

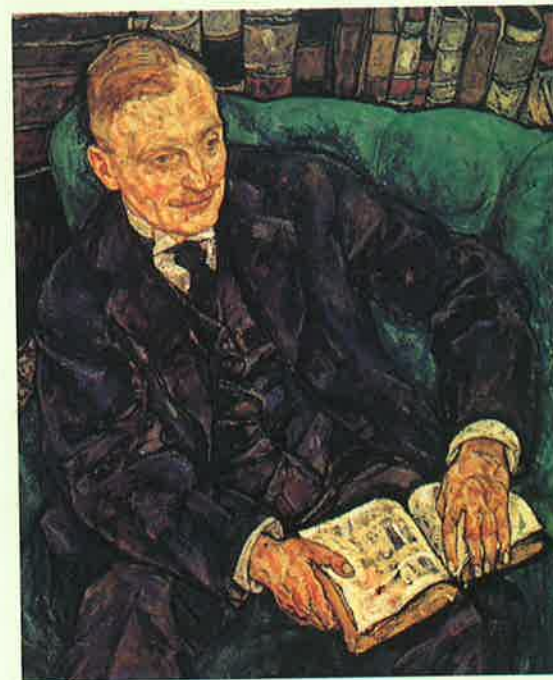
Giulio Ferroni
Profilo storico
della letteratura italiana
volume II
978-88-286-0307-8

Questo volume sprovvisto del talloncino a fronte (o opportunamente punzonato o altrimenti contrassegnato) è da considerarsi copia di saggio-campione gratuito, fuori commercio (vendita e altri atti di disposizione vietati art.17, c.2 L.633/1941). Esente da I.V.A. (D.P.R. 26.10.1972, n.633, art.2, lett.d).



volume II

Giulio Ferroni
PROFILO STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA



Giulio Ferroni
PROFILO
STORICO
DELLA
LETTERATURA
ITALIANA

volume II



Einaudi scuola

Due volumi indivisibili
Prezzo al pubblico
Euro 30,90



Il Sistema Qualità di Edmond Le Monsier S.p.A.
è certificato da BVQI
secondo la Norma UNI EN ISO 9001:2000
(Vision 2000) per le attività di:
progettazione, realizzazione
e commercializzazione di testi scolastici
e universitari, dizionari e supporti.

In copertina
Egon Schiele,
Ritratto di Hugo Koller, 1918,
Österreichische Galerie, Vienna

Impostazione grafica e copertina
Gloriano Bosio, Alfredo La Posta

Realizzazione grafica
Studio R2

Ricerca iconografica
Roberta Erali

Cartine
Giuseppe Maserati

Redazione
Benedetta Centovali, Rossella Buschi

Hanno collaborato
Marco Beretta, Angela Di Luciano, Martino Marazzi,
Paola Mazzucchelli, Giorgio Ravanelli, Alessandro Sandrini

www.pianetascuola.it - www.einandiscuola.it

Tiratura

16	17	18
2009	2010	2011

Stampato in Italia · Printed in Italy

Giulio Ferroni

Profilo storico della letteratura italiana

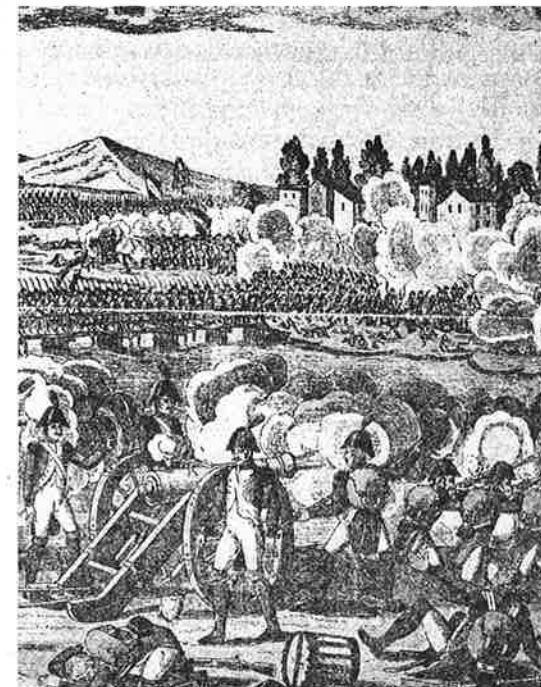
volume II



Einaudi scuola

Epoca 7

La rivoluzione in Europa
1789-1815



Sommario

7.1. Con la rivoluzione francese si ha il crollo delle basi della società di Antico regime, variamente annunciato dalla letteratura libertina del tardo Settecento e dai libretti di Da Ponte per Mozart. La breve esperienza del triennio giacobino crea nella cultura italiana un nuovo fervore, a cui succede presto una cocente delusione; si stabiliscono nuovi rapporti con la cultura europea.

7.2. Negli anni del dominio napoleonico il Neoclassicismo diviene una sorta di stile ufficiale: nell'opera del Monti la lunga tradizione letteraria italiana approda a un nuovo equilibrio classicistico «moderno», laico e borghese.

7.3. Nella crisi degli ideali giacobini, l'esperienza letteraria di Foscolo si svolge entro una vita instabile e irrequieta: il suo io si riconosce in personaggi opposti (come Ortis e Didimo), mentre la sua poesia, dai sonetti ai *Sepolcri*, alle *Grazie*, esalta le «illusioni» che, nonostante la negatività della natura e della storia, danno valore all'uomo e alla sua civiltà.

Nella pagina precedente:
La battaglia di Lodi (part.),
stampa d'epoca.

7.1. Il tempo della rivoluzione

7.1.1. Il crollo dell'Antico regime.

Alla fine del secolo XVIII la rivoluzione americana (1776) e quella francese (1789) avviano nell'Occidente un frenetico e incalzante processo storico che porterà al crollo delle strutture della società di Antico regime e alla formazione di un nuovo mondo borghese e liberale. Le due rivoluzioni fondavano le loro premesse nelle situazioni politiche dei paesi in cui si verificarono, ma in esse vennero anche a concretizzarsi alcune più radicali spinte critiche del pensiero illuministico: si rifiutò il principio di autorità proprio dell'Antico regime e si tentò di costruire una società razionale, fondata sulla libertà, sulla fratellanza e sull'uguaglianza di tutti i cittadini di fronte allo Stato.

La rivoluzione americana diede vita a una nuova società, che nel secolo XIX fu capace di svilupparsi in modo eccezionale, basandosi su moderati principi liberali, su di un forte senso della dignità del lavoro, sullo spirito di concorrenza economica: inizialmente essa suscitò molto interesse e simpatia nella cultura europea, pur non avendo effetti immediati sull'assetto del continente. Effetti ben più sconvolgenti ebbe la rivoluzione francese, sia per i caratteri radicali ed estremistici assunti già nei primi anni, sia per il rigore con cui distrusse principi e simboli che per secoli erano stati i cardini della società europea, sia per la diffusione delle sue idee e dei suoi nuovi ordinamenti in gran parte dell'Europa, in seguito alle strepitose vittorie delle armate rivoluzionarie. La rivoluzione francese impresso una svolta determinante alla storia europea: aveva dimostrato, per la prima volta, che nessun potere può reggersi su legittimità astratte o presunti diritti divini; aveva fatto intravedere la possibilità di un capovolgimento reale, e non solo utopistico, della società; aveva laicizzato le forme del potere, creando strutture politiche suscettibili di trasformazione attraverso la diretta partecipazione dei cittadini.

La caduta di una monarchia dalle antichissime origini come quella francese (fino all'esito estremo della condanna alla ghigliottina del re Luigi XVI, 21 gennaio 1793), la distruzione dei privilegi nobiliari, delle prerogative e dei poteri della Chiesa, la creazione di una repubblica considerata patrimonio comune del popolo armato, gettarono il panico in tutta l'Europa; ma il tentativo delle diverse potenze nemiche di accerchiare la Francia e di ripristinarvi l'ordine antico ebbe come conseguenza inattesa e incredibile una espansione militare della Francia stessa. Intanto, il

Verso un mondo borghese

Le rivoluzioni americana e francese

Rifiuto del principio di autorità

Espansione militare della Francia repubblicana

Napoleone
BonaparteL'Impero
napoleonico
e l'Europa

colpo di stato del 9 termidoro (27 luglio) 1794 sanciva la sconfitta delle tendenze giacobine (cfr. PAROLE, tav. 93) più radicali, miranti alla realizzazione di un regime di uguaglianza sociale basato sulla rigida applicazione di schemi razionali e sostenuto dal Terrore: il controllo della nuova repubblica veniva così assunto dalla grande borghesia e dai nuovi strati politici e militari formati nel turbine dei primi rivoluzioni rivoluzionari. L'esportazione della rivoluzione al di fuori del territorio francese turbava profondamente gli equilibri europei. Conseguenza di questo processo non era però la creazione di regimi repubblicani liberi e indipendenti, ma solo un'espansione imperialistica della Francia stessa, di cui erano strumenti un nuovo aggressivo spirito militare e l'abilità del generale corso Napoleone Bonaparte, guida di una serie ininterrotta di vittoriose campagne degli eserciti francesi. Il generale assunse ben presto in modo autoritario il controllo del nuovo regime, a partire dal colpo di stato del 18 brumaio (10 novembre) 1799, fino alla proclamazione a imperatore nel 1804. L'Impero napoleonico creò in tutta Europa una situazione di effervescenza e di mobilità, contribuendo in modo determinante alla liberazione di molti paesi da antiche strutture e privilegi, residui del mondo feudale; d'altra parte, le continue guerre e le vessatorie spoliazioni a favore della Francia resero difficili le condizioni economiche di numerose nazioni, la cui reazione all'autoritarismo napoleonico suscitò in molti casi un nuovo e più cosciente bisogno di libertà, di autonomia, di indipendenza.

Dopo folgoranti vittorie, l'Impero crollò nel 1813; nel 1815 il Congresso di Vienna sembrò segnare un ritorno al passato, una restaurazione di antichi

PAROLE tav. 93

Giacobini/Giacobinismo

Nel corso della rivoluzione francese il termine *Jacobins*, "Giacobini", designava un gruppo politico di tendenze repubblicane ed estremistiche fondato nel convento di Saint-Jacques (in latino *Jacobus*). Giacobine furono poi definite tutte le tendenze rivoluzionarie più radicali, che prevalsero fino al 1794 e che guidarono la fase più violenta del Terrore rivoluzionario. La politica giacobina si appoggiava su un controllo fortemente centralizzato e su una direzione intellettuale che tendeva a mobilitare e a stimolare le masse, secondo precisi disegni di accelerazione rivoluzionaria. In Italia furono così definiti tutti i gruppi che lottavano per l'abbattimento degli antichi regimi e l'instaurazione di repubbliche con l'appoggio francese: nel cosiddetto triennio giacobino (1796-99) furono varie le esperienze politiche definibili come giacobine (anche se di impostazione relativamente moderata), che tuttavia non riuscirono a suscitare il consenso e la mobilitazione delle masse popolari.

Con *giacobinismo* anche nella storia del Novecento si indicano da un lato forme di estremismo intellettuale che non trovano immediata rispondenza nella realtà oggettiva, dall'altro disegni di trasformazione della società che partono da un'iniziativa intellettuale unitaria e centralizzata, mirando ad accelerare i processi storici, a condurre le masse verso programmi di trasformazione radicale.

equilibri e regimi. Ma, come mostrerà la storia degli anni successivi, i valori su cui poggiavano le società di Antico regime erano crollati per sempre: la rivoluzione continuò ad aggirarsi come uno spettro per l'Europa, facendo da riferimento per nuove trasformazioni e, al di là dell'imminente trionfo della società borghese e liberale, la sua immagine e le sue speranze avrebbero continuato, in varie forme, a turbare e ad animare la storia fin quasi ai nostri giorni.

7.1.2. L'orizzonte sociale e l'eredità della rivoluzione.

La rivoluzione francese è sempre stata considerata come «rivoluzione della borghesia»: una frattura storica grazie alla quale la classe borghese, già detentrica del potere economico, assume il controllo di quello politico, scalzando definitivamente il dominio della nobiltà e creando le condizioni per una libera economia di mercato e per lo sviluppo del moderno capitalismo. È una interpretazione sostanzialmente esatta, ma che deve essere parzialmente corretta tenendo presente la varietà e la complessità del tessuto sociale francese ed europeo nel secolo XVIII e la molteplicità delle forze in gioco durante le varie fasi della rivoluzione e nel periodo napoleonico. L'azione delle forze sociali (in cui, insieme alla borghesia, furono in primo piano il «popolo» di Parigi e parte della popolazione contadina) si intrecciò, inoltre, con elementi irrazionali tutt'altro che trascurabili, con una incontrollabile effervescenza sociale, con una diffusa stanchezza del vecchio ordine, con una spinta generalizzata alla negazione di vincoli secolari; la rivoluzione fu quindi attivata e vissuta come un evento assoluto, una rappresentazione del «popolo» a se stesso.

Da questa esplosione collettiva emerse un mutamento profondo della vita politica e statale: la partecipazione delle masse agli eventi fu manovrata e diretta da nuove figure di politici a tempo pieno; la politica stessa si precisò come la scena essenziale della vita pubblica, come la proiezione razionale della vita collettiva della nazione. Lo Stato non si pose più come un aggregato di poteri e di privilegi o come un meccanismo di coercizione e di controllo, ma come un organismo razionale, che accentrava in sé tutte le funzioni e le responsabilità civili, tutta la sfera delle relazioni pubbliche. Il crollo di molti residui del passato non provocò però né in Francia né altrove un cambiamento radicale dell'assetto generale della società su cui pesarono ancora fortemente rapporti di forza consolidatisi nel corso del Settecento.

Tra contraddizioni, fughe in avanti, creazione di nuovi patrimoni familiari e individuali, speranze troncate sul nascere, violenze e sofferenze, in mezzo a un'esplosione di impeti ribelli e repressioni selvagge, si realizzò una delle conquiste essenziali della storia dell'uomo: l'affermazione di valori universali basati non più sul privilegio e sul diritto divino, ma sulla libertà, sull'uguaglianza, sulla fraternità. La famosa *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, del 25 agosto 1789, è il primo documento storico ufficiale in cui si afferma la libertà della persona individuale, la necessità di garantire a ogni uomo, indipendentemente dal suo stato sociale, una serie di diritti civili inalienabili.

La rivoluzione
della borghesiaComponenti
irrazionaliLe trasformazioni
socialiLibertà
individuale
e diritti civili

7.1.3. *Gli ultimi libertini.*

Una forma di comportamento sociale

Nel corso del secolo XVIII il *libertinismo* (cfr. PAROLE, tav. 61), che aveva avuto una funzione essenziale nel primo sviluppo del pensiero illuministico, va perdendo la propria caratterizzazione di tipo ideologico per trasformarsi progressivamente in un comportamento sociale.

Libertinismo e sistema nobiliare

Nel linguaggio settecentesco, *libertino* è chi vive una condizione mondana, accetta il mondo aristocratico e assolutistico, rifiuta ogni fede e valore trascendente, indirizza la propria vita verso la ricerca di ogni possibile piacere materiale. I libertini non sono più filosofi che rompono i legami con l'autorità e la tradizione, ma individui che cercano di cogliere con audacia ogni possibile esperienza sovvertendo tutte le regole della morale dominante.

Il libertinismo italiano del Settecento non raggiunse mai le posizioni estreme e radicali di quello francese: più che da esponenti della nobiltà, esso è rappresentato da avventurieri di varia origine che si gettano nella vorticosità di quell'epoca e, grazie alle proprie capacità personali, frequentano le corti e i salotti di tutta Europa, al servizio delle forme più diverse di potere.

Giambattista Casti

Grande fama ebbe l'abate GIAMBATTISTA CASTI, di Acquapendente (1724-1803), esaltato per le sue doti e vituperato per le sue infamie: viaggiò per l'Europa, ebbe contatti (non sempre facili) con diversi sovrani illuminati e, dopo essere stato poeta cesareo alla corte di Vienna, trascorse gli ultimi anni della sua vita (dal 1798) nella Parigi napoleonica, dove acquisì grande prestigio. Il suo libertinismo erotico si accompagna a una disinvolta spregiudicatezza ideologica, come mostrano il *Poema tartaro*, in ottave, del 1783 e la sua opera più notevole, il poema in sestine in ventisei canti *Gli animali parlanti*, concluso a Parigi nel 1802.

Giacomo Casanova

Proprio durante gli anni della rivoluzione scrisse la sua vastissima autobiografia il veneziano GIACOMO CASANOVA (1725-1798), che, dopo una vita movimentata e avventurosa, si era ritirato dal 1785 nel castello di Dux in Boemia, al servizio, come bibliotecario, del conte di Waldstein: redatta in francese, l'*Histoire de ma vie* (Storia della mia vita) venne pubblicata soltanto postuma, a partire dal 1822, ma con ampie modificazioni del testo. L'autore aveva vissuto le più varie esperienze, soggiornando in numerosi paesi europei, svolgendo attività di faccendiere, diplomatico, agente segreto, giocatore, dandosi a traffici più o meno loschi, e nutrendo un'inesauribile passione per il sesso femminile, che lo trascinava senza tregua da un amore all'altro, ma consumando ogni possibile incontro nella seduzione e nella conquista. Il libertinaggio erotico di Casanova escludeva però qualsiasi aspetto di ribellione o di estremismo ideologico.

L'*Histoire de ma vie*

Nella narrazione di queste memorie, che si arresta agli eventi dell'anno 1774, egli è come spinto a ricavare un nuovo, singolare piacere dal ricordo: la vita trascorsa appare come dominata da un entusiasmo e da una insaziabile curiosità per un mondo pieno di figure, di combinazioni, di apparizioni, regolata dalla ricerca di un godimento che coincide con la volontà di esercitare a tutti i costi la propria intelligenza a danno degli altri. Il racconto diventa la trionfante esibizione di una morale nichilistica, di un io mai sottomesso alla morale e impegnato invece ad aprirsi la strada tra gli ostacoli di una realtà multiforme e intricata; ne scaturisce un documento eccezionale, anche se a tinte troppo forti e vivaci, della vita sociale settecentesca.

7.1.4. *Lorenzo Da Ponte.*

Figura di libertino può essere considerata anche quella di LORENZO DA PONTE, nato a Ceneda (poi Vittorio Veneto) nel 1749 da un artigiano ebreo successivamente convertitosi al cattolicesimo. Più volte perseguitato per i suoi atteggiamenti dissoluti e scandalosi, Lorenzo ebbe una vita avventurosa e girovaga, con momenti di alterna fortuna, prima come abate, poi come laico; e, per fuggire ai creditori, nel 1805 finì per rifugiarsi in America, dove morì (a New York) nel 1838. Tra il 1823 e il '24 pubblicò le sue *Memorie*, che offrono un'immagine molto vivace della società europea del tardo Settecento e di un'esistenza personale insidiata dall'instabilità e dall'insicurezza, impostata sulla continua ricerca di nuovi luoghi e nuove occupazioni.

La vita e le *Memorie*

Tra le sue numerose attività ha particolare rilievo quella di librettista melodrammatico, con cui diede un contributo essenziale alla diffusione — in tutta Europa — degli ultimi perfetti modelli della tradizione italiana settecentesca. Riscosse particolare successo durante il suo lungo soggiorno alla corte di Vienna, tra il 1783 e il '91, soprattutto grazie ai tre libretti realizzati per le opere italiane di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791); considerate tra i vertici della musica e dell'arte di tutti i tempi, queste opere ancora oggi trasmettono una delle immagini più significative della lingua e della cultura italiana.

I libretti melodrammatici

Le nozze di Figaro, in quattro atti, fu rappresentata la prima volta a Vienna il 1° maggio 1786: è un'opera comica, tratta dalla recentissima (1784) commedia omonima del francese Beaumarchais (1732-1799), la cui carica dissacrante aveva scatenato censure e polemiche e che si presentava come un indiavolato gioco di distruzione dei valori, degli equilibri, delle ipocrisie e delle prepotenze su cui si reggeva la vita quotidiana del mondo nobiliare (un gioco affidato soprattutto al barbiere di Siviglia Figaro, che conferiva una nuova, rivoluzionaria dignità alla tradizionale figura teatrale del servo). Semplificando e razionalizzando l'intreccio della commedia, il libretto di Da Ponte si pone come un lucido sostegno di un organismo drammatico-musicale animato da un'incontenibile gioia distruttiva, che ricava giochi perfetti da una sottile distinzione dei rapporti di potere, e nello stesso tempo si espone al richiamo di un desiderio puro e assoluto, fatto di inafferrabile fragilità.

Le nozze di Figaro

Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, in due atti, rappresentato a Praga il 29 ottobre 1787, raccoglie e innalza all'espressione più assoluta e ai significati più intensi il mito di don Giovanni, già largamente in voga nel teatro del Seicento e del Settecento (cfr. DATI, tav. 94). Il testo mette in piena luce l'ambigua immagine del libertino, totalmente dedito ai piaceri materiali, spregiudicato conquistatore e ingannatore di donne, indifferente a ogni valore morale, pronto a sfidare i principî più sacri della vita sociale: l'incontenibile seduttore sfida impudenteramente, invitandola a cena, la statua del «commendatore» da lui stesso ucciso, padre di Donna Anna, una delle donne da lui ingannate; la statua accetta l'invito e, recatasi alla mensa di don Giovanni, lo trascina nella morte e nella dannazione, operando una giusta vendetta per le sue malefatte. A partire

Il Don Giovanni

DATI tav. 94

Il tema di don Giovanni

Il tema di don Giovanni, che risale probabilmente all'immaginario popolare, prende forma nel teatro del Seicento con il dramma dello spagnolo Tirso de Molina (1584-1648) *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra, 1630) che presenta tre elementi essenziali, alla base di tutte le versioni successive: la figura del «libertino» don Juan, dalla vita dissoluta, seduttore, miscredente e irriverente verso ogni valore morale e religioso; un gruppo di personaggi femminili che subiscono i suoi inganni; la figura del commendatore, padre di una delle donne sedotte, Donna Anna, ucciso dal libertino, che, passando davanti alla sua tomba, sfida anche la sua statua, invitandola a cena; ma la statua risponde davvero all'invito e il festino finale si risolve nella morte e nella dannazione dell'ingannatore.

Questa vicenda affascina il pubblico del teatro del Seicento e viene ripresa in una serie di testi e scenari (tra cui il capolavoro di Molière, *Don Juan ou Le festin de pierre*, 1665) con combinazioni e trasformazioni di vario tipo, in cui appare subito essenziale la partecipazione all'azione del servo dello stesso don Giovanni, figura che genera mutamenti di prospettiva e nuove raffigurazioni del rapporto tra seduzione e potere. Il tema assume così il carattere di un vero e proprio mito, che la cultura europea ha poi variamente ripercorso fino ai nostri giorni, arricchendolo di nuovi significati e combinazioni, che toccano il punto più alto nel capolavoro di Mozart e Da Ponte. Il fascino di questo mito ha ragioni molteplici, prima fra tutte il richiamo ambiguo, di attrazione e repulsione, e diverso da epoca a epoca, suscitato dalla figura del libertino, con il suo groviglio di violenza feudale e seduzione erotica, di potenza e inganno, di giosità beffarda e ghigno diabolico. Gli spettatori e i lettori di tutti i tempi hanno sentito in don Giovanni, nelle donne da lui sedotte, nella statua di pietra che lo punisce, la forza del nesso tra erotismo, inganno e morte, la contraddizione insuperabile tra ricerca di conoscenza, piacere, appropriazione del mondo, e orizzonte morale, comprensione e riconoscimento del valore degli altri.

da questo schema-base del mito di don Giovanni, l'opera pone in rilievo la relazione tra libertinaggio e dominio signorile, attraverso i rapporti che intercorrono tra il protagonista, il servo Leporello e altri personaggi di condizione subalterna, come la contadina Zerlina. La suprema indifferenza morale di don Giovanni, il suo spregiudicato uso degli altri, la spavalda sicurezza con la quale egli cerca il piacere ma precipita alla fine nel baratro, hanno il fascino malefico di ciò che mira a rompere i limiti della conoscenza e del comportamento dell'uomo. D'altra parte, le tre figure femminili (la dolente Donna Anna, l'aggressiva e contraddittoria Donna Elvira, la tenera e ingenua Zerlina) fanno emergere, nel corso della vicenda, un punto di vista che risulta diverso sia da quello dell'edonismo e dell'immoralismo libertino, sia da quello della morale

Donna Anna,
Donna Elvira
e Zerlina

tradizionale del peccato e della punizione: dai drammatici conflitti si sprigiona un sogno di tenerezza, un desiderio di abbandono e di felicità.

Ultimo frutto della collaborazione di Da Ponte con Mozart è il dramma giocoso in due atti *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*, rappresentato a Vienna il 26 gennaio 1790: l'opera non si rifà a nessuna fonte precisa, ma porta all'estremo splendore, dando espressione a una nuova «scienza» del sentimento e del messaggio amoroso, la tradizione della commedia e della novella sentimentale con i loro sottili giochi di travestimento e di beffa. Spinti dal disincantato libertino don Alfonso, i due giovani Guglielmo e Ferrando decidono di mettere alla prova la fedeltà delle loro donne, Fiordiligi e Dorabella, fingendo di partire per la guerra, ma ritornando poi a corteggiarle travestiti da «cavalieri albanesi». Dopo una prima resistenza le due donne, istigate dalla serva Despina, cedono ai corteggiamenti dei due finti cavalieri: non solo, ma ciascuna si lascia conquistare dall'amante dell'altra. Alla fine i due giovani svelano la loro vera identità e, anziché punire le due donne, accettano comunque di sposarle, ristabilendo le coppie originarie, nella convinzione che «così fan tutte» e che è vano pretendere un'assoluta lealtà nei rapporti sentimentali. Nell'esperienza amorosa non ci sono sicurezze, equilibri fissati: tutto è fragile, rovesciabile, contraddittorio. Il dramma mostra con gaiezza proprio come la vera scienza del cuore possa consistere solo nell'accettazione di questi limiti insuperabili.

La ricchezza inesauribile, l'intensità drammatica, la potenza musicale del genio di Mozart trovano un sostegno duttile e disponibile nel linguaggio melodrammatico di Da Ponte, che concentra in sé tutta la sapienza del linguaggio sentimentale elaborato da Metastasio, arricchendolo di echi e sfumature ricavate da tutta la tradizione poetica italiana.

Più di qualunque altro capolavoro del tardo Settecento, le tre grandi opere italiane di Mozart sembrano preannunciare il crollo di un mondo e di un'organizzazione sociale all'approssimarsi della rivoluzione. Dal presagio della catastrofe emerge però un'armonia allo stesso tempo razionale e sentimentale, quasi l'anticipazione di un equilibrio civile e sentimentale che si collochi al di là delle stragi e della violenza, che trascenda la volgarità della storia e della vita quotidiana.

7.1.5. *Gli intellettuali e l'«opinione pubblica».*

La rivoluzione francese modificò in modo essenziale l'orientamento degli intellettuali anche in Italia, specialmente durante il cosiddetto triennio giacobino (1796-99), quando l'invasione francese fece crollare quasi tutti gli antichi regimi e portò alla formazione di varie repubbliche, che cercarono di combattere gli antichi privilegi.

Gli illuministi, anche quando si facevano promotori di riforme, critici o collaboratori di regimi politici, avevano tentato di mantenere quasi sempre una sorta di coscienza superiore, staccata dall'immediato corso degli eventi;

Così fan tutte

Fragilità
dell'esperienza
amorosa

Il linguaggio

La cultura
come strumento
di partecipazione

e, sia per la loro origine, sia per il linguaggio utilizzato, erano rimasti spesso ancora legati agli ambienti nobiliari. Gli intellettuali rivoluzionari (che d'altra parte hanno ereditato molte istanze illuministiche) trasformano la cultura in strumento di attivo intervento, di partecipazione agli eventi pubblici e di educazione popolare: essi agiscono in stretto rapporto con l'*opinione pubblica*, una nuova forma di coscienza sociale e di giudizio collettivo sulla realtà presente, che si svolge dai pareri, dagli umori, dalle ideologie dei vari strati sociali guidati dalla borghesia.

Una nuova forma di elaborazione intellettuale

Agli intellettuali tradizionali, legati al clero e alla nobiltà, si sostituiscono progressivamente nuove figure, di origine borghese o piccolo-borghese, che partecipano attivamente alle strutture amministrative o militari dei nuovi regimi (e numerosi sono anche i casi di intellettuali che avevano cominciato come chierici e che, con la soppressione di monasteri e di privilegi ecclesiastici, passano allo stato laicale). Sulla spinta degli eventi rivoluzionari, questi intellettuali tendono a interpretare ogni fatto culturale come un segno delle modificazioni storiche, avvertendo uno stretto legame tra cultura e mutamento: la loro riflessione si confronta sempre con un discorso collettivo, in forme di collaborazione all'interno di gruppi ben precisati di pressione e di azione, come i vari *club* politici, più o meno segreti, operanti in Italia prima dell'arrivo dei Francesi e in parte legati alle sette della massoneria.

Le società segrete

La stessa massoneria, nell'arco del periodo rivoluzionario e napoleonico, si trasforma sempre più in strumento di controllo segreto dell'*opinione pubblica*, in canale di sotterranee solidarietà tra membri influenti in grado di esercitare poteri anche in modo occulto. E anche l'opposizione al dispotismo napoleonico si organizza, in Italia e altrove, attraverso vari tipi di società segrete, come la Carboneria, che continueranno ad avere un importante ruolo negli anni della Restaurazione.

I giornali

Uno dei mezzi più importanti di intervento pubblico e di dibattito rivoluzionario a disposizione degli intellettuali è il *giornale*, che, rispecchiando l'immediato svolgersi degli eventi, acquista caratteri del tutto nuovi. I giornali dell'età rivoluzionaria sono animatissime scene su cui si discutono le diverse ipotesi, i progetti, le posizioni politiche e di pensiero. Durante il triennio giacobino sorgono in Italia più di cento testate.

La politica culturale dell'età napoleonica

Ma il regime napoleonico mise il bavaglio alla stampa periodica libera adottando severe forme di censura e la diffusione di un giornalismo ufficiale (ciò provocò una ripresa del giornalismo letterario, meno direttamente controllabile). Napoleone cercò di inserire diversi intellettuali nell'amministrazione e nelle strutture statali, e mirò a svolgere, soprattutto a Milano e nel Regno d'Italia, una politica culturale di prestigio, appoggiando quelle manifestazioni di «alta cultura» scientifica e letteraria che potevano acquisire un ruolo ufficiale, promosse istituzioni culturali pubbliche, quali le accademie, gli istituti di ricerca superiore e le università (particolare attenzione fu rivolta al potenziamento di quella di Pavia). In confronto alla vivacità degli anni giacobini, però, l'attività intellettuale durante questo periodo sembrò assopirsi: le sole eccezioni furono costituite da Milano (che, anche per la sua posizione di capitale del più importante Stato italiano formalmente indipendente, acquistò un ruolo di guida della cultura nazionale) e in parte da Firenze, dove nacquero nuove iniziative tendenti a rivitalizzare l'antica tradizione toscana (cfr. 7.2.6).

7.1.6. La cultura giacobina italiana.

Il triennio giacobino vide in Italia la libera diffusione di una cultura legata alle forme più innovative del pensiero illuministico: l'azione rivoluzionaria sembrò, per un brevissimo momento, permettere l'effettiva realizzazione del progetto di una società umana libera e razionale. Non si trattava di una semplice importazione di idee e programmi francesi: ci si rifaceva in realtà alle molte esperienze della nostra cultura settecentesca, all'analisi delle particolarissime condizioni dell'Italia, a una consapevolezza spesso assai precisa della sua arretratezza rispetto ai maggiori paesi europei. L'aspetto «giacobino» di questa cultura consisteva soprattutto nel suo tentativo di realizzare programmi razionali, nella sua aspirazione a modificare a fondo le strutture sociali per instaurare una società giusta ed egualitaria.

Programmi di riforma sociale

Fu un italiano, il pisano FILIPPO BUONARROTI (1761-1835), che aveva operato ai confini con la Francia prima dell'invasione delle armate repubblicane, a indirizzare il giacobinismo al di là delle prospettive borghesi, aderendo alla sfortunata congiura degli «uguali» guidata dal Babeuf (maggio 1796) e disegnando progetti di riforma sociale che sono alle radici del socialismo (tra i suoi scritti va ricordata l'ampia e appassionata cronaca *Conspiration pour l'Égalité dite de Babeuf*, 1828).

Filippo Buonarroti

Due martiri delle vicende napoletane del 1799, Pagano e Russo avevano tratto dall'Illuminismo napoletano (arricchito di richiami al pensiero vichiano) una visione di stampo giacobino molto rigorosa. A Francesco Mario Pagano, si è già accennato brevemente in 6.4.7. Il più giovane VINCENZIO RUSSO (1770-1799) è guidato da un'appassionata e lucidissima tensione egualitaria, fondata su una visione scientifica della società: fonte di disuguaglianza tra gli uomini è la natura stessa, e compito del pensiero rivoluzionario è l'elaborazione di principi di «calcolo» su cui costruire una «società universale» capace di eliminare le disuguaglianze naturali.

Mario Pagano e Vincenzio Russo

Altri meno sfortunati scrittori e intellettuali giacobini italiani non ebbero il rigore e l'originalità di pensiero di Pagano e di Russo, ma la loro attività contribuì comunque a creare il nuovo legame tra intellettuali e opinione pubblica a cui si è accennato in 7.1.5. Nella vivacissima pubblicistica, e specialmente sulle pagine dei giornali, si venne creando un nuovo lessico politico, che ben si adeguava alle prospettive rivoluzionarie, alla nuova necessità di una comunicazione rapida e diretta: un linguaggio carico di tensione, pieno di foga oratoria aggressiva e spesso disordinata, fitto di interruzioni e pause, in cui convivevano schemi e termini desunti dal francese e formule classicheggianti (riferite all'antica «virtù» della Roma repubblicana, che anche in Francia era modello per molti comportamenti rivoluzionari).

La pubblicistica

Tra gli autori di maggior rilievo, ricordiamo GIOVANNI FANTONI, di Fivizzano (1755-1807), aristocratico che accolse la causa della rivoluzione e le posizioni giacobine più avanzate ed egualitarie, autore di una vasta produzione poetica, e il cosentino FRANCESCO SAVERIO SALFI (1759-1832), vivace poligrafo, membro influente della massoneria, che negli ultimi anni di vita, esule in Francia, ripiegò su posizioni più moderate dedicandosi soprattutto a studi di storiografia e di critica letteraria. Il Salfi mostrò tra l'altro un grande interesse per il teatro e lo spettacolo, componendo tragedie e melodrammi e organizzando a Milano e a Brescia spettacoli nell'ambito di quello che veniva chiamato «teatro patriottico». Il teatro fu in realtà considerato

Francesco Saverio Salfi

strumento essenziale per la propaganda rivoluzionaria, e i governi giacobini tentarono di proporre una sorta di teatro pubblico, con il precipuo scopo di educare il «popolo» ai nuovi valori.

7.1.7. La riflessione ideologica.

Crisi
della ragione
giacobina

Le speranze rivoluzionarie si consumarono e caddero in brevissimo tempo, lasciando il mondo intellettuale oppresso da una nuova inquietudine e da una fortissima delusione. All'inizio del secolo XIX, dopo che si era allentato il legame tra dibattito intellettuale e azione politica, in tutta Europa si sviluppa una varia riflessione ideologica, i cui diversi orientamenti possono collegarsi a una crisi del concetto giacobino di ragione, all'esigenza di comprendere le contraddizioni, le rovine e gli orrori, la stessa fine del processo rivoluzionario. Si indaga sul rapporto tra natura e società, motivando spesso la loro frattura (e la conseguente difficoltà di modificare l'assetto sociale) con il concetto di *seconda natura* (la società viene cioè vista come un sistema «non naturale», ma talmente radicato nell'uomo da avere la forza di una «natura» nuova, spesso più resistente di quella originale).

Critica
all'Illuminismo

La maggior parte delle critiche al pensiero illuministico non mira tanto a sovvertirne le basi, quanto a renderlo più realistico, evidenziando sia il potere e l'influenza delle istituzioni, sia la complessa e articolata composizione della società. Soprattutto alcuni pensatori francesi, generalmente indicati con il termine di *idéologues*, «ideologi», mettono in discussione i processi della rivoluzione, orientandosi verso forme di moderno liberalismo. Ma in altri casi la critica all'Illuminismo e al movimento rivoluzionario si traduce in esaltazione dell'Antico regime, in drastica rivalutazione della tradizione e della religione. Già nell'ultimo decennio del Settecento cominciano a svilupparsi le nuove prospettive del *Romanticismo* che esprimono una diversa visione della società, respingono il predominio assoluto della ragione e suggeriscono le soluzioni più varie sul piano politico. In Germania, paese in cui convivono un contrastato e contraddittorio rapporto con le idee della rivoluzione e una eccezionale vitalità culturale, comincia a svilupparsi la nuova filosofia idealistica.

Le nuove
tendenze
romantiche

La cultura italiana avverte solo in parte questo grande fermento che anima il panorama culturale europeo: dopo la rapida e spesso tragica fine delle esperienze giacobine, essa sembra infatti concentrare la sua attenzione sulle forme letterarie, secondo un'ottica classicistica legata in parte alle esperienze del tardo Settecento, e pare cercare nel rapporto con i modelli classici un'ultima possibile espressione dell'identità nazionale (cfr. il cap. 7.2). Non mancano però interessanti momenti di riflessione ideologica e di impegno teorico.

Melchiorre Gioia

Tra gli autori più direttamente impegnati su questo piano (e che furono attivi ancora nei primi anni della Restaurazione), un ruolo di rilievo spetta al piacentino MELCHIORRE GIOIA (1767-1829), dapprima giacobino moderato, poi sostenitore del regime napoleonico, autore di numerosissime opere letterarie, filosofiche, scientifiche, appassionato osservatore dei diversi aspetti della vita sociale.

Un'attenzione ai caratteri concreti e pratici della realtà sociale, ai modi di inter-

venire sul suo stato, anima l'intensa attività del giurista GIANDOMENICO ROMAGNOSI (1761-1835), presenza essenziale nella cultura lombarda, fautore di un moderato liberalismo che ha fiducia nella possibilità del «progresso» e valuta positivamente il cammino dell'umanità verso l'«incivilimento» (il fondamentale saggio *Dell'indole e dei fattori dell'incivilimento* apparirà nel 1832).

Giandomenico
Romagnosi

7.1.8. Vincenzo Cuoco e la critica della ragione giacobina.

Sull'onda della delusione per la sconfitta della rivoluzione napoletana del 1799 si sviluppa anche l'opera di VINCENZO CUOCO, nato a Civitacampomariano nel Molise nel 1770, avvocato a Napoli negli anni Novanta, coinvolto nelle vicende della Repubblica Partenopea, incarcerato dai Borboni ed esiliato. Nel 1801 uscì anonimo a Milano il suo *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, poi modificato e ristampato con il nome dell'autore nel 1806: quest'opera, scritta con piglio rapido e sicuro, ebbe una grande risonanza e fu a lungo considerata come punto di riferimento essenziale per il liberalismo moderato italiano. Pur riconoscendo l'eroismo e la buona fede dei patrioti e condannando recisamente la repressione borbonica, questo *Saggio* sviluppa una critica «a caldo» dell'esperienza giacobina e dell'astrattezza dei programmi rivoluzionari. Il Cuoco individua le ragioni del fallimento nel carattere di «rivoluzione passiva» di questa esperienza basata su una meccanica applicazione dei modelli francesi alla realtà dell'Italia meridionale.

Saggio storico
sulla rivoluzione
napoletana del 1799

Negli anni successivi, Cuoco si orientò esplicitamente verso un ideale di unità e indipendenza italiana, auspicando un processo graduale, in sintonia con l'accettazione del regime napoleonico di cui egli fu convinto sostenitore. Assai vivace fu la sua attività culturale a Milano, dove dal 1804 al 1806 diresse il «Giornale italiano» e pubblicò il *Platone in Italia*, farraginoso romanzo saggistico, in cui si afferma un «primato» originario della nazione italiana. Rientrato a Napoli nel 1806, Cuoco divenne uno degli esponenti più autorevoli del governo di Murat. Fu allontanato da tutte le cariche pubbliche al ritorno dei Borbone; morì a Napoli nel dicembre 1823.

A Milano

Di nuovo
a Napoli

7.1.9. Un nuovo sguardo dell'Europa all'Italia.

Durante i primi anni della rivoluzione, l'Italia fu considerata dai Francesi come un mondo difficile e confuso, in cui era necessario provocare cambiamenti: essa rappresentava l'esempio più evidente della disgregazione dell'Antico regime. Napoleone, con un misto di indifferenza, prepotenza e familiarità, dovuta alla sua origine corsa (cioè di cittadino francese con radici etniche e culturali italiane), sovrappose alla realtà italiana il filtro del classicismo: vide nell'Italia il museo di una antica cultura classica e imperiale, la memoria degradata di quella Roma antica che il nuovo Impero francese voleva avventurosamente far rivivere. Molto attento al prestigioso patrimonio storico e artistico italiano (compì addirittura veri e propri furti di opere d'arte trasportandole d'autorità in Francia), guardò alla concreta realtà sociale dell'Italia come a qualcosa di subordinato alle esigenze della sua politica imperiale.

Ambiguità
del classicismo
napoleonico

L'inserimento dell'Italia nel sistema imperiale portò a una più diretta co-

Una nuova visione dell'Italia
 noscenza del nostro paese e spinse alcuni intellettuali di altri paesi a interrogarsi sulla sua concreta situazione e sul suo destino. Questa nuova visione si incontrò con la consapevolezza delle diverse caratteristiche delle nazioni europee (legata spesso a un rifiuto dell'universalismo rivoluzionario): ne derivò una riflessione che agì, negli anni successivi, anche sulla coscienza letteraria e politica degli Italiani e sulla ricerca di una nuova definizione dell'identità nazionale.

Madame de Staël
 I contributi più importanti vennero da intellettuali francesi, vicini in qualche modo agli *idéologues*, oppositori «moderati» del regime napoleonico. In primo piano fu la celebre Madame de Staël (Anne-Louise-Germaine Necker, 1766-1817), grande mediatrice di cultura, animatrice di dibattiti intellettuali, prima nel suo salotto parigino, poi nel suo castello di Coppet, presso Ginevra: attenta alle più svariate manifestazioni della letteratura europea, contribuì tra l'altro in modo determinante alla diffusione delle nuove idee romantiche in Francia e poi anche in Italia (cfr. 8.1.7 e 8.2.1). Il suo scritto *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (La letteratura considerata nei suoi rapporti con le istituzioni sociali) apparve nel 1800 e fu subito accompagnato da molteplici polemiche.

Corinne ou l'Italie
 Tra il 1805 e il 1806 Madame de Staël compì un viaggio in Italia che offrì spunto per l'interessante romanzo *Corinne ou l'Italie* (1807), concepito come un lungo viaggio-inchiesta sull'arte, sulla cultura e sulla realtà sociale della nostra penisola. Questo libro riscosse un grande successo europeo, ma suscitò scarsa eco in Italia, dove invece ebbe effetti più significativi, contribuendo alla conoscenza delle idee romantiche, il successivo *De l'Allemagne* (Sulla Germania, scritto nel 1810, ma subito proibito da Napoleone, uscito poi a Londra solo nel 1813).

Simonde de Sismondi
 Più stretti furono i rapporti con l'Italia di un personaggio assai vicino alla Staël, il ginevrino Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi (1773-1842), di famiglia di origine italiana, che soggiornò a lungo in Toscana impiantandovi una azienda agricola modello. La sua *Histoire des républiques italiennes du Moyen Age* (Storia delle repubbliche italiane del Medioevo) uscì in sedici volumi tra il 1807 e il 1818: essa diffuse una nuova immagine della civiltà comunale italiana (vista in una prospettiva laica, come luogo di elaborazione di originali forme di libertà, indipendenza e patriottismo) ed ebbe enorme importanza per le nuove concezioni storiche del Romanticismo italiano. Al 1813 risale *De la littérature du Midi de l'Europe* (Sulla letteratura del Mezzogiorno d'Europa), in tre volumi, uno dei primi esempi di storiografia letteraria civile e militante, che suggerisce una stretta connessione tra vita sociale, morale e letteraria.

7.2. La letteratura dell'Italia napoleonica

7.2.1. Il classicismo dell'età napoleonica.

In tutta l'Europa napoleonica il Neoclassicismo (cfr. 6.7.1) andava sempre più trasformandosi in un'arte ufficiale. Dopo aver accentuato, nelle prime fasi della rivoluzione, i suoi aspetti più radicali (legandosi al culto rivoluzionario della «virtù» degli antichi), esso venne poi a irrigidirsi in forme astratte e celebrative, seguendo l'involutione autoritaria del regime napoleonico. In Italia, la persistenza della tradizione classica non sembrava in alcun modo messa in discussione dal nuovo assetto politico-sociale e la sua influenza continuava a essere determinante indipendentemente dalle scelte politiche operate dagli intellettuali, fossero esse di adesione, opposizione o completa estraneità al regime. Una comune base classicistica quindi collega pressoché tutte le esperienze letterarie e artistiche del tempo.

Ma, mentre nelle altre letterature europee, come in quella tedesca, lo stesso culto della bellezza classica riusciva a offrire una nuova, complessa capacità di conoscenza della realtà contemporanea, la letteratura italiana dimostrò una ridotta vivacità: restò come cristallizzata e imprigionata da una troppo lunga tradizione, che aveva avuto manifestazioni di grande rilievo ancora nel secolo XVIII, ma che ormai appariva stanca e consunta.

La continuità della tradizione, in quel periodo di trasformazioni, significò per molti un modo per affermare ancora la persistenza di un'identità nazionale e distinguere il carattere italiano da quello delle altre nazioni europee. Ma ciò finì per convergere con lo stesso atteggiamento ambiguo dei Francesi e di Napoleone nei confronti dell'Italia e della sua cultura (cfr. 7.1.9), e rese la nostra letteratura sostanzialmente appartata e subalterna, priva di grande respiro, arretrata rispetto a quelle europee (e ciò spiega perché anche un poeta del valore di Foscolo sia ancora oggi praticamente sconosciuto all'estero).

Il Neoclassicismo dominava incontrastato in altri ambiti artistici, nei quali riusciva ancora a mantenere un'apertura e un respiro internazionali come stile ufficiale dell'Impero napoleonico; e tra tutti gli artisti neoclassici si distingueva il grande scultore Antonio Canova (1757-1822), capace di dar vita a opere di una originale bellezza astratta e quasi esangue. Centro del neoclassicismo italiano, nel campo delle arti visive come in quello del teatro, era naturalmente la capitale del napoleonico Regno d'Italia, Milano, che del resto assunse in questi anni un ruolo di vera capitale della cultura italiana.

Continuità della tradizione classica

Marginalità della letteratura italiana

Una produzione subalterna

L'arte neoclassica

Il ruolo di Milano

Ippolito Pindemonte

Tra gli scrittori, si distingue il nobile veronese IPPOLITO PINDEMONTI (1753-1828), letterato fine ed equilibrato, ricco di curiosità, aperto alle nuove forme della sensibilità europea: già prima della rivoluzione, tra il 1784 e l'88, aveva scritto le *Prose e poesie campestri*, in cui la nuova curiosità per la natura assumeva toni di dolce e tranquilla malinconia. Trovatosi a Parigi nel 1789, mostrò un certo interesse, documentato dal romanzo *Abaritte* (1790), per i primi eventi rivoluzionari, ma assunse poi atteggiamenti di moderato distacco, dedicandosi a diversi generi e temi letterari, sempre con uno stile di morbida misura appoggiato su «ritmi come un po' pigri e pensosi» (W. Binni). Sulla linea di questo equilibrato classicismo, privo di grandi ambizioni, si collocano la sua celebre traduzione dell'*Odissea* (pubblicata nel 1822, dopo quindici anni di lavoro) e l'epistola in versi *I Sepolcri* (1807), in risposta all'omonimo carme che il Foscolo gli aveva indirizzato (cfr. 7.3.6).

Altri autori

Il fratello maggiore GIOVANNI PINDEMONTI (1751-1812), senza raggiungere l'eleganza di Ippolito, si dedicò a una poesia «patriottica», ispirata da una diretta partecipazione ai processi rivoluzionari. A un orizzonte classicistico si lega anche il toscano FILIPPO PANANTI (1766-1837), che nel periodo napoleonico fu a Londra, dove si occupò di teatro e pubblicò un poema satirico in ottave, *Il poeta di teatro* (1808).

Monti e Foscolo

Le più alte espressioni del classicismo di questa età, che costituiscono due opposti modi di essere della sensibilità neoclassica, sono rappresentate da Vincenzo Monti e da Ugo Foscolo: il primo, abilissimo mediatore tra forme, atteggiamenti e scelte letterarie diverse, sempre pronto ad assumere posizioni moderate e ufficiali, a vivere la classicità come ornamento, esteriorità, piacere della pura parola; l'altro mosso da una ostinata volontà di scontro e di polemica, sempre all'opposizione, alla ricerca di una parola poetica piena di densità storica e di valori assoluti.

7.2.2. La carriera di Vincenzo Monti.

Un letterato di fronte a una storia tumultuosa

Con la sua opera e il suo modello di intellettuale-letterato, VINCENZO MONTI attraversa non soltanto l'età rivoluzionaria e napoleonica, ma anche i decenni che immediatamente la precedono e la seguono: il suo successo prende avvio verso la fine degli anni Settanta, collegandosi alle ultime esperienze della cultura letteraria settecentesca e intrecciandole al Neoclassicismo e alle nuove forme della sensibilità europea; il suo prestigio e la sua presenza si impongono ancora negli anni Venti del nuovo secolo, nell'Italia della Restaurazione, quando, dopo l'affermazione del movimento romantico, si svolgono le grandi esperienze di Manzoni e di Leopardi.

«Primo poeta d'Italia»

Nella sua carriera il Monti seppe conquistarsi la fama indiscussa di «premier poète d'Italie», «primo poeta d'Italia», come lo definì la de Staël: non tanto per il valore assoluto delle sue opere (nessuna delle quali è in grado di suscitare oggi un vero e duraturo interesse), quanto per la sua adattabilità alle tendenze e al gusto dominanti, per le sue qualità di mediatore fra la tradizione classicistica e le trasformazioni politiche (a cui accompagnò anche una grande abilità nel tessere e coltivare rapporti sociali, testimoniata tra l'altro dal suo ricchissimo epistolario). Seppe attraversare indenne regimi diversi, mantenendo con tutti

buoni rapporti e ottenendo sempre adeguati riconoscimenti del suo prestigio letterario; e, senza mai tradirne i caratteri essenziali, mise la sua poesia al servizio dei differenti regimi. Seppe insomma vivere in un mondo contraddittorio, confidando nella continuità della tradizione umanistica italiana e tenendo in vita un'immagine di letterato come costruttore di forme eleganti e «perfette», da offrire come esemplari alle classi dominanti: e, dato il momento storico in cui si trovò a operare, contribuì in modo determinante a cambiare la destinazione di quella tradizione, trasformandola da modello per una società nobiliare e clericale in modello per una nuova società dominata dalla grande borghesia e da una aristocrazia dalle iniziative borghesi. Per questo la sua opera produsse una profonda laicizzazione e modernizzazione della nostra tradizione, rivitalizzandone il suo più esteriore formalismo: tenne conto di tutti gli svariati elementi propri della sensibilità e dell'ideologia contemporanea, ma li neutralizzò, inserendoli in un quadro formale e retorico sempre autosufficiente, svuotato di ogni problematicità e conflittualità.

Fiducia nella tradizione umanistica

Nato il 19 febbraio 1754 a Fusignano, presso Alfonsine, in Romagna, da famiglia di proprietari terrieri, dopo aver studiato nel seminario di Faenza, Vincenzo Monti si trasferì nel 1771 a Ferrara, dove pubblicò, nel 1776, il suo primo libro di versi, *La visione di Ezechiello*. Ma le sue ambizioni lo portavano verso Roma, dove si trasferì nello stesso '76 e dove rimase per più di un ventennio, fino al 1797: il neoclassicismo sembrava aver dato alla città dei papi un nuovo vigore culturale, che si accompagnava a qualche iniziativa di cauto riformismo illuminato. A Roma Monti si diede alla vita mondana, tra abati e aristocratici, come un vero letterato di corte pronto a offrire i suoi versi a nobili e a ecclesiastici, curioso dell'attualità, delle novità culturali, delle più recenti espressioni di sensibilità, e insieme ligio ai valori religiosi e alle gerarchie sociali.

La formazione

A Roma

Nel 1779 raccolse tutta la sua precedente produzione poetica, nel *Saggio di poesie*; produsse poi una fittissima serie di componimenti, che molto presto fecero di lui la voce poetica ufficiale della Roma papale. Al successo letterario si accompagnò una vita felice: il matrimonio con la bellissima Teresa Pikler (1791) e una buona sistemazione economica, come segretario del duca Luigi Braschi, nipote del papa Pio VI (1793). Gli inquietanti eventi francesi avevano intanto creato un forte turbamento nella Roma papale, e il Monti si fece interprete dell'orrore per la rivoluzione con un poema tutto ispirato all'attualità, la *Bassvilliana*, che, anche se incompiuto, ebbe grande successo come manifesto di poesia antirivoluzionaria.

Poeta ufficiale del classicismo papale

Nonostante ciò, le idee moderatamente progressiste e le stesse abitudini di vita del Monti attirarono su di lui sospetti di giacobinismo che lo spinsero ad abbandonare di nascosto Roma nel marzo 1797, e a stabilirsi nella Milano rivoluzionaria, dove divenne rapidamente poeta ufficiale della Repubblica Cisalpina. La caduta francese del 1799 lo costrinse a riparare a Parigi, da dove poté poi rientrare trionfalmente a Milano, in seguito alla vittoria di Napoleone a Marengo. Nominato professore di eloquenza e poesia all'università di Pavia, vi tenne lezioni tra il 1802 e il 1804, anno in cui fu nominato Poeta del Governo italiano; nel 1805 ebbe poi la nomina a Istoriografo del Regno italiano. Grazie a questi incarichi esercitò una specie di dittatura letteraria sull'Italia napoleonica, facendosi spesso diretto portavoce ed esecutore dei programmi culturali dell'imperatore e pubblicando numerosi scritti celebrativi; la sua buona situazione economica e il molto tempo a disposizione per gli studi

A Milano

Poeta del Governo italiano

La Restaurazione
austriaca

gli permisero di concludere e pubblicare nel 1810 la sua traduzione dell'*Iliade*. Con la caduta del regime napoleonico perse la pensione di storiografo ma, pur tra incertezze e malumori, riuscì ugualmente ad adattarsi al regime austriaco, proponendosi ancora come guida e mediatore culturale nella Milano della Restaurazione, considerato con simpatia e rispetto anche da molti oppositori del regime austriaco. Per quanto riguarda la polemica tra classici e romantici, si schierò in difesa della tradizione classica e dell'uso poetico della mitologia, ma mantenne buoni rapporti con molti esponenti delle tendenze romantiche. Oltre a nuovi componimenti d'occasione e a prove di poesia più intima e malinconica, lavorò negli ultimi anni al poemetto *La Feroniade*; stanco e malato, morì a Milano il 13 ottobre 1828.

7.2.3. Monti poeta del neoclassicismo papale.

Gli esperimenti
ferraresi

Negli anni giovanili trascorsi a Ferrara il Monti si esercitò in esperimenti poetici di varia natura, impadronendosi di ogni tendenza del linguaggio settecentesco, da quello arcadico più frivolo e galante, a quello classicistico più misurato e razionale, al più recente gusto per la poesia religiosa e per le «visioni» sacre, (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 89). A Roma, dopo la pubblicazione del *Saggio di poesie* (cfr. 7.2.2), Monti continuò a operare su terreni diversi con una singolare capacità di adattamento, che lo rese subito il poeta ufficiale del classicismo papale, di quella cultura che – con il ritrovamento di nuove testimonianze del mondo antico e col diffondersi di nuove iniziative e nuovi progetti – si illudeva di rinnovare i fasti della Roma del primo Cinquecento.

La produzione
romana

Amalgamando e riadattando diversi aspetti della tradizione poetica italiana, Monti pubblicò vari volumi e volumetti che è impossibile enumerare uno per uno. Accenniamo soltanto ai più importanti, raggruppandoli schematicamente secondo i generi e le tendenze a cui si collegano.

Le opere
celebrative

1. Una poesia ufficiale e celebrativa, che prende spunto da occasioni di attualità per esaltare la civiltà presente e i suoi legami di continuità con quella antica. Grande successo ebbero l'ode *Prosopopea di Pericle* (1779), che celebra la fioritura culturale della Roma di Pio VI, e l'altra ode *Al signor di Montgolfier* (1784), che esalta l'ascensione in pallone aerostatico dei fratelli Montgolfier.

Lo spettacolo
dell'universo

2. Una poesia che sembra riallacciarsi a temi e a forme barocche e tende a dare una immagine spettacolare della religione e della natura. Un buon risultato è quello del canto in terzine *La bellezza dell'universo* (1781), che si presenta come un «risonante... inno di lode» alla natura, vista come variopinto e «palpitante» spettacolo animato dal respiro del creatore.

I componimenti
d'amore

3. Una poesia d'amore tutta permeata di elementi malinconici, di cupi accenti pessimistici, che adatta al linguaggio poetico italiano i toni sentimentali diffusi nella nuova letteratura nord-europea: in particolare gli sciolti *A don Sigismondo Chigi* e i *Pensieri d'amore* seguono e spesso traducono alla lettera alcuni suggestivi passi del *Werther* di Goethe (cfr. 6.7.3).

La poesia
drammatica

4. La poesia drammatica: nel 1786 viene rappresentato l'*Aristodemo*, con cui cerca un teatro capace di trascorrere su toni diversi, di aprirsi agli aspetti più quotidiani del costume contemporaneo, a sentimenti più pacati e meno tragici. Una tematica «storica», di origine non classica, è affrontata nel dramma *Galeotto Manfredi* (1788).

5. Una poesia dai più espliciti caratteri neoclassici, che nella *Musogonia* (1793), poemetto in ottave sulla nascita delle Muse, esibisce una erudizione mitologica che fa trasparire le immagini del mito antico in forme fredde e levigate.

Le opere
neoclassiche

6. L'opera più celebre di questo periodo romano resta la *Bassvilliana*, poemetto in terzine (dal titolo originario *In morte di Ugo di Bassville*), di cui apparvero quattro canti nel 1793 e che rimase incompiuto. Esso prendeva spunto dall'assassinio del repubblicano francese Joseph Hugou detto Bassville, avvenuto a Roma nel gennaio del '93 durante una missione politica, per opera della plebe aizzata dagli antirivoluzionari: pentitosi delle sue idee in punto di morte, Bassville aveva avuto un funerale a spese del papa, che aveva anche garantito assistenza alla vedova e ai figli. Monti immagina che l'anima di Bassville sia accompagnata da un angelo a vedere gli orrori della rivoluzione in cui aveva creduto (e innanzitutto la decapitazione del re Luigi XVI), espediente che gli serve per esaltare la moderazione e la pietà della politica cristiana contro l'empietà rivoluzionaria. Gli schemi della letteratura delle «visioni» vengono qui orchestrati in toni accesi e vibranti, con una originale trascrizione in chiave moderna di molti elementi del linguaggio dantesco.

La Bassvilliana

7.2.4. Monti poeta del classicismo borghese.

Una volta passato al campo opposto, il Monti si fece rapidamente una verginità rivoluzionaria, componendo inni e cantate repubblicane. Si mantenne comunque su posizioni moderate, esaltando subito le scelte politiche di Napoleone Bonaparte con liriche e poemetti, tra cui l'incompiuto *Prometeo* (1797). Durante il soggiorno a Parigi fu ripresa e terminata una tragedia iniziata già negli anni romani, che costituisce una delle sue opere più interessanti, il *Caio Gracco*, rappresentata poi con successo al Teatro alla Scala di Milano nel 1802. Il tema classico trova qui un diretto riferimento all'attualità: Caio Gracco (eroe particolarmente caro ai rivoluzionari francesi), che soccombe sotto le opposte spinte della reazione antipopolare e dei rivoluzionari estremisti e «terroristi», rappresenta un sublime modello di «virtù» civile, di trasparenza dell'azione politica, di lineare razionalità, tesa ad arginare la violenza e a creare un giusto equilibrio all'interno delle diverse classi sociali; la tragedia di Caio si conclude in una amara constatazione della sconfitta di quella «virtù» e delle sue aspirazioni; inutile e senza sbocco si rivela alla fine la lotta per la giustizia.

Le opere
repubblicane:
Prometeo
e *Caio Gracco*

La delusione per gli avvenimenti del 1799 si avverte, con maggior forza, nella *Mascheroniana*, poema in cinque canti in terzine (nel 1801 furono pubblicati solo i primi tre), che presenta i colloqui nell'oltretomba tra Lorenzo Mascheroni (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 89), e altri scrittori e illuministi settecenteschi.

La Mascheroniana

All'esaltazione di Napoleone sono dedicati numerose cantate teatrali e poemetti successivi, ispirati sia ai motivi della mitologia classica (si ricordi il libretto per musica *Teseo*, 1804) sia ai modelli più vicini, come i poemi di Ossian (si ricordi l'incompiuto *Il bardo della selva nera*, 1806). In genere questi testi encomiastici sono molto aridi ed esteriori; e ancor più lo sono quelli scritti successivamente per la restaurazione del regime austriaco (come *Il ritorno di Astrea*, 1816).

I testi
encomiastici

I migliori risultati poetici del Monti sono in realtà costituiti da alcune traduzioni, in cui egli poté ovviare a una sua incapacità inventiva originale, appoggiandosi a

La Pulcella
d'Orléans

testi preesistenti e sviluppando una raffinata elaborazione linguistica. Tra il 1798 e il '99, in una fase di intenso e polemico distacco dal suo passato papalino, lavorò a *La Pulcella d'Orléans*, traduzione in ottave dell'irriverente poema satirico di Voltaire *La Pucelle d'Orléans*, sulle vicende di Giovanna d'Arco; il lavoro fu pubblicato postumo, nel 1878, e presenta una sorprendente *verve* comica, un ritmo rapido e volubilissimo, che arricchisce (anche con richiami ariosteschi) lo stile troppo semplice e lineare dell'opera originale.

L'Iliade
montiana

La traduzione dell'*Iliade* in endecasillabi sciolti, stampata la prima volta nel 1810 e poi più volte in seguito con varie correzioni, è certamente il capolavoro del Monti: costruita tenendo conto di precedenti traduzioni, essa non offre una immagine fedele del testo omerico (e del resto Monti aveva una scarsa conoscenza del greco), ma un suo travestimento in equilibrate forme neoclassiche. Su tutta l'opera domina il piacere di una parola lucida, precisa, capace di avvolgere misuratamente e carezzare divinità ed eroi, oggetti e abitudini arcaiche, nomi e forme del poema omerico. Il mondo eroico è rappresentato con continui effetti trionfali, come di parata; i sentimenti dei personaggi si arricchiscono di sfumature e suggestioni malinconiche (secondo il modello degli eroi di Ossian) e di risvolti più intimi e familiari. In un continuo fluttuare tra preziosità linguistiche, momenti di puro formalismo, accese vibrazioni eroiche, abbandoni sentimentali, questo Omero in versione Monti appare costruito proprio sulla misura dell'Italia napoleonica, tra gli echi delle guerre che allora percorrevano tutta l'Europa: l'epica antica sembra trasformarsi nell'espressione del nuovo spirito militare che penetrava anche in Italia e che avrebbe avuto un ruolo essenziale nel Risorgimento (e ciò costituisce una delle ragioni essenziali del successo di questa traduzione).

Un Omero
per l'Italia
napoleonica

Negli ultimi anni della sua esistenza il vecchio poeta sfiorò accenti di affettuosa intimità familiare, come nella delicata e misuratissima canzone *Pel giorno onomastico della mia donna Teresa Pikeker*, scritta nel 1826.

La Feroniade

Tutta la sua abilità e il suo gusto di poeta neoclassico si concentrarono poi nel lavoro della *Feroniade*, poemetto mitologico in tre canti in versi sciolti, iniziato già durante il periodo romano per esaltare i progetti papali di bonifica delle paludi pontine e ora ripreso, perfezionato e arricchito con ossessiva cura formale, ma comunque non concluso e stampato postumo nel 1832. Un linguaggio luminoso e senza ombre, come conquistato dal piacere di assaporare nomi classici, si sviluppa con una sintassi insieme sinuosa e precisa, che piega al suo ritmo la misura dell'endecasillabo sciolto. Per il Monti si tratta di una prova di continuità con se stesso e di abilità prestigiosa, è un modo di affermare una totale estraneità alla storia e al presente, proprio da parte di uno scrittore che aveva costruito la propria figura di intellettuale su una partecipazione della letteratura alle trasformazioni di un'età turbinosa.

Estraneità
al presente

Sulla mitologia

Il valore di sogno, di evasione dalla realtà, di dolce e preziosa scena, che il Monti attribuiva al mito classico, è del resto evidente nel sermone *Sulla mitologia* (1825), nel quale egli esprime il suo giudizio sulla polemica tra classici e romantici (ma cfr. 8.2.2 e DATI, tav. 105) e difende una poesia basata sulla «meraviglia» e il «portamento» delle favole mitologiche, opposta «al nudo / arido vero».

7.2.5. Valore e significato dell'opera del Monti.

Sul Monti resta definitivo il giudizio di Leopardi, che lo qualificò «poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo»: la sua poesia è tutta esteriore e formale, priva di segni di autenticità, di vitale partecipazione a quel presente in cui pure egli giocò un ruolo non indifferente. Egli mira soprattutto a combinare diverse forme letterarie, a tradurre in un linguaggio moderno l'eredità di una lunghissima tradizione: la fiducia nella letteratura non diventa mai per lui critica e rifiuto della realtà, ma solo ricamo trionfale su un mondo governato da forze diverse ed estranee, strumento per imporsi sulla scena sociale, per ricoprire un ruolo positivo nella società presente. Bisogna comunque evitare di condannare moralisticamente i suoi rivolgimenti ideologici e il suo adeguarsi a regimi diversi: bisogna anzi riconoscere che l'importanza della sua figura intellettuale consiste proprio nell'abilità di fare della letteratura la voce del gusto e dei modelli collettivi di volta in volta dominanti, lo strumento di un medio equilibrio culturale.

Il poeta
del consenso

Sotto molti punti di vista Monti sembra costituire l'ultimo anello di una tradizione letteraria classicistica e cortigiana abituata a identificarsi in senso positivo con i sistemi politici e con le forze al potere. Ma nello stesso tempo egli inaugura un nuovo modello, che avrà grande peso in tutto il secolo XIX e in parte del XX: egli «laicizza» la tradizione classicistica, senza modificarne la struttura; la semplifica e nello stesso tempo l'arricchisce, rendendola fruibile per un mondo ormai mutato, colorandola della sensibilità contemporanea. Da questo punto di vista, egli appare il creatore di un *classicismo borghese* dai caratteri «nazionali» (e non più «internazionale», come continuava a essere il classicismo ufficiale dell'Antico regime), che mostra una tranquilla e moderata fiducia nel progresso, pur continuando a rivestire pose e formule anticheggianti e a esprimersi in un linguaggio aulico e «sublime», contrario a qualsiasi diretta designazione della realtà; esso tende a porsi come strumento di consenso sociale, e ben si adatta al Monti la formula di «poeta del consenso» (W. Binni).

Un classicismo
borghese
e nazionale

Con il Monti le forme e i miti classici riescono artificialmente a sopravvivere come maschere borghesi: gran parte dei moduli classicisti che si riafferceranno nella nostra tradizione fino al Novecento saranno più o meno sottilmente legati alla sua eredità.

L'eredità
montiana

7.2.6. Il purismo e le discussioni sulla lingua.

Nel periodo napoleonico l'esigenza di affermare un'identità nazionale italiana si esprime anche attraverso un nuovo tentativo di definire una forma linguistica perfetta e quindi attraverso una ripresa della *questione della lingua*. Alle prospettive classicistiche si collega il *purismo*, rivendicazione della purezza originaria del toscano degli scrittori del Trecento, specialmente dei «minori», considerati come esempi di lingua naturale, spontaneamente armoniosa, non

Purezza della
lingua originaria

contaminata dagli artificiosi interventi dei secoli successivi, e capace, con la sua ricchezza, di adattarsi alle varie esigenze del mondo contemporaneo.

La nuova
Accademia
della Crusca

Promotore e guida del purismo linguistico fu il sacerdote veronese ANTONIO CESARI (1760-1828), che tra il 1806 e il 1811 promosse una riedizione del *Vocabolario della Crusca* (cfr. 5.3.4 e DATI, tav. 69), con numerose «giunte» di vocaboli attinti da scrittori trecenteschi che la vecchia Crusca aveva trascurato. In questo quadro di rivalutazione dei valori originari della lingua italiana, e col favore del governo francese, a Firenze fu ripristinata nel 1811 l'Accademia della Crusca, che era stata soppressa nel 1783. Notevole risonanza e una non trascurabile funzione educativa ebbe l'insegnamento di alcuni puristi, come il marchese BASILIO PUOTTI (1782-1847), che aprì a Napoli nel 1825 una scuola privata, di cui fu allievo il De Sanctis (cfr. 8.8.11).

La posizione
del gruppo
montiano

Contro il purismo prese posizione il Monti, che pubblicò vari articoli in proposito sulla rivista «Il Poligrafo» nel 1813 e nel 1814 e poi, insieme a un gruppo di amici letterati, tra cui il genero GIULIO PERTICARI (1799-1822), elaborò la *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al «Vocabolario della Crusca»*, uscita in sette tomi tra il 1817 e il 1826. Il gruppo montiano difende una forma di classicismo moderno e aperto, contesta la scelta di un modello linguistico situato, come quello trecentesco, all'«origine» della storia della nostra lingua, ritiene che una lingua «comune» d'Italia si sia elaborata nel secolare confronto tra diverse aree regionali e nel lungo lavoro degli scrittori che l'hanno innalzata a superiore dignità: per il suo carattere «comune», questa lingua non può cristallizzarsi entro schemi rigidi, fuori del tempo, ma deve aprirsi a forme nuove, anche di origine straniera purché non contrastanti con le sue strutture di fondo e con il suo carattere illustre.

7.2.7. Pietro Giordani.

Un'esperienza
particolare

Tra i classicisti, tutta particolare è la posizione del piacentino PIETRO GIORDANI (1774-1848), che, abbandonata la carriera ecclesiastica durante gli anni rivoluzionari, visse poi sempre in condizione di celibatario, in vari centri italiani. Legato al regime napoleonico, fu poi su posizioni libere e indipendenti che destarono sospetti nei governi della Restaurazione (a Parma fu in carcere per tre mesi, nel 1834).

Gli scritti

I suoi numerosi scritti (di cui egli pubblicò, tra il 1821 e il 1827, una prima raccolta in sedici volumi) sono quasi tutti d'occasione: elogi, orazioni, discorsi accademici, prose storiche, brevi saggi, da cui emergono una forte adesione agli schemi dell'«eloquenza» classicistica, un culto della forma precisa, un equilibrio linguistico che rischia spesso di rimanere esteriore e uggioso (esemplari a tal proposito il *Panegirico alla sacra Maestà di Napoleone*, 1807, e il *Panegirico ad Antonio Canova*, 1810). Sotto la sua retorica si avverte però un rigore umano, permeato di spirito illuministico, consolidatosi negli anni della Restaurazione insieme con una viva sollecitudine per i problemi dell'educazione e per le condizioni di vita delle classi umili.

Letteratura
come esercizio
di civiltà

L'idea di letteratura sviluppata da Giordani è, nonostante la comune base classicistica, opposta a quella del Monti: la letteratura è per lui ricerca di rigore, esercizio lucido di verità e di educazione civile, affermazione di una «virtù» che deve essere insieme retorica, linguistica, umana. In funzione di questa idea egli svolse una ricca opera di mediazione intellettuale, di cui sono documento importante le sue lettere; e nel giovane Giacomo Leopardi, da lui «scoperto», aiutato, incoraggiato, egli vide la realizzazione più completa della figura di scrittore da lui vagheggiata.

7.3. Ugo Foscolo

7.3.1. La vita.

La stessa nascita e le origini familiari pongono la figura di UGO FOSCOLO sotto il segno dell'instabilità. Egli nacque a Zante, una delle isole Ionie, che all'epoca appartenevano ancora alla Repubblica di Venezia, il 6 febbraio 1778; il suo nome di battesimo era Niccolò, ed egli si fece chiamare Ugo solo a partire dal 1795. Il padre Andrea, di famiglia veneziana, esercitava a Zante la professione di medico; la madre, Diamantina Spathis, era invece greca. La famiglia, a cui si erano aggiunti altri tre figli, seguì nel 1785 il padre, trasferitosi a Spalato, in Dalmazia, dove il piccolo Niccolò frequentò il seminario arcivescovile. La morte improvvisa del padre (1788) causò alla famiglia gravi difficoltà.

L'infanzia

Nel 1792 la famiglia al completo si trasferì a Venezia, dove il ragazzo, nonostante i problemi economici, poté continuare gli studi e cercò di inserirsi negli ancora vivaci ambienti culturali e mondani della città. Per un giovane di condizione relativamente modesta, proveniente da una lontana provincia, che conosceva il greco meglio dell'italiano, Venezia, nonostante la sua inarrestabile decadenza, rappresentava pur sempre un mondo da conquistare, in cui mettere alla prova le proprie capacità e ambizioni. Riuscì a farsi ammettere nei salotti dell'aristocrazia, tra cui quello della brillante Isabella Teotochi Albrizzi (1763-1836), grande appassionata di letteratura, abile nel creare rapporti culturali, per la quale nutrì una tempestosa passione d'amore. Grazie a lei conobbe Ippolito Pindemonte (cfr. 7.2.1) e Aurelio Bertola de' Giorgi (cfr. 6.7.4).

A Venezia

Nel frattempo si dedicava alla lettura dei classici greci, latini, italiani e cominciava il proprio apprendistato poetico, rifacendosi soprattutto alla tradizione arcadica. Mostrava però interesse anche per gli aspetti più attuali della cultura settecentesca, leggeva i grandi illuministi, Rousseau e vari testi nei quali si esprimeva la nuova e più inquietata sensibilità europea. Di grande stimolo fu per lui il rapporto con Melchiorre Cesarotti (cfr. 6.7.4), di cui frequentò le lezioni all'università di Padova. La varietà dei suoi interessi è testimoniata da un *Piano di studi* da lui redatto nel 1796.

L'apprendistato
poetico

La discesa dei Francesi in Italia rafforzò il suo orientamento rivoluzionario e, sotto l'influenza di idee giacobine, si impegnò nell'attività politica. Dopo un periodo trascorso sui colli Euganei per eludere i sospetti del governo veneto, fece rappresentare nel gennaio 1797 al teatro Sant'Angelo la tragedia *Tieste*, piena di furore libertario, costruita sui modelli dell'Alfieri, autore da lui impetuosamente amato come nemico di tutti i tiranni. La tragedia del giovane non ancora ventenne ebbe un ottimo successo, ma rese ancora più sospettoso nei suoi confronti il governo oligarchico. Egli preferì perciò fuggire nella primavera a Bologna, che, dopo l'arrivo dei

L'attività politica

Nell'esercito francese Francesi, faceva parte della nuova Repubblica Cispadana. Lì si arruolò nel corpo dei cacciatori a cavallo e pubblicò l'ode *A Bonaparte liberatore*. A maggio tornava però a Venezia, dove l'avanzata dei Francesi aveva fatto cadere la repubblica oligarchica e instaurato un governo rivoluzionario; ebbe allora l'incarico di segretario della municipalità (delle cui sedute redasse i verbali).

Tra Milano e Bologna La sua sensibilità politica gli fece subito avvertire l'atteggiamento ambiguo dei liberatori francesi; il trattato di Campoformio, con cui Napoleone cedeva Venezia all'Austria (17 ottobre 1797) fu il colpo finale del disinganno. Senza attendere l'insediamento degli Austriaci, partì per l'esilio. Si recò a Milano, dove si legò ai gruppi giacobini italiani più attivi ed ebbe modo di conoscere il vecchio Parini e il Monti; in quegli anni visse un'infelice passione per Teresa Pikler, moglie del Monti, con il quale mantenne comunque un rapporto di buona amicizia. Collaborò con Melchiorre Gioia alla redazione del «*Monitore italiano*», sul quale pubblicò articoli a difesa di una visione patriottica e italiana della rivoluzione. Quando i Francesi costrinsero il giornale alla chiusura, tornò a Bologna; collaborò al «*Genio democratico*», giornale fondato da suo fratello Giovanni, e al «*Monitore bolognese*», e iniziò la stampa delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Ma di fronte alla reazione del 1799 si arruolò volontario nella Guardia Nazionale di Bologna, combattendo insieme ai Francesi; durante la ritirata venne ferito a Cento e si rifugiò con le truppe francesi del generale Massena a Genova, dove venne ferito una seconda volta.

Gli incarichi militari Al ritorno di Napoleone in Italia Foscolo restò nell'esercito con il grado di capitano aggiunto, presso lo stato maggiore del generale Pino, e assolvè vari incarichi in Lombardia, Emilia, Toscana. A Firenze (1801) ebbe un travolgente e infelice amore per Isabella Roncioni, promessa sposa a un ricco marchese; rientrato a Milano (1801-1803), allacciò una relazione con Antonietta Fagnani, moglie del conte Marco Arese, per la quale scrisse l'ode *All'amica risanata*. Cercò soprattutto nel lavoro letterario e filologico una consolazione alla delusione dovuta alla subalternità dell'Italia nel sistema napoleonico, mentre entravano definitivamente in crisi le sue idee giacobine e rivoluzionarie. Terminò e pubblicò le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), a cui seguirono nel 1803 la stampa delle *Poesie* migliori fino allora composte e il lavoro filologico ed erudito su *La chioma di Berenice*.

Il soggiorno francese La sua irrequietezza e le crescenti difficoltà economiche lo indussero a recarsi, nel 1804, col suo grado di capitano, sulle coste della Manica, per partecipare alla spedizione progettata da Napoleone contro l'Inghilterra. Mentre la spedizione veniva continuamente rinviata, rimase tra Calais, Valenciennes, Boulogne-sur-mer fino al marzo 1806, accompagnando al servizio militare rare prove letterarie, in particolare le traduzioni dal greco dell'*Iliade* e dall'inglese del *Viaggio sentimentale* di Sterne. Dalla sua relazione con un'inglese a Valenciennes nacque una figlia, Mary (che egli chiamò sempre con il nome Floriana), che restò con la madre e che egli rivedrà durante l'esilio inglese. Stabilitosi di nuovo a Milano, entrò in contatto con i personaggi più influenti del Regno d'Italia, alcuni dei quali guardarono a lui con diffidenza, mentre altri lo protessero e lo sostennero.

Nuovamente a Milano Un viaggio a Venezia e nel Veneto nel 1806, dopo la liberazione dal dominio austriaco, gli permise di rivedere la madre, la sua prima protettrice Isabella Teotochi Albrizzi, Cesarotti e Pindemonte. Dai colloqui avuti durante questo viaggio sorse l'idea del carme *Dei sepolcri*, pubblicato nel 1807, anno in cui apparve anche un suo *Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero*. Nel marzo del 1808, grazie agli appoggi di cui godeva presso l'*establishment* del regime e all'intervento del Monti, ottenne la cattedra di eloquenza all'università di Pavia. Si trattò però di un'esperienza

di breve durata: la cattedra venne subito soppressa e gli fu lasciato soltanto un anno di stipendio, con la possibilità di tenere un corso, inaugurato il 22 gennaio 1809 con la prolusione, tenuta di fronte a un pubblico di illustri personaggi (tra cui lo stesso Monti), *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, che ebbe grande successo.

Mentre varie e appassionate continuavano a essere le sue vicende amorose – tra le donne di questi anni Maddalena Bignami e Francesca Giovio –, la perdita della cattedra pavese lo mise in nuove difficoltà economiche. Si acuiva la sua insofferenza verso la cultura ufficiale napoleonica e in questo contesto venne meno anche la sua amicizia con Monti. La situazione precipitò nel dicembre 1811, quando la rappresentazione alla Scala della sua tragedia *Ajace*, oltre a risolversi in un fiasco, provocò un duro intervento dall'alto, dato che si credette di scorgere nel testo varie allusioni antinapoleoniche. Foscolo fu invitato a lasciare Milano e, nell'agosto del 1812 si trasferì a Firenze, rimanendovi fino al luglio dell'anno successivo e vivendo uno dei momenti più tranquilli della sua esistenza. Soggiornò nella villa di Bellosguardo, strinse una sincera amicizia – nel ricordo dell'Alfieri – con la contessa d'Albany, frequentandone il salotto; corteggiò la bella Eleonora Nencini; intrattene una dolce relazione amorosa con la senese Quirina Mocenni Magiotti, da lui chiamata «la donna gentile». Il soggiorno fiorentino coincise con una fase creativa particolarmente felice. Foscolo lavorò intensamente al progetto de *Le Grazie* e alla composizione della tragedia *Ricciarda*; proseguì inoltre la traduzione dell'*Iliade*; riprese e pubblicò la traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne, accompagnata dalla *Notizia intorno a Didimo Chierico*.

Dopo una breve parentesi milanese, Foscolo tornò a Firenze nell'ottobre 1813; ma nel novembre ritornò a Milano, richiamato dalla nuova situazione politica creata in seguito alla sconfitta di Napoleone a Lipsia. In un primo momento si mise a disposizione del viceré Eugenio Beauharnais, che tentava di conservare, nonostante la caduta di Napoleone, l'indipendenza e l'integrità del Regno d'Italia; tuttavia la lotta tra le varie fazioni, lo strascico delle passate delusioni, la diffidenza verso la classe dirigente del regno, lo spinsero ben presto a considerare con scetticismo gli avvenimenti e a credere perfino che un ritorno degli Austriaci non sarebbe stato un fatto negativo. Quando gli Austriaci entrarono in Milano, il generale Bellegarde gli propose la direzione di un giornale culturale, col quale il nuovo regime intendeva dare spazio, ma piegandole a proprio vantaggio, alle forze più varie della cultura italiana: un giornale che di lì a poco si sarebbe realizzato con la «*Biblioteca italiana*» (cfr. 8.2.2). Foscolo fu sul punto di accettare, ma, dopo dubbi e incertezze, mantenendo fede alla propria indipendenza e coerenza personale, il 30 marzo 1815 fuggì da Milano. Riparò in Svizzera dove, perseguitato dalla polizia, ebbe una vita difficile e poté sostenersi grazie agli aiuti inviati dal fratello Giulio e dalla «donna gentile». Dopo aver soggiornato in varie città, pubblicando tra l'altro a Zurigo una nuova redazione dell'*Ortis*, decise infine di emigrare in Inghilterra, accompagnato da un giovane di Zante, il poeta greco Andreas Kalvos (1782-1867).

Nel settembre 1816 si trovava a Londra, ospite di Lord Holland e accolto con favore negli ambienti culturali e nei circoli liberali. Dopo un primo periodo relativamente felice, anche la vita londinese presentò difficoltà, aggravate dal carattere orgoglioso del poeta, che gli alienò anche le simpatie di quanti all'inizio erano ben disposti nei suoi confronti. Facile agli eccessi d'ira e alle passioni amorose, abituato a una vita disordinata e dispendiosa, non riuscì a farsi accettare dalla compunta aristocrazia londinese. Mantenne contatti epistolari con l'Italia, e nei primi anni suo fedele corrispondente fu Silvio Pellico, a cui aveva affidato a Milano molte carte.

Scontro con il regime napoleonico

Il sereno soggiorno fiorentino

L'ultima stagione milanese

L'esilio svizzero

L'esilio londinese

Oltre a impegnarsi in numerosissimi scritti critici, con i quali riusciva a procurarsi qualche piccolo guadagno, abbozzò fin dal 1817 un progetto di *Lettere dall'Inghilterra*, di cui sistemò soprattutto la parte nota come *Gazzettino del bel mondo* (cfr. 7.3.7), e soprattutto nel '22 tornò sulla redazione delle *Grazie*.

Gli ultimi anni

Nel 1817 lo raggiunse la notizia della morte della madre. Nel 1822 ritrovò la figlia Mary, la quale lo assistette affettuosamente negli ultimi giorni. Le spese sostenute per stabilirsi in un elegante villino nel quartiere di St. John's Wood (il Digamma Cottage) aggravarono la sua situazione economica già precaria, nonostante alcune collaborazioni a prestigiose riviste. Dovette passare un breve periodo in prigione a causa dei debiti contratti e fu costretto a vivere sotto falso nome per sfuggire ai creditori. Povero e malato, costretto a mendicare il sostegno di ricchi signori, morì per idropisia il 10 settembre 1827 e venne sepolto nel cimitero di Chiswick. Nel 1871 le sue spoglie furono portate a Firenze e tumulate nella chiesa di Santa Croce, accanto ai grandi italiani che egli aveva cantato nei *Sepolcri*.

7.3.2. Dalla vita alla letteratura.

Instabilità e provvisorietà dell'esistenza

Nella vita di Foscolo tutto appare provvisorio: egli è dominato da una instabilità che lo porta sempre «altrove», alla ricerca di situazioni sempre nuove e diverse. In questa provvisorietà si esprime un io irrequieto, che, persa la terra d'origine, si lascia trascinare dalle occasioni più varie, rifiuta ogni legame sociale o familiare. Foscolo consuma tutta la sua vita in funzione delle proprie esigenze e contando solo su di sé.

L'egotismo foscoliano

Questa estrema concentrazione sul proprio io sembra riprendere gli atteggiamenti dei libertini settecenteschi (cfr. 7.1.3), ma, rispetto al loro distaccato cinismo, essa trova in Foscolo nuovi elementi morali, storici, passionali, sentimentali. Il poeta rivendica infatti il valore assoluto della propria personalità attraverso un giudizio negativo sul mondo e la dolorosa acquisizione della coscienza delle proprie contraddizioni. Per il suo spessore morale e critico potremmo definire l'individualismo foscoliano con il termine di *egotismo*, che sarà introdotto da Stendhal e indica appunto l'affidarsi esclusivo alla libertà del proprio io.

Attenzione al presente e passioni amorose

L'epistolario foscoliano, che oltre alle lettere dell'autore comprende quelle dei suoi corrispondenti, copre ben nove volumi dell'edizione nazionale. I rapporti umani, gli amori e i contrasti, le riflessioni e le polemiche letterarie o politiche, le necessità pratiche che lo assillavano, tutto viene qui in luce come manifestazione di una vitalità impetuosa, desiderosa di imporsi, di far valere il proprio esistere e il proprio «sentire» individuale. Nell'epistolario foscoliano balzano in primo piano, da una serie di circostanze e di comportamenti che spesso hanno suscitato la curiosità morbosa dei biografi, quelli che, insieme alla letteratura, costituiscono i centri di questa personalità fascinosa: l'ambito della politica (o, più in generale, dell'attenzione alla condizione storica presente) e quello dell'amore.

L'attenzione alla condizione storica si lega in Foscolo a una irriducibile volontà di intervenire sulla scena del presente, di farsi ascoltare, di giudicare il

mondo e mutarne i caratteri. Nel periodo rivoluzionario e giacobino, Foscolo avverte con forza la necessità di saldare l'esperienza intellettuale all'azione politica, assumendo come punto di riferimento la cultura libertaria settecentesca, e in primo luogo due autori tra loro distanti come Rousseau e Alfieri; quando più tardi si allontana dalle posizioni giacobine, fino a giungere a una visione negativa e pessimistica della vita sociale e politica, egli resta comunque fedele all'impegno di «libero scrittore» e mantiene intatta la sua esigenza di osservare e giudicare in modo spregiudicato la scena storica.

L'impegno del «libero scrittore»

Quanto alle passioni amorose – come testimoniano le lettere, che costituiscono uno dei più affascinanti epistolari amorosi di tutti i tempi – esse sono visute con una forza rovinosa, che spinge il poeta a cercare rapporti difficili e senza futuro, destinati a consumarsi tanto più rapidamente quanto più violenta risulta la passione iniziale. Nell'esperienza amorosa Foscolo sembra voler distruggere l'immagine stessa della donna. Spinto da una sensualità accesa, da una volontà di comunicazione totale, egli finisce per vivere l'amore, da una parte come sublimazione, esaltazione di sé nel culto della bellezza e riconoscimento della propria capacità di sentire, dall'altra come dissipazione, abbandono a forze distruttive, dissoluzione delle stesse capacità intellettuali. Rispetto alla mediocrità del reale la donna gli appare come entità superiore e assoluta, la cui presenza gli permette di riconoscere la propria grandezza (non è un caso se molte delle sue amanti sono nobili signore): ma nell'incontro con la donna l'io sperimenta anche la propria incapacità di trovare quiete. In fondo Foscolo offre una versione passionale di quel libertinaggio erotico la cui ultima splendida immagine era rappresentata dal *Don Giovanni* di Mozart (cfr. 7.1.4); ma i suoi atteggiamenti impetuosi sono già di tipo romantico: tra i grandi scrittori italiani, Foscolo è quello che – nella sua vita e nei suoi rapporti personali – meglio si avvicina allo spirito più inquieto del Romanticismo.

Tra libertinismo e Romanticismo

In questa travolgente passionalità, nei suoi eccessi, c'è peraltro qualcosa di forzato e artificioso; pare che egli voglia trasformare la propria vita in un «continuo romanzo» («Chiamami romanzo», dice in una lettera ad Antonietta Fagnani Arese). Egli assume atteggiamenti teatrali e si comporta come se ogni suo atto dovesse essere osservato; il suo sentire si iscrive in una immagine di personalità fosca e scontroso, rinchiusa nel proprio cruccio e nelle proprie passioni, sdegnosa verso la meschinità del mondo, rassegnata al proprio destino distruttivo e alla vanità dell'universo.

Un destino autodistruttivo

Foscolo ricorre a vere e proprie maschere, inventa personaggi che gli fanno da schermo e ai quali affida aspetti diversi della sua personalità. Jacopo Ortis e Didimo Chierico sono le sue controfigure principali, ed esibiscono due caratteri contrastanti del suo io: quello «tragico», passionale, negativo (Jacopo Ortis) e quello «ironico», scettico, disincantato (Didimo Chierico). Questi personaggi creano una mediazione essenziale tra vita e letteratura: sono figure letterarie in opposizione, in cui si cristallizzano le virtualità dell'autore e che tendono a divenire modelli esemplari, benché si tratti, come vedremo, di personaggi «incompiuti». Il loro spazio è quello degli scritti in prosa, dove Foscolo si mantiene più vicino all'esperienza autobiografica.

Ortis e Didimo

Vagheggiamento
della bellezza

Sul versante della poesia, dopo gli esperimenti giovanili, Foscolo pare invece cercare una sempre maggiore sublimazione del proprio egotismo, vagheggiando una bellezza assoluta e superiore, da conquistarsi attraverso la continuità con la tradizione classica. Il Neoclassicismo è per lui ricerca di una poesia in cui le sue contraddizioni e le sue passioni possano trasporsi su un piano ideale, nella luce di una bellezza in grado di resistere alla distruzione e alla vanità del mondo, di conservare la propria forza consolatrice. Inoltre non è trascurabile il fatto che, riattivando il rapporto con il mondo classico, e in particolare con la cultura greca, Foscolo ha modo di ricongiungersi alla sua terra d'origine, alla madre greca.

Instabilità
e incompiutezza
della scrittura

Se si guarda all'opera foscoliana tenendo conto di questa corrispondenza tra vita e letteratura, si comprende subito come il carattere precario della sua esistenza si rifletta nell'instabilità e nell'apertura della sua vasta produzione: la sua figura di scrittore, se si escludono alcune liriche e i *Sepolcri*, non si definisce mai in testi veramente compiuti e definitivi. La maggior parte dei suoi scritti è costituita da abbozzi, esperimenti, interventi provvisori, svolgimenti di secondo grado su schemi precostituiti; i suoi scritti più importanti e ambiziosi subiscono modificazioni continue, sollecitano in lui l'ansia di correggere e perfezionare, annunciano sviluppi che non avranno seguito, restano frammentari e non trovano una sistemazione finale. Nessuna opera di Foscolo è mai veramente finita: la sua è un'interminabile «opera aperta», che coincide con la stessa provvisorietà della vita; essa è un inesausto accumularsi di temi, un proliferare ostinato di progetti e soluzioni diverse, che arriva a servirsi anche di giucose mistificazioni. Tutto ciò esprime una insoddisfatta ricerca di assolutezza, che induce lo scrittore a tornare ossessivamente sui propri testi. Il suo correggere e riscrivere ha un duplice significato: se da un lato evidenzia il desiderio inappagato di una perfezione classicistica, dall'altro è un modo per ribadire l'instabilità esistenziale del poeta.

Un'insoddisfatta
ricerca
di assolutoI valori
e le illusioni

L'opera foscoliana tocca temi molteplici, accoglie anche forme peregrine della cultura classica e contemporanea. Tuttavia questa ricchezza di interessi viene bilanciata dalla predilezione per alcuni motivi costanti, che rimandano a certezze e valori positivi. Si tratta dei celebri temi della compassione, del sepolcro come emblema della continuità tra i vivi e i morti, della patria, dell'amicizia, dell'amore, della bellezza e dell'armonia. Nell'assoluta incertezza dell'esistere e dello scrivere, questi riferimenti si presentano però come *illusioni*. L'autore non riconosce ad essi alcun fondamento oggettivo nella natura, che gli appare anzi cieca e indifferente ai desideri e alle passioni umane; li sente piuttosto come scelte soggettive in cui egli cerca consolazione e a cui attribuisce un valore sociale, considerandoli fondamento ideale del consorzio civile.

L'arte e la poesia

L'«illusione» che riassume in sé tutte le altre è costituita dall'arte e dalla poesia, che trasformano le illusioni soggettive in forza civile e collettiva. Attraverso l'arte, Foscolo aspira a un bene superiore, inteso come risoluzione di ogni conflitto. Ma l'esperienza foscoliana oscilla continuamente tra la tensione verso questo ideale e il perdersi dell'io nelle molteplici occasioni di un'esistenza priva di centro.

7.3.3. Il contrasto e la sconfitta: Jacopo Ortis.

Il romanzo epistolare (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 95) le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* è un tipico esempio di opera aperta e accompagna Foscolo per gran parte della sua vita, impegnandolo in continue revisioni.

Un'opera aperta

Del progetto di un romanzo epistolare l'autore dà notizia già nel suo *Piano di studi* del 1796, accennando a un libro, ancora incompiuto, dal titolo *Laura, lettere*. Ma all'*Ortis* vero e proprio egli lavorò a Bologna nel 1798, iniziando a curarne la stampa, man mano che lo redigeva, presso l'editore Marsigli. Dopo la partenza da Bologna nella primavera del 1799, in seguito all'arrivo degli Austro-Russi, lasciò in sospeso il testo, che consisteva di quarantacinque lettere; ma l'editore si servì di un certo Angelo Sassoli per portarlo a termine e diffonderlo, nonostante i problemi posti dalla censura austriaca, con il titolo *Vera storia di due amanti infelici o sia Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Venuto a conoscenza della pubblicazione di questo volume al ritorno dei Francesi in Italia, Foscolo protestò vivacemente contro l'uso che vi veniva fatto del suo nome e contro lo scempio che le lettere originali avevano subito, e nel marzo 1801 mise mano a una revisione integrale dell'opera a cui seguì, nel settembre dello stesso anno, un'edizione in pochi esemplari; a Milano nell'ottobre 1802, per i tipi del Genio Tipografico, apparve poi un'edizione più consistente, che ebbe numerose ristampe. Sul romanzo l'autore ritornò durante l'esilio svizzero apportando alcune significative modifiche, che condussero a una nuova edizione, apparsa a Zurigo nel 1816, datata però Londra 1814. La redazione definitiva, frutto di una revisione linguistico-stilistica accurata, uscì a Londra nel 1817; il romanzo ri-

Stesure
e edizioni

GENERI E TECNICHE tav. 95

Romanzo epistolare

È un tipo particolare di romanzo, che si affida non a una diretta narrazione, ma a lettere scambiate tra personaggi: i fatti e la loro successione risultano dal racconto (o semplicemente dalle allusioni) dei personaggi-autori dei carteggi. L'insieme delle lettere può essere combinato in modi differenti: esse possono essere attribuite a due o più personaggi e offrire i loro punti di vista sugli eventi, talvolta facendo ricorso a stili diversi in base al livello culturale e sociale attribuito ai mittenti; o possono essere epistole di un solo personaggio, che si immagina ritrovate per caso o indirizzate direttamente all'autore o a chi ha curato il libro; ne deriva che la vicenda può risultare soltanto dal succedersi delle diverse lettere, ma possono esserci anche interventi dell'autore-curatore per spiegare i punti oscuri, connettere tra loro le lettere, descrivere le occasioni a cui sono collegate, narrare gli eventi trascorsi tra una missiva e l'altra, ecc. Il romanzo epistolare costituisce così una struttura a più voci, permette passaggi tra punti di vista e tempi diversi, e nello stesso tempo dà l'illusione di una documentazione verosimile, ricavata direttamente dalla realtà, dall'interpretazione che ne offrono gli scriventi.

segue

Il romanzo epistolare prende avvio dall'impiego, diffuso nella letteratura di tutti i tempi, di lettere o brani di lettere scambiate tra i personaggi. Varie e complicate prove di romanzo epistolare, che mescolano generi e punti di vista diversi, si hanno nella letteratura europea del Seicento, ma la grande affermazione del romanzo epistolare si ha nella letteratura inglese del secolo XVIII: lo scambio di lettere tra personaggi si rivela ora strumento essenziale per dare l'immagine di una realtà in movimento e per esprimere, specialmente quando si tratta di personaggi femminili, dirette effusioni patetiche e sentimentali; un grande successo hanno, anche in Italia, i romanzi di Samuel Richardson (1689-1761) *Pamela* (1741) e *Clarissa* (1747-48). Un grande esempio di nuovo linguaggio sentimentale viene dal romanzo epistolare di Rousseau *La Nouvelle Héloïse* (1761, cfr. 6.6.3); la disperazione amorosa si collega a uno scontro radicale tra l'individuo e il mondo ne *I dolori del giovane Werther* di Goethe (1774, cfr. 6.7.3); mentre ne *Les liaisons dangereuses* (Le relazioni pericolose, 1782) Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (1741-1803), usa questa tecnica narrativa per sondare le tortuose contraddizioni delle passioni, tra comportamenti di cinico libertinismo. Se si escludono le imitazioni dei successi stranieri, in Italia non si hanno romanzi epistolari di rilievo prima delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

scosse un notevole successo in Italia ed ebbe una lunga serie di edizioni.

Nella figura del protagonista, Jacopo Ortis, Foscolo trasferisce molti aspetti della sua personalità: le vibranti aspirazioni giovanili, l'anelito alla bellezza e alla libertà, lo scontro con la natura e la società; come il suo personaggio anche Foscolo aveva pensato al suicidio, come risposta a un'esistenza che gli sembrava insoddisfacente, non corrispondente ai suoi sentimenti e alle sue ambizioni. La vicenda del romanzo, nella forma presa nel 1801, che nelle sue linee generali doveva restare immutata, assumeva così un carattere marcatamente autobiografico, sommando però alla delusione politica il fallimento di una esperienza amorosa. Foscolo si ispirò a due grandi modelli del romanzo epistolare del Settecento, *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau e il *Werther* di Goethe, ma in modo libero e originale. Il punto di vista si concentra sul protagonista, come testimonia la stessa struttura del romanzo, costituita dalle lettere che egli indirizza all'amico Lorenzo Alderani, senza l'intervento di altre voci ad eccezione di alcuni incisi narrativi di Lorenzo, che hanno lo scopo di colmare i vuoti tra una lettera e l'altra e dare unità alla trama.

Deluso dal trattato di Campoformio e perseguitato dai nuovi padroni di Venezia per le sue idee patriottiche, Jacopo Ortis si è rifugiato sui colli Euganei, dove si innamora della dolce Teresa, destinata dal padre, angustiato da problemi economici, a sposare Odoardo, un insulso possidente. Pur ricambiando la passione di Jacopo, Teresa non intende opporsi al padre e il giovane decide così di partire.

Le lettere scritte dai colli comprendono tra l'altro il racconto di una visita alla casa di Petrarca ad Arquà e una lettera politica, contro Napoleone, aggiunta nell'edizione del 1816. Le lettere della seconda parte sono scritte durante il viaggio di Jacopo attraverso l'Italia. In una si descrive il suo incontro a Milano con il vecchio Pa-

Gli elementi autobiografici

La vicenda

Amore e politica

rini; in un'altra, scritta da Ventimiglia, egli definisce la sua visione negativa e pessimistica della realtà sociale e politica, manifestando il proposito di tornare ai suoi colli, ma nutrendo ormai l'ossessiva idea del suicidio. Appresa in viaggio la notizia del matrimonio di Teresa, Jacopo, una volta tornato, dopo un ultimo saluto a Teresa, si toglie la vita con un pugnale.

Jacopo è il centro indiscusso della vicenda. Egli è mosso dal desiderio di valori assoluti in opposizione alla mediocrità della vita sociale, ma nello stesso tempo una tensione distruttiva lo rende inquieto e lo spinge verso la morte. La narrazione approfondisce progressivamente conflitti irriducibili, che si risolvono nella rottura di ogni rapporto tra l'io e il mondo. Nella vicenda di Jacopo alcuni critici hanno visto una via di salvezza per l'autore: scrivendo il romanzo, Foscolo avrebbe oggettivato e sublimato la tentazione del suicidio, la sua «mattia» romantica. Tuttavia il legame che Foscolo mantenne con questo libro e con la figura di Jacopo, mostra che esso non è uno strumento catartico, ma una testimonianza ulteriore dell'irrequietezza insanabile del suo autore.

Nella «natura dirompente, esplosiva, persino scomposta, ma così autentica, ardente» (W. Binni) di quest'opera si coglie la presenza del modello alfieriano, lo scontro aspro tra la «virtù» individuale e i limiti della realtà presente. Ma Foscolo trascina il modello alfieriano verso una situazione esistenziale e sociale ben diversa. Jacopo Ortis non può essere un eroe assoluto al pari degli eroi alfieriani; la sua vicenda esistenziale è calata in una realtà fatta di eventi prosaici, di necessità volgari e di norme tutte esteriori; il suo culto di valori alti e sublimi deve fare i conti con un mondo borghese popolato di personaggi mediocri e di fatti irrilevanti. Perfino il suo amore per Teresa deve affrontare le convenzioni familiari, le cautele e i pudori della morale del tempo. Jacopo aspira all'eroico, ma non trova spazio; incontra solo la meschinità sociale e il cieco silenzio della natura, indifferente alle vicende umane. La sua sconfitta è il risultato non di uno scontro eroico, ma dell'impossibilità di ogni iniziativa eroica. Tanto nel suo rapporto con Teresa quanto nel suo vagabondaggio per l'Italia, egli vive una condizione di impedimento: i limiti della realtà non gli permettono di intervenire, di mutare la situazione di partenza. In questa impossibilità egli avverte come un vizio, una colpa personale.

Le interpretazioni di tipo psicoanalitico possono facilmente individuare in tutto questo la traccia di una colpa che anzitutto è dello stesso Foscolo; colpa strettamente connessa al suo spirito ribelle, alla sua infanzia sradicata – va ricordata la morte prematura del padre –, al suo rifiuto della vita familiare.

Se ci si pone da un punto di vista ideologico, si può invece notare come Jacopo Ortis abbia perso ogni fiducia illuministica nel progresso e nella realizzazione positiva della ragione nella storia: in questo egli si fa diretto portavoce della delusione di Foscolo e della crisi degli ideali rivoluzionari. Nonostante la sua attiva partecipazione ai grandi eventi contemporanei, Foscolo risente sempre più degli effetti distruttivi che essi continuano a produrre; scopre che la storia è un processo di sopraffazione, privo di ogni razionalità. Nelle riflessioni con le quali Jacopo lega le sue vicende personali all'intero destino dell'umanità

Il tema del suicidio

Il modello alfieriano

Una condizione di impedimento

Il senso di colpa

Negatività della storia

e della natura si affaccia un'immagine della storia carica di orrore; egli ricava suggestioni dal pensiero di Rousseau e, sulla base dello spregiudicato realismo politico di Machiavelli e di Hobbes, considera la vita sociale come una guerra senza quartiere di tutti contro tutti. La negatività della storia si fonda, d'altra parte, sulla negatività della natura. Facendo proprie le posizioni più radicali del materialismo settecentesco – quelle del *meccanicismo* (cfr. PAROLE, tav. 86), che saranno fatte proprie anche da Leopardi – Jacopo vede nella natura una forza cieca, che può conservarsi solo attraverso la distruzione dei singoli esseri. Essa spinge a cercare la felicità, ma solo in vista del suo ordine superiore, in cui la vita è sempre intrecciata alla morte.

Negatività
della natura

Le «illusioni»

Questa visione così negativa della società e della natura è a lungo contrastata da una volontà di segno opposto che resiste in Jacopo, dalla ricerca ostinata di valori positivi, benché questi vengano riconosciuti solo come «illusioni». Rispetto alla caduta degli ideali politici, questi valori sembrano annunciare una consolazione profonda, una possibile felicità: l'amicizia e il rapporto con gli spiriti di forte sentire; l'arte e la letteratura come affermazioni privilegiate dell'io; la bellezza degli spettacoli naturali, in cui sembra pulsare un respiro profondo e segreto, quasi religioso; la bellezza femminile e l'amore, annullamento di ogni sofferenza e contrasto. In queste «illusioni», Jacopo scorge perfino segni «divini», il manifestarsi di un Dio a cui egli non crede, ma di cui pure sente una forte nostalgia.

Teresa
donna-angelo

Teresa rappresenta la sintesi di tutte le speranze che sembrano rendere degna l'esistenza. Nella sua figura di donna-angelo, si avverte l'eco della tradizione stilnovistica e petrarchesca; la sua bellezza fisica e spirituale è il simulacro di un'armonia assoluta, ma possiede al contempo anche una più moderna e segreta sensualità, controllata e come repressa dalle convenzioni sociali.

Inafferrabilità
dell'arte

Se Teresa è inafferrabile, diventano inafferrabili tutti i valori di cui ella rappresenta la sintesi suprema; anche l'arte è inafferrabile per Jacopo, scrittore mancato, i cui tentativi di lasciare traccia di sé attraverso la letteratura sono rimasti inutili e vani.

Tensione tragica
e mistificazione
letteraria

Jacopo è pervaso dall'ansia di esprimere fino in fondo questi contrasti; cerca di rendere partecipe il lettore trascinandolo in un vortice autodistruttivo, ma nello stesso tempo aspira a chiudersi in se stesso: il suicidio è del resto l'ultimo gesto esemplare con il quale egli si sottrae a una comunicazione che pure ostinatamente cerca. L'egotismo autodistruttivo di Jacopo è tuttavia mediato e stemperato dagli interventi di Lorenzo Alderani. Anche Lorenzo è un esule, «da più mesi profugo per l'Italia», che condivide valori e delusioni dell'amico; ma il suo sguardo è più distaccato, il suo dolore più misurato. Il suo nome, del resto, fa pensare a quello dell'umorista inglese Laurence Sterne (1713-1768), noto e caro a Foscolo fin dai tempi della prima redazione dell'*Ortis*; echi del linguaggio di Sterne si trovano perfino nelle lettere di Jacopo, che qualche volta abbandona il suo tono tragico e impetuoso per ironizzare – secondo la lezione sterniana – sui propri atteggiamenti, per prendere le distanze dal loro carattere artificiale e troppo scopertamente letterario.

Anche gli slanci più appassionati di Jacopo compaiono su uno sfondo lette-

rario romanzesco che sfiora continuamente l'artificio: e di carattere letterario sono anche diversi motivi della nuova sensibilità tardo-settecentesca come la natura in tempesta, i paesaggi lunari, l'attrazione sinistra per i cimiteri. I sepolcri però sono anche un'immagine di continuità con la tradizione; e Jacopo prova una forte emozione visitando le tombe dei grandi Italiani in Santa Croce, a Firenze, che saranno poi cantate nei *Sepolcri*.

La nuova
sensibilità

La prosa dell'*Ortis* sembra ogni volta voler prendere di petto il lettore, costringerlo a fissare l'attenzione su ogni singola situazione, ostacolando in questo modo il ritmo narrativo, che diviene però più incalzante nel finale. È una prosa che costituisce una novità importante nella tradizione italiana, in quanto si allontana dalla consueta ricerca di misura e di equilibrio formale e cerca di ricavare forza e intensità anche dal confronto con il linguaggio comune. Alla complicazione sintattica essa sostituisce una paratassi fatta di scatti improvvisi, sospensioni, frementi domande e risposte, che talora risulta aspra e precipitosa, talora di sorprendente intensità.

Novità
della prosa
ortisiana

7.3.4. La poesia neoclassica dei sonetti e delle odi.

Come già si è detto, Foscolo vide nella poesia il modo più alto per affermare il proprio valore e per legare la forza impetuosa del suo io a una tradizione carica di forza ideale.

La produzione
rinnegata

Fin dall'adolescenza, la sua formazione culturale fu accompagnata da una attività poetica assai varia, legata alle tendenze più diffuse della poesia settecentesca. Vi si distingue sia una tematica amorosa, che segue gli schemi della poesia arcadica, sia una ripresa di motivi della poesia antica; ma talvolta vi si possono notare i primi segni di una inquieta tematica autobiografica, di una precoce disperazione, legata ai ricordi familiari, e in particolare alla perdita del padre. Molte di queste poesie rimasero inedite e furono poi rifiutate dal poeta; la stessa sorte toccò a quelle che furono pubblicate, tra le quali l'ode *A Bonaparte liberatore* (1797) e gli endecasillabi sciolti *Al sole* (1797), dedicati all'eterna vicissitudine della natura.

I primi importanti risultati della poesia foscoliana si hanno nel periodo tra il 1798 e il 1803, con una produzione lirica relativamente esigua, ma dall'estrema concentrazione stilistica, accompagnata da uno strenuo lavoro di correzione e perfezionamento. Si tratta di dodici sonetti e di due odi, che hanno una storia redazionale ed editoriale piuttosto travagliata.

I sonetti e le odi

Tra la fine del 1799 e l'inizio del 1800, uscì a Genova, in un opuscolo di *Omaggio a Luigia Pallavicini* l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*. Nel fascicolo di ottobre del 1802 del «Nuovo giornale dei letterati» di Pisa apparvero otto sonetti e la stessa ode alla Pallavicini: l'edizione fu ripresa in opuscolo pubblicato sempre a Pisa nello stesso anno. A Milano nella primavera 1803 apparve un volumetto di *Poesie* con undici sonetti (oltre gli otto della edizione pisana, sottoposti a un'attenta rielaborazione, i più celebri *Forse perché de la fatal quiete*, *Né più mai toccherò le sacre sponde*, *Pur tu copia versavi alma di canto*), l'ode alla Pallavicini e la nuova ode *All'amica risanata*; una nuova edizione di *Poesie*, apparsa a Milano nello stesso

Redazioni
e edizioni

I primi sonetti

anno, aggiungeva a questi testi il sonetto *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo*. Negli otto sonetti pubblicati nell'edizione pisana del 1802 – la maggior parte dei quali avevano già avuto una prima redazione intorno al 1798 – la vena autobiografica è piuttosto marcata, e riversa nella lirica la tensione conflittuale dell'io rispetto alla realtà, con modi stilistici che rimandano ai sonetti dell'Alfieri (cfr. 6.8.8).

Nel loro insieme, questi sonetti mostrano la volontà di Foscolo di adattare alla propria sensibilità la principale linea di sviluppo della tradizione poetica italiana, quella petrarchesca, in tutte le sue incarnazioni; ma spesso questa intenzione risulta troppo esteriore e schematica e contrasta in modo evidente con il bisogno di un'espressione personale.

Classicismo settecentesco delle odi

Le due odi si pongono in rapporto con la più recente tradizione poetica settecentesca, soprattutto con le ultime odi classicistiche di Parini (cfr. 6.6.10). Esse allontanano gli elementi autobiografici e l'irruenza dell'io ed esaltano la bellezza femminile come un valore assoluto; la bellezza e la sua esistenza minacciata dalla fragilità e dalla malattia vengono proiettate nel mito, nella nitida riproduzione di divinità mitologiche che suggeriscono un'«armonia» eterna, al di là del presente e delle sue contraddizioni. Più esteriormente legata a eleganti schemi settecenteschi, con momenti descrittivi puramente ornamentali, è l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, scritta nel 1799. Più originale invece l'ode *All'amica risanata*, scritta per Antonietta Fagnani Arese nella primavera del 1802. Qui il poeta sembra voler investire di luce e di musica la figura femminile, sullo sfondo di flessuose immagini neoclassiche. Le occasioni mondane, le stesse forme della moda e dell'abbigliamento si trasfigurano in qualcosa di mitico, acquistano una natura assoluta, fuori del tempo; la poesia eleva l'intima e sensuale attrazione che l'autore prova verso la donna fino a una dimensione «sacra»: quella delle figure divine del mondo greco.

All'amica risanata

Gli ultimi sonetti

Nei quattro nuovi sonetti scritti tra il 1802 e il 1803 e inseriti, come si è detto, nelle edizioni delle *Poesie* del 1803, Foscolo supera i limiti dei sonetti precedenti e raggiunge una notevole capacità di elaborazione strutturale. Un movimento sintattico complesso rinnova la forma metrica, rompendo i confini tra le quattro strofe, e la adatta a un discorso avvolgente, ricco di risposnde interne. Guardando allo stile spezzato di Della Casa (cfr. 4.6.10), ma svolgendolo in modo del tutto personale, Foscolo conduce una forma assolutamente «romanza» come il sonetto verso una misura di classicismo «antico», imprimendovi quella complessità stilistico-sintattica che Parini aveva raggiunto nelle forme dell'ode e dell'endecasillabo sciolto.

Alla sera

Tra gli ultimi quattro più maturi sonetti foscoliani, quello *Alla sera* (*Forse perché de la fatal quiete*) si lega, anche per il tema, al modello di Della Casa: l'oscurità, immagine di una quiete segreta, è percorsa da bagliori minacciosi, dai richiami del negativo, della fuga del tempo, della morte. Il sonetto *Alla musa* (*Pur tu copia versavi alma di canto*) è un'appassionata meditazione sulla promessa di valore racchiusa nella poesia e sulla difficoltà di farla vivere nel turbine dei conflitti individuali e storici. Il capolavoro, tra i sonetti, è certamente *A Zacinto* (*Né più mai toccherò le sacre sponde*), che, in un sinuoso movimento sintattico, unifica motivi autobiografici e mitici, sotto i segni della luce e dell'acqua. Il ricordo dell'isola natia, patria perduta per sempre, l'attesa della morte, i richiami al mito e alla poesia greca – Venere fe-

*Alla musa**A Zacinto*

condatrice del mare ellenico, le figure di Omero e di Ulisse –, tutto converge qui per esprimere il desiderio di un impossibile ritorno all'origine, all'infanzia felice e, nello stesso tempo, la coscienza delle lacerazioni dell'io. L'ultimo di questi sonetti, *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo*, è rivolto al fratello Giovanni, morto suicida nel 1801. La solidarietà tra il poeta e il fratello si riconosce sotto il segno della sventura e delle «secrete cure» di un destino di morte, di un malessere che corrode l'io dall'interno. La tomba appare l'unico luogo in grado di ricreare l'integrità della famiglia dispersa, di offrire la dolcezza della protezione materna.

In morte del fratello Giovanni

7.3.5. Traduzioni e rapporti con i classici.

Negli anni 1802-1803 le idee di Foscolo sulla poesia si precisano nella direzione di un classicismo originale, capace di aprirsi alla storia, alla morale, alla politica, di dare voce ai fondamenti originari e mitici delle «nazioni». In questa concezione della poesia si afferma un valore che consente di sfuggire alla disperazione assoluta di un personaggio come Jacopo Ortis. Il poeta si concentra nello studio attento dei classici, interroga le loro parole per comprenderne a fondo i significati storici; si accosta così alla filologia e si pone il problema di un esercizio poetico basato sulla traduzione dei classici.

A parte alcuni frammenti su Lucrezio, in cui si approfondisce una concezione materialistica della natura, primo frutto di questo impegno fu la traduzione e il commento de *La chioma di Berenice*, stampato nel novembre 1803. Un lavoro di particolare difficoltà, in quanto svolto su un poemetto di Callimaco, il cui originale era andato perduto, conosciuto soltanto attraverso la traduzione latina di Catullo.

La chioma di Berenice

Foscolo, che anche nella perfezione delle forme classiche cercava le tracce di una forza originaria, provava una spontanea predilezione per Omero, che egli vedeva come poeta carico di valore storico e «nazionale» e insieme dotato di grande respiro mitico; e a Omero egli accosta altri poeti dalla forza «primitiva», come i profeti biblici, Dante e Shakespeare, secondo un gusto molto diffuso nel tardo Settecento. Durante il soggiorno militare in Francia dal 1804 al 1806, egli si impegnò in un accanito lavoro di traduzione da Omero, che doveva continuare, tra interruzioni e difficoltà, per tutta la vita, senza mai portarlo a termine. Solo il primo risultato di questo lavoro, la traduzione del primo libro dell'*Iliade*, fu pubblicato nell'opuscolo *Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero* (1807).

Le traduzioni da Omero

7.3.6. Dei Sepolcri.

Con il carme *Dei Sepolcri*, indirizzato in forma di epistola a Ippolito Pindemonte, Foscolo insegue una sintesi tra classico e moderno, elementi autobiografici e dati pubblici, mito e dimensione sociale. Questo poemetto di 295 endecasillabi sciolti raggiunge subito una forma definitiva e si presenta come la sola opera foscoliana che non abbia una composizione per strati successivi e non subisca negli anni correzioni e ripensamenti.

Una sintesi tra classico e moderno

Esso nasce da un'occasione esterna nell'estate del 1806, quando, ritornato a Milano dal viaggio nel Veneto, il poeta ripensa alle conversazioni avute sul tema dei se-

L'occasione e la redazione

polcrici con Isabella Teotochi Albrizzi e con Pindemonte, che stava scrivendo un poemetto sull'argomento. Queste conversazioni avevano preso spunto dall'editto napoleonico di Saint-Cloud, del 12 giugno 1804 – esteso poi all'Italia il 5 settembre 1806, quando la redazione del poema foscoliano era quasi conclusa –, che imponeva la sepoltura fuori delle mura cittadine. Le riserve che questo editto aveva suscitato si riallacciavano alle numerose discussioni sulla funzione civile e religiosa della sepoltura, che si erano avute alla fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento, sia da posizioni giacobine sia conservatrici, e all'interesse, ampiamente diffuso nella poesia europea tardo-settecentesca, per la tematica sepolcrale (cfr. 6.7.3). Tutto ciò aiuta a capire molti aspetti del poemetto foscoliano, mostrando come esso si inserisca in un fitto retroterra di attualità culturale; ma, per i loro caratteri poetici e stilistici, i *Sepolcrici* restano un caso a sé stante nella letteratura del tempo.

Dopo aver ultimato il poemetto, l'autore ne seguì con cura la stampa; la prima edizione apparve a Brescia, presso Bettoni, nell'aprile del 1807. Tuttavia le difficoltà, le oscurità, gli orizzonti ideologici dell'opera suscitarono subito critiche e riserve, tra cui quelle espresse dall'abate francese Aimé Guillon (1758-1842) in un articolo sul «Giornale italiano». A questo articolo Foscolo replicò con l'opuscolo *Lettera a Monsieur Guillon su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani*. In questa *Lettera*, di grande utilità per comprendere le idee che egli aveva sul poemetto, Foscolo indica come tratto saliente dei *Sepolcrici* l'uso delle «transizioni», cioè di passaggi da un motivo all'altro, prodotti «da tenuissime modificazioni di lingua e da particelle che acquistano senso e vita diversa secondo gli accidenti, il tempo e il luogo in cui sono collocate». Queste continue «transizioni» si riallacciano a modi della lirica greca – in primo luogo alle *Odi* di Pindaro – e creano salti di senso che rendono difficile e qualche volta oscuro il testo, benché il loro proliferare venga arginato dal ritorno insistente di «idee cardinali» e di figure costanti.

Nella stessa *Lettera*, Foscolo suggerisce di distinguere nella struttura del carne quattro grandi parti. Nella *prima parte* (vv. 1-90) si mostra come «i monumenti inutili a' morti giovino ai vivi, perché destano affetti virtuosi lasciati in eredità dalle persone dabbene», e si biasima la nuova legge che accomuna «le sepolture de' tristi e de' buoni, degl'illustri e degl'infami». Nella *seconda parte* (vv. 91-150) si susseguono varie immagini legate al culto dei morti e lontane nel tempo e nello spazio, fino alle prime istituzioni della civiltà. Nella *terza parte* (vv. 151-212) si celebra il valore civile ed educativo delle tombe dei «grandi», con il richiamo agli illustri italiani sepolti in Santa Croce a Firenze e ai Greci caduti a Maratona. La *quarta parte* (vv. 213-295) canta il valore supremo della poesia che conserva e celebra la memoria degli eroi e risarcisce delle ingiustizie da questi subite nella vita; il ricordo del sepolcro di Ilo, fondatore di Troia, evoca le profezie di Cassandra, e il carne si chiude appunto con le parole di Cassandra, che annuncia la fine di Troia, vede la sua vita continuare nel culto delle tombe e il proprio dolore «placato» dalla poesia di Omero, che renderà «onore» tanto ai vincitori quanto ai vinti.

Il carne si muove tra un estremo negativo e, all'opposto, una prospettiva positiva, tra una visione pessimistica della condizione umana e una ricerca di consolazione che si risolve infine in una accettazione eroica di quella condizione. Ai caratteri cupi e notturni (sui quali Foscolo insiste talvolta in modo eccessivo, adeguandosi al gusto del macabro tipico della cultura tardosettecentesca) fanno da contrappunto quelli luminosi e solari: mentre l'inizio del carne avviene nel segno dell'«ombra dei cipressi», il finale è dominato dal risplendere

del sole. L'armonia poetica si afferma così come l'unica forza in grado di superare il negativo e di sconfiggere il silenzio rovinoso della storia («vince di mille secoli il silenzio»).

Nella parte iniziale i primi elementi positivi vengono collocati nell'ambito dell'esistenza individuale. Foscolo parte dalla sua concezione meccanicistica della natura, che vede il mondo come un organismo distruttivo, da cui è esclusa ogni sopravvivenza ultraterrena. Ogni ipotesi di comunicazione oltre la morte è un'«illusione», ma questa riesce ad affermare una «corrispondenza d'amorosi sensi», a far sopravvivere una memoria di affetti, in cui si riconosce la virtù autentica, si distinguono gli spiriti superiori da quelli volgari e indegni. Con una serie di scatti polemici, viene affermata la distanza assoluta tra chi sa riconoscere il nobile valore di questa illusione e chi invece è incapace di parteciparvi. Mentre la natura indifferente tende a equiparare ogni cosa nella distruzione, l'uomo può, con il culto delle tombe, riconoscere le differenze spirituali e morali, dare il giusto rilievo alla virtù dei «buoni». Per questa ragione è cosa indegna che un «grande» come Parini venga sepolto in fosse comuni, insieme a ladri e delinquenti.

Dal piano della memoria familiare, il culto del sepolcro passa così a quello più ampio dei valori collettivi, diventa fondamento di civiltà, costruisce tradizioni di memoria che possono reggere e giustificare la vita di un'intera nazione. I sepolcrici hanno quindi una funzione educativa: sono il segno della continuità storica, raccordo tra il presente e il passato più glorioso e nello stesso tempo annuncio di futuro. L'«illusione» da cui il carne ha preso le mosse viene così equiparata al mito: i miti, pur non avendo un fondamento oggettivo nella realtà, inaugurano la civiltà, fondano la società e la storia umana (Vico è un punto di riferimento essenziale per questa concezione foscoliana). La poesia conserva la forza fondatrice del mito al di là dei limiti del tempo, mantiene viva la solidarietà tra le generazioni. Se le guerre e le catastrofi distruggono le civiltà, se ci sono popoli vincitori e popoli vinti, popoli che sopravvivono e altri che scompaiono, la poesia ripristina una sorta di giustizia storica, mantiene operante il soffio vitale dei grandi popoli e degli eroi.

Per questa via le distruzioni e le rovine operate dalla storia possono trovare consolazione e quasi giustificazione. Dalla protesta e dal rifiuto radicali di Jacopo Ortis contro gli orrori della storia si passa alla sua accettazione nel nome di una poesia che riscatta tutto quanto è accaduto, che consola e onora in egual misura vincitori e vinti. Sentendosi chiamato a «evocar gli eroi», il poeta trova una giustificazione al suo «per diversa gente ir fuggitivo», si propone in qualche modo come vate della nazione italiana, che deve rinascere proprio nel culto della tradizione e delle tombe dei grandi; ed è naturale che egli finisca per identificarsi con la figura di Omero, con la sua funzione suprema di cantore degli eroi. Il fascino dei *Sepolcrici* risiede nell'equilibrio perfetto raggiunto tra sentimenti, predilezioni, atteggiamenti, umori individuali e contemplazione eroico-mitica della società e della storia. Il poemetto dilata nel tempo e nello spazio l'affermazione del valore della poesia, che per Foscolo è anche un modo per conquistare una stabilità, sostenuta dall'eredità del passato e da una aper-

Il culto delle tombe

Funzione educativa dei sepolcrici

Valore civile del mito

Il riscatto della poesia

Lettera a Monsieur Guillon

Struttura quadripartita del carne

Eroica accettazione della condizione umana

Il verso sciolto dei *Sepolcri* tura verso il futuro. L'endecasillabo sciolto, lavorato con sfumature sottili, emana qui una forza segreta che sembra concentrare in se stessa la totalità della storia. A toni di conversazione nobile e pacata si intrecciano momenti di riflessione assorta o tormentata, descrizioni che creano effetti di mistero e di controllata musicalità. Forte è l'uso delle inversioni sintattiche e degli *enjambements*, di figure retoriche che agiscono sulla disposizione delle parole, di epiteti e formule che imprimono al discorso una misura classica, quasi di stampo «omerico». È una grande poesia, che in alcuni momenti rischia di apparire «voluta», ma la salva il fatto che i valori da essa magnificati provengono da una voce solitaria, che non si appoggia a nessuna istituzione.

7.3.7. La maschera di Didimo Chierico.

Sesto tomo dell'*io* La via del distacco, dell'ironia, dello scetticismo – componenti essenziali della personalità del Foscolo (cfr. 7.3.2) – aveva trovato una prima espressione in un progetto di romanzo autobiografico, di cui ci restano alcune pagine risalenti al 1801, indicate con il titolo di *Sesto tomo dell'io*. In questo abbozzo è facilmente riscontrabile l'influenza di Laurence Sterne (cfr. 7.3.3), del quale – come abbiamo visto – si trovano tracce perfino nell'*Ortis*. Alla traduzione dell'ultima e singolare opera di Sterne, il *Sentimental Journey through France and Italy* (Viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia), Foscolo si dedicò durante il soggiorno francese sulla Manica (1804-1806). Nell'accingersi a questo lavoro, pensava di attribuirlo a un personaggio fittizio, Didimo Chierico (anch'egli ecclesiastico, come lo stesso Sterne e Yorick, ma nella semplice condizione di *chierico*, privo degli ordini sacri, cfr. PAROLE, tav. 2), fantasticando sulla sua identità. Il lavoro, abbandonato al ritorno in Italia, fu ripreso più tardi, compiuto a Firenze nel 1812-13 e pubblicato a Pisa all'inizio dell'estate del 1813, come opera di Didimo Chierico, con annotazioni attribuite allo stesso e con in appendice una *Notizia intorno a Didimo Chierico*.

L'umorismo di Sterne Foscolo è particolarmente attratto dall'umorismo di Sterne e dall'atteggiamento del suo Yorick, che nega giocosamente l'immagine stereotipa del viaggio diffusa nella cultura settecentesca, che guarda al comportamento degli uomini oscillando tra indulgenza e risentimento, lo riconduce ai bisogni più materiali e ne svela il carattere incoerente e provvisorio. Lo scrittore inglese propone un linguaggio polivalente, che va da una compita cerimonialità ecclesiastica a una giocosa indifferenza, quasi cinica; egli non riconosce alcun valore come chiuso in se stesso, e tende piuttosto a sezionare e a smembrare ogni cosa (a partire dagli stessi meccanismi narrativi). Nel suo lavoro di traduzione, Foscolo si adatta abilmente alla varietà di sfumature, alle forme «stringate», alle sorprendenti fratture sintattiche della prosa sterniana; per rendere certi effetti umoristici e certi giochi di parole, si serve spesso di forme toscane, non riuscendo a gareggiare però con la vivacità dell'originale.

Il lavoro di traduzione Didimo Chierico Estrose e curiose sono le annotazioni, spesso divaganti, attribuite allo spirito paradossale di Didimo Chierico, personaggio che l'autore usa come maschera di se stesso, nominato più volte in lettere e scritti vari. La *Notizia intorno a*

Didimo Chierico, scritta in una prosa tesa e ricca di paradossi, presenta questo personaggio come una figura esemplare e misteriosa. Instabile e senza fissa collocazione nel mondo (come mostra la sua stessa condizione di chierico), estraneo ai tempi eppur capace di viverne le contraddizioni, Didimo è un intellettuale che ha conosciuto la vanità della società letteraria e si è confrontato con la durezza della vita militare. Nel suo disprezzo verso la ciarlieria invadenza di poeti, letterati, eruditi, assume atteggiamenti ironicamente pedanteschi, recita la parte dell'erudito, si esprime con linguaggi antichi e desueti (ha scritto tra l'altro opere in greco e in latino). Ha curato fino all'estremo gli aspetti formali della scrittura, pur scrivendo solo «per ozio», con piena coscienza della sua vanità. Ha vissuto una giovinezza appassionata, lasciandosi «governare dall'indole sua naturale», adattandosi in seguito, «ma senza fidarsene, alla prudenza mondana»; ha rinunciato alla ricerca della verità, accontentandosi del «probabile»; ma continua a sentire «non so qual dissonanza nell'armonia delle cose del mondo», apparendo «più disingannato che rinsavito»; le passioni si manifestano in lui solo come «calore di fiamma lontana».

Gli umori più polemici di questa figura di «profeta minimo» si esprimevano nell'*Hypercalypseos liber singularis* (Libro unico dell'Ipercalisse), bizzarra e violenta operetta satirica in latino contro l'ambiente letterario della Milano napoleonica, pubblicata durante l'esilio svizzero, tra il 1815 e il '16, ma elaborata in gran parte già nel 1810. A una scrittura di tipo umoristico Foscolo si dedicò anche nei primi anni del soggiorno inglese, con un'opera epistolare dedicata a un confronto tra i costumi inglesi e quelli italiani, le *Lettere scritte dall'Inghilterra*. Ne sono rimasti molti frammenti (tra cui quelli del *Gazzettino del bel mondo*), scritti tra il 1817 e il '18, oscillanti tra un moralismo di stampo pariniano e una compiaciuta frivolezza mondana. Foscolo pare qui abbandonarsi a un gioco di libertinismo intellettuale, che sfugge a ogni punto di vista stabile, ma non riesce a tenersi a quella spigliata vivacità di cui una prosa del genere avrebbe bisogno.

7.3.8. Natura, società, letteratura: la riflessione ideologica di Foscolo.

Le idee di Foscolo sulla natura, la società e la funzione della letteratura appaiono già ben definite tra il 1802 e il 1803. Intorno ai venticinque anni, in una fase di intensa produzione letteraria su di un fondo personale ricco di lacerazioni, entra definitivamente in crisi il suo originario giacobinismo e si manifesta in modo coerente il suo ideale neoclassico della poesia e del mito.

Ciò comporta un allontanamento dal pensiero di Rousseau, che aveva avuto un peso fondamentale nella sua formazione, e specialmente dalla sua aspirazione a modificare l'assetto sociale attraverso un ritorno alla bontà originaria della natura. L'appassionata affermazione dei diritti degli «affetti», del «forte sentire» aveva d'altra parte accentuato il suo distacco dalle prospettive scientifiche dell'Illuminismo e lo aveva portato ad attribuire un valore di verità alla poesia e alla letteratura, in opposizione all'aridità del sapere scientifico (e in tutto ciò si faceva sentire con forza la suggestione del modello alficriano).

Già nell'*Ortis* del 1802 Foscolo vede i processi naturali e sociali sotto il se-

La *Notizia**Hypercalypseos liber singularis*Le *Lettere scritte dall'Inghilterra*

Crisi del giacobinismo giovanile

Distacco dalla prospettiva illuministica

Verso
l'accettazione
della vita sociale

gno della distruzione: una totale assenza di significati umani nel piano della natura, una guerra senza quartiere di tutti contro tutti nella società. Ma proprio tra il 1802 e il 1803 questa visione pessimistica inizia a sfumarsi, volgendosi verso una riflessione che giustifica una disillusa accettazione della vita sociale. Il comportamento di Foscolo sarà mosso sempre da un impulso autodistruttivo, da una carica di estrema negatività (che del resto agita non solo la maschera di Jacopo Ortis, ma anche quella di Didimo Chierico); ma nella sua riflessione ideologica egli finisce per attribuire un valore positivo agli stessi aspetti distruttivi della vita sociale, recuperando la continuità degli «affetti» familiari e nazionali, la tradizione, il ruolo civile della poesia, il compito di mediazione dei letterati e degli scrittori.

La futura
comunità
nazionale

Si è già seguito, nello stesso articolarsi del discorso poetico dei *Sepolcri*, lo svolgersi di un percorso positivo, a partire da presupposti pessimistici e nichilistici. Ma, nel contesto dell'Italia del tempo, il modello sociale «positivo» suggerito da Foscolo contiene una forte carica di opposizione: la società che egli vagheggia non si identifica certo con quella del regime napoleonico, né con quella della Restaurazione, ma è una comunità nazionale futura, legata alla tradizione classica, capace di dialogare con il proprio passato e di risuscitarne la «virtù»; è comunque una società fondata su una netta discriminazione tra le classi, dove il potere tocca alla classe dei proprietari terrieri, e agli scrittori spetta un ruolo di mediazione, di educazione, di testimonianza della verità.

Le lezioni pavesi

Per la breve esperienza all'università di Pavia, Foscolo compì il suo massimo sforzo per definire, in termini espliciti, il proprio sistema ideologico. I testi di quelle lezioni costituiscono la sintesi più coerente delle sue idee sulla natura, la società, la letteratura, benché siano prive di sviluppi teorici originali e si abbandonino spesso a formule retoriche ed esteriori, a perorazioni opache e ripetitive. Si tratta di idee su cui egli tornerà più volte in scritti successivi, senza modificarne la sostanza, ma sempre in modo episodico e occasionale.

L'insegnamento
vichiano

L'unica lezione allora pubblicata fu l'orazione inaugurale *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, pronunciata il 22 gennaio 1809; tra le carte del Foscolo rimasero due *Lezioni su la letteratura e la lingua* e tre lezioni *Della morale letteraria*. Nel definire la funzione sociale della letteratura, Foscolo parte dalle origini storiche del linguaggio e guarda a Vico come al maggiore punto di riferimento. Dalla condizione ferina dello stato di natura, il consorzio sociale si sviluppa sul duplice fondamento della parola e delle istituzioni, che mettono gli uomini in solidale comunicazione; la poesia, costruendo illusioni mitiche, fornisce una base essenziale allo sviluppo di questa comunicazione e al suo prolungarsi in una tradizione. Nelle civiltà più sviluppate le lettere, «ministre delle immagini, degli affetti, della ragione dell'uomo», hanno una più complessa funzione di «persuasione», che deve sostenersi sull'amore del «vero», su sentimenti che abbiano valore di verità.

Ajace

Un tentativo fallito di realizzare concretamente nel rapporto col pubblico contemporaneo quella funzione di mediazione e di «verità» attribuita alle lettere dalle lezioni pavesi, fu la tragedia *Ajace*. Progettata in seguito a un contratto con la Compagnia Reale firmato il 18 luglio 1809, essa venne rappresentata alla Scala il 9 dicembre 1811, ma incontrò un clamoroso insuccesso, cui seguì, dopo una seconda rappresentazione, la proibizione, per le allusioni al regime napoleonico che si credette di scorgervi (cfr. 7.3.1). Ajace si pone qui come immagine esemplare della «virtù»

solitaria, contrapposta all'arroganza dei potenti e dei loro accoliti. Ma da ciò non riesce a prender corpo un vero movimento drammatico; il linguaggio si mantiene su toni troppo elevati, si atteggia in pose eroiche, ma prive di dinamismo teatrale (i limiti del linguaggio teatrale foscoliano sono evidenti anche nelle altre tragedie, il giovanile *Tieste*, 1797, e la *Ricciarda*, 1813).

La visione più generale che Foscolo ha dei rapporti sociali viene espressa nella «orazione per laurea in legge», pronunciata nel giugno 1809, *Sull'origine e i limiti della giustizia*, dove si fa più esplicito l'influsso del pensiero di Machiavelli e di Hobbes. La situazione di «guerra perpetua in mezzo al genere umano» smentisce per Foscolo ogni nozione di giustizia naturale e universale e mostra come il fondamento della giustizia risieda nella forza. La giustizia, così, diventa possibile soltanto all'interno di gruppi sociali determinati, di comunità che sappiano ricondurre a un ordine superiore l'eterna lotta tra gli individui che le costituiscono. La giustizia si identifica allora con la ragion di Stato e si radica in una «patria»: essa diviene il mezzo che permette a uno Stato di sopravvivere. Non esiste quindi una giustizia assoluta, ma solo un perpetuo bilanciarsi tra il bene e il male: all'interno delle singole comunità si possono però affermare vincoli di solidarietà, le cui manifestazioni più alte corrispondono a «due forze che compensano tutte le tendenze guerriere ed usurpatrici dell'uomo: la compassione e il pudore».

Giustizia
e ragion di Stato

In numerosi scritti successivi alla riflessione più esplicitamente teorica, la visione di Foscolo si incupisce e il tono della polemica diventa più aspro di fronte a eventi che sembrano allontanare la possibilità di una positiva azione politica in Italia. Si tratta di scritti tortuosi e disordinati nei quali l'autore si scaglia indistintamente contro tutti i gruppi politici operanti in Italia, contro tutti gli attori che calcano la scena del presente, e oppone a essi una sdegnosa solitudine e la sua scelta dell'esilio. Ricordiamo almeno i discorsi *Della servitù d'Italia*, iniziati a Milano nel 1814 e continuati durante l'esilio svizzero, ma lasciati inediti; la *Lettera apologetica*, scritta in Inghilterra tra il 1824 e il '25, puntigliosa ricostruzione e giustificazione dei suoi comportamenti politici, che egli intendeva premettere all'edizione da lui curata della *Divina Commedia* (cfr. 7.3.11): un'idea a cui poi rinunciò.

7.3.9. Le Grazie: composizione e struttura.

L'opera del Foscolo più riuscita e affascinante, ma anche più difficile, che meglio rispecchia il suo rapporto «aperto» con la scrittura, è il poema *Le Grazie*, a cui egli lavorò in periodi diversi senza tuttavia arrivare mai a una sistemazione definitiva. Del poema possediamo una ricchissima documentazione manoscritta, con molteplici stesure, frammenti, tentativi di costruzione; ma lo stesso autore non giunse mai a un'idea risolutiva sull'organizzazione di questo materiale, lasciandolo deliberatamente in uno stato frammentario e provvisorio. Tutto ciò ha reso particolarmente difficile la ricostruzione del poema: dopo varie edizioni arbitrarie e parziali, soltanto dal 1985 se ne ha a disposizione una monumentale edizione critica, curata da Mario Scotti.

Un'opera
deliberatamente
frammentaria

Idee e progetti sul poema si accumularono negli anni, ruotando intorno all'immagine delle Grazie, tre divinità femminili minori che nella mitologia classica comparivano al seguito di Venere, ma sulle quali gli scrittori dell'antichità danno ben poche informazioni; «divinità intermedie tra il cielo e la terra», esse hanno ricevu-

L'ideazione

to dagli dèi il compito di far sorgere tra gli uomini gli « affetti sociali », la vita civile. Riferimenti alle Grazie erano contenuti già nelle due odi; e un tentativo di scrivere un inno alle Grazie doveva essere già avviato nel 1803, quando Foscolo inserì nel commento alla *Chioma di Berenice* (cfr. 7.3.5) quattro frammenti in endecasillabi sciolti, presentandoli come una traduzione dai « frammenti greci d'un antico inno alle Grazie ». Negli anni successivi, egli progettò vari carmi di ispirazione neoclassica, tra cui l'*Alceo*, sul tema del passaggio delle Muse in Occidente dopo la conquista di Costantinopoli da parte dei Turchi (questo tema, oltre ad alcuni materiali dell'*Alceo*, sarebbe passato poi nelle *Grazie*); un frammento autonomo dell'*Alceo* è l'*Inno alla nave delle Muse*, composto intorno al 1806.

La redazione

Ma il lavoro vero e proprio al poema *Le Grazie* iniziò a Firenze nell'agosto del 1812 e le prime fasi ci sono testimoniate da un fitto e disordinato gruppo di manoscritti conservati alla Biblioteca Labronica di Livorno e alla Biblioteca Nazionale di Firenze. Tra l'agosto e il settembre del '12 Foscolo lavorò a vari frammenti ed episodi in vista della composizione di un inno; dopo una lunga interruzione, riprese il lavoro nella primavera del '13, in un momento di turbamento – causa la situazione politica e in particolare le notizie e le conseguenze della disastrosa ritirata napoleonica dalla Russia – e sistemò la maggior parte dei frammenti in una redazione rimasta incompiuta. A questo punto mutò il progetto in quello di un carme in tre parti, ideando e realizzando nuovi frammenti e nuovi episodi (particolarmente fecondo fu il periodo trascorso nella villa di Bellosguardo). Dopo una nuova interruzione, Foscolo riprese il lavoro durante l'ultimo soggiorno fiorentino, tra il settembre e il novembre del '13, quando ordinò gran parte del materiale in un fascicolo – indicato come *Quadernone* nei manoscritti labronici – con una revisione del carme, dedicata ad Antonio Canova, suddivisa in tre inni (*Venere, Vesta, Pallade*).

Una volta tornato a Milano, continuò ad assemblare, anche se saltuariamente, altri versi: i più notevoli sono quelli dedicati al viaggio delle api e alla storia della poesia italiana. In Inghilterra abbandonò quasi del tutto il poema. Lo riprese solo parzialmente, con varianti e correzioni limitate a pochi episodi, sollecitato dalla collaborazione a un volume, apparso nel 1822, di illustrazioni artistiche dal titolo *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles* (Profilo, stampe e descrizioni dei marmi di Woburn Abbey), che avrebbe dovuto illustrare le sculture della galleria del duca di Bedford, tra le quali si trovava anche il gruppo delle Grazie di Canova. In questo volume Foscolo inserì i versi dell'episodio del velo delle Grazie e li accompagnò con una *Dissertation of an ancient Hymn to the Graces* (Dissertazione su un antico Inno alle Grazie), nel quale, con il tipico gusto della mistificazione erudita di cui sempre si era compiaciuto, presentava i propri versi come una traduzione di frammenti inediti di un antico inno greco alle Grazie, che egli attribuiva al poeta alessandrino Fanocle, fornendo una spiegazione dell'episodio del velo e più sommariamente di tutto l'inno.

L'episodio del velo delle Grazie

La struttura provvisoria: i tre inni

Le Grazie sono quindi un poema in movimento, accresciutosi e trasformatosi negli anni, legato a occasioni diverse, mai assestatosi in una struttura definitiva. Il disegno generale in tre inni tendeva comunque a organizzare i temi secondo la loro collocazione storica e geografica. Il primo inno, dedicato a *Venere*, muove dal rapporto delle Grazie con *Venere* (« Divinità che ha per distintivo la bella natura apparente ») e si richiama alla statua della dea che nel 1812 Antonio Canova aveva installato a Firenze, nella Galleria degli Uffizi; l'apparizione, nel mare greco, di *Venere* e delle Grazie simboleggia la funzione civilizz-

zatrice della bellezza, capace di allontanare gli uomini dalla loro ferinità originaria. Il secondo inno, a *Vesta* (« Nume virginal e custode del foco eterno che anima i cuori gentili »), descrive invece il passaggio delle Grazie dalla Grecia in Italia. Sullo sfondo del paesaggio di Bellosguardo, il poeta invita a un rito in onore delle Grazie tre affascinanti donne italiane che rappresentano tre diversi aspetti della bellezza: una fiorentina, suonatrice d'arpa (Eleonora Nencini), una bolognese, che reca il miele delle api di Vesta (Cornelia Martinetti), una milanese, danzatrice (Maddalena Bignami). Il terzo inno, dedicato a *Pallade* (« Dea delle arti consolatrici della vita e maestra d'ingegni »), doveva essere ambientato nel mitico continente di Atlantide, dove le Grazie si rifugiano dopo aver abbandonato l'orrore della civiltà corrotta e incapace di bellezza, e da dove, per iniziativa di *Pallade*, vengono inviate di nuovo in mezzo agli uomini, ma coperte di un velo che, ricamato con immagini che alludono ai sentimenti più nobili, le protegge sottraendole agli sguardi indegni.

Questa struttura provvisoria comprende episodi e figure che mirano a fare del poema una sintesi del cammino della civiltà umana. Foscolo aspira a un poema allegorico, che delinea immagini visive ricche di significati filosofici, morali, civili; all'aspetto allegorico si lega una finalità didattica, con l'obiettivo di ispirare ai giovani le virtù civili più alte, la *compassione* e la *prudenza* (cfr. anche 7.3.8), oltre che l'amore per la tradizione classica e per i valori patriottici.

Poema della civiltà umana

7.3.10. La poesia delle Grazie.

Nel discontinuo lavoro di composizione del poema resta costante, al di là dei progetti di volta in volta concepiti e delle finalità morali, il proposito di ricreare un'immagine della poesia e della mitologia antiche, attraverso una rappresentazione di grande evidenza visiva, tracciando figure concrete, in piena luce, e facendo convergere e conciliare tempi e realtà altrimenti incommensurabili. Foscolo aspira infatti a una poesia che condensi il passato, il presente e il futuro, congiungendo « l'origine del mondo al suo stato presente, ed al nuovo Caos della sua distruzione ». Questa poesia non può semplicemente riprodurre modelli, temi e figure del mito antico, ma a partire da questi deve saper costruire un sistema personale, che dia anche il senso della distanza tra le immagini originarie e lo sguardo che nel presente cerca di ricrearle. Essa ci mostra così un ideale di bellezza perfetta e luminosa, ma come posta in una lontananza inafferrabile: anche gli eventi e i personaggi del presente, come le tre sacerdotesse del secondo inno, diventano lontani e inaccessibili; allo stesso modo l'io del poeta sembra sfiorare le cose rappresentate solo per distaccarsene. Le passioni, i sentimenti, i conflitti con il mondo rimangono sullo sfondo, ma non sono sopiti: l'azione civilizzatrice delle Grazie nasconde il turbine rovinoso dell'amore e della guerra sotto un equilibrio nuovo; nella ricerca di un'armonia, che procede da spunti e motivi discordanti e che lascia persistere un « calore di fiamma lontana » (cfr. 7.3.7), la poesia si rivela intimamente permeata di « compassione » e di « pudore ».

Verso una sintesi totale

Le Grazie:
un capolavoro
«incompiuto»

Nonostante questa ambizione di sintesi totale, il carattere del poema resta frammentario: l'armonia che esso insegue si manifesta solo attraverso illuminazioni, rapide immagini che non si fissano in un organismo stabile. Ma proprio questa incompiutezza fa delle *Grazie* il capolavoro foscoliano: la frammentarietà e l'instabilità tipiche della ricerca di Foscolo trovano il loro senso più pieno in questo poema che egli rinuncia a portare a termine. È questa frammentarietà a ridurre il peso delle intenzioni didattiche che sostengono il disegno generale del poema, il rischio – presente anche nei *Sepolcri* – di una retorica e di un moralismo troppo ostentati, di una trasformazione della voce dell'autore in quella di un poeta-vate.

Foscolo
e il suo tempo

La ricerca di una poesia onnicomprensiva, capace di condensare in sé l'essere individuale e sociale dell'uomo, era in fondo in contraddizione con la società del tempo, con le trasformazioni che nel secolo XVIII e negli anni rivoluzionari erano intervenute nel rapporto tra scrittori e pubblico: il mondo borghese, ormai, escludeva una letteratura così carica di valori assoluti come quella cercata da Foscolo. L'unica possibilità per mantenerla in vita era di presentarla come segno di una funzione sociale perduta, recuperabile solo per frammenti. Del resto la maggior parte della lirica greca antica era ed è nota soprattutto nelle forme del frammento: uno dei più evidenti segni della « grecità » che anima la poesia di Foscolo sta proprio nel riprodurre la veste lacunosa di quelle testimonianze. La finzione dell'autore nel presentare i suoi testi come traduzioni di frammenti antichi rivela allora la sua importanza. Le *Grazie*, proprio perché frammentarie rappresentano l'esito moderno di un'immagine antica della poesia e danno conto, con le loro figure e i loro movimenti perfetti ma mai conclusi, delle scissioni e dei conflitti del poeta. I desideri più sotterranei e la coscienza ideologica, l'irriducibile carica autodistruttiva e la ricerca di certezze, il dispersivo libertinismo e il culto della « virtù », tutto si concentra e si compone nelle immagini mitiche che vogliono essere il frutto dell'« arcana / armoniosa melodia pittrice », della « beltà » delle Grazie.

Una poetica della
frammentarietà

Sensualità
delle forme

Sotto la tematica morale, storica e civile, agisce in modi misurati e sottili una vibrante sensualità: il poema è anche un'ambigua esaltazione del fascino femminile, tanto più seducente quanto più appare velato, quasi rarefatto nella purezza di gesti originari ed esemplari. Come in molta arte neoclassica, la purezza e la perfezione delle forme celano un sottile erotismo, che si traduce in una trama di gesti eleganti, di pose vezzose, di profumi, di suoni tenui, di esitazioni. Il sinuoso linguaggio classico cerca di esprimere l'inafferrabile; la sua è un'armonia carica di segreti, suscitata proprio dall'inafferrabilità dei corpi e delle cose. I corpi, i vegetali, gli oggetti naturali e culturali sembrano uniti da contatti segreti; e basta ricordare immagini come quelle della donna all'arpa, della danzatrice e della « vergine romita » al cembalo per capire come Foscolo subisca qui il fascino di sensazioni nascoste, che porta sulla via della lirica moderna, di quella ricerca dell'*analogia* (cfr. TERMINI BASE IO), che sarà propria della poesia a partire dal Romanticismo. Ciò che lo allontana da esperienze a noi più vicine è la precisione della rappresentazione, la luce assoluta in cui le figure si offrono. Ma nella sua precisione classica il linguaggio foscoliano conser-

Verso la ricerca
dell'analogia

va al contempo qualcosa di flessuoso e avvolgente: sospende le cose fuori dal tempo, come avvertendone l'intima fragilità (esemplare in tal senso l'episodio del velo delle Grazie). Il poema fu scarsamente apprezzato dai lettori dell'Ottocento e resta ancora del tutto sconosciuto fuori d'Italia; ma in esso va riconosciuta una delle espressioni più alte della poesia neoclassica, una poesia difficile e ambiziosa che sembra precorrere la grande poesia simbolista europea.

7.3.II. Foscolo critico.

In Foscolo il momento creativo non può essere disgiunto dalla riflessione critica. La poesia foscoliana è intimamente legata a una continua interrogazione di altri testi e di altre forme poetiche, alla volontà di chiarire la propria funzione e il proprio rapporto con la tradizione. Foscolo avverte il bisogno di confrontarsi con una letteratura già data attraverso l'esercizio critico, l'erudizione filologica o la traduzione (cfr. 7.3.5). Dal suo lavoro in tale direzione emergono alcune nozioni portanti, che possiamo riassumere nei seguenti punti: 1. l'idea generale della poesia come « eloquenza », strumento di persuasione; 2. il rifiuto degli schemi più esteriori della retorica tradizionale; 3. la poesia vista in relazione con il « genio », con la forza del « sentire » dell'individuo; 4. la coscienza della storicità della poesia, del suo radicarsi in precisi contesti, del variare delle sue forme in rapporto alle trasformazioni sociali; 5. la celebrazione della poesia « primitiva », nella quale il genio si fa diretta espressione di una salda comunità; 6. un senso spiccato del carattere « integrale » della parola poetica, della sua capacità di esprimere e raccogliere in sé tutte le facoltà dell'uomo.

Poesia
e riflessione
teorica

Queste idee, che risentono di varie influenze – da Gravina a Vico, da Conti a Cesarotti – non sono soltanto i cardini della poetica foscoliana, ma anche del lavoro di critico « professionista » che egli svolse durante l'esilio inglese. I caratteri di quest'attività, ricca e disordinata, non possono essere separati dalla sua condizione di esule: da un lato egli è impegnato a presentare la letteratura del suo paese a un pubblico straniero (la maggior parte dei saggi furono redatti in italiano, ma pubblicati in traduzione inglese); dall'altro si rivolge con un acuto senso di distacco al pubblico italiano (pochi in realtà sono i saggi pubblicati direttamente nella nostra lingua).

L'attività critica
londinese

Nel suo insieme questa produzione risulta disorganica, accoglie punti di vista eterogenei e non adotta schemi teorici rigorosi, ostenta una varietà dispersiva di spunti polemici e di motivi, cede ad argomentazioni meramente retoriche. Per questo la lettura ne risulta oggi difficile e talvolta deludente. Eppure gli scritti critici di Foscolo sono di grande importanza, in quanto rappresentano il primo vero tentativo, da parte italiana, di costruire una critica moderna che vada oltre la contemplazione di bellezze formali e artifici retorici, e dia nuova luce al senso storico del testo letterario cogliendo in esso l'espressione di una personalità integrale. Foscolo critico riattiva il valore storico della poesia, mostra come nella parola si traduca il « sentire » dello scrittore, e a tal fine egli si avvale anche della propria curiosità filologica. Di grande interesse sono inoltre le riflessioni che egli svolge sul ruolo del critico-lettore, sui procedimenti e sui limiti dell'interpretazione. Foscolo era ben consapevole che nel contesto della società moderna la comunicazione culturale era profon-

Un tentativo
di critica
moderna

Valore storico
della poesia

damente mutata, ma nello stesso tempo non riusciva a valutare fino in fondo quei cambiamenti, la loro azione sui caratteri del lavoro intellettuale.

Possiamo distinguere gli scritti critici del periodo inglese in due gruppi: quelli, più numerosi, di carattere «storico», dedicati a grandi scrittori e generi del passato; e quelli più propriamente «militanti», concepiti come interventi polemici sulla letteratura contemporanea. Con i saggi del primo gruppo Foscolo gettò quasi le basi per una storia della letteratura italiana, allontanandosi però dagli schemi eruditi delle storie letterarie settecentesche (cfr. DATI, tav. 83) e dando prova di un'appassionata volontà di dialogo con gli scrittori presi in esame. Alcuni giudizi acuti, alcune fulminee definizioni contenute in questi saggi hanno poi fatto da essenziale punto di riferimento per il lavoro della critica successiva: ricordiamo il *Discorso sul testo della Divina Commedia* (1825), i quattro *Essays on Petrarch* (Saggi su Petrarca 1819-1823), il *Discorso storico sul Decamerone* (1825).

Quanto agli interventi «militanti», ricordiamo il *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, pubblicato nel 1818 in inglese e il saggio *La letteratura periodica italiana* (1824), che sottolinea l'importanza sociale dei periodici letterari ed esprime giudizi negativi sul giornalismo italiano dell'età della Restaurazione e sullo stesso «Conciliatore» (cfr. 8.2.5). Dal suo osservatorio inglese Foscolo guardava con diffidenza alle discussioni sul Romanticismo, che avevano imperversato in Italia poco dopo la sua partenza. Sulla polemica contro il nuovo teatro romantico, e in particolare contro Manzoni, è incentrato l'ultimo scritto rimasto incompiuto tra le sue carte, il saggio del 1826 *Della nuova scuola drammatica in Italia*, ricco di lucide intuizioni e di una curiosità ignota alla maggior parte dei polemisti antiromantici, impegnato a difendere – contro la poetica romantica del «vero» e della «storia» – una superiore identità di «realtà» e «finzione».

7.3.12. Foscolo nella cultura italiana.

Foscolo è forse il primo scrittore italiano che riesca a rompere totalmente i confini che dividono lo spazio dell'esistenza da quello della letteratura. Una delle ragioni del fascino che ancora oggi circonda la sua figura risiede appunto nel nesso tra vita e letteratura che caratterizza la sua esperienza. La sua esigenza di un'unità assoluta e inscindibile tra queste due dimensioni si confronta immediatamente con la società contemporanea, dando luogo a un impegno intellettuale rivolto all'esterno, all'intervento nel mondo. Il progetto si complica però fin dall'inizio a causa delle resistenze opposte dalla realtà a questa esigenza, e per le delusioni politiche e personali. Foscolo scopre allora il carattere essenzialmente negativo del mondo esterno, vede nella natura e nella società forze estranee e nemiche, con le quali continua comunque a scontrarsi, cercando uno spazio proprio (del resto, nella sua condizione di modesto borghese, Foscolo non può scegliere la strada di un rifiuto sdegnoso, strada intrapresa per esempio dal nobile e ricco Alfieri). Nella difficoltà di agire sul mondo, l'intellettuale vive in prima persona il crollo degli equilibri tradizionali, che sostenevano il rapporto tra individuo e società, e rifiuta di riconoscersi in gruppi sociali determinati: abbandonato a se stesso, cede all'egotismo, a un inquieto libertinismo esistenziale e culturale. Ma a questa soluzione cerca di sfuggire con il

suo originale classicismo, inteso come strumento di celebrazione e di ricomposizione sociale, mai come strumento di critica radicale della società borghese (cosa che invece avverrà con Leopardi). La sua carica di opposizione, il suo spirito patriottico sono tutti compresi nell'arco di una società ancora tradizionale; non si incontrano in alcun modo con le prime forme della modernità che proprio allora si stavano affacciando.

Pur con tutte le sue tensioni contraddittorie, il modello intellettuale e l'ideologia di Foscolo hanno avuto un ruolo notevole nello sviluppo delle tendenze laiche del Risorgimento italiano. Dalla sua figura è poi derivato un modello di poeta-vate che ha resistito a lungo nella cultura italiana, almeno fino all'inizio del secolo xx, e che ha prodotto fastidiosi e retorici usi nazionalistici. Oggi la sua opera può ancora interessare e rivelarsi come una delle espressioni più originali del Neoclassicismo solo se si avverte come la sua ricerca di un'armonia consolatrice sia attraversata da contraddizioni insuperabili, come il suo classicismo sia percorso da un senso di insoddisfazione e di inappagamento e come il suo patriottismo vada rapportato all'intero quadro europeo dell'età rivoluzionaria e napoleonica.

In virtù del nesso tra vita e letteratura, Foscolo si avvicina ad alcuni aspetti più radicali del Romanticismo europeo. La sua figura di scrittore conserva comunque qualcosa di incompiuto; in essa si avvertono i limiti della tradizione letteraria italiana, ormai chiusa in uno spazio marginale rispetto alle grandi tendenze della cultura europea.

Una ribellione
ricomposta
nella classicità

Neoclassicismo
e Romanticismo

Gli scritti storici

Gli scritti
«militanti»

La polemica
con i romantici
italiani

Vita e letteratura

Epoca 8

Restaurazione e Risorgimento

1815-1861



Sommario

8.1. Tra Restaurazione e rivoluzioni si afferma in tutta Europa la società borghese e industriale, mentre l'Italia lotta per la sua indipendenza nazionale. Il Romanticismo rompe equilibri e gerarchie tradizionali, creando nuove forme artistiche e penetrando nella sensibilità collettiva.

8.2. Nei primi anni della Restaurazione Milano è il più vivace centro italiano: vi infuria la polemica tra classici e romantici e vi si svolge la poesia dialettale di Porta.

8.3. In Manzoni il cattolicesimo si incontra con le esigenze di storicità del Romanticismo, con una tensione razionale e morale, con una ricerca del «vero», che procede in modo problematico dalle liriche alle tragedie, ai *Promessi Sposi*, potente analisi della realtà collettiva e inquieta indagine sulle contraddizioni degli «affetti» umani.

8.4. In Leopardi eredità classico-illuministica e sensibilità romantica determinano un legame strettissimo tra pensiero e poesia: dall'esperienza del dolore la sua parola arriva a scoprire la negatività della condizione umana e a denunciare le contraddizioni della società moderna.

8.5. Negli anni della lotta per l'indipendenza si stringe il legame tra letteratura e politica (Mazzini, Gioberti, Tommaseo) nelle tendenze democratico-repubblicane, in quelle cattolico-liberali e anche nelle più convenzionali forme romantiche.

8.6. Tra le espressioni di realtà estranee ai nuovi sviluppi storici, la poesia di Belli rivela potentemente l'orizzonte chiuso e «senza miglioramento» della Roma pontificia.

8.7. Nell'opera in musica, soprattutto con il genio drammatico di Verdi, si realizza la manifestazione più compiuta e «popolare» del Romanticismo italiano.

8.8. Al di là del Romanticismo, la ricerca di un nuovo rapporto con la realtà domina il pensiero di Cattaneo, la narrativa di Nievo, la critica di De Sanctis e altre esperienze che caratterizzano il panorama culturale degli anni Cinquanta.

Nella pagina precedente:
Giuseppe Canella,
Corsta dei Servi,
Milano, Museo Milano.

8.1. L'Europa e l'Italia tra Restaurazione e rivoluzioni

8.1.1. Tra il 1815 e il 1861: Restaurazione e rivoluzioni europee.

Dopo la tempesta della rivoluzione e delle guerre napoleoniche, l'Europa sembra tornare agli equilibri e alle strutture sociali di Antico regime. Le potenze vincitrici che definiscono il nuovo assetto europeo nel Congresso di Vienna (1815) sembrano voler spazzare via tutte le conquiste della rivoluzione francese, rimettendo sul trono quasi tutti coloro che ne erano stati sbalzati, riaffermando il valore dell'autorità, l'uso della religione come sostegno del potere, la funzione dell'aristocrazia come guida della società. È quella che gli storici sono soliti chiamare l'età della Restaurazione, che conserva i suoi caratteri più significativi almeno fino al 1830.

Gli anni trascorsi hanno però creato in tutta Europa grandi mutamenti, scuotendo definitivamente il prestigio e la sicurezza di valori e poteri costituiti. In modi diversi da paese a paese, la borghesia ha acquisito una nuova coscienza di sé, come protagonista dello sviluppo economico e sociale: ha scoperto i valori nazionali (sulla spinta di una nuova aspirazione alla libertà e all'indipendenza dei popoli) e sente il bisogno di forme più aperte di espressione politica e di nuovi spazi nella società; insofferente dei residui delle antiche strutture feudali, sente che la sua intraprendenza economica la autorizza pienamente ad assumere la direzione della vita politica.

Proprio in virtù dell'iniziativa borghese, gli anni della Restaurazione (che sono sostanzialmente anni di pace) vedono una potente accelerazione sociale e un intenso sviluppo della produzione economica: si aprono nuovi spazi imprenditoriali e le prime forme della rivoluzione industriale si estendono dall'Inghilterra (dove si erano sviluppate dalla metà del Settecento) ad altri paesi europei; mentre nella politica trionfa il legittimismo, nell'economia e nella vita sociale si assiste a una nuova mobilità, a una nuova effervescenza.

In un fitto succedersi di avvenimenti, di tentativi e di speranze (che culminò nell'esplosione rivoluzionaria su scala europea del 1848), la borghesia assume un effettivo potere, anche se in modi diversi da paese a paese, spesso scendendo a compromessi e incontrando ostacoli che rendono difficile riassumere e distinguere i caratteri generali di quest'epoca, i cui stessi limiti cronologici restano imprecisi. La nostra scelta di indicare come limite finale il 1861 è motivata dal punto di vista «italiano» e dall'importanza che, anche per la storia della

Il Congresso di Vienna

L'iniziativa borghese

Accelerazione sociale ed economica

Limiti cronologici: l'Italia e l'Europa

letteratura, assume il raggiungimento dell'unità nazionale. In un'ottica internazionale, sarebbe più opportuno fissare un punto di frattura nel 1848, dato che l'esplosione rivoluzionaria di quell'anno è l'ultima che interessa contemporaneamente tutta l'Europa e che vede la convergenza di tutte le componenti della borghesia contro l'assolutismo: dopo il '48 si approfondisce la frattura tra i diversi strati della borghesia, e affiora la nuova «minaccia» del socialismo e delle iniziative proletarie. Molti settori della borghesia perdono ogni spinta rivoluzionaria, appoggiando anche regimi tutt'altro che liberali, comunque garanti di quell'espansione economica che proprio nei successivi anni Cinquanta conosce, come si è detto, un'accelerazione eccezionale, assai più rapida che negli anni precedenti il 1848.

8.1.2. Sviluppo industriale e capitalismo.

Dinamismo
economico
e sociale

Le premesse della grande espansione economica negli anni Cinquanta del secolo XIX (cfr. 9.1.1 e 9.1.2) si pongono nel dinamismo economico e sociale della Restaurazione e delle iniziative liberali e nazionali: in quegli anni, infatti,

DATI tav. 96

Ferrovia e letteratura

La costruzione della ferrovia produsse nel corso del secolo XIX un mutamento generale non solo nel modo di viaggiare, ma anche nel paesaggio e nel rapporto dell'uomo con la natura. Le linee ferroviarie, con i loro percorsi obbligati, inserirono nuovi elementi nell'ambiente naturale: scarpate, ponti, gallerie e prospettive inedite. La potenza delle locomotive, il loro rumoroso passaggio attraverso campi e colline e lungo le coste marine ruppero l'immobile silenzio degli spazi aperti. Dentro le città si crearono nuovi luoghi pubblici, come le stazioni, che spesso modificarono radicalmente anche l'ambiente urbano. Nuovi punti di incontro e di rapporto sociale furono i vagoni e gli scompartimenti dei treni. La visione della natura dal treno generò un nuovo senso degli spazi, un nuovo modo di vedere la realtà esterna. Il treno provocò insomma una essenziale mutazione ambientale e antropologica, i cui effetti si sentirono naturalmente anche nella letteratura e nelle diverse forme dell'immaginario.

Dopo l'inaugurazione delle prime linee, che entrarono in funzione in Inghilterra, gli anni Trenta videro uno sviluppo rapidissimo della rete ferroviaria nei paesi europei più progrediti. La prima linea italiana fu la Napoli-Portici, inaugurata nel 1839, brevissima e con una funzione essenzialmente di prestigio per i sovrani di Napoli; la prima linea importante fu invece la Milano-Venezia, aperta nel 1846, mentre nel 1847 entrò in funzione la Firenze-Livorno.

Fin dal suo primo diffondersi, la ferrovia suscitò negli scrittori una forte at-

anche se l'agricoltura resta il fondamento degli equilibri economici, in alcune zone d'Europa e negli Stati Uniti d'America inizia un processo di industrializzazione che rafforza quelle forme di organizzazione industriale che già si erano notevolmente sviluppate nell'Inghilterra del secolo XVIII.

La nuova industria trova un potente incentivo nell'utilizzazione, ad amplissimo raggio, del vapore, con l'invenzione delle *navi a vapore* e della *ferrovia* (cfr. DATI, tav. 96): l'estrazione del carbone e del ferro, la siderurgia e la meccanica applicata diventano strumento essenziale di mutamento dei rapporti dell'uomo col mondo, agiscono sull'ambiente in modi mai prima sperimentati nella storia. Le iniziative industriali promuovono più rapidi mezzi di comunicazione, che facilitano i rapporti e gli scambi e incrementano la circolazione dei prodotti industriali sul mercato mondiale. La stessa espansione coloniale tende a sottomettere tutto il mondo abitato al mercato europeo: non si tratta più solo di un colonialismo di conquista e di rapina (come quello dei secoli precedenti), ma di una sistematica creazione di economie subalterne, controllate in modo da favorire lo sviluppo dei paesi dominatori.

La sopravvivenza, negli Stati assolutistici, di privilegi, vincoli, protezioni, ostacola non poco questo tipo di sviluppo, che invece trova nella più ricca e progredita Inghilterra (e più tardi in altri paesi, come la Francia) la possibilità

Il proletariato
industriale

tenzione e reazioni di vario tipo, che andarono dallo sgomento di fronte alla mostruosa potenza delle macchine all'entusiasmo per il progresso che la velocità dei treni sembrava annunciare. La ferrovia – e in particolare la locomotiva – costituì in realtà la prima vera occasione di confronto della letteratura con la macchina. Nacquero allora immagini e metafore che avrebbero avuto lunga vita, e il treno divenne una figura essenziale dell'immaginario europeo e americano, presente spesso nei testi poetici e narrativi dell'Ottocento e del Novecento. Nella letteratura italiana si possono ricordare alcune opere tra cronaca e racconto educativo, come la guida di Collodi *Un romanzo in vapore* (1856, cfr. 9.5.2), o vari scritti di De Amicis (cfr. 9.5.8). Nella poesia una delle prime manifestazioni di questo tema si trova in un sonetto del Belli (cfr. 8.6.3), *Le carrozze a vapore* (1843), ma il vero ingresso del treno nella poesia italiana, trionfale e polemico, avviene, nel 1863, con l'*Inno a Satana* di Carducci (cfr. 9.3.4). I treni sono presenti nella poesia e nella narrativa degli scapigliati (cfr. 9.2.3 e sgg.) e in una serie di opere del secondo Ottocento e del Novecento. Nella novellistica e nel romanzo la loro presenza è strettamente legata alla rilevante funzione che rivestono nella vita sociale, ma spesso essa ha un essenziale valore strutturale e tematico, come in alcuni testi di Verga e, in modo molto ampio e intenso, in Pirandello. Così, numerose sono le opere che si costruiscono come racconto di un viaggio in treno (si può ricordare almeno *Corto viaggio sentimentale* di Svevo – cfr. 10.5.9 – e *Conversazione in Sicilia* di Vittorini – cfr. 11.2.4). Tra le tante opere della letteratura di consumo popolare, si ricordi poi *Il treno della morte* (1906) di Carolina Invernizio (su cui cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 100).

di espandersi, creando un'accumulo di capitali reimpiegati immediatamente nella produzione. Gli enormi profitti e il rapido sviluppo sono resi possibili da una disponibilità di forza-lavoro a basso costo, spesso contadini immiseriti dalle nuove forme di sfruttamento dell'agricoltura, che si ammassa in sobborghi in continua crescita; le città borghesi conoscono così la presenza nuova del *proletariato* industriale.

Capitalismo
e finanza

Si impongono nettamente il *capitalismo* e il modo di produzione capitalistico, che vedono la classe borghese come protagonista e soggetto attivo. Nella grande borghesia acquista un rilievo particolare non solo chi gestisce aziende industriali, ma anche chi controlla il capitale e la circolazione del denaro: diventa essenziale la funzione finanziaria delle banche, ed emerge una nuova figura di grande peso sociale, quella del "finanziere". All'espansione della ricchezza borghese si accompagna però la maturazione di una nuova coscienza nel soggetto passivo del capitalismo, il proletariato, che cerca di organizzare la sua presenza all'interno del mondo industriale, e giunge a rivendicare essenziali diritti. Contemporaneamente all'affermazione del liberalismo, si elaborano così i primi programmi del *socialismo* e del *comunismo*. Tra la borghesia e il proletariato trovano inoltre un nuovo ruolo politico e sociale i ceti medi, costituiti soprattutto da impiegati e funzionari statali, che vanno ad ingrossare le fila di un apparato burocratico che si espande per rispondere ai nuovi bisogni di organizzazione e controllo e allo sviluppo di settori «pubblici» che non possono essere gestiti dall'iniziativa privata.

La nuova
coscienza
proletaria

Il nuovo ruolo
dei ceti medi

Il predominio
dell'economia

Lo sviluppo capitalistico porta a un vero e proprio dominio dell'economia e del denaro su tutte le sfere della vita pubblica e privata. La centralità dell'economia induce a studiarne scientificamente gli andamenti e promuove il pieno sviluppo di una disciplina già sorta nel secolo XVIII, l'*economia politica*. Il ciclo della produzione industriale comincia a influenzare anche le forme di intrattenimento, gli aspetti culturali delle relazioni sociali (legati in passato alla vita nobiliare e a iniziative di tipo artigianale). Ciò riguarda ovviamente i libri, i giornali, lo spettacolo, gli oggetti del benessere quotidiano: anche in questo ambito ciò che viene prodotto deve essere consumato, per dar luogo a una nuova produzione; i valori degli oggetti mutano e si rinnovano continuamente, seguendo le nuove leggi della *moda* (cfr. PAROLE, tav. 97).

La donna
borghese

La moda attribuisce un ruolo sempre meno marginale alle donne che, negli ambienti borghesi e nelle grandi città, conquistano nuovi spazi di autonomia, anche se la loro vita è in genere controllata da rigide convenzioni, da un costume profondamente moralistico: un nuovo valore viene loro riconosciuto nell'esperienza dell'amore romantico. Si diffonde una nuova cura per l'educazione femminile, svolta in appositi collegi che istruiscono le «signorine» delle classi elevate. Ma la donna borghese non gode della libertà riconosciuta alla dama settecentesca: il suo compito primario è ormai quello «economico» di custodire lo spazio della casa e della famiglia, di offrire al borghese un rifugio sereno in mezzo alla frenetica lotta economica.

Instabilità
e miseria

Sollecitati dai valori dell'economia capitalistica e dalle trasformazioni che lo sviluppo industriale impone al ritmo di vita, molti strati sociali avvertono un senso di instabilità e insicurezza; ma su un piano generale vanno registrati una

PAROLE tav. 97

Moda

Questa parola deriva dal francese *mode* (che risale al latino *modus*, "modo, maniera") e penetra nell'italiano del Seicento per definire costumi e usi variabili ed effimeri, soprattutto nell'ambito del vestire e delle relazioni sociali. Nel Settecento la moda si collega più in particolare all'uso di oggetti di consumo, all'esibizione di eleganza e raffinatezza, ed è uno stimolo essenziale per la produzione e il commercio. Con lo sviluppo delle nuove forme di produzione industriale e con l'espansione della società borghese, la moda diventa nel corso dell'Ottocento un principio di regolazione dei valori sociali, un meccanismo che impone sul mercato forme e oggetti e suscita comportamenti ad essi collegati. Il gusto dell'apparenza, dell'esibizione, dello spettacolo, caratteristica di ogni società umana, diventa, grazie alla moda, un meccanismo regolato e funzionale. Si instaura un processo di continua mutazione, che crea forme sempre nuove e provvisorie: esso trasforma ogni atto, ogni gesto, ogni oggetto in un valore astratto, che vale solo perché appare e in poco tempo sparisce per dar luogo a nuovi atti, gesti, oggetti.

forte diminuzione della mortalità e un considerevole aumento della popolazione. Permangono comunque situazioni di estrema miseria e arretratezza, e le percentuali della mortalità infantile continuano ad essere altissime.

In gran parte d'Europa, e specialmente nelle campagne, lo svolgersi della vita quotidiana continua a seguire i suoi ritmi secolari, conoscendo pochi reali mutamenti; ma le città e i nuovi centri industriali vivono trasformazioni incessanti, scoprono possibilità nuove e prima impensate.

La situazione italiana presenta connotati del tutto particolari, a causa sia del frazionamento del paese in vari Stati, sottoposti al controllo dell'Austria, sia dell'arretratezza di molte regioni (quasi tutto il Meridione, gran parte dello Stato pontificio, del Veneto, ecc.). Il Congresso di Vienna aveva imposto un ritorno alla situazione del 1796, ma con alcuni mutamenti, segno dei nuovi tempi.

Tentativi di vario genere erano stati fatti per mutare l'assetto politico della nostra penisola: i moti del 1820-21 e del 1831, le rivoluzioni e le guerre del 1848-49, la vittoriosa guerra del 1859 e la spedizione dei Mille del 1860, fino a giungere nel 1861 alla proclamazione del Regno d'Italia. Il processo di unificazione aveva comunque visto acuirsi nel paese le contraddizioni più profonde: alcune aree geografiche e alcuni gruppi sociali avevano partecipato in pieno alle vicende politiche e allo sviluppo economico-sociale europeo; altre aree e altri gruppi erano rimasti ai margini, con passiva indifferenza, sotto il peso della miseria e del malgoverno. Gran parte dello Stato pontificio e tutto il Meridione avevano vissuto nell'immobilità, tra la corruzione amministrativa e la sopravvivenza di usi e privilegi feudali. La spinta del nuovo sviluppo internazionale si era sentita soprattutto nell'Italia settentrionale, in Piemonte, in Lombardia, in Emilia e, in modi del tutto particolari, in Toscana, per iniziativa di una borghesia assai vivace, alle cui attività partecipavano anche vari

Modificazione
del paesaggio

La situazione
italiana

La borghese
italiana

membri dell'aristocrazia, trasformatasi in classe imprenditrice: questa borghesia, che si considerava parte integrante dell'Europa, sentiva tutto il peso delle barriere doganali e dei vincoli che ostacolavano il libero sviluppo economico.

Un mercato nazionale

La lotta per l'indipendenza si svolse con il concorso delle classi alte e medie, animate da intenti pratici e da ideali spesso assai divergenti: in alcune occasioni vi partecipò il popolo delle città, o almeno la sua parte più attiva e avanzata, ma ne restarono del tutto estranee le classi contadine. Comunque, il suo esito fu pienamente controllato dalla borghesia più ricca e dall'aristocrazia fondiaria settentrionale, che vi trovarono la condizione necessaria per la creazione di un mercato nazionale e per uno sviluppo economico corrispondente a quello dei grandi paesi europei.

8.1.3. *Trasformazione delle istituzioni culturali.*

Crisi delle istituzioni tradizionali

In questo periodo giunge allo stadio più avanzato la crisi delle istituzioni culturali tradizionali e dell'antico rapporto fra intellettuali e potere. Il segno lasciato dagli anni rivoluzionari e napoleonici è tanto forte in questo ambito che la Restaurazione non riesce in nessun modo a tornare al passato. Abbiamo visto in precedenza (cfr. 7.1.5) come dalla rivoluzione francese fosse emersa la figura dell'intellettuale (di origine borghese o piccolo-borghese) quale voce della coscienza pubblica, protagonista del movimento delle idee in una prospettiva di trasformazione storica, e come il regime napoleonico (soprattutto nel Regno d'Italia e nella capitale Milano) cercasse di inserire gli intellettuali nelle strutture statali, mirando quasi a trasformarli in funzionari pubblici.

Gli intellettuali

In Italia, con la caduta del regime napoleonico, questo rapporto fra intellettuali e strutture statali entra quasi ovunque in crisi, nonostante il tentativo dei governi restaurati di mantenere in vita tali strutture: la maggior parte degli intellettuali rifiuta la collaborazione con i nuovi regimi e cerca forme di rapporto e di iniziativa indipendenti, un terreno di lavoro da cui possa svilupparsi una coscienza unitaria e una partecipazione al movimento della storia. Le loro origini sociali e i loro stili di vita sono i più diversi e in molti casi riproducono situazioni della società di Antico regime: ancora numerosi sono infatti gli scrittori di origine aristocratica o provenienti dalla ricca borghesia fondiaria; numerosi sono anche quelli di origine piccolo-borghese, impiegati nelle amministrazioni statali oppure costretti a vivere di espedienti, o in un difficile rapporto col mondo editoriale; e non mancano preti ed ecclesiastici, tutti orientati però verso una cultura decisamente cattolica e ormai lontani dalla tradizionale mondanità di molti intellettuali-chierici dei secoli precedenti. Una nuova figura è quella dell'intellettuale italiano che vive fuori d'Italia, non più artista o letterato al servizio delle corti, ma esule politico, che cerca di mantenersi con l'insegnamento, i lavori pubblicistici, l'appoggio di ricchi sostenitori, e si impegna in attività di propaganda, nell'attesa di poter rientrare in patria (negli anni Cinquanta sarà il Piemonte ad accogliere molti intellettuali esuli dalle altre regioni).

Gli esuli politici

Lo scrittore e l'opinione pubblica

Nel nuovo contesto sociale e politico, la parola dello scrittore, quale che sia la sua origine, non si rivolge più ad ambienti circoscritti e definiti, come quelli di una corte, di un'accademia, di un organismo amministrativo, ma alla nazione intera. al-

la sua *opinione pubblica*, composta da una collettività di individui, da un intreccio di valori, tendenze e tensioni, che è compito dello scrittore orientare e stimolare.

La stampa

Nell'assenza di strutture pubbliche che abbiano una reale incidenza nel tessuto sociale, la stampa si pone come lo strumento migliore per agire sulla opinione pubblica: i libri, le iniziative editoriali, le riviste letterarie e politiche (perfino i manifesti con cui si usa spesso presentare i libri o le annate delle riviste) sono modi essenziali per creare un dibattito pubblico, per definire linee e prospettive. Nel Settecento, nonostante la grande diffusione di giornali letterari, solo in casi eccezionali – come quello del «Caffè» – era accaduto che intorno a una rivista si sviluppasse tutto un fervore di iniziative e di programmi culturali; ora invece le riviste diventano le scene essenziali della battaglia politico-culturale.

L'educazione popolare

La circolazione dei libri e delle riviste è legata a un forte orientamento pedagogico, che domina tutta la cultura di questi anni, propugnando un'educazione nazionale e sollecitando la coscienza pubblica verso i valori unitari. In taluni casi questo orientamento si rivolge anche alle classi più basse, tentando di costruire un'educazione popolare rivolta ai contadini e al nuovo proletariato urbano.

L'istruzione scolastica

Si registra un considerevole sviluppo dell'istruzione scolastica elementare, specie nell'Italia settentrionale: vengono aperte nuove scuole pubbliche, non controllate dalla Chiesa, nel Regno Lombardo-Veneto e dal 1848 in Piemonte; l'educazione delle classi elevate si svolge prevalentemente in collegi privati, religiosi o laici, e si diffonde anche l'uso dell'educando femminile, il cui primo istituto viene aperto a Firenze nel 1825. L'analfabetismo subisce un parziale arretramento nell'Italia settentrionale e in Toscana, ma resta su livelli assai alti nel Meridione.

Le università

Le università perpetuano i loro insegnamenti tradizionali, ma risentono dei benefici effetti delle riforme dell'età napoleonica, accordando maggiore spazio alla cultura scientifica e tecnica: il numero degli studenti è in forte crescita, poiché molti membri di famiglie borghesi e piccolo-borghesi cercano nell'istruzione universitaria un mezzo per intraprendere carriere amministrative e professionali.

Le nuove professionalità

Nella diffusione della cultura e nello sviluppo di un'opinione pubblica ebbero un ruolo notevole i numerosi addetti alle cosiddette professioni «liberali», dotati spesso di grande prestigio negli ambienti cittadini, come avvocati, notai, medici. Un fondamentale ruolo politico-culturale assunsero scienziati e tecnici, la cui opera era essenziale per le nuove forme dello sviluppo industriale, grazie anche alla creazione di appositi organismi di insegnamento e ricerca.

8.1.4. *Il mercato editoriale: scrittori e pubblico.*

Nei più avanzati paesi europei il mercato librario assume proporzioni eccezionali, con una produzione rivolta a un pubblico molto ampio, secondo tendenze già avviate nel secolo XVIII (cfr. 6.1.4): il successo di uno scrittore si riconosce ora nella sua capacità di raggiungere un vasto pubblico, di vendere i suoi libri in grande quantità. L'editoria si avvia a diventare un'industria di ampie dimensioni: l'editore non si limita a raccogliere le proposte degli autori, ma interviene sulle loro scelte, favorisce e commissiona opere che promettono guadagni notevoli, acquista insomma un importante peso culturale. La letteratura si trova così condizionata dai meccanismi economici della produzione e del consumo, e ciò origina nuovi conflitti tra scrittori e società.

Mercato librario e cultura

Il lavoro editoriale

Lo sviluppo dell'editoria italiana, consistente anche se ridotto rispetto ai maggiori paesi europei, ha il suo centro propulsore, almeno fin oltre il 1840, a Milano, dove operano molti intellettuali che, perduti i ruoli pubblici ricoperti sotto il regime napoleonico, concentrano la loro attività nella collaborazione con gli editori e nella scrittura di articoli per riviste e giornali. Un'importante e fondamentale conquista degli anni rivoluzionari era stato il riconoscimento del *diritto di proprietà letteraria*; il principio che imponeva il pagamento di un autore per il suo lavoro e impediva che la sua opera potesse essere utilizzata da altri senza il suo consenso.

Limitazioni dell'attività editoriale

Gli editori sono in genere librai che dalla vendita dei libri passano alla loro produzione: alcuni, di grande intelligenza e cultura, come Antonio Fortunato Stella (1757-1833) e Francesco Lampato (1774-1852), intraprendono iniziative di ampio respiro. Ma la situazione politica crea difficoltà al nuovo mercato editoriale: la censura, infatti, vigila sui messaggi considerati pericolosi ed eversivi; le barriere doganali ostacolano la circolazione dei libri; inoltre, le leggi sulla difesa della proprietà letteraria non vengono applicate ovunque, col risultato che un libro stampato regolarmente in uno Stato può essere impunemente ristampato in un altro da un editore concorrente, senza il pagamento di alcun diritto.

Alcuni editori

La situazione migliorò dopo il 1840: il mercato editoriale poté svilupparsi in modo più ampio, mentre il centro della produzione si spostava da Milano (dove la cen-

GENERI E TECNICHE tav. 98

Almanacco

Pubblicazione che contiene indicazioni sulle festività, i fenomeni astronomici, i dati climatici e stagionali relativi all'anno in corso: la parola deriva dall'arabo *al-manakh*, "calendario, lunario", passato in italiano attraverso lo spagnolo *almanaque*. Altro termine impiegato per indicare le raccolte di informazioni distribuite anno per anno è *effemeride* (dal greco *ephēmeris*, riferito originariamente alle relazioni, redatte giorno per giorno, degli atti dei re orientali). Nel Cinquecento, la stampa consentì la pubblicazione di almanacchi di grande diffusione, in cui le informazioni scientifiche si mescolavano a previsioni astrologiche, profezie, superstizioni; si compilarono anche almanacchi satirici o legati a particolari finalità politiche. Nel contempo si iniziò la pubblicazione di almanacchi astronomici abbastanza rigorosi.

Nella prima metà dell'Ottocento gli almanacchi – ricchi di informazioni utili per la vita quotidiana, ispirati a una saggezza spicciola e a una morale paternalistica, corredati da immagini che colpiscono l'immaginazione più ingenua – costituiscono uno degli strumenti fondamentali per l'educazione popolare e raggiungono un pubblico vastissimo. Nel corso dell'Ottocento e del Novecento si assiste poi a una moltiplicazione di almanacchi specializzati, riferiti a discipline e ambiti particolari. Numerosi sono stati gli almanacchi letterari: tra questi ultimi ha avuto una presenza significativa l'*Almanacco letterario Bompiani*, uscito ogni anno tra il 1925 e il 1942 e poi ripreso nel 1959.

sura austriaca diventava sempre più oppressiva) a Firenze (dove operavano Giampietro Vieusseux – su cui cfr. 8.2.9 –, Giambattista Piatti 1813-1867, Felice Le Monnier, 1806-1884), e a Torino (dove svolgeva un'intensa attività Giuseppe Pomba, 1795-1876, e dove nel 1854 sorse la Utet, Unione Tipografico-Editrice Torinese).

Fu essenziale l'impegno su opere e libri redditizi: sostegno fondamentale delle case editrici furono le collane di classici, i libri destinati alla scuola, le collane dedicate a tematiche o discipline particolari, gli *almanacchi* popolari (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 98) o i libri-strenne. Tra i generi letterari contemporanei, il solo ad avere un mercato di notevole ampiezza e un successo anche economico, fu il *romanzo storico*, mentre solo negli anni Cinquanta cominciò a svilupparsi anche in Italia il *romanzo d'appendice* (cfr. GENERI E TECNICHE, tavv. 99, 100).

GENERI E TECNICHE tav. 99

Romanzo storico

Questa forma di romanzo è basata sulla rappresentazione di fatti e personaggi appartenenti a ben definite epoche storiche. Può trattarsi di vicende reali, ma arricchite di svolgimenti romanzeschi, o di vicende inventate, ma inserite in un contesto storico reale; comunque il narratore si fa scrupolo di rendere in modo verosimile il carattere dell'epoca storica di cui scrive, documentandosi su usi, costumi, linguaggi, modi di vita.

La narrazione di eventi del passato in forma romanzesca è stata sempre in uso presso quasi tutti i popoli, ma il romanzo storico come genere si diffonde nell'età romantica, grazie alla nuova curiosità per la storia originaria delle nazioni e soprattutto per il Medioevo. A partire da *Waverley* (1814), i numerosi romanzi storici dello scozzese Walter Scott (cfr. 8.1.7), ambientati nel Medioevo o in epoche successive, ebbero un grande successo, che diffuse in tutta Europa la moda di questo genere. In Italia il romanzo storico si affermò verso la fine degli anni Venti, dando luogo a una vasta produzione, dominante nella letteratura degli anni Trenta e Quaranta ed esauritasi soltanto verso il 1860: il successo fu determinato dalla situazione politica italiana e dalla tendenza dei nostri romanzieri a interpretare le vicende della storia italiana tra Medioevo e Rinascimento come esempi eroici di libertà e di resistenza all'oppressione straniera.

Varie opere marginali, dai caratteri ancora incerti, apparvero in Italia nei primi anni della Restaurazione, come la novella storica, ambientata nel Trecento, *Il castello di Binasco* (1819) della torinese DIODATA SALUZZO ROERO (1774-1840). Essenziale importanza ebbe la traduzione di uno dei maggiori romanzi di Scott, *Ivanhoe* (1819), dovuta a GAETANO BARBIERI (1775-1853) e pubblicata nel 1822. L'anno decisivo per il romanzo storico italiano fu il 1827, quando si concluse la prima edizione dei *Promessi Sposi* e apparvero *Il castello di Trezzo* di GIOVAN BATTISTA BAZZONI (1803-1850) e *La battaglia di Benevento* di Francesco Domenico Guerrazzi (cfr. 8.5.4). Tra i numerosi romanzi storici successivi, ebbero particolare successo quelli di Grossi, di Guerrazzi e di d'Azeglio (a cui si fa cenno nei seguenti paragrafi 8.2.8, 8.5.4, 8.5.7; per gli sviluppi successivi, cfr. 8.8.6).

GENERI E TECNICHE tav. 100

Romanzo d'appendice

Si designano così i romanzi pubblicati a puntate in appendice ai giornali quotidiani e settimanali, rivolti a un pubblico vasto, basati su schemi narrativi convenzionali, ricchi di esagerazioni e di contrasti, improntati a caratteri ideologici elementari. Gli anni Trenta dell'Ottocento videro in Francia un eccezionale successo di questo genere narrativo, chiamato *roman-feuilleton* (la parola *feuilleton*, derivata da *feuille*, "foglietto", indica un articolo di cronaca non immediata, che compare regolarmente in un giornale, in genere nella parte bassa di una pagina). Da allora la pubblicazione di romanzi d'appendice divenne uno dei più importanti veicoli di produzione e diffusione di letteratura: fu preminente nell'Ottocento e durò ancora a lungo nel Novecento. Come romanzi d'appendice furono inizialmente pubblicati non solo testi di facile consumo, ma anche alcuni dei maggiori capolavori del romanzo ottocentesco.

Gli autori più « popolari » e più rappresentativi della prima fase del romanzo *feuilleton* francese furono Alexandre Dumas padre (1803-1870), autore di romanzi storici avventurosi, come *Les trois mousquetaires* (I tre moschettieri, 1884) ed Eugène Sue (1804-1857), autore di romanzi sociali, come *Les mystères de Paris* (I misteri di Parigi, 1840) e *L'Ebreo errante* (1844-45). In Italia un vero romanzo d'appendice « popolare », sul modello francese, si diffuse a partire dagli anni Cinquanta. Invece parecchi importanti romanzi tra Ottocento e Novecento apparvero inizialmente a puntate sui giornali: numerosi autori infatti cercavano di raggiungere un pubblico molto vasto, intrecciando ambizioni legate alla più alta tradizione letteraria con schemi di tipo popolare. Va riconosciuto che i più fortunati narratori d'appendice furono veri professionisti dell'invenzione romanzesca dalle tinte forti, dagli schemi sommarî, dalle situazioni patetiche, eccessive o legate alla cronaca nera: si ricordino il napoletano FRANCESCO MASTRIANI (1819-1891) e la piemontese CAROLINA INVERNIZIO (1858-1916).

8.1.5. *La rivoluzione romantica.*

Il Romanticismo (cfr. PAROLE, tav. 101) influenza in modo decisivo l'arte, la letteratura, l'ideologia, il costume quotidiano dell'Europa nella prima metà del secolo XIX: esso genera una vera rivoluzione che ci induce a definire l'intero Ottocento il « secolo romantico » e segna un profondo distacco dal secolo precedente e da una tradizione che quasi ovunque era rimasta legata sostanzialmente ai modelli classico-umanistici elaborati tra Quattrocento e Cinquecento.

Secondo uno schema storico molto diffuso, si usa vedere nel Romanticismo in primo luogo una reazione all'Illuminismo, una riscoperta del sentimento in opposizione alla ragione. Ma già nel capitolo 6.7 abbiamo visto come quella nuova sensibilità che si sviluppa nella seconda metà del secolo XVIII fos-

Superamento
dei modelli
classicistici

Dall'Illuminismo
al Romanticismo

se intrecciata ad alcuni aspetti della cultura illuministica. Il Romanticismo si origina da quella nuova sensibilità, dalla nuova esperienza dell'io (spesso in opposizione al contesto sociale), dalla nuova attenzione al negativo. Di fronte allo *choc* della rivoluzione francese, quella nuova sensibilità si approfondisce e si complica, si espande in più complesse concezioni del mondo, in sistemi ideologici e politici, in modi di espressione e di comunicazione completamente nuovi rispetto al passato. Si rifiutano molte prospettive illuministiche, ma spesso i presupposti di questo rifiuto già sono presenti in aspetti e tendenze dell'Illuminismo stesso; e sotto il nome di Romanticismo finiscono per raccogliersi orientamenti anche tra loro contrastanti, ideologie e scelte politiche opposte: esalta-

PAROLE tav. 101

Romantico/Romanticismo

La parola *romantico* ebbe origine in Inghilterra: l'aggettivo *romantic* vi era usato già nel Seicento per riferirsi al mondo dei vecchi romanzi cavallereschi, a quanto di incredibile vi era narrato. Ma nel corso del Settecento, specie col diffondersi della nuova sensibilità, il termine cominciò ad assumere anche un'accezione positiva, indicando il fascino della natura selvaggia, delle figure fantastiche o soprannaturali, del passato lontano, del mistero e del sentimento. Il termine inglese dapprima fu tradotto in Francia con *pittoresque*, "pittorresco", e *romanesque*, "romanzesco" (riferiti soprattutto al paesaggio e ai suoi effetti sull'immaginazione); fu poi coniato l'aggettivo *romantique*, che sottolineava la partecipazione commossa dell'anima agli spettacoli della natura. Dal francese *romantique* si originò l'italiano *romantico*, il cui uso è attestato solo nel 1814; ma già da alcuni anni i nuovi scrittori tedeschi avevano usato l'aggettivo *romantisch* e il termine astratto *Romantik* (tradotto in inglese *romanticism*, in francese *romantisme*, in italiano *romanticismo*) per riferirsi all'inquieta sensibilità moderna e per distinguerla da quella « classica » (il primo a fissare questo uso era stato Friedrich Schlegel, nel 1798, cfr. 8.1.7).

Nell'uso del termine era implicito il richiamo al mondo medievale, alle prime forme dei linguaggi volgari e dell'immaginazione *romanza*, ai generi e alla materia romanzeschi (cfr. 0.2.1 e GENERI E TECNICHE, tavv. II, 99, 100, II4 e II5). Il grande successo del Romanticismo estese l'uso dell'aggettivo *romantico*, con il quale si finì per fare riferimento a qualcosa di patetico e sentimentale, al gusto per il Medioevo, all'immaginazione romanzesca, a varie forme di irrazionalismo; inoltre, nel più banale linguaggio dei *mass-media*, sul modello dell'uso attuale dell'inglese *romantic*, all'amore più languido e appassionato.

Come concetto storiografico, quello di *Romanticismo* può avere un uso relativamente ristretto, riferito alla nuova sensibilità e alla nuova arte europee tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, a esperienze che tendevano a definirsi esplicitamente come « romantiche » o che comunque erano in diretto rapporto con una cultura dominata dal Romanticismo: in questa storia letteraria il termine è usato in quest'ultima accezione.

zioni dell'assolutismo e dell'ordine costituito, atteggiamenti rivoluzionari e libertari, posizioni di moderato equilibrio, ecc.

L'individualismo

Nonostante la varietà delle sue espressioni, è comunque possibile riconoscere alcuni caratteri generali del Romanticismo che lo allontanano dalle concezioni prevalenti nel secolo XVIII. L'*individualismo*, già tanto diffuso nella cultura e nella vita sociale del Settecento, diviene esaltazione del valore e della libertà assoluti dell'uomo; questi riconosce la sua esperienza privilegiata nell'arte e nella poesia, intese dai romantici non come strumento di comunicazione e di conoscenza razionale, né come mezzi privilegiati di rappresentazione della natura, ma come manifestazioni del *genio*, esperienze assolute e vitali in cui si concentra il significato dell'esistenza del singolo e della società. E il «genio» è tanto più alto quanto più riassume in sé tutto il valore e lo spirito di un *popolo*, di una comunità e di un tempo da cui egli trae i suoi elementi vitali. Il culto dell'individuo si incontra così con la riscoperta e l'affermazione dei valori nazionali: si rifiuta l'ideale illuministico di una universalità della ragione e dell'uomo e si rivendica il valore dei caratteri originali di ogni *nazione*; in essi si scopre un senso di profonda verità, che va studiato storicamente, rifiutando la critica illuministica alle tradizioni e alle superstizioni popolari, ora riconosciute ed esaltate nella loro forza interna, nella loro capacità di costituire saldi legami di vita collettiva (cfr. PAROLE, tav. 102). L'interesse per la vita e la storia dei popoli europei si risolve in una passione per il mondo medievale, per i suoi miti e le sue credenze, e in una rivendicazione del valore della *religione*, capace di dare un senso non effimero alla vita.

Affermazione dei valori nazionali

Il concetto di popolo

Il rapporto tra il culto dell'individuo e quello dei valori popolari, storici e religiosi, non è però lineare: quando il Romanticismo si riferisce alla vita collettiva dei popoli può evocare immagini e concezioni assai diverse tra loro: c'è chi pensa a un «popolo» tutto immerso nel passato più lontano, primitivo, ingenuo e fiabesco, puramente letterario, e chi invece al «popolo» cristiano, a una visione religiosa, «medievale», della comunità nazionale; c'è chi intende per «popolo» la più attiva borghesia nazionale; chi pensa piuttosto all'aristocrazia legittimista, sostegno del trono e dell'altare, e chi invece al «popolo» dei poveri, dei lavoratori e dei contadini. In altri casi, poi, la singolarità dell'individuo viene affermata contro tutto e contro tutti, con atteggiamenti di rivolta assoluta, di disprezzo anarchico per ogni tipo di società.

Rivolta e solitudine dell'individuo

Essenziale è il rapporto dei romantici con la *natura*: non si tratta solo di sensibilità per gli aspetti oscuri del paesaggio naturale, ignorati dalla precedente tradizione poetica e artistica, ma di una concezione della natura come organismo vivente, di cui l'uomo è pienamente parte: la natura è specchio dei sentimenti e delle passioni che agitano l'uomo perché anch'essa è animata da sentimenti e passioni, perché in essa circola un flusso vitale, una profonda forza indistinta che ha caratteri divini. Nel pensiero illuministico prevaleva una visione *meccanicistica* (cfr. PAROLE, tav. 86) della natura, vista soprattutto come un sistema di forze estraneo all'uomo: ora in essa si riscopre un principio spirituale, secondo antiche concezioni *neoplatoniche* ed *ermetiche* (cfr. PAROLE, tav. 36) e antiche forme di conoscenza magica della realtà. Strumento essenziale per co-

PAROLE tav. 102

Folclore

Il termine, che si usa scrivere anche nella grafia inglese *folklore*, è stato coniato a metà dell'Ottocento da un archeologo, mediante l'unione di due parole inglesi, *folk*, "popolo", e *lore*, "dottrina, credenza", per designare il sapere e le tradizioni popolari. La diffusa curiosità, sviluppatasi nella cultura romantica, per le tradizioni dei vari popoli e il nuovo orizzonte degli studi antropologici (cfr. PAROLE, tav. 122) portarono nel secondo Ottocento a un'ampia diffusione del termine, per indicare tutto il patrimonio di costumi, credenze e valori risalenti alle epoche più arcaiche e ancora vivi presso le popolazioni moderne. Sotto la parola *folklore* vennero compresi così i diversi aspetti della vita popolare, visti spesso nei loro caratteri esteriori, nei loro colori più superficiali, e non nelle loro più profonde strutture materiali e sociali. Da qui anche l'uso spregiativo o riduttivo dell'aggettivo *folcloristico*, che nel linguaggio corrente indica spesso qualcosa di pittoresco, una visione del «popolo» limitata a quegli aspetti che colpiscono l'occhio e suscitano un'adesione solo sentimentale, non legata a una conoscenza delle reali condizioni della vita popolare. Per questo gli antropologi e gli studiosi delle tradizioni popolari, per definire il loro campo di studi, preferiscono oggi evitare l'uso di questo termine.

municare magicamente col flusso indistinto della natura è per i romantici proprio la poesia: per svolgere tale funzione, la poesia ha bisogno del *simbolo*, che condensa liberamente fasci di immagini e significati profondi e segreti, e dell'*analogia* (cfr. TERMINI BASE 10), che crea inedite corrispondenze tra gli aspetti anche più lontani della natura e dello spirito. Ma, nell'elaborazione di immagini e simboli, rispetto all'uso delle diverse tradizioni cristiane, neoplatoniche, ermetiche, magiche, alchemiche, il Romanticismo introduce una illimitata libertà del soggetto, una esasperata tensione e partecipazione creativa dell'io; ma all'esaltazione si alterna spesso l'*ironia*, che per i romantici è un modo di svelare la presenza – nell'opera – della soggettività, cioè dell'individualità dell'autore. Rinnovando le varie tradizioni simboliche, il simbolo romantico cerca di dar voce a un'esperienza assoluta, si concentra sul proprio valore di espressione intera e presente, non si accontenta di essere un semplice momento dell'ascesa verso esperienze superiori: nella sua immediatezza, la poesia vuole afferrare il senso totale della vita, essere tutto, rompere i limiti dell'umano, fino a protestare con violenza contro quanto impedisce e condiziona la ricerca di assoluto.

Il simbolo e l'analogia

Soggettivismo e ironia

La nozione romantica dell'organicità della natura si collega a un senso molto vivo del suo divenire, della sua *storicità*: e proprio da questa storicità della natura l'uomo è indotto a ricercare il passato e ad anelare al futuro. Qui è una delle giustificazioni fondamentali del culto romantico per la storia: sia il mondo naturale che il mondo umano si concepiscono in continuo divenire, non ap-

Il culto della storia

paiono mai compiuti, tendono a mutamenti e rivoluzioni (e anche l'arte e la poesia tendono all'incompiutezza, al rifiuto delle sistemazioni definitive, ai modi frammentari che riflettono in sé la precarietà dell'esistenza). La nuova filosofia idealistica tedesca, che matura proprio in rapporto col Romanticismo, centra la sua attenzione sulla condizione dell'io, sul suo rapporto con la natura e con la storia, sul senso del divenire e della tradizione.

Molteplicità degli esiti Da questi caratteri fondamentali del Romanticismo (nuovo rapporto tra individuo e «popolo», visione della natura come organismo vivente, senso del divenire e della storia, ricerca di un'arte e di una poesia simbolica) si sviluppano molteplici temi, orientamenti, comportamenti, ideologie, a cui qui si può accennare solo in modo molto rapido.

Analisi interiore e sentimentalismo

La nuova attenzione all'io dell'individuo si traduce in forme sottili di analisi della sensibilità interiore, in esasperate esibizioni del sentimento e della passione, in un'attenzione esclusiva al «cuore», ai suoi palpiti e ai suoi languori (e ciò finisce per caratterizzare molte forme del comportamento, arricchendo di una ritualità patetico-sentimentale la vita quotidiana di tutta la borghesia ottocentesca).

La musica

La sensibilità allo stato più puro trova la sua espressione essenziale nella *musica*, che è la forma artistica preferita dal Romanticismo, perché consente di tessere associazioni segrete di suoni, di dar voce all'inesprimibile, di suscitare e seguire il movimento delle passioni.

La tematica amorosa

Il terreno di più intensa manifestazione della passione romantica è naturalmente quello dell'*amore*, esperienza in cui si esprime la forza di un'assoluta totalità, di una piena partecipazione dell'uomo al flusso vitale della natura: la donna, creatura al tempo stesso divina e terrena, partecipa alla quotidianità della vita borghese, ma nella sua bellezza e nella sua dolcezza rivela qualcosa di sovrumano e di eterno, offre una promessa di felicità infinita, di contatto al di fuori di ogni limite, e consente di riconoscere l'essere più autentico dell'uomo. Ma la forza divina dell'amore trova sul suo cammino ostacoli minacciosi: quasi sempre si scontra con le più banali convenzioni sociali, tanto che i suoi più dirompenti aspetti erotici e sensuali sono costretti a sublimarsi in esaltazioni ideali e sentimentali; essa riesce ad affermarsi fino in fondo con la morte e la distruzione, secondo schemi che fanno rinascere i modelli estremi dell'amore cortese (e tra le figure di amanti care ai romantici sono in primo piano quelle di Tristano e Isotta, cfr. o. 3.4). Insieme all'idealità più sublime, l'amore mette in gioco così le più oscure forme del negativo.

Le manifestazioni del negativo

Il Romanticismo ama tutto ciò che è oscuro, la notte, i paesaggi lunari e tempestosi, i fantasmi del sogno, le tracce di ciò che non riesce a rivelarsi alla coscienza. Tenta la rappresentazione della follia, della rovina, di tutto ciò che distrugge l'anima, il corpo, le cose. Predilige eroi che portano in sé la distruzione e la malattia, segnati da qualche cosa di inspiegabile che sorge dal loro stesso io, votati al fallimento: banditi, ribelli, suicidi, viaggiatori che non raggiungono mai nessuna meta, in cammino verso l'ignoto. Allo stesso tempo il Romanticismo ama rappresentare con cura descrittiva ambienti complessi e ricchi di colore, movimenti di massa e realtà collettive: ama evocare tempi passati e lontani (in primo luogo il Medioevo), tradizioni misteriose, riti sontuosi e teatrali, usi e comportamenti istintivi, crudeli, barbarici, mondi esotici e avventurosi (forte, in questo senso, anche il fascino esercitato dall'Oriente). Ma, oltre ad anelare a una vita lontana, il Romanticismo suscita un'attenzione nuova ai caratteri con-

L'antico e l'esotico

Il quotidiano

creti, agli aspetti visivi della stessa realtà contemporanea, alle condizioni e ai particolari della vita quotidiana, alle sue occasioni private e collettive colte nella loro dimensione storica e sociale: dall'orizzonte romantico sorgono anche nuove forme di rappresentazione di tipo realistico.

8.1.6. Estensione, limiti, radici sociali del Romanticismo.

Il concetto di Romanticismo è stato spesso esteso a categoria umana e culturale: così si è vista in esso una tendenza eterna del pensiero e dell'arte verso l'oscuro, l'irrazionale e il negativo, opposta e complementare alla tendenza verso la chiarezza e la razionalità propria del classicismo. Ma al di là di tutte le estensioni e di tutti gli adattamenti nell'uso del termine *Romanticismo* (cfr. PAROLE, tav. 101), nell'ambito della storia letteraria resta preferibile utilizzarlo per riferirsi ai nuovi modi artistici, alle nuove ideologie, ai nuovi comportamenti che si affacciano e si diffondono in tutta Europa tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento e che esplicitamente designano se stessi come «romantici». Da questo punto di vista, appare chiaro che l'età romantica inizia in date diverse nei vari paesi (in Italia solo nel 1815) e che la sua spinta creativa si può considerare esaurita intorno alla metà del secolo. Per tutto il resto dell'Ottocento il Romanticismo sopravvive però nella vita sociale, come fenomeno di costume, e in una letteratura di consumo piena di languori, di pose esagerate e di schemi narrativi convenzionali, in una versione intimista, moralistica e rispettosa dell'ordine sociale; tuttavia, dalle radici romantiche si svilupperanno poi anche i diversi aspetti dell'arte «decadente» e simbolista, con nuove ribellioni all'ordine costituito (cfr. il cap. 9.2).

A proposito delle radici sociali del Romanticismo, si sono avute interpretazioni contrastanti, giustificate dal fatto che a questo movimento aderirono intellettuali di diversa origine, aristocratici, borghesi e piccolo-borghesi, e dal fatto che non sempre è facile distinguere, nelle ideologie romantiche, aspetti conservatori e addirittura reazionari da aspetti progressisti e rivoluzionari (e molto vario, del resto, fu il giudizio che i romantici diedero della rivoluzione francese e degli avvenimenti successivi). Certo, molto in generale, va riconosciuto che la sensibilità romantica appare come una risposta e una reazione di tutta la società europea al disorientamento creato dalla rivoluzione politica e da quella industriale: i nuovi atteggiamenti e comportamenti sono senz'altro legati al diffuso sgomento per il crollo di capisaldi secolari, di valori e di poteri che fino allora parevano immutabili, per le sorprendenti modificazioni dell'ambiente naturale e sociale. Questo sgomento agisce in modi diversi su tutte le classi sociali, suscita ovunque una miscela di paura, curiosità, speranza, che gli intellettuali esprimono e traducono nelle forme e nelle scelte più varie e contrastanti: c'è chi tenta fughe in avanti, proiettandosi in un divenire distruttivo, e chi cerca di rifugiarsi nei valori più antichi e tradizionali, nei percorsi più intimi del «cuore». In questo contesto troviamo diversi usi dell'arte: come forma di consenso sociale, come reintegrazione di valori collettivi, come espres-

Il Romanticismo letterario

Lo sgomento di fronte alla rivoluzione

Contraddittorietà delle reazioni

L'arte come rottura radicale

sione di un nuovo bisogno di partecipare alla vita nazionale; o, al contrario, come «luogo» del dissidio radicale tra i caratteri del «genio» e la normalità della vita sociale, come opposizione alle tendenze prevalenti nella società, come estraniamento dell'artista rispetto allo sviluppo industriale e borghese (soprattutto intorno alla metà del secolo, cfr. 9.2.1).

8.1.7. Tendenze e fasi del Romanticismo europeo.

In Germania

In Germania, prima che in ogni altro paese, si cercano forme espressive completamente nuove, che intendono dar voce a un mondo storico-popolare oppure a una irriducibile soggettività: motivi che le tradizionali norme di convenienza, di decoro, di chiarezza non saprebbero afferrare ed esprimere.

Poesia ingenua
e poesia
sentimentale

Verso questa rottura col passato tendono anche autori che attraversano molteplici esperienze e che, nell'insieme della loro opera, attingono un nuovo equilibrio «classico», rifiutando i caratteri distruttivi del Romanticismo estremo, come Wolfgang Goethe (cfr. anche 6.7.3) e Friedrich Schiller (1759-1805). Fondamentali per lo sviluppo del Romanticismo sono comunque la produzione teatrale di Schiller e il suo celebre saggio *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Sulla poesia ingenua e sentimentale, 1795) che propone una distinzione fondamentale tra due aspetti della poesia: *ingenua* è la poesia degli antichi, nata a diretto contatto con la natura, oggettiva e impersonale, dai lineamenti precisi e definiti; *sentimentale* è la poesia più propria dei moderni, basata su una frattura tra l'io e gli oggetti, tra l'ideale e il reale, riflessiva, dai contorni indefiniti che l'avvicinano alla musica.

Il gruppo di Jena

Portando all'estremo tale distinzione, si arrivò a formulare una opposizione nettissima tra una letteratura *classica* e una letteratura *romantica*: propugnatore di questa fu il gruppo di Jena, che si raccolse tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento intorno ai fratelli Schlegel, Friedrich (1772-1829) e August Wilhelm (1767-1845); il suo organo fu la rivista «Athenäum», uscita tra il 1798 e il 1800. Da questo gruppo, il primo a designarsi esplicitamente romantico, vennero elaborati i concetti critici e teorici alla base della letteratura romantica: esso insisté soprattutto sulla tensione totalizzante, sulla libertà dalle regole, sul ruolo essenziale della *fantasia*.

La rivoluzione
romantica
tedesca

Nel primo trentennio dell'Ottocento si ebbe un periodo di eccezionale e tumultuosa espansione della cultura tedesca, sull'onda della rivoluzione romantica: una grande produzione teorica e filosofica (con i sistemi della filosofia idealistica, fino alla grande filosofia dialettica di Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831, fornisce un affascinante e compatto strumento di interpretazione del divenire storico), una nuova attenzione critica alle diverse forme artistiche, un recupero di forme, motivi, tradizioni popolari, una serie di opere basate su un nuovo umorismo narrativo, pieno di elementi inquietanti e fantastici, o su una affermazione di passioni tragiche e distruttive, ecc.

In campo filosofico una critica radicale dell'idealismo, che doveva avere grande importanza per il moderno pensiero negativo, venne condotta dal pessimismo irrazionalistico di Arthur Schopenhauer (1788-1860). Nell'orizzonte romantico si iscrive anche la nuova attenzione al carattere irriducibile dell'esperienza espressa nel pensiero del danese Sören Kierkegaard (1813-1855), che sarà alla radice dell'*esistenzialismo* novecentesco (cfr. PAROLE, tav. 159).

In Inghilterra

In Inghilterra temi e atteggiamenti di tipo romantico si affermano ampiamente già alla fine del Settecento, anche se allora non sorge un movimento che esplicitamente

mente si designi come tale: nell'arco di pochi anni si trovano a operare vari autori (soprattutto poeti) che rifiutano di applicare precise etichette alla loro opera, ma approfondiscono una tematica e un linguaggio orientati chiaramente in senso romantico. Qui ricordiamo almeno: William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), John Keats (1795-1821), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), e quello che fu il poeta più celebre e fortunato ai suoi tempi, imitato dai romantici di tutta Europa per i suoi gesti eroici e per il suo repertorio poetico (ribelli, banditi, pirati, eroi che affrontano imprese impossibili, amori senza limiti, violenze barbariche, ambienti esotici, ecc.), anche se preferì definirsi classico e non romantico, George Gordon Byron (1788-1824), morto in Grecia mentre combatteva per la libertà di quel paese. In Inghilterra, dove sempre forte era stata la curiosità per il Medioevo, nasce uno dei generi essenziali della letteratura romantica, il *romanzo storico* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 99), con l'opera di Walter Scott (1771-1832).

La poesia

Il romanzo
storico

In Francia

In Francia, durante gli anni rivoluzionari e napoleonici, cominciarono a diffondersi atteggiamenti di Romanticismo antiilluministico, fortemente conservatore, il cui esponente più celebre fu François-René de Chateaubriand (1768-1848); ma di Romanticismo si cominciò a parlare in termini espliciti solo dopo l'entusiastica presentazione della cultura tedesca ad opera di Madame de Staël nel trattato *De l'Allemagne* (cfr. 7.1.9). Tra i maggiori poeti romantici francesi vanno ricordati Alfred de Vigny (1797-1863), Alphonse de Lamartine (1790-1869) e Victor Hugo (1802-1885), che sperimenta i più vari generi letterari fino al romanzo realistico e popolare (celeberrimi *Les Misérables*, I Miserabili, 1862), e che, da iniziali posizioni monarchiche e cattoliche, si sposta sempre più decisamente verso posizioni democratiche e repubblicane. Tematiche, modi di vita, atteggiamenti romantici si trovano anche nei due grandi maestri francesi del realismo narrativo ottocentesco, la cui opera dà l'immagine più complessa e intensa dell'età della Restaurazione, ma non può essere compresa direttamente sotto l'etichetta del Romanticismo: Stendhal e Balzac.

Gli autori

8.1.8. Rottura e sopravvivenza del sistema dei generi.

Nel cercare la più assoluta forza espressiva, nel mirare alla più intensa e libera rappresentazione, la letteratura romantica rompe il tradizionale sistema dei generi: in linea di principio essa si annette tutte le forme del reale, e proprio per questo non può tollerare le esclusioni, i limiti, i codici tracciati dai generi letterari. Per i romantici unica legge è il «genio», che sa far risuonare nella propria creatività tutti gli aspetti, anche i più contrastanti, del mondo soggettivo e oggettivo: ai classici, per secoli considerati i modelli più alti di tutta la letteratura occidentale (Virgilio, Cicerone, Orazio, Petrarca), si sostituiscono tre grandi poeti già «riscoperti» nella seconda metà del Settecento, dotati di eccezionale densità storica e rappresentativa, di una potenza originaria che sfugge a ogni schema normativo e razionalistico: Omero, Dante e Shakespeare. Ma il rapporto con questi nuovi modelli non si risolve in una mera imitazione; piuttosto in uno stimolo ad abbandonare le equilibrate forme poetiche razionalistiche e classicistiche del secolo XVIII e a ricercare modi espressivi più intensi e vibranti, materiali linguistici di diversa origine, legati alla concretezza del reale o sospesi in orizzonti arcaici, esotici, popolari.

Contro ogni
norma

I nuovi modelli

Un'espressività
più intensa

La poesia non cerca l'equilibrio e la pacata conversazione, ma l'accensione sentimentale o la densità narrativa, e tende in vari modi al racconto; nello stesso tempo elabora forme metriche nuove, capaci proprio di contenere più forti accenti sentimentali, di garantire un più ampio respiro, di inserirsi in un orizzonte popolare e collettivo. Si mira inoltre a rompere il confine tra le stesse forme e tecniche artistiche, specialmente quello tra la poesia e la musica.

Codici nuovi

La rottura del sistema dei generi non è comunque radicale. Il Romanticismo non si spinge fino all'anarchica esplosione della parola a cui mireranno le avanguardie del Novecento, ma costruisce nuovi codici, che spesso si ricollegano a quelli tradizionali rinnovandone le forme, liberandoli da regole troppo vincolanti e storicamente logore, senza annullarli del tutto. E spesso le nuove forme romantiche si irrigidiscono a loro volta in artificiali convenzioni, si trasformano in moduli banali e ripetitivi, amati dal pubblico borghese, ma privi di ogni vitalità.

La lirica

Per quanto riguarda la lirica, entrano in crisi le forme chiuse della tradizione petrarchesca (ma in molte letterature mantiene notevole vitalità il sonetto; per l'uso del sonetto in Italia, cfr. anche 7.3.4), sostituite da forme libere, spesso scelte o create dai singoli poeti in funzione delle loro esigenze espressive (è il caso, in Italia, della *canzone libera* di Leopardi, cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 110). In Germania e in In-

GENERI E TECNICHE tav. 103

Ballata romantica/Romanza

Si tratta di termini relativamente indefiniti, indicanti un genere di poesia insieme lirica e narrativa, in cui l'effusione sentimentale si accompagna a uno svolgimento di motivi romanzeschi, che si modula secondo un ritmo di carattere popolare e intende rivolgersi a un pubblico di ascoltatori partecipi e solidali. Il termine *ballata* non ha qui alcun diretto rapporto con quello che designa la tradizionale forma metrica (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 21), ma si riallaccia piuttosto all'uso che ne veniva fatto in Inghilterra e in Germania per indicare componimenti popolari di tipo epico-lirico, molto amati e variamente ripresi dagli scrittori romantici tra la fine del Settecento e il primo Ottocento. Alle ballate dell'Europa settentrionale si rifà Berchet (cfr. 8.2.6), autore di testi che cercano un ritmo epico e popolare, lirico e narrativo.

Spesso questo genere viene indicato anche con il termine di *romanza*, che ha la stessa radice etimologica di *romanzo* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 11) e che si ricollega a *romance*, parola spagnola indicante le forme poetiche più diverse, connesse in qualche modo alle forme originarie e popolari della letteratura romanza. Il sostantivo *romanza* (come anche *ballata*) viene poi genericamente riferito, nell'Ottocento, a varie forme poetiche (di diversa estensione) legate al canto e all'esibizione davanti a un pubblico, mentre nell'ambito della musica viene usato per definire forme melodiche per canto e strumenti; più specificamente, nell'opera, esso indica le arie lirico-patetiche, di carattere fortemente melodico.

ghilterra nuove forme proiettano la lirica verso misure narrative, conferendole un respiro di tipo popolare: se ne tenta una ricca sperimentazione, riprodotta in Italia nelle forme della *ballata romantica* e della *romanza* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 103).

Per quanto riguarda la narrativa, il posto centrale viene assunto dal *romanzo*, che, dopo la vasta sperimentazione settecentesca, si volge verso le direzioni più varie, sovrapponendosi ad altri generi, assimilandoli, accogliendo gli aspetti e le voci della storia, della realtà, della soggettività (se ne hanno allora forme particolari, come il *romanzo storico* e il *romanzo di formazione*, cfr. *GENERI E TECNICHE*, tavv. 99 e 115). Una forma narrativa di grande successo è anche la *novella in versi* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 104).

Nell'ambito drammatico restano piuttosto in ombra le forme comiche (a parte notevoli eccezioni, quello del comico è un terreno poco battuto dai romantici), mentre si ha una rivitalizzazione della tragedia storica, con una immissione di elementi leggendari e fantastici e la rottura delle regole classicistiche, secondo il grande modello di Shakespeare. Ma il tipo di dramma più significativo del teatro romantico è quello in cui si intrecciano elementi storici e realistici, in cui la sublimità tragica si incontra con il *grottesco* e con frammenti di realtà quotidiana, in modi ridondanti ed eccessivi (come nel teatro di Victor Hugo). In Italia, le forme della letteratura teatrale europea trovano un loro particolare adattamento nell'opera in musica, che offre una sintesi e semplificazione dei nuovi schemi della lirica, della narrativa e del dramma romantico (ma cfr. il cap. 8.7).

La narrativa

I generi
drammatici

8.1.9. L'Italia e la cultura romantica europea.

Nonostante la sua limitata partecipazione ai grandi sviluppi del Romanticismo europeo, il suo concentrarsi nella ricerca dell'indipendenza nazionale, l'Italia della Restaurazione e del Risorgimento si presenta come un paese per eccellenza «romantico», che attrae i romantici stranieri per lo splendore dei suoi paesaggi naturali e dei suoi monumenti storici, per il forte contrasto che pre-

Un paese
«romantico»

GENERI E TECNICHE tav. 104

Novella romantica in versi

È una forma narrativa di media ampiezza che solo per la sua estensione si riallaccia al *poemetto* e alla *novella in versi* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 89): ai motivi della novellistica tradizionale essa sostituisce una materia storica, patetica, esotica, con colori molto forti, con situazioni eccessive, quasi sempre con qualcosa di lugubre o di lacrimoso. Furono le numerose novelle in versi di Byron (cfr. 8.1.7), pubblicate tra il 1813 e il 1816, a diffondere in tutta Europa il gusto per questo genere, che in Italia ebbe i suoi primi esiti nelle novelle del Grossi (cfr. 8.2.8). Varia fu la produzione di novelle in versi a partire dagli anni Venti: a quelle di ambiente storico se ne affiancarono altre di ambientazione contemporanea e di ispirazione parzialmente «realistica», come l'*Edmenegarda* del Prati (cfr. 8.5.8).

senta tra una piena solarità e un senso di passato, di rovina, di morte. L'Italia affascina per il suo «torpore», sotto il quale sembra persistere una vitalità ancora barbarica e selvaggia, che allontana ogni ipotesi di moderna comunità civile. Sotto i segni della sua storia gloriosa e violenta, nella sua luce mediterranea, l'Italia rappresenta per l'immaginario romantico un insieme di apparenze seducenti, di vicende ricche di colore: ma lo è proprio perché essa appare estranea al divenire della civiltà, è una «terra dei morti», una sorta di sconnesso e imponente museo del patrimonio originario della civiltà europea.

La «terra della libertà»

Un'attenzione diversa alle vicende contemporanee dell'Italia, alla sua lotta politica e ai possibili sviluppi di un'Italia moderna, comincia a diffondersi in Europa, presso i gruppi democratici e progressisti, solo dopo le vicende del 1848-49: l'immagine della «terra dei morti» si muta allora in un'immagine viva e positiva, ancora di tipo romantico, quella della «terra della libertà» (ed eroe romantico per eccellenza è naturalmente Giuseppe Garibaldi).

L'Italia e l'Inghilterra

Particolarmente spiccata, fin dagli anni della Restaurazione, è la curiosità nutrita verso l'Italia dagli Inglesi. Alcuni tra i più grandi romantici di questo paese sentono il richiamo della nostra terra, luogo essenziale del loro immaginario poetico e della loro stessa biografia: Keats e Shelley soggiornano e muoiono tragicamente in Italia; a lungo vi soggiorna Byron, intessendo rapporti con scrittori e con cospiratori italiani (le sue opere, spesso ispirate a tematiche italiane, e la sua figura costituiscono a loro volta uno dei maggiori punti di riferimento del nostro Romanticismo). Fortissimo è poi il movimento opposto, di intellettuali italiani che si recano in esilio in Inghilterra, da Foscolo a Mazzini, a quel Giovanni Ruffini che scrive romanzi in inglese (cfr. 8.5.4).

Il rapporto con la Germania

Meno diretti furono i rapporti con l'Italia dei grandi scrittori tedeschi: ma per il Romanticismo italiano la contemporanea letteratura tedesca fu naturalmente un essenziale punto di riferimento, anche se la sua conoscenza fu per lo più indiretta, mediata in primo luogo dal trattato *De l'Allemagne* della Staël. Tra i grandi scrittori tedeschi furono noti e letti soprattutto Goethe e Schiller, ma per gli orientamenti teorici e per la diffusione delle idee romantiche ebbero un peso notevole la traduzione del *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel (compiuta da Giovanni Gherardini, 1778-1861, e pubblicata nel 1817).

Il giudizio dei Francesi

Con la Francia e la letteratura francese i rapporti furono naturalmente più stretti e frequenti: i numerosi scrittori francesi che soggiornarono in Italia dopo la caduta del regime napoleonico oscillarono tra una partecipe adesione alla realtà italiana, nella coscienza di un destino comune, e la consapevolezza della sua distanza ed estraneità. Un vero culto dell'Italia fu quello di Stendhal (sulla sua tomba volle addirittura essere chiamato «milanese»). Da noi circolarono quasi tutti i testi dei romantici francesi, in primo luogo quelli di Hugo (il cui influsso si sentì particolarmente in ambito teatrale). E, sul terreno della riflessione e dell'azione politica e sociale, ci fu un continuo scambio tra i gruppi liberali e democratici dei due paesi.

8.2. Il Romanticismo in Italia

8.2.1. Caratteri e limiti del Romanticismo italiano.

Di Romanticismo si comincia a parlare in Italia solo con la polemica suscitata nel 1816 dalla pubblicazione, sul primo numero della «Biblioteca italiana», dell'articolo di Madame de Staël (cfr. 7.1.9) *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, che conteneva un invito ai letterati italiani a guardare al di là delle Alpi, a cercare una letteratura «filosofica» attraverso un confronto con la nuova sensibilità europea. Un vero movimento romantico, guidato da un gruppo operante a Milano, si riconobbe proprio nella comune difesa dei suggerimenti della Staël, avviando una battaglia per l'apertura della letteratura italiana alle esperienze contemporanee, soprattutto tedesche: ciò comportò un rifiuto di forme, schemi, regole della tradizione classicistica. Grazie a questa battaglia, alcuni dei principi fondamentali del Romanticismo si affermarono anche in Italia nel corso degli anni Venti e dominarono l'orizzonte della letteratura e della sensibilità per gran parte del secolo XIX.

Apertura alle esperienze europee

Rispetto alle linee generali di quello europeo (cfr. 8.1.5), il Romanticismo italiano presenta prospettive più limitate e caratteri del tutto particolari. Esso si distingue per la sua cautela e moderazione: in Italia agisce ancora il peso della tradizione classica, che allontana dalle posizioni più radicali. Alle origini del nostro Romanticismo c'è una continuità con diverse esperienze dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento che avevano espresso una nuova sensibilità, anticipando in parte tematiche romantiche, pur rimanendo all'interno della tradizione classicistica: i nostri primi romantici si sentono legati a Parini e ad Alfieri; guardano, come a maestri più vicini, ai neoclassici Monti e Foscolo. Anche ideologicamente, pur distaccandosi dagli aspetti più antireligiosi e materialistici dell'Illuminismo, il Romanticismo italiano, soprattutto nelle sue fasi iniziali, conserva una relativa continuità con aspetti dell'Illuminismo (specie quello lombardo), di cui condivide la ricerca di una letteratura «utile», che collabori al «perfezionamento» della civiltà.

Un Romanticismo moderato

Continuità con l'esperienza illuministica

Sullo sfondo di questo spirito di continuità, si pone l'accento in primo luogo sul rapporto tra letteratura e società, e quindi sulla necessità di dar piena e autentica espressione al mondo contemporaneo. Letteratura e poesia si modificano secondo i caratteri storici delle diverse società: da ciò deriva il bisogno di una letteratura moderna, che risponda alle esigenze del presente e nello stes-

Letteratura e società

Un linguaggio popolare

Obiettivo nazionale e sentimento religioso

so tempo rivolga una nuova attenzione a momenti storici trascurati dalla tradizione classicistica, come il Medioevo, origine e radice della moderna civiltà italiana. D'altra parte, l'esigenza di interpretare il mondo moderno comporta una conoscenza nuova delle molteplici forme della sua realtà (nella prospettiva di un moderato «realismo») e una nuova volontà di comunicazione, un linguaggio non più rivolto solo ai «dotti», ma capace di raggiungere i sentimenti del «popolo», identificato, nell'ottica romantica, con la borghesia. La particolare situazione politica italiana pone in primo piano anche un obiettivo patriottico e nazionale, quasi sempre all'insegna di un liberalismo moderato; e prevalente è poi una religiosità che vede nel cattolicesimo romano la massima espressione collettiva e autenticamente popolare della nazione italiana.

All'arte vengono così attribuiti compiti positivi, come la creazione di una equilibrata «bellezza», comunicabile al pubblico borghese, anche con funzioni morali ed educative: siamo molto lontani dalla radicale negatività delle più avanzate esperienze romantiche, dalla loro ricerca di territori inesplorati, dalla loro aspirazione a immergersi nel flusso tumultuoso del divenire. Il Romanticismo italiano evita l'estremismo di quello europeo, in definitiva agisce soprattutto come spinta allo svecchiamento della cultura nazionale, offrendo al pubblico italiano schemi e temi romantici come materiali da apprendere per meglio partecipare alla vita del presente. E mentre nel Romanticismo europeo si verificano frequenti e violente fratture tra l'arte e la società, con le prime critiche all'industrialismo borghese, il Romanticismo italiano mira a esprimere le

DATI tav. 105

La polemica classico-romantica

In modo schematico, si elencano alcuni interventi nella fase acuta della polemica, distinguendo quelli dei «classicisti» da quelli dei «romantici». Va tenuto presente che entrambi i fronti furono, al loro interno, molto eterogenei ed è limitativo definire conservatrici le posizioni dei classicisti.

CLASSICISTI

ANONIMO (ma PIETRO GIORDANI)

Sul discorso di madama di Staël, «Biblioteca italiana», aprile 1816.

GIACOMO LEOPARDI

Lettera ai sigg. compilatori della «Biblioteca italiana», 18 luglio 1816, sulla replica della Staël (non pubblicata).

CARLO GIUSEPPE LONDONIO (1780-1845)

Cenni critici sulla poesia romantica, 1817.

GIACOMO LEOPARDI

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, 1818, inviato nel marzo allo «Spettatore» in risposta al saggio del di Breme sul *Giaurro* (cfr. 8.4.4).

tendenze dominanti nella società, i valori «medi» nazionali. In questi limiti, esso perviene comunque a una conquista di realismo, di storicità, di inquieta religiosità «popolare», soprattutto attraverso l'opera di Manzoni. L'altro grande autore del primo Ottocento, Leopardi, parte addirittura da prospettive antiromantiche e raggiunge risultati originalissimi che possono essere avvicinati a quelli di certe più radicali esperienze europee contemporanee, ma che non possono riassumersi sotto l'etichetta del Romanticismo (cfr. 8.4.4 e 8.4.17). L'espressione più caratterizzata in senso romantico – anche se in modo tutto particolare e «italiano» – di tutta la nostra cultura ottocentesca si trova forse fuori dell'ambito meramente letterario, nel melodramma di Verdi.

Due eccezioni: Manzoni e Leopardi

Verdi e l'opera in musica

8.2.2. *Classici e romantici.*

L'articolo di Madame de Staël (cfr. 8.2.1) suscitò reazioni molto negative tra i letterati di tradizione classicistica, che sentirono colpito l'onore italiano e insorsero a difesa dei classici e dell'uso poetico della mitologia. La polemica classico-romantica (per gli interventi essenziali, cfr. DATI, tav. 105) fu condotta sulle riviste letterarie e conobbe momenti di particolare asprezza: in Italia fu il primo dibattito culturale svoltosi su un terreno «pubblico» ed ebbe una serie di risonanze e amplificazioni, determinate dal gioco di botta e risposta tra i vari articoli e dalla curiosità per l'immediatezza dello scontro in atto.

La polemica classico-romantica

ROMANTICI

MADAME DE STAËL

Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni, «Biblioteca italiana», gennaio 1816.

LUDOVICO DI BREME

Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani, 1816.

MADAME DE STAËL

Lettera ai compilatori della «Biblioteca italiana», «Biblioteca italiana», giugno 1816.

ANONIMO (ma PIETRO BORSIERI)

Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori (cfr. 8.2.5), settembre 1816.

ANONIMO (ma GIOVANNI BERCHE)

Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo, dicembre 1816 (cfr. 8.2.6).

ERMES VISCONTI (1784-1841)

Idee elementari sulla poesia romantica, «Il Conciliatore», novembre e dicembre 1818.

ERMES VISCONTI

Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo, «Il Conciliatore», gennaio 1819.

- La «Biblioteca italiana»
- «Il Conciliatore»
- L'«Antologia»
- Una discussione dagli orizzonti limitati
- L'utile
- Il contributo di Pietro Giordani
- Un'esperienza milanese
- La rivista sul cui primo numero (gennaio 1816) era stato pubblicato l'articolo scatenante della Staël, la «Biblioteca italiana», era nata, a Milano, come organo culturale ufficiale, finanziato dal governo austriaco, ma dotato di una notevole autonomia. La direzione era stata affidata a GIUSEPPE ACERBI (1773-1846), affiancato da una serie di «compilatori», tra cui figuravano il Monti e il Giordani (fu quest'ultimo a redigere il *Proemio* programmatico e a svolgere un ruolo essenziale nella prima annata). Pur avendo pubblicato l'articolo della Staël, la «Biblioteca italiana» diede spazio soprattutto alle posizioni dei classicisti, in un'ottica conservatrice tesa a difendere in modo astratto e formalistico l'«onore italiano»: vi prevalsero i classicisti austriacanti, mentre i classicisti con idee politiche progressiste, come il Giordani, se ne staccarono molto presto.
- Mentre in altri giornali e riviste furono ospitate le diverse posizioni, i romantici lombardi trovarono la loro roccaforte nel foglio liberale «Il Conciliatore», sorto in opposizione alla linea ufficiale; ma la repressione austriaca mise fine dopo pochi anni sia alla rivista, sia ai più spregiudicati orientamenti romantici che in essa si esprimevano (cfr. 8.2.5). Più tardi, quando l'eredità del «Conciliatore» fu raccolta dalla fiorentina «Antologia» (cfr. 8.2.9), le polemiche, prolungatesi stancamente, trovarono un momento di parziale rilancio nel 1825, con il sermone *Sulla mitologia* del Monti (cfr. 7.2.4). La linea classicistica, nel corso degli anni Venti, risultava comunque sconfitta, ridotta alla sopravvivenza di scelte personali, mentre nel medio orizzonte culturale si imponeva una versione moderata e semplificata delle posizioni romantiche. Uno sguardo globale alla polemica tra romantici e classicisti (dei suoi principali protagonisti si parlerà nei paragrafi seguenti) mostra che essa ruotò attorno a pochi problemi fondamentali: quello dell'uso della mitologia classica (a cui i romantici opponevano la storia, la modernità o l'immaginazione popolare), quello del rapporto con le letterature straniere (duramente osteggiato dai classicisti), quello del rispetto delle unità drammatiche e delle regole aristoteliche (a cui i romantici opponevano la libertà dell'ispirazione e dei movimenti nel tempo e nello spazio). Spesso i migliori tra i classicisti e i romantici si incontrano in una comune preoccupazione per l'utile, in una rivendicazione del prestigio culturale italiano, in un'aspirazione a una letteratura di grande respiro, veramente «universale». Tra gli interventi classicistici hanno spesso grande valore quelli di Pietro Giordani (cfr. 7.2.7), che suscitarono l'adesione del giovane Leopardi; tra i temi discussi da Giordani ci fu anche quello della poesia dialettale: egli attaccò, sulla «Biblioteca italiana» dell'11 febbraio 1816, una collana di opere dialettali milanesi: nella letteratura dialettale egli vedeva un segno dell'irriducibile particolarismo italiano, che doveva essere superato nella «pratica della comune lingua nazionale», essenziale «strumento a mantenere e diffondere la civiltà».

8.2.3. Un compagno di strada dei romantici: Carlo Porta.

L'articolo di Giordani sopra ricordato suscitò la reazione di vari intellettuali vicini alle posizioni romantiche, e in primo luogo quella del poeta dialettale milanese CARLO PORTA, che tra il marzo e il settembre del 1816 scrisse dodici aggressivi sonetti contro il Giordani. Porta aveva allora già scritto gran parte delle sue poesie in dialetto, secondo una prospettiva non immediatamente identificabile col Romanticismo, e nei pochi anni di vita che gli restavano fu at-

tivo fiancheggiatore del gruppo romantico milanese, intervenendo nella polemica con vari componimenti dialettali.

L'adesione del Porta alle prospettive del Romanticismo lombardo non significa che tutta la sua poesia si debba definire come «romantica»: la sua scelta dialettale, le sue tematiche, il suo orizzonte ideologico appaiono in realtà abbastanza singolari e riconoscono le loro radici soprattutto nella tradizione dialettale milanese. Da questa tradizione Porta deriva un'attenzione alla vita quotidiana, in specie degli umili, uno spirito comico accompagnato da una intensa carica morale, un gusto per un dialetto ricco di invenzione stilistica e nello stesso tempo aderente alle cose, una disposizione a definire comicamente le contraddizioni tra le presunzioni ideali degli uomini e la concretezza fisica dei loro comportamenti: e a tutto ciò egli sovrappone una originale e spregiudicata capacità di rappresentazione, una beffarda aggressività contro i falsi valori, contro tutte le forme dell'ipocrisia sociale. Egli è ancora vicino agli atteggiamenti di fondo dell'Illuminismo lombardo, da lui trasferiti in un mondo ormai «borghese», quello di una Milano che negli anni della Repubblica e del Regno napoleonico era divenuta il centro della vita economica, politica e culturale italiana.

Su queste basi, l'adesione al Romanticismo, per il milanese Porta, ha il significato di una spontanea partecipazione a un fenomeno «moderno», all'aspetto più vitale del mondo culturale in cui egli si trova a vivere, e costituisce l'esito più vicino alla prospettiva anticlassica e antipedantesca naturalmente legata alla sua esperienza dialettale: Romanticismo per lui è soprattutto scelta di buon senso letterario, difesa della spontaneità e della comunicatività del discorso poetico, adesione alle forme reali del presente, mentre lo interessano ben poco l'entusiasmo per il Medioevo o il gusto eroico-tragico.

La vita del Porta è quella di un borghese milanese, impiegato ad alto livello nell'amministrazione statale, che passa attraverso tutti i mutamenti politici che hanno luogo tra la fine del Settecento e il primo Ottocento. Nato a Milano il 15 giugno 1775 da famiglia benestante, fu impiegato all'intendenza di finanza sotto il governo austriaco e dal 1804 rientrò nell'amministrazione statale, come sottocassiere dell'Ufficio del debito pubblico, trasformato poi in Monte Napoleone. Visse una vita agiata, soprattutto a Milano, con frequenti soggiorni nella campagna lombarda. Al ritorno degli Austriaci nel 1814, restò nell'amministrazione statale e fu promosso cassiere generale. A partire dal 1816 cominciarono a svolgersi in casa sua le riunioni del gruppo detto della «Cameretta»: in questo stesso anno aderì alle idee romantiche e vide deluse le sue speranze in un orientamento più liberale della politica austriaca. Mentre diveniva più stretta la sua amicizia e la sua collaborazione col Grossi, i più autorevoli intellettuali milanesi (primo fra tutti Manzoni) manifestavano interesse e ammirazione per la sua poesia. Morì, a Milano, il 5 gennaio 1821.

Porta aveva iniziato a dedicarsi alla poesia dialettale nella primissima giovinezza. Dopo un periodo di distacco da questa esperienza, vi tornò intorno al 1804, iniziando una versione-travestimento in milanese dell'*Inferno* di Dante. A questo tentativo seguì un fitto numero di componimenti originali, che trovarono una prima sistemazione in un quaderno autografo, allestito per il figlio Giuseppe tra la fine del 1814 e il maggio del 1815; un altro quaderno autografo contiene la produzione che va dalla metà del 1815 al settembre del '16 (entrambi i quaderni furono censurati alla sua morte, con tagli, raschiature, cancellazioni, da monsignor Luigi Tosi, assi-

Continuità della tradizione dialettale

Una poesia contro l'ipocrisia sociale

L'adesione al Romanticismo

La vita

La «Cameretta»

stente spirituale della famiglia Manzoni, cfr. 8.3.1). Nel 1817 era stata stampata una scelta di cinquanta componimenti, sotto il titolo *Poesie*. Con nuova lena Porta riprese a scrivere a partire dall'autunno del '18. Nel dicembre 1821 apparve un'edizione postuma delle sue *Poesie*, curata dal Grossi.

8.2.4. Temi e personaggi della poesia di Porta.

La Milano
di Carlo Porta

Grande è la varietà dei componimenti, delle tematiche, delle figure della poesia portiana. In essa pullula un mondo umano variopinto, che si muove nei luoghi più reali e circostanziati della Milano del tempo: servitori, lavoranti, bottegai, preti poveri, rozzi frati, ex frati, ex monache (usciti dai conventi soppressi dai Francesi), sbirri e ispettori di polizia, prepotenti soldati francesi, nobili ipocriti e bigotti, prostitute ed emarginati, che animano le occasioni più varie della vita cittadina, come celebrazioni festive, balli popolari, carnevali, rappresentazioni teatrali, messe e funerali, mercati e osterie, interni di conventi, di edifici pubblici, di palazzi signorili. Per la prima volta nella letteratura italiana ci troviamo davanti alla vita dei caseggiati popolari urbani (a cui si accede salendo cupe rampe di scale), alla marginale realtà di piccoli e squallidi appartamenti d'affitto che si affacciano su logge e su grigi cortili. Questo mondo è duramente diviso tra chi subisce, costretto a piegarsi alle prepotenze degli altri, e chi soddisfa cinicamente i propri istinti e il proprio spirito di sopraffazione. Spesso sono i personaggi stessi a raccontare le loro vicende, altre volte la voce che racconta è quella di un esperto cantastorie, altre volte il poeta parla esplicitamente a proprio nome, come chi ha fatto del dialetto il modo più spontaneo per comunicare anche con gli amici più colti: continua è l'oscillazione nell'uso del dialetto, ora diretta registrazione della voce popolare, ora, al contrario, strumento di conversazione artificiale tra milanesi colti.

La seconda fase:
epopea
dei poveri cristi

Porta raggiunge la più grande originalità in alcuni componimenti che tracciano un'amara e comica epopea del proletariato urbano, dando voce a poveri cristi sballottati tra gli incontri, le violenze, i desideri, gli imprevisi minacciosi della vita cittadina: sono essi stessi a raccontare le loro vicende, con la forza della rassegnazione e l'ostinazione di chi subisce sulla propria pelle le durezze dell'esistenza, completamente abbandonato a se stesso, destinato dalla sorte a ricevere tutti i colpi possibili, accettati talvolta con grottesca allegria.

Giovannin
Bongee

Personaggio di disgraziato, umiliato e offeso quasi senza giustificazioni, per il concatenarsi di eventi meccanici e casuali che lo portano a incontrare prepotenti e a patire da loro ogni sorta di angherie, è Giovannin Bongee, protagonista di due testi, *Desgrazzi de Giovannin Bongee* (1812), in sestine, e *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee* (1813), in ottave. *La Ninetta del Verzee* (della fine del 1814, in ottave) è la storia dei dolori e degli inganni subiti da una ragazza orfana, pescivendola al mercato del Verziere, datasi alla prostituzione: nel linguaggio di questo personaggio resiste una singolare tenerezza, pur nella coscienza di vivere in un mondo in cui l'amore e la dolcezza sono solo strumento di inganno. Un vero respiro epico raggiunge il *Lament del Marchionn di gamb avert* (1816), mille versi raggruppati in particolari strofe di otto tra endecasillabi e settenari (con lo schema ABbAcDdC): protagonista un

La Ninetta
del Verzee

Il Marchionn
di gamb avert

povero ciabattino sciancato (*di gamb avert*, "dalle gambe storte"), che racconta il suo disgraziato amore per la Tetton, che gli fa subire una quantità di inganni e prepotenze, con tanto di intervento di soldati e funzionari francesi, e che, dopo averlo sposato, lo pianta lasciandogli in cura un neonato.

L'ultima fase della poesia di Porta include componimenti di circostanza e interventi nella polemica classico-romantica, ma si concentra soprattutto sulla rappresentazione del mondo clericale e bigotto, che nei primi anni della Restaurazione aveva ritrovato la sua protervia: preti e devoti si muovono con un'ipocrisia automatica, ottusamente convinta delle proprie buone ragioni; questi personaggi usano la religione come strumento di ordine e privilegio sociale, ne schiacciano i valori più autentici sotto forme materiali ed esteriori, sotto egoistiche pretese che danno luogo a questioni minute e insulse. Svelando una segreta e autentica tensione religiosa, Porta ci presenta qui un mondo rappreso in gesti e apparenze che parevano cancellate dal turbine della storia recente e che invece sopravvivono ostinatamente, compiacendosi della loro sopravvivenza: è quasi un mondo di fantasmi, che pretendono di imporre i loro caratteri deformi e grotteschi; e il comico sorge proprio da questo contrasto tra la normalità con cui essi si esprimono e i tratti delle loro figure.

L'ultima fase

Religiosi rozzi e sporchi, immersi in meschine pratiche quotidiane, pronti ad attribuire tutto il male della società alla mancanza di rispetto per il loro ruolo sociale: li vediamo, in *On funeral* (1816), allucinata rappresentazione dei volgari discorsi che un gruppo di preti intreccia alla recitazione delle preghiere in una cerimonia funebre; in *Meneghin biroeu di ex monegh* (1819, in sestine), carico di aspro risentimento morale verso i discorsi di un gruppo di ex monache ascoltati dal servitore, *biroeu*, Meneghino; nell'avvio dell'ultimo componimento, rimasto interrotto, il poema *La guerra di pret*. Nel perfetto congegno de *La nomina del cappellan* (primavera 1819, in sestine) è invece messo in scena il rapporto duro e violento tra un gruppo di chierici poveri e sporchi e una ricca e prepotente marchesa; ne *La preghiera* (1820, in sestine) è rappresentata la più spavalda ipocrisia aristocratica, che fa della religione un sostegno delle gerarchie sociali, e della preghiera un'occasione di compiacimento per la propria ottusa buona coscienza.

Il mondo
clericale

In questa ampia rappresentazione della vita cittadina contemporanea, tra le angherie subite dagli umili e l'ipocrisia religiosa e sociale, lo strumento del dialetto viene usato magistralmente, ma non per il semplice gusto della deformazione giocosa: Porta lo maneggia in senso decisamente realistico, come espressione della vita delle classi sociali urbane, con sfumature diverse nelle voci dei popolani, dei borghesi, degli ecclesiastici, degli aristocratici. Questo realismo si nutre di una scatenata carica inventiva, che colpisce fino in fondo la realtà proprio perché sa farle assumere dimensioni impensate, addirittura fantastiche. Nella lingua del Porta c'è sempre una tensione corale, il segno di uno sguardo collettivo, che partecipa alle vicende dei personaggi sentendole parte del proprio essere sociale, che aggredisce quelle figure fino alla caricatura, ma insieme sa provare moti di simpatia nei loro confronti: eppure, in questo sguardo si nota una certa ambiguità, che porta l'autore a non coincidere con i suoi personaggi e, nello stesso tempo, a non distaccarsi completamente da essi.

Realismo
dialettale

8.2.5. *Il gruppo del «Conciliatore».*

Nella battaglia romantica sviluppatasi nel 1816 si trovarono insieme molti intellettuali già operanti a Milano negli anni del Regno napoleonico, alcuni dei quali avevano avuto stretti rapporti con Monti e con Foscolo: in prima fila Berchet, Borsieri, di Breme, Pellico (che però non intervenne direttamente nella polemica). Dalla collaborazione tra questi intellettuali e col sostegno finanziario dei conti Luigi Porro Lambertenghi (1780-1860) e Federico Confalonieri (1785-1846), aristocratici progressisti impegnati in nuove attività industriali, nacque un periodico liberale, in opposizione alla ufficiale «Biblioteca italiana», intitolato «Il Conciliatore», perché intendeva conciliare le forze intellettuali rivolte al progresso e alla ricerca della modernità. Si trattava di un elegante foglio azzurro, che doveva uscire due volte alla settimana a partire dal giugno 1818 e che, dopo aver subito i più vari interventi della censura austriaca, dovette cessare le sue pubblicazioni dopo il 17 dicembre 1819: esso portò una ventata di novità nella stampa italiana, raccogliendo deliberatamente l'eredità del «Caffè» dei Verri. Le sue materie erano ripartite in quattro parti (1. scienze morali; 2. letteratura e critica; 3. statistica, economia, manifatture, agricoltura, arti e scienze; 4. varietà), secondo un proposito di spregiudicata concretezza, che vedeva nel Romanticismo un modo di agire sul presente, di operare per la formazione di una moderna coscienza italiana.

Il «foglio azzurro»

Agire sul presente

Pietro Borsieri e Giuseppe Pecchio

Un nobile ecclesiastico mediatore di cultura

L'epistolario

Nel gruppo del «Conciliatore» i personaggi dotati di maggiore lucidità ideologica furono PIETRO BORSIERI (1788-1852), a cui si devono le *Avventure letterarie di un giorno* (1816) e la stesura del *Programma* del «Conciliatore»; GIUSEPPE PECCHIO, nato a Milano nel 1785, morto in esilio in Inghilterra nel 1835, che intrecciò interessi letterari, storici ed economici, cercando di mettere in luce il legame che tra essi incorreva; e l'aristocratico piemontese LUDOVICO DI BREME (Ludovico Pietro Arborio Gattinara dei marchesi di Breme, 1780-1820). Dotato di notevole fascino personale, in possesso di una larga cultura internazionale, questo nobile ecclesiastico aveva intrecciato una serie di rapporti che ne facevano un grande mediatore di cultura, pronto a mettere in gioco sempre nuovi temi e problemi, in linea con gli aspetti moderati del pensiero illuministico e su posizioni vicine a quelle degli *idéologues* (cfr. 7.1.7). La sua intelligenza era portata non tanto a risolversi in opere di ampio respiro, quanto a muoversi attraverso interrogazioni, tentativi e contraddizioni, in modi frammentari e problematici: gli era particolarmente congeniale una saggistica in cui la riflessione critica e teorica si intreccia alle domande sull'esistenza e sulla società, in un'inquietata ottica autobiografica. Per questo sono interessanti le sue lettere, che documentano i suoi fitti rapporti culturali, il percorso dei suoi giudizi sulla situazione contemporanea, il suo orientamento di tipo laico, legato a una travagliata ricerca di religiosità. Nei suoi interventi critici nella polemica classico-romantica (cfr. DATI, tav. 105) Lodovico di Breme elabora una nozione molto aperta di Romanticismo, poggiate in primo luogo sul senso della storicità dell'arte, su una esigenza di modernità, su una attenzione al *patetico*, su una letteratura capace di affacciarsi sull'*infinito*.

8.2.6. *Giovanni Berchet.*

GIOVANNI BERCHET, nato a Milano nel 1783 da un negoziante, si impegnò da giovane in versioni dall'inglese e dal tedesco ed ebbe un impiego come traduttore presso l'amministrazione statale.

La sua *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (dicembre 1816) è il più celebre tra gli interventi nella polemica classico-romantica: vi si finge che il vecchio Grisostomo voglia spiegare al figlio collegiale il significato della poesia romantica, presentandogli la traduzione (fatta dallo stesso Berchet) di due ballate del poeta tedesco Gottfried August Bürger (1747-1794), *Il cacciatore feroce* ed *Eleonora*. Sulla scorta di questi documenti si afferma che carattere essenziale della poesia è il suo rapporto con la coscienza del «popolo», il che comporta come conseguenza la sua storicità: per popolo Berchet intende un ampio strato di pubblico «medio», disposto ad aprirsi all'emozione poetica, da cui sono esclusi quelli che egli chiama i «parigini», troppo raffinati e smalzati, e quelli che chiama gli «ottentotti», cioè la plebe ignorante e indifferente alla cultura.

La Lettera semiseria

Il Berchet tentò egli stesso questo tipo di poesia «popolare», con *I profughi di Parga*, componimento in metri diversi, scritto tra il 1819 e il '20. Affiliatosi alla Carboneria nel 1820, Berchet riuscì a sfuggire alla repressione austriaca abbandonando Milano nel 1821 e rifugiandosi a Parigi e poi a Londra, dove visse come scrivano e contabile per un commerciante milanese e dove nel 1824 pubblicò le *Romanze*. Nel 1829, anno in cui apparvero a Parigi le *Fantasie*, si trasferì in Belgio, dove rimase fino al 1840 (e nel 1837 apparve la sua traduzione delle *Vecchie romanze spagnole*). Dopo un altro soggiorno a Parigi, rientrò in Italia nel '45, partecipò ai moti del '48 a Milano e fece parte del governo provvisorio adoperandosi per l'annessione al Piemonte; di nuovo esule per il ritorno degli Austriaci, si stabilì a Torino nel 1851; fu eletto deputato nel parlamento subalpino e nello stesso anno morì.

Caratteri fondamentali della poesia del Berchet sono la sperimentazione di metri concitati (in primo luogo il decasillabo, già usato in quegli anni da Manzoni) e la combinazione di forme metriche molteplici, con un linguaggio molto vicino a quello del contemporaneo melodramma: egli esprime una vigorosa passione politica e patriottica, mirando a coinvolgere col ritmo stesso dei suoi versi un pubblico di ascoltatori consenzienti, come cercando un'eco, una risposta fisica alle sue parole. La materia delle sue poesie è insieme eroica e domestica, e si articola in una galleria di figure dolorose e disperate di combattenti nazionali: scultoree immagini di virtù, esuli muti e orgogliosi, donne piangenti, lacrime di figli, esplosioni di combattivo entusiasmo collettivo. È una materia bruciante nella sua contemporaneità, che si carica di colori accesi e si proietta nelle forme di un Medioevo di maniera, visto come tempo di vivace vita civile e familiare delle genti italiche (l'Italia comunale, contrapposta allo squallore del presente, è al centro delle *Fantasie*).

Sperimentazione metrica

Una materia eroica e familiare

8.2.7. *Silvio Pellico.*

La vicenda biografica e l'opera di SILVIO PELLICO, nato a Saluzzo nel 1789 da una famiglia della piccola borghesia (il padre era un modesto negoziante), ma trasferitosi a Milano nel 1809, rappresentano in modo esemplare i caratteri

Una vicenda esemplare

del primo Romanticismo italiano e il terribile effetto di dispersione o di chiusura dei suoi aspetti più vivaci e moderni, operato dalla repressione austriaca.

Le opere drammatiche

Legato da grande amicizia a Foscolo, che, al momento della sua fuga da Milano, gli affidò molte delle sue carte, Pellico orientò in un primo momento le sue scelte in senso laico e addirittura anticlericale, aprendosi ai più vivaci interessi culturali, e si impegnò soprattutto nella scrittura tragica, ottenendo un grande successo con la *Francesca da Rimini* (1814).

L'attività nel «Conciliatore»

Assunto nel 1817 dal conte Porro Lambertenghi (cfr. 8.2.5) come precettore dei figli, svolse per «Il Conciliatore» il più impegnativo lavoro organizzativo, attirandosi, molto più degli altri collaboratori, il sospetto e le minacce del potere austriaco.

Il carcere

Per la sua azione nella Carboneria, fu arrestato alla fine del 1820, trasferito ai Piombi di Venezia e condannato a morte nel '22; la pena gli venne commutata nel carcere duro, che scontò nella fortezza dello Spielberg in Moravia, rimanendovi rinchiuso fino al '30, quando fu graziato e rientrò a Torino, dove morì nel 1854. L'esperienza del carcere generò in lui una crisi religiosa, che lo portò a un cattolicesimo austero e chiuso in un totale affidamento alla volontà divina, in una piena rassegnazione di fronte al male dominante nel mondo (con conseguente abbandono di ogni fiducia nella politica). Da questa condizione spirituale nacque il libro di memorie *Le mie prigioni*, scritto all'uscita dal carcere tra il 1831 e il '32 e pubblicato a Torino da Giuseppe Pomba nel novembre 1832: ebbe subito una serie di edizioni e fu il libro italiano più celebre e più letto in Europa nella prima metà del secolo (già nel '33 apparve una traduzione francese, a cui seguirono traduzioni in altre lingue).

Le mie prigioni

Accettazione cristiana

All'opinione pubblica europea *Le mie prigioni* mostrarono tutta la durezza e l'ingiustizia della repressione austriaca, ma nelle intenzioni dell'autore non avevano nessun proposito di denuncia: miravano invece a testimoniare un'accettazione cristiana della propria sorte, a presentare le sofferenze patite come l'esperienza di una vittima tra altre vittime, in un mondo dominato dal male, ma in cui barlumi di carità e di pietà si rivelano nei piccoli gesti e rapporti della vita quotidiana. Con uno stile semplice e nitido, che tende alla paratassi, a continue riflessioni morali, Pellico esclude dalle proprie memorie qualsiasi motivazione politica, facendone una sorta di libro religioso di salvezza e di riscatto spirituale. La trascorsa prigionia diventa una dura prova di formazione e di scoperta, che ha portato lo scrittore a contatto con un mondo a lui prima ignoto, con gente che vive ai margini della società, tutti oppressi dal peso di un potere estraneo e immutabile, ma salvati da una spontanea carità e disponibilità, da atti di semplice bontà. Ma da questo contatto con gli umili Pellico ricaverà alla fine un chiuso moralismo, spostandosi su posizioni sempre più conservatrici: e di scarso interesse, per il loro linguaggio stanco e uggioso, sono il trattato *Dei doveri degli uomini* (1834) e le tragedie e poesie scritte negli ultimi anni.

Il mondo degli umili

8.2.8. Svolgimenti del Romanticismo lombardo.

Dal «Conciliatore» al romanticismo manzoniano

A questo primo Romanticismo italiano, fenomeno soprattutto lombardo e milanese, è molto vicino il milanese Manzoni, che segue con simpatia gli interventi dei romantici nelle polemiche degli anni 1816-20 e ne accoglie alcuni

aspetti fondamentali nella sua grande attività creativa che si prolunga per tutti gli anni Venti, ma mantiene sempre un suo distacco, una sua riservatezza rispetto all'immediata polemica culturale (peraltro ciò non gli impedì di esprimere la sua posizione con scritti di forte impegno teorico, cfr. 8.3.8). La morte di Breme e di Porta, la repressione austriaca e la dispersione del gruppo del «Conciliatore» interruppero in modo traumatico un'esperienza che pareva promettere sviluppi di grande rilievo, segnarono l'arretramento e la sconfitta di un'intera generazione intellettuale e comunque bloccarono le punte più radicali e gli atteggiamenti più spregiudicati di alcuni suoi esponenti: negli anni Venti il solo punto di riferimento sicuro per la letteratura lombarda (a parte il vecchio Monti) fu costituito dal Manzoni, nella chiave di un Romanticismo dai forti interessi storici, di impostazione cattolica e moderata, alieno dagli ardimenti di cui avevano dato prova alcuni esponenti del «Conciliatore» e il loro compagno di strada Carlo Porta.

Strettamente legato al Manzoni fu il più fortunato tra gli scrittori lombardi operanti soprattutto negli anni Venti e Trenta, TOMMASO GROSSI (1790-1853), la cui *Ildegonda* (1820), che ebbe grandissimo successo, si presentò come il prototipo italiano della *novella romantica in versi* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 104): il Grossi mira a un'interpretazione romantica del linguaggio della tradizione cavalleresca, come ci mostra anche un suo farraginoso tentativo di poema epico, *I lombardi alla prima crociata* (1826). Il suo risultato migliore è costituito dal romanzo storico *Marco Visconti* (1834), scritto sulla scia dei *Promessi Sposi*, ma guidato dalla suggestione del solito Medioevo di maniera, cavalleresco e pittoresco.

Tommaso Grossi

All'insegnamento manzoniano si ricollegò anche CESARE CANTÙ, (1804-1895), che riscosse un notevole successo col cupo romanzo storico *Margherita Pusterla* (1838). Storico e poligrafo, egli fu uno dei più febbrili animatori e collaboratori delle iniziative editoriali di tutto il secolo XIX, occupandosi di tutti i temi possibili: nei suoi scritti si mosse sempre con un'ottica moralistica, rigidamente cattolica, che già negli anni Trenta assumeva caratteri reazionari.

Marco Visconti

Cesare Cantù

Uno dei personaggi più originali e interessanti della cultura lombarda negli anni della Restaurazione è GIOVITA SCALVINI (1791-1843), che ebbe originalissime doti di critico, sostenute da una solida coscienza estetica (fu tra i primi in Italia ad accostarsi alla nuova estetica tedesca). Molto importante il suo *Saggio sui «Promessi Sposi» di Manzoni*, scritto nel '29 e apparso in Svizzera nel '31, in cui si dà una lucida valutazione della religiosità manzoniana. Una raccolta di suoi *Scritti* fu pubblicata postuma dal Tommaseo nel 1860: essa contiene anche varie poesie, tra cui il poemetto *Il fuoruscito*, iniziato nel '22, in endecasillabi sciolti, intensa analisi delle contraddizioni dei recenti moti liberali e carbonari.

Giovita Scalvini

Il fuoruscito

8.2.9. Gli intellettuali dell'«Antologia».

L'eredità del «Conciliatore» fu raccolta in Firenze dall'«Antologia», un nuovo periodico nato nel 1821 per iniziativa di un gruppo di intellettuali guidati dal ricco commerciante ginevrino GIAMPIETRO VIEUSSEUX (1779-1863), che si era stabilito a Firenze nel 1819 e vi aveva fondato un «Gabinetto di lettura», aperto alla diffusione della più moderna stampa italiana e straniera e alla discussione di problemi cul-

Il «Gabinetto di lettura» di Vieusseux

turali, tecnici, scientifici: tra i piú importanti personaggi del gruppo vi furono grandi proprietari terrieri come i marchesi GINO CAPPONI (1792-1876) e COSIMO RIGOLFI (1794-1865), un intellettuale laico e classicista come Giovan Battista Niccolini (cfr. 8.7.1), un cattolico romantico come Niccolò Tommaseo (cfr. 8.5.9), che collaborò alla rivista a partire dal '27.

L'«Antologia» approfondí l'impegno politico e sociale del «Conciliatore», avvantaggiandosi del clima relativamente piú libero che si respirava nel Granducato di Toscana, e si pose in una prospettiva dichiaratamente «europea». Relativamente indifferente alla polemica tra classici e romantici, ormai esauritasi nella sua spinta piú vitale, mirò semmai a «rammendare» la frattura che si era creata nel mondo intellettuale italiano. Del resto la rivista non era interessata tanto alle scelte letterarie e poetiche, quanto alla divulgazione di materiali culturali socialmente «utili», alla collaborazione per un intervento nella realtà sociale ed economica.

Quanti scrivono su questa rivista mirano a stimolare «riforme» concrete, avviando anche una costruttiva collaborazione col potere granducale: considerano positiva la funzione delle nuove «macchine», ma temono gli effetti negativi di un incontrollato sviluppo industriale e preferiscono puntare sullo sviluppo di una moderna agricoltura, che introduca miglioramenti sostanziali nel mondo agrario toscano, basato sulla mezzadria; si preoccupano di iniziative «filantropiche», nell'ambito dell'assistenza e dell'educazione delle classi popolari.

L'ideologia prevalente era di tipo cattolico moderato, ma con una apertura cordiale verso le forze culturali piú moderne (e interessante è la vicenda dei rapporti di Leopardi con Vieusseux e con la sua rivista, cfr. 8.4.12). Nella sua ampia apertura problematica, l'«Antologia» affermò sempre piú, nel corso degli anni, il suo orizzonte di «italianità», ponendosi come strumento di un progetto di progresso rivolto all'intera nazione: da ciò vari contrasti con la censura, che portarono alla sua soppressione nel luglio del 1833.

Una prospettiva europea

Un programma di riforme

8.3. Alessandro Manzoni

8.3.1. La vita.

Le radici di ALESSANDRO MANZONI affondano in un singolare nesso di caratteri familiari, sociali, culturali, all'interno di un'aristocrazia terrena legata agli ambienti dell'Illuminismo lombardo. Il padre, gentiluomo e ricco proprietario, autoritario e bigotto, con scarsi interessi intellettuali, aveva sposato, quasi cinquantenne, in seconde nozze, la giovane Giulia, figlia di Cesare Beccaria, dalla quale Alessandro nacque il 7 marzo 1785. Era un tipico matrimonio di convenienza, destinato a raddrizzare la dissestata situazione economica di casa Beccaria, e presto si diffuse la voce che il vero padre di Alessandro fosse Giovanni Verri, fratello degli animatori del «Caffè». Molto forti, del resto, furono i contrasti tra l'elegante e colta Giulia e il marito, che portarono, nel febbraio 1792, a una separazione legale; e nel 1795 la donna andò a vivere, in Inghilterra e poi a Parigi, insieme al conte Carlo Imbonati, quello stesso che aveva avuto come precettore il Parini (cfr. 6.6.4).

Lontano dalla madre, Alessandro entrò nel collegio dei Padri somaschi, che, per sottrarsi all'occupazione francese, si trasferirono nel '96 a Lugano; nel '98, di nuovo a Milano, passò nel collegio dei Padri barnabiti, che lasciò nel 1801; visse poi nella casa paterna, insofferente agli atteggiamenti oppressivi del padre, e ravvisando invece nella madre lontana un modello di libertà e di apertura intellettuale.

Aveva seguito con simpatia, ma anche con distacco, per la sua posizione sociale, le esperienze del giacobinismo italiano. Nella Milano napoleonica, capitale della cultura italiana, compì i suoi primi esperimenti letterari, nell'orizzonte del dominante Neoclassicismo, sentendosi vicino agli ideali democratici della rivoluzione, ma sempre piú insoddisfatto del comportamento dei Francesi e dell'autoritarismo di Napoleone. Per sottrarlo alla vita libera di Milano e ai suoi rapporti con gli ambienti repubblicani, il padre lo inviò nell'ottobre 1803 a Venezia (allora sotto il governo austriaco), presso il cugino Giovanni Manzoni, la cui morte (avvenuta poco dopo) costrinse Alessandro a tornare a Milano. Ma nel luglio 1805, alla morte di Carlo Imbonati, che aveva lasciato Giulia Beccaria sua erede universale, egli raggiunse la madre a Parigi, iniziando con lei una vita comune, segnata da un legame di solidarietà che non verrà mai meno.

A Parigi scrisse e pubblicò il carme *In morte di Carlo Imbonati*, e, attraverso la madre, intrecciò stretti rapporti con alcuni degli *idéologues* (cfr. 7.1.7), che, nel loro ripensamento critico della cultura illuministica, avevano assunto posizioni «liberali», restando appartati rispetto al sistema napoleonico e alla cultura ufficiale del tempo: essenziale soprattutto la conoscenza di Claude Fauriel (1772-1844), nel quale egli vide sempre un termine di riferimento per le sue idee e i suoi progetti, come

La famiglia

L'educazione

Simpatie giacobine

A Parigi

Gli *idéologues*

Claude Fauriel

- mostra la corrispondenza scambiata con lui dal 1806 fino alla sua morte. Frequentando gli *idéologues*, tra ripensamenti e inquietudini personali, Manzoni trovava sostegno nella sua insoddisfazione per le prospettive illuministiche, per gli svolgimenti e gli sbocchi politici della rivoluzione francese, e insieme nel suo bisogno di aderire a valori collettivi e universali, indubitabili: si ponevano così le premesse di una vera e propria « conversione » religiosa e letteraria, che maturò intorno al 1810, dopo anni trascorsi soprattutto a Parigi, ma segnati anche da vari viaggi a Milano e da eventi cruciali come la morte del padre (18 marzo 1807), che lo lasciò erede universale (ma egli non volle partecipare ai funerali), e il matrimonio con la sedicenne svizzera e calvinista Enrichetta Blondel (celebrato a Milano il 6 febbraio 1808 con rito calvinista), da cui nacque il 23 dicembre 1808 la prima figlia, Giulia (a cui seguirono ben altri nove figli). Si credè allora una vita familiare vissuta insieme alla madre e alla giovane sposa dolce e « angelica », con intense riflessioni religiose, stimulate dalla forte religiosità di Enrichetta e dalla frequentazione di alcuni sacerdoti legati al *giansenismo* (cfr. PAROLE, tav. 57).
- Vari eventi segnarono nel 1810 il definitivo approdo della famiglia Manzoni alla fede cattolica, vissuta con entusiasmo e devozione totale, in una prospettiva rigoristica che risente di decisivi contatti con una morale di tipo giansenistico. Un episodio drammatico si verificò durante la festa parigina per il matrimonio di Napoleone con Maria Luigia d'Austria (2 aprile), quando, persa Enrichetta tra la folla, Alessandro ebbe una crisi d'angoscia, che cominciò proprio da allora a scatenarsi in forme nevrotiche, specie in una forte agorafobia (o paura dei luoghi aperti), destinate ad accompagnarlo per tutta la sua esistenza, sempre ossessivamente appartata e affidata a un ritmo quotidiano di metodica regolarità e a pratiche di devozione. Enrichetta abiurò il calvinismo per abbracciare il cattolicesimo; e la stessa Giulia, già così spregiudicata e disinvolta, fu presa nel nuovo fervore religioso.
- Religione e vita familiare rappresentarono per Manzoni l'approdo in un porto sicuro, un modo di allontanare pericolosi fantasmi, di trovare un equilibrio tra una forte esigenza di autorità e una inquieta sensibilità; egli superò in tal modo l'angoscia della separazione tra mondo materno e mondo paterno. In quanto figlio unico di Giulia, aveva raccolto l'eredità di due ricchi possidenti come il padre Pietro e l'Imbonati: in profonda agiatezza vide crescere intorno a sé una grande famiglia, tutta impegnata a vivere per lui, a salvare il suo spazio intellettuale, a proteggerlo da difficoltà e fastidi quotidiani (anche se ciò poteva suscitare un suo sotterraneo senso di colpa, specialmente nei confronti dell'« angelica » e devotissima Enrichetta).
- Nel giugno 1810, la famiglia si stabilì definitivamente in Italia, dove divise il suo tempo tra Milano e altri soggiorni lombardi, soprattutto la villa di Brusuglio, ereditata dall'Imbonati: casa Manzoni era frequentata da esponenti dell'aristocrazia e del mondo intellettuale milanese. Su tutti vegliava, come severa guida spirituale, monsignor LUIGI TOSI (1763-1845), che suggeriva ad Alessandro anche iniziative e compiti culturali. Di fronte alla turbinosa situazione politica del tempo, Manzoni manteneva un atteggiamento insieme di partecipazione e di distacco, guardando con simpatia ai possibili sviluppi in senso « nazionale », stringendo rapporti con personaggi attivamente impegnati nell'iniziativa politica, ma evitando di intervenire in prima persona.
- La sua statura di scrittore si rivelò in forme originali, dopo le prime esperienze di tipo neoclassico, con gli *Inni sacri*, apparsi nel 1815, in un momento in cui la caduta del regime napoleonico e gli esordi del restaurato potere austriaco facevano sperare in sviluppi positivi della situazione italiana (tra l'altro Manzoni pensava che
- La conversione
- Enrichetta Blondel
- L'approdo al cattolicesimo
- La vita familiare
- In Italia
- Casa Manzoni
- Negli anni della Restaurazione

la Chiesa cattolica, dopo aver contrastato la dominazione francese, potesse farsi interprete di un movimento che agisse a favore dell'indipendenza d'Italia). A queste speranze seguì ben presto la delusione provocata dai reali caratteri della Restaurazione, cui Manzoni poté far fronte avviando un rapporto aperto e fiducioso con i protagonisti della polemica romantica e con il gruppo del « Conciliatore ». Nuove speranze e una nuova delusione (e il timore di essere coinvolto nella repressione austriaca) furono suscitate in lui dai moti e dai processi del 1821-22, in anni che, d'altra parte, vedono la più febbrile attività dello scrittore, sostenuta da riflessioni teoriche e religiose, discussioni di poetica, ricerche storiche.

Questa attività (di cui si indicheranno in modo più preciso i tempi nei paragrafi dedicati alle diverse opere) portò alla pubblicazione delle *Osservazioni sulla morale cattolica* (luglio 1819), de *Il conte di Carmagnola* (gennaio 1820), dell'*Adelchi*, accompagnato dal *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (autunno 1822), de *La Pentecoste* (dicembre 1822), della *Lettre à Monsieur Chauvet* (1823). Anno di attività creativa singolarmente intensa fu il 1821, in cui, oltre a scrivere l'*Adelchi*, *Marzo 1821* e *Il Cinque Maggio*, Manzoni cominciò a lavorare al suo grande romanzo storico, che, dopo una complessa vicenda redazionale, apparve in prima edizione nel 1827.

Intanto, dopo un primo progetto di viaggio a Parigi nel 1817, la famiglia Manzoni fece un ultimo soggiorno nella capitale francese tra il settembre del 1819 e il luglio del '20. La messa a punto della prosa del romanzo lo portò, in un secondo momento, a porsi più direttamente problemi di tipo linguistico: al fine di avere un contatto con quella che, tra le varianti linguistiche dell'italiano, gli appariva la più letteraria, si recò con la famiglia a Firenze tra il luglio e l'ottobre del 1827. Lì conobbe gli scrittori dell'« Antologia », (cfr. 8.2.9); si incontrò anche con Giordani e con Leopardi, e fu ricevuto dallo stesso granduca di Toscana Leopoldo II. Già nel '25 aveva conosciuto e ospitato il Tommaseo (cfr. 8.5.9), e nel '26 aveva iniziato un rapporto con Rosmini (cfr. 8.5.5), che gli consentì di approfondire, negli anni Trenta e Quaranta, le tematiche della filosofia di orientamento spiritualistico. La coerenza ostinata e l'inquieta problematicità della sua riflessione, insieme all'esaurirsi del suo entusiasmo creativo, lo portarono, nel contempo, ad abbandonare la poesia e la letteratura, e a volgersi addirittura a una critica del genere stesso del « romanzo » in cui si era impegnato così a fondo: di conseguenza preferì dedicarsi soprattutto ai problemi filosofici e linguistici, mentre manteneva contatti sempre molto indiretti con le lotte e le iniziative del Risorgimento.

Mentre nel 1830 gli nasceva l'ultima figlia, Matilde, nel '31 la figlia Giulia andava in sposa a Massimo d'Azeglio (cfr. 8.5.7). Ma il tranquillo scorrere della sua esistenza venne definitivamente turbato da gravi e dolorosissimi lutti, che accrebbero i suoi stati angosciosi e depressivi: il 25 dicembre 1833 morì Enrichetta e nel '35 la figlia Giulia. Il 2 gennaio 1837 lo scrittore sposò in seconde nozze Teresa Borri, vedova Stampa: al secondo matrimonio seguì un periodo di rinnovata vitalità creativa, che gli consentì di concludere il rifacimento linguistico dei *Promessi Sposi*, suggellato dalla nuova edizione del 1840. Il 7 luglio 1841 moriva la madre Giulia; altre morti di amici e di figli (dei dieci che aveva avuto solo due gli sopravvissero) funestarono la sua lunga vecchiaia, consolata da metodiche pratiche religiose; nel 1861 morì anche la seconda moglie. Mentre tra il 1845 e il '55 usciva l'edizione delle sue *Opere varie*, Manzoni visse con trepidazione gli avvenimenti del '48 e seguì con simpatia e consenso la politica del Piemonte nel decennio successivo.

Dopo la guerra del 1859 e l'annessione della Lombardia al Piemonte, Vittorio

L'impegno creativo

Verso il romanzo

Firenze

Il lavoro critico

I lutti

Il secondo matrimonio

Senatore
del Regno

Emanuele II gli assegnò un vitalizio annuo, e nel '60 lo nominò senatore: come tale Manzoni partecipò a Torino, quello stesso anno, alla proclamazione del Regno d'Italia. Pur rimanendo fedele alla più rigorosa ortodossia cattolica, appoggiò, come molti altri cattolici «liberali», la politica del nuovo Stato italiano, ostile al potere temporale dei papi, e nel '64 votò a favore del provvisorio trasferimento della capitale d'Italia da Torino a Firenze, in vista della liberazione di Roma (cfr. 9.1.3). Liberata Roma, ne accettò la cittadinanza dal nuovo Comune laico (1872), suscitando l'ira dei cattolici reazionari. Nel 1868, in qualità di presidente della commissione per l'unificazione della lingua, presentò una relazione che fu alla base della politica linguistica e scolastica italiana del secondo Ottocento (cfr. 8.3.17 e 9.1.8).

Morì quasi novantenne a Milano, in seguito a una caduta all'uscita dalla chiesa di San Fedele, il 22 maggio 1873. Furono celebrati solenni funerali di Stato, e per il primo anniversario della sua morte Giuseppe Verdi, che aveva sempre amato la sua opera, compose la *Messa di requiem*.

8.3.2. Formazione e primi tentativi poetici.

Classicismo
e cultura
illuministica

Nella sua formazione scolastica, Manzoni acquisì una buona cultura classica, che arricchì con uno spontaneo avvicinamento alla cultura illuministica, a cui si sentiva spinto anche dalle tradizioni della famiglia materna. Gli avvenimenti rivoluzionari, che sfiorarono la sua adolescenza, gli fecero assumere poi atteggiamenti «giacobini», basati su un culto laico della «libertà» e della «virtù», ma subito complicati dalle delusioni per la difficile vita delle repubbliche giacobine italiane, per la violenta restaurazione del 1799 e per il successivo instaurarsi del regime autoritario napoleonico.

*Il trionfo
della libertà*

Di ispirazione giacobina è il poemetto-visione, suddiviso in quattro canti in terzine, *Il trionfo della libertà*, che fu scritto nel 1801, seguendo gli schemi danteschi messi in voga dal Monti, per celebrare la ricostituzione della Repubblica Cisalpina.

Le opere
neoclassiche

Le reali condizioni dell'Italia napoleonica accentuarono rapidamente la delusione politica del giovane aristocratico, che si allontanò ben presto dalle originarie posizioni giacobine: egli si chiuse in uno sdegnoso culto della «virtù», in opposizione alla volgarità del presente, svolgendo esperienze letterarie di tipo neoclassico, talvolta con sottile coscienza dei limiti della letteratura, della sua scarsa efficacia. Tra i testi di questa fase si possono ricordare l'ode amorosa *Qual su le cinzie cime* (forse del 1801), l'idillio *Adda* (1803), l'aggressiva scrittura satirica dei quattro *Sermoni* (1803-1804). Sintesi essenziale dei suoi modi letterari e del suo atteggiamento umano precedente alla «conversione» è il carme in endecasillabi sciolti *In morte di Carlo Imbonati*, scritto a Parigi e lì pubblicato nel gennaio 1806: al fine di consolare la madre Giulia del recente lutto, il poeta presenta una propria «visione», in cui appare il defunto e intesse un dialogo «morale» con lui.

*In morte
di Carlo Imbonati*Lettura
degli autori
francesi

Il contatto con gli *idéologues* parigini portò presto il Manzoni a distaccarsi da questo culto solitario della «virtù», a modificare sia le sue prospettive culturali (con attenzione a tematiche storiche e politiche meno astratte), sia la sua nozione della poesia (con un'esigenza di comunicazione collettiva e di partecipazione al presente). Rispetto ai legami tra scrittori e pubblico, molto vivi in Francia, la letteratura italiana gli appariva troppo chiusa nelle proprie forme,

nello splendore di una tradizione che non riusciva ad agire sull'«universale», a «illuminare» un pubblico vasto e solidale. Egli leggeva intanto i più diversi autori francesi, tra i quali lasciavano su di lui larga impronta gli illuministi e soprattutto i grandi moralisti e pensatori religiosi del secolo XVII, da Nicole a Bossuet, a Pascal, per la forza e la lucidità con cui analizzavano le passioni e le contraddizioni del cuore umano. La curiosità per la storia (in particolare medievale), suscitata dagli *idéologues*, lo portò a rivolgere una nuova attenzione al problema nazionale italiano e alle radici culturali delle nazioni europee.

Gli interessi
storici

Un grande fervore culturale accompagna insomma Manzoni verso la sua «conversione» religiosa. In alcuni componimenti poetici (dagli sciolti *A Parteneide*, al poemetto mitologico in sciolti *Urania*, 1809), egli continua a seguire modelli neoclassici, ma si professa scontento di questo tipo di poesia. Con Fauriel egli intavola intanto una discussione sul genere dell'*idillio* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 106), molto diffuso nella contemporanea letteratura tedesca, convincendosi però dei limiti di questa poesia e della sua scarsa adattabilità alla situazione italiana.

Esperienze
giovanili minori

GENERI E TECNICHE tav. 106

Idillio moderno

La parola greca *eidyllion* designava brevi poemetti soprattutto di ambientazione pastorale, di origine molto antica: all'inizio del secolo III a.C. col poeta Teocrito l'*idillio* assunse una forma che si impose come modello per tutta la poesia pastorale successiva, originando la tradizione dell'*ecloga* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 22). Ad esso risale, al di là dell'ambito specifico della poesia pastorale, il modo di rappresentazione *idillico*, ispirato alla contemplazione della natura, e caratterizzato da immagini di dolcezza e di misurata bellezza (cfr. TERMINI BASE 22). Col diffondersi, nella seconda metà del Settecento (cfr. specialmente 6.7.3) di un'opposizione tra autenticità della natura e falsità della vita sociale, l'idillio conobbe una nuova fortuna, generando una poesia ispirata appunto dagli spettacoli naturali, in particolare quelli tempestosi, notturni, lunari, suscitatori di suggestioni sentimentali. Tale forma moderna di idillio si svolse sia in una prospettiva neoclassica (con una ripresa delle situazioni e del linguaggio dell'idillio antico), sia in una prospettiva romantica (con un più immediato abbandono alla natura, guardata alla luce della nuova sensibilità).

Nella letteratura tedesca si affermò un tipo di *idillio borghese*, con paesaggi e situazioni di carattere realistico, risolti spesso in una rappresentazione molto convenzionale della vita del popolo a contatto con la natura. Questo tipo di idillio interessò particolarmente la poesia romantica italiana e lo stesso Manzoni, ma la rappresentazione della vita dei campi nei *Promessi Sposi* è da ricondurre a un esplicito distacco da questa letteratura (cfr. 8.3.2 e 8.3.14). A dar voce a un rapporto diretto dell'io con la natura, indipendente da valori e da modelli sociali, mira invece l'idillio di Leopardi, che si ricollega in primo luogo all'antica poesia pastorale (cfr. 8.4.6).

8.3.3. *L'inquieta religiosità del Manzoni.*Una giustizia
al di sopra
della storia

La conversione di Manzoni non fu l'effetto di un'illuminazione fulminante, di una mutazione di prospettive intellettuali e culturali: fu piuttosto il punto d'arrivo di una ricerca che mirava a un valore unitario e universale. L'approdo al cattolicesimo significò per lui l'abbandono di un'idea di giustizia aristocratica e solitaria e la riscoperta di una giustizia sottratta alla mutevolezza della storia, di una verità radicata nella tradizione e nella realtà collettiva del «popolo», poggiante su un'istituzione (la Chiesa) che aveva mantenuto nel tempo una sostanziale continuità del messaggio cristiano.

Un'inquietudine
problematica

Il Manzoni cattolico non rinuncia alle radici illuministiche della sua formazione: la sua adesione alla fede e ai dogmi non vuol essere una passionale immersione nell'irrazionalità, né una negazione delle forme della civiltà moderna; vuole invece porsi come invero supremo della ragione illuministica, come raggiungimento di una razionalità più alta e universale, che non esclude un confronto con le forme laiche della modernità e sa interrogarsi sui limiti, gli errori, le colpe dei rappresentanti della Chiesa nel passato e nel presente.

«Essere»
e «dover essere»

Si tratta di un cattolicesimo convinto, fervido, vissuto come spinta problematica, che porta a nuove domande tormentose sul rapporto, che aveva già suscitato l'attenzione del giovane Manzoni, tra *essere* e *dover essere*: i principi basilari del Cristianesimo rappresentano il «dover essere», il modello di comportamento giusto, ma sono costretti a confrontarsi con le forme concrete, storiche, dell'«essere», con la frammentazione della realtà, delle istituzioni e dei rapporti tra gli uomini. Manzoni rifiuta i compromessi, le consolatorie mediazioni tra «essere» e «dover essere»: in ciò egli si collega al rigorismo dei *giansenisti* (cfr. PAROLE, tav. 57), con i quali ebbe molti contatti negli anni francesi.

Ideale e realtà

A questa tensione, caratteristica di tutta l'opera manzoniana, si adatta molto bene la celebre formula del De Sanctis, che vide in essa una ricerca rivolta a far vivere l'ideale cristiano nella realtà e nella storia, l'«ideale calato nel reale» (cfr. 8.8.12 e 8.8.14); ma per il cattolico Manzoni l'integrazione tra questi poli non si dà mai effettivamente nel mondo terreno: lo scrittore cristiano continua a cercarla, ma sa che essa può realizzarsi solo nel regno di Dio, e in questa sua coscienza acquista la capacità di seguire i conflitti, le contraddizioni, le insufficienze presenti in tutti i tentativi umani di commisurare ideale e realtà.

Una tensione
sotterranea

Dalla religione di Manzoni scaturisce una ricerca rigorosa e coerente, tesa a scoprire tutti i comportamenti provvisori e compromissori che gli uomini assumono in campo morale e sociale; ma essa nasconde tensioni sotterranee, un insieme di resistenze e di difese, di censure verso ambiti dell'esperienza che sembrano sfuggire alla sua ansia di rigore e di universalità: la religione di Manzoni si pone così anche come strenua difesa contro gli aspetti distruttivi della stessa personalità dell'autore, che se solo talvolta traspaiono nelle sue scritture, emergono però nelle angosce nevrotiche della sua vita quotidiana. L'inquieta coerenza della sua ricerca si scontra anche con una segreta vocazione al silenzio,

all'annullamento della propria figura di scrittore: nel suo sostanziale abbandono della letteratura, dopo lo sforzo supremo dei *Promessi Sposi*, si può constatare l'esito necessario delle contraddizioni in cui egli, già da tempo, vedeva svilupparsi la scrittura letteraria.

Di questa problematicità, che è anche un'inchiesta sulle forme e sui progetti letterari, è testimonianza l'ampio epistolario, dove in tono di signorile distacco, privo di ogni compiacimento autobiografico, Manzoni svolge una riflessione su tutta la propria esperienza. Importantissima in questo senso, per capire molti aspetti della poetica manzoniana, è la corrispondenza col Fauriel, tra il 1806 e il 1844.

L'epistolario

8.3.4. *Gli Inni sacri.*

Nell'ardore della conversione, Manzoni mette mano a una nuova poesia, che abbandona di colpo i modelli neoclassici e gli schemi della letteratura italiana del primo Ottocento: egli progetta una serie di dodici *Inni sacri*, dedicati alle festività fondamentali della liturgia cattolica, col proposito di rifarsi anche ai lontani modelli della poesia cristiana antica e medievale. Tra il 1812 e il 1815 ne vengono composti quattro, poi pubblicati a Milano nel '15, col titolo appunto di *Inni sacri*: nell'ordine, *La Risurrezione* (1812), *Il Nome di Maria* (1812-13), *Il Natale* (1813), *La Passione* (1814-15); a partire dal '17 iniziò la composizione del solo altro inno portato a termine, *La Pentecoste*.

Una poesia
cristiana

In questa poesia religiosa Manzoni esprime un suo bisogno di aderire a valori collettivi e rituali, di prender parte a una comunicazione «corale» e solidale, che respinga le fratture della storia e della società in un caldo palpito di universalità. Le feste cattoliche appaiono come le forme di un presente che sempre si ripete, come il rinnovarsi, nell'esperienza del popolo cristiano, di eventi sacri che hanno impresso un segno originario ed eterno sulla mutevolezza della storia. Raggiungendo una singolare corposità, al di qua di ogni astrazione di tipo contemplativo, la voce del poeta si immerge in mezzo al popolo che vive il rito, e nello stesso tempo partecipa, con spirito agonistico, allo scontro sempre in atto tra il bene e il male.

Valori collettivi
e mutevolezza
storica

Questa nuova poesia è caratterizzata da una «fisicità pur molto simbolizzata» e da una vigorosa «conflittualità» (G. Lonardi): in essa si addensano figure concrete, tratte da una natura viva che ha sottili corrispondenze con le vicende umane e divine, mentre il ritmo pare voler ridurre ogni segno a una vertiginosa unità simbolica. Rivitalizzati dal soffio divino, gli aspetti della natura sembrano riscoprire la loro giovinezza comunicando in modo nuovo con gli esseri umani; ma spesso la stessa presenza divina infonde alla natura una forza minacciosa e rovinosa.

Fisicità
e conflittualità

Nel loro insieme, gli *Inni sacri* cercano di imporsi con energia e vigore, ma conoscono momenti opachi, troppo schematicamente ricalcati sulle forme rituali, e ricorrono spesso a materiali linguistici stridenti: da una parte ardite innovazioni, scelte di affascinante asprezza, che si evidenziano soprattutto nella sintassi e in inediti accostamenti di immagini, dall'altra sopravvivenze di ritmi e movenze del linguaggio melodrammatico, oltre che di schemi classicistici, che pesano in primo luo-

Un linguaggio
energico
ma stridente

go sul lessico. Siamo comunque del tutto lontani dagli schemi lirici petrarcheschi (e da quasi tutti i modelli della poesia religiosa del Cinquecento e del Seicento), da ogni soluzione dolce e armonica: Manzoni ambisce a «rifare» in chiave moderna il linguaggio della poesia biblica, cercando di ritrovarne la corposità, la dimensione «corale» e collettiva; ma il linguaggio che egli forgia appare, in definitiva, artificiale e fittizio, quasi parlorio da un ostinato sforzo di volontà.

8.3.5. Prove di poesia civile.

Una religiosità
combattiva

In quegli anni Manzoni tentò anche una poesia più direttamente legata alle trasformazioni politiche, capace di farsi voce di speranze nazionali: una poesia civile ispirata ai valori di una religione combattiva, espressione delle legittime aspirazioni all'indipendenza dallo straniero. Nel momento cruciale del passaggio dalla dominazione napoleonica alla restaurazione austriaca egli scrisse due canzoni civili ancora legate a modelli linguistici petrarcheschi, rimaste incompiute e inedite, *Aprile 1814* e *Il proclama di Rimini* (aprile 1815).

Marzo 1821

Migliori risultati raggiunse più tardi l'ode *Marzo 1821*, scritta nel clima di speranze suscitato in quel periodo dalla politica piemontese e dall'ipotesi che il reggente Carlo Alberto potesse muovere guerra contro gli Austriaci, in appoggio ai moti carbonari: si tratta di un componimento in strofe di decasillabi, di cui Manzoni distrusse il manoscritto per timore di persecuzioni politiche, e che ritrascrisse a memoria nel 1848, quando esso fu pubblicato insieme a *Il proclama di Rimini*. Nel ritmo incalzante dei decasillabi, l'ode raggiunge uno scattante vigore aggressivo, in cui trovano espressione un forte anelito patriottico e un'agonistica religiosità di tipo biblico: la lotta contro lo straniero assume un più ampio respiro universale, che si riconosce nella fraternità tra tutti i popoli in lotta per la loro patria.

8.3.6. La scrittura tragica e Il Conte di Carmagnola.

Manzoni
e il dibattito
sui generi
drammatici

L'interesse di Manzoni per la tragedia si legò al più largo interesse del Romanticismo per i generi drammatici e all'approfondita lettura di Shakespeare e dei nuovi drammaturchi tedeschi (in primo luogo Goethe e Schiller). In consonanza con i primi sviluppi della polemica romantica italiana, Manzoni elaborò, dopo il 1815, una sua idea di tragedia storica di ampio respiro, che rifiutava le tradizionali unità aristoteliche di tempo e di luogo e cercava un più mosso intreccio di quadri storici, nel tempo e nello spazio, con l'obiettivo di suscitare nel pubblico non un'illusoria identificazione con le passioni dei personaggi, ma una più complessa coscienza critica, capace di distinguere tra bene e male e di proiettare le vicende tragiche su un piano umano universale.

L'avvio
della riflessione
teorica

I primi documenti di questa riflessione sulla tragedia consistono in alcuni frammenti, elaborati tra il 1816 e il '17, in cui Manzoni sostiene che, in opposizione alla tragedia classicistica incentrata sui «desideri», la tragedia storica deve mettere in luce i «patimenti», i «dolori»: gli eroi tragici devono essere degli innocenti, la cui sofferenza mostra i limiti della condizione terrena e la necessità dell'espiazione, legata alla stessa condizione dell'uomo e ai disegni della Provvidenza divina. Fonda-

mentale sostegno di questa dialettica morale è la lontananza da ogni falsità, la rappresentazione di una realtà storica autentica e non romanzesca; coerentemente il linguaggio dovrà avvicinarsi all'intensità e all'oggettività di quello shakespeariano.

Nella tradizione drammatica italiana, dominata ancora, in Alfieri, Monti e Foscolo, da orizzonti classicistici, non era possibile trovare veri precedenti in questa direzione; e tutto questo, insieme ad altri dubbi e ostacoli, spiega la difficile stesura della prima tragedia manzoniana, *Il Conte di Carmagnola*.

Il Conte
di Carmagnola

Ai primi due atti della tragedia il Manzoni lavorò dal febbraio-marzo del 1816 al luglio del '17, mentre si dedicò agli altri tre nel luglio-agosto '19; la complessità del lavoro è testimoniata da tre stesure autografe che precedono la prima edizione, apparsa a Milano nel gennaio 1820.

La stesura

I cinque atti in endecasillabi sciolti mettono in scena la vicenda del condottiero quattrocentesco Francesco Bussone, conte di Carmagnola, passato dal servizio dei Visconti di Milano a quello della Repubblica di Venezia, vincitore della battaglia di Maclodio (1427), ma poi accusato di tradimento e condannato a morte dal governo della Repubblica (1432). Sulla scorta di ricerche storiche, Manzoni accetta la tesi (smentita dalla storiografia successiva) dell'innocenza del Carmagnola, facendo di lui un modello di eroe virtuoso, condotto alla rovina dagli intriganti uomini politici veneziani. L'azione procede per varie stazioni separate, dal momento in cui il Senato veneto attribuisce il comando delle truppe al Carmagnola, al fronteggiarsi dei due eserciti nel campo di Maclodio, alla prova di generosità del protagonista, che libera molti prigionieri, al sospetto che questo gesto suscita nei magistrati veneziani, alla decisione del Senato di richiamare con l'inganno il condottiero (costringendo al silenzio Marco, il suo unico amico sincero), fino alla condanna finale del Carmagnola e al suo ultimo incontro con la moglie e con la figlia.

Il dramma
di Francesco
Bussone

Piuttosto schematico è lo svolgersi del conflitto tra l'eroe virtuoso e leale e i tortuosi intrighi del potere, mentre il linguaggio ricerca una nuova carica comunicativa, ma è ancora pieno di formule e schemi classicistici, specialmente nel lessico.

Il punto più alto di tutta la tragedia è costituito dal coro sulla battaglia di Maclodio, *S'ode a destra uno squillo di tromba*, in strofe di decasillabi, inserito, come un «cantuccio» che il poeta riserva a se stesso, tra l'atto II e l'atto III: esso ha una essenziale funzione straniante, introducendo un punto di vista opposto a quello dell'eroe e dei personaggi. La battaglia vi appare come una strage irrazionale tra «stolti guerrieri», tra italiani che dovrebbero essere fratelli e invece muoiono senza una ragione, al servizio di un cieco sistema di potere, mentre «lo straniero», si prepara a scendere in Italia approfittando di quelle divisioni. Questo orizzonte «nazionale» si allarga però a una più ampia condanna della guerra e della violenza; a una umanità immersa nella lotta per la sopraffazione, la voce del coro oppone l'universalità del messaggio cristiano, la fratellanza in Dio di tutti gli uomini.

S'ode a destra
uno squillo
di tromba

La follia
della guerra

8.3.7. L'Adelchi.

Nel soggiorno parigino del 1819-20, Manzoni approfondì ulteriormente i problemi del genere tragico (redigendo tra l'altro la *Lettre à Monsieur Chauvet*), cominciò a considerare quelli posti dal romanzo storico e progettò una nuova tragedia, dedicata al problema del rapporto e dello scontro tra popoli e

Una materia
medievale

razze diverse sul suolo d'Italia. A Milano nel novemhbre 1820 mise mano all'*Adelchi*, incentrato sulla caduta del dominio longobardo in Italia in seguito alla discesa dei Franchi di Carlo Magno, chiamati dal papa (772-774): un episodio decisivo della storia medievale che suscitava grande interesse e poteva suggerire confronti con avvenimenti piú recenti.

Il lavoro di stesura

In una prima fase, il lavoro sulla tragedia si svolse fino alla primavera del '21; dopo un'interruzione dovuta all'avvio del nuovo romanzo storico, esso riprese nel giugno: in autunno era terminata una prima redazione, mentre l'autore già progettava una nuova tragedia, che poi non realizzò. Una importante lettera al Fauriel del 3 novembre 1821 ci rivela la forte insoddisfazione di Manzoni per quei particolari di invenzione, non corrispondenti a precisi dati storici, che attribuiscono all'*Adelchi* «une couleur romanesque» («un colore romanzesco»): così, la volontà di precisare dati storici oggettivi, sfuggiti al tessuto della tragedia, portò alla stesura del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, destinato a essere pubblicato insieme alla tragedia, della quale fu compiuta una nuova redazione, terminata nel maggio 1822 e pubblicata unitamente al *Discorso*, nell'autunno del '22.

Una struttura tragica piú aperta

Rispetto a quella del *Carmagnola*, la struttura dell'*Adelchi* è piú aperta e decentrata: non procede per stazioni successive, ma per tensioni e punti di vista contrapposti; ai dati storici si sovrappongono piú intensi elementi morali e «patetici» (che però contraddicono all'intento di oggettività storica); anche nel linguaggio vengono abbandonati i pesanti residui classicistici ancora presenti nell'altra tragedia. Manzoni si serve di un endecasillabo sciolto piano e scorrevole, che riduce al minimo le fratture, le inversioni, le difficoltà sintattiche; un tono di conversazione percorre l'intera opera, che riesce così a essere nello stesso tempo «sublime» e vicina a una realtà definita e circostanziata.

La vicenda

La scena si incentra sui Franchi e sui Longobardi. L'atto I si apre col ritorno di Ermengarda, figlia del re longobardo Desiderio e sorella di Adelchi, associato al regno, presso la reggia di Pavia, dopo che è stata ripudiata dallo sposo Carlo Magno. Nei suoi propositi di vendetta Desiderio pensa anche a un'azione, cui si oppone Adelchi, contro il Papato, favorevole ai Franchi; intanto molti nobili longobardi tramano il tradimento. L'atto II si svolge in Val di Susa, nel campo dei Franchi, che tentano di superare le impenetrabili chiuse che bloccano il passaggio delle Alpi: giunge un diacono di Ravenna, Martino, che, ispirato da Dio, ha trovato la via montana che permette di aggirare le chiuse e la indica a Carlo. Nell'atto III si assiste all'assalto improvviso dei Franchi, favoriti dai traditori, al campo longobardo, mentre Desiderio si ritira a Pavia e Adelchi a Verona: alla fine dell'atto il coro in dodecasillabi *Dagli atrii muscosi, dai fòri cadenti* (composto nel gennaio 1822) mostra come, nel passaggio dai dominatori longobardi a quelli franchi, resti immutata l'oppressione delle genti latine, ridotte alla condizione «d'un volgo disperso che nome non ha». L'atto IV inizia col delirio e l'avvicinarsi alla morte di Ermengarda, nel monastero di San Salvatore in Brescia (la scena è commentata dal coro in strofette di settenari *Sparsa le trecce morbide*, scritto tra il dicembre del '21 e il gennaio del '22); segue poi, sulle mura di Pavia, il tradimento del duca Guinigi, che apre ai Franchi le porte della città. L'ultimo atto si svolge nel palazzo di Verona, e poi nel campo franco di fronte alla città, dove Carlo e Desiderio hanno un duro colloquio; l'opera si conclude con la notizia della caduta di Verona e l'ultimo incontro di Adelchi, prigioniero e morente, col nemico Carlo e col padre Desiderio.

Nella prospettiva storica che Manzoni rende esplicita nel *Discorso* collegato all'*Adelchi*, la vittoria dei Franchi, chiamati dal Papato a difesa contro la prepotenza longobarda, pur perpetuando lo stato di sottomissione delle genti italiane e latine, rappresenta uno sviluppo positivo che si lega, nella figura di Carlo, a uno spregiudicato realismo politico e ai compromessi connaturati all'esercizio del potere, e si scontra con la «virtù» incontaminata dei due principi longobardi Ermengarda e Adelchi, non responsabili delle ingiustizie commesse dalla loro stirpe e condannati alla sconfitta proprio perché «puri».

Carlo e i Franchi si muovono pienamente nel gioco delle trame politiche, come Desiderio, come i Longobardi traditori, come lo stesso Pietro, il legato papale: l'attenzione e la partecipazione dello scrittore va tutta ai due eroi «puri» e sconfitti, che si oppongono radicalmente a tutti gli altri personaggi, senza intrattenere con loro un vero rapporto teatrale. Il dramma di Ermengarda e di Adelchi sta tutto nel loro rifiuto dei rapporti di potere e dello stesso divenire storico, e ciò genera una sostanziale immobilità dal punto di vista teatrale.

Ermengarda è fissata nella sua condizione di vittima remissiva, di sposa ripudiata che vede affiorare i ricordi di un passato superbo e felice, e nello stesso tempo si proietta verso la consolazione e la pace della morte cristiana. L'essere teatrale di Ermengarda è tutto in una ricerca di non essere, di oblio e di annullamento di sé. Nella grande scena iniziale del quarto atto, le parole della sorella Ansberga, che la informa del nuovo matrimonio di Carlo, paiono costringerla a partecipare ancora alle passioni mondane, aprendo squarci traumatici che si manifestano nel suo delirio: l'interesse per la vita terrena riemerge con i ricordi della sua passata esperienza di regina, con i segni di un «amor tremendo» che si ostina a persistere nonostante tutto. Al delirio segue l'attesa della pace nella morte, che il coro *Sparsa le trecce morbide* accompagna con un ampio respiro sinfonico, ottenuto attraverso la regolare alternanza di settenari sdruciolli, piani e tronchi: esso invita la donna ad abbandonare per sempre «i terrestri ardori», a offrirsi alla sola pace e consolazione possibile, nell'accettazione della volontà divina; ma, nel far questo, il coro evoca con intensa partecipazione il ritorno, nella mente della regina, delle immagini piú splendide, preziose, selvagge, cariche di sensualità, della sua vita di sposa e di sovrana. Respinti questi squarci angosciosi e fascinosi del passato, una serie di immagini naturali piene di forza analogica accompagna il liberarsi dell'anima dall'aridità terrestre, il suo risorgere con la morte in una freschezza incontaminata, nella purezza originaria di chi non partecipa alla forza e al potere: la «provvida / sventura» colloca Ermengarda tra gli «oppressi», la riscatta dalla colpa non sua di appartenere alla stirpe degli oppressori, le offre un ultimo segno di pace nella celebre analogia finale, in cui il tramonto del sole e la morte diventano segni di rinascita, di una nuova vita serena e priva di conflitti.

Anche Adelchi tende a proiettarsi, come Ermengarda, al di fuori dello spazio teatrale: egli appare un eroe «tragico» piú tradizionale, la cui «virtù» si esalta in imprese limpide e pure, ma, nei rapporti di forza che sono in gioco nella tragedia, le sue vere aspirazioni non hanno alcuna possibilità di dar prova di sé. Egli non può essere mai fino in fondo l'eroe che vorrebbe e potrebbe es-

Il realismo politico di Carlo

Ermengarda

Sparsa le trecce morbide

La «provvida sventura»

Adelchi

sere: costretto ad adattarsi alle decisioni del padre Desiderio, che contrastano col suo bisogno di assoluta giustizia, Adelchi è vittima di una contraddizione tra il suo «cor», che gli «comanda / alte e nobili cose» e la «fortuna», che lo «condanna ad inique». Chiuso in una via «oscura, / senza scopo», in mezzo alla «ignobil calca» dei vili che si arrabbattano per uscire indenni dalla guerra, egli fa sua, nel discorso finale, una vera e propria «morale dell'astensione», che, in un mondo posseduto da una «feroce forza», invita a sottrarsi all'ingiustizia, a rifiutare l'esercizio della violenza e del potere. Per Adelchi la morte non è l'ultima esplosione della violenza tragica, ma il solo spazio possibile di universalità umana, il ritrovamento dell'essenza più profonda dell'uomo, posto sotto il segno della giustizia divina. L'opera approda così a una negazione dell'eroismo tragico e, implicitamente, dello stesso «genere» tragico.

Negazione
dell'eroismo
tragico

Dagli atri
muscosi,
dai fòri cadenti

Il celebre coro *Dagli atri muscosi, dai fòri cadenti* è anch'esso tutto proiettato al di fuori del tradizionale spazio tragico, e dilata la prospettiva dalle vicende degli individui a quelle dei popoli, soffermandosi sul destino del popolo italiano sottomesso e sull'atteggiamento dei nuovi dominatori (con esplicito riferimento alla situazione dell'Italia della restaurazione austriaca). In tutta evidenza, nelle loro radici e ragioni interne, si mostrano l'imbelle passività degli oppressi e la tracotanza dei conquistatori: si susseguono alcune densissime immagini di vita collettiva, in cui balena la forza più inquietante e minacciosa dei movimenti, dei sentimenti, dei desideri di grandi masse di uomini.

8.3.8. Saggistica religiosa, storica, letteraria.

Una scelta
di «verità»
e «universalità»

La composizione delle tragedie poneva Manzoni di fronte ad alcuni fondamentali problemi: egli sentiva l'esigenza di illuminare fino in fondo i legami tra la sua opera artistica e una concezione unitaria – insieme morale, religiosa e storica – dell'uomo. Questa esigenza originò una serie di riflessioni in prosa che sviluppano quel tipo di scrittura analitica e puntigliosa, già presente nella sua corrispondenza privata, e che costituiscono una prima importante messa a punto della futura prosa del romanzo: egli si presenta qui come «saggista», si confronta con punti di vista diversi, con critiche e confutazioni rigorose, disposto anche a mettere in questione se stesso, secondo un ideale di precisione, di «verità», di «universalità» spinto sempre oltre, con lucida consequenzialità.

Le Osservazioni
sulla morale
cattolica

Le *Osservazioni sulla morale cattolica* furono scritte nel 1818, dietro suggerimento del direttore spirituale monsignor Tosi, durante la stesura del *Carmagnola*: pubblicate nel '19, si presentano come una risposta alle accuse rivolte dal Sismondi (cfr. 7.1.9) alla Chiesa cattolica, indicata come responsabile della corruzione e della decadenza italiana. Contro queste accuse Manzoni rivendica l'impegno della Chiesa nella difesa dei deboli e degli «oppressi», nella concretizzazione e conservazione di valori universali. Manzoni ritiene che la stessa esigenza di universalità della ragione illuministica possa trovare una piena realizzazione solo accettando una verità sicura e immutabile come quella cristiana, garantita e trasmessa dalla Chiesa.

Analogo orientamento caratterizza il *Discorso sopra alcuni punti della storia lon-*

gobardica in Italia, scritto per chiarire lo sfondo storico dell'*Adelchi* e pubblicato in appendice alla tragedia nel 1822. L'opera vuol essere una correzione dell'aspetto troppo «romanesco» («romanzesco») della tragedia, un trasferimento della sua materia sul piano della prospettiva storica «positiva». All'impegno di ricerca e di documentazione si collega l'intento apologetico di rivendicare la funzione positiva del Papato nella storia dell'Italia medievale: Manzoni critica la storiografia laica e giurisdizionalista, che attribuiva alla presenza dello Stato della Chiesa la mancata formazione di uno spirito nazionale italiano e afferma che il suo limite va cercato nella concezione della storia come scontro tra potenze, tra forze statali. Alla luce di una storiografia preoccupata dei destini delle masse si scopre invece che la funzione della Chiesa è stata proprio quella di rendere meno disperata la loro esistenza, di offrire loro «un po' più di giustizia». La difesa del ruolo storico della Chiesa si lega a un atteggiamento antiaustriaco e alle speranze in un Papato che si ponga come guida nella liberazione dell'Italia.

Difesa
del ruolo
della Chiesa

Una storia
dalla parte
dei popoli

Tra la composizione delle tragedie e l'inizio del lavoro sul romanzo, la riflessione manzoniana sui generi e sulle forme letterarie trovò ampia espressione in numerose lettere private (rivolte specialmente al Fauriel), in vari materiali frammentari e soprattutto nella *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (Lettera al signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia).

La Lettre
à Monsieur
Chauvet

La lettera fu scritta in francese a Parigi tra il giugno e il luglio del 1820, venne affidata al Fauriel e da questi corretta e pubblicata a Parigi, nel 1823, insieme alla traduzione francese delle due tragedie. Si tratta di un vero manifesto di poetica, in cui Manzoni precisa il senso del suo rifiuto, comune a tutti i romantici, delle unità aristoteliche di tempo e di luogo. Egli vede nelle unità aristoteliche il supporto di un tipo di teatro che si incentra (soprattutto in Francia) su una tematica amorosa e su una dialettica delle passioni estremamente astratta: una tragedia moderna al contrario deve fondarsi sulla storia, adeguarsi alla complessità degli eventi reali, mai riassumibili in una concentrazione artificiosa del tempo e dello spazio. Guardando al modello «anticlassico» di Shakespeare, la poesia tragica deve indagare sui sentimenti con cui gli uomini vivono gli avvenimenti e su quegli aspetti della storia che sfuggono alla storiografia vera e propria: ma per farlo deve rifiutare ogni elemento falso e artificioso, e puntare alla più piena oggettività.

Contro le unità
aristoteliche

I sentimenti
e la storia

Manzoni fornì una sintesi delle idee romantiche in una lettera privata al marchese Cesare Taparelli d'Azeglio del 22 settembre 1823, pubblicata nel 1846. Egli distingue nel Romanticismo una parte negativa, rivolta contro la mitologia, l'imitazione, le regole classicistiche, e una positiva, riassumibile nel principio «che la poesia e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo»: nelle idee romantiche egli vede una liberazione della comunicazione artistica da tutto ciò che è oggettivamente «falso» (e «false» sono ovviamente le idee del mondo pagano) e una essenziale «tendenza religiosa».

La lettera
a d'Azeglio

8.3.9. Il Cinque Maggio.

Caso unico nell'attività letteraria di Manzoni, *Il Cinque Maggio* fu composto di getto, alla notizia della morte di Napoleone, avvenuta a Sant'Elena il 5 maggio 1821, letta sulla «Gazzetta di Milano» del 17 luglio: già il 26 luglio l'ode veniva presentata alla censura, che non ne permise la pubblicazione; ma essa circolò subito manoscritta, in Italia e fuori (tanto che nel '22 fu tradotta in tede-

Stesura
e diffusione

sco da Goethe), ed ebbe numerose edizioni, non controllate dall'autore, fuori del Regno Lombardo-Veneto. Il metro è lo stesso che sarà impiegato poco più tardi nel coro di Ermengarda; ma il succedersi di settenari sdruciolli, piani e tronchi, ha qui un respiro sinfonico più sonoro e superbo, che poggia su continue sfasature tonali. Ricco di fratture e di pause, il discorso si avvolge in oscurità sintattiche e in ardite scelte lessicali (specialmente nell'aggettivazione).

Metrica e stile

Napoleone:
dalla gloria
alla sconfitta

Il fascino del personaggio che aveva sconvolto l'Europa, che si era posto come «arbitro» tra «due secoli / l'un contro l'altro armato» e verso cui Manzoni aveva guardato sempre con diffidenza e ostilità, riemerge sotto il segno della sconfitta e della morte: per un momento il poeta abbandona la sua ricerca di valori storici collettivi e guarda alla vicenda di un individuo, che nella vita ha dato prova di un «eroismo» tutto indirizzato alla ricerca del potere e della gloria. Ma è la sconfitta a riscattare questo eroismo individualistico di Napoleone, a inserirlo nel più ampio e inconfondibile piano della Provvidenza: lo scrittore lo immagina, stanco e deluso, approdare nella pace della fede religiosa che lo libera dalla disperazione, lo proietta nella speranza della morte cristiana.

L'individuo
e la Provvidenza

8.3.10. La Pentecoste e gli inni sacri incompiuti.

Le redazioni
della Pentecoste

A una conciliazione ancora più integrale, ma nel segno del popolo di Dio, tende l'ultimo degli inni sacri portato a termine da Manzoni, *La Pentecoste*, di cui si hanno tre redazioni diverse: quella definitiva fu compiuta tra il 26 settembre e il 2 ottobre del 1822, durante una pausa nella stesura del romanzo, e stampata all'inizio di dicembre in soli cinquanta esemplari per gli amici.

La forza
vivificante
dello Spirito
Santo

In un succedersi di diciotto strofe di otto settenari, dominate da un'alternanza di sdruciolli e piani, qui si sente più vicina l'eco dell'antica innografia cristiana, mentre si attenuano la conflittualità e l'asprezza che pure costituivano uno dei motivi di fascino dei primi *Inni sacri*. Nella seconda redazione (aprile-giugno 1819), la discesa dello Spirito Santo pareva annunciare l'affermazione di un più vigoroso spirito di libertà, in vista di una liberazione anche terrena degli oppressi; la redazione finale invece (successiva alla delusione per gli eventi del 1821-22) pone l'accento sulla conciliazione e sulla solidarietà che lo Spirito annuncia all'umanità. Il carattere democratico della comunità ecclesiale si riconosce nella coscienza del riscatto a tutti garantito da Dio e nell'annullamento di ogni conflitto. La lirica è come trascinata dalla forza vivificante dello Spirito, si distende in un ritmo dolcemente liturgico, che fonde in un unico respiro i segni della realtà naturale, umana e divina e connette ogni parola e ogni figura con le altre: ne risulta un perfetto equilibrio, in cui il linguaggio esprime l'universalità e l'organicità. Ma questo equilibrio non poté trovare ulteriori sviluppi; Manzoni lavorò ancora a due altri inni sacri, rimasti però incompiuti, che si muovevano in una direzione completamente diversa da quella della *Pentecoste*, portando i segni di un profondo turbamento interiore.

Il Natale
del 1833

Il Natale del 1833, a cui lo scrittore lavorò tra la fine del 1834 e l'inizio del '35, nell'anniversario della morte di Enrichetta, fa emergere frammenti di do-

lore e di fede, che paiono scavarsi uno spazio dentro il silenzio: nelle strofe e nei versi frammentari la parola interroga Dio sulle ragioni della sofferenza e della distruzione, annaspando nel buio dello sgomento ma continuando ad affidarsi alla volontà divina.

È un confronto del poeta, afflitto per la perdita della moglie, con un Dio «terribile», che manda la morte e promette patimenti, nel momento stesso in cui annuncia dolcezza e «pietà»: un Dio che ascolta le preghiere degli uomini, ma le cui decisioni sono assolutamente insondabili («sorda la folgor scende / dove tu vuoi ferir»).

Al 1847 risale il più ampio frammento dell'inno *Ognissanti*, in quartine di ottonari, che tocca il tema della santità solitaria, priva di comunicazione col mondo («che giovin gli avari / tesori di solinghe virtù»): esso presenta un intenso movimento simbolico, che va molto al di là degli usi romantici dell'analogia e si avvale di corrispondenze tra immagini e di accostamenti fonici per cercare qualcosa di segreto, profondo e inafferrabile. Qui Manzoni pare dar voce a fratture più sotterranee, a qualcosa di oscuro e di non razionalizzabile, come ad «apparizioni di altro, di una unità di passato, presente e futuro, di indivisi affetti terrestri e celesti» (F. Fortini).

Ognissanti

8.3.11. *Genesi e storia del romanzo.*

La ricerca di un pubblico «nazionale», di un'opera dall'ampio respiro collettivo, che rappresentasse realtà umane articolate e concrete, non poteva trovare una realizzazione risolutiva nella scrittura tragica né in quella lirica: Manzoni aveva bisogno di una struttura letteraria più aperta e disponibile, che gli permettesse di allargare lo sguardo su un'intera società.

Per questo egli si accostò, già prima di concludere la prima stesura dell'*Adelchi*, al romanzo storico (cfr. *GENERIE TECNICHE*, tav. 99), sotto l'effetto della lettura dei romanzi di Walter Scott (cfr. 8.1.7) e soprattutto dell'*Ivanhoe*. Il 24 aprile 1821 iniziò la stesura di un nuovo romanzo in prosa ambientato nella Milano del Seicento, per il quale aveva cominciato a raccogliere un'ampia documentazione, sulla base della *Historia Patria* del milanese GIUSEPPE RIPAMONTI (1577-1643). Tra l'aprile e il maggio compose i primi due capitoli e l'introduzione, ma poi lasciò il lavoro per tornare all'*Adelchi*; alla conclusione della prima stesura della tragedia insorsero numerose incertezze e solo dopo l'aprile del '22 il lavoro riprese con una certa alacrità, diventando più intenso e febbrile a partire da novembre, dopo la stesura finale della *Pentecoste*. La prima redazione del romanzo era conclusa il 17 settembre 1823, in un manoscritto diviso in quattro tomi, che era probabilmente designato con i nomi dei protagonisti, *Fermo e Lucia*; a esso si aggiungeva una *Appendice storica su la colonna infame*, con la storia documentata dei processi agli untori durante la peste del 1630, a cui si accennava più rapidamente nel romanzo.

Le fasi
redazionaliIl manoscritto
del *Fermo e Lucia*

Una volta terminata la prima redazione (sconosciuta fino a quando fu pubblicata integralmente da Giuseppe Lesca nel 1915), Manzoni ne intraprese subito una vasta riscrittura e ristrutturazione. Questo lavoro mutò radicalmente i connotati del romanzo, che trovò nuova sistemazione in un manoscritto al quale, dopo la scel-

La riscrittura

ta del titolo provvisorio *Gli Sposi Promessi*, venne assegnato il titolo definitivo *I Promessi Sposi*, col sottotitolo *Storia milanese scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*. Un copista ne trasse un'altra copia per la censura, su cui l'autore continuò a lavorare, il che rallentò molto i tempi della stampa, effettuata tra il 1825 e il 1827, quando l'opera apparve in tre tomi presso l'editore milanese Vincenzo Ferrario (questa edizione è detta dai filologi *ventisettrana*).

Durante il lavoro che aveva portato dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*, Manzoni, spinto dal proposito di comunicare con un pubblico di orizzonte nazionale, aveva indirizzato i suoi interventi verso la lingua «viva» usata nella Toscana contemporanea (ma cfr. 8.3.18). Su questa via si mosse ancor più risolutamente dopo l'apparizione dell'edizione del '27, progettando una nuova revisione del romanzo di tipo quasi esclusivamente linguistico. A tal proposito effettuò un viaggio a Firenze, per «risciacquare i panni in Arno», nell'estate del '27, immergendosi nel fiorentino parlato dalla borghesia contemporanea. Ma, dopo un impegno di lavoro protrattosi fino al '28, le malattie e le disgrazie familiari lo allontanarono dal romanzo, su cui tornò a lavorare intensamente soltanto tra il '38 e il '40; giunto al termine, fece allestire dagli stampatori milanesi Guglielmini e Radaelli, a proprie spese, una lussuosa edizione definitiva (col nuovo sottotitolo *Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta*), con eleganti incisioni di Francesco Gonin e Luigi Sacchi, che apparve in dispense tra il '40 e il '42 (la cosiddetta *quarantana*). In appendice a questa edizione apparve, in una redazione più ampia rispetto all'originaria *Appendice*, la *Storia della colonna infame*.

8.3.12. Il romanzo e la storia.

Il romanzo manzoniano è ambientato nella campagna lombarda, tra l'Adda e il lago di Como, e a Milano tra il 1628 e il 1630, quando il Milanese fu sconvolto dai contraccolpi della guerra dei trent'anni (cfr. 5.1.1), da una terribile carestia e poi da una devastante pestilenza: ha al suo centro la vita di due umili popolani, ma chiama in causa personaggi ricchi e potenti, vere e proprie personalità storiche, grandi eventi sociali e collettivi.

La scelta dell'ambientazione lombarda è naturalmente legata a una volontà di radicare la rappresentazione in un mondo ben noto all'autore, amato da lui e dal pubblico a lui più vicino; la scelta del secolo XVII, a sua volta, propone un quadro storico lontano da quello contemporaneo, ma non immerso nell'aura leggendaria del Medioevo (tanto amato dal romanzo storico romantico), e tale da rendere possibile una rappresentazione concretamente realistica, appoggiata su una precisa documentazione storica. La situazione della Lombardia del Seicento, sottoposta alla dominazione spagnola, tra prepotenze e violenze di ogni tipo, permette, inoltre, di chiamare in causa, sia pure indirettamente, la situazione della Lombardia contemporanea, sottoposta alla dominazione austriaca.

La negatività della vita sociale del Seicento mette il narratore al riparo da ogni idealizzazione della sua materia, anche se poi proprio un orizzonte così oscuro gli permette di rilevare in tutto il suo valore la persistenza (specialmente nelle classi popolari) di comportamenti umani positivi, di uno spirito religioso fattivo e operoso (elementi concreti che egli giudica essenziali per la civiltà contemporanea). In questo rapporto con la materia storica, Manzoni alterna alla coscienza dell'assoluta

estraneità delle vicende rispetto all'oggi la possibilità di sentirle simili a quelle contemporanee, quasi di identificarle con esse.

Il primo strumento è l'espedito, molto diffuso, del manoscritto ritrovato: l'autore finge di aver trovato un manoscritto del secolo XVII che narra quella «storia milanese», e inizia il romanzo fingendo di trascriverne le parti iniziali, col loro ampolloso e retorico linguaggio seicentesco; ma dopo poche pagine, interrompe la trascrizione e comincia a raccontare la storia nel proprio linguaggio. Questo espediente dà luogo a una *mescolanza* tra passato storico e presente, tra oggettività storica e invenzione narrativa: chiamando in causa quell'antico testo come fonte del proprio discorso, l'autore può giocare a distinguere il proprio punto di vista da quello del fittizio originale. Di fronte a singoli dati e temi storici, l'autore si preoccupa di richiamarsi, con cura erudita, a documenti e testimonianze del tempo, che talvolta possono appesantire il flusso del discorso, ma che rivelano il suo continuo bisogno di «verità» storica.

8.3.13. // Fermo e Lucia.

La prima redazione del romanzo, indicata col titolo *Fermo e Lucia*, fu modificata così in profondità che al lettore di oggi può apparire addirittura come un'opera autonoma, con caratteri assai diversi da quelli che il romanzo acquistato alla fine. E la critica a noi più vicina talvolta ha mostrato di preferire la forma più aperta, sperimentale e polemica del *Fermo e Lucia* alla più pacata sistemazione stilistica e ideologica dei *Promessi Sposi*.

Questa prima stesura si basa su blocchi narrativi compatti, quasi autonomi e giustapposti, che invece nei *Promessi Sposi* saranno più sottilmente distribuiti e integrati. È divisa in quattro tomi: il primo è dedicato agli ostacoli frapposti alle nozze di Lucia e Fermo (che diverrà poi Renzo), fino alla loro fuga dal villaggio; il secondo narra le vicende di Lucia, accolta nel monastero di Monza dalla «signora» Geltrude (il cui nome sarà ritoccato in Gertrude) e poi fatta rapire con la complicità di questa, su richiesta di don Rodrigo, dal conte del Sagrato (che diverrà l'innominato), fino al momento in cui questi, in preda ai rimorsi, decide di recarsi dal cardinale Federigo Borromeo, in visita nella zona; il terzo tomo, dopo la conversione del conte del Sagrato, la liberazione di Lucia e la sua collocazione in casa di don Ferrante, si concentra sulle vicissitudini di Fermo, sulle sue avventure milanesi, fino alla fuga nel Bergamasco, territorio della Repubblica di Venezia; il quarto è dominato dalla guerra e dalla peste e si conclude col ritorno di Fermo, il ritrovamento di Lucia e lo scioglimento della vicenda.

Entro questa struttura si inseriscono ampi spezzoni di storie relative a singoli personaggi, il che conferisce al *Fermo e Lucia* l'aspetto di un romanzo basato sulla giustapposizione di più romanzi: in particolare nel secondo tomo si distingue l'ampia vicenda della monacazione forzata e della corruzione di Geltrude e quella della vita di delitti del conte del Sagrato, ridotte poi notevolmente nei *Promessi Sposi*.

Per la presenza di narrazioni autonome e di digressioni di vario genere, il *Fermo e Lucia* è simile a un romanzo «saggistico», che propone sottili analisi morali e vicende continuamente passate al vaglio di una interpretazione pro-

I *Promessi Sposi*:
la «ventisettrana»

La revisione
linguistica

L'edizione
definitiva:
la «quarantana»

Il mondo popolare
e gli eventi
storici

L'ambientazione
lombarda

Tra distacco
e partecipazione

Il manoscritto
ritrovato

Il gioco
prospettico

Un'opera
autonoma

La struttura

Un romanzo
di più romanzi

L'analisi morale

blematica. Il moralismo di Manzoni è qui molto più esplicito che nei *Promessi Sposi*, non tende ancora a risolversi in quello sguardo comprensivo e totalizzante sul mondo a cui mirerà la redazione definitiva: qui la separazione tra bene e male non ammette mediazioni sfumate. Da una parte ci sono gli «umili» e i religiosi che li sostengono, dall'altra i potenti perversi e coloro che cedono al loro volere; tra i due gruppi non sembra essere possibile nessuna vera comunicazione. E gli sforzi del romanziere sembrano indirizzati ad analizzare le forme della malvagità umana nei suoi sviluppi irrazionali, nei tortuosi avvolgimenti con cui individui e gruppi sociali ingannano loro stessi: questa analisi impietosa giunge talora a sfiorare particolari scabrosi, atmosfere malsane e inquietanti (in modo particolare nella storia di Geltrude), spingendosi fino alle tinte forti e agli schemi propri del romanzo «nero», già tanto diffuso nella letteratura del tardo Settecento.

Negatività
dei rapporti
sociali

Non solo i personaggi negativi, ma anche quelli positivi sono sottoposti a questa analisi morale: vengono messi in luce i comportamenti contraddittori a cui il solo fatto di vivere insieme costringe gli esseri umani; la comunicazione sociale sembra spingere inevitabilmente anche i «buoni» all'autoinganno. L'analisi dei rapporti sociali giunge a momenti di vertiginoso acume critico, trascinandolo nella sua denuncia tutti i condizionamenti che l'apparenza sociale, la prepotenza, la prevaricazione impongono anche a chi tenta di sottrarsi. Da questa ottica il *Fermo e Lucia* deriva la sua brusca vitalità, evidente anche nel linguaggio: si tratta di una lingua composita, in cui si sovrappongono elementi toscani, lombardi, francesizzanti (e perfino residui latineggianti) e in cui si alternano i livelli stilistici più diversi, in modo particolarmente efficace quando si raggiungono momenti di asprezza nervosa in costruzioni sintattiche mobili ed eterogenee. È una lingua «sperimentale», che il lettore di oggi può persino preferire a quella tutta equilibrio e misura della redazione finale.

8.3.14. I Promessi Sposi: struttura e movimenti narrativi.

Uno schema
tradizionale
reinterpretato

La più generale struttura narrativa dei *Promessi Sposi* (per la cui sintesi, cfr. DATI, tav. 107) si ricollega a uno schema romanzesco tradizionale, quello dei due giovani innamorati la cui felicità è ostacolata da forze nemiche, ma che, dopo varie peripezie, riescono a ritrovarsi e a sposarsi: questo schema tuttavia viene privato di tutti i tradizionali risvolti erotici, avventurosi e fantastici, integrato in un orizzonte di saldi valori morali e religiosi e calato in una realtà sociale e storica densa di elementi negativi.

I personaggi
e la società

Attraverso questa struttura la realtà popolare e contadina (a cui appartengono i promessi sposi) intreccia continui rapporti con mondi assai diversi: con quello della violenta nobiltà feudale, con quello più lontano della città, con quello del clero, con quello di coloro che usano la cultura come strumento di dominio, ecc. Nella vicenda di Renzo e Lucia il mondo campestre e montano della Brianza, con i suoi valori di pacifica operosità e di dimessa moralità, venendo a contatto con forze che rappresentano l'intera scala della vita sociale,

DATI tav. 107

Schema riassuntivo dei capitoli de *I Promessi Sposi*

Introduzione

Presentazione del manoscritto dell'anonimo seicentesco.

- I Incontro di don Abbondio con i bravi di don Rodrigo («questo matrimonio non s'ha da fare») e suo ritorno a casa, spaventato.
- II Colloquio di Renzo con don Abbondio; a casa di Lucia, il giovane fa interrompere i preparativi della cerimonia.
- III Consultazione tra Renzo, Lucia e Agnese; visita di Renzo al dottor Azzecagarbugli; per tramite di fra Galdino, Lucia chiede il soccorso di padre Cristoforo.
- IV Storia della giovinezza, del delitto e del pentimento di Lodovico e del suo ingresso tra i cappuccini col nome di padre Cristoforo.
- V Visita di padre Cristoforo al palazzotto di don Rodrigo; don Rodrigo a mensa col conte Attilio e altri.
- VI Colloquio di padre Cristoforo con don Rodrigo. Piano dei due giovani per il matrimonio clandestino; Renzo incontra Tonio.
- VII Anche se riluttante, Lucia accetta il piano del matrimonio clandestino. Reazione di don Rodrigo dopo il colloquio con padre Cristoforo: viene progettato il rapimento di Lucia. Renzo, Tonio e Gervaso all'osteria, spiati dai bravi.

segue

entra a far parte del più vasto organismo della società lombarda e italiana del tempo: una vicenda marginale e privata mostra così il suo legame con l'intero orizzonte storico e con le grandi vicende della vita collettiva (trasmettendoci un senso dell'organicità del mondo, in cui va riconosciuta una delle radici del realismo manzoniano). La conclusione positiva non porta però i due protagonisti a un recupero del loro mondo originario, ma vede il loro trasferimento in un altro paese, nel Bergamasco, dove Renzo impianta una attività di piccolo imprenditore tessile. Manzoni rifiuta così di concludere la sua storia in quell'illusorio recupero di paradisi originari a cui approdavano gli schemi romanzeschi tradizionali e quelli di un genere molto diffuso nella letteratura europea tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, l'*idillio* (cfr. 8.3.2 e *GENERI E TECNICHE*, tav. 106). La scrittura manzoniana nega ogni interpretazione «idillica», non vuol essere ricerca di una serena felicità nel tranquillo quadro di una fresca natura, ma verifica continua delle contraddizioni sempre in gioco nell'esistenza individuale e storica dell'uomo.

Il disegno del romanzo vuol essere prima di tutto un'organica ricostruzione dello scontro tra le forze che ostacolano la normale esistenza dei due giovani

Un lieto fine
che non riconduce
all'origine

- VIII Notte «degli imbrogli e de' sotterfugi»: reazione di don Abbondio al tentativo dei due giovani di costringerlo a celebrare il matrimonio; fuga di Renzo, Lucia e Agnese, avvisati del progetto di rapimento. Addio ai monti.
- IX Separazione di Renzo dalle donne. Il padre guardiano dei cappuccini di Monza fa riparare Lucia e Agnese presso un convento di monache, sotto la protezione della «signora» Gertrude. Inizio della storia di Gertrude: sua infanzia e adolescenza.
- X La monacazione forzata di Gertrude e la sua corruzione.
- XI Ira di don Rodrigo per il fallimento del suo piano; spedizioni del Griso e nuove macchinazioni. Renzo giunge a Milano mentre è in corso una rivolta: al convento dei cappuccini non trova padre Bonaventura.
- XII La carestia e le cause del tumulto di San Martino (11 novembre 1628); Renzo spettatore del saccheggio dei forni.
- XIII Assalto alla casa del vicario di provvisione; intervento del gran cancelliere Antonio Ferrer, che calma la folla e libera il vicario.
- XIV Discorsi in piazza di Renzo contro «birboni, prepotenti e tiranni»; Renzo va all'osteria accompagnato da uno sbirro travestito: suoi discorsi in stato di ubriachezza.
- XV L'oste si reca al Palazzo di giustizia per denunciare Renzo, che viene arrestato mentre dorme all'osteria. Fuga di Renzo tra la folla.
- XVI Renzo fugge da Milano; all'osteria di Gorgonzola ascolta i racconti sul tumulto avvenuto a Milano.

Il romanzo dei rapporti di forza «promessi» e quelle che invece vengono ad aiutarli e sostenerli. Si tratta di forze individuali, sociali, naturali, che trovano una giustificazione nei piani inconoscibili della Provvidenza divina, ma che lo scrittore si impegna a ricostruire, ad analizzare nella loro concretezza, distinguendo il bene dal male e insieme verificando la loro inevitabile coesistenza, la necessità dei loro conflitti. Secondo la definizione di Italo Calvino, nei *Promessi Sposi* si può riconoscere il «romanzo dei rapporti di forza», la lucidissima analisi di una realtà fatta tutta di contrasti, di azioni e reazioni tra forze precisamente caratterizzate dal punto di vista psicologico, materiale e sociale. Oltre che nelle grandi componenti naturali e sociali (come la guerra, la carestia, la peste, che in modi diversi mettono violentemente in contatto i differenti livelli della società e chiamano in causa città e campagna, ricchi e poveri, ecc.), gli essenziali poli di forza del romanzo vanno riconosciuti nei personaggi.

- XVII Renzo giunge all'Adda; dopo aver dormito in una capanna, riesce a farsi traghettare nel territorio della Repubblica di Venezia e a raggiungere il paese dove lavora il cugino Bortolo.
- XVIII Agnese al convento di Pescarenico non trova padre Cristoforo e apprende che è stato trasferito a Rimini. La narrazione torna indietro, alla visita del conte Attilio al conte zio, del Consiglio segreto, e alla sua richiesta di un intervento contro padre Cristoforo.
- XIX Pranzo del conte zio con il padre provinciale dei cappuccini e decisione del trasferimento di padre Cristoforo. Presentazione della figura dell'innominato.
- XX Don Rodrigo, al castello dell'innominato, chiede aiuto per impadronirsi di Lucia. Con l'aiuto di Egidio, amante di Gertrude, e la complicità di questa, Lucia viene rapita dai bravi dell'innominato, guidati dal Nibbio; al castello dell'innominato è affidata alle cure di una vecchia malandrina.
- XXI Compassione del Nibbio per Lucia e turbamento dell'innominato: suo colloquio con la rapita. Durante la notte, prigioniera nel castello, Lucia fa voto di castità. Notte insonne e pentimento dell'innominato.
- XXII Al mattino l'innominato si reca presso il cardinale Federigo Borromeo, che è in visita pastorale nella zona. Presentazione della figura del cardinale.
- XXIII Incontro tra il cardinale e l'innominato; controvoglia, don Abbondio è costretto a recarsi, insieme con l'innominato, al castello, per liberare Lucia.

segue

Di grande evidenza rappresentativa, di eccezionale concretezza sono anche i personaggi «minori», sia quelli che accompagnano i maggiori e si affacciano in diversi punti del romanzo, sia quelli che appaiono una sola volta, all'interno di episodi particolari. I personaggi minori

Agnese e Perpetua, i bravi Griso e Nibbio, il conte zio e il padre provinciale, donna Prassede e don Ferrante, l'oste milanese e lo sbirro che si fa chiamare Ambrogio Fusella, ecc., sono tutte presenze attraverso le quali il romanzo rivela la sua densità, la sua attenzione all'organicità e alla varietà dei modi di essere, dei caratteri fisici e morali che si incontrano nel mondo.

Il più generale movimento narrativo si sostiene però sui rapporti e sulle tensioni che si creano tra otto personaggi fondamentali, di cui ora preciseremo le funzioni e le relazioni (mentre dei loro caratteri parleremo in modo più specifico in 8.3.16). Di questi otto, quattro appartengono al mondo laico (Renzo,

- xxiv Liberazione di Lucia, accolta in casa dal sarto del villaggio; colloquio del cardinale con Agnese e Lucia. L'innominato annuncia ai suoi bravi la propria conversione.
- xxv Visita del cardinale al paese di Lucia; colloquio del cardinale con don Abbondio (rimproverato per i suoi comportamenti).
- xxvi Conclusione del colloquio del cardinale con don Abbondio. Lucia dà alla madre notizia del voto fatto. Renzo si trasferisce in un altro paese del Bergamasco, sotto il nome di Antonio Rivolta.
- xxvii Notizie sulla guerra. Corrispondenza epistolare tra Renzo e Agnese. Lucia è accolta a Milano in casa di don Ferrante e di donna Prassede; la biblioteca di don Ferrante.
- xxviii Storia della carestia tra il 1628 e il 1629. Vicende della guerra e discesa dell'esercito tedesco nel Milanese.
- xxix Paura di don Abbondio; fuga con Perpetua e Agnese verso il castello dell'innominato; l'attività benefica dell'innominato.
- xxx L'innominato accoglie i fuggiaschi nel suo castello; ritorno dei fuggiaschi alle proprie case, saccheggiate dall'esercito tedesco.
- xxxi Origine e diffusione della peste; confusi interventi delle autorità milanesi; l'accusa agli untori.

Lucia, don Rodrigo, l'innominato) e quattro al mondo ecclesiastico (don Abbondio, il cappuccino padre Cristoforo, la monaca Gertrude, il cardinale Federigo Borromeo).

Renzo
e Lucia

I due promessi sposi Renzo e Lucia rappresentano la forza positiva dell'operosità e della religiosità popolare e fanno da centro dell'azione: rispetto a loro tutti gli altri personaggi, maggiori e minori, assumono il ruolo di oppositori o di aiutanti. Gli altri due «laici» rappresentano due immagini diverse della prepotente nobiltà feudale: don Rodrigo, che condensa in sé i caratteri del tradizionale «libertino», col suo capriccio per Lucia mette in moto tutta l'azione del romanzo, a partire dalle minacce che i suoi bravi fanno a don Abbondio fino alla richiesta di aiuto al più potente innominato, figura suprema e tragica del male e della violenza, che si incarica di far rapire Lucia.

Don Rodrigo

L'innominato

Ma l'innominato cambia improvvisamente posizione: la sua compassione per Lucia e la conversione lo trasformano in aiutante delle forze del bene: il peso essenziale di questa inversione nel movimento del romanzo è mostrato anche dal fatto che essa occupa proprio il centro dell'opera, tra il capitolo XIX e il XX, intrecciandosi col voto di castità fatto dalla disperata Lucia, che crea un nuovo ostacolo alla realizzazione del matrimonio, peraltro superato grazie all'intervento di padre Cristoforo (lo scioglimento felice dell'azione si legherà, comunque, alla scomparsa dalla scena di don Rodrigo, colpito dalla peste).

- xxxii Prosegue la storia della peste: la processione dell'11 giugno 1630; la persecuzione degli untori.
- xxxiii Sogno di don Rodrigo, che al risveglio scopre di aver contratto la peste; il Griso lo fa portar via dai monatti; morte del Griso. Guarito dalla peste, Renzo torna nel Milanese: al paese incontra don Abbondio, trova la sua vigna sommersa dalle erbacce, si fa ospitare da un amico, poi si dirige verso Milano in cerca di Lucia.
- xxxiv Ingresso di Renzo in Milano; immagini della peste. La madre di Cecilia, Renzo, scambiato per untore, si salva su un carro di cadaveri. Renzo nel lazzaretto.
- xxxv Nel lazzaretto, Renzo incontra padre Cristoforo, che gli mostra don Rodrigo morente e lo invita al perdono.
- xxxvi Renzo ritrova Lucia in via di guarigione, che gli dà notizie del suo voto. Padre Cristoforo scioglie il voto di Lucia.
- xxxvii Pioggia purificatrice e fine della peste; ritorno di Renzo al paese; visita ad Agnese, nuovo viaggio nel Bergamasco, ritorno al paese. La morte di don Ferrante.
- xxxviii Lucia torna a casa; arrivo del successore di don Rodrigo. Matrimonio tra Renzo e Lucia e loro trasferimento nel Bergamasco, dove Renzo avvia un'attività di piccolo imprenditore tessile.

I quattro personaggi appartenenti al mondo ecclesiastico svolgono funzioni e occupano livelli sociali diversi. Il curato don Abbondio, il più «umile» e il più vicino alla vita quotidiana dei protagonisti, soggiace per paura e per viltà alle minacce di don Rodrigo: ma in tutte le vicende del romanzo egli è chiamato in causa contro voglia, come personaggio che preferirebbe non partecipare, non essere distolto dalla sua tranquilla immobilità. L'esperienza della povertà conventuale avvicina invece nel modo più autentico padre Cristoforo al mondo degli umili, dopo il rifiuto di una precedente vita di peccato e di superbia feudale e la conseguente, «eroica», conversione alla giustizia e alla verità, sostenuta da una profonda cultura ed esperienza del mondo: principale aiutante dei protagonisti nella fase iniziale, allontanato poi dalla scena per l'intervento del conte zio, egli vi è richiamato dalla calamità dell'epidemia e, come figura suprema del bene, ha la funzione di risolvere tutta l'azione – prima di morire di peste – sciogliendo il voto di Lucia, persuadendo Renzo a perdonare il nemico, e benedicendo quindi l'unione dei due giovani. Un'immagine opposta del mondo degli ordini religiosi, rispetto a quella offerta da padre Cristoforo, è rappresentata dalla monaca di Monza Gertrude, che da ospite e aiutante di Lucia si trasforma in aiutante dei suoi rapitori: appartenente alla più alta nobiltà, essa vive (fin dalla sua monacazione forzata) tutte le contraddizioni e i malefici effetti dell'intreccio tra sistema ecclesiastico e prepotenza sociale. Il cardinale Federigo Borromeo rappresenta infine il volto positivo dell'alta gerarchia ecclesiastica, l'immagine di una presenza del bene nelle strutture più alte della società, di una

Don Abbondio

Padre Cristoforo

La monaca
di Monza

Federigo
Borromeo

nobiltà impegnata a coltivare un'autentica religiosità e carità: ponendosi come un paternalistico e compassato aiutante degli umili, da essi lontanissimo sia socialmente sia intellettualmente, egli ha la funzione essenziale di sostenere l'innominato nella sua conversione e di mettere al sicuro Lucia dopo la sua liberazione.

Nell'intreccio delle diverse vicende di Lucia e di Renzo, il romanzo raggiunge, a metà del racconto, il suo punto più negativo, che fa temere vicino il trionfo delle forze del male, con l'allontanamento di padre Cristoforo, la fuga di Renzo, il rapimento di Lucia; ma, come si è detto, è proprio qui che la conversione dell'innominato e l'ingresso in scena del cardinale introducono decisivi mutamenti, dando inizio a una svolta positiva, che può affermarsi però solo dopo l'immersione di tutta la società e di tutti i personaggi del romanzo nei disastri del passaggio dei lanzichenecchi, della carestia e della peste del 1630. La peste assume addirittura una funzione riequilibratrice rispetto alle disavventure dei protagonisti mettendo provvisoriamente in subbuglio l'ordine sociale, i rapporti di forza, le stesse sicurezze materiali dei potenti. È proprio la peste a permettere il ritorno di Renzo: ripercorrendo la Lombardia, egli compie un secondo viaggio di iniziazione, una sorta di «discesa agli inferi», che lo porta a visitare il suo villaggio distrutto (celebre la descrizione della vigna, dove la natura abbandonata a se stessa è simbolo allucinante della distorsione di ogni ordine umano e divino) e ad attraversare una Milano in preda al contagio, dove viene addirittura scambiato per «untore» e riesce a salvarsi solo saltando su un carro carico di cadaveri. Questo suo cammino nel regno dei morti è il necessario compimento della sua formazione, la premessa al ritrovamento di Lucia nel lazzaretto, alla sua accettazione della volontà della Provvidenza e al perdono dello stesso nemico. Nello splendido e vastissimo affresco della peste, il romanzo si avvia alla conclusione associando la più forte densità realistica a un affacciarsi di schemi, motivi, effetti di tipo simbolico (che culminano nella finale pioggia purificatrice, segno liberatore della fine del morbo e insieme della conclusione del percorso formativo di Renzo). Realismo e tensione simbolica sono del resto intimamente legati in tutto il romanzo (e buon campo di lavoro vi ha trovato la critica rivolta alla ricerca di temi costanti e di reti di simboli).

8.3.15. La posizione del narratore: tra realtà e ideologia.

La narrazione dei *Promessi Sposi* si svolge secondo il modo del «narratore onnisciente»: la voce che narra distingue nettamente se stessa dai personaggi, dalle loro azioni, dalla realtà rappresentata, ne conosce dall'esterno i caratteri, gli aspetti particolari, le motivazioni più interne, fruendo di uno sguardo «centrale» che pare avere l'ampiezza di uno sguardo divino. Ma su questo modo, tipico di tutta la precedente tradizione narrativa, Manzoni inserisce vari schermi, sfasature, complicazioni, che da una parte arricchiscono il racconto di effetti concreti di realtà e di verità, dall'altra indicano l'inevitabile differenza esistente tra il significato più autentico degli eventi e l'interpretazione che lo stesso narratore ne può dare.

Gli eventi possono presentare più facce: il loro senso ultimo e più vero non è mai sicuramente riconoscibile dall'uomo, ma deve essere affidato alla Provvidenza divina. Ciò però non arresta l'impegno a ricostruire (anche attraverso

I grandi eventi della storia

La peste

Realismo e tensione simbolica

Il «narratore onnisciente» e il mondo rappresentato

La ricerca dello scrittore

una rigorosa documentazione storica) gli aspetti più particolari degli eventi, a interrogare, con inquietata insistenza, le ragioni di atti e comportamenti, a districare dalla confusione dell'esistenza significati più universali, legati alle più ampie categorie etiche e religiose.

In questo suo impegno la voce dello scrittore esibisce più volte se stessa e chiama in causa il pubblico, il suo sentimento e il suo giudizio morale, con una *ironia* che si rivolge verso la condotta dei personaggi, le interpretazioni che egli ne propone, le possibili reazioni del pubblico. Questa ironia, spesso aggressiva, mette in guardia, con superiore distacco, contro ogni facile identificazione con la materia narrativa, contro ogni sopravvalutazione dei rapporti tra autore, lettori, personaggi, svela l'irrazionalità dei gesti e dei modi con cui gli uomini si relazionano e si rivolge particolarmente contro la cultura esteriore, verbosa, retorica, usata per mascherare la realtà.

Questa ironia trova le sue radici nel fondo illuministico della cultura e della stessa religiosità manzoniana, ma non ha la spregiudicatezza e la sicurezza distruttiva dell'ironia illuministica, e, a differenza dell'ironia romantica (cfr. 8.1.5), non mira a creare una frattura tra mondo soggettivo e mondo oggettivo. Essa cerca di suggerire piuttosto un comprensivo equilibrio tra soggettività e oggettività e non arriva mai a oscurare la partecipazione dell'autore, che, anzi, si afferma spesso nell'atto stesso di cercare la rappresentazione più realistica. Questa partecipazione si rivela con forza nel modo stesso di accostarsi al mondo degli «umili» e nei numerosi casi in cui la narrazione più concreta riesce a caricarsi di *pietà*.

La partecipazione soggettiva dell'autore finisce d'altra parte per dare un'immagine ideale e deformata del mondo stesso degli «umili»: infatti, egli lo vede tutto regolato da valori positivi di operosità, di moralità, di religiosità, senza cercarne le ragioni più interne e senza riconoscergli possibilità di esprimersi in modo autonomo, di liberarsi di propria iniziativa da prepotenze e oppressioni. Per Manzoni la ribellione alle gerarchie sociali è sempre un errore e una colpa, e la ricerca di rapporti più giusti tra gli uomini va affidata ai disegni della Provvidenza, che bisogna sempre accettare con spirito di rassegnazione, e alle iniziative dei «buoni» che operano nelle classi superiori: come ha mostrato Antonio Gramsci, l'atteggiamento sociale manzoniano si risolve in un aristocratico *paternalismo*.

Ma questo provvidenzialismo e questo paternalismo lasciano comunque uno spazio notevole alla critica dei rapporti sociali, perché la morale rigoristica del Manzoni richiede che ogni momento dell'esistenza dell'uomo si commisuri realmente alla razionalità universale del Cristianesimo. La presenza del bene e del male negli individui e nelle società va verificata ogni volta fino in fondo: se il bene e il male sono intrecciati e circolano ovunque, occorre sempre distinguerli; né mai viene meno la volontà del narratore di guardare alla loro presenza nel gioco dei rapporti di forza e di potere su cui si costituisce la vita sociale.

In questa prospettiva Manzoni presta grande attenzione alla più concreta realtà economica, al modo in cui le necessità della sopravvivenza materiale agiscono sugli stessi caratteri morali degli individui delle diverse classi.

L'ironia manzoniana

Tra oggettività e soggettività

Il paternalismo manzoniano

Critica dei rapporti sociali

Attenzione alla realtà economica

8.3.16. I caratteri dei personaggi.

Il «guazzabuglio del cuore umano»

L'analisi di Manzoni scende a fondo nei caratteri morali e nella psicologia dei personaggi: la sua narrazione è anche indagine sulle contraddizioni del «cuore umano», sulla inesauribile ricchezza delle «passioni» e degli «affetti», sui modi in cui gli uomini rispondono ai richiami del dovere, agli impegni verso il prossimo, alle sollecitazioni del male e alla sofferenza, alle illusioni e ai desideri. Nel suo racconto troviamo una tensione ostinata a illuminare ciò che di «confuso» e di oscuro c'è nel «guazzabuglio del cuore umano».

Interiorità e socialità dei personaggi

I personaggi acquistano così uno spessore psicologico inconsueto nella nostra tradizione letteraria, che trova dei precedenti solo nella sottile analisi delle «passioni» tipica della letteratura moralistica e romanzesca francese del Settecento e del Ottocento, assai frequentata da Manzoni. Egli ha un senso vivissimo dell'«essere in situazione» dei personaggi, sa coglierli nella complessità dei loro caratteri, nei loro movimenti, dialoghi, rapporti; essenziale è la sua attenzione ai caratteri fisici, ai gesti, all'abbigliamento, elementi esterni in cui ciascuna figura esprime la propria individualità, la specificità del suo essere; e anche quando spinge il suo scandaglio all'interno delle coscienze, la sua investigazione si sviluppa in movimento, riesce ad avere essa stessa un carattere narrativo (e affascinanti in tal senso sono certi monologhi dei personaggi, certe riflessioni interiori che talvolta si svolgono addirittura in opposizione al loro agire, come spesso accade a don Abbondio).

Coralità e tipicità

Mai i personaggi manzoniani si riducono a semplici funzioni narrative. Essi sono piuttosto caratteri umani «tipici», sia in senso individuale che sociale, e mostrano tutta un'ampia gamma di valori e di modelli di comportamento. Nel mondo degli «umili» prevale spesso una dimensione «corale», un modo di essere più proiettato nei fatti, nei legami con un'intera comunità: l'alto numero dei personaggi popolari minori (a cominciare da Agnese e da Perpetua) aderisce con spontanea immediatezza alla realtà; in Renzo e Lucia, invece, i caratteri popolari si complicano, intrecciandosi con una più sottile attenzione psicologica dell'autore, con la sua viva partecipazione ai valori che essi rappresentano. Renzo è il personaggio più mobile dell'intero romanzo, disponibile fino all'ingenuità ai rapporti più vari, ricco di curiosità e di spirito di adattamento, ma al tempo stesso pieno di buon senso, capace di difendere energicamente il proprio spazio personale: lo anima una cordiale comunicativa, che poggia su un senso elementare e immediato dei doveri e dei diritti, sulla sicurezza che gli viene da una tradizione di pietà, di lavoro, di fatica. I lettori sono sollecitati a ravvisare in lui la più autentica immagine del cristiano onesto, che sa trovare sempre una via giusta, anche tra errori e incidenti, nel turbine delle vicende terrene, partecipandovi senza macchiare la sua innata bontà.

Il buon senso di Renzo

La femminilità stilizzata di Lucia

Lucia, al contrario, appare un'immagine di troppo stilizzata femminilità «cristiana»: come dice il suo nome, essa è colei che illumina, quintessenza popolare della donna angelo, segno di bene e di salvezza, ma radicato in un mondo contadino pieno di incombenze materiali, ripetitivo, appartato, pauroso verso la realtà esterna; essa è quasi una negazione di tutte le figure femminili della tradizione letteraria italiana e una esaltazione, privata di ogni elemento passionale o erotico, del

ruolo ideale e insieme subalterno attribuito alla donna nella società dell'Ottocento.

Personaggio di raccordo tra il mondo popolare e quello superiore, è il curato don Abbondio, figura comica che richiama su di sé insieme riprovazione e simpatia: «vaso di terra cotta costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro», egli è tutto preso dall'impegno di difendersi dalla violenza del mondo, di salvare la propria quiete anche al prezzo di mancare ai suoi doveri verso i più deboli. Con una coerenza che raggiunge effetti grandiosamente umoristici, egli incarna un tipo umano presente in ogni società, ma particolarmente resistente in quelle situazioni di piccolo e povero privilegio caratteristiche della società rurale italiana; nello stesso tempo egli rappresenta una sorta di «limite» all'interno del procedere drammatico del romanzo, attenuando, con i suoi comportamenti, gli effetti sublimi offerti dalle grandi prove di giustizia o di malvagità.

La figura comica di don Abbondio

Manzoni evita di rappresentare forme di malvagità «pura» e priva di limiti, trionfante e sicura di sé: il suo Dio si impone anche a coloro che operano contro i suoi comandamenti, fa sì che le loro passioni e i loro progetti si ritorcano su se stessi. I personaggi malvagi del romanzo appaiono tutti insidiati da un sotterraneo senso di colpa, che nel caso dell'innominato porta addirittura alla conversione e in quello di don Rodrigo corrode dall'interno il personaggio, lo costringe a recriminazioni ed esitazioni continue. Un cammino progressivo porta il libertino don Rodrigo alla punizione divina, in un turbine di terrore e di presentimenti, fino al sogno minaccioso e alla finale incoscienza che precede la morte e che non gli permette di udire il cristiano perdono di quelli stessi che ha perseguitato. L'altro personaggio del male, la monaca di Monza, Gertrude, è travagliato da un groviglio di paure, di desideri soffocati, di colpe commesse suo malgrado, di pressioni esercitate da incontrollabili forze esterne: e ne scaturiscono effetti narrativi di particolare fascino.

Il senso di colpa dei malvagi

Figura quasi agiografica, atteggiata in una unzione eccessiva, in un cauto e paternalistico fervore pastorale, è quella del cardinale Federigo, con cui il bene si manifesta (ma solo in modo parziale e provvisorio, soprattutto durante la sua visita pastorale nei capp. XXI-XXVI) ai vertici della gerarchia sociale. La figura più autentica di religioso, immerso in una dedizione totale a chi soffre, in un eroico spirito cristiano originato da una precedente esperienza del peccato, è quella di padre Cristoforo; nel suo rifiuto di tutto quanto conta per il mondo, egli sfugge a ogni compromesso: indifferente alle forme esteriori, è però sempre pronto alla sottomissione e all'obbedienza; a differenza degli eroi delle tragedie, egli ha rinunciato completamente a una «virtù» individualistica, non si cura del proprio nome e della propria felicità, vive tutto e soltanto per gli altri. La sua carità mai rassegnata vuol operare integralmente nel mondo e nello stesso tempo si situa al di là dei limiti della società e della storia: la sua verità è testimoniata dal sacrificio che egli compie di sé, dall'assistenza agli appestati, ma anche dal messaggio più dimesso, non eroico, di perdono e di rassegnazione, che egli affida ai due sposi prima di morire.

Il cardinale Borromeo

Suprema carità di padre Cristoforo

8.3.17. La lingua del romanzo e la questione linguistica.

La frattura tra lingua parlata e lingua scritta, tipica della tradizione italiana, aveva suscitato l'attenzione di Manzoni fin dagli anni giovanili: in questa frattura egli vedeva la ragione essenziale della difficoltà di trovare in Italia un pubblico di lettori ampio e omogeneo, non limitato ai soli letterati. Ogni tentativo

Lingua parlata e lingua scritta

di impegnarsi in generi letterari rivolti a un pubblico piú vasto si scontrava però con la difficoltà di individuare un linguaggio adeguato, e ciò si avvertiva in modo particolare nel caso di un genere del tutto « moderno » come il romanzo.

L'italiano
del *Fermo e Lucia*

Nel primo abbozzo del romanzo (il *Fermo e Lucia*), Manzoni si affidò a un italiano « comune », sganciato dagli schemi classicistici, composto di elementi di varia provenienza la cui mescolanza lo lasciava piuttosto insoddisfatto: di questa insoddisfazione è prova la seconda redazione dell'*Introduzione* al romanzo, composta dopo la stesura del *Fermo e Lucia*, in cui egli definisce la sua prosa come « un composto indigesto di frasi un po' lombarde, un po' toscane, un po' francesi, un po' anche latine » e mostra come sia necessario trovare una soluzione diversa, una lingua di « uso generale », costituita da « parole e frasi adottate esclusivamente per convenzione generale » e dotata di carattere unitario e « universale ».

Alla ricerca
di una lingua
pratica
e universale

Egli prospettava così un intervento nella secolare *questione della lingua*, che si allontanasse dalla consueta ottica stilistica, mirante a definire la migliore lingua letteraria possibile, e individuasse invece una lingua praticata e praticabile da un numero molto ampio di parlanti, che il romanzo doveva far propria per un'esigenza anzitutto comunicativa. In questo senso Manzoni svolse negli anni successivi, contemporaneamente al lavoro che doveva portare alla prima edizione dei *Promessi Sposi*, varie ricerche linguistiche, lessicali e grammaticali, approfondendo anche essenziali questioni di teoria del linguaggio: questa attività (che ebbe i suoi effetti piú consistenti nella revisione linguistica del romanzo e negli interventi sul problema dell'educazione linguistica dell'Italia unita) fu animata dall'obiettivo dell'universalità, dell'unità, dell'organicità, e rivolta non allo studio della norma letteraria, ma a quello dell'*uso* concreto.

La scelta
del toscano

Già nel corso della profonda revisione che doveva portare dal *Fermo e Lucia* ai primi *Promessi Sposi*, egli individuò come sola forma praticabile quella toscana e fiorentina, che gli appariva la piú ricca di elementi « universali », comuni anche ad altri fondi linguistici regionali. La lingua dei *Promessi Sposi* del '27 si basa essenzialmente su quelle forme di conversazione dell'ambiente lombardo colto che appaiono congruenti e conciliabili con un modello toscano: si tratta insomma di un lombardo toscanzizzato, che l'autore definisce e realizza attraverso l'aiuto di vari amici e un'attenta consultazione di testi della tradizione letteraria toscana. Durante il soggiorno a Firenze del 1827 egli vide confermata la sua convinzione del carattere « universale » del toscano, e rafforzò la sua scelta in direzione della lingua parlata dalla borghesia fiorentina contemporanea, pronto a recepire forme diverse solo se esse risultavano assolutamente indispensabili e comunque integrabili nel sistema generale del toscano.

Il fiorentino
borghese

Una soluzione
moderata

Con l'edizione dei *Promessi Sposi* del '40 Manzoni pensò di raggiungere un modello linguistico veramente « universale », radicato in un « popolo » concreto come quello fiorentino. Ma questa soluzione rispondeva a una ideologia tutta « moderata » della comunicazione e dello scambio linguistico, a un bisogno di prudente equilibrio, di allontanamento di ogni carattere linguistico informe o irregolare. Nei modi comunicativi della borghesia fiorentina egli trovava una misura elegante e cordiale, discreta e urbana, che si risolveva però in una visione tutta distillata della realtà e dei rapporti tra la realtà e il linguaggio.

Ancora una volta, si trattava di una scelta di tipo stilistico, funzionale alle esigenze del romanzo manzoniano, in grado di sostenerne le linee e i valori portanti, di accrescerne la forza rappresentativa: quella lingua dell'uso fiorentino si rivelava come la piú adeguata a mediare continuamente tra le diverse forze in conflitto nel romanzo, a instaurare sempre un equilibrio finale, pur nella pluralità delle voci, dei livelli, delle condizioni morali e sociali.

Tra uso
e letteratura

Dietro questa lingua riaffiora proprio quella tradizione letteraria che l'autore sosteneva di rifiutare (e che lasciava, del resto, molti echi nell'uso della borghesia fiorentina scelto come riferimento): essa è « un prodotto di tono alto e di apparenza naturale » (G. Nencioni), il cui armonico equilibrio tende ad abbracciare tutte le forme del reale, tutti i livelli sociali, ma traduce sempre una superiore sicurezza, uno sguardo onnicomprensivo, spesso paternalistico.

Equilibrio
e sicurezza
classici

La lingua dei *Promessi Sposi* nella loro redazione finale è lo strumento migliore per quella mediazione tra soggettività e oggettività che è fondamentale per il narrare manzoniano: essa è capace non solo di rinviare continuamente a ragioni assolute e universali (che sono le ragioni stesse della religiosità dell'autore), ma di piegarsi ai movimenti di tipo ironico e alla piú inquieta analisi morale e sociale (vi acquistano, ad esempio, una funzione essenziale, di stacco e di complicazione, le avversative, che correggono asserzioni e interpretazioni troppo sicure e definitive). D'altra parte, nel misurato fluire di questa prosa riescono a inserirsi oggetti e frammenti di realtà in precedenza ignoti alla tradizione letteraria e ora dotati di una loro viva consistenza (anche se come velati e aggraziati dalla patina linguistica toscana). La caratterizzazione dei personaggi trova uno strumento essenziale nel dialogo, in cui le diverse voci si definiscono sempre con soluzioni stilistiche e sintattiche particolari e precisamente individuate: gli umili e i potenti parlano tutti comunque la stessa lingua, in un mondo linguistico omogeneo e unitario, in cui non c'è spazio per il dialetto. In modo magistrale, il plurilinguismo viene usato solo per sottolineare contrasti di cultura e ambiguità di comportamento (per esempio nell'uso del latino da parte dei colti, che diviene strumento di oppressione degli umili).

Una lingua
della mediazione

Il dialogo

8.3.18. *Gli scritti di teoria e di educazione linguistica.*

Il percorso che porta all'edizione definitiva dei *Promessi Sposi* è accompagnato da varie riflessioni, progetti, tentativi di intervento teorico sulla questione linguistica, dal trattatello *Sentir messa* (rimasto inedito e pubblicato solo nel 1923), a un ampio trattato, *Della lingua italiana*, a cui lavorò, con cinque redazioni diverse, fino al 1859, ma che rimase incompiuto.

Della scelta fiorentina adottata per il suo romanzo Manzoni volle fare un modello nazionale, operante nella costruzione di un'unità linguistica italiana, intendendo ricavarne una nuova « norma » per diffondere una comunicazione omogenea e « universale » in tutte le regioni d'Italia. Egli difese e propugnò questo programma in varie sedi: e dopo l'unità, il suo prestigio e la sua autorità gli valsero la nomina a presidente della commissione per l'unificazione della lingua, per la quale presentò al ministro della Pubblica Istruzione Emilio Broglio la relazione *Dell'unità della lin-*

L'unità
linguistica
italiana

gua e dei mezzi di diffonderla, pubblicata sulla «Nuova Antologia» e sulla «Perseveranza» nel marzo 1868; allo stesso anno 1868 risalgono la *Lettera intorno al libro «De vulgari eloquio» di Dante Alighieri* e la *Lettera intorno al vocabolario*.

Il manzonismo

Le teorie manzoniane si imposero a livello politico come progetto e norma scolastica, con l'obiettivo di un'effettiva unificazione linguistica del nuovo Stato italiano, dopo tanti secoli di frantumazione dialettale e regionale. Ma nella loro applicazione, al di fuori della concreta prosa dello scrittore, si rivelarono quanto mai astratte e limitate, chiuse in un'ottica ristretta, sganciate da ogni vivo rapporto con l'effettivo farsi e mutarsi delle forme linguistiche. Il *manzonismo* linguistico ebbe l'assurda pretesa di imporre nella nuova scuola italiana la lingua dell'angusto ambiente della borghesia fiorentina del Risorgimento, sempre più estranea ai conflitti, alle contraddizioni, ai problemi posti dall'incontro fra tradizioni regionali diverse, dall'affacciarsi delle prime forme della modernità e dell'industria: la sua divenne una prospettiva sterile e di grave ostacolo ai nuovi orizzonti linguistici e culturali del paese (cfr. 9.1.8).

8.3.19. Addio al romanzo.

Romanzo storico e «verità» della storia

Il romanzo non appagò Manzoni nella sua ricerca di «verità» e di storicità: egli continuò a cercare un uso della cultura che fosse perfettamente conseguente al nucleo centrale e universale della religione cattolica, alla suprema razionalità che egli vedeva nei suoi fondamenti teologici. Già durante la preparazione della prima edizione dei *Promessi Sposi* egli cominciò a convincersi che la stessa struttura del romanzo storico, per quanto appoggiata su una documentazione storica rigorosa, implicava una presenza troppo invadente di elementi suggestivi, fittizi, «romanzeschi» appunto, lontani dalla funzione di «verità» che egli assegnava alla comunicazione letteraria. La presenza inevitabile di aspetti di invenzione e la difficoltà di distinguerli dal «vero positivo» lo portavano a pensare che la stessa forma del romanzo storico fosse compromessa da una carenza costitutiva, che le impediva di fornire «una rappresentazione vera della storia».

Critica dell'esperienza letteraria

Questa prospettiva venne approfondita nel trattato in due parti *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e di invenzione*, redatto tra il 1828 e il '31, ma sistemato e pubblicato nel 1850, con una prima parte dedicata al romanzo storico e una seconda ai due generi «misti» dell'epopea e della tragedia storica. La ricerca della «verità» portava qui alla condanna di ogni «invenzione»: Manzoni tendeva ormai a una critica della stessa letteratura e in pratica egli se ne allontanò impegnandosi (oltre che nella ricerca più strettamente linguistica) in studi filosofici e storici. Una viva amicizia personale lo legò intimamente a Rosmini (cfr. 8.5.5), la cui filosofia egli sentì molto vicina al suo bisogno di giustificare in termini razionali e universali i fondamenti stessi della fede. Un lavoro filosofico molto impegnativo, che affronta problemi tecnici in un'ottica rosminiana, è la *Lettera a Victor Cousin*, scritta tra il 1829 e il '30 e alla riflessione teorica sulla letteratura si collega l'interessante dialogo *Dell'invenzione*, scritto e pubblicato nel '50, in cui si giunge a negare il concetto stesso di «invenzione».

Di fronte ai limiti dell'esperienza letteraria, solo la scrittura storiografica pareva poter garantire un orizzonte «oggettivo», una ricostruzione e un'interpretazione

fondate degli eventi. Uno scritto storico del tutto nuovo rispetto all'*Appendice* aggiunta alla redazione del *Fermo e Lucia*, e non pubblicata, è la *Storia della colonna infame*, apparsa nel '42 in appendice all'edizione in dispense dei *Promessi Sposi* iniziata nel '40. Scrivendo la storia di una colonna eretta a Milano nel 1630 (e distrutta nel 1778) a memoria del supplizio subito dai cosiddetti «untori», accusati dalla superstizione popolare di aver malignamente propagato la peste, l'autore non intende solo offrire dati storici più precisi in aggiunta a quelli riportati nel romanzo, ma mira a svolgere una risentita polemica morale contro le colpe dei giudici che avevano favorito la credenza superstiziosa e si erano prestati ad accusare e condannare. Il tema era già stato trattato da Pietro Verri nelle *Osservazioni sulla tortura* (cfr. 6.6.2), in cui la responsabilità per quei fatti veniva attribuita alla pratica della tortura, alle leggi, alle istituzioni e alla mentalità superstiziosa del tempo; Manzoni invece intende mostrare che, anche all'interno di quelle istituzioni e di quel contesto storico, accuse e condanne derivavano dai colpevoli atteggiamenti dei giudici, dall'uso distorto di quelle stesse istituzioni.

La Storia della colonna infame

Nel saggio incompiuto su *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Osservazioni comparative*, a cui Manzoni lavorò tra il 1860 e il 1864, tornando negli ultimi mesi di vita, e che fu pubblicato nel 1889, è evidentissima la prospettiva conservatrice, preoccupata di difendere una astratta nozione di legittimità istituzionale: come si sostiene nell'introduzione dell'opera, gli atti rivoluzionari sono legittimi solo quando rispettano i «beni supremi» della «sicurezza» e della dignità e tendono all'«unità» e alla «concordia». Di questo tipo furono gli atti che portarono all'unità d'Italia, ma non quelli della rivoluzione francese.

La rivoluzione francese

8.3.20. Grandezza e limiti dell'opera manzoniana.

Abbiamo visto come la strenua ricerca manzoniana di «unità» e di «verità» trovi nella fede cattolica la sintesi mediatrice di forze contrastanti, di componenti culturali diverse e opposte. L'inquieto e problematico cattolicesimo di Manzoni comprende in sé una disposizione critica e un'esigenza di continuità con una secolare tradizione, un fondo di ideologia illuministica e un bisogno di valori collettivi e nazionali, un'apertura di tipo «popolare» e cautamente democratico e un orientamento aristocratico conservatore e paternalistico. Nella sintesi di queste tensioni, l'opera e l'ideologia dello scrittore lombardo sembrano contenere le diverse anime della cultura cattolica italiana dell'Ottocento e del Novecento, quella democratica e popolare e quella liberale e borghese, quella più «critica» ed evangelica e quella più dogmatica e integralista (e, secondo i loro diversi orientamenti, gli interpreti hanno messo in luce ora gli aspetti rivoluzionari, addirittura «estremistici», dell'opera manzoniana, ora quelli conservatori e paternalistici).

Interpretazioni all'ideologia manzoniana

Nella cultura italiana dell'Ottocento si è invece usata l'opera di Manzoni prevalentemente come modello di mediazione: sistema «positivo» che ha reso possibile integrare la tradizione cattolica e le tendenze vincenti nel Risorgimento, che ha riassorbito la storia del passato nella prospettiva di un moderato, operoso, austero progresso borghese; e allo stesso tempo, strumento di un diffidente – o quanto meno prudente – accostamento delle nostre classi diri-

Modello di mediazione

genti alla modernità, alle novità introdotte in Europa dallo sviluppo industriale e borghese. In questo modo il significato dell'opera manzoniana è stato come impoverito, reso chiuso e provinciale, fino a farne l'espressione di un Romanticismo nostro, tutto «italiano», animato dalla ricerca dell'utile morale, di valori «pubblici» e collettivi, pieno di spirito patriottico e di senso della storia e lontano dall'estremismo sentimentale, dall'incomposto spirito anarchico e individualistico, dalla «negatività» di tanto Romanticismo europeo.

La forza
«negativa»
dell'opera
di Manzoni

Ma questa lettura di Manzoni ha ignorato le vigorose tensioni e l'inquieto atteggiamento sperimentale che domina la sua opera fino ai *Promessi Sposi*, la forza critica e «negativa» del suo rigorismo religioso, che, dentro le strutture letterarie, non si acquieta mai in modelli stabili e rassicuranti, ma rimette in questione di continuo tutti i comportamenti storici e individuali. La grandezza dell'opera manzoniana è nel modo in cui il richiamo alla verità divina porta a una contestazione inesauribile di tutte le forme della realtà, di tutte le illusioni, gli errori, gli ambigui «guazzabugli» in cui si compone e si scompone il mondo umano e sociale: essa non presenta quasi mai un'immagine pacificata del mondo storico, finalmente conquistato da una fraternità universale, ma ostinatamente trae alla luce i modi in cui gli uomini tradiscono, contraddicono, deformano, nella loro vicenda, il messaggio della fratellanza e della giustizia cristiana. E anche quando, col suo sguardo sereno e superiore e con la misura «classica» della sua prosa, l'autore pare voler ricondurre tutte le infinite contraddizioni del reale a una verità definitiva e riconciliante, la sua scrittura serba un segno irriducibile di ambiguità, come la pressione sotterranea di forze non ridotte alla ragione, di angosce segrete.

Il senso
della vita
collettiva

Questo è il Manzoni che, col suo bisogno di «storia», sa dar voce alle sofferenze, ai sentimenti, agli affetti di coloro che nella storia sono stati sempre vittime, soggetti passivi e marginali; questo è il Manzoni che scopre la dignità del «popolo» come materia umana e letteraria e traccia grandiosi affreschi di vita collettiva, con un senso acutissimo del significato e dell'organicità di ogni espressione di vita, e che nello stesso tempo disegna tutta una «fenomenologia dell'errore», un immenso campionario dei giochi di inganno, di artificio, di deviazione morale che sono al fondo dei rapporti sociali.

I limiti storici
e strutturali

Ma questa grande capacità critica e realistica resta pienamente radicata nella realtà italiana, all'interno dei suoi limiti storici, condizionata dalle sue cautele strutturali (complicate dalle cautele e dalle censure storiche e psicologiche dell'autore). Per questo un capolavoro come *I Promessi Sposi* appare singolare nella cultura europea dell'Ottocento: se si guarda alle date, è il primo dei grandi romanzi europei del secolo (viene prima dei capolavori di Balzac, di Stendhal, di Dickens); eppure non ebbe mai quella fortuna, quella celebrità, quella forza esemplare che toccarono a tanti romanzi francesi, inglesi e russi del secolo XIX.

8.4. Giacomo Leopardi

8.4.1. La vita.

GIACOMO LEOPARDI nacque a Recanati il 29 giugno 1798, da famiglia appartenente alla nobiltà dello Stato pontificio, primogenito del giovane conte Monaldo (su cui cfr. anche 8.6.1) e di Adelaide dei marchesi Antici. Il padre, conservatore e legittimista, fu in nettissima opposizione nei confronti della dominazione francese e napoleonica (le Marche furono nel 1808 direttamente annesse all'Impero); poiché il suo patrimonio, basato su proprietà terriere, era stato compromesso da un'amministrazione poco accorta, nel 1803 egli ottenne di sottoporlo a un'amministrazione controllata, in modo da estinguere i numerosi debiti, e affidò tutte le cure economiche alla moglie, persona severa e bigotta, aliena perfino da manifestazioni di affetto verso i figli. Ricco di curiosità culturali, Monaldo costituiva intanto una vasta biblioteca, in cui dava grande spazio alla tradizione classica, all'erudizione, alla filologia, ma anche alla letteratura del Settecento e agli illuministi francesi: il suo spirito di conservatore polemico amava mostrare (come tanti intellettuali reazionari negli anni vicini alla rivoluzione) curiosità per le forme più esteriori della cultura avversa. E nel piccolo Giacomo, che subito rivelò un'intelligenza e un impegno nello studio eccezionali, egli volle trasferire le sue insoddisfatte ambizioni culturali, facendone una sorta di ragazzo prodigio, favorendo la sua passione precocissima per la cultura classica, esibendo le sue prime composizioni ai frequentatori del palazzo familiare, ecclesiastici e nobili di provincia.

La famiglia

La prima educazione di Giacomo fu opera di precettori ecclesiastici, così come quella dei fratelli che subito lo seguirono, Carlo (1799-1878) e Paolina (1800-1869), a cui egli fu sempre legato da grande affetto (gli altri sette fratelli che nacquero poi da Adelaide morirono quasi tutti prematuramente).

La prima
educazione

Tra letture appassionate, giochi pieni di immaginazione, gare di erudizione, il bambino sviluppò ben presto un vivo culto degli eroi antichi, e già a dieci anni intraprendeva operette di vario genere. Gli anni tra il 1809 e il 1816 (che egli indicherà come «sette anni di studio matto e disperatissimo») videro l'adolescente impegnato in un'attività incredibile, in una serie sterminata di letture che gli permisero di acquisire una padronanza assoluta nel campo della filologia e dell'erudizione classica, ma anche di sviluppare vaste curiosità filosofiche e scientifiche. Nello scrivere operette poetiche, traduzioni da classici, trattati di ampio respiro, lavori filologici, Giacomo passava giorni e notti al tavolino, tanto da rovinare definitivamente il suo fisico, già gracile e deforme.

«Studio matto
e disperatissimo»

L'ambiziosa esperienza di sé fatta attraverso studi così precoci, i vasti orizzonti aperti dalle sue letture e dalle sue conoscenze, lo sguardo con cui sapeva affacciarsi

La maturazione
interiore

su un mondo antico che sentiva glorioso e vigoroso, tanto diverso dagli angusti spazi del presente, tutto ciò gli fece avvertire più acutamente un senso di infelicità e insieme il desiderio di qualcosa di grande e di assoluto che le sue disgraziate condizioni fisiche parevano negargli per sempre; e presto si svegliò in lui una insofferenza per l'autoritarismo della famiglia, per il modo in cui il suo genio veniva coltivato e protetto, come in una «gabbia», ammirato ed esaltato, ma anche oppresso da una morale gretta e arcigna che vedeva con sospetto ogni apertura verso orizzonti più vivi e audaci: così, per la forza della sua stessa cultura e della sua stessa infelicità, egli si veniva allontanando dall'ideologia reazionaria del padre, pur continuando ad aderire al cattolicesimo e al legittimismo politico, tradotti però molto presto da lui in chiave antitirannica, come mostra l'*Orazione agli italiani in occasione della liberazione del Piceno*, del 1815. La sua capacità di osservazione lo portava a prestare attenzione anche agli aspetti più minuti della vita quotidiana, a scoprire segni originali nella stessa piccola realtà che lo circondava; il desiderio di qualcosa di assoluto, di tutto suo, superiore a quel chiuso mondo, lo induceva a fantasticare l'amore, la più dolce comunicazione con la bellezza femminile; allo stesso tempo egli sentiva la suggestione rovinosa della perdita di sé, della morte.

Tra il '15 e il '16 l'insoddisfazione e il bisogno di nuove esperienze lo spinsero a una più diretta immersione nell'attività letteraria (la cosiddetta *conversione letteraria*), a una nuova passione per il «bello», manifestata da nuovi esperimenti di traduzione e da più originali prove poetiche (tra cui l'idillio *Le rimembranze* e la cantica *Appressamento della morte*), mentre in varie sedi comparivano le sue prime pubblicazioni. Nel febbraio del '17 iniziò la sua corrispondenza con Pietro Giordani (cfr. DATI, tav. 108 e 7.2.7), che gli aprì più vasti orizzonti culturali e gli diede una più sicura coscienza del proprio valore intellettuale, in rapporto alle punte più avanzate della cultura italiana del tempo: il modello ideologico del Giordani rinsaldò i suoi legami con la tradizione classicistica e illuministica e contribuì ulteriormente al suo distacco dall'ideologia reazionaria del padre, volgendolo verso un patriottismo laico e liberale, guidato da un appassionato culto della «virtù» antica. Nell'estate del '17 iniziò la stesura di quello che doveva divenire lo *Zibaldone*. Nel dicembre dello stesso anno la visita a Recanati della cugina del padre Gertrude Cassi Lazzari suscitò in lui una prima, e tutta interiore, esperienza dell'amore, da cui nacquerò il *Diario del primo amore* e l'*Elegia prima*.

In questo nesso di rapporti e di esperienze, di ambiziosi desideri e di dolorosa coscienza delle proprie condizioni, Leopardi maturò un atteggiamento agonistico verso il presente, verso la società contemporanea, sentita come corruttrice e nemica dei valori autentici della natura (è una posizione che viene di solito definita come *pessimismo storico*): questa volontà di intervento si esprime con forza nel 1818 con il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e con le due canzoni «civili» scritte nell'autunno e subito pubblicate a Roma. Tra il 16 e il 21 settembre di quell'anno Giacomo ricevette a Recanati la visita del Giordani, con cui per la prima volta poté uscire da solo per una gita a Macerata. Nel '19 sentì aggravarsi la sua infelicità, per una malattia agli occhi che continuerà poi ad affliggerlo per tutta la vita e che allora gli impedì per alcuni mesi ogni lettura. Nel luglio cercò di organizzare una fuga dalla casa paterna (giustificata da due lettere che aveva preparato, per il padre e per il fratello Carlo), ma Monaldo venne a conoscenza del progetto; di fronte alla reazione del padre, Giacomo rinunciò alla fuga e cadde in una disperazione ancora più cupa. Intanto si compivano il suo distacco definitivo dalla religione e la sua adesione a una filosofia sensistica e materialistica (è la cosiddetta *conversione filosofi-*

La «gabbia» familiare

La «conversione letteraria»

L'amicizia con Giordani

Volontà di intervento nel mondo

Il tentativo di fuga

La «conversione filosofica»

DATI tav. 108

L'epistolario di Leopardi

L'epistolario di Leopardi, costituito da oltre 930 lettere, che vanno dal 1810 al 1837, è tra i più affascinanti della nostra letteratura, per il modo vivo e diretto con cui il poeta presenta se stesso in rapporto ai propri numerosi corrispondenti: senza schermi retorici particolari, la parola di Leopardi si svolge qui come manifestazione di una profonda civiltà, riesce a comunicare con chiarezza lo spessore più oscuro della sofferenza e del dolore, gli svolgimenti più acuti della riflessione filosofica e poetica, il bisogno più intenso di partecipazione alla vita degli altri, il senso di sé e del proprio valore, il disprezzo per ogni forma di volgarità e di mistificazione intellettuale.

Un'importanza particolare assumono, negli anni in cui il giovane Leopardi è come prigioniero in Recanati, le lettere a vari intellettuali ed editori, dove con misura ed eleganza egli dà prova del suo ingegno e della sua curiosità culturale, ed esprime la sua insoddisfazione per la situazione a cui è costretto (tra i vari destinatari ricordiamo Francesco Cancellieri, Angelo Mai, Giuseppe Acerbi, gli editori Stella e Brighenti, e soprattutto Giordani, la corrispondenza con il quale inizia il 21 febbraio 1817, per finire con un'ultima lettera da Firenze, probabilmente del 6 settembre 1832).

Quando poi Leopardi si allontana da Recanati, egli sente il bisogno di comunicare con la famiglia, che resta essenziale punto di riferimento per il riconoscimento di sé, della sua posizione nel mondo, della sua evoluzione fuori dal «natio borgo selvaggio»: nel corso dei suoi viaggi e soggiorni, a partire dal primo a Roma, del 1822-23, egli non cessa di scambiare lettere con il padre e con i fratelli, soprattutto Carlo e Paolina. La lettura di queste lettere ai familiari è affascinante, anche perché sono la testimonianza di un legame profondo e di un difficile rapporto psicologico. Naturalmente, con gli anni, si accresce il numero e la varietà dei destinatari, anche se le condizioni di salute rendono sempre più difficile a Leopardi una comunicazione epistolare costante: tra i nuovi corrispondenti di maggior rilievo degli ultimi anni ricordiamo Giampietro Vieusseux, Christian Karl von Bunsen, Antonio Ranieri, Louis De Sinner.

ca), anche se, fino al '22 circa, mantenne una posizione di ossequio verso il cattolicesimo, per non aggravare i già pesanti contrasti con la famiglia.

Gli anni tra il '19 e il '23 videro un intenso approfondimento filosofico, testimoniato dallo *Zibaldone* (la cui parte più ampia fu redatta proprio in quegli anni) e il primo sviluppo della sua grande poesia, con le *Canzoni*, pubblicate poi a Bologna nel 1824 insieme alle due del '18 (quella *Ad Angelo Mai*, scritta nel gennaio-febbraio del '20, era già stata pubblicata a parte nello stesso anno), e con gli straordinari *idilli*, confluiti poi, insieme a vari altri testi poetici, nel volumetto dei *Versi*, stampato a Bologna nel 1826. La prima vera uscita da Recanati fu possibile solo nel novembre 1822, con un viaggio a Roma insieme agli zii Antici, nel cui palazzo romano fu ospite fino alla primavera del '23, rientrando a Recanati il 3 maggio. Questo soggiorno nel-

La grande stagione poetica

A Roma

la Roma della Restaurazione produsse in Giacomo una nuova delusione, testimoniata dalle numerose lettere scritte ai familiari, in particolare al fratello Carlo: scarso entusiasmo suscitò in lui la vista dei monumenti e delle antiche rovine (una delle poche esperienze veramente intense fu la visita all'umile sepolcro del Tasso nella chiesa di Sant'Onofrio); la vita romana gli apparve meschina, l'ambiente letterario mediocre, chiuso nell'esercizio di un'erudizione e di un'«antiquaria» prive di respiro e di ogni problematicità.

Da questo viaggio gli venne comunque una consapevolezza profonda della meschinità della vita di relazione e dell'uso sociale della cultura: confrontandosi per la prima volta con la più ampia vita contemporanea, sentì ancora più forte la propria diversità e si convinse dell'impossibilità di fuggire la propria condizione. Il suo pessimismo andava svolgendosi verso un rifiuto dell'impegno e della partecipazione politica, degli atteggiamenti «civili» e agonistici presenti in molte delle sue canzoni, e verso una definitiva scoperta del carattere negativo della stessa natura (è quello che si suole definire *pessimismo cosmico*). Alla negatività del reale e alla caduta di ogni speranza di felicità rispondeva l'ultima canzone, *Alla sua donna*, del settembre del '23. In uno stato di distacco e quasi di tranquilla indifferenza rispetto alla sua condizione esistenziale Giacomo progettava ed elaborava inoltre le *Operette morali*, composte in numero di venti durante il 1824 e seguite da traduzioni di «operette morali» greche.

Nel '25 gli fu finalmente possibile una partenza da Recanati, grazie a un impegno di lavoro che poteva permettergli una permanenza fuori di casa senza il sostegno familiare: l'editore milanese Stella (cfr. 8.1.4) lo invitò infatti a dirigere l'edizione completa delle opere di Cicerone. Partito nel luglio, dopo una sosta a Bologna e un incontro col Giordani, Leopardi raggiunse alla fine del mese Milano, dove visitò il vecchio Monti e lavorò alacremente presso l'editore; a fine settembre tornò a Bologna, dove trascorse l'inverno, lavorando a un commento a Petrarca, commissionatogli dallo Stella e apparso nel giugno 1826, mentre alcuni amici si adoperavano invano per fargli avere qualche incarico pubblico a Roma o a Bologna. Alcune *Operette morali* apparivano sul numero 61 dell'«Antologia» di Vieusseux (cfr. 8.2.9), che lo invitò anche a collaborare alla rivista con una rubrica fissa; egli frequentava intanto vari letterati bolognesi e la contessa Teresa Carniani Malvezzi, per la quale nutrì una vaga illusione amorosa, rapidamente e bruscamente delusa.

Nel novembre del '26 tornò a Recanati, dove corresse le bozze delle *Operette morali*, che uscirono nel giugno del '27 presso l'editore Stella, dopo la *Crestomazia italiana* (apparsa nel febbraio), antologia da lui curata della prosa d'arte italiana, alla quale seguì nel gennaio del '28 una *Crestomazia poetica italiana*. Il 26 aprile 1827 era di nuovo a Bologna, da dove nel giugno raggiunse Firenze, accolto da Vieusseux e dal gruppo dell'«Antologia». Nella capitale toscana frequentò vari intellettuali e scrittori, ed ebbe modo di incontrare Manzoni. Lì scrisse il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*. Alla ricerca di un clima più mite, si trasferì nel novembre del '27 a Pisa, dove nella primavera del '28 ritornò alla poesia con *Il risorgimento* e *A Silvia*. Tornato nel giugno a Firenze, vi incontrò Vincenzo Gioberti, che nel novembre lo accompagnò a Recanati.

Inizia così l'ultimo lungo soggiorno nel «natio borgo selvaggio», sospeso tra i dolci ricordi delle immagini della giovinezza, la noia più intollerabile, le sofferenze causate dalle malattie; ma proprio nel corso dell'infelicissimo anno 1829 nascono quattro dei suoi canti più grandi, *Le ricordanze*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Dopo che l'Accade-

La natura
matrigna

Bologna
e Milano

A Firenze

L'ultimo
soggiorno
a Recanati

mia della Crusca ha negato l'assegnazione di un premio di mille scudi alle *Operette morali*, preferendo la *Storia d'Italia* del Botta (cfr. DATI, tav. 109), gli amici toscani legati all'«Antologia» raccolgono una somma che permetterà a Giacomo di vivere per un anno lontano dalla famiglia, e lo invitano a tornare a Firenze con una lettera scritta da Pietro Colletta.

Passando per Bologna, Giacomo raggiunge Firenze il 10 maggio 1830, dove inizia una vita di più intensi rapporti sociali, di confronto tra se stesso e il mondo contemporaneo: nonostante le sofferenze fisiche, che spesso gli impediscono qualsiasi attività intellettuale, si sente animato da una forte volontà di far sentire la propria voce, di affermare il valore e la dignità della sua esperienza e del suo sempre più integrale pessimismo. Tra i nuovi incontri c'è quello col filologo svizzero Louis De Sinner (1801-1860), con cui intratterrà un ricco rapporto epistolare, e con un'elegante dama piena di ambizioni intellettuali, Fanny Targioni Tozzetti (1805-1885). Dall'autunno egli vive insieme ad Antonio Ranieri, un napoletano già incontrato nel precedente soggiorno fiorentino (su di lui cfr. 8.8.10). Mentre si svolge la rapida vicenda dei moti del '31, di cui avverte tutti i limiti e le contraddizioni, esce a Firenze la prima edizione dei *Canti*, con una dedica «agli amici suoi di Toscana», in cui il poeta esprime tutta l'infelicità della propria condizione («sono un tronco che sente e pena»). Con Ranieri si trasferisce poi a Roma, dove resta dall'ottobre '31 al marzo '32, quando ritorna a Firenze, per rimanervi fino all'estate del '33.

In questa fase di maggiori contatti col mondo Leopardi si rende conto più direttamente del dissidio che separa la sua condizione umana e intellettuale e la sua «fi-

Il secondo
soggiorno
fiorentino

L'amicizia
con Ranieri

DATI tav. 109

La storiografia del Risorgimento

Malgrado il forte interesse per la storia stimolato dal Romanticismo e l'attenzione che ai problemi storici viene rivolta da scrittori e politici del tempo, in tutto il secolo XIX l'Italia non vede svolgersi una produzione storiografica al livello di quella delle altre grandi culture europee (soprattutto tedesca, francese, inglese). Molti sono comunque gli autori che si occupano parzialmente di storia o che inseriscono questioni storiografiche nei loro scritti, con una spiccata preferenza per l'età medievale e per quella contemporanea: da Manzoni, le cui opere storiche sono tra le più interessanti del secolo (cfr. 8.3.8 e 8.3.19), a Mazzini (cfr. 8.5.3), a Gioberti (cfr. 8.5.6), a Cattaneo (cfr. 8.8.2), a Ferrari (cfr. 8.8.4). Nella fase del Risorgimento mancano quasi completamente storici professionisti che possano e sappiano svolgere ricerche di ampio respiro e di grande rilievo culturale: l'eccezione è costituita da Michele Amari, dotato di una vigorosa capacità di ricostruzione e di una forte tensione ideologica, orientata in senso laico e democratico.

Qui si elencano solo le opere storiografiche di maggior rilievo di autori che svolgono la loro attività come storici professionisti (si prescinde quindi dalle storie della letteratura — su cui cfr. DATI, tav. 116 — e dalle opere storiche di autori il cui centro d'interesse è soprattutto letterario o politico).

segue

CARLO BOTTA (1766-1837)	<i>Guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America</i> (1809); <i>Storia d'Italia dal 1789 al 1814</i> (1824); <i>Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini fino al 1789</i> (1832). Storiografia laica, classicistica e liberale.
PIETRO COLLETTA (1775-1831)	<i>Storia del reame di Napoli dal 1734 al 1825</i> (postuma, 1834). Storiografia liberale classicistica.
CARLO TROYA (1784-1858)	<i>Storia d'Italia nel Medioevo</i> , cinque volumi in sedici tomi (apparsi tra il 1839 e il 1859). Storiografia «neoguelfa» (cfr. 8.5.5).
LUIGI TOSTI (1811-1897)	<i>Storia della lega lombarda</i> (1848). Storiografia «neoguelfa».
CESARE BALBO (cfr. 8.5.8)	<i>Sommario della storia d'Italia</i> (1846). Storiografia «neoguelfa».
MICHELE AMARI (1806-1889)	<i>Un periodo delle istorie siciliane del secolo XIII</i> (1842, titolo definitivo <i>La guerra del Vespro siciliano</i> , 1843); <i>Storia dei Mussulmani in Sicilia</i> , tre volumi in quattro tomi (1854-72). Storiografia laica e democratica.

Dissidio
con la cultura
contemporanea

L'amore per Fanny
Targioni Tozzetti

A Napoli

Gli ultimi anni

losofia» dagli indirizzi moderati e cautamente progressisti prevalenti nell'ambiente toscano e nella cultura italiana di quegli anni: sempre più lucida e impietosa diviene la sua critica delle ideologie spiritualistiche e degli stessi sviluppi della civiltà borghese contemporanea; il suo pessimismo, come coscienza della radicale negatività della stessa condizione naturale dell'uomo, contrasta coi disegni positivi e ottimistici elaborati dai gruppi intellettuali con cui egli viene in contatto. Su questo sfondo nascono l'ultima grande «operetta», il *Dialogo di Tristano e di un amico*, e un gruppo di canti (detti del *ciclo di Aspasia*) legati al suo amore per Fanny Targioni Tozzetti: l'esperienza amorosa si traduce in vibrante animazione interiore, suscitata dal pensiero della donna e dai colloqui con essa, che appare vagamente condiscendente verso il poeta per pura vanità intellettuale, ma che poi lo respinge, infliggendogli una più amara delusione, aggravata dal riacutizzarsi della malattia agli occhi.

In cerca di un clima migliore, Leopardi si trasferisce col Ranieri a Napoli, dove giunge il 2 ottobre 1833. Il clima di Napoli addolcisce la sua esistenza: egli può lavorare ai *Paralipomeni della Batracomiomachia* e ad altri progetti, sistemando la nuova edizione dei *Canti*, che appare nel '35 ma l'anno successivo è sequestrata dalla polizia borbonica.

Nella convivenza col Ranieri (a cui si aggiunge anche la sorella di questi, Paolina) e nell'ambiente napoletano Leopardi pare aver trovato un nuovo attaccamento alla vita, nonostante l'impressione negativa suscitata in lui dagli intellettuali della città, presso i quali domina uno spiritualismo conciliante e ottimistico.

Tra il 1836 e il 1837, con Antonio e Paolina Ranieri, compie lunghi soggiorni tra Torre del Greco e Torre Annunziata, in una villetta ai piedi del Vesuvio: lì compo-

ne probabilmente gli ultimi due canti, *La ginestra* e *Il tramonto della luna*. Progetta un'edizione delle sue *Opere*, da effettuarsi a Parigi.

In seguito all'aggravarsi dei mali di ogni genere che aggrediscono il suo fisico, muore a Napoli, dove infuria il colera, il 14 giugno 1837. Viene sepolto nella chiesetta suburbana di San Vitale; nel 1939 i suoi resti vengono trasferiti presso la cosiddetta «tomba di Virgilio» a Mergellina.

8.4.2. La formazione culturale e gli scritti dei primissimi anni.

La convulsa attività di Leopardi fanciullo e adolescente è caratterizzata da un'ostinazione e una vastità di interessi che portano il giovanissimo aristocratico a padroneggiare la biblioteca del padre e a realizzare nel modo più perfetto il modello di cultura che gli orizzonti familiari gli permettevano di immaginare: ma già un'accanita volontà di perfezione e di approfondimento porta Giacomo oltre i limiti di quell'ideologia e di quella cultura, che egli investe di un soffio nuovo, di scatti di vitalità e di intensità capaci di metterne in crisi la sostanza, proprio perché egli è guidato da «una sostanziale intransigenza, un estremismo nella contrapposizione tra valore e disvalore» (W. Binni).

Un'attività
convulsa

Dal punto di vista letterario, la sua è una formazione di tipo arcadico e settecentesco, testimoniata da vari componimenti in cui si avverte anche una precoce presenza dei modelli più diffusi della nuova sensibilità europea del tardo Settecento; essenziale è il definirsi in lui di un atteggiamento classicistico, che parte dai modelli di un classicismo scolastico e clericale, per cercare un rapporto diretto con i grandi autori greci e latini e con i loro valori originari. Dal punto di vista ideologico, la ricca erudizione filologica, filosofica e scientifica costruita sui volumi della biblioteca paterna si muove assai presto verso una sorta di cattolicesimo «illuministico», che difende animosamente i valori della tradizione cristiana come valori razionali, opponendoli a tutte le credenze mitiche o superstiziose.

La formazione
settecentesca

Tra le numerose esercitazioni poetiche «puerili» – liriche, poemetti in versi sciolti, altri vari componimenti – ricordiamo soltanto le tragedie *La virtù indiana*, offerta al padre alla vigilia di Natale del 1811, e *Pompeo in Egitto*, per il Natale dell'anno successivo. Rimarchevoli furono anche i primi lavori di filosofia e di erudizione e quelli di filologia classica in cui Leopardi seppe dimostrare un'approfondita conoscenza delle lingue classiche e una sicurezza e una precisione ignote ai filologi italiani allora più famosi. Gli scritti filologici di Leopardi (una prima parziale edizione uscì nel 1845) possono distinguersi in cinque gruppi: 1. compilazioni e lavori eruditi dei primi anni, dove già compaiono alcune buone intuizioni filologiche; 2. discorsi premessi alle traduzioni; 3. note filologiche e linguistiche sparse nello *Zibaldone*; 4. tre articoli scritti durante il soggiorno romano; 5. sparse note filologiche scritte o abbozzate tra il '17 e il '27.

I primi scritti

Le opere più interessanti di questa fase sono la *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno 1811* (scritta nel '13), vasto repertorio di notizie erudite, animato da un entusiasmo per lo spettacolo della natura, e il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (scritto nel '15), la cui ricca erudizione è animata da uno spirito illuministico di denuncia dell'errore e di esaltazione della ragione, ma anche da una più segreta attrazione per le «favole», gli «errori», le «illusioni» dell'antica mito-

I saggi eruditi

L'Orazione
agl'italiani

logia. L'intervento politico dell'*Orazione agl'italiani in occasione della liberazione del Piceno*, scritta nel 1815 per la sconfitta di Murat e il ritorno delle Marche al dominio pontificio, assume fino in fondo, col richiamo alla «virtù» antica, quelle parole d'ordine di «libertà», «indipendenza», odio verso la «tirannia», che la propaganda reazionaria aveva usato in funzione antifrancese.

8.4.3. Verso la poesia.

Negatività
del presente

Nei primissimi anni della Restaurazione, mentre il ritorno degli antichi regimi mostra in tutta Europa come fossero strumentali tanti richiami alla libertà e all'indipendenza dei popoli contro la tirannia napoleonica, cadono rapidamente le illusioni di quegli intellettuali (come Manzoni) che avevano sperato in una posizione più aperta dei nuovi governi e si sviluppa la polemica classicoromantica. Il giovanissimo Giacomo, con la sola forza della sua intelligenza e della sua curiosità culturale, si libera di gran parte dei condizionamenti dell'educazione familiare e cerca le forme di un intervento originale sulla scena della cultura, investendo le sue energie nella letteratura e nella poesia. Siamo alla sua cosiddetta «conversione letteraria», che si fonda su una nozione «classica» della figura dello scrittore, su ideali di «virtù» e di «gloria». Leopardi sperimenta varie forme espressive, che intendono essere all'altezza dei tempi e di ciò che egli sente dentro di sé, ma si accorge subito che il mondo contemporaneo si oppone proprio a quelle che per lui sono le autentiche manifestazioni della «virtù» e non si cura affatto della «gloria»: la situazione attuale dell'Italia, priva di vera vita civile e sottoposta al dominio straniero, gli appare come il segno più esemplare della negatività del presente. Il nuovo impegno letterario lo conduce così spontaneamente a un nuovo atteggiamento liberale e patriottico, che approda alle due canzoni «civili» dell'autunno del 1818, *All'Italia e Sopra il monumento di Dante*, e che, per sfuggire al sospettoso Monaldo e alla censura ufficiale, si copre di spunti polemici contro la passata dominazione francese.

La ricerca
letterariaLe traduzioni
dei classici

La ricerca di un linguaggio poetico personale si svolge, fin dal 1815, attraverso varie traduzioni dai classici, in cui Leopardi cerca di avvicinarsi alla autentica semplicità degli originali, al di là delle sovraccariche interpretazioni neoclassiche: ricordiamo la traduzione degli *Idilli* di Mosco (estate 1815), quella, di poco successiva, del poemetto pseudo-omerico *Batracomiomachia*, quella del libro I dell'*Odissea* (apparso sullo «Spettatore italiano e straniero» nel 1816) e quella del libro II dell'*Enneide* (compiuta alla fine dell'estate del '16 e pubblicata nel '17).

Vari esperimenti
poetici
tra il '16 e il '17

In alcuni casi Leopardi cerca poi di riprodurre direttamente le forme poetiche antiche: ecco l'idillio funebre *Le rimembranze*, della primavera del '16, e la finzione di un *Inno a Nettuno*, traduzione di un inesistente originale greco. Elementi patetici e drammatici costituivano la base dell'abbozzo di tragedia, mai compiuta, *Maria Antonietta*, iniziata nel luglio 1816; più evidenti aspetti autobiografici, con schemi danteschi filtrati attraverso i modelli del Varano e del Monti (cfr. 7.2.3), si affacciavano invece nella cantica *Appressamento della morte* (cinque canti in terzine scritti alla fine del '16, di cui solo un frammento iniziale sarebbe poi confluito nei *Canti*).

L'attenzione alla propria condizione infelice, i nuovi impulsi che gli venivano

dalla corrispondenza col Giordani (e dalla cura con cui presentava se stesso e la sua vita nelle lettere indirizzategli), la lettura della *Vita* dell'Alfieri, lo solleccarono nel corso del '17 a una diretta espressione letteraria della propria esperienza personale: dalla breve vicenda della infatuazione amorosa per la cugina Gertrude Cassi Lazzari nacquero così le prime prove di una scrittura basata sull'analisi di sé, cioè il frammento in prosa del *Diario del primo amore* e una *Elegia* in terza rima, che confluirà nei *Canti* col titolo *Il primo amore*. Nel frammento in prosa la più genuina esperienza personale si riconosce nella forza assoluta con cui l'io si lascia abitare dall'immagine della donna. Nell'*Elegia* si ha un maggiore distacco letterario: la vicenda è vista come da lontano, l'esperienza interiore si esalta in un colloquio col dolore del cuore e con la «bella imago» della donna. A questa *Elegia* si aggiunse nell'estate del '18 una *Elegia seconda* (di cui solo un breve frammento confluirà nei *Canti*), che indugia, in modo più convulso e romantico, sulla pena del poeta, sulla perdita irrevocabile del rapporto con la donna, che nulla sa di ciò che egli prova per lei.

Da una più diretta volontà di intervenire nella situazione presente, stimolata sia dal rapporto col Giordani sia dal dibattito culturale contemporaneo (a cui Leopardi partecipa all'inizio del '18 col *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*), nascono tra il settembre e l'ottobre di quell'anno le due canzoni *All'Italia e Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, pubblicate subito a Roma in un opuscolo dedicato a Vincenzo Monti. Leopardi si vuole qui poeta integralmente classico, che si rivolge all'Italia presente per risvegliarne la «virtù», rappresentata non solo dall'antica Roma, ma anche dalla tradizione di una letteratura volgare che trova in Dante e in Petrarca modelli supremi di tensione civile. Per questo le canzoni cercano un tono alto e sostenuto, una misura retorica magniloquente, che segue, oltre agli schemi delle canzoni civili di Petrarca, la suggestione delle canzoni eroiche cinquecentesche e seicentesche, dal Tasso al Chiabrera, al Testi, ai Guidi (autori da cui viene tratta anche la struttura metrica, più complicata rispetto a quella petrarchesca). Con la sua esasperata elaborazione formale questa poesia intende sottrarsi a ogni comunicazione con la mediocrità del presente. Ma alla disperazione storica e politica si sovrappone l'angoscia individuale, generando scatti e tensioni (non privi di echi del linguaggio di Alfieri) e qualche momento più teneramente sentimentale, già lontano dall'impianto classicistico di base.

L'analisi
interioreIl Diario
del primo amore

Le Elegie

La «virtù»
antica

8.4.4. Tra classicismo e Romanticismo.

Attraverso le riviste che giungevano a Recanati, Leopardi seguì puntualmente, nei cruciali anni '16-'18, lo svolgersi della polemica tra classici e romantici, cercando di parteciparvi direttamente, con interventi che non furono però pubblicati. Scrisse una *Lettera ai sigg. compilatori della «Biblioteca italiana»*, datata 18 luglio 1816, in risposta a una lettera con cui la De Staël aveva replicato alle prime obiezioni al suo intervento iniziale, e un più ampio *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, spedito nel marzo 1818 all'editore Stella, in risposta a un articolo di Ludovico di Breme apparso sullo «Spettatore» (ma cfr. 8.2.5 e DATI, tav. 105).

Il dibattito
intorno
al Romanticismo

In questo *Discorso* Leopardi espone, con singolare chiarezza, alcuni cardini della sua concezione della poesia, nel quadro di un'ampia prospettiva ideologica e con un senso molto vivo dei rapporti tra poesia e storia. Nel difendere le posizioni clas-

«Primitivismo
classico»

sicistiche, Leopardi si stacca da ogni atteggiamento retorico e formalistico, ponendosi in un'ottica a cui si adatta molto bene la definizione di «primitivismo classico» (M. Fubini): così, l'imitazione dei classici viene difesa in quanto essi sono più vicini alla natura, più legati a una vitalità autentica e primigenia. Seguendo l'insegnamento di Rousseau, il giovane Leopardi vede un'opposizione radicale tra *natura* e *incivilimento*: il rapporto con la natura è fonte di una forte capacità di sentire, stimola l'immaginazione, produce *illusioni* capaci di dare un senso alla vita; il mondo antico, più simile all'infanzia, più vicino alla natura, trova la sua suprema espressione in una poesia che sa «illudere» e «dilettare» imitando la natura. Con lo sviluppo della civiltà materiale e delle conoscenze, il mondo moderno ha invece spento la facoltà dell'immaginare e dell'illudersi, trovando la sua suprema espressione nella filosofia e nella scienza, in una conoscenza che è anche violenza sulla natura. Tuttavia la poesia può valere ancora come unico mezzo per mantenere in vita la forza della natura e delle sue illusioni; per questo essa non deve guardare alla civiltà contemporanea, ma ai modi di rappresentazione dei classici antichi. L'imitazione non dovrà però essere servile e pedissequa, ma in grado di far rivivere il più ampio significato della loro poesia, che, contrariamente a quello che pensano i romantici, si fonda sulla forza del «cuore», è dunque una poesia originariamente *sentimentale* (mentre nel Romanticismo il sentimentale è sempre affettato, viziato da una compiaciuta contemplazione ed esibizione di sé).

Questa difesa del classicismo mostra come Leopardi sapesse farne uno strumento di polemica e di critica nei confronti del presente: la sua scelta si oppone nettamente a quella ricerca di letteratura «utile» e partecipe del moderno divenire che era propria dei romantici lombardi, ma rivela d'altra parte convergenze con le tendenze più profonde del Romanticismo europeo.

L'intreccio tra classicismo e Romanticismo ha suscitato interpretazioni molto contrastanti della posizione di Leopardi, che variano da una definizione della sua poesia e della sua esperienza come integralmente «romantiche», a una affermazione (sostenuta con particolare energia da S. Timpanaro) del suo legame con un classicismo laico, illuminista e razionalista che conserva la sua vitalità per tutto l'Ottocento. L'adesione di Leopardi al classicismo in realtà resta assai forte, come mostrano sia la sua base filologica e letteraria, sia le sue scelte linguistiche e formali, che non si allontanano mai da una razionalità comunicativa, sia i suoi orientamenti filosofici, sempre legati ai fondamenti del razionalismo illuministico; e nettissimo è in ogni momento il suo distacco, anche polemico, dal Romanticismo italiano, dal suo modo di guardare alla storia, dalle sue tendenze religiose, dal suo moderato progressismo. Ma Leopardi non cerca un classicismo come armonico equilibrio e modello di comportamento sociale: dal classicismo ricava piuttosto una spinta agonistica, una volontà di esperienza «forte» ignota ai romantici italiani; e così finisce col rompere alcune forme tradizionali di comunicazione, giungendo a una poesia assolutamente originale, estranea sia agli schemi classicistici sia a quelli romantici.

Il legame con aspetti essenziali della sensibilità contemporanea è ben evidente nelle idee di Leopardi sulla poesia, nella quale egli vede sempre un valore essenziale, uno strumento di conoscenza di sé e di vitalità: voce del «cuore» e dell'«anima», dell'io del poeta nel suo essere presente, la poesia è espressione

Natura
e incivilimento

Leopardi
e i romantici
lombardi

Il classicismo
leopardiano

La poesia
e il poeta

della persona, è la forma che rende possibile un accrescimento di vitalità. Essa ha la capacità di commuovere e di agitare: deve suscitare nel lettore, come indica un pensiero dello *Zibaldone* dell'agosto 1823, «una tempesta, un impeto, un quasi gorgogliamento di passioni». Tra i generi poetici, la *lirica* appare quello più spontaneo e originario, più vicino all'espressione della natura: la lirica può realizzare nel modo più diretto la tendenza autentica della poesia, dando voce alle sensazioni più indefinite e inafferrabili, non fissate in disegni corposi e in limiti precisi; il suo ambito è quello del *vago*, dell'*indeterminato*, dell'*infinito*, della *memoria* e del *ricordo* (cfr. anche 8.4.6 e 8.4.10). La forma artistica che più si avvicina alla poesia è la *musica*, il cui fascino sta nel fatto che essa è priva di contenuti circostanziati e trascina l'anima nell'indeterminato, in sensazioni non definibili attraverso alcunché di concreto.

In questo suo dar voce all'indefinita immediatezza della coscienza, la poesia trova la ragione prima della sua forza vitale: essa suscita, anche se solo per brevissimi lampi, una capacità di «sentire» l'esistenza, genera grandi *illusioni*; ma così si oppone alla vita sociale contemporanea, dominata dalla «filosofia» e dall'egoismo, incapace di provare entusiasmo e di credere nelle illusioni. Essa è quindi, in ultima analisi, qualcosa di inattuale, di non contemporaneo.

Queste idee si svolgono e si precisano nelle diverse fasi della attività di Leopardi. Per quel che riguarda i rapporti tra poesia, natura e ragione, si verifica negli anni un essenziale mutamento di prospettiva: la nozione di una poesia come ritorno alla vitalità della natura antica contro l'aridità della ragione moderna (definita nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*) si complica, con l'approfondirsi del pensiero pessimistico di Leopardi negli anni fino al '23-'24, allontanando sempre di più la possibilità di un recupero della natura come forza positiva: mentre i processi naturali rivelano aspetti negativi, meccanici, assolutamente estranei e ostili all'uomo, la poesia appare come l'ultima forza capace di far resistere le illusioni vitali, anche al di là della negatività della natura, che la ragione svela nella sua realtà; con l'affermarsi di un pessimismo sempre più integrale, che individua nella stessa natura la responsabilità ultima dell'infelicità umana e si impegna nell'accettazione dolorosa del «vero» (cfr. 8.4.5), Leopardi rovescia la sua originaria opposizione tra poesia e filosofia e afferma la necessità di una poesia filosofica che sia insieme voce del «vero», analisi e smascheramento delle «illusioni», «entusiasmo» della ragione, sentimento e conoscenza, comunicazione affettuosa e critica impietosa.

8.4.5. *Lo Zibaldone e le fasi del pensiero di Leopardi.*

Nell'estate del 1817 Leopardi iniziò a raccogliere gli appunti destinati a costituire lo *Zibaldone di pensieri*, a cui continuò a lavorare con varia intensità fino al dicembre 1832 (il titolo fu usato dall'autore nel 1827, quando intraprese a Firenze la stesura di un indice analitico). In questi appunti egli toccò gli argomenti più diversi, da quelli filosofici, letterari e linguistici a quelli legati alla sua esperienza personale e a problemi etici o di comportamento sociale.

La lirica
e la poetica
dell'indeterminato

Le illusioni

La nuova poetica
del pessimismo

Una poesia
filosofica

Appunti
e note

I quaderni manoscritti

Si accumularono così vari quaderni dalle facciate numerate progressivamente (in tutto 4526), conservati ora alla Biblioteca Nazionale di Napoli. La gran parte del materiale (più di 3500 facciate) fu messa insieme, con intensità sorprendente, nell'arco dei tre anni 1821-23, mentre negli anni successivi le annotazioni divennero sempre più rare e saltuarie. Il lavoro restò sconosciuto fino all'edizione, in sette volumi, pubblicata tra il 1898 e il 1900.

La filosofia leopardiana

Nello *Zibaldone* la riflessione di Leopardi si svolge nel modo più libero, seguendo le occasioni e le letture più diverse e insieme l'esigenza di interrogarsi sempre più a fondo sia sul senso dell'esperienza letteraria, sia sul rapporto dell'uomo con la natura e sul significato dell'esistenza individuale e sociale. Si rivela così con chiarezza l'orizzonte della *filosofia* di Leopardi, emergono i temi essenziali del suo pensiero, che sono alla base anche della sua poesia e dei suoi scritti. Questa filosofia non è qualcosa di sistematico e di rigidamente tecnicizzato: preferisce svolgersi attraverso interrogazioni e approfondimenti continui, con un metodo «aperto», suggestivo e modernissimo.

Un pensiero asistematico

La critica ha spesso discusso sulla legittimità di attribuire al pensiero di Leopardi il valore di una vera e propria filosofia; ma, dal punto di vista del pensiero contemporaneo, una simile discussione non ha motivo di essere, perché è facile riconoscere oggi che il grande spessore filosofico di tutta l'opera leopardiana si lega proprio al suo carattere non sistematico, al suo procedere problematico. Quella di Leopardi è una filosofia che sa impostare prospettive essenziali sulla condizione umana proprio perché rifiuta i tradizionali schemi istituzionali della filosofia, perché prende corpo all'interno della sua più integrale esperienza, e spesso si intreccia intimamente con la sua poesia. Sia la filosofia che la poesia non sono per l'autore universi «professionali», ma modi convergenti per capire il senso della situazione dell'uomo nel mondo, per rispondere a domande fondamentali che dovrebbero riguardare ogni essere umano, e che concernono la struttura del vivere, i rapporti degli individui con la società, con la storia, con la natura. Lo sviluppo della sua filosofia coincide con lo sviluppo di tutta la sua opera, la sua capacità di penetrazione si collega in ogni momento con la totalità della sua esperienza personale: non c'è nessuna tra le sue grandi opere che non sia percorsa da una fortissima esigenza speculativa.

Il senso del vivere

Estraneità all'idealismo

Questa filosofia non sistematica si lega ad alcuni svolgimenti del pensiero illuministico, restando del tutto estranea al vigoroso sviluppo della filosofia idealistica che aveva luogo in Germania tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento (cfr. 8.1.7); ma, per il suo modo di procedere, per il suo radicale pessimismo, per le sue acutissime analisi sui fondamenti dell'agire sociale e sui rapporti dell'uomo con la natura, per la sua critica delle mistificazioni e per la sua interrogazione del «nulla», essa va molto al di là delle posizioni della filosofia idealistica e sorprendentemente anticipa le forme più critiche e «negative» del pensiero contemporaneo (da Nietzsche all'esistenzialismo).

Il pessimismo storico

Per questi suoi caratteri, il pensiero di Leopardi non può essere, comunque, omogeneo: esso si svolge con alcuni essenziali mutamenti di prospettiva, con la progressiva precisazione di un orientamento materialistico e pessimistico. Riassumendo nel modo più schematico, si può dire che già intorno al 1817

Leopardi elabora il suo cosiddetto *pessimismo storico*, che vede nella natura una fonte di vitalità, produttrice di generose «illusioni», a cui si oppone l'arido «vero», fondamento delle moderne società «civilizzate» (è la posizione espressa con chiarezza nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, definibile anche come *sistema della natura e delle illusioni*). Intorno al '19 questa prospettiva si arricchisce e si complica attraverso l'adesione – che ha il valore di una vera e propria *conversione filosofica* – alla filosofia *sensistica* (cfr. PAROLE, tav. 85) e l'abbandono del cattolicesimo familiare. Ma negli anni successivi, nella fittissima serie di pensieri che in quella fase alimentano lo *Zibaldone*, si registra un continuo, inquieto spostamento del giudizio sulla natura e sul rapporto tra il «vero» e le «illusioni»: Leopardi si accosta a una tendenza essenziale del pensiero illuministico, il *meccanicismo materialistico* (cfr. PAROLE, tav. 86), e intorno al 1823 elabora nel modo più conseguente quello che si suole definire il suo *pessimismo cosmico*, pienamente espresso nelle *Operette morali* del '24. La natura appare come una forza cieca, «mātrigna» e ostile all'uomo; alla vanità delle «illusioni» si oppone la necessità di approfondire la conoscenza del «vero», della infelicità costitutiva della condizione umana.

Adesione al sensismo

Il pessimismo cosmico

Nel seguire questi mutamenti del pensiero leopardiano, occorre evitare di fissarli in fasi troppo precise e chiuse in se stesse: si tratta infatti di un pensiero per il quale spesso è essenziale proprio il confronto tra prospettive opposte e che tende a rimettere in discussione concetti, a spostare obiettivi, a rintracciare fondamenti, a ribaltare definizioni. La sua forza critica non si placa mai in risultati acquisiti, in giudizi definitivi: così lo stesso «sistema della natura e delle illusioni» è fin dall'inizio animato da una interna tensione critica, che ne interroga con inquietudine i fondamenti, che ne mette in dubbio ogni cristallizzazione in termini positivi e consolatori; e, nel momento di più fitta stesura dello *Zibaldone*, tra il '21 e il '23, i nuovi orientamenti si sviluppano in un drammatico intreccio di concetti, in un vertiginoso confronto tra ipotesi alternative.

Un pensiero sempre in movimento

L'iniziale esaltazione della natura e delle illusioni si lega in parte (come si è accennato in 8.4.4) al pensiero di Rousseau e, dopo la cosiddetta «conversione filosofica», si inserisce in una visione «sensistica», che mette in primo piano il problema della *felicità*: l'azione delle illusioni sull'uomo deriva da una catena di condizioni date dai sensi e si spiega attraverso quella che Leopardi definisce la sua *teoria del piacere*. Secondo questa teoria, ogni comportamento umano è guidato da un'aspirazione al piacere che non riesce mai a realizzarsi totalmente ma si risolve in un continuo desiderio o aspettazione; il raggiungimento di determinati oggetti di desiderio non soddisfa mai veramente, poiché il desiderio è sempre «infinito», e ciò spiega l'inclinazione dell'uomo per l'immaginazione come possibilità di «concepire le cose che non sono».

La teoria del piacere

Desiderio e immaginazione

Questa teoria, già ben definita nello *Zibaldone* all'inizio del '20, spiega la disposizione dell'uomo a trovare un senso alla propria vita attraverso le illusioni e la stessa esperienza poetica; Leopardi la approfondisce interrogandosi anche sui rapporti tra il piacere e il suo contrario, il *dolore*, e constatando in modo sempre più netto l'inesistenza del piacere presente vivibile solo come provvisoria sospensione del dolore.

Illusioni e dolore

Amor proprio ed egoismo

In questi suoi svolgimenti, la teoria del piacere si apre a una prospettiva storica, seguendo i mutamenti che il rapporto dell'uomo con le sue illusioni ha subito dal mondo degli antichi (dominato dalle forti illusioni) a quello della civilizzazione moderna (dominato dall'arido «vero», dalla perdita delle illusioni). Nella costruzione di questa prospettiva storica è essenziale il concetto di *amor proprio*, con cui Leopardi definisce l'attaccamento naturale di ciascun individuo a se stesso, che per lui è fonte e origine di tutti gli affetti e di ogni desiderio di felicità, «conseguenza necessaria della vita com'è»: nelle società più vicine alla natura, l'amor proprio è radice di grandi affetti, stimolo alla «virtù» e alle generose illusioni, che danno un senso alla vita sociale. Nel mondo civilizzato esso si trasforma in *egoismo*, chiuso e feroce culto del proprio interesse personale, derivato proprio dalla caduta delle illusioni e dall'azione della «filosofia». I desideri hanno perduto la loro spinta naturale e sono come segnati dallo sguardo sociale, cioè dall'immagine artificiale che di essi forniscono o suggeriscono gli altri. Attraverso l'*assuefazione*, questa condizione non naturale ha creato nell'uomo una *seconda natura* (cfr. anche 7.1.7), che si è sovrapposta a quella originaria, della quale si perdono così i caratteri spontanei, collocabili sempre più lontano, nelle immagini del mito e della poesia.

Assuefazione e seconda natura

Contraddizione tra vita ed esistenza

Sulla base della sua personale esperienza di dolore e di infelicità, Giacomo avverte l'impossibilità di conciliare natura e civiltà e giunge a considerare come soli elementi veramente «naturali» della vita umana quelli fisici e biologici. Sulla spinta del meccanicismo materialistico, crolla definitivamente tra il '23 e il '24 l'immagine positiva della natura, e Leopardi individua una contraddizione tra *vita* ed *esistenza* (W. Binni): la natura non dà la vita (la vitalità, la forza del sentire e dell'illudersi), ma solo l'esistenza (il cieco svolgersi di un ritmo biologico) che tende verso il *nulla*.

Il vivere è dominato dalla *noia*, da un continuo discordare dell'uomo da se stesso, dalla propria condizione: la sofferenza è una minaccia che in ogni momento incombe sui singoli individui. Nei suoi inesorabili cicli di costruzione e di distruzione, la natura tende solo a conservare se stessa, assolutamente indifferente ai patimenti e ai desideri degli uomini e di tutte le esistenze che dal suo procedere vengono schiacciate.

Uomo «materia pensante»

Immerso totalmente nella materialità, l'uomo è «materia pensante» che ostinatamente contraddice al movimento di cui è parte, opponendosi con inspiegabili richiami di vitalità (suscitati soprattutto dal ricordo, dalla bellezza, dai sogni della giovinezza, ecc.) e con un bisogno inappagato di affetto, di solidarietà, di comunicazione: all'uomo può toccare solo il lucido e impietoso esercizio della verità, l'impegno a scavare nel vuoto dell'esistenza, a svelare la negatività di questa condizione («La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi» con queste parole Leopardi conclude un pensiero del 2 gennaio 1829). Ciò comporta anche una critica e un rifiuto delle false illusioni, dei miti, delle ideologie con cui gli uomini, nella loro vita sociale, sovrappongono nuovi mali a quelli avuti in sorte dalla natura: una polemica sdegnosa contro la cultura ottimistica e contro i modelli della vita sociale contemporanea; una visione della morte, inevitabile approdo dell'esistere, come suprema liberazione da tutti i mali naturali e sociali.

La critica delle illusioni

8.4.6. *Gli idilli.*

Nel corso dell'anno 1819, quando entrano in crisi tutti i residui che lo legavano ancora alla sua prima educazione letteraria e ideologica, in seguito all'approfondirsi del suo pessimismo e alla sua più salda adesione alla filosofia sensistica, Leopardi sente l'esigenza di una letteratura che, pur restando legata ai più autentici valori classici, sappia essere moderna fino in fondo e rispondere in modo diretto (non solo in forma polemica come nelle due canzoni del '18) alla situazione e alla sensibilità del presente: ne sono prova le due canzoni, poi rifiutate, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* e *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, dell'inizio del '19, in cui persiste un aspro linguaggio classicistico, che contrasta con una tematica così «quotidiana», da cronaca nera.

Ricerca di una letteratura moderna

Ma più interessante è il tentativo di prosa autobiografica a cui Leopardi lavorò tra il marzo e il maggio del '19, i *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, materiali per un'opera che voleva essere insieme lirica e narrativa.

Ricordi d'infanzia e di adolescenza

Vari motivi autobiografici sono al fondo della nuova poesia che si impone con voce tutta personale e inconfondibile negli *idilli*, componimenti in endecasillabi sciolti che seguono lo svolgersi di sensazioni, ricordi, sentimenti all'interno dell'io, riducendo al minimo i riferimenti storici e culturali. Il termine *idillio* si rifà sia alla letteratura antica (abbiamo già ricordato in 8.4.3 la traduzione degli *Idilli* di Mosco), sia a varie esperienze della letteratura europea tra tardo Settecento e primo Ottocento (cfr. TERMINI BASE 22 e GENERI E TECNICHE, tav. 106); ma per Leopardi esso indica, più che un «genere» preciso, una forma poetica molto sfumata, non vincolante, capace di dar voce a sensazioni indefinite, a quei «piaceri dell'immaginazione» su cui proprio in quegli anni egli andava riflettendo, nel quadro della sua «teoria del piacere»; nell'*idillio* il poeta può rivolgere lo sguardo alle forme della natura esterna e nello stesso tempo seguire i percorsi mentali e sentimentali che si svolgono nel suo io.

In un elenco di disegni letterari, redatto forse nel 1828, Leopardi parlerà di «idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»; ma intanto il suo più intenso impegno nella poesia idillica si era avuto tra il 1819 e il 1821, e si era tradotto in una serie di componimenti che tradizionalmente vengono chiamati *piccoli idilli* e che furono pubblicati nel volume dei *Versi* del 1826: al 1819 risalgono il frammento *Odi, Melisso* (che nell'edizione finale dei *Canti* recherà il numero 37), *L'infinito* e *Alla luna*; probabilmente al 1820 *La sera del dì di festa*; al 1821 *Il sogno* e *La vita solitaria*.

I tempi della composizione

L'infinito ci trasporta, in modo fulminante, verso uno dei momenti più alti della poesia leopardiana: nella breve misura di quindici versi, il ritmo dell'endecasillabo sciolto è spezzato da una fitta serie di *enjambements*, con un gioco di echi interni, che suggerisce possibilità di combinazioni ritmiche diverse (spesso il secondo emistichio di un verso forma un perfetto endecasillabo insieme al primo emistichio del successivo: «interminati / spazi di là da quella»). Con questo elaboratissimo movimento metrico, si segue l'immergersi del-

L'infinito: struttura metrica e ritmica

Immaginazione e sensazione dell'infinito l'«io» nella sensazione dell'«infinito», creata dal rapporto con un luogo preciso e definito (l'«ermo colle» di Recanati) e con una attenta misura del tempo e dello spazio. Questa esperienza dell'infinito (che coincide con l'esperienza stessa della poesia) si pone come un supremo «piacere dell'immaginazione», il cui svolgimento si lega ai piú generali caratteri del piacere.

Un'ascesi fisico-intellettuale Il paesaggio naturale è qui una sorta di limite esterno (segnato dalla «siepe» che ostacola la visione «dell'ultimo orizzonte»), da cui nella mente del poeta prende avvio l'immaginazione di spazi e profondità temporali incommensurabili: la mente pare affondare nell'immensità, stimolata anche dall'effetto sonoro del vento che stormisce tra le fronde, il cui «suono» presente si confronta con i «sovrumani / silenzi» degli spazi. Con un linguaggio fermo e definito (assai lontano dagli usi romantici dell'analogia) si registra così un'ascesi fisico-intellettuale, con cui la mente tenta di uscire da sé, scavandosi una strada nello spazio e nel tempo.

Alla luna Meno ardua e piú carica di risonanze sentimentali è la soluzione dell'altro idillio *Alla luna* (originariamente intitolato *La ricordanza*), dove il colloquio con la «graziosa luna», segnato dal contrasto tra la luminosità del paesaggio e lo sguardo del poeta, appannato dalle lacrime, si proietta nel ricordo («il rimembrar delle passate cose»), che sembra lenire e sospendere il dolore.

La sera del dì di festa Su un affascinante notturno lunare si apre anche l'idillio *La sera del dì di festa*, che si svolge in modo piú ampio e intreccia elementi diversi, sullo sfondo autobiografico di un impossibile colloquio del poeta con una donna che riposa lontana, ignara di lui e del suo amore. Con un movimento ondeggiante di immagini, suoni, situazioni, sguardi e memorie, esclamazioni e grida, lo splendore del paesaggio si confronta con tutte le occasioni di sofferenza che gravano sul cuore del poeta e sull'intera umanità: la malinconia del giorno di festa per sempre finito si prolunga nell'effetto sonoro del «solitario canto / dell'artigian, che riede a tarda notte, / dopo i sollazzi, al suo povero ostello» e – verso il passato – nel richiamo alle età antiche di cui si è persa ogni traccia e nel ricordo di un altro canto piú indistinto che il poeta fanciullo ascoltava «lontanando morire a poco a poco». Tutti gli effetti convergono nella struggente pena del «core», nell'elementare ripetersi di un dolore che lo «stringe».

Il sogno Rispetto a questo capolavoro, meno intensi e compatti appaiono gli altri due idilli piú ampi: ne *Il sogno* la componente autobiografica e sentimentale è ancora piú esplicita, nel ricordo di un sogno mattutino in cui al poeta appare «il simulacro» di una donna amata e morta in tenerissima età; *La vita solitaria* si incentra sul tema della solitudine, con tracce del tradizionale idillio campestre.

8.4.7. Le canzoni.

L'impegno classicistico Mentre, con la poesia idillica, scopre nuove possibilità di dar voce all'esperienza del proprio io nel presente e di guardare in modo diretto agli aspetti della natura, Leopardi non rinuncia all'orizzonte letterario piú esplicitamente classicistico tentato nelle due canzoni civili del '18: continua anzi a svolgerne

gli schemi, in modi sempre piú vari e complessi, con altre otto canzoni, che insieme alle prime due costituiranno la sua prima vera raccolta poetica, le *Canzoni*, apparsa a Bologna nel 1824.

Il forte impegno retorico e la tensione civile delle due prime canzoni si aprono ora a una piú ricca tematica filosofica, legata ai caratteri piú problematici che il pensiero leopardiano assume dopo il '19, alle inquiete interrogazioni a cui il suo pessimismo sottopone non soltanto gli sviluppi della storia e della civiltà, ma gli stessi valori naturali. L'elaborazione delle canzoni è sorretta così dall'ostinata indagine che il poeta viene svolgendo sul senso e sulla giustificazione delle «illusioni» nella vita naturale, storica, intellettuale: è il progressivo svelamento della loro «vanità» che porterà a una definitiva scoperta dell'«arido vero» e dell'ostilità della natura.

Nel tessuto delle canzoni questa tensione ideologica si connette sempre alla convinzione di partecipare, comunque, a una grande tradizione storica, letteraria, retorica. Il linguaggio lirico cerca soluzioni assolute e definitive, dando voce soprattutto a personaggi dell'antichità, atteggiati come esempi estremi di «virtù»: esso si erge spesso in risolutive sentenze, che con densità e vigore espressivo fissano nella parola una strenua resistenza a una realtà rovinosa; ma, nelle pieghe di questi scatti di stile, si inseriscono tracce sempre piú frequenti di segreta malinconia, sommesse manifestazioni di disperato dolore.

La canzone *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, scritta e pubblicata all'inizio del 1820, prende pretesto dal ritrovamento, appena compiuto dall'erudito ecclesiastico ANGELO MAI (1782-1854), di una grossa parte del *De re publica* di Cicerone alla Biblioteca Vaticana, per sottolineare il contrasto tra quel «risorgere» delle antiche «carte» e il torpore del «secol morto» presente: la voce lirica si apre a un'inquieta invocazione dei generosi eroi del passato e disegna le immagini di alcune figure intellettuali della storia italiana (Dante, Petrarca, Colombo, Ariosto, Tasso, Alfieri), che hanno intrecciato «virtù» e «immaginazione», e che, nel segno del dolore, hanno vissuto il piú fiero contrasto con una realtà ostile. Verso di loro tende la piú affettuosa volontà di comunicazione del poeta, costretto a confrontare quel loro soffrire, carico di significato e di valore, con il «tedio» e il «nulla» che dominano invece il presente (che non riconosce piú alcun ruolo alla poesia, dato che «piú de' carmi, il computer s'ascolta»).

Correggono in parte la negatività della canzone al Mai le due successive, dell'autunno del 1821, *Nelle nozze della sorella Paolina*, scritta per un progetto matrimoniale che poi fallì, e *A un vincitore nel pallone*, dedicata a un giovane sportivo marchigiano. Dominate entrambe da un rinnovato impulso civile e pedagogico, esse propongono modelli di «virtù» (femminilità patriottica l'una e vigoria fisica l'altra) in contrasto con la mediocrità del presente.

Di ben altro livello è la canzone successiva, dai toni aspri e fermi, scritta nel dicembre del '21, *Bruto minore*, in cui il poeta, dopo aver presentato la scena della battaglia di Filippi (42 a.C.) e la figura di Bruto sconfitto, ne riferisce un monologo che precede e giustifica il suicidio. Il crollo della libertà della Roma repubblicana è per l'eroe il segno di una corruzione inevitabile che trascina con sé tutta la storia, che allontana dai valori e dalle «illusioni» delle origini, che porta alla rovina Roma e ogni grande espressione della civiltà umana. Il precipitare della storia («In peggio / precipitano i tempi») la priva di ogni significato: l'eroe «legge» ciò nel fu-

La tematica filosofica

Un linguaggio sublime

Ad Angelo Mai

Bruto minore
e il tema del suicidio

turo, ma avverte che tutto è previsto dalla natura, indifferente alla sorte dell'uomo, «abietta parte» delle cose.

Alla Primavera

La canzone *Alla Primavera, o delle favole antiche* (gennaio 1822), torna ad esaltare le antiche «illusioni» e l'originaria vitalità della «santa» natura, ma questi caratteri positivi arretrano sempre più in una lontananza favolosa.

Ultimo canto di Saffo

Al maggio del '22 risale l'*Ultimo canto di Saffo*, in cui Leopardi tocca ancora il tema del suicidio, affrontato in *Bruto minore* e approfondito in numerosi pensieri dello *Zibaldone* di quei mesi, ma trasferendolo fuori dall'ambito storico e collegandolo direttamente al motivo dell'infelicità personale. Il canto è tutto affidato alla voce di Saffo, che, secondo una leggenda corrente, si uccise disperata per la propria bruttezza fisica e per l'infelice amore per Faone: sulla figura della poetessa greca si sovrappone così un motivo autobiografico duramente sofferto da Leopardi (quello della deformità fisica e del suo contrasto con l'esigenza di bellezza, con l'alto valore intellettuale). La voce femminile di Saffo rende più delicato lo svolgimento di questo motivo, attraverso un confronto intensissimo tra l'assoluto splendore della natura (rivelata fin dall'inizio da uno splendido «notturno») e l'infelice condizione della donna, esclusa da quella bellezza: da questo confronto sorgono vibranti interrogazioni sul senso dell'esistere, sull'«arcano consiglio» che regola gli eventi, sull'opposizione tra i desideri umani e i disegni della natura, sulla condanna degli uomini al dolore. Il suicidio di Saffo è un'ultima affermazione del suo valore personale, una protesta contro i cattivi doni avuti dalla natura, ultima invocazione di una bellezza e di una felicità negate per sempre a lei come a Giacomo: la natura si rivela ormai come «matrigna», ma in modo ancora inesplicabile.

La felicità negata

Inno ai Patriarchi

Un ultimo sguardo alla natura vista come positiva, come madre benigna di chi le è più vicino, è nell'*Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, del luglio del '22, unico realizzato di una serie di inni cristiani che, anche per compiacere l'ambiente familiare, Leopardi aveva progettato tra l'estate e l'autunno del '19. Nell'Inno non c'è però alcuna traccia di prospettive religiose: gli antichi patriarchi biblici vi vengono visti come esempi di un'umanità vicina alla felice natura originaria; tutta la storia della civiltà appare per converso come quella di una distruzione anche fisica e materiale delle condizioni della felicità naturale, che culmina nella distruzione (richiamata nella bellissima stanza finale) della vita naturale delle tribù indigene d'America, perpetrata dalla civiltà europea «nelle vaste californie selve».

Alla sua donna

Dopo l'esperienza del viaggio a Roma, quando ormai andava definendosi esplicitamente il suo pessimismo materialistico (con la caduta del «sistema della natura e delle illusioni»), Leopardi compose in soli sei giorni, nel settembre del 1823, l'ultima canzone, *Alla sua donna*, legata anche ad alcune riflessioni sull'amore svolte allora nello *Zibaldone*.

La «donna che non si trova»

Bruciando le ostinate forme retoriche delle altre canzoni, il poeta si rifà qui più direttamente al modello della canzone d'amore petrarchesca, riducendolo a una misura di essenziale e limpida leggerezza, solcata anche da spunti di delicata ironia: il canto d'amore si rivolge alla «donna che non si trova», a un'immagine assoluta con cui cerca una comunicazione impossibile, ma che sola potrebbe dare un senso all'esistenza. L'invocazione a questa donna «ideale» si

tiene a un livello nobile e sublime e, nello stesso tempo, caldo e affettuoso: nonostante le somiglianze di questa immagine alle «idee» platoniche, siamo molto lontani dai tradizionali usi dell'amore in chiave mistica e idealizzante. L'inno vuole infatti manifestare una passione amorosa reale, un desiderio assoluto e fisico, che nasce proprio dall'assenza di veri rapporti con l'universo femminile. Amare la donna che non c'è è un estremo segno di vitalità, un modo per affermare una passione che vuol essere tanto più reale, quanto più la donna non si incarna nella realtà quotidiana e resta un illusorio fantasma della mente.

8.4.8. Le Operette morali.

Fin dal 1819-20 Leopardi progettava di scrivere dei «dialoghi satirici alla maniera di Luciano» in una prosa aggressiva e paradossale, che oscillasse tra mito e filosofia, tra ironia e riflessione. Al 1820 risalgono vari abbozzi di prose destinate a mettere in scena comportamenti umani e a indagare aspetti della vita sociale, dando voce a personaggi diversi: tra gli altri, quelli della *Novella. Senofonte e Niccolò Machiavelli* e il *Dialogo. Galantuomo e Mondo*.

La prosa

Quando vide esaurita la forza vitale della sua poesia degli anni '19-'22 e affermarsi conseguentemente il suo pessimismo materialistico, Leopardi iniziò a scrivere le *Operette morali*; nel corso del 1824, tra il gennaio e il novembre, ne realizzò venti. In questi testi in prosa, relativamente brevi, egli si servì di miti filosofici in negativo, capaci di offrire immagini vive dell'infelicità dell'uomo: era un modo di approfondire la conoscenza della radicale negatività della condizione umana attraverso l'immaginazione letteraria, l'elaborazione di miti tendenti paradossalmente a smentire o rovesciare le forme mitiche su cui si basa la vita sociale. Oltre al modello ironico-satirico dei dialoghi di Luciano era essenziale quello dei dialoghi di Platone, in cui un pensiero originale si esprime attraverso eleganti procedimenti letterari, confronti tra voci diverse, racconti, invenzioni mitiche.

I miti della negatività

I modelli

Ne risultò un tipo originalissimo di prosa moderna, che affonda le sue radici nella più viva prosa greca, che sa essere misurata, nitida e carica di tensione, con scatti taglienti, con momenti di impassibile distruttività e di cupa amarezza, con una sua gioia serena nel guardare alle apparenze, nel farsi negazione e rifiuto. Questa prosa ci appare come assolutamente estranea ai modi linguistici dominanti nell'Italia del tempo: la sua misura «classica» viene da un equilibrio tra caratteri regionali diversi, da un controllato rapporto con tutta la tradizione della prosa letteraria italiana, che si pone al di là di scelte sempre parziali o riduttive, al di fuori dell'ottica provinciale che dominava ormai la «questione della lingua». Essa è aperta verso il futuro molto più della prosa «fiorentina», borghese e paternalistica, dei *Promessi Sposi*: guarda – si può dire – a un pubblico lontano, offrendogli un linguaggio che potrebbe definirsi «lunare», preciso, equilibrato e insieme inafferrabile, che sa innalzarsi verso momenti intensamente lirici e «poetici» e allo stesso tempo sa spingersi verso la più impassibile tensione speculativa e filosofica.

Una prosa moderna

Una lingua «lunare»

La materia

Le *Operette*, alcune delle quali si svolgono come narrazioni o come riflessioni di tipo teorico, altre come veri e propri dialoghi, si servono di un repertorio di situazioni, di personaggi, di voci appartenenti all'immaginario classico, alla tradizione dei miti filosofici, a tutta la storia della cultura e della letteratura. Ma questa materia è spesso sospesa in una luce paradossale, filtrata da un occhio insieme partecipe e distaccato, sofferente e ironico, che trova nel dolore la propria capacità di conoscenza e di irrisione: ci vengono incontro personaggi mitici o prestigiose figure di intellettuali, ma privati dei loro originari connotati eroici, immersi nella banalità e nel tedio della grigia esistenza quotidiana che la natura assegna a tutti gli uomini.

I temi

Tra i temi fondamentali delle *Operette* scritte nel '24 c'è l'indagine sulla felicità e sull'infelicità (con nuovi approfondimenti della «teoria del piacere» e una ripresa di molti motivi sviluppati nello *Zibaldone*), lo svelamento dell'estraneità e dell'ostilità della natura, l'irrisione delle dottrine che mettono l'uomo al centro dell'universo, la polemica contro le ideologie e i sistemi sociali che creano ostacoli artificiali alla ricerca della felicità e accrescono la negatività della condizione naturale. Questi temi si esprimono in invenzioni e in situazioni dialogiche, in appassionata tensione verso una impossibile felicità, verso una comunicazione con gli uomini degni, amanti del «vero». Lo scrittore e i suoi personaggi dialoganti guardano come da lontano al vano affaccendarsi degli uomini, impegnati a raggiungere i loro piccoli obiettivi, accecati dalle loro illusioni; e alle sciocche pretese di un'umanità che crede che la natura sia sottoposta al suo dominio oppongono, con amara sicurezza, la reale infelicità dell'uomo, la sua marginalità nell'universo, l'inessenzialità della sua civiltà. Di qui lucidissime e anticipatrici analisi critiche di molti aspetti della civiltà contemporanea, della sua meccanizzazione, del furore con cui essa accumula sempre nuove illusioni e inganni per le masse degli uomini.

Inessenzialità della civiltà

La raccolta

Il libro delle *Operette morali* (a cui, oltre a quelle del '24, se ne aggiungono poche altre, ma bellissime, negli anni successivi) ha una sua compattezza e organicità: è un'immagine variegata, che si esprime in dialoghi e in figure, delle radici e dei fondamenti materiali dei comportamenti, è un'analisi spregiudicata e intensa delle forme «moralì» della vita umana: è un grande addio finale a tutte le «illusioni» e insieme una condanna senza appello degli inganni ideologici e sociali, una protesta recisa contro l'ignoto e ostile potere della natura. Su questa compattezza di fondo, ideologica e formale, ognuno dei «pezzi» che costituiscono il libro sceglie temi, orientamenti, punti di vista particolari, rivelando caratteri specifici e singolari.

Storia del genere umano

Le *Operette* satiriche

La prima operetta, *Storia del genere umano*, presenta una storia mitica dell'umanità, distinta in epoche diverse, in cui diversamente si configura una ostinata ricerca della felicità, incarnata da «fantasmi».

Segue una serie di operette più vicine al modello di Luciano, dai caratteri satirici e paradossali, sospese in un gioco lieve ed etereo, con personaggi mitici o grotteschi che si divertono a mostrare tutta la futilità della vita terrena: il *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, in cui i dialoganti giocano a palla con il globo terrestre; il *Dialogo della Moda e della Morte*, in cui si individuano i caratteri della moda, che, nel suo «fare e di-

sfare di continuo le cose di quaggiù», compie lo stesso ufficio della morte; il *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, in cui la sparizione degli uomini dalla terra lascia nell'indifferenza tutta la natura. Tra queste due ultime operette si inserisce la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, in cui, in omaggio al secolo delle macchine, si propone paradossalmente la costruzione di figure umane artificiali. Un'appassionata invocazione della felicità e una constatazione accorata dell'impossibilità di raggiungerla sono contenute nel breve ma intenso *Dialogo di Malabruno e di Farfarello* e nel più pacato *Dialogo della Natura e di un'Anima*. La relatività della condizione umana e la reversibilità della posizione degli astri viene affermata, sullo sfondo suggestivo degli spazi silenziosi, nel *Dialogo della Terra e della Luna*, ma con l'avvertimento che «il male è cosa comune a tutti i pianeti dell'universo». Ne *La scommessa di Prometeo*, parte in forma narrativa parte in forma dialogica, il mitico titano si rende conto, suo malgrado, della cattiveria costitutiva della natura umana. Il *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico* sottolinea la vanità di una «pura vita» priva di ogni «azione o passione viva e forte».

Relatività della condizione umana

Protagonista del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* è la malinconica figura del poeta tanto amato da Leopardi: il suo dialogo con i fantasmi interiori appare come una risposta all'impossibilità di raggiungere il piacere (che fa del vivere «di sua propria natura uno stato violento») e al dominio del «dolore» e della «noia». A questo punto il libro delle *Operette* raggiunge il suo momento più acuto con la radicale affermazione di pessimismo contenuta nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* (la cui redazione aveva preceduto quella del *Tasso*), dominato dalla voce ferma dell'Islandese, che, convinto della «vanità della vita, e della stoltezza degli uomini», ha sempre cercato di vivere appartato, lontano da ogni desiderio, ma è stato ugualmente perseguitato dagli infiniti mali creati dalla natura, e si è convinto che essa sia «nemica scoperta degli uomini». Il suo incontro con la figura inquietante della Natura, «una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna», si risolve nell'affermazione dell'assoluta indifferenza di questa nei confronti delle sofferenze umane.

Tasso e il suo Genio

La Natura e l'Islandese

A questo altissimo vertice del pessimismo leopardiano seguono operette concentrate su temi più specifici, ma tutte di singolare e drammatica intensità. Il *Parini, ovvero della gloria*, in dodici capitoletti, presenta, come insegnamenti rivolti da Parini a un suo discepolo, alcune considerazioni sulla gloria letteraria, divenuta vana e illusoria nel mondo moderno. Il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* prende avvio con un sublime *Coro dei morti*, una stanza libera di endecasillabi e settenari, in cui si esprime l'assenza totale di vita, con una potente poesia del silenzio, del vuoto di ogni sensazione e di ogni ricordo: è il canto delle mummie dello scienziato seicentesco Ruysch, le quali, per una misteriosa legge ciclica, hanno per breve tempo capacità di parola; il dialogo che segue al coro è un'inquietante indagine sull'assenza di sensazioni in cui si risolve il morire, sulla difficoltà di definire la morte con i parametri della vita. I *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* raccolgono, in sette capitoletti, una serie di aforismi pessimistici e pungenti di questo personaggio immaginario. Il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* avviene durante il viaggio dell'esploratore verso le terre incognite e si interroga sugli obiettivi stessi dell'impresa, arrivando a un'esaltazione del viaggiare in sé, come modo di fuggire la «noia», come incessante ricerca del diverso e del nuovo. Si tratta di una pacata riproposta del valore della vitalità (affidata al viaggio e all'avventura), che si espande in modo più lirico nell'*Elogio degli uccelli*, messo in bocca ad «Amelio, filosofo solitario»: vi si esaltano il volo e il canto, una condizione «aerea» lontanissima da quel-

La gloria letteraria

Federico Ruysch e il Coro dei morti

Fuggire la «noia»

Suprema infelicità
del vivere:
il *Cantico
del gallo silvestre*

la umana, ultimo regno di godimento e di felicità nel cupo orizzonte della natura.

Ma questo sguardo verso una «perfezione» della natura estranea all'infelicità e alla stoltezza dell'uomo si rovescia nel più totale pessimismo cosmico del *Cantico del gallo silvestre*, l'ultima operetta del '24, che si presenta come trascrizione del canto mitico di un antico animale sospeso «tra il cielo e la terra»: al sorgere del dì il gallo ricorda a tutti i viventi la suprema infelicità del vivere, il processo di distruzione che muove tutta l'esistenza. Come fossero decifrate e tradotte da una lingua arcaica e primigenia, ci vengono incontro alcune delle più radicali e laceranti massime del pessimismo leopardiano («Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire... la massima parte del vivere è un appassire... Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile»), che portano al finale annuncio della distruzione di tutto il cosmo: «Tempo verrà che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta».

Timandro
ed Eleandro

Il *Cantico* costituisce così la vera conclusione ideologica e poetica della prima forma del libro delle *Operette morali*; ma già nella prima edizione del '27 Leopardi lo fece seguire dal meno importante *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, composto successivamente, e dal più ampio *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, composto precedentemente. Quest'ultimo presenta una riflessione più esplicita sul significato delle *Operette*, una sorta di sintesi ideologica e di rivendicazione di intenti polemici: Eleandro, colui che compatisce gli uomini, immagine dell'autore, rispondendo a Timandro, lodatore degli uomini, difende il suo giudizio negativo sulla specie umana, giustificandolo con la propria distanza dai sentimenti e dalle aspirazioni volgari che dominano la loro esistenza.

8.4.9. Fuori da Recanati: partecipazione e astensione.

Il lavoro
editoriale

La partenza da Recanati nell'estate del 1825 mette Leopardi a diretto contatto con il vivace mondo editoriale milanese. Inizia allora un periodo di intenso lavoro, soprattutto per conto dell'editore Stella, dedicato alla cura di testi classici e all'allestimento di volumi destinati a un pubblico molto più ampio di quello che Giacomo poteva aver avuto in mente negli anni precedenti. Egli elabora progetti, iniziative, lavori rivolti a lettori non specializzati, coll'intento di avvicinarli a testi complessi e difficili: proprio a questi destinatari si rivolge il commento alle *Rime* del Petrarca, apparso nel giugno del 1826.

Le *Crestomazie*

L'obiettivo di «alta» divulgazione si accompagna a un nuovo confronto di Leopardi con la tradizione letteraria italiana, i cui risultati si concretano nelle due grandi antologie pubblicate dallo Stella, la *Crestomazia italiana* («cioè scelta di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d'ogni secolo»), uscita all'inizio del '27, e la *Crestomazia poetica italiana* («scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti, e distribuiti secondo i tempi degli autori»), uscita nel gennaio del '28.

La morale
dell'astensione
e il *Manuale*
di Epitteto

Intanto, nonostante questa nuova attenzione al pubblico e gli incontri e i rapporti umani stabiliti, tra il '25 e il '27, a Milano, a Bologna e a Firenze, Leopardi dà una sistemazione sempre più radicale al suo pessimismo, accettando fino in fondo le conseguenze della scelta del «vero» e cercando di allontanare ogni rimpianto delle perdute «illusioni». Con l'adesione al materialismo meccanicistico si nega ora esplicitamente (come avveniva solo in alcuni momenti delle *Operette* del '24) la

possibilità di un intervento attivo nella vita sociale e politica. Leopardi ora fa sua una *morale dell'astensione*, per la quale trova un modello essenziale nel *Manuale* del filosofo ellenistico Epitteto di cui compie la traduzione alla fine del '25.

Ciò comporta anche una rinuncia alla poesia, alla ricerca di vitalità e al rapporto con le illusioni a cui essa si lega: nell'epistola in endecasillabi sciolti *Al conte Carlo Pepoli*, letta il 28 marzo 1826 all'Accademia felsinea di Bologna, in un pacato tono di conversazione intellettuale, i vari interessi e le varie attività degli uomini vengono giudicati cose vane e indifferenti e si afferma il proposito di dedicarsi integralmente allo studio dell'«acerbo vero». Leopardi tende ora a collocarsi in una posizione di solitario ed estraneo testimone del presente, «eremita osservatore», che si limita a guardare alle diverse forme della civiltà e agli sviluppi della cultura umana, senza parteciparvi.

L'epistola
Al Pepoli

I pensieri dello *Zibaldone* di questi anni svolgono con forza ancora maggiore la riflessione sulla sofferenza che domina tutta la vita della natura. In proposito va ricordato un pensiero del 19-20 aprile 1826, punto fermo del pessimismo cosmico leopardiano: esso inizia con una lapidaria constatazione («Tutto è male»), che si allarga in un'angosciosa descrizione di un «giardino di piante, d'erbe e di fiori», dalla splendida apparenza esteriore, che sussiste perché ogni minimo essere vi si trova in stato di sofferenza, vittima di una violenza sistematica e implacabile; l'attenta considerazione della vera vita del giardino, luogo ameno e felice per eccellenza secondo tutta la tradizione letteraria, porta in realtà a concludere che «ogni giardino è quasi un vasto ospedale».

Riflessione
sulla sofferenza:
il giardino
di Leopardi

In questo orizzonte vengono composte nel 1827, dopo l'uscita dell'edizione delle *Operette morali*, due nuove operette, diverse tra loro, ma caratterizzate da un esplicito estremismo speculativo, *Il Copernico* e il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*. La prima, divisa in quattro piccole scene, propone un «divertimento» astronomico pieno di spunti ironici e paradossali e si riallaccia alle varie operette basate sulla critica all'antropocentrismo. Nell'altro dialogo due filosofi antichi, i neoplatonici Plotino e Porfirio, mostrano come nella vita umana la sola cosa non ingannevole sia la «noia», negano le teorie sulla vita dell'anima dopo la morte, discutono sul suicidio. Porfirio contesta la diffusa opinione che considera il suicidio non naturale, con la ragione che è la stessa «natura» umana a non essere naturale, in quanto modificata dall'«assuefazione» e dalla «ragione»; e la ragione mostra per suo conto che nel sistema dell'universo la vita «non è altro che un semplice e un manifestissimo errore, per dir così, di computo e di misura». Accettando le argomentazioni di Porfirio, Plotino conclude però che il «senso» degli uomini resta intensamente attaccato a quell'errore di calcolo e che la vita può avere valore per la forza sempre rinascete delle sensazioni: ad essa, pur totalmente negativa, continua d'altra parte a legarci il rapporto con i «cari» e con gli «amici», un bisogno essenziale di solidarietà e di aiuto reciproco, che spinge quanti si amano a sostenersi per «sofferir la vita».

Le due *Operette*
del 1827

Bisogno
di solidarietà

8.4.10. Il «risorgimento» poetico.

La rivalutazione del «senso» della vita e dell'amicizia tra gli uomini, contenuta nel finale del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, porta Leopardi a una nuova attenzione agli affetti e ai sentimenti, che si sviluppa in vari pensieri dello *Zibaldone*, tra il '27 e il '29, dedicati alla poesia e al ricordo, e nei grandi componimenti poetici concepiti tra il '28 e il '29, prima a Pisa e poi a Recanati. Con ciò

Gli affetti
e i desideri

Leopardi non intende recuperare il valore delle «illusioni», ma esprimere un nuovo bisogno: seguire il flusso delle emozioni e delle sensazioni che costituiscono una parte ineliminabile della stessa condizione naturale dell'uomo. La nuova riflessione sulla poesia e la nuova poesia si inseriscono totalmente nel pessimismo materialistico e scendono in fondo alla contraddizione – che il pensiero di Leopardi ha individuato – tra la condizione naturale e i caratteri che al suo interno assume la «materia pensante» dell'uomo (con i suoi desideri, i suoi sogni, le sue speranze, il suo dolore).

Poesia della
«rimembranza»

Vari sono ora i pensieri che si riferiscono ai morti, alla loro memoria, al bisogno di richiamarne l'immagine. La poesia, nel dare voce nel mondo più immediato al sentimento dell'anima «al presente», deve esprimere il volgersi di questo sentimento verso la *rimembranza*, verso il recupero di immagini che sono state e che non sono più. Gli oggetti interessano la poesia per i ricordi che riescono a evocare; e il più profondo carattere della poesia sta nel *vago* (parolachave nel linguaggio leopardiano), legato alla cosiddetta *doppia vista*, che fa vedere continuamente il mondo e gli oggetti come «doppi»: un pensiero del 30 novembre 1828 dice che l'uomo sensibile «vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d'una campana; e nello stesso tempo coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono». La sensibilità poetica attribuisce così alle cose un valore più forte di quello che esse hanno realmente, un valore che si richiama a qualcosa di lontano e perduto, che ci rivela il consumarsi della vita. La capacità di provare emozioni, di guardare agli aspetti del mondo, non consente di recuperare l'autentico contatto con la natura cercato nella prima poesia leopardiana (in particolare negli idilli del '19-'21), ma induce piuttosto a scoprire nelle cose e nella vita il segno struggente di quanto è andato perduto; non si cerca più una consolazione vitale, ma si approfondisce il rimpianto per una giovinezza e una gioia visibili ormai come qualcosa di consumato e distrutto. Questa nuova poesia si pone quindi in un legame strettissimo con la «filosofia», con la scoperta del «vero» e della negatività della natura.

Il risorgimento

In questa produzione poetica Leopardi si impegna a Pisa – dopo il leggero *Scherzo* scritto il 15 febbraio – nell'aprile del 1828, con *Il risorgimento* e *A Silvia*, che gli faranno scrivere alla sorella Paolina il 2 maggio: «dopo due anni, ho fatto de' versi quest'Aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta». La prima di queste due nuove liriche ha un esplicito valore programmatico, presentandosi come testimonianza di quello spegnimento della sensibilità provato negli anni precedenti e dell'improvviso, inesplicabile, risorgere dei «moti del cor». La sottile analisi del sentimento individuale e delle sue contraddizioni con la natura si dispone qui con equilibrio perfetto entro forme tradizionali di espressione patetica, adottando la struttura metrica della canzonetta arcadica (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 82) e i modi anche più convenzionali del linguaggio melodrammatico.

A Silvia

La celeberrima canzone *A Silvia*, scritta tra il 19 e il 20 aprile 1828, abbandona ogni schema metrico troppo rigido, trovando una nuova eccezionale misura lirica, che condensa in sé l'anelito verso l'amore e la bellezza, l'attenzione alla più semplice realtà quotidiana, la riflessione sul rapporto tra l'uomo e la

natura, in una assoluta musicalità, che si appoggia sulla forma della *canzone libera* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 110). Il componimento si configura come colloquio con una fanciulla appartenente a una famiglia di dipendenti di casa Leopardi (designata col nome tutto letterario della protagonista femminile dell'*Aminta* del Tasso), Teresa Fattorini, morta ventunenne di tisi nel 1818. Questo colloquio con la figura femminile si pone immediatamente come ricordo di una vita giovanile troncata, di cui sopravvive solo un'eco di suoni e di sguardi. Tutto il canto è percorso da segni che sono allo stesso tempo di comunicazione e di distanza tra il poeta e Silvia, da sensazioni che emergono da una realtà concreta ma inafferrabile, sospesa in una musica aperta e dispiegata, ma anche piena di risonanze segrete e inaudite. Il mondo di Silvia, la giovinezza di lei e quella del poeta, la speranza di quest'ultimo, si riaffacciano dolcemente, ma come cose perdute per sempre e ciò suscita la protesta contro la natura e contro la sua azione distruttrice.

Colloquio
e ricordo,
comunicazione
e distanza

8.4.11. *I canti recanatesi.*

L'ultimo soggiorno a Recanati, dal novembre del '28 all'aprile del '30, segna una stagione d'infelicità e solitudine, e insieme il ritorno di sensazioni e immagini da cui nascono alcune tra le maggiori liriche leopardiane (insieme a varie riflessioni sulla poesia a cui si è accennato in 8.4.4 e in 8.4.10).

L'ultimo
soggiorno
a Recanati

Insieme alla canzone *A Silvia*, questi canti recanatesi vengono di solito indicati come *grandi idilli*, per sottolineare la loro continuità con gli idilli del '19-'21

I «grandi idilli»

GENERI E TECNICHE tav. 110

Canzone libera

È un tipo di canzone che si ricollega alla canzone tradizionale (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 21), ma si svincola dalla costrizione della struttura metrica fissa per tutte le stanze. Essa prende forma con un lungo processo che ha origine con il classicismo e il *pindarismo* del Cinquecento e del Seicento (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 65), quando comincia a venir meno la distinzione, fondamentale nella canzone petrarchesca, tra fronte e sirma. Leopardi seguì nelle sue prime canzoni (cfr. 8.4.3 e 8.4.7) schemi relativamente regolari, elaborando strofe con un numero di versi fisso, ma con variazioni e complicazioni nelle rime; con *A Silvia* diede vita a una forma estremamente libera, costituita da stanze con un numero variabile di versi e senza nessun sistema di rime preordinato. L'unico elemento fisso di questa nuova canzone, chiamata anche *canzone libera* (o *leopardiana*), è la presenza di endecasillabi e settenari: ogni altro elemento (la ricorrenza delle rime, il numero di versi di ciascuna stanza, la distribuzione tra endecasillabi e settenari) è affidato alle libere esigenze dell'espressione poetica.

e nello stesso tempo per distinguerli da quelli: ai temi di alcuni di essi si può riferire la definizione degli «idilli» fornita nell'elenco di progetti letterari databili al '28, ma Leopardi non li indicò mai esplicitamente come tali; d'altra parte non è accettabile un'interpretazione che, legandoli troppo strettamente ai precedenti canti del 1819-21, veda tutta la poesia leopardiana come una poesia di tipo «idillico», travisandone il significato.

I Canti

Insieme alla maggior parte dei componimenti già pubblicati nei volumetti delle *Canzoni* (1824) e dei *Versi* (1826), questi testi costituirono il nucleo essenziale del volume dei *Canti*, stampato a Firenze nel '31 dopo il definitivo abbandono di Recanati. La struttura del volume avrà una sua logica interna e una sua organicità, e la scelta del titolo, quasi completamente nuovo rispetto a quelli abituali delle raccolte liriche italiane, prenderà spunto proprio dal carattere delle poesie scritte tra il '28 e il '30, che si propongono come «canti» che sgorgano direttamente dalle sensazioni immediate del poeta, con la leggerezza e la spontaneità musicale e vocale del canto degli uccelli.

Le ricordanze

Le ricordanze (26 agosto-12 settembre 1829) si basano sul fluire ininterrotto della memoria, che procede per successive ondate musicali, spostandosi liberamente tra tempi e luoghi, ma avvolgendosi sempre intorno a un nucleo di dolore e di rimpianto, a immagini di tenerezza mai afferrate fino in fondo, a possibilità non realizzatesi, a sensazioni felici appena annunciate e poi cancellate, sottratte dal tempo e dalla morte. Questo componimento è costruito come un singolare poema narrativo, in endecasillabi sciolti distinti in sette lasse, ciascuna delle quali addensa una costellazione di temi che s'inseguono l'un l'altro. La fortissima intensità sentimentale del canto si regge su una relativa semplicità di linguaggio, che si adegua ai ritmi del cuore e della memoria, nella loro immediatezza fatta di echi, di insistenze, di appassionate ripetizioni, al di là di ogni schermo letterario o retorico. Il tornare irresistibile, insieme dolce e doloroso, delle immagini della giovinezza perduta, delle sue illimitate speranze, prende il primo spunto dalla contemplazione delle «vaghe stelle dell'Orsa» a cui il poeta era abituato nella sua fanciullezza: il continuo *crescendo* delle sensazioni e dei ricordi è reso più acuto e struggente dal suo stato di disperazione, dal vuoto della sua vita presente ancora prigioniera del «natio borgo selvaggio», dalla protesta contro gli inganni della natura e contro la caduta delle illusioni della giovinezza. Il nodo sentimentale e patetico tocca il culmine nell'ultima lassa, in cui affiora ancora una volta il ricordo di una fanciulla morta: l'invocazione alla fanciulla che non c'è più poggia su un assoluto bisogno d'amore, di presenza reale, si confronta con la sua assenza, col suo non essere e non più partecipare agli umili e quotidiani eventi della vita giovanile.

Un crescendo di sensazioni

La quiete e Il sabato

Più vicine ai modelli dell'idillio possono apparire le due canzoni libere scritte nel settembre 1829 dopo *Le ricordanze*, e cioè *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*, che a lettori superficiali sono parse semplici quadretti di vita recanatese. In esse la rappresentazione immediata, ma pur carica di sottili riferimenti letterari, della più dimessa realtà quotidiana, colta nel momento di calma che segue la tempesta e in quello di vibrante attesa collettiva che precede il giorno festivo, riconduce con appassionata insistenza alla riflessione

leopardiana sull'impossibilità del piacere e ai motivi centrali di tutta la sua «teoria del piacere» (cfr. 8.4.5). I due canti si pongono quindi come due apologhi morali, in cui le immagini dell'esistenza di ogni giorno assumono un valore di *exemplum*, secondo due punti di vista opposti e complementari, che mostrano come una vera gioia sia comunque negata all'uomo, che può trovare le sole parvenze del «diletto» nel guardare al dolore passato e nelle sue pause (*La quiete*) o nel guardare, aspettandola, alla felicità futura (*Il sabato*). L'originalità e il tono affettuoso dei quadri di vita quotidiana si sostengono proprio su questo significato così «negativo»: il poeta partecipa tanto più spontaneamente e calorosamente a quella realtà, quanto più mostra come le aspirazioni, le paure, i desideri concreti che la costituiscono si risolvano nel vuoto e nel nulla.

Tutto concentrato sulla negatività assoluta della condizione umana è il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (22 ottobre '29-9 aprile '30) in cui il pessimismo di Leopardi si afferma nel suo nucleo più semplice e cristallino, liberato da ogni riferimento a dati storici e a eventi personali. Il canto è affidato a uno dei pastori dell'Asia centrale che, come Leopardi aveva letto in una rivista francese, «passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins» («passano la notte seduti su una pietra a guardare la luna e a improvvisare parole piuttosto tristi su arie che lo sono altrettanto»): esso vuole essere così una prova di poesia originaria, prodotta dal colloquio diretto con l'astro lunare, nella solitudine notturna, di una voce non segnata da alcun carattere sociale o storico, espressione di una pura e primitiva essenza «umana». Si susseguono insistenti le domande sul senso dei processi naturali, che chiamano in causa un sapere e un potere ignoti, incommensurabili con la debolezza e l'infelicità dell'uomo, condannato a percorrere un viaggio insensato in un universo indifferente e nemico; ma questo inquieto interrogare è animato anche da un'intensa ricerca di comunicazione con la natura virginea e femminile della luna, con la sua translucida purezza, indifferente ma dolce: c'è come una spinta appassionata a superare la distanza che separa il pastore dall'enigmatico astro, a scoprire un improvviso, affettuoso significato in un universo che tutti i segni rivelano privo di senso. Ma non ci sono risposte, e resiste solo il «tedio», che assale l'uomo anche quando è privo di sofferenze e di desideri, mentre gli animali appaiono sereni nella loro incoscienza: l'ipotesi, appena accennata, che esistano condizioni più felici di quella dell'uomo, è alla fine annullata da quella — più credibile — dell'infelicità universale («è funesto a chi nasce il dì natale»).

Ai caratteri stilistici e tematici dei canti recanatesi (soprattutto ai due apologhi della *Quiete* e del *Sabato*) si ricollega *Il passero solitario*, di incerta collocazione cronologica. Per la mancanza dell'autografo e per esser stato pubblicato per la prima volta solo nell'edizione dei *Canti* del 1835 (dove occupa l'undicesimo posto, prima degli idilli), esso va probabilmente ascritto alle ultime fasi della poesia leopardiana: si tratterebbe cioè di una poesia ricca di elementi idillici e di ambientazione recanatese, composta appositamente dal poeta per aprire la parte del libro contenente gli idilli. Quale che sia la sua data di composizione, questa canzone presenta una struttura molto lineare, articolata in tre

Impossibilità del piacere: pause del dolore e attesa della gioia

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia

Angosciose domande sul senso dell'esistenza

Il passero solitario

Invocazione
alla giovinezza

stanze, dedicate la prima al «passero solitario», animale che per natura vive solo, senza partecipare ai voli e ai canti degli altri uccelli, la seconda al poeta, che vive la sua giovinezza senza partecipare alla vita degli altri e alle sue gioie festive, la terza a un confronto tra il passero e il poeta (ma mentre il comportamento del passero è naturale e non comporta perdita di esperienza, innaturale è quello del poeta, che nella vecchiaia sarà costretto a guardare con rimpianto alla sua perdita giovinezza). Per la sua eccezionale leggerezza, per l'animazione vocale e sonora che pare voler prolungare quella del canto del passero («ed erra l'armonia per questa valle»), per il suo esser sospesa tra il futuro e il passato, l'invocazione alla vita e alla giovinezza mantiene qui qualcosa di enigmatico e di inafferrabile.

8.4.12. Il soggiorno fiorentino e le ultime Operette.

Leopardi
e gli intellettuali
dell'«Antologia»

Abbandonata per sempre Recanati, e venuto a contatto con nuovi ambienti umani e culturali, con nuove e decisive esperienze, in un mondo vivo e ricco di iniziative come quello fiorentino, Leopardi avvertì più acutamente il contrasto tra la propria posizione e le tendenze allora dominanti, sostenute anche da gran parte degli «amici suoi di Toscana», raccolti intorno all'«Antologia» del Vieusseux: poté constatare concretamente l'impossibilità di conciliare il suo pessimismo materialistico con gli atteggiamenti cautamente progressisti o con il moderato e operoso liberalismo degli intellettuali toscani; il suo culto per i grandi modelli letterari classici lo portava d'altra parte a credere in una letteratura che si interrogasse fino in fondo sul senso del vivere ed esprimesse le forti esigenze di libertà dell'individuo, senza piegarsi a una collaborazione allo sviluppo della società presente: una letteratura comunque più ambiziosa di quella che si veniva allora producendo in tutta Italia. È proprio l'esigenza di assoluto legata alla sua ottica «letteraria» a portare Leopardi verso un lucido rifiuto critico delle posizioni di quegli intellettuali, che, nel loro impegno civile e nella loro ricerca di «utilità» sociale, vedevano in termini positivi e ottimistici il nuovo sviluppo borghese. Egli rifiutò un'ultima proposta di collaborazione fissa all'«Antologia» fattagli dal Vieusseux il 1° settembre 1831, mentre i suoi rapporti con Tommaseo furono sin dall'inizio molto difficili (cfr. 8.5.9).

Le ultime
Operette

In molte lettere di questo periodo (è molto importante quella al De Sinner del 24 maggio '32) il suo pessimismo si impone non soltanto come scelta filosofica, ma come modello di vita e di comportamento, che non può scendere a compromessi. Esso possiede ora una sicurezza e una lucidità che si manifestano in modo limpido nella prosa tesa e scorrevole delle ultime due *Operette morali*, scritte nel '32 e comprese nella nuova edizione del '34: il *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* e il *Dialogo di Tristano e di un amico*. Nella prima, breve e semplicissima, quasi priva di ogni residuo letterario, viene colto a volo un dialogo di strada in cui si confrontano lo svagato ottimismo di un venditore di almanacchi che promettono grandi cose per l'anno nuovo e l'ironico pessimismo di un viandante, consapevole del fatto che la felicità si dà solo nell'attesa, senza mai realizzarsi.

Il *Dialogo di Tristano e di un amico* è una nuova energica difesa del libro delle *Operette morali* e una recisa risposta a quanti (anche tra gli amici toscani) svalutavano il pessimismo di Leopardi, attribuendone l'origine alle sue cattive condizioni fisiche. Attraverso il personaggio di Tristano, Giacomo rivendica il proprio impegno nella «verità» e il proprio rifiuto della cultura contemporanea, rifacendosi alla conoscenza che dell'infelicità della vita avevano già gli antichi e denunciando l'ostinata tendenza degli uomini a ingannarsi, a credere non al vero, ma a ciò che appare loro più conveniente: mentre tutte le visioni positive della vita si basano sull'autoinganno, Tristano preferisce ridere «del genere umano innamorato della vita», guardare in faccia alla realtà con «la fiera compiacenza di vedere strappato ogni manto alla coperta e misteriosa crudeltà del destino umano». Fingendo di ritrattare le sue convinzioni, egli esalta ironicamente la condizione umana del secolo XIX, «secolo di ragazzi», «ricchissimo e larghissimo di parole», in cui il sapere e il suo diffondersi presso le masse è un mero fatto quantitativo che non porta a un accrescimento di conoscenza, ma solo a una moltiplicazione di parole inutili e vane, di «libri improvvisati», che trova il suo vertice nella «profonda filosofia de' giornali» (che Tristano finge di abbracciare). L'operetta si chiude su un tono alto e appassionato, con l'affermazione della scelta impassibile della morte, unica e definitiva risposta all'infelicità e alle illusioni degli uomini.

Rifiuto
della cultura
contemporanea

Contro
il secolo XIX

8.4.13. L'amore e la nuova poesia.

Tra le esperienze su cui si fonda la nuova coscienza di sé che Leopardi mostra negli anni fiorentini c'è quella dell'amore, vissuto come vicenda interiore assoluta, con un senso di fascinazione, di energia, di viva presenza. Per l'infelicitissima condizione umana del poeta, non si tratta di un rapporto amoroso reale e totale, ma piuttosto di una volontà di sentire in se stesso l'emozione e l'affetto determinati da incontri con donne reali, da rapporti con ambienti in cui si svolgevano reali esperienze amorose (in questo senso fu importante per lui la vita comune col Ranieri, romantico e appassionato, amante di varie donne). Nella nuova situazione Leopardi sente insomma un bisogno di più diretti rapporti con figure femminili: alla frequentazione di Fanny Targioni Tozzetti è legata una serie di nuovi componimenti poetici, dalla datazione non completamente sicura, che percorrono le diverse fasi di un'esperienza amorosa e si sogliono indicare come liriche del *ciclo di Aspasia* (dal nome con cui la donna è designata nell'ultima di esse).

L'esperienza
del sentimento
amoroso

Il «ciclo
di Aspasia»

Anche la scelta – come voce del poeta nell'ultima operetta morale – di Tristano, l'eroe medievale dell'amore e della morte caro alla cultura romantica, mostra quanto Leopardi intendesse sottolineare il nesso tra la sua tragica coscienza di sé e l'immagine dell'amore. Una «nuova poetica» cerca ora l'espressione «della personalità che si afferma nel presente con i suoi posseduti motivi di certezza e persuasione ideale e morale» (W. Binni). Leopardi si allontana dai richiami della memoria, dagli sguardi struggenti al passato perduto, dalla ricer-

Una poetica
del presente

ca del «vago» e dell' indefinito, e tende a una parola che aderisca totalmente al suo io presente, abitato dalla passione: trova scatti linguistici energici, aperture verso una musica piú aspra, meno fluente, scavata a fondo nel ritmo del verso.

Il pensiero dominante

La piú compiuta manifestazione di questa «nuova poetica» è la canzone *Il pensiero dominante*, grande invocazione del «pensiero» che pare venire dall'esterno e abitare l'io, quasi connaturandosi ad esso: in una successione di stanze di misura e di ritmo assai diversi, con una continua sfasatura nella disposizione degli endecasillabi e dei settenari e una inquieta frantumazione della sintassi, si distende una musica sconosciuta, che vivifica nel modo piú energico il deserto dell'«acerbo vero». Per gran parte del canto il «pensiero» d'amore si dice quasi per via di negazione, nel vuoto di qualsiasi altra presenza, nel «dispregio» della volgarità e banalità del mondo contemporaneo: si esprime così una nuova vitalità tutta personale, una sorta di mistica tutta «negativa» e materialistica. Ma poi quel «pensiero» afferma sempre piú la sua fisicità, il suo radicarsi nel corpo stesso del poeta, la cui voce alla fine si rivolge direttamente alla donna, vedendo nella sua «angelica sembianza» una forza che sempre risorge e dà un senso reale alla vita: il «pensiero» amoroso è insomma qualcosa che incessantemente si ripete e si prolunga nel presente, una potenza che cancella il tempo trasformandolo in un presente assoluto.

Negatività del mondo e potenza dell'amore

Il Consalvo

Lontano dalla sconvolgente novità del *Pensiero dominante* è il *Consalvo*, in endecasillabi sciolti, ricco peraltro di elementi patetici e sentimentali che lo avvicinano a convenzionali modelli romantici.

Amore e morte

Nella canzone *Amore e morte* si intrecciano momenti di tensione energica e momenti di delicata tenerezza: le due entità sono presentate come figure mitiche, potenze originarie destinate a sollevare l'uomo dalla sua infelicità. A differenza dei consueti atteggiamenti romantici, che nel legame amore-morte vedevano un fondo misterioso di distruttiva e rovinosa irrazionalità (cfr. 8.1.5), qui esso si traduce in un segno di lucidità, in una spinta (che agisce anche su chi è ignaro di ogni cultura) a rifiutare gli inganni, le vane speranze, i conforti illusori dell'esistenza: la passione amorosa induce a ribellarsi contro i limiti della condizione umana, e la morte le si offre come l'unico reale superamento di questi limiti. La voce del poeta trova un supremo segno di comunicazione amorosa nel colloquio con la morte stessa, figura femminile insieme virginea e materna, accogliente e liberatrice («solo aspettar sereno / quel dì ch'io pieghi addormentato il volto / nel tuo virgineo seno»).

Contro i limiti della condizione umana

A se stesso

Il movimento della passione verso una donna concreta viene bruscamente e violentemente negato nella brevissima stanza *A se stesso*, che registra la caduta dell'ultima illusione del poeta («l'inganno estremo») e afferma l'aspirazione a una totale e definitiva aridità di sensazioni, che si esprime però con scatti di eccezionale energia, «in una musica senza melodie e senza colori, tutta concentrata nelle parole tematiche» (W. Binni), fino a un lapidario invito a disprezzare l'esistenza e la forza malefica che la regge («Omai disprezza / te, la natura, il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera, / e l'infinita vanità del tutto»). A questa stessa forza malefica, indicata attraverso la mitica figura del dio del male di antiche religioni orientali, Leopardi intendeva dedicare un inno, ri-

L'inno Ad Arimane

facendosi, con blasfemo rovesciamento, al giovanile progetto di inni cristiani: ne ha lasciato solo un affascinante abbozzo, *Ad Arimane*.

Ma, nonostante tutto, il tema dell'amore ritorna, prepotente, in *Aspasia*, componimento in endecasillabi sciolti divisi in quattro lasse, che è un ultimo amaro congedo dalla donna, designata col nome di una celebre cortigiana ateniese del secolo v a.C. Il canto è costruito su un confronto tra l'immagine della donna che torna ad abitare la mente del poeta, in tutta la sua fisica concretezza e con i valori che la passione le ha attribuito, e la delusione generata dalla discordanza tra quell'immagine e la donna reale, che è indifferente, estranea, incapace di capire la forza di ciò che ha suscitato. Pure, nel distacco orgoglioso da quell'immagine vana che ha amato, il poeta sente riemergere tutta la forza della «superba vision» di lei, della sua bellezza artificiale e perversa. Gli «errori» che questa apparizione ha suscitato agiscono ancora sul poeta, la cui persona ormai aspira a un'indifferente e immobile passività.

Aspasia

La «superba vision» della donna

Di non facile datazione, ma certamente composte tra l'ultima fase del soggiorno fiorentino e la prima di quello napoletano (iniziato nel settembre del '33), sono le due bellissime canzoni «sepolcrali», che presentano vari elementi di continuità, ma anche molti caratteri nuovi rispetto alle poesie del «ciclo di Aspasia»: esse cercano una misura piú regolata, operando una originalissima ripresa di forme neoclassiche, che produce immagini «splendenti e corrose dalla friabilità della loro materia mortale» (W. Binni). La prima di esse, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane donna morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi*, è una invocazione alla vita fuggente della giovinetta, che intreccia accenti affettuosi e riflessioni sulla miseria umana di fronte a una natura «che per uccider partorisce e nutre»: contro la negatività assoluta della condizione umana, e come sola consolazione all'infelicità, resiste un bisogno di comunicazione, di affetto, di solidarietà. L'altra canzone, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, pone angosciose domande sulla contraddizione tra la bellezza (di cui resta memoria nel «simulacro» funebre) e la sua fragilità, il suo rapido ridursi in «polve e scheletro».

Le canzoni «sepolcrali»

La fragilità della bellezza

8.4.14. *L'uomo e la società.*

Fin dalla giovinezza, avvertendo l'estraneità della propria condizione alle forme dominanti nella vita sociale, Leopardi si pose piú volte il problema dei comportamenti e delle relazioni collettive; e si è visto come questo interesse sia alla base della sua riflessione filosofica, che punta sui concetti di *seconda natura* e di *egoismo* (cfr. 8.4.5). Tutta la sua indagine sul «vero», la critica alle «illusioni», è rivolta ai fondamenti stessi della vita sociale, alle contraddizioni tra le ideologie e l'agire effettivo, ai modi in cui gli uomini nascondono a se stessi i propri errori, agli usi falsi e strumentali dei rapporti umani. Nella «filosofia» di Leopardi è sempre presente una lucida e coraggiosa tensione di moralista, volta a mettere in luce le molteplici incarnazioni dell'egoismo e dell'ipocrisia, della doppiezza, cioè quello che egli definisce *machiavellismo sociale*, al quale dedica molti luoghi dello *Zibaldone*, i primi progetti di operette del 1819-20 e molti passi delle *Operette morali*.

Leopardi moralista

Machiavellismo sociale

Da quest'attenzione alla realtà collettiva nasce anche il *Discorso sopra lo stato*

La vita sociale italiana: assenze

presente dei costumi degli italiani, databile tra il '24 e il '26 e rimasto allora inedito, che fornisce un quadro spregiudicato e impietoso dei nostri caratteri nazionali, degli aspetti della vita sociale italiana. Secondo la diagnosi di questo *Discorso*, in Italia manca una società retta da valori comuni, tale da offrire a tutti i suoi membri parametri e riferimenti sicuri, salde regole e convenzioni di comportamento: manca insomma la *società stretta*, il sistema artificiale, lontanissimo dalla natura, che caratterizza le grandi società europee e si riconosce nel *bon ton* (il «buon tuono», il misurato equilibrio nella conversazione e nello scambio sociale). In Italia non c'è il *bon ton*, poiché gli Italiani sono abituati a prendersi gioco di tutto, ritengono irrilevante qualsiasi regola comune e positiva, si trovano in uno stato primitivo e selvaggiamente «naturale» di aggressività reciproca, di guerra di tutti contro tutti.

I Pensieri

A un'analisi globale delle dinamiche sociali, di atteggiamenti, situazioni e occasioni concrete del vivere in società, sono dedicati i *Pensieri*, raccolta di III aforismi, a cui Leopardi lavorò probabilmente tra il '31 e il '35, utilizzando spunti diversi e spesso anche rielaborando appunti dello *Zibaldone*, che furono pubblicati postumi nel 1845. Con un acume e una sottigliezza analitica che fanno pensare a Guicciardini e a Montaigne, si descrivono qui le ambiguità della vita di relazione e della psicologia degli individui; con ostinata puntigliosità, Leopardi smaschera le false immagini con cui gli uomini si impongono nei rapporti con gli altri, la loro «reputazione», le irrazionali forme di prevaricazione reciproca che si aggiungono alla negatività della condizione naturale. Il mondo appare «una lega di birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi»: nella guerra senza quartiere di tutti contro tutti ciascuno tende a sottrarre spazio a chi gli è vicino, ricorrendo all'inganno, all'impostura. La comunicazione tra gli uomini si fonda proprio sul falso, sull'artificio, su deformazioni interessanti: il successo spetta alla simulazione, all'incongruenza tra parole e comportamenti («il mondo parla costantissimamente in una maniera, ed opera costantissimamente in un'altra»).

Irrazionalità e artificio nella vita sociale

8.4.15. Leopardi satirico.

La potenza del «riso»

Per questa denuncia dell'«impostura» dilagante nella vita sociale Leopardi sa servirsi anche del *riso* che, tra tanti mali e sofferenze, gli appare come eccezionale potenza vitale, capace di opporsi in modo fisico alle menzogne con cui gli uomini mascherano la cruda realtà della loro condizione naturale. E già si è visto come il riso abbia una funzione essenziale nelle *Operette morali* e come ad esso si appoggi lo sguardo polemico di Tristano verso l'umanità contemporanea (cfr. 8.4.12).

Nell'ultima fase della sua esistenza, spinto da un interesse sempre più forte per la vita sociale e per il peso deformante esercitato su di essa dalle ideologie, in polemica con i moderati e gli spiritualisti degli ambienti fiorentino e napoletano, Leopardi si serve sempre più frequentemente del riso come arma satirica, come strumento aggressivo e critico. Al modello dell'ironia pariniana si collega in parte la *Palinodia al marchese Gino Capponi*, in endecasillabi sciolti, scritta a Napoli nel 1835 e

La Palinodia a Gino Capponi

subito inserita nella seconda edizione dei *Canti*: l'autorevole intellettuale fiorentino che ne è destinatario (cfr. 8.2.9) impersonifica quell'ideologia moderata e progressista, e ad essa Leopardi finge ironicamente di aderire, ritraendo, come già nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, il suo pessimismo. Ma in realtà egli smaschera impietosamente le illusioni del progresso borghese, che si risolve in un accumulo di beni materiali, cieco di fronte alle condizioni di infelicità degli uomini concreti.

Più violentemente satirico è il capitolo in terza rima *I nuovi credenti*, composto negli anni napoletani e non compreso nei *Canti*: Leopardi vi difende il suo pessimismo contro le improvvisate ideologie cattolico-spiritualistiche dominanti a Napoli.

I nuovi credenti

La maggior prova della scrittura satirica di Leopardi è costituita dal poema eroicomico *Paralipomeni della Batracomiomachia*, in otto canti in ottave, iniziato probabilmente a Firenze intorno al '31 e concluso a Napoli intorno al '35. Pubblicato per la prima volta postumo a Parigi nel 1842, esso suscitò l'interesse, pur nel dissenso ideologico, di Gioberti (cfr. 8.5.6), che lo definì «libro terribile». In seguito l'opera è rimasta a lungo trascurata, relegata tra gli scritti minori e marginali del poeta: essa rappresenta invece un risultato importante e originalissimo tra le opere leopardiane. Alle sue spalle c'è una lunga tradizione italiana di *poesia eroicomico* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 72), che risale fino al più antico modello della *Batracomiomachia* pseudo-omerica, di cui Leopardi aveva compiuto ben tre traduzioni (cfr. 8.4.3): il titolo *Paralipomeni* indica che si tratta di «cose tralasciate», che integrano la *Batracomiomachia*. Ma il poeta ha presente anche un modello di scrittura satirica moderna e spregiudicata come il *Don Juan* di George Byron (cfr. 8.1.7).

Paralipomeni della Batracomiomachia

La vicenda narrata continua quella del poema pseudo-omerico, adombrando però una vastissima serie di riferimenti alla storia contemporanea, soprattutto agli eventi napoletani che vanno dal '15 al '21, ma anche a quelli toscani del '31 e al comportamento tenuto in quelle circostanze dai liberali moderati. Nella guerra tra i topi e le rane, già narrata dal poema antico, intervengono ora, in appoggio alle rane, i granchi, che sconfiggono i topi e uccidono il loro capo Mangiaprosciuti. I topi inviano allora in ambasceria al campo nemico il conte liberale Leccafondi, a cui vengono dettate durissime condizioni dal generale avversario Brancaforte; ma gli sconfitti si riorganizzano, istituendo un regime liberale ed eleggendo un re costituzionale, Rodipane. I granchi non accettano questa situazione e sconfiggono di nuovo i topi, che in battaglia si comportano in modo maldestro ed equivoco: mentre il re Rodipane si accorda subito con i granchi e abroga la costituzione, Leccafondi, capo dell'opposizione, viene costretto all'esilio. Nel viaggio viene travolto da una tempesta e ripara presso un uomo, saggio e solitario, Dedalo, che lo conduce a visitare l'oltretomba degli animali («l'Averno dei bruti»), rappresentato con una ripresa comico-parodica di schemi danteschi e con un'evidente intenzione satirica nei confronti delle credenze sull'immortalità dell'anima: di fronte alle richieste d'aiuto di Leccafondi, i morti si scatenano in un riso incontenibile.

I topi, le rane e i granchi

Su questo percorso narrativo, che rimane d'altra parte sospeso, senza una vera conclusione, si innestano varie digressioni e divagazioni, in cui più esplicite sono la polemica ideologica e la rappresentazione delle illusioni e delle ambiguità di tante iniziative politiche contemporanee. Le figure dei granchi (immagine degli Austriaci e delle forze reazionarie) sono tracciate con cupi caratteri negativi; ma le posizioni dei topi (immagine dei liberali italiani), con la loro vaga aspirazione alla libertà, pri-

I liberali e le forze reazionarie

va di senso concreto, sono violentemente irrisse. Con una certa simpatia si guarda solo alla figurina del conte Leccafondi, che ricorda quella di molti intellettuali toscani: «filosofo morale, e filotopo», costui è impegnato nella ricerca del «perenne / progresso del topesco intendimento», in benefiche iniziative culturali e sociali; onesto, ma pieno di ingenuità utopiche, deve riconoscere, scendendo nell'oltretomba, la totale estraneità tra vita e morte, la negatività assoluta del destino di tutti i viventi.

Sotto lo schermo delle vicende degli animali, i *Paralipomeni* accumulano acute e sarcastiche definizioni del costume intellettuale, dei dibattiti e delle iniziative politiche che condurranno al Risorgimento: si manifesta così il punto di vista tutto negativo dell'autore, che si designa esplicitamente come «mal pensante». Egli esprime qui tutta la sua insofferenza per la condizione dell'Italia della Restaurazione e svolge con sorprendente anticipo una critica quanto mai lucida ai limiti, ai compromessi e agli equivoci, agli equilibri ideologici entro i quali si svolgerà il nostro processo di indipendenza e di unificazione.

8.4.16. La ginestra e Il tramonto della luna.

Nell'ampia canzone *La ginestra, o il fiore del deserto*, scritta nella primavera del 1836 a Torre del Greco e pubblicata per la prima volta dal Ranieri nell'edizione postuma dei *Canti* (1845), la polemica di Leopardi contro le ideologie spiritualistiche e progressiste trova uno scatto vigoroso, specchiandosi nelle immagini suscitate dal paesaggio del Vesuvio, nell'inesorabile violenza della natura (di cui restano tracce nelle rovine di Pompei e di Ercolano, le città distrutte dall'eruzione del 79 d.C.).

Questo canto è stato sempre oggetto di interpretazioni contrastanti, ma è impossibile non avvertire il suo fascino, la sua forza di messaggio «definitivo» da consegnare ai posteri (e si deve ricordare che negli ultimi anni Leopardi pensava anche di scrivere una *Lettera ad un giovane del ventesimo secolo*). In 317 versi disposti in sette stanze il canto svolge un'orchestrazione complessa, avvolgente e insistente, che conosce accensioni improvvise e abbassamenti di tono, distribuendosi su temi diversi, che si combinano, si sospendono e ritornano secondo il ritmo di un pensiero concitato e appassionato; l'affermazione della propria distanza dalla volgarità e dagli inganni del pensiero corrente prende le mosse dal confronto con il paesaggio circostante, con i più semplici aspetti della vita quotidiana e con i più sconvolgenti abissi del passato storico. La meditazione leopardiana è sicura di se stessa e nello stesso tempo piena di pudore, si appoggia su una retorica «nuda», generosa ma cosciente dei limiti di ogni discorso umano.

La ginestra, fiore odoroso che anima il paesaggio vesuviano, è segno di una tenera resistenza della vita di fronte alla distruttiva natura, di una umanità indifesa e cosciente della propria infelice condizione, e della poesia stessa, che trasmette un dolce profumo, una comunicazione affettuosa nell'arido deserto dell'esistenza. La visione del paesaggio devastato più volte dal vulcano smentisce le illusioni spiritualistiche, la presunzione degli uomini che hanno pensato che un Dio sia sceso per loro sulla terra, le varie celebrazioni della civiltà e delle

sue «magnifiche sorti e progressive». Alla mistificazione delle ideologie ottocentesche, del «secol superbo e sciocco», si oppone la «luce» del pensiero del secolo precedente, di un Illuminismo visto da Leopardi come capace di guardare in faccia, senza veli, alla realtà della condizione naturale, all'assoluta marginalità dell'uomo e della sua storia nell'ordine del cosmo. Il motivo della «luce», che si oppone alle «tenebre» in cui gli uomini preferiscono restare immersi, domina tutto il canto, e diviene aspirazione a una lotta collettiva contro la «natura matrigna»: lotta che solo un'umanità liberata da miti e illusioni, svincolata dalle ideologie, protesa contro il «comun fato» potrebbe condurre. Leopardi guarda così a una nuova civiltà fatta di uomini tra loro «confederati», a una nuova solidarietà umana fondata sulla conoscenza del «vero» e democraticamente sollecita dei deboli e degli indifesi che sono l'immagine più autentica della vera condizione naturale (come mostra la bellissima stanza sul «villanello», che la minaccia incombente della lava costringe a fuggire abbandonando i suoi poveri beni).

Questo «messaggio» è il punto d'arrivo di un discorso poetico che porta al limite estremo la tradizione poetica classica, trovando nei modelli letterari una sublime forma semplice e nuda, capace di sintetizzare in sé la più grande lucidità razionale e i più teneri e profondi movimenti d'affetto: l'intima associazione tra poesia e conoscenza si appoggia su un modello di «nobile» comportamento, pudico e sdegnoso verso l'esibizione di parole, i propositi vani, i clamori spettacolari.

La ginestra è anche il simbolo supremo di questo comportamento che, nel rifiuto di solidarietà illusorie, di ricatti e complicità sentimentali, assume un carattere eroico: delicata, ma allo stesso tempo tenace, pronta a piegare il suo «capo innocente» quando sarà sommersa dalla lava inarrestabile, ma mai piegata a esaltare la natura e mai reputata al centro dell'universo, la ginestra suggerisce all'uomo la sola, difficile razionalità che gli è possibile. Si tratta di un ultimo fiore classico, segno di resistenza della ragione e della bellezza, che è lontanissimo da tanti fiori analogici e misteriosi della poesia romantica, ma il cui messaggio è stato ben poco raccolto dalla poesia successiva.

Ancora un «messaggio» conclusivo, su un tono molto diverso da quello della *Ginestra*, troviamo nell'ultima canzone scritta da Leopardi, *Il tramonto della luna*, la cui strofa conclusiva, di mano del Ranieri, sarebbe stata dettata, secondo una tradizione alquanto dubbia, nelle ultime ore di vita del poeta. Qui un paesaggio notturno suscita echi e riprese della poesia idillica, dando a tutto il canto la forma di un ritorno disperato alla fascinazione della giovinezza perduta, a tematiche tante volte vagheggiate.

Quest'ultimo notturno si caratterizza per lo sparire della luna, per l'immergersi di tutte le cose nel buio: al tramonto dell'astro, che continuamente si ripete secondo il suo ciclo naturale, corrisponde nell'uomo quello della giovinezza, che si ripete nelle esistenze di tutti i viventi; ma, a differenza della luna che risorge sempre nel suo movimento, la giovinezza abbandona gli individui, precipitandoli irrimediabilmente verso la «vecchiezza», orribile notte al cui termine c'è solo la «sepoltura».

Critica
al pensiero
risorgimentale

Contro
il progressismo
spiritualistico

La struttura

Il «secol superbo
e sciocco»

Il motivo
della «luce»

Una civiltà
della solidarietà

La ginestra
e la tradizione
classica

Il tramonto
della luna

8.4.17. *Il modello del poeta e dell'intellettuale.*

Una poesia che mette in gioco valori essenziali

Nella vita e nell'opera di Leopardi si riconosce una delle più cruciali esperienze di tutta la nostra letteratura: per questo il suo nome, nella media educazione culturale italiana, suole indicare esemplarmente la poesia, nella sua inconfondibile particolarità. Ma anche per questo all'opera di Leopardi si sono attribuiti i significati più diversi, secondo gli orientamenti e le scelte ideologiche ed esistenziali dei lettori: in proposito sono sorte le discussioni più appassionate, tra adesioni senza riserve e decisi rifiuti. Questo perché con Leopardi la poesia e la letteratura si pongono come forze che mettono in gioco valori essenziali per la vita stessa: lungi dal considerarle come semplici istituzioni culturali, non si può non sentirle come integrale interpretazione della condizione dell'uomo nella natura e nella società.

Condizione personale e conoscenza critica

Così, non si può in nessun modo ignorare che la letteratura è per Leopardi la via per capire fino in fondo l'esperienza, sia quella individuale, sia quella storico-sociale, sia quella naturale: in lui la letteratura scopre questa forza conoscitiva proprio a partire dalla chiusura e dalla solitudine della sua adolescenza e della sua giovinezza, dai limiti ambientali, familiari, sociali, dagli ostacoli posti sulla sua vita dalle malattie, dalle sofferenze, dall'infelice condizione personale. Al di là di queste costrizioni, la letteratura gli ha dato una capacità di «vedere» che è unica nell'Italia dell'Ottocento e lo mette all'altezza della cultura europea più radicalmente critica verso lo sviluppo borghese e le nuove forme della civiltà. Per molti aspetti egli anticipa gli indirizzi «negativi» di autori come Kierkegaard, Baudelaire, Nietzsche; ma nello stesso tempo rifugge da ogni esaltazione degli impulsi oscuri e del mistero e si impegna a denunciare l'irrazionalità della società e della natura, a svelare il «nulla» che è a fondamento dell'essere. La sua poesia più sconvolgente, intensa e assoluta, resta saldamente ancorata a un fondo sensistico e materialistico, ponendosi come voce dell'io presente, delle sensazioni dell'individuo biologico: ricordi, desideri, passioni, speranze e affetti appartengono – per lui – al corpo concreto.

Disprezzo della normalità borghese

L'esperienza della malattia e del proprio corpo infelice ha determinato in modo essenziale l'attenzione di Leopardi agli aspetti fisici dell'esistenza, acuendo il suo sguardo critico, rendendolo sdegnoso verso la normalità quotidiana, la soddisfatta incoscienza della vita comune, il fiducioso progressismo degli uomini sani. A ciò si aggiunse certo anche un residuo di atteggiamento «aristocratico», di disprezzo verso l'operosità del mondo borghese e di nostalgia per la grande poesia del passato, per un modello di comunicazione letteraria aliena dalla ricerca di utilità sociale.

Una critica non ideologica

Alcuni critici hanno tentato di negare la forza critica del pessimismo leopardiano, proprio per il suo legame con la malattia e per questa posizione aristocratica e antiborghese, ostinata nel difendere il ruolo sublime della letteratura: ma questi critici non intendono affatto come nel caso di Leopardi proprio la malattia, l'origine nobile, la stessa nozione classica di letteratura, diventino

formidabili strumenti di conoscenza e di giudizio e facciano rivolgere il rifiuto del presente non verso il passato, ma verso il futuro, verso l'ipotesi di uno sviluppo più degno della società umana. La posizione antiborghese di Leopardi inoltre è lontanissima da ogni esaltazione dei privilegi di classe (su cui egli esprime giudizi assai duri): il suo ripudio di quelle che saranno le tendenze del Risorgimento italiano lo colloca su una posizione opposta a quella dell'aristocratico e paternalistico Manzoni e prospetta (nel messaggio finale della *Ginestra*) una lotta per una civiltà cosciente dei limiti della condizione umana, molto al di là delle varie e possibili forme di «progressismo» politico.

Ma la grandezza di Leopardi sta anche nel fatto che egli non si è posto (e perché avrebbe dovuto?) il problema della costruzione di una futura società e ha evitato di sviluppare dalla critica delle «illusioni» nuove ideologie e nuove illusioni: ha cercato invece di attribuire il più profondo valore rivoluzionario al «vero», alla lotta per la coscienza e per la «luce». Egli può insegnarci ancora oggi che un autentico «progresso» è possibile solo muovendo da una coscienza globale dei caratteri naturali e sociali e nello stesso tempo tenendo conto dell'insopprimibile aspirazione umana alla felicità: tutta la sua opera testimonia la necessità di conquistare una vita che valga la pena di vivere, respingendo le false immagini e i falsi oggetti con cui le ideologie e i gruppi sociali pretendono di far credere che il mondo presente sia il migliore dei mondi possibili.

Questo «messaggio» leopardiano passa e si riconosce essenzialmente attraverso la poesia. Voce intensa e lacerante del sentimento «presente», la poesia di Leopardi è allo stesso tempo lucidissima coscienza critica della realtà: in questo il modello intellettuale leopardiano ha qualcosa di assoluto, quasi di «eroico», in quanto sfida suprema di conoscenza, e insieme qualcosa di fragile, in quanto espressione della sofferenza, del dolore, degli affetti più indifesi. Un modello che appariva incredibilmente in anticipo rispetto al proprio tempo e che, in un mondo sovraccarico di cose, situazioni, illusioni «false», come quello della fine del secolo XX, appare ancora più fragile, solitario e lontano dalle tendenze dominanti, ma capace di testimoniare anche per noi una disperata esigenza di ragione, di bellezza, di felicità.

La ragione e il progresso

Un intellettuale «eroico»

8.5. Letteratura e politica nel Risorgimento

8.5.1. Letteratura e politica.

Le battaglie ideologiche

Nel corso del Risorgimento gran parte delle energie intellettuali italiane sono state impegnate nel campo della politica. Mentre negli anni 1815-30 questa tendenza non si era ancora ben definita e non escludeva prove più vaste e ambiziose (come quelle di Manzoni e di Leopardi), a partire dal '30 il legame tra esperienza letteraria ed esperienza politica si afferma nel modo più integrale, e molti intellettuali si calano nel vivo delle battaglie ideologiche e politiche, cercando di intervenire direttamente sulla realtà, in un contesto di pose convenzionali, di atteggiamenti passionali, di slanci spiritualistici e misticheggianti.

Letteratura e prospettive politiche

Dopo il '30 si chiariscono gli orientamenti di base su cui si svilupperà la lunga e travagliata battaglia politica risorgimentale, le cui fratture interne continueranno però a farsi sentire a lungo anche dopo l'unità d'Italia. La letteratura, nella sua quasi totalità, finisce per confrontarsi e mettersi in rapporto con questi schieramenti: predomina una produzione di tipo «medio», che utilizza con intenti pedagogici, anche se spesso superficialmente, generi e forme tradizionali, che quasi sempre sono solo degli strumenti esteriori, l'involucro per far passare messaggi d'indipendenza nazionale: si assiste cioè a una centralità assoluta delle prospettive politiche, che permette di distinguere abbastanza facilmente autori, opere, gruppi, in base alle diverse scelte politico-ideologiche.

I generi

Già De Sanctis individuò tra gli scrittori di questo periodo due grandi «scuole», la *democratica* e la *cattolico-liberale* (cfr. 8.8.14). La produzione letteraria media, rivolta al consumo di un ampio pubblico, conosceva intanto la fortuna dei vari generi «romantici» già sperimentati negli anni Venti, dal *romanzo storico* (che negli anni Trenta è senza dubbio il genere preferito dai lettori) alla *novella in versi* (cfr. GENERI E TECNICHE, tavv. 99 e 104); molto apprezzate erano anche la poesia patriottica e generiche forme lirico-sentimentali, influenzate da una diffusa sensibilità «patetica», romantica, languida e patriottica.

La geografia risorgimentale

Dal punto di vista geografico, si vedrà come gli orientamenti democratici e repubblicani si sviluppino su un asse che lega le due città portuali di Genova e Livorno, mentre nella cultura piemontese occupano un ruolo centrale gli orientamenti cattolico-liberali; nel Veneto, che resta isolato rispetto ai centri più importanti, si sviluppano esperienze che riscuotono grande fortuna presso il pubblico (come quelle di Prati e di Aleardi), e si formano personaggi di singolare varietà di interessi come

Tommaseo. Occorre notare che proprio la necessità di sfuggire ai governi più repressivi e di istituire contatti a livello nazionale, spinge gli intellettuali a una particolare mobilità: numerosi sono coloro che svolgono la loro attività al di fuori della loro patria o in esilio in paesi stranieri, soprattutto a Londra e a Parigi (cfr. 8.1.3 e 8.1.9).

8.5.2. La cultura democratica e repubblicana.

Il fallimento dei moti del 1831 mostrò chiaramente i gravi limiti della lotta della Carboneria e delle società segrete, basata sulla cospirazione e su tentativi di inserimento entro le strutture degli Stati esistenti, ma priva di programmi politici e ideologici ben definiti: si avvertì che era necessario impegnarsi in una più vasta propaganda e collegare la lotta per l'indipendenza a più ampie motivazioni ideali, a programmi maggiormente elaborati e organici.

Propaganda e programmi

La tradizione laica e repubblicana

In una prima fase, che si protrasse per gran parte degli anni Trenta, l'iniziativa fu assunta dai gruppi democratico-repubblicani, grazie alla vigorosa attività di Giuseppe Mazzini, che si collegava, pur con caratteristiche tutte specifiche, alla tradizione rivoluzionaria e che era in contatto con le più vivaci tendenze democratiche europee, specialmente francesi. Con la fondazione della Giovine Italia (1831), nasce e si sviluppa, per opera di Mazzini e di altri intellettuali non sempre in accordo con lui, una nuova tradizione democratica italiana, che si manterrà estremamente vitale fino alla seconda metà del secolo XX e che troverà la sua base in gruppi intellettuali quasi sempre originari della media e piccola borghesia: è una tradizione laica e repubblicana, che aspira a imprimere uno sviluppo «moderno» al nostro paese, liberandolo dai residui della Controriforma, dal dominio aristocratico e feudale, dall'oppressione e dalla miseria che gravano ancora sulle masse popolari (ma scarsi sono i contatti di questi intellettuali con le classi popolari, specialmente con quelle contadine).

Il rapporto con la sinistra francese

Da questa matrice emergono tendenze anche molto diverse che vanno da un repubblicanesimo moderato e conservatore sul piano sociale a un radicalismo di tipo «giacobino»: inizialmente è molto stretto il rapporto con esponenti della sinistra francese, che si rifacevano ai programmi della grande rivoluzione del 1789, particolarmente attivi sotto il regime costituzionale sorto in Francia nel 1830, e che assunsero poi l'iniziativa durante la rivoluzione del febbraio 1848. I legami con questi gruppi fecero sì che i democratici italiani prendessero coscienza del pensiero *socialista* che proprio allora si stava sviluppando, ma un più stretto rapporto con esso si fece sentire in Italia solo dopo il '48 (cfr. 8.8.4).

Romanticismo dell'azione

I caratteri integralmente romantici di questa prima cultura democratica vanno cercati, più che nei testi scritti, nel modo stesso di vivere la lotta politica, in quel *romanticismo dell'azione* che attrasse anche alcuni settori della cultura moderata.

Giuseppe Garibaldi

La massima espressione del romanticismo dell'azione è naturalmente nelle imprese di GIUSEPPE GARIBALDI (1807-1882), il maggiore eroe del nostro Risorgimento, autore anche di versi e di numerosi romanzi popolari scritti tra il '68 e il '72 (*Clelia, ovvero il governo dei preti; Cantoni il volontario; Manlio*). Un genere a sé si può considerare quello della *memorialistica garibaldina*, ispirato alle imprese dell'eroe e dei suoi seguaci, tra cronaca, celebrazione, polemica, per cui cfr. DATI, tav. III.

DATI tav. III

Memorialistica garibaldina

Nella seconda metà dell'Ottocento si ebbe una varia produzione di cronache, memorie, racconti, legata alle imprese garibaldine, soprattutto per opera di personaggi che vi avevano direttamente partecipato: la materia di questi scritti va dalla difesa della Repubblica romana del 1849 all'intervento in Francia nella guerra del 1870. Si tratta in genere di opere che trasferiscono la realtà delle imprese militari su un tono che vuol essere epico e spesso risulta assai artificioso o convenzionale; ma, mentre alcune (come quella del Bandi) conservano un loro vigore polemico, una loro franca vitalità, altre (come quella più fortunata dell'Abba) si risolvono in una celebrazione retorica, in un'immagine insieme idillica e moralistica del mondo garibaldino. Ecco un elenco dei più noti tra questi memorialisti:

EUGENIO CHECCHI (1838-1932)	<i>Memorie alla casalinga di un garibaldino</i> , pubblicate anonime nel 1866 e non più anonime nell'88, col titolo <i>Memorie di un garibaldino</i> .
ACHILLE BIZZONI (cfr. 9.2.7)	<i>Impressioni di un volontario all'esercito dei Vosgi</i> (1874).
ALBERTO MARIO (1825-1883)	<i>Camicia rossa</i> (1870).
GIUSEPPE BANDI (1834-1894)	<i>I Mille. Da Genova a Capua</i> , apparso su due giornali diversi nel 1886 e postumo in volume nel 1902.
GIUSEPPE CESARE ABBA (1838-1910)	<i>Noterelle d'uno dei Mille dopo vent'anni</i> (1880); nell'edizione definitiva del 1891 col titolo <i>Da Quarto al Voltorno. Noterelle d'uno dei Mille</i> .

8.5.3. Giuseppe Mazzini.L'ambiente
genovese

A Genova e in Liguria, annesse al Regno di Sardegna dopo la caduta di Napoleone, si svilupparono forti tendenze democratiche e repubblicane, legate a gruppi borghesi e mercantili e a una classe popolare evoluta ed energica. L'ambiente genovese fu determinante per la formazione e le prime scelte ideologiche di GIUSEPPE MAZZINI, nato nella capitale ligure il 22 giugno 1805 da famiglia di borghesia intellettuale (il padre era medico e professore nell'università).

Un intellettuale
rivoluzionario

Egli si diede all'attività politica instaurando un intenso rapporto con giovani concittadini (come i fratelli Ruffini e Giuseppe Elia Benza, 1802-1890) e dopo aver conosciuto patrioti e cospiratori di diversi centri italiani. Apostolo della causa nazionale, carico di accesa religiosità laica, e tutto teso verso un radicale rinnovamento dell'umanità, Mazzini realizza, per la prima volta nella storia italiana, una piena

identificazione tra l'intellettuale e il rivoluzionario, concentrando tutto il suo pensiero, le sue opere, la sua azione, in un intervento diretto sulla realtà presente, per accelerare il cammino della storia. Tutto nella sua vita è in funzione dell'impegno rivoluzionario: egli si sposta continuamente in luoghi diversi, assillato dal bisogno di nuove iniziative, rifiutando ogni forma di sostegno ufficiale, di garanzie e giustificazioni istituzionali. D'altra parte l'evolversi delle vicende italiane lo pone sempre in una posizione di sconfitta, costretto a fuggire e a nascondersi fin negli ultimi mesi di vita, fino alla morte, avvenuta il 10 marzo 1872 a Pisa, dove viveva sotto il falso nome di George Brown; ma anche in seguito il suo pensiero continuò a suggerire ideali a quanti (non solo tra i suoi diretti seguaci) non si riconobbero nell'esito del processo risorgimentale.

Non è questo il luogo per ripercorrere l'attività politica di Mazzini, nei suoi programmi, nelle sue innumerevoli iniziative, nei suoi successi e nelle sue sconfitte; non si possono seguire i suoi movimenti tra i diversi centri italiani e i lunghi periodi di esilio in Francia, in Svizzera e soprattutto in Inghilterra (Londra fu la città in cui soggiornò più a lungo). Qui dobbiamo piuttosto sottolineare come i suoi rapporti con la letteratura siano stati tutt'altro che marginali e occasionali: non solo egli dedicò vari scritti ad argomenti di carattere letterario, ma ritenne che la letteratura dovesse avere un peso essenziale in tutto il suo programma politico, nel modo stesso di concepire la lotta e di guardare ai valori da questa messi in gioco. Ed è proprio la letteratura che gli consente di scoprire i caratteri e le tendenze di fondo dell'esistenza umana e sociale, concepita come un intreccio organico e unitario; del resto anche i suoi scritti più legati all'azione sono costruiti su forti scatti espressivi, su una retorica molto accesa, addirittura su appassionati momenti narrativi (elementi di grande interesse si trovano tra l'altro nel vastissimo epistolario e nelle molteplici note autobiografiche, composte in vari momenti e con differenti scopi).

Mazzini
e la letteratura

Tra i numerosi saggi letterari (che furono raccolti in una prima edizione in tre volumi a Lugano nel 1847, sotto il titolo *Scritti letterari di un italiano vivente*) ricordiamo *D'una letteratura europea* (1829), *Del dramma storico* (1830-31), *Pensieri. Ai poeti del secolo XIX* (1832), *Della Fatalità considerata come elemento drammatico e Filosofia della musica* (1836), *Moto letterario in Italia* (1837), *Byron e Goethe* (1840). Sempre più impegnato politicamente, dovette, in seguito, limitare notevolmente i suoi interventi letterari; ma in molti suoi scritti politici emergono ugualmente alcune componenti letterarie, un certo uso di schemi oratori animati da grande tensione ideale (tra gli altri, *Dell'unità italiana*, 1833; *Fede e avvenire* e *Dell'iniziativa rivoluzionaria in Italia*, 1835; *I sistemi e le democrazie*, 1852; *Ai giovani d'Italia*, 1859).

I saggi
più importanti

Le espressioni culturali – e prima fra tutte la letteratura – sono per Mazzini la sintesi rivelatrice del movimento progressivo dell'umanità: i geni incarnano nella loro persona e nelle loro opere i valori ideali delle grandi epoche, la vita integrale dello spirito umano; gli autori più grandi si proiettano così in un vertiginoso percorso storico, in cui lottano e si svolgono significati assoluti ed essenziali.

Nel suo interesse per la storicità della cultura, la critica di Mazzini raccoglie l'insegnamento di Vico, di Foscolo e della De Staël, sovrapponendovi una sua singolare passione per le grandi forze spirituali, perennemente in movimento e in contrasto tra loro; meno espliciti sono invece i suoi legami con la filosofia idealistica tedesca, con la sua concezione del carattere «dialettico» dello sviluppo storico.

Le grandi forze
spirituali
e il percorso
ideale della storia

Davanti allo sguardo di Mazzini la letteratura pare procedere per vette luminose e insondabili abissi, facendo sentire il pulsare della vita dell'umanità nel suo significato integrale e perentorio. Questo comporta naturalmente il pericolo di una schematicità che può travisare i significati specifici delle varie opere o deformati secondo il percorso ideale, che il rivoluzionario ha in mente; ma consente anche di abbandonare qualsiasi interpretazione formalistica e retorica, di cercare nei grandi capolavori della letteratura significati globali ed essenziali (insieme alla critica letteraria di Foscolo, quella di Mazzini assume così una grandissima importanza per lo sviluppo di una critica italiana moderna: agisce a fondo sui migliori esempi di critica militante come quella di Tenca, cfr. 8.8.5).

La prosa
mazziniana

La prosa mazziniana (sia negli scritti letterari che in quelli più specificamente politici) diventa particolarmente animata proprio quando affronta i più ampi schemi universali, concentrandosi in costellazioni di metafore, in cui dominano immagini celesti, angeliche, luminose, fulminei movimenti nello spazio e nel tempo. Lo scrittore cerca allora una voce che condensi e preveda in sé tutta la profondità della storia: la sua parola è sempre eccessiva, ha sempre un tono più alto di quello che sarebbe normale aspettarsi.

8.5.4. Alcuni scrittori democratici.

La cultura
democratica

L'aspirazione a proiettare nei loro scritti ogni momento dell'esperienza umana e politica su un piano ideale, è comune alla maggior parte degli intellettuali democratici, molti dei quali subirono il fascino dell'insegnamento mazziniano, partecipando a imprese audaci e spesso sfortunate che, in una fase iniziale, miravano a «educare» il popolo italiano attraverso l'azione. La cultura democratica non fu comunque omogenea e unitaria, e molto presto sorsero dal suo seno prospettive e gruppi assai diversi tra loro.

Giovanni Ruffini

Legato a Mazzini, soprattutto nella sua attività iniziale, fu il genovese GIOVANNI RUFFINI (1807-1881), autore di varie opere narrative in lingua inglese, tra cui i romanzi *Lorenzo Benoni, or Passages in the Life of an Italian* (L.B. o passaggi nella vita di un italiano, 1853) e *Doctor Antonio* (1855), ricchi di riferimenti autobiografici.

Livorno

Le tendenze democratiche ebbero notevole seguito a Livorno, città in forte sviluppo, con una borghesia imprenditoriale e intellettuale combattiva, spregiudicata, radicale e anticlericale, dove furono attivi Bini e Guerrazzi.

Carlo Bini

CARLO BINI (1806-1842), di famiglia di commercianti, legava i suoi interessi letterari a una grande curiosità per la vita delle classi popolari. Amò in primo luogo Foscolo e Sterne, e soprattutto di Sterne si sente la presenza nella sua sola opera relativamente compiuta, il *Manoscritto di un prigioniero* (scritto nel 1833 nel carcere di Portoferraio, dove fu rinchiuso per alcuni mesi insieme a Guerrazzi), che, sia dal punto di vista ideologico sia da quello letterario, si contrappone a *Le mie prigioni* di Pellico, da poco pubblicate (cfr. 8.2.7). Non si tratta di un vero e proprio scritto autobiografico, ma di una riflessione, in prima persona, sulla condizione di prigioniero, con brevi squarci narrativi, descrittivi, meditativi, ironici. FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI (1804-1873), personaggio di vigorosa volontà polemica, di scomposta e disordinata eloquenza, rappresentò un modello di radicalismo repubblicano oscillante tra atteggiamenti anarchici e conservatori, duramente critico nei confronti del nuovo capitalismo finanziario, ma scettico verso una concreta possibilità

Francesco Domenico
Guerrazzi

di mutamento dei rapporti sociali; sul piano letterario, egli contribuì a diffondere gli schemi di un romanticismo laico ed estremistico, assai lontano dal modello manzoniano, mirante a rappresentare figure eroiche, scontri vigorosi e risolutivi, situazioni eccessive e orripilanti, sulla scia di Byron, da lui molto amato, ma con vari contatti con il romanzo «nero» e la *letteratura d'appendice* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 100). Tra le sue opere, si ricordino i romanzi storici, *La battaglia di Benevento* (sulla guerra tra Svevi e Angioini nel secolo XIII), apparso tra il '27 e il '28, e *L'assedio di Firenze* (sulle vicende della Repubblica fiorentina del 1527-30), pubblicato a Parigi nel 1836; gli scritti autobiografici, che forniscono un ritratto eroico e appassionato dell'autore (*La serpicina*, scritta nel '30; *L'Asino*, 1857; *la Storia di un moscone*, 1858; *Il buco nel muro*, 1862).

I romanzi storici
e gli scritti
autobiografici

8.5.5. La cultura cattolica e il Risorgimento.

Accanto alla fortissima suggestione dell'opera manzoniana, interpretata per lo più come modello di equilibrio e di attenuazione dei contrasti, proprio negli anni Trenta e Quaranta emerge con maggiore chiarezza una nuova cultura cattolica italiana, che si confronta con le lotte del Risorgimento e con i nuovi temi e problemi posti dallo sviluppo della società borghese.

Cattolicesimo
e società
borghese

Nei primi anni della Restaurazione la cultura cattolica si era principalmente preoccupata di ristabilire quei valori che erano stati posti in discussione dall'Illuminismo e dalla rivoluzione francese: gli intellettuali cattolici progressisti (come i romantici del gruppo del «Conciliatore») non avevano sentito il bisogno di mettere in primo piano la loro condizione di «cattolici», ma si erano limitati a inserire la loro prospettiva religiosa in una battaglia culturale di ordine più generale. Intorno al '30 comincia invece a farsi pressante la necessità di confronto tra la loro religiosità e le prospettive di rinnovamento della società italiana, le iniziative della cultura laica e democratica, la stessa posizione politica della Chiesa, il significato del potere temporale dei papi. Proprio negli anni successivi emergono e si concretizzano quelle che per più di un secolo saranno le contrastanti anime del cattolicesimo italiano, lacerato dal problema dell'iniziativa politica dei cattolici in quanto tali e dalla aspirazione a recuperare terreno rispetto alla cultura laica, che è ormai egemone in tutto il resto dell'Europa.

Il confronto
con la cultura
laica

Si impose in primo luogo una tendenza di tipo «moderato», già anticipata dal Romanticismo dei primi anni della Restaurazione (e dallo stesso Manzoni), che mirava alla formazione di un organismo statale italiano indipendente, per iniziativa dello stesso Papato, e in continuità con la storia nazionale. Questo orientamento, solitamente indicato come *neoguelfo*, fu particolarmente vivo negli anni Quaranta.

Il neoguelfismo

Più aperta verso il futuro fu l'esigenza di una riforma della Chiesa, perché questa si adeguasse alle esigenze del mondo contemporaneo, rinunciando al potere temporale, dandosi una organizzazione più libera, cercando una nuova sollecitudine sociale, un maggiore impegno per l'educazione e la difesa delle classi più povere, in opposizione alle forme più egoistiche del nuovo sviluppo industriale. Questo *riformismo cattolico* prese vigore già negli anni Trenta, sollecitato specialmente dalle esperienze francesi. L'esigenza di eliminare gli aspetti più arretrati dell'organiz-

Riformismo
cattolico

zazione ecclesiastica fu variamente sentita dal sacerdote genovese RAFFAELLO LAMBRUSCHINI (1788-1873), che svolse gran parte della sua attività in Toscana e che con le sue generose iniziative diede notevoli contributi alla nuova *pedagogia* (cfr. PAROLE, tav. 112), e da altri personaggi come Capponi (cfr. 8.2.9), Tommaseo (cfr. 8.5.9), Rosmini e lo stesso Manzoni.

Rimasero in minoranza tendenze più radicali, che associavano a una fervente religiosità l'esigenza di una riforma integrale della Chiesa e della società: esse sono rappresentate con rigore dal toscano GIUSEPPE MONTANELLI (1813-1862).

Un vasto sistema filosofico, che intende ribadire il valore della tradizione cattolica contro il «mortifero veleno» delle filosofie contemporanee, fu costruito da ANTONIO ROSMINI SERBATI (1797-1855), nato a Rovereto da nobile famiglia, sacerdote dal 1821, vissuto quasi sempre in Lombardia (grande amico del Manzoni), fondatore di un ordine religioso, l'Istituto della Carità, detto dei «rosminiani».

Polemica e apologetica, la filosofia di Rosmini si confronta con il sensismo (criticato nel *Nuovo saggio sulla origine delle idee*, 1830) e con la filosofia critica di Kant (di cui si ebbe in Italia una prima diffusione e interpretazione in chiave moderata e religiosa per opera del calabrese PASQUALE GALLUPPI, 1770-1846).

Con uno sforzo eccezionale, paziente e puntiglioso, Rosmini riconsidera e con-

PAROLE tav. 112

Pedagogia

Dal greco *paidagogía*, "educazione, istruzione", questo termine indica la scienza e la pratica dell'istruzione e dell'insegnamento, che nelle culture tradizionali non si concepiva come esperienza separata dall'intero orizzonte della società. È a partire dal secolo XVIII che si configura la necessità di una educazione basata su principi razionali e rivolta allo sviluppo dell'individuo, alla valutazione e al superamento delle difficoltà e dei problemi determinati dal suo rapporto con la società. Attraverso l'intensa riflessione del Settecento la pedagogia si fonda nell'Ottocento come scienza autonoma e acquista uno statuto di disciplina, basato sulla convergenza di morale e psicologia. Il definirsi della scienza pedagogica si accompagna alla nuova attenzione che il mondo borghese rivolge all'infanzia, e a una serie di iniziative che si rivolgono non più soltanto all'educazione delle classi dirigenti, ma a tutto l'orizzonte sociale, col proposito di migliorare le condizioni di vita dei poveri e di acquisire anche gli strati più bassi e marginali della popolazione a una prospettiva di ordinato sviluppo della società. In Italia si distingue, già negli anni Venti e Trenta, l'attività di vari pedagogisti cattolici, come FERRANTE APORTI (1791-1858), Capponi (cfr. 8.2.9), Lambruschini (cfr. 8.5.5).

Nel lungo sviluppo della disciplina tra Ottocento e Novecento in Italia hanno assunto un ruolo culturale notevole la pedagogia di Gentile (cfr. 10.2.8), la riflessione di Gramsci (cfr. 10.2.12 e sgg.) e l'attività della più grande pedagogista italiana, il cui metodo ha avuto una fama e una diffusione internazionali, MARIA MONTESSORI (1870-1952), di cui ricordiamo il *Manuale di pedagogia scientifica* (1930).

Proposte radicali

Una filosofia
polemica
e apologetica

danna tutte le prospettive della filosofia contemporanea, contestando ogni forma di relativismo e di scetticismo, affermando il carattere assoluto della verità, ponendo a fondamento della conoscenza la piena oggettività dell'«essere» divino. La sua religiosità è legata a un'esigenza di «riforma» della Chiesa, in vista di una società integralmente dominata dai più coerenti principi cattolici e fondata su un sostanziale rifiuto del potere temporale del Papato. Assai importante il suo trattato *Delle cinque piaghe della Chiesa*, composto tra il '32 e il '33, ma uscito solo nel '48. Negli ultimi anni compose l'*Introduzione alla filosofia* (1850) e la *Logica* (1854).

Per una riforma
della Chiesa

8.5.6. Vincenzo Gioberti.

Con l'opera del teologo e sacerdote VINCENZO GIOBERTI (1801-1852) la conciliazione fra tradizione cattolica e sviluppo storico prende corpo all'interno di un quadro filosofico e metafisico molto più audace e spregiudicato di quello rosminiano e approda a un programma di riscossa nazionale italiana, che riscuote un grande successo presso l'aristocrazia e la borghesia moderata e che Gioberti sa modificare e riadattare più volte, a seconda delle diverse situazioni della lotta politica.

Tradizione
cattolica e
progresso storico

Esule a Bruxelles, vi pubblicò nel 1843 *Del Primato morale e civile degli Italiani* (dedicato a Silvio Pellico), che riscosse un eccezionale successo e fece di lui, pur tra polemiche e dissensi, il teorico riconosciuto del movimento neoguelfo. Dopo altri soggiorni in Svizzera e a Parigi, tornò in Italia nel maggio 1848, partecipando attivamente alla lotta politica di quegli anni, nel tentativo di trovare un'intesa tra liberali e democratici. Dopo la sconfitta del Piemonte, si ritirò nel maggio '49 a Parigi.

Animoso e irruento, dotato di vastissima cultura, Gioberti aveva nello scrivere un'eccezionale rapidità, che gli permise di produrre una torrenziale quantità di opere, ricche di argomentazioni e discussioni interminabili, da cui qualsiasi lettore finisce per restare come travolto e oppresso. Totalmente priva di misura e di controllo, la sua prosa segue il flusso di un pensiero incontenibile, procedendo rapida, senza preoccuparsi di correzioni e aggiustamenti: essa conosce momenti di amplificazione retorica, di verbosità magniloquente e insistente, ma sa trovare anche spunti di più essenziale rigore filosofico, a volte dilatati fino all'eccesso. Spesso, comunque, egli riesce a conferire alla lingua italiana una nuova capacità di argomentazione logico-metafisica, che la mette al passo con i procedimenti dialettici dell'idealismo tedesco.

La prosa
di Gioberti

I suoi molteplici scritti possono essere distinti in cinque gruppi diversi:

1. opere filosofiche più «tecniche», pubblicate soprattutto negli anni di Bruxelles, tra le quali ricordiamo la *Teorica del soprannaturale* (1838), l'*Introduzione allo studio della filosofia* (1840) e gli scritti polemici contro Rosmini, apparsi tra il '41 e il '44 (sia questi sia le «risposte» di Rosmini hanno un certo interesse, più che per i loro contenuti, per il linguaggio pittoresco con cui i due avversari si rinfacciano i loro rispettivi, presunti errori);
2. opere filosofiche rimaste incompiute, sulle quali Gioberti aveva in progetto di tornare negli anni seguenti, pubblicate postume: tra queste l'ambiziosa *Della Prologia*, apparsa nel 1857;

3. una vastissima serie di pensieri, appunti, ricerche sparse, osservazioni dei piú vari generi, tra cui interessantissimi giudizi letterari;
4. un amplissimo epistolario, che manifesta le sue reazioni agli eventi di quegli anni e spesso esprime prospettive e giudizi diversi rispetto a quelli che compaiono nelle opere ufficiali;
5. le piú celebri opere, delle quali soltanto tratteremo in questo paragrafo: legate alla sua battaglia politica e culturale, si dispongono in un ampio sfondo storico-filosofico.

Del *Primato morale e civile degli Italiani*

Nel già ricordato *Primato*, diviso in due parti (*Del primato italiano rispetto all'azione* e *Del primato italiano rispetto al pensiero*), una nozione della storia umana come percorso verso la realizzazione dei valori cristiani si traduce in una esaltazione nazionalistica della civiltà italiana, che vede nell'Italia – scelta dalla Provvidenza come sede del cattolicesimo e del Papato – la guida dei popoli per la realizzazione del divino nella storia: in questo movimento evolutivo un ruolo essenziale spetta al clero, che deve «gagliardamente» modernizzarsi e saper valutare con realismo politico le forze in gioco, controllando e convogliando verso il «corso progressivo della vita cosmica» le tendenze dell'opinione pubblica.

Altre opere

Alle numerose critiche rivolte alla prima edizione del *Primato*, Gioberti rispose nel 1845 con una nuova edizione, preceduta da una lunghissima introduzione di 559 pagine, i *Prolegomeni del «Primato»*, che si muovono in direzione piú moderna e spregiudicata, accettando molte posizioni del liberalismo laico; contro i gesuiti, che gli avevano mosso varie obiezioni, è dedicato il lunghissimo trattato *Il Gesuita moderno*, stampato a Losanna tra il '46 e il '47.

Del *Rinnovamento civile d'Italia*

Dopo l'esperienza del 1848-49, tornato in esilio, Gioberti intervenne ancora nel dibattito politico con *Del Rinnovamento civile d'Italia* (1851), dove modificò radicalmente le tesi del *Primato*, affermando la necessità di un legame tra il «rinnovamento» italiano e il piú generale contesto europeo, nell'orizzonte di una civiltà in cui le classi popolari avrebbero avuto un ruolo di protagoniste. Cercando un piú vasto consenso popolare per l'iniziativa indipendentistica, egli suggeriva provvedimenti per la «redenzione delle plebi» e prospettava la necessità di un'«azione egemonica» del Piemonte, che riuscisse a creare un equilibrio tra forze diverse, nazionali e popolari (molto importante è tra l'altro la definizione che egli qui dà del concetto di *egemonia*).

8.5.7. Liberali e moderati piemontesi.

I piú importanti esponenti della cultura moderata piemontese appartengono alla nobiltà legata alla monarchia sabauda e partecipano in vario modo alle vicende politiche, ricoprendo anche importanti cariche pubbliche. Un liberale ultraconservatore, diffidente verso ogni utopia e ogni moto rivoluzionario, è il conte CESARE BALBO (1789-1853), tra i cui scritti ebbe grande successo *Delle speranze d'Italia* (pubblicato a Parigi nel 1844).

Cesare Balbo

Massimo Taparelli d'Azeglio

Conservatore piú moderato è il marchese MASSIMO TAPARELLI D'AZEGLIO (1798-1866), che, con una scelta anticonformista rispetto al chiuso ambiente aristocratico familiare, si era dedicato, durante la sua giovinezza, alla pittura: visse a lungo a Roma e a Milano, e fu molto legato al Manzoni, di cui sposò la sfortunata primogenita Giulia (cfr. 8.3.1). Egli si accostò alla letteratura in modo spontaneo e non professionale, scegliendo la via del romanzo storico: nel 1833 pubblicò l'*Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta*, in cui narrava avventure di tipo romantico-

I romanzi storici

cavalleresco, che si svolgono intorno a un episodio delle guerre d'Italia nel 1503. Piú attentamente studiato dal punto di vista letterario, ma meno incisivo e riuscito, fu il successivo romanzo *Niccolò de' Lapi ovvero i palleschi e i piagnoni* (1841), su tema analogo a quello dell'*Assedio di Firenze* di Guerrazzi (cfr. 8.5.4). D'Azeglio assunse un ruolo di primo piano nello schieramento neoguelfo, pubblicando, tra il '46 e il '48, vari scritti politici (si ricordino *Degli ultimi casi di Romagna*, 1846, e *I lutti di Lombardia*, 1848). Ricoprì incarichi fondamentali nel governo piemontese. Nel 1863 iniziò la composizione de *I miei ricordi*, opera autobiografica che si interrompe agli eventi del 1846. Scritto in uno stile colloquiale, semplice e piano, questo libro è stato letto da varie generazioni d'Italiani come modello di vita «risorgimentale»: con esplicita intenzione educativa, esso mira proprio alla formazione morale e intellettuale di «Italiani che sappiano compiere il loro dovere».

L'impegno neoguelfo

I miei ricordi

Estranea a veri e propri interessi letterari, ma sorretta da profondi studi economico-politici di respiro europeo, disponibile a sperimentare le piú moderne possibilità tecniche, è la personalità di CAMILLO BENSO CONTE DI CAVOUR (1810-1861), il grande *leader* liberale che orientò la politica piemontese in senso laico e nazionale. Politico abilissimo e spregiudicato, egli ha lasciato, oltre al fittissimo epistolario e ai penetranti discorsi parlamentari, numerosi saggi di economia, scritti (spesso in lingua francese) prima del suo ingresso nella vita politica, in anni che lo videro impegnato in varie attività imprenditoriali.

Camillo Benso di Cavour

8.5.8. Aspetti della poesia romantica e patriottica.

Nella media produzione poetica sono dominanti gli schemi romantici, che permettono di affrontare diverse tematiche storiche, patriottiche, religiose, sentimentali. Vi domina una retorica semplicistica e banale, oscillante tra atteggiamenti sublimi ed effusioni del cuore, tra immagini ideali e astratte e improvvisi squarci di realtà e di vita quotidiana. Questa poesia interessa soprattutto per il suo convenzionale repertorio di situazioni e figure, che conta fanciulle pallide e appassionate, bambini sofferenti e derelitti, morti precoci, fantasmi notturni, squilli di trombe e scatti di cariche militari, malinconici suoni di campane nella sera, quadretti di rassegnata e muta povertà domestica, attese di ritorni che non si avverano mai, esuli erranti con la patria nel cuore, diabolici banditi e peccatrici redente, fidanzati divisi da forze nemiche e malefiche.

Una produzione convenzionale

Tra i numerosissimi esponenti di questo Romanticismo minore possiamo ricordare anzitutto due poeti meridionali provinciali e appartati, come il lucano NICCOLA SOLE (1821-1859) e l'irpino PIETRO PAOLO PARZANESE (1809-1852), celebre quest'ultimo per la sua lirica di tono popolare. Un analogo sguardo alla vita degli «umili» in chiave patetica e conformistica si trova nella poesia del veneto ARNALDO FUSINATO (1817-1889). Una ricca tematica è presente nella poesia del friulano FRANCESCO DALL'ONGARO (1808-1873), sostenitore di una linea democratica e repubblicana, attento a raccogliere e avvalersi di testimonianze della cultura e poesia popolare. Grande successo ebbe un suo dramma patetico e realistico, *Il fornaretto di Venezia* (1846), e importante fu la sua produzione narrativa (cfr. 8.8.6).

Alcuni poeti

Francesco Dall'Ongaro

La poesia patriottica svolse la funzione di sostegno immediato e corale all'azione politica e militare, avvalendosi spesso di un linguaggio semplificato e appena sboz-

Mameli e Mercantini

zato. Tra i numerosi poeti patriottici si distinguono però il genovese GOFFREDO MAMELI (1827-1849) e il marchigiano LUIGI MERCANTINI (1821-1872).

Due poeti
professionisti

I poeti romantico-risorgimentali che riscossero maggiore successo presso il pubblico borghese e piccolo-borghese soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta furono due scrittori quasi coetanei, Prati e Aleardi. Alla media sensibilità pubblica del tempo, essi apparvero come modelli esemplari di poeti-professionisti, capaci di dar voce a sentimenti eccessivi, irregolari, assoluti, tuttavia mai in modo eversivo e salvando sempre una severa rispettabilità. Tutti presi dalla loro funzione di artefici e cantori di ciò che la società contemporanea voleva dalla poesia, essi furono quasi completamente privi di coscienza teorica e critica; e il loro stesso successo è segno di una riduzione della poesia a qualcosa di marginale, a un'esperienza socialmente apprezzata e riconosciuta, ma del tutto subordinata ai valori dominanti.

Il patetismo
di Giovanni Prati

Disordinata, carica di eterogenei elementi romantici, ma proprio per questo interessante, è l'opera del trentino GIOVANNI PRATI (1814-1884), che, specialmente nella sua fase iniziale, intende trasportare nella nostra letteratura gli aspetti più morbosamente sentimentali del Romanticismo europeo (soprattutto francese). Con lui la poesia diventa una sorta di mistica della lacrima, una ossessiva celebrazione del languore, una insistente esibizione del dissidio tra le esigenze sentimentali degli individui e gli ostacoli del mondo esterno. La sua cosa più notevole, e che costituì il più grande successo poetico italiano prima del '48, è l'*Edmenegarda* (1841), novella in versi che, allontanandosi dagli argomenti storici dominanti in quel genere, narra una vicenda contemporanea di corruzione, peccato, tradimento, basata su un evento di cronaca reale. Un più sicuro equilibrio stilistico egli raggiunse negli ultimi suoi libri di poesia, *Psiche* (1876) e *Iside* (1878), caratterizzati da un linguaggio nitido e misurato.

L'*Edmenegarda*

Il classicismo
romantico
di Aleardi

Temi e motivi romantici e risorgimentali sono al centro anche della poesia del veronese ALEARDO ALEARDI (1812-1878), che sistemò le sue varie raccolte nel volume dei *Canti*, apparso postumo nel 1882; egli evita comunque accuratamente gli eccessi di Prati, controllando il sentimentalismo attraverso una forma più accurata e una accorta e moderata sperimentazione metrica che sembra cercare un classicismo romantico, per il quale guarda al modello di Foscolo.

8.5.9. Niccolò Tommaseo.

Una personalità
poliedrica

La figura più interessante di intellettuale cattolico negli anni del Risorgimento (a parte Manzoni), è certamente quella di NICCOLÒ TOMMASEO, animata da una forte sensibilità romantica, ricca di contraddizioni e di asprezze, e anche di aspetti antipatici e scostanti: a differenza di molti intellettuali cattolici italiani, sempre attenti a tenere ben separate la loro vita quotidiana e la loro esperienza culturale, Tommaseo risolve tutta la propria esistenza in una febbrile e disordinata attività intellettuale; dotato di una notevole cultura classica, ma anche di un'erudizione spicciola e minuta, egli è mosso da una volontà continua di esaminare tutto ciò che gli viene incontro sulla scena culturale contemporanea, e di metterlo in rapporto con se stesso, atteggiandosi a volte a pubblico inquisitore, guidato da un aspro spirito censorio. Ma questa sua curiosità culturale si risolve in un soggettivismo assoluto, agli antipodi dell'oggettivismo razionalistico del Manzoni: Tommaseo non si preoccupava di nascondere il pro-

prio io, non conosce il metodo dell'ironia, ma tende sempre ad esibirsi, a far sentire la presenza della sua anima e del suo corpo pieno di vitalità. In lui c'è una perpetua lotta tra il peccato e il pentimento, una sensualità incontenibile che ripetutamente e invano cerca di castigarsi, di comprimersi; ed egli si compiace spudoratamente del proprio pentirsi, è sempre pronto a mostrare i propri panni sporchi, pretendendo di ricavare dai più banali frammenti del suo vivere quotidiano qualche cosa di esemplare. Egli fa delle sue vicende di peccatore pentito il punto di partenza di una missione, di cui si sente investito come un cristiano dei primi secoli, in lotta per la piena realizzazione del messaggio divino nella storia, per una riunificazione del mondo con Dio: rifiuta e critica aspramente il laicismo e il materialismo della borghesia europea contemporanea, in vista di una nuova civiltà religiosa, fondata su un profondo legame tra l'individuo e il popolo cristiano, su una nuova solidarietà sociale. La sua vocazione è in fondo quella di un nuovo profeta dei tempi moderni, un Savonarola o un Campanella in abiti borghesi, involupato nelle difficoltà, nelle costrizioni, nelle tentazioni di una vita quotidiana vissuta tra gli oggetti della civiltà moderna, in un mondo fatto di individui frantumati e separati. Grande curiosità hanno sempre suscitato la sua biografia, la sua vicenda di sradicato, vissuto per lo più in camere d'affitto, tra amori con serve e affittacamere, tra eccessi e contrasti, che compongono una figura di intellettuale cattolico moderna e ben diversa da quella abituale in Italia (e che lo fa assomigliare, semmai, a certi inquieti intellettuali cattolici francesi).

Soggettivismo
e tensione
religiosa

Un profeta
moderno
tra eccessi
e contrasti

La figura di Tommaseo oscilla tra una dimensione marginale e provinciale e una opposta, internazionale e cosmopolita: nato il 9 ottobre 1802 a Sebenico, in Dalmazia – già dominio della Repubblica di Venezia, poi passato all'Impero austriaco, luogo di incontro tra culture diverse – da famiglia di commercianti italiani, studiò nel seminario di Spalato e poi in quello di Padova, dove acquisì una severa educazione cattolica. A Padova conobbe nel 1819 Rosmini, a cui lo legò una lunga amicizia. A Milano si trasferì nel '24, avviando una intensa attività di collaboratore a iniziative editoriali e giornalistiche; per gran parte della sua vita visse proprio del suo lavoro intellettuale (ciò spiega il carattere convulso, pletorico, farraginoso della sua produzione, condizionata dalla fretta, dalla necessità di giocare su tanti terreni). Nell'ottobre del '27 passò a Firenze, dove fu uno dei collaboratori più attivi dell'ultima fase dell'*«Antologia»* (cfr. 8.2.9).

La formazione

L'attività
editoriale

Dopo la soppressione della rivista, minacciato dalla persecuzione poliziesca, partì esule per la Francia e visse a lungo a Parigi, frequentando i circoli intellettuali e conoscendo momenti di dissipazione e di sfrenata sessualità. Soggiornò anche a Marsiglia, a Nantes, e nel '38 in Corsica, da dove poté tornare in Italia nel settembre 1839. Negli anni Quaranta visse soprattutto a Venezia: sostenitore di una federazione antiaustriaca tra gli Stati italiani, fu imprigionato nel gennaio '48 e liberato in marzo dai cittadini insorti contro l'Austria: con vigore ed energia guidò, insieme a Daniele Manin, la Repubblica veneziana del 1848-49, e dopo la sua caduta riprese la via dell'esilio. Fu dapprima a Corfù, dove sposò la vedova Diamante Artale e continuò a lavorare in campo letterario, afflitto da disturbi alla vista che negli ultimi anni lo resero quasi completamente cieco. Nel 1854 si stabilì a Torino, assumendo posizioni in sempre più netto contrasto con la piega assunta dalle vicende risorgimenta-

Il soggiorno
francese

Venezia
e il nuovo esilio

Gli ultimi anni

li, arroccato oramai in un suo singolare repubblicanesimo cattolico e filopapalino. Nel 1859 si stabilì a Firenze, dove abitò fino alla morte, avvenuta il 1° maggio 1874.

Di grande rilievo sono i suoi lavori linguistici, iniziati già nella giovinezza con la cura del *Dizionario dei sinonimi* (1830) e protratti fino agli ultimi anni della sua vita con la grande impresa del *Nuovo dizionario della lingua italiana*, che fu portato a termine con la collaborazione di BERNARDO BELLINI (1792-1876) e stampato tra il 1861 e il '79 (cfr. DATI, tav. 69).

Tra i numerosi scritti in cui tentò di definire la sua ideologia politico-religiosa, il più importante e ambizioso è costituito dai tre libri *Dell'Italia*, scritti quasi completamente a Firenze nel '33 e pubblicati a Parigi nel '35 col curioso titolo di *Opuscoli editi e inediti di Girolamo Savonarola*.

Tommaseo sperimentò anche il genere letterario più amato dal pubblico negli anni Trenta, il romanzo storico, proponendo una narrazione liricheggiante, fatta di quadri pittoreschi, scene e bozzetti di vita storica, senza la minima preoccupazione per l'intreccio (si ricordi *Il duca d'Atene*, 1837). Se si escludono altre più brevi esperienze narrative, la sua opera in prosa di maggior impegno rimane il singolare romanzo *Fede e bellezza*, scritto in Corsica tra il settembre '38 e l'aprile '39, pubblicato a Venezia nel '40 in due diverse edizioni (la seconda assai modificata, e ulteriormente rielaborata nell'edizione milanese del '52). Si tratta di una narrazione che sviluppa elementi autobiografici, articolata in sei libri; al centro, la storia dell'amore di Giovanni, un intellettuale italiano esule in Francia, e di una donna italiana, Maria.

Romanzo di risonanze interiori, di drammi spirituali e intellettuali, *Fede e bellezza* guarda ad alcuni modelli della letteratura francese del tempo e poggia su una struttura narrativa molto originale, intrecciando e alternando la voce di un narratore esterno con i diversi punti di vista dei due protagonisti (che, dopo il loro incontro, rievocano diffusamente la loro vita passata): si sviluppano così vari quadri frammentari, che danno della realtà una immagine di singolare «evasività» (G. Contini). Tommaseo cerca di ricavare fremiti, turbamenti, accensioni spirituali dalla più normale e grigia quotidianità piccolo-borghese, con una attenzione – nuova nella nostra letteratura – ai minimi particolari fisici, corporei, materiali: i protagonisti, nei quali vive un perpetuo conflitto tra le sensazioni e le aspirazioni all'assoluto, quasi rifiutano di realizzarsi e restano come avvolti in una nebbia, condannati ad alludere a qualcosa che non si incarna, che sempre sfugge.

Nelle prose non destinate alla pubblicazione Tommaseo scende fino in fondo nelle pieghe del proprio io, seguendovi turbamenti e sensazioni segrete, offrendo illuminanti immagini del suo modo di vivere la letteratura, arrivando addirittura a denunciare, col suo impeto di moralista, le proprie colpe e i propri limiti umani. Il più singolare scandaglio della sua esperienza è costituito dal *Diario intimo*, che ricopre gli anni dal 1821 al 1852 e accumula con sorprendente immediatezza frammenti di percezioni, di affetti, di amori, di «piaceri», di propositi, di notazioni sulla vita domestica, su una quotidianità in cui corpo e spirito sono sempre compresenti.

Aspetti autobiografici sono presenti anche nella vasta produzione poetica, che si formò attraverso varie raccolte e venne sistemata infine nel volume *Poesie* (1872). Confrontandosi con gli schemi abituali della poesia del tempo, questa autobiogra-

fia poetica cerca di ricavarne forme inedite, nuove sensazioni e nuovi profumi, risonanze segrete e singolari, sperimentando una ricca gamma di forme metriche: soprattutto i movimenti del linguaggio romantico e melodrammatico e le cadenze e le metafore tipiche della lirica manzoniana vi trovano una nuova originale fusione; vi si alternano momenti di impalpabile raffinatezza (che mostrano evidenti tracce della formazione «classica» del poeta) e altri di asprezza, di banalità, addirittura di goffaggine. Una soggettività prorompente mira a far propri tutti gli aspetti della realtà, immergendosi nella pulsante vita spirituale che essa scopre in tutti i frammenti delle cose (sfiorando addirittura atteggiamenti panteistici), e nello stesso tempo emana un suo inconfondibile profumo rappreso, fatto dei sudori e degli umori della vita domestica. Tommaseo ambisce a proiettare ogni cosa, il bene come il male, le esaltazioni dello spirito e i residui corporei, in un orizzonte sacro e divino; e talvolta giunge a condensare tra loro le diverse sfere dei sensi, a suggerire una comunicazione misteriosa con tutti gli esseri viventi.

8.5.10. Giuseppe Giusti.

Nonostante la sua lunga tradizione, il genere satirico (cfr. GENERI E TECNICHE, rav. 45) ebbe scarsa fortuna nella cultura risorgimentale.

Grande successo ottenne però la poesia di GIUSEPPE GIUSTI, a lungo considerata un modello di battaglia patriottica fondata sull'irrisione e sul ghigno beffardo. Nato a Monsummano il 13 maggio 1809, visse quasi sempre a Firenze, soggiornando però anche in altri centri toscani e compiendo solo due più impegnativi viaggi, nel '44 a Roma e a Napoli e nel '45 a Milano. Fin dal '38 aveva cominciato a comporre poesie satiriche, che chiamava *scherzi*, molte delle quali ebbero subito grande diffusione attraverso manoscritti o fogli volanti: una prima raccolta di *Versi* apparve nel 1844. Dopo aver mostrato una generica simpatia per le tendenze democratiche, si accostò sempre più a quelle liberali e moderate (moderati erano i suoi numerosi amici toscani e lombardi): nel 1848-49 prese parte attiva agli eventi toscani, in forte dissenso con le posizioni radicali di Guerrazzi (cfr. 8.5.4) e di Montanelli (cfr. 8.5.5). Sugli eventi del periodo che va dal '45 al '49 scrisse una vivace e aggressiva *Cronaca dei fatti di Toscana*, apparsa postuma nel 1890. Minato dalla tisi, morì a Firenze il 31 marzo 1850.

La poesia satirica di Giusti si fonda su pochi e limitati ideali, ignora le ampie e audaci prospettive ideologiche che in genere caratterizzano i veri autori satirici: il suo è un orizzonte di malumori quotidiani e «paesani», coltivati in uno spazio ridotto e tradotti in fastidioso verso i grandi modelli, i grandi ideali, le grandi utopie e tutto ciò che viene da lontano. Il patriottismo di Giusti è quello di chi vuole restare libero, contento nel proprio guscio domestico (come mostra la celebre poesia *La chiocciola*). Esso si nutre di un odio generico verso lo straniero: odio rivolto non solo contro gli Austriaci e gli oppressori stranieri, ma anche contro tutto ciò che è internazionale, che crea movimento e scambio. Fortissima è anche la sua diffidenza verso il Romanticismo, proprio in quanto si configura come movimento europeo).

Nel ritmo di una conversazione provinciale i suoi «scherzi» ci offrono così una curiosa immagine «in piccolo» del Risorgimento: non colpiscono al cuore ideologie e programmi, ma riconducono tutta la battaglia in corso a un'ottica casareccia e quotidiana.

Gli studi linguistici

Dell'Italia

La narrativa

Fede e bellezza

Una struttura originale

La scrittura privata

Il *Diario intimo*

La produzione poetica

La vita

Gli «scherzi»

Malumori paesani

Un Risorgimento «in piccolo»

8.6. In un mondo estraneo ai mutamenti

8.6.1. *La cultura reazionaria in Italia.*

Una cultura senza protagonisti

Restia a confrontarsi con le nuove tendenze del mondo moderno, per gran parte dell'Ottocento sopravvive in Italia una cultura reazionaria e autoritaria, che, nelle sue pretese di tornare ai modelli della società di Antico regime, mantiene una presenza e una diffusione molto ampie ed esercita un peso sociale notevole che non corrisponde certo al livello culturale spesso assai basso dei suoi esponenti. Data la particolare situazione italiana, la cultura reazionaria non ottiene mai nel nostro paese quei risultati di forte suggestione, di sontuosa retorica, di grande carica conoscitiva, raggiunti invece in altri paesi d'Europa: non operano, in Italia, intellettuali reazionari lucidi e acuti come quelli francesi e tedeschi, che sappiano giustificare le proprie scelte con una spregiudicata analisi del presente.

Monaldo Leopardi

In MONALDO LEOPARDI (1776-1847), padre di Giacomo, troviamo una cieca e malevola difesa dell'ordine costituito, che si serve addirittura di un uso tendenzioso di motivi di origine illuministica per aggredire tutte le forme della cultura laica moderna. Suoi sono i *Dialoghetti sulle materie correnti nell'anno 1831*, che, apparsi anonimi a Pesaro nel '32, ebbero grande successo.

I gesuiti

Protagonisti della battaglia contro il laicismo e la democrazia, in difesa dell'integralismo religioso e di un assetto gerarchico della società, furono i gesuiti, il cui ordine era stato ristabilito nel 1814 e che ebbero il loro organo ufficiale nella rivista «La Civiltà Cattolica», fondata a Napoli nel 1850. Tra di loro svolse una febbrile attività il padre ANTONIO BRESCIANI (1798-1862), di Ala presso Trento.

8.6.2. *Vita e cultura di Giuseppe Gioachino Belli.*

La voce della plebe romana

Dal mondo della Roma papale, quasi abbandonato a se stesso, chiuso in strutture statali decrepite e in una cultura dagli orizzonti assai limitati, nasceva la grande poesia dialettale di GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, in cui trovava voce un popolo senza attese né speranze.

Questa poesia dialettale, a cui Belli mette mano una decina d'anni dopo la morte di Porta, suggerisce un immediato confronto con quella del poeta milanese (dal quale il poeta romano ricava anche qualche spunto non trascurabile): sia Porta che Belli, nel dar voce al «popolo» milanese e a quello romano, si di-

mostrano particolarmente attenti agli intrecci tra le varie classi e alla vita della nobiltà e del clero; ma nei personaggi umiliati e offesi di Porta si sente un'aspirazione a un mondo più giusto e meno oppressivo, a una diversa solidarietà umana; la plebe romana di Belli conosce invece solo esplosioni di cupo rancore, vivendo la sua oppressione come ineluttabile, legata alla negatività assoluta della condizione umana. Belli, d'altra parte, cerca quasi di nascondere la propria produzione dialettale, sentendola come uno sfogo abnorme, un esplosivo e pericoloso divertimento, a cui egli si concede solo in alcune fasi della sua vita: è un'espressione «notturna» di una parte di sé irregolare e clandestina, che egli evita accuratamente di far stampare, limitandosi a recitarla e a leggerla davanti ad amici e conoscenti. Mentre era in vita, solo pochi dei suoi sonetti romaneschi furono diffusi, e clandestinamente: e negli ultimi anni rifiutò decisamente tutta quell'esperienza, proponendosi di lasciarla in ombra per sempre.

La vita

Nato a Roma il 7 settembre 1791, visse un'infanzia e una giovinezza assai difficili, tra il terrore dei parenti di fronte alle invasioni francesi, la morte del padre (1802) e quella della madre (1807); in questa sua difficile situazione ricevette aiuti da nobili e prelati; ben presto si dedicò alla poesia in lingua e nel 1813 fu tra i fondatori dell'Accademia Tiberina. Nel 1816 sposò Maria Conti, vedova del conte Giulio Pichi, e ottenne un impiego presso l'Ufficio del Bollo e Registro, che lasciò nel '26. In questo periodo la sua vita trascorse più tranquilla e agiata, tra viaggi in varie città italiane e l'approfondimento di molteplici curiosità (dalla letteratura alla storia, alla scienza, alle tecniche). Nel 1824 iniziò a compilare uno *Zibaldone*, molto utile per conoscere la sua cultura e i suoi svariati interessi; nel 1828 abbandonò l'Accademia Tiberina.

La poesia

I componimenti poetici di questi anni, scritti ancora in lingua, presentano notevoli spunti satirici e polemici, descrivono gli aspetti più singolari della vita romana (in particolare del mondo del teatro e dello spettacolo). Intorno al '30 egli inizia ad impegnarsi assiduamente nella poesia dialettale, riducendo molto la produzione in lingua. Entra però in una grave crisi a partire dal '37, quando muore la moglie e la sua situazione economica si fa di nuovo precaria: rientrato nell'Accademia Tiberina, Belli cerca aiuti finanziari e lavori di vario genere, presentandosi alla società romana come letterato conformista e fedele al potere costituito. Tra il '43 e il '49 egli riprende però la sua produzione in dialetto, vivendo come due diverse realtà, diviso tra quello spazio segreto e la sua immagine esteriore e pubblica di letterato «per bene». Aumentano intanto le sue preoccupazioni e i motivi di malumore, e grande è il suo terrore per gli eventi romani del 1848-49. Diventa allora un cieco difensore del regime papale, un esponente di punta della cultura reazionaria romana: scrive versi duramente polemici e retrivi e diventa presidente dell'Accademia Tiberina. Questa cupa vecchiaia è funestata da varie disgrazie familiari e forse dalla coscienza che quel mondo che egli si ostina a difendere è ormai prossimo alla fine: a Roma muore, per un colpo apoplettico, il 21 dicembre 1863.

8.6.3. *I Sonetti, «monumento» della plebe romana.*

Il materiale manoscritto

La poesia dialettale di Belli si serve della ripetizione ossessiva di un'unica forma metrica, il sonetto, molto usata, del resto, da tutta la tradizione burlesca in lingua e in dialetto: si tratta di circa 2300 sonetti, composti soprattutto a par-

Una scrittura «notturna»

La vita

La poesia

Difficoltà economiche

La svolta reazionaria

tire dal 1830 (pochissimi risalgono ad anni precedenti) con cadenza quasi quotidiana. Ben presto l'autore pensò di raccogliarli in modo organico, utilizzando anche annotazioni provvisorie che sono state raccolte in seguito sotto il titolo di *Appunti per poesie romanesche*; e già nel 1831, anno in cui scrisse ben 215 sonetti, compose una *Introduzione* (datata 1° dicembre) che giustificava quel lavoro con il proposito di «lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma». Egli individua il carattere originale del popolo romano proprio nella mancanza assoluta di ogni rapporto con l'arte e con la poesia: esso gli appare immerso in una «favella guasta e corrotta», in un «buio» di ignoranza, sterilità, distorsione: il poeta non cerca testimonianze di una «poesia popolare» che a Roma non esiste, ma presenta, in una poesia che è tutta sua, «i popolari discorsi», dando una «immagine fedele di cosa già esistente e, più, abbandonata senza miglioramento».

L'Introduzione

Rappresentazione di un mondo abbandonato a se stesso

L'insieme dei sonetti mira esplicitamente a creare un effetto di ripetizione: il poeta pare immergersi senza respiro in quel linguaggio distorto, e «gettare» versi su versi in un groviglio di rancori e risentimenti, in un inarrestabile confronto con qualcosa che lo interessa e lo affascina, ma nello stesso tempo gli appare indegno e sgradevole. L'immagine che Belli si forma della plebe romana, «abbandonata senza miglioramento», nega ogni intento positivo alla sua poesia: egli non cerca una simpatia, una partecipazione, una solidarietà con il mondo rappresentato. Far parlare il popolo romano, estraneo alla storia e alla cultura, senza alcuna speranza, significa fare una letteratura che non cerca nessun ideale e nessuna illusione e nega valore sia all'individuo sia alla società, con un estremismo tragico ignoto al Romanticismo italiano.

Vita quotidiana e tradizione burlesca

L'eccezionale singolarità della poesia di Belli consiste nel fatto che questo estremismo tragico si realizza non attraverso una indagine sui meandri e le complicazioni dell'io, ma attraverso una potente rappresentazione della più concreta vita quotidiana, uno scatenamento di irrefrenabili forme comiche e grottesche: in ciò entrano in gioco anche molteplici elementi letterari, soprattutto riferimenti a temi, motivi, strutture della tradizione comica e burlesca italiana ed europea.

Voci dialoganti

Nonostante le apparenze, si tratta di una poesia tutt'altro che semplice, mossa da tensioni che la spingono in direzioni diverse, ricca di sdoppiamenti e di complicazioni. In essa si sovrappongono incessantemente la voce del poeta colto, che scrive i sonetti guardando da lontano alla realtà in essi rappresentata, e la voce dei popolani romani, che si finge prendano la parola in ogni sonetto. Si ha così una ininterrotta successione di dialoghi, di grida oblique, di battute sospese, di scatti cordiali o velenosi, di immagini realistiche o fantastiche, tutto direttamente ricavato dalla vita popolare romana; ma dietro a questo dialogo c'è sempre, nascosto, il poeta, che con la sua parola sta dando voce a chi non ne ha e che solo pochissime volte lascia trasparire qualche ambigua allusione alla propria persona.

Quadretti di genere

La rappresentazione della realtà quotidiana è sempre drammatica e in movimento, espressa in figure e gesti concreti, con una continua ripresa di situazioni e di dialoghi che legano un sonetto all'altro. Molti sonetti si soffermano

su particolari minuti, con effetti caricaturali, pittoreschi, coloristici, con la descrizione dei momenti di vita e delle abitudini degli umili, delle loro attività quotidiane, delle loro passioni e dei loro guai, degli incontri e delle curiosità infinite che si presentano nelle strade di Roma.

Ma la poesia belliana raggiunge i risultati più alti quando rappresenta l' intreccio e il conflitto tra la vita popolare e quella delle classi superiori e dei potenti: nella sua totalità fisica e sociale Roma si rivela come un organismo malato, una enorme escrescenza in cui le tracce e le rovine di un glorioso passato storico si apprendono in una realtà che ha perduto ogni tempo e ogni storia, dominata dalla violenza e dalla prepotenza, da uno scontro mortale tra chi può agire sugli altri e chi dagli altri deve subire. Tra il popolo e i vari potenti (gli aristocratici, il clero, le gerarchie ecclesiastiche) è in atto una lotta spietata e senza prospettiva, in cui non è in gioco nessun ideale, ma solo una cieca materialità, un'aggressività fisica e viscerale che esclude qualsiasi coscienza, qualsiasi minima razionalità.

Il popolo e i potenti

La natura particolare del governo ecclesiastico fa di Roma il luogo di un eterno rito crudele e senza contenuti, in cui sembra ripetersi ossessivamente una celebrazione del nulla. Con il suo gusto per la cerimonialità teatrale (che si lega a una più generale passione per il teatro e per la spettacolarità barocca), Belli presenta la vita sociale di Roma come un grande spettacolo straccione, un fatiscante baraccone da fiera, in cui ogni momento dell'esistenza, ogni valore della cultura e della storia, è come deformato e reso spregevole, in modo definitivo: chi, su questo palcoscenico, si trova a vivere e recitare la sua parte agisce alternando prepotenze e servilismi, pia unzione e beffardo cinismo. Anche Dio, i santi, i personaggi della storia sacra fanno parte di questa violenta commedia, collaborano crudelmente e allegramente al male che domina ogni momento dell'esistenza; e le figure della vicenda politica, i personaggi e le glorie storiche di Roma e del mondo, sono anch'essi ridotti a maschere pedestri, malevole e deformi. La voce popolare offre numerosissime parodie e ingenue riproposte della storia sacra e profana (soprattutto quella romana antica), attingendo sempre esiti grotteschi, e trasformando così i pezzi dell'immenso repertorio della tradizione culturale in qualcosa di sinistramente simile al presente.

Uno spettacolo straccione

Crudeltà e cinismo

I partecipanti a questa crudele manifestazione possono talvolta incanalare la loro aggressività verso forme di protesta, verso rabbiosi scatti di ribellione: ma Roma e la Chiesa sono «un arberone, / solo ar monno, e oramai tutto parlato», dove la protesta si ripiega su se stessa e nega comunque ogni cambiamento. Anche il popolano più arrabbiato per la sua insostenibile vita quotidiana guarda con malanimo e odio ai «giacubbini», ai Carbonari, a tutti coloro che sembrano aspirare a un mondo diverso; gli oppressi accettano fino in fondo la loro oppressione, se ne fanno addirittura difensori. La gerarchia sociale è ineluttabile, definita con crudeltà già da Dio all'atto della creazione: come mostra il sonetto 1169, *Li du' ggeneri umani*, lo stesso Cristo, morendo in croce, ha versato il suo sangue solo per i signori, mentre per i poveri ha lasciato il siero («Pe cquelli er zangue e ppe noantri er ziere»). Il sonetto 774, *La vita dell'omo*, mostra come su ogni istante del vivere pesi la morte, unico sbocco e significato della vita: essa è in agguato nelle più sontuose esibizioni

Una condizione immutabile

La morte

del potere così come nella più banale e disgraziata esistenza del «poveraccio», nascosta negli orologi, inscritta nel tessuto stesso di quella città sacra e infernale (e si affacciano molteplici sinistre allegorie della morte, attinte spesso all'immaginario funebre barocco).

Negatività
e risentimento

Questa negatività della condizione umana colloca ogni gesto e ogni aspirazione in un vuoto allucinato, riduce ogni desiderio a qualcosa di volgare: anche il tema del sesso, su cui i sonetti belliani si affacciano spesso con furia smodata e incontenibile, con un'oscenità greve e sovraccarica, diventa lo spazio di una cerimonia abietta e mortale, funebre e ridicola. Tutto il fitto intreccio di figure, di gesti, di voci di cui è fatta questa poesia è investito da un risentimento irriducibile, da un'insofferenza che non trova altri sbocchi che la risata perfida e aggressiva («Chi ride cosa fa? Mostra li denti»).

Nichilismo
biologico

In Belli c'è una sorta di nichilismo biologico, che lo porta a rappresentare una negatività assoluta nei modi più concreti e corposi, attraverso una folla di voci e di cose, attraverso lo specchio oggettivo della «plebe» romana. La Roma della Restaurazione, ai margini della storia, lascia nei suoi sonetti un'immagine letteraria densa e potentissima; il dialetto si rivela strumento insieme comico e tragico, acuminato coltello che affonda nel male, rimanendo estraneo a tutte le esaltazioni romantiche del «popolare» e all'uso sentimentale e piccolo-borghese che di esso sovente si farà nella letteratura dell'Italia unita (ma cfr. 9.5.6). In questa grande poesia l'io nascosto e la società, la plebe e i vari signori fino al papa, la cultura e la storia, gli edifici e i santi fino a Dio, tutto è visto come marcio e corroso dall'interno: Roma appare come un immenso cantiere in liquidazione, dove voci cozzanti e stridenti si espandono in una gigantesca danza macabra, in un'allegria e allo stesso tempo cupa recitazione di morte.

8.6.4. *Il profondo Sud e l'opera di Vincenzo Padula.*

La situazione
calabrese

Completamente diversa dalla marginalità di Roma e della sua cultura, appoggiata sui resti di un superbo passato, è la marginalità della Calabria, la regione più appartata del profondo Sud, immersa ancora nei residui del feudalesimo, che perpetuano forme di vita quasi selvagge, eppure animata in alcuni centri (soprattutto Cosenza) da una media e piccola borghesia intellettuale vivace e curiosa, percorsa da spiriti anarchici e ribelli, da aspirazioni indefinite di palingenesi sociale, legate alla tradizione di Gioacchino da Fiore e di Campanella. Negli anni del Risorgimento gli intellettuali calabresi avvertono tutto il vuoto e la disperazione del loro mondo, che sentono estraneo alla storia, a ogni ipotesi di rapporti più giusti e civili. Pur vivendo in posizione del tutto «periferica», essi entrano in contatto (anche attraverso soggiorni a Napoli) con i temi più diffusi della letteratura romantica, che stimolano il loro impulso alla ribellione, il loro gusto per le situazioni sentimentali eccessive ed estreme, e trovano in Byron e nella novella in versi i loro modelli preferiti. La diffusione del brigantaggio in tutta la regione pone in primo piano la figura romantica del bandito, in lotta contro la società e travagliato da contrastanti sentimenti: a questi schemi letterari si accompagna l'ambientazione locale, con le immagini di una natura primigenia, selvaggia e incontaminata.

L'unico autore che esprima la condizione dell'intellettuale calabrese, diviso tra

spinte audaci e spregiudicate e residui della vecchia cultura, tra grandi ambizioni e amare frustrazioni, è VINCENZO PADULA (1819-1893), di Acri, prete per necessità di sopravvivenza economica. Impegnatosi nella lotta politica degli anni Quaranta, Padula dovette superare momenti difficili intorno al '48; con la sua cultura vasta ma farraginosa svolse una varia attività letteraria e giornalistica; soggiornò a lungo a Napoli e dopo l'unità d'Italia insegnò nella scuola superiore e nell'università.

Vincenzo Padula

Egli ha lasciato una produzione poetica in cui si intrecciano spiriti religiosi e moralistici, tensioni sentimentali, moti di esuberante sensualità, repressi e castigati a causa della sua scelta clericale, ma capaci di esplodere improvvisamente quanto più forti sono le costrizioni dell'ambiente circostante: esemplare la fiaba *L'orco*, a cui l'autore lavorò in fasi diverse.

La produzione
poetica

Una forte suggestione ambientale, sorretta da un'acuta analisi dei conflitti sociali legati al brigantaggio, anima il dramma in prosa *Antonello capobrigante calabrese*, scritto nel '50 e pubblicato più tardi sul bisettimanale «Il Bruzio», che Padula redasse e fece uscire tra il 1° marzo 1864 e il 28 luglio 1865, raccogliendovi originalissimi materiali informativi e documentari sullo «stato delle persone in Calabria», su usi, costumi, tradizioni locali, aspetti della poesia e della saggezza popolare, rapporti sociali ed economici, condizioni delle diverse classi.

Il giornalismo
del «Bruzio»

8.7. Il melodramma romantico e Giuseppe Verdi

8.7.1. I generi teatrali tra Restaurazione e Risorgimento.

Il teatro romantico

Il teatro drammatico italiano dell'età romantica non produsse risultati di grande rilievo, se paragonati a quelli raggiunti nello stesso periodo in altri paesi europei: benché i generi drammatici fossero anche in Italia al centro delle discussioni sul Romanticismo (ma cfr. 8.1.8 e 8.2.2), mancarono testi dotati di forte carica teatrale e capaci di imporsi sulle scene in modo duraturo; e si è visto come anche le tragedie di Manzoni (cfr. 8.3.6 e 8.3.7) avessero più un valore letterario e poetico che scenico e teatrale.

Il melodramma

Ciò non significa che non esistesse un teatro romantico italiano: anzi, proprio in tale orizzonte, si hanno in Italia grandi esperienze teatrali di livello e di diffusione europee, che si esprimono però attraverso il genere tutto particolare del melodramma, in cui il testo letterario rappresenta solo una componente. Il successo del melodramma vede sorgere attorno ad esso un'organizzazione molto complessa, diffusa nei più diversi centri italiani (anche in quelli più marginali e appartati), che crea una sorta di omogeneità nel pubblico di tutta la nazione, al di là delle barriere tra i diversi Stati e le diverse regioni.

Gli spettacoli drammatici

Sulla scia di quanto avviene nel melodramma, sia pure in scala più ridotta, si organizza anche il teatro non musicale; ma, mentre per il melodramma è ancora essenziale l'iniziativa degli *impresari*, il teatro di parola si basa soprattutto sull'attività delle *compagnie di giro*, che si spostano da un centro all'altro, con un repertorio molto vasto in cui però sono relativamente scarsi i testi contemporanei e prevalgono quelli settecenteschi (di Goldoni e, in misura assai minore, di Alfieri) e i grandi classici del teatro europeo (tra cui Shakespeare gode un primato indiscusso).

L'attore

La figura dell'attore, con la sua espressività, con le sue doti personali, con la sua capacità di imporsi al pubblico, diventa l'elemento centrale della vita teatrale; il vero iniziatore della nuova tradizione italiana di *teatro dell'attore* è il veneziano GUSTAVO MODENA (1808-1861), dalla lucida coscienza teorica, impegnato nelle lotte del Risorgimento su avanzate posizioni democratiche. Tra i generi drammatici prevalse la tragedia storica, di cui si sono citati vari esempi nei capitoli precedenti. Tra i numerosi autori di tragedie storiche si distinse, come modello politico e intellettuale il toscano GIOVAN BATTISTA NICCOLINI (1782-1861), severo letterato classicista, repubblicano fin dalla giovinezza. Tra le sue tragedie, dai caratteri più letterari che «teatrali», ebbe un eccezionale successo (ma editoriale, non sulle scene) l'*Arnaldo da Brescia* (stampato nel 1843 in due edizioni fuori d'Italia).

Gustavo Modena

Giovanni Battista Niccolini

8.7.2. La grande opera romantica.

Il melodramma dell'Ottocento realizza una teatralità assoluta, che congloba tutte le componenti del linguaggio scenico nella forza della musica. A notevoli risultati giungono il teatro francese e quello tedesco, ma l'opera trova la sua terra d'elezione in Italia, luogo di nascita del melodramma. Consumatosi il modello di Metastasio – basato sulla preminenza del testo letterario e sulla sua sostanziale indipendenza dal discorso musicale – l'opera del Settecento era spesso contraddistinta da una frattura tra il linguaggio poetico e quello musicale; anzi la musica tendeva a prevaricare la funzione del libretto, il cui valore era spesso mediocre. Tuttavia, soprattutto fuori d'Italia, ma attraverso il lavoro di librettisti italiani come Calzabigi e Da Ponte, si era sviluppata la ricerca di una forza drammatica nuova, capace di dare vita a movimenti scenici intensi e di creare conflitti, intrecci, tensioni tra testo e linee musicali (cfr. il cap. 6.2 e 7.1.4).

Le parole e la musica

Nell'opera italiana dell'Ottocento sono le stesse voci cantanti a creare movimenti e contrasti scenici, in un vario gioco di sovrapposizioni, incontri, conflitti. Rompendo le forme chiuse stabilizzatesi nei secoli precedenti, la musica invade ogni momento dell'azione. Viene progressivamente superata la distinzione tra le parti di alto virtuosismo dei cantanti, concentrate nelle *arie*, e le parti più opache e lineari del *recitativo*, e si tende a creare un discorso musicale unitario, dove il disegno melodico gioca comunque un ruolo fondamentale, per catturare in ogni istante l'ascolto. Il teatro musicale diventa così un'esperienza di intensa partecipazione emotiva e passionale, e non è più una semplice occasione di distratto divertimento.

Verso un discorso musicale unitario

Il libretto non ha più quella preminenza che vantava all'epoca di Metastasio, ma è completamente subordinato al discorso musicale e ha ben scarso valore al di fuori del rapporto con esso; sullo stesso libretto intervengono a volte poeti diversi e spesso è lo stesso musicista a dirigerne la scrittura, a modificarlo secondo le sue esigenze. Eppure l'opera ottocentesca è un'esperienza essenziale anche per la storia della letteratura: attraverso l'opera raggiungono un'ampia diffusione pubblica temi e motivi della letteratura del tempo; e, nonostante i loro limiti, le strutture linguistiche e drammatiche dei libretti conservano comunque il segno che vi imprime la musica (una volta musicati, i libretti non sono più semplici testi da leggere o da recitare, ma condensano un nuovo tipo di parola poetica, carica di spessore musicale, di vibranti echi sonori).

Il libretto ottocentesco

Dati gli elementi tecnici e spettacolari che concorrono alla costruzione dell'opera in musica, essa presenta inevitabilmente qualcosa di schematico, di ripetitivo, un livello di artificiosità superiore a quello di ogni altra forma artistica: tutto vi appare innaturale, a cominciare dal fatto che i personaggi si incontrano e scontrano cantando, per arrivare agli intrecci, quasi sempre complicati, pieni di assurdi eccessi e di situazioni macchinose. Ma proprio da questa innaturalità scaturisce la possibilità di esprimere le passioni più assolute e sconvolgenti; e la stessa lingua convenzionale dei melodrammi ottocenteschi, ricca di forme auliche, di modi retorici consunti o banali, riesce a sostenere la forza

La forza sentimentale dell'artificio

espressiva del canto assai più di quanto riuscirebbero a fare forme linguistiche troppo tese a una ricerca di originalità.

Il pubblico

In realtà l'opera italiana dell'Ottocento raggiunge, proprio attraverso la sua artificiosità, una forza incontenibile, un eccesso sentimentale che la avvicina alle più grandi esperienze del Romanticismo europeo: essa fa circolare temi, miti, esperienze, modelli ideologici presso un pubblico molto vasto, che comprende borghesia e piccola borghesia cittadina, ma raggiunge anche strati sociali più bassi, con una vera diffusione «popolare» (situazioni, romanze e pezzi celebri sono conosciuti anche da chi non è mai entrato in un teatro).

Un genere romantico

L'opera in musica proietta insomma l'espressione romantica della passione verso una dimensione collettiva e una partecipazione corale; e, in modo suggestivo, come non riesce a nessun genere letterario del tempo, riflette in sé il colore storico e concreto dell'Italia della Restaurazione e del Risorgimento, ritrae nelle sue forze più generose e autentiche, nei suoi valori morali, ma anche nella sua irrazionalità e sostanziale arretratezza. Si tratta dell'unico genere artistico veramente nazionale e popolare capace di penetrare a fondo nel tessuto sociale, e nello stesso tempo del solo genere romantico italiano che sappia affascinare la cultura europea, tanto da diffondere ancora oggi nel mondo un'immagine tutta «romantica» del nostro paese.

8.7.3. Il melodramma negli anni della Restaurazione.

Grandi personalità

Negli anni della Restaurazione e del primo Romanticismo l'opera italiana è dominata dalle personalità di Rossini, Bellini e Donizetti. Il primo, già attivo nell'ultima fase del regime napoleonico, scopre un nuovo, scatenato ritmo musicale e attribuisce scarso rilievo al ruolo del libretto; il secondo vive una fulminea esperienza, troncata da una morte precoce; il terzo raccoglie le suggestioni tipiche della prima sensibilità romantica. Tutti e tre godono di vasto successo anche fuori d'Italia: Rossini si trasferisce in Francia, dove lavora su libretti di autori francesi, e vi resta fino alla fine della sua lunga vita; Bellini muore a Parigi; anche Donizetti negli ultimi anni lavora in Francia e su libretti francesi.

I librettisti di Rossini

Gioacchino Rossini (1792-1868), genio musicale impetuoso, di debordante vitalità, raccoglie il frutto estremo di una tradizione legata a forme musicali di intrattenimento e insieme dà voce, nelle sue opere, a una forza originaria, segreta e indefinita, a una drammaticità a un tempo smalzata e spontanea, in una sontuosa commistione di raffinatezza e di «barbarie». Sia nell'ambito dell'opera comica che in quello dell'opera tragica, la sua musica crea spazi drammatici indipendenti dai contenuti del libretto, in una sorta di continua rincorsa di se stessa. Egli si avvale della collaborazione di numerosi librettisti, alcuni abilissimi, altri mediocri e disordinati, e attinse ai temi più svariati, desunti sia dalla tradizione comica e novellistica, sia dalla letteratura romantica. Ricordiamo tra i tanti ANGELO ANELLI (1761-1820), per *L'Italiana in Algeri* (1813); CESARE STERBINI (1784-1831), per *Il barbiere di Siviglia* (1816), tratto dall'omonima commedia di Beaumarchais.

Per Rossini lavorò in un paio di occasioni anche il maggiore librettista degli anni

della Restaurazione, il genovese FELICE ROMANI (1788-1865), poeta e critico di sicuro mestiere e di raffinata cultura neoclassica, attento alle forme e ai temi del gusto romantico e in grado di lavorare sui soggetti più diversi. Convinto che carattere essenziale di un libretto debba essere la «brevità», egli cerca di condensare in strutture rapide ma razionali e coerenti gli organismi drammatici più complicati, affollati e ricchi di colore, fornendo col suo lavoro solide basi per l'invenzione musicale.

Felice Romani

La collaborazione di Romani fu fondamentale anche per le opere di Vincenzo Bellini (1801-1835), da *Il pirata* (1827) ai capolavori del 1831, *La sonnambula* e *Norma*, in cui una forza musicale spontanea e primigenia prende avvio da un nitido disegno razionale, come da una geometrica esigenza di ordine.

I librettisti di Donizetti

Romani compose inoltre alcuni libretti per Gaetano Donizetti (1797-1848): da segnalare quello de *L'elisir d'amore* (1832), dove temi comici e romanzeschi hanno come sfondo un paesaggio che richiama quello della campagna lombarda, raffigurato in chiave idillica, con colori vivaci e appassionati. Donizetti, a parte altre opere comiche, come il *Don Pasquale* (1843), su libretto del già ricordato Giovanni Ruffini (cfr. 8.5.4), si rivolse in modo esplicito alla tematica romantica, attingendo a piene mani dal repertorio medievale e nordico del romanzo storico, prediligendo quadri a tinte fosche e fantastiche, abbandonandosi ai più deliranti e distruttivi moti della passione ma anche a una dispiegata dolcezza melodica. A organizzare questa materia diedero un importante contributo lo stesso Romani e soprattutto il napoletano SALVATORE CAMMARANO (1801-1852), librettista della celebre *Lucia di Lammermoor* (1835), ispirata a un romanzo di Walter Scott. Spregiudicato e disinvolto, lontano da pregiudizi moralistici, Donizetti «imposta prevalentemente la sua drammaturgia sul triangolo d'amore, proiettando quel rapporto su un fondale storico» (L. Baldacci), che sempre si carica di intensi colori romanzeschi.

8.7.4. Il genio drammatico di Verdi.

Non è una storia della letteratura la sede per parlare diffusamente della vita e dell'opera di GIUSEPPE VERDI (1813-1901), il cui genio musicale e drammatico offre la sintesi più potente della sensibilità e della cultura romantica italiana, almeno nei loro aspetti socialmente più diffusi. Il suo senso del presente si esprime integralmente nel lavoro creativo, nella tecnica teatrale e musicale, mentre non si traduce in esplicita partecipazione al dibattito intellettuale contemporaneo, verso il quale egli si mostra estraneo, adducendo a pretesto la sua scarsa cultura generale e la sua formazione di musicista e uomo di spettacolo, non abituato alle sottili dispute teoriche e ideologiche.

Una sintesi della sensibilità romantica italiana

Nella produzione di Verdi, compresa tra il 1839 e il 1893, giunge alla più alta manifestazione il dramma musicale concepito come intreccio e scontro di voci che rappresentano passioni in movimento, cariche di valenze teatrali. Le voci si scavano all'interno di ambienti storicamente determinati, con una concretezza spesso assai superiore al romanzo storico. I loro sentimenti sono sempre legati a ruoli sociali definiti: il rapporto tra le diverse voci è sempre un rapporto di potere, radicato in un contesto preciso. Sulla scena si sviluppa una dialettica dell'autorità e del dominio, in spazi, come quello politico o familiare, in cui l'autorità viene riconosciuta come valore supremo. Le passioni amorose

I valori e le passioni

La trasgressione

mettono continuamente in dubbio gli equilibri dati, sembrano travolgere ogni limite musicale, imponendosi con una sensualità dirompente. Benché ostacolato dall'autorità e dai valori sociali, l'amore trasgredisce spesso l'ordine e le norme morali e inevitabilmente richiama su di sé la colpa e la punizione. Ma quanto più è vietato e colpevole, tanto più esso si esprime in forme assolute, come promessa di felicità illimitata, tragicamente interdotta e tuttavia esaltata fin nel trionfo della morte.

Si tratta di motivi tipicamente romantici (cfr. 8.1.5), riassorbiti entro un'ideologia moralistica che permette comunque di diffondere a livello popolare un linguaggio estremo delle passioni, fatto di formule convenzionali e schematiche che creano un'ampia comunicazione «romantica», non limitata alle élites intellettuali. Inoltre, per la sua tematica e il suo colore storico, l'opera di Verdi assume durante il Risorgimento un valore politico di primo piano: il pubblico coglie spontaneamente nella sua energia vitale uno stimolo alla lotta nazionale.

8.7.5. Libretti e librettisti di Giuseppe Verdi.

Il lavoro del librettista

Nell'opera di Verdi il testo del libretto perde ogni autonomia rispetto alla struttura musicale: il suo linguaggio e la sua struttura sono integralmente funzionali al movimento drammatico della musica. Ma proprio per questa ragione il rilievo del libretto è tutt'altro che trascurabile: esso delinea l'ossatura del dramma, i rapporti tra i personaggi, i temi e le situazioni che la musica trascina nel suo ritmo potente. I librettisti verdiani sono, secondo consuetudine, poeti-artigiani, specialisti della poesia teatrale. Il musicista sceglie il soggetto, in genere ricavato da opere letterarie o drammatiche, ne estrae alcuni schemi drammatici e chiede al librettista di svilupparli; spesso sovrintende di persona al lavoro del librettista, suggerendo di tagliare alcune scene, oppure di inserire delle arie in punti particolari, pretendendo che siano usate forme metriche e linguistiche necessarie a sostenere il discorso musicale che egli ha in mente.

Al compositore spetta il controllo e la vera responsabilità dell'intero lavoro, così che il poeta librettista finisce per essere soltanto un esecutore subalterno. E, data l'importanza che i libretti verdiani hanno avuto per la diffusione di tanti temi e modelli romantici, si capisce bene come Verdi abbia svolto un ruolo essenziale nella storia della letteratura italiana dell'Ottocento.

Francesco Maria Piave e Temistocle Solera

Il librettista col quale Verdi raggiunse un'intesa ideale, alla quale si devono molti dei suoi capolavori, fu FRANCESCO MARIA PIAVE (1810-1876). La sua collaborazione con Verdi iniziò con *Ernani* (1844) e produsse, tra l'altro, i libretti di *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (1851), *La traviata* (1853), *Simon Boccanegra* (1857), *La forza del destino* (1862). Prima di trovare in Piave il collaboratore di fiducia, nella prima fase della sua attività Verdi lavorò soprattutto sui libretti del ferrarese TEMISTOCLE SOLERA (1815-1878), musicista e avventuriero, creando opere che nel corso degli anni Quaranta furono spesso recepite in chiave patriottica e «neoguelfa», come rivendicatore di valori nazionali sostenuti da una tradizione religiosa e civile. Ricordiamo il *Nabuccodonosor*, detto *Nabucco* (1842), *I lombardi alla prima crociata* (1843) e l'*Attila* (1846) il cui libretto fu ritoccato secondo le esigenze di Verdi da Piave.

La collaborazione di Verdi col più prestigioso librettista romantico, Salvatore

Cammarano (cfr. 8.7.3), produsse *La battaglia di Legnano* (1849), *Luisa Miller* (1849) e il capolavoro romantico *Il trovatore* (1853), in cui trionfa un'irrazionalità distruttiva ed esplosiva incontenibile l'impeto delle passioni, dolcissime, fosche e mortali. Negli anni della maturità e della vecchiaia, quando la sua attività creativa poté svolgersi senza l'affanno a cui era stata costretta negli anni Quaranta, Verdi ebbe modo di scegliere con la massima cura i soggetti e quasi per ogni opera si avvale di un librettista diverso. Si va da librettisti francesi, per opere destinate al pubblico d'Oltralpe, *Les Vêpres siciliennes* (I Vespri siciliani, 1855) e *Don Carlos* (1867), ad ANTONIO SOMMA (1809-1864), librettista di *Un ballo in maschera* (1859).

Per l'*Aida* (1871), Verdi si rivolse a un prolifico e disordinato scrittore lombardo, vicino al gruppo della Scapigliatura (cfr. 9.2.3), ANTONIO GHISLANZONI (1824-1893). Un'assai singolare collaborazione, infine, si realizza nelle due ultime opere verdiane, l'*Otello* (1887) e il *Falstaff* (1893), con uno scrittore e musicista, Arrigo Boito (cfr. 9.2.4), che era stato uno dei maggiori esponenti della Scapigliatura, ben lontano dall'umile posizione artigianale dei soliti librettisti. Qui la sapienza culturale e la competenza musicale di Boito si adattano alle esigenze del maestro, con un vero e proprio atto di interpretazione critica dell'intera esperienza verdiana; nello stesso tempo invitano Verdi a confrontarsi – con gioia e con malinconia – con un mondo assai diverso da quello in cui, attraverso la sua musica, aveva espresso una scatenata vitalità romantica.

Salvatore Cammarano

Altri librettisti

Antonio Ghislanzoni

Arrigo Boito

8.8. Verso una nuova realtà

8.8.1. Al di là del Romanticismo.

Una nuova stagione risorgimentale

In questo capitolo seguiremo esperienze, anche tra loro molto diverse, ancora legate alle prospettive del Risorgimento, ma proiettate oltre i limiti storici e ideologici che caratterizzano quelle di cui abbiamo parlato nel capitolo 8.5. Per i più importanti autori qui trattati (nati in un arco di tempo che va dal 1801 di Cattaneo al 1831 di Nievo), l'impegno nella lotta nazionale comporta un'attenzione a nuovi aspetti della realtà, acquisendo un senso più ricco e complesso del reale: gli ideali patriottici, al di là delle più accese esaltazioni romantiche, tendono a una più diretta partecipazione alla vita contemporanea, a una conoscenza «laica» e razionale dei suoi aspetti, al rifiuto di principi astratti e indefiniti, a una ricerca di più stretti rapporti con la cultura europea.

Gli anni Cinquanta

Nel caso di Cattaneo viene proposta un'alternativa radicale agli indirizzi prevalenti nel Risorgimento; nel caso di Ferrari e Pisacane vengono avanzati i primi progetti di integrale sovvertimento dei rapporti sociali; nel caso di Tenca si elabora una nuova critica «laica», sorretta da una tensione e da un rigore estranei a schemi «assoluti» come quelli mazziniani e giobertiani. Negli anni Cinquanta gran parte di queste esperienze si traducono in analisi rigorose che rovesciano le tendenze dominanti nei decenni precedenti e superano il generale sbandamento dovuto alla sconfitta dei moti del 1848-49; per la cultura italiana si fa più forte il bisogno di confrontarsi con problemi concreti e più esplicita la richiesta di una conoscenza che agisca in profondità sul reale. In questo contesto nasce una narrativa che trova la sua maggiore espressione nella breve ma intensa attività di Ippolito Nievo, e si svolge la prima fase dell'attività critica di Francesco De Sanctis, che continua dopo l'unità, al di là dei limiti cronologici fissati per l'Epoca 8 (cfr. 8.1.1), raccogliendo le varie istanze della cultura romantica e risorgimentale e aprendole, nel contempo, a una realtà più moderna.

8.8.2. Vita e opere di Carlo Cattaneo.

Una presenza prestigiosa e solitaria

Un crescente rilievo assumono oggi la figura e l'opera di CARLO CATTANEO, la sua prospettiva «civile» legata apertamente all'eredità dell'Illuminismo lombardo, all'idea di un progresso razionale e di una conoscenza rivolta

all'«utile» sociale. Nel contesto del Risorgimento italiano quella di Cattaneo fu una presenza prestigiosa e solitaria, concentrata nella ricerca intellettuale, nella riflessione pratico-teorica e nel lavoro di divulgazione.

Nato a Milano il 15 giugno 1801 da famiglia di tradizioni agricole, con proprietà nella campagna lombarda, Cattaneo fu allievo di Giandomenico Romagnosi (cfr. 7.1.7), da cui derivò, nella Milano del primo Romanticismo e del «Conciliatore», una rigorosa impostazione laica e illuministica e l'interesse per le scienze *positive* (cfr. PAROLE, tav. 113). Entrato fin dal '20 come insegnante di grammatica latina nel ginnasio milanese di Santa Marta (dove restò fino al '35), si laureò in giurisprudenza a Pavia nel '24 e svolse subito un'intensa attività di pubblicista e di traduttore, attento alle più varie discipline – dal diritto alla linguistica, dalla storiografia alla geografia, dalla statistica all'agricoltura, dall'economia all'ingegneria e alle diverse tecniche di costruzione – e mantenendosi sempre al corrente delle novità che giungevano dall'estero (molte le sue letture francesi, inglesi e tedesche). Nel 1835 sposò la nobile inglese Anne Pyne Woodcock e, lasciato l'insegnamento, si diede ad attività di consulenza per varie imprese industriali; tra i numerosi scritti che in quegli anni pubblicò in varie riviste, ebbero già allora forte risonanza le *Ricerche sulle interdizioni imposte dalla legge civile agli Israeliti*, apparse nel 1837.

Nel 1839 fondò la rivista «Il Politecnico», che raggiunse subito un grande prestigio, come strumento per una battaglia sociale estranea alla cospirazione politica e da condursi all'interno del Regno Lombardo-Veneto in favore di riforme concrete, di modificazioni reali delle leggi e degli apparati statali, di misure volte a incentivare l'iniziativa economica e lo sviluppo delle tecniche; molto importanti, tra l'altro, i suoi studi per la costruzione di ferrovie, che considerava fondamentali e strumento di progresso. Ebbe anche incarichi dal governo austriaco per iniziative e progetti di riforma. Nel 1844, curò un volume collettivo di *Notizie naturali e civili su la Lom-*

PAROLE tav. 113

Positivismo

Il termine *positivisme* fu introdotto nel 1820 dal filosofo e utopista francese Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825), per indicare il metodo rigoroso delle scienze cosiddette *positive*, fondate sull'osservazione dei fatti e la verifica empirica delle teorie. Si estese a designare un vero e proprio indirizzo filosofico con Auguste Comte (1798-1857), il quale nel 1830 pubblicò un *Cours de philosophie positive* (Corso di filosofia positiva), che ebbe grande risonanza e costituì il punto di partenza per lo sviluppo di un più ampio orientamento di pensiero (in parte ricollegabile alla tradizione illuministica). Tale orientamento domina tutta la cultura europea della seconda metà dell'Ottocento e si alimenta dei nuovi sviluppi delle tecniche e delle scienze naturali; intende muovere dai fatti e dall'esperienza per formulare leggi oggettive, seguendo in ogni campo il modello della conoscenza scientifica, cercando precisione, rigore, verifica diretta; crede, per lo più con fiducia ottimistica, nel progresso della scienza e in un continuo sviluppo della vita sociale e civile (ma cfr. 9.1.2 e 9.1.4).

La formazione

Gli anni del «Politecnico»

bardia, basandosi sulla convinzione che la conoscenza della realtà geografica e storica di un paese costituisca la premessa essenziale per ogni processo di trasformazione, da inserire sempre in un più ampio edificio europeo. Sospesa nello stesso '44 la pubblicazione del «Politecnico», collaborò alla «Rivista europea» di Tenca (cfr. 8.8.5). Nel '46 raccolse in tre volumi dal titolo *Alcuni scritti del dottor Carlo Cattaneo* molti dei suoi articoli apparsi precedentemente in periodici.

Il suo prestigio lo portò ad assumere un ruolo fondamentale nell'insurrezione delle Cinque giornate del marzo 1848. Convinto che l'obiettivo della libertà dovesse venire anteposto a quello dell'unità e dell'indipendenza, lottò poi per una politica antisabauda e antiaristocratica, repubblicana e federalista, in cui vedeva il solo esito accettabile della rivoluzione italiana. Al ritorno degli Austriaci a Milano, si recò a Lugano e di lì a Parigi, nell'agosto '48, con l'incarico di informare i politici e l'opinione pubblica francese sulla situazione italiana e di cercare appoggi in senso antiaustriaco. A Parigi scrisse di getto e in francese il trattato *L'insurrection de Milan en 1848* (stampato alla fine d'ottobre e poi pubblicato in forma ampliata e in versione italiana col titolo *Dell'insurrezione di Milano nel 1848 e della successiva guerra*), atto d'accusa rigoroso contro il comportamento ambiguo tenuto da aristocratici e moderati. Tornato nella Svizzera italiana il 1° novembre '48, si stabilì nel comune di Castagnola, presso Lugano. Continuò la sua battaglia raccogliendo in tre volumi, apparsi tra il '51 e il '55, tutta la documentazione storica e pubblicistica sugli eventi del 1847-49, sotto il titolo *Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*.

Dal 1852 fu professore di filosofia al nuovo liceo di Lugano e partecipò attivamente alla vita civile del libero Canton Ticino, mantenendo contatti con intellettuali e politici italiani e collaborando con vari periodici italiani. Nel '58 ricevette la cittadinanza elvetica. Di fronte agli eventi del '59 preferì tenersi in disparte, impegnandosi nel lavoro intellettuale e dando vita a una nuova serie del «Politecnico», che diresse fino al '62. Nel '60 raccolse un gruppo di saggi in un volume di *Memorie d'economia pubblica*: nel settembre accettò di recarsi a Napoli per sostenere il governo di Garibaldi con importanti contributi (tra cui il progetto di una ferrovia da costruire in Sicilia). Si oppose al plebiscito per l'annessione dei territori meridionali alla monarchia sabauda e negli anni successivi continuò a risiedere a Castagnola, dedicandosi a studi e progetti: ricordiamo il saggio sulla *Psicologia delle menti associate*. Eletto nel '67 al Parlamento italiano per la Sinistra, fece brevi soggiorni nella nuova capitale, Firenze, ma rifiutò di partecipare alle sedute della Camera, per non giurare fedeltà al re. Morì in Svizzera la notte tra il 5 e il 6 febbraio 1869.

8.8.3. La filosofia «militante» di Cattaneo.

Al centro dell'attività intellettuale di Cattaneo – non concentrata in una grande opera unitaria, ma dispiegata in varie iniziative pubbliche e in ricerche, saggi, articoli, recensioni – c'è la nozione, mutuata da Romagnosi, di una «identità fondamentale del metodo nelle scienze fisiche e nelle morali». Tutti gli ambiti dell'agire umano, concernenti la natura e il mondo esterno, la cultura e la società, suscitano in lui una volontà di intervento razionale, che abbraccia i più disparati campi dell'esperienza, senza preclusioni. Egli aspira a un atteggiamento «positivo», che si accosti alla realtà nella sua concretezza, che colla-

bori a un progresso materiale, inteso come unico mezzo per promuovere la civilizzazione e liberare l'uomo da oppressioni e pregiudizi. Per questo in lui è costante la battaglia contro i «primi principi», contro i filosofi che annullano la particolarità irriducibile del fare umano sotto categorie astratte e generali (esplicita e insistente la sua polemica contro Rosmini e Gioberti). All'astrazione di quelle filosofie egli oppone una cultura della precisione e della verifica empirica, che sappia mirare all'utile sociale facendo coincidere il progresso con l'illuminazione e la democrazia. L'intellettuale onesto deve giungere a una «fedele corrispondenza dei generali ai particolari», far convergere tra loro «i minimi frammenti di verità» e sfuggire agli equivoci di quelle dottrine che si fondano su radici affettive o su idee aprioristiche, sul desiderio o sulla prepotenza che ostacolano il corretto sviluppo della conoscenza.

L'intelligenza ha per lui la capacità di produrre «potenza», favorire lo sviluppo materiale della civiltà. In questa ottica egli esprime una valutazione fondamentalmente positiva dello sviluppo borghese e capitalistico, nei caratteri che assume presso i settori più moderni e illuminati della borghesia lombarda: l'operosità borghese – che, soprattutto in Lombardia, egli vede manifestarsi in tante moderne attività – contribuisce a modificare il mondo, creando nuove forme di associazione e di relazioni sociali, che, su scala mondiale, liberano gli uomini dai pregiudizi e dalla servitù e producono benessere e ricchezza.

Nella sua universalità, la ragione «positiva» – che mira a educare e responsabilizzare l'umanità – ha un forte spirito riformistico; ma il rigore del riformismo di Cattaneo appare oltre le prospettive politiche ed economiche borghesi e ancora oggi molto più avanzato rispetto agli equilibri su cui il sistema borghese si è effettivamente costruito in Italia. La sua grandezza sta in un «radicalismo» intellettuale che rifiuta compromessi e «transazioni», guardando a un contesto internazionale.

Questa coscienza riformistica non può restringersi in un eccessivo specialismo; essa cerca la collaborazione delle scienze più diverse e ogni scienza deve agire e operare con la massima «semplicità», confrontandosi con gli altri settori del sapere e con il sistema globale della comunicazione. La molteplicità di interessi di Cattaneo non è certo dovuta alla curiosità di un dilettante d'ingegno, ma all'esigenza di far convergere scienze e tecniche diverse verso una modificazione positiva dello spazio naturale e sociale. La geografia, intesa come scienza dei molteplici e dinamici rapporti dell'uomo con l'ambiente naturale, assume il ruolo di scienza-guida; solo nella fase finale del suo pensiero acquistano rilievo scienze umane più moderne, come l'*antropologia* e la *psicologia* (cfr. PAROLE, tavv. 122 e 123), di cui Cattaneo è uno dei primi a occuparsi in Italia.

La lingua e la letteratura costituiscono comunque basi essenziali della stessa divulgazione scientifica; dotato di ottima educazione letteraria, Cattaneo ha grande cura per i modi di trasmissione delle sue idee. Egli mira a una scrittura precisa e rigorosa, che abbia una misura tutta «geografica», che definisca figure e spazi, territori, programmi; quanto più sa essere concreta, asciutta, scattante, tanto più mette in luce problemi, indica possibilità di lavoro, interventi sulla realtà. Essa rifiuta perciò ogni ambiguità, non concedendo nulla alle romantiche brame d'assoluto, all'esibizione sentimentale e soggettiva; vuol essere chiara e fatta di cose, ma senza

A favore dello sviluppo borghese

Riformismo

Il dialogo con le scienze

Comunicazione e divulgazione

Le Cinque giornate

In Svizzera

L'attività ticinese

L'impegno antimonarchico

Un confronto «positivo» con la realtà

aspirare a una «popolarità» organica, unitaria e assolutizzante come accade in Manzoni. La sua scrittura, tutta concreta e razionale, non si chiude peraltro in un'arida secchezza tecnica, ma si accende nella passione per la ricerca; pur mantenendo sempre un suo misurato equilibrio, sa anche essere vibrante e nervosa, polemica e sferzante.

8.8.4. *Le scelte rivoluzionarie di Ferrari e Pisacane.*

Ipotesi rivoluzionarie
Mentre il distacco di Cattaneo dalle tendenze dominanti nel Risorgimento si riconosce in una posizione di intransigente riformismo, quello di Ferrari e di Pisacane si volge verso una ipotesi di «rivoluzione» che muti radicalmente i rapporti tra le classi sociali.

Giuseppe Ferrari
Il milanese GIUSEPPE FERRARI (1811-1876) si formò sul pensiero di Romagnosi (cfr. 7.1.7) e su quello di Vico; ma nel 1838 emigrò in Francia, dove si accostò a varie tendenze del pensiero democratico e conobbe da vicino le prime elaborazioni del pensiero socialista. Le sue opere più importanti sono i due volumi della *Filosofia della rivoluzione* (1851) e l'ampia *Histoire des révolutions d'Italie ou guelfes et gibelins* (Storia delle rivoluzioni d'Italia o guelfi e ghibellini, 1856-58). *Irreligione e legge agraria* sono i due principi fondamentali del programma rivoluzionario di Ferrari, volto a promuovere una piena laicizzazione dell'esistenza e a «combattere direttamente l'ineguaglianza primitiva dei beni, il riparto attuale delle fortune sociali, la distribuzione vigente delle ricchezze».

Carlo Pisacane
Il napoletano CARLO PISACANE (1818-1857) rappresenta l'esempio estremo del passaggio all'azione di un programma politico-intellettuale. Con la sua sfortunata vicenda egli si riallaccia tragicamente, anche se in una condizione storica diversa, ai rivoluzionari napoletani del 1799, che del resto costituiscono un essenziale punto di riferimento per la formazione del suo pensiero politico.

Militare borbonico abbandonò l'esercito nel 1847 in seguito a una romantica storia d'amore; partecipò attivamente agli eventi del 1848-49 e a Roma fu capo di stato maggiore di Garibaldi; quindi si stabilì a Genova, e nel 1851 pubblicò una serrata analisi critica del comportamento tenuto dalle varie forze politiche nelle recenti vicende, la *Guerra combattuta in Italia negli anni 1848-49*; lavorò poi a una serie di *Saggi storico-politico-militari sull'Italia*, pubblicati postumi in quattro volumi tra il '58 e il '60. Prima di partire per la sfortunata spedizione di Sapri lasciò un lucido e appassionato *Testamento politico*, che fu pubblicato sul «Journal des débats» e sull'«Italia del popolo».

Il coinvolgimento popolare
La «propaganda del fatto»
Criticando tutti gli indirizzi politici risorgimentali – compreso quello mazziniano – Pisacane pensa che la costruzione della «nazione» italiana sia praticabile solo chiamando direttamente in causa le classi popolari e i loro interessi; ma la «plebe», i poveri e i diseredati possono essere coinvolti solo dal socialismo, che egli concepisce come una forma di democrazia diretta e di affermazione delle più spontanee passioni popolari. Ritiene che la rivoluzione socialista abbia maggiori possibilità di riuscita non nei paesi socialmente più evoluti, ma proprio in un paese come l'Italia, e in primo luogo nel Meridione, dove la borghesia è più debole e la plebe più arretrata. In questa situazione sarà essenziale la «propaganda del fatto», l'azione insurrezionale, che con la sua scintilla dovrà «rischiare» la mente del popolo e svegliare in lui una coscienza rivoluzionaria.

8.8.5. *Il realismo moderato di Carlo Tenca.*

Nella cultura milanese, dominata dal modello manzoniano, atteggiamenti di tipo «laico», più attenti alle concrete condizioni della realtà contemporanea, si impongono negli anni Quaranta, non solo col successo del «Politecnico» di Cattaneo, ma anche attraverso l'iniziativa di altre riviste meno radicali e maggiormente legate a prospettive letterarie, la più importante delle quali è la «Rivista europea», uscita dal 1838 al 1847. Suo principale animatore fu il milanese CARLO TENCA (1816-1883), che ne assunse la direzione nel '45, in una fase in cui ad essa collaborò anche Cattaneo. In seguito Tenca diresse la rivista più energica ed equilibrata degli anni Cinquanta, «Il Crepuscolo», uscita dal '50 al '59, impegnata nella promozione di una coscienza culturale nazionale, aperta a posizioni diverse, attenta a informare su quanto avveniva nei diversi centri italiani.

La cultura laica milanese

Tenca si rivelò uno dei più acuti critici letterari degli anni del Risorgimento. Muovendo dal modello della critica letteraria di Mazzini, egli lo spoglia del suo schematismo e della sua religiosità visionaria e passionale, per meglio illuminare il legame tra le opere e la situazione contemporanea. Il suo è uno dei primi esempi di *critica militante* in senso moderno, una critica che combatte per la costruzione di una coscienza morale e nazionale (e notevole è tra l'altro la sua attenzione al pubblico e ai nuovi meccanismi del mercato editoriale).

Una critica militante

8.8.6. *La narrativa negli anni Cinquanta e la letteratura «campagnola».*

La narrativa degli anni Quaranta e Cinquanta vede la crisi del romanzo storico e un'apertura alla realtà contemporanea, anche per lo stimolo del grande romanzo europeo della prima metà del secolo; questa crisi è vissuta nel modo più diretto da un estroso scrittore milanese, GIUSEPPE ROVANI (1818-1874), critico d'arte e di musica. Dopo aver pubblicato negli anni Quaranta numerosi romanzi storici, Rovani mise mano al lungo romanzo *Cento anni*, che apparve a puntate sulla «Gazzetta di Milano» dal 1857 al 1864. Si tratta di una cronaca di cento anni di vita milanese (1750-1849), ricostruita attraverso il racconto di un nonagenario, che, partendo dalle vicende dell'ambiente teatrale, chiama in causa eventi storici fondamentali e vari personaggi della politica e della cultura.

Giuseppe Rovani

Cento anni

Negli anni Cinquanta si sviluppa una *letteratura campagnola*, che segue l'esempio dei romanzi «campestri» prodotti in Francia e risponde all'esigenza, avvertita da molti intellettuali, di volgere lo sguardo a quel mondo contadino che appariva completamente passivo rispetto alle lotte nazionali e che occorreva invece coinvolgere in modo diretto. Essa ha grande diffusione soprattutto in area veneta, mostrando un più forte impegno di denuncia sociale, tra vicende a forti tinte e intrecci complicati, come nelle novelle del già ricordato Francesco Dall'Ongaro (cfr. 8.5.8), nella produzione della friulana CATERINA PERCOTO (1812-1887), e in alcune opere di Nievo.

Altre esperienze

Il conflitto tra città e campagna si presenta qui come opposizione tra la sanità, l'autenticità positiva della vita rurale – anche nella sua più cupa miseria – e l'ipocrisia della vita cittadina. Il mondo contadino finisce per essere idealizzato, immerso, nonostante la sua durezza, in una natura benigna, descritta come un mondo fatto di cose concrete, di presenze fisiche, animali e vegetali, di attività manuali.

8.8.7. Ippolito Nievo: la vita.

Impegno politico,
vitalità, distacco

Nella sua breve vita IPPOLITO NIEVO visse intense esperienze intellettuali politiche e militari, con una energica volontà di presenza nella vita pubblica. Nel corso degli anni Cinquanta i suoi molteplici scritti mostrano la ricerca di un modello positivo di comportamento morale e politico, e insieme un rifiuto nettissimo del Romanticismo languido e sentimentale che riscuoteva ancora grande successo (specialmente con Prati, cfr. 8.5.8). C'è in lui un'esigenza di maturità virile, di vigore intellettuale e fisico, che egli realizza partecipando, come soldato al seguito di Garibaldi, alla guerra del '59 e all'impresa dei Mille.

Ma questa ricerca di energica vitalità sembra nascondere il suo io più profondo, come a far tacere un malessere sotterraneo, una pericolosa indifferenza, un difficile rapporto con la realtà. Quest'ambiguità, che si manifesta attraverso un'attenta costruzione di sé, rende molto interessante il suo ampio epistolario, che fornisce anche un vivacissimo spaccato della vita del tempo ed è certamente uno dei più affascinanti dell'Ottocento italiano.

La formazione

Nato a Padova il 30 novembre 1831 da padre di nobile famiglia mantovana e madre proveniente dal patriziato veneziano, nell'infanzia soggiornò in varie città, seguendo gli spostamenti del padre, che dal '37 fu pretore a Udine (inizì allora la sua stretta consuetudine con la campagna friulana). Seguì con viva partecipazione gli eventi del 1848-49; mandato dal padre in Toscana, lì visse l'esperienza del '49, simpatizzando per le posizioni democratiche.

L'attività
di scrittore

Inizì presto l'attività di scrittore e in pochi anni scrisse numerose opere narrative, poetiche, teatrali, e articoli apparsi su giornali locali. Dalla primavera del '55, di fronte alla difficile situazione politica – che in quell'anno vide inasprirsi la repressione austriaca – preferì vivere in campagna, nel Mantovano; nel novembre di quell'anno si laureò in legge a Padova. Si recava spesso a Milano, dove collaborava a vari giornali con articoli quasi sempre anonimi; ebbe un amore impossibile con Bice Melzi, moglie di un suo cugino (bellissime le lettere che le scrisse). La sua fama di scrittore era abbastanza affermata: ma quando nell'agosto 1858 terminò le *Confessioni di un italiano*, si rese subito conto della difficoltà di pubblicarle.

Con Garibaldi

In seguito alla situazione venutasi a creare nel '59, partì per Torino e lì si arruolò nel corpo dei Cacciatori delle Alpi, comandato da Garibaldi; partecipò valorosamente agli scontri di San Fermo, di Rezzato, dello Stelvio. Deluso dall'armistizio di Villafranca, che lasciava il Veneto agli Austriaci, si ritirò di nuovo in campagna mantenendo però i rapporti con Garibaldi, finché nel maggio 1860 si imbarcò da Quarto con i Mille, combattendo poi a Calatafimi e a Palermo; ricevette da Garibaldi prima il grado di capitano, poi di maggiore, e l'Intendenza generale della spedizione in Sicilia, adoperandosi in una vigorosa attività amministrativa e difendendo i volontari garibaldini dalle calunnie abilmente orchestrate dal governo piemontese. Fu molto amareggiato dall'annessione del Meridione al Piemonte; ancora pienamente impegnato nella lotta politica, andò a Napoli e quindi a Palermo, raccogliendovi la documentazione necessaria per ribattere alle accuse che il nuovo governo rivolgeva alla breve amministrazione garibaldina. Da Palermo si imbarcò verso Napoli il 4 marzo 1861; morì in mare per il naufragio del piroscafo Ercole, sul quale si era imbarcato, che affondò nel Tirreno in seguito a una tempesta.

L'ultima
missione

8.8.8. Le opere minori di Nievo.

Fin dal '51 Nievo si dedicò a una produzione poetica molto fitta e disordinata, e nel 1854-55 apparvero due volumetti, entrambi dal titolo *Versi*. Tra scatti satirici e momenti di acre moralismo, questa prima produzione poetica si riallaccia a varie tematiche dominanti nella poesia del tempo. Più maturo appare il «canzoniere» pubblicato nel 1857 col titolo *Le lucciole*. Ma il risultato più apprezzabile di Nievo poeta è la raccolta degli *Amori garibaldini* (1860). All'ambito della letteratura campagnola appartengono varie novelle, tra cui di notevole rilievo è *Il Varmo* (1856), che narra la vita di due ragazzi contadini sulle rive del torrente friulano Varmo.

La produzione
poetica

Oltre che nelle novelle, che Nievo pensava di raccogliere in un *Novelliere campagnolo*, la tematica campestre è presente nel romanzo *Il conte pecoraio*, iniziato nell'autunno 1855 e pubblicato nel 1857, molto vicino al modello manzoniano. Su vicende amorose, ma anche congiure e trame politiche, ambientate in una Venezia settecentesca in piena decadenza, si basa un altro romanzo, *Angelo di bontà*, iniziato nella primavera del '55 e pubblicato nel '56.

I romanzi

Di livello più alto è il romanzo breve *Il barone di Nicastro*, pubblicato in parte nel '57 e in forma definitiva nel '60, in cui si narrano i viaggi che un colto barone, formatosi sui libri in uno sperduto luogo della Sardegna, compie per tutta la terra, alla vana ricerca della «virtù», salvo poi fare ritorno con la convinzione che tutta la realtà è perversamente dominata dal numero 2, cioè dalla contraddizione.

Il barone
di Nicastro

Negli anni dell'impegno patriottico acquistano un'importanza essenziale gli scritti politici: dal saggio *Venezia e la libertà d'Italia* (1860), nato dalla delusione per la mancata liberazione del Veneto, a un ampio saggio rimasto inedito fino al 1929, *Frammento sulla rivoluzione nazionale*, in cui si pone il problema del rapporto tra la costruzione della nuova Italia e le masse popolari, soprattutto contadine.

Gli scritti
politici

8.8.9. Le Confessioni di un italiano.

Il capolavoro di Nievo, le *Confessioni di un italiano*, fu scritto senza interruzioni tra il dicembre del 1857 e il 16 agosto del 1858; sistemato il testo per la pubblicazione – come è testimoniato da un manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca Comunale di Mantova – egli si rese conto che i contenuti e l'impostazione sarebbero stati d'ostacolo all'uscita del libro e, travolto dal vortice politico del 1859-60, non ebbe poi più tempo di occuparsene. Il romanzo fu pubblicato postumo solo nel 1867, a cura di Emilia Fuà Fusinato, con il titolo *Confessioni di un ottuagenario* e con molte modificazioni arbitrarie. L'opera ebbe scarso successo e rimase quasi sconosciuta per tutto l'Ottocento.

La stesura

La narrazione si svolge in prima persona ed è divisa in ventitre ampi capitoli, ciascuno dei quali è preceduto da una sintetica rubrica; l'insieme costituisce l'autobiografia immaginaria dell'ottuagenario Carlino Altroviti, nato «veneziano» il 18 ottobre 1775, le cui vicende personali si intrecciano con gli eventi politici, dalla caduta della Repubblica di Venezia alla dominazione francese, alla Restaurazione, alle cospirazioni e alle prime battaglie del Risorgimento, fino al 1858, anno della scrittura del romanzo, in cui egli attende di inorire «per grazia di Dio italiano». La narrazio-

Un romanzo
contemporaneo

ne mostra alcuni legami con le forme del romanzo storico, ma la rappresentazione storica è trasferita sul piano della contemporaneità, in un movimento che dalla vita del protagonista si proietta verso l'avvenire e dalla realtà storica ritorna a un punto di vista autobiografico. L'autobiografia fittizia dell'ottuagenario riproduce in più di un punto quella reale dell'autore non ancora trentenne, che, attraverso il filtro della prima persona, attribuita a un vecchio che tanto ha visto e vissuto, assume una singolare distanza da cose ed eventi, vede l'esperienza personale e storica come qualcosa di lontano, afferma un'ostinata esigenza di saggezza, di superiore consapevolezza.

La struttura

Le *Confessioni* si articolano in due parti diverse: la prima, che occupa all'incirca i primi dieci capitoli, è dedicata all'infanzia e all'adolescenza del protagonista nel mondo arcaico e quasi senza tempo del Friuli, ancora chiuso nel feudalesimo, fino a quando la Repubblica di Venezia – e con essa quel piccolo mondo – viene spazzata via dai Francesi e dal trattato di Campoformio; la seconda parte segue invece il protagonista e gli altri personaggi per le strade d'Italia e del mondo.

L'infanzia di Carlino

Carlino, orfano di madre e senza più notizie del padre, è accolto da una zia contessa nel castello friulano di Fratta, e vive in stretto contatto con i servitori e i subalterni e con il mondo rurale: nel descrivere l'infanzia e l'adolescenza del protagonista, Nievo mette pienamente a frutto la sua precedente esperienza di letteratura campagnola e i ricordi dei suoi lunghi soggiorni nel Friuli. I primi capitoli seguono le esperienze del bambino, la gioia della scoperta e del primo riconoscimento di sé, il confronto con le immagini del mondo che è intorno. La realtà contadina che si svela a Carlino ha qualcosa di mitico, di primigenio, come un serbatoio di meraviglie e di avventure, di incontri carichi di umanità; ma il gioco della memoria sottopone quello stesso mondo – e specialmente la vita nel castello, con le sue consuetudini, i suoi ritmi quotidiani, il suo spazio vasto e insondabile – a una deformazione grottesca, lo mostra chiuso in un'inerzia rituale, fuori dalla storia e dal tempo, senza nessuna capacità di rinnovarsi e di muoversi verso il futuro. È l'inerzia dell'antica vita feudale della terraferma veneta, dietro cui si intravedono le strutture e le istituzioni ormai logore della Repubblica di San Marco. A quel mondo destinato a scomparire, ma ancora capace di dare un solido fondamento all'esperienza di un bambino che cresce, l'autore guarda con simpatia e nostalgia, anche se mai con piena partecipazione. Ne deriva una rappresentazione dell'infanzia che è cosa del tutto nuova nella nostra letteratura, e oscilla tra evocazione affettuosa e distacco ironico.

Un mondo destinato a scomparire

Un ambiente collettivo

Il microcosmo friulano è abitato da numerosi personaggi, membri della famiglia feudale, servitori, signori di castelli vicini, contadini e abitanti dei borghi circostanti, e tutti variamente interferiscono con la vita del ragazzo, suscitando in lui un'idea del mondo come luogo di relazioni e di rapporti. La forza della narrazione di Nievo si riconosce proprio per come sa raccogliere molteplici presenze e vicende individuali in un unico quadro, dando vita a un ambiente collettivo proiettato nello sguardo del protagonista.

L'amore infantile tra Carlino e Pisana

Al centro di questo mondo, ma in uno spazio a sé stante, insieme incantevole e inquietante, sono i giochi di Carlino con la cugina Pisana, bambina dalla femminilità precoce, prepotente e inafferrabile, compagna di fughe e di scoperte negli spazi liberi della campagna o negli oscuri interni del castello. Nel

toccare l'acerbo amore infantile tra Carlino e Pisana, il racconto raggiunge i suoi momenti più intensi, conquistando territori ignoti alla precedente letteratura italiana: esso si apre verso una sfera di esperienze che non può essere giustificata fino in fondo sulla base di valori etici consolidati e che resiste con fascino incontaminato lungo tutto il romanzo; lo stesso narratore sembra reagire all'attrazione che emana dalla figura inafferrabile della bambina, con scatti di aggressività, oppure distanziandola con notazioni moralistiche.

Quella di Carlino è dunque anche la storia di una *formazione* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tavv. 114 e 115), di una preparazione al futuro: sia nei suoi rapporti con Pisana, sia nelle vicende dei personaggi che vivono a Fratta, si accumulano via via i segni di un destino, le prime avvisaglie di scelte di vita che si dispiegheranno nella seconda parte del romanzo. Sotto la spinta della rivoluzione, i per-

Un romanzo di formazione

GENERI E TECNICHE tav. 114

Romanzo moderno

Svolgendosi dalle diverse forme narrative della tradizione romanza, designate col termine di *romanzo* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 11 e 5.4.7), il romanzo moderno si sviluppa nel Settecento, specialmente in Inghilterra, in concomitanza col formarsi di ampi strati di lettori di tipo «borghese» (cfr. 6.1.4): appare come la forma letteraria più adeguata a questo nuovo pubblico, a cui offre organiche immagini di un mondo in movimento e una ricca serie di personaggi le cui avventure prendono spesso avvio da una realtà quotidiana e si svolgono in un tempo simile a quello reale. I protagonisti del romanzo moderno non sono gli eroi tradizionali, ma figure problematiche, che sperimentano la complessità del rapporto tra l'individuo (alla ricerca della sua identità) e il mondo sociale, i suoi valori e i suoi disvalori. Caratteristica essenziale di questo genere letterario è la sua disponibilità ad accogliere i più vari aspetti del linguaggio della società, ad assumere le forme e gli orientamenti più vari, a mettere in discussione il proprio stesso mondo: nel romanzo si possono sperimentare le possibilità più contrastanti, tanto che si hanno opere incentrate totalmente sulla vita interiore di un personaggio protagonista e opere che tendono a rappresentare un mondo organico e articolato, inserendo i personaggi in un più ampio contesto collettivo. Del resto gran parte della storia della letteratura europea dell'Ottocento e del Novecento si può identificare con la storia del romanzo, con tutta una serie di capolavori e di esperimenti: dai grandi romanzi ottocenteschi ispirati a una visione «realistica» e tendenti a offrire immagini totalizzanti della realtà e della vita, agli *antiromanzi* della letteratura del Novecento, miranti a disintegrare il tempo e lo spazio, a mettere radicalmente in dubbio la stessa realtà e unità dei personaggi e del mondo rappresentato. Le forme romanzesche che più caratterizzano la letteratura europea tra Settecento e Ottocento sono il *romanzo storico* e il *romanzo di formazione* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tavv. 99 e 115).

Romanzo di formazione

Il termine tedesco *Bildungsroman* ("romanzo di formazione") si riferisce a quei romanzi che descrivono il percorso di formazione del carattere e dell'identità di un giovane eroe, che riconosce se stesso attraverso il rapporto col mondo e che a partire dalla sua esperienza personale elabora una conoscenza critica della realtà sociale e culturale e della propria condizione in essa. L'eroe che è al centro di un romanzo di formazione, e che può essere seguito dal narratore dall'infanzia fino all'età più matura, è sempre un individuo che tende a distinguersi dal mondo circostante vivendo un drammatico scontro intellettuale e sentimentale con la realtà; anche l'amore, per tale eroe, si presenta come esperienza conoscitiva problematica. Da questo punto di vista, tra gli antecedenti del romanzo di formazione si può includere perfino la *Vita nuova* di Dante (cfr. 2.1.3). Il romanzo di formazione moderno – e tali sono molti grandi romanzi del Settecento e dell'Ottocento, dal *Candide* di Voltaire ad alcuni romanzi di Goethe, di Balzac, di Stendhal, di Jane Austen, di Dickens, di Flaubert – si colloca però in una prospettiva integralmente terrena: il protagonista è sorretto solo dalle proprie forze, in un mondo da cui è assente il divino; la sua maturità deriva quasi sempre dal riconoscimento dell'estraneità e della negatività del mondo. Allo schema del romanzo di formazione si rifanno anche romanzi che negano ogni identificabilità del personaggio (come quelli di Sterne, cfr. 7.3.3) o che presentano un fallimento tragico, come l'*Ortis* di Foscolo. Il primo grande romanzo di formazione della letteratura italiana è costituito dalle *Confessioni di un italiano* di Nievo, dove uno spazio narrativo assai ampio è dedicato proprio all'infanzia e alla giovinezza del protagonista (cfr. 8.8.9).

sonaggi vengono ora a disperdersi, per poi tornare a incontrarsi, mentre lo spazio geografico, mantenendo come punto di costante riferimento Venezia, si allarga a dismisura, fino alla Grecia, al Levante e all'Inghilterra, dove muore Pisana, all'America del Sud. In questi movimenti turbinosi, la storia si aggroviglia, intrecciando linee che seguono direzioni diverse. L'identità di personaggio e la coscienza nazionale di Carlino si costruiscono proprio in quanto sono al centro di situazioni e comportamenti diversi, di percorsi e di forze che chiamano in causa tutta la civiltà contemporanea.

Anche nella seconda parte il romanziere conferma la sua capacità di catturare i colori di ambienti e tempi precisi; nelle vicende di Carlino condensa il senso storico della situazione italiana contemporanea, il formarsi di una coscienza nazionale, che non assume toni eroici, ma risulta da effetti molteplici, prodotti quasi dal caso, dalle combinazioni imprevedibili degli eventi.

Sia nel pieno vigore della giovinezza che nella maturità, Carlino non prende decisioni risolutive, si trova quasi sempre ad aderire alle scelte fatte da altri, si fa insomma trascinare dalle cose; anche nel suo orientamento patriottico si col-

Costruzione di un'identità

L'Italia contemporanea

Passività di Carlino: amori e incontri

gono una certa passività, un affidarsi al caso; e lo stesso accade per le sue scelte amorose, come stanno a testimoniare la sua decisione, maturata quasi suo malgrado, di sposare l'Aquilina, e il suo rapporto con la sfuggente Pisana, la quale, diventata donna, vive esperienze diverse, come corrosa da una ricerca di autodistruzione, ostinata nel non voler tradurre in un rapporto quotidiano e normale con Carlino la memoria inquietante dei loro rapporti infantili.

Anche nei momenti più «seri» Nievo nega ogni troppo facile identificazione tra la realtà della vita e i modi della narrazione, con un atteggiamento che ha il suo grande modello in Sterne, autore da lui molto amato. La vena ironica mira del resto anche a caratterizzare la saggezza dell'ottuagenario, diffidente verso ogni eccesso romantico. Ma il rifiuto del sentimentalismo romantico non impedisce la rappresentazione di conflitti e contraddizioni, di esistenze le cui passioni non coincidono con le condizioni della realtà. Un carattere tragico hanno anche i rapporti di Carlino con Pisana, che appare al protagonista come il centro «impossibile» della sua esistenza, che gli conferisce identità, ma che per una sorta di maledizione iniziale non può condividere con lui una normale vita familiare, deve restare inafferrabile, tradirlo e sfuggirgli. Gli aspetti inquietanti di questo rapporto sono come sublimati nella sua fase conclusiva, quando Pisana si piega a una dedizione totale verso Carlino, lo assiste durante una lunga malattia nell'esilio inglese e muore minata dalla tisi.

La narrazione delle *Confessioni* è spesso insidiata da propositi moralistici e pedagogici, in cui Nievo vorrebbe racchiudere il senso sia delle vicende storiche sia della vita dei suoi personaggi, facendo di Carlino l'emblema della conquista di un comportamento virile e civile. Questo moralismo fa pensare a uno Jacopo Ortis risanato, a un Foscolo moralizzato, ma solo parzialmente può essere accostato al moralismo manzoniano. Nievo è comunque lontano dal paternalismo cattolico e aristocratico di Manzoni: crede in una società borghese operosa e fiduciosa nel progresso; è convinto che lo spirito umano sia una grande forza universale che comprende e riassume in sé la varietà dei destini individuali; ritiene che la storia sia regolata da una Provvidenza che giustifica e riscatta le sofferenze, proiettando tutto verso un destino positivo. Si tratta di un idealismo comune a molti scrittori laici del Risorgimento, ma che, messo in bocca all'ottuagenario Carlino, resta generico, privo di contenuti politici precisi.

Questi aspetti ideologici, che in parte limitano la riuscita del romanzo, vengono comunque riassorbiti entro la scatenata vitalità della narrazione dall'energia con cui il narratore combina fatti e personaggi e dalla carica ironica, che, oltre a mettere in dubbio il valore del racconto, riduce talvolta la sua pretesa di costruire modelli «esemplari». Il romanzo è dominato da un ritmo vorticoso, dall'ansia di seguire esperienze molteplici; dallo sguardo verso il passato recente esso ricava la scommessa audace e avventurosa – di tipo già «garibaldino» – in una nuova classe politica, in una conquista laica di nuove possibilità. Quest'ansia giustifica le insufficienze, le incertezze e le asprezze di stile che pure il romanzo contiene.

Inserendosi coerentemente in questo quadro, la scrittura di Nievo è caratterizzata da una «sistematica mescolazione dei registri, dall'aulico al colloquiale al dialettale», da una «mancanza d'assessamento» e da una «instabilità di profilo» (P. V. Mengaldo); essa si appoggia su radici dialettali diverse – lombarde e venete – sugli aspetti più espressivi del toscano, mantenendosi lontana dal fiorentinismo misurato di Manzoni, e attinge effetti rapidi, nervosi, moderni, che talvolta possono apparire affrettati e stridenti.

Conflitti e passioni

La morte di Pisana

Idealismo laico

La forza della narrazione

Una scelta linguistica antimanzoniana

8.8.10. *La cultura laica napoletana.*

Già negli anni Trenta e Quaranta, dopo l'avvento al trono di Ferdinando II (1830-1859), la cultura napoletana mostrava una notevole vivacità, anche per l'allentarsi del controllo politico da parte dello Stato. A Napoli si pubblicano riviste in numero superiore a qualsiasi altra città italiana, si diffondono scuole private laiche, si registra un forte sviluppo degli studi filosofici, orientati secondo prospettive di tipo idealistico e spiritualistico che hanno un forte senso del divenire storico. Un valore culturale essenziale vi viene ad assumere lo studio della filosofia idealistica tedesca e in particolare del pensiero di Hegel (cfr. 8.1.7). Il maggiore esponente dell'hegelismo napoletano fu l'abruzzese BERTRANDO SPAVENTA (1817-1883).

Influenzarono inoltre la cultura napoletana tendenze democratiche e radicali, legate all'Illuminismo settecentesco e all'eredità degli intellettuali giacobini del 1799. Ad esse si può collegare la posizione di ANTONIO RANIERI (1806-1888), amico di Leopardi (cfr. 8.4.1), del quale va ricordato il romanzo *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, pubblicato in Svizzera nel 1839, dove si offre una testimonianza delle oppressioni e delle ingiustizie subite dalle plebi napoletane.

Democratico convinto, anche se privo di prospettive teoriche, fu LUIGI SETTEMBRINI (1813-1876); prigioniero per dieci anni nel carcere di Santo Stefano, egli fu poi professore di letteratura italiana nell'università di Napoli dal 1862. Notevoli le sue *Lezioni di letteratura italiana* (1866-72) e le *Ricordanze della mia vita*, incomplete e apparse postume nel '79, che presentano una simpatica immagine privata e attenuata della sua biografia politica, filtrata da un tono semplice e discreto.

8.8.11. *Francesco De Sanctis: la vita.*

Con l'opera di FRANCESCO DE SANCTIS la cultura napoletana e meridionale dà il suo contributo più complesso alla letteratura dell'età risorgimentale, un contributo che non si pone sul piano della «creazione», ma su quello della «critica», della riflessione e dell'interpretazione, rivolta tanto ai classici della nostra letteratura quanto ai contemporanei. Anche se molte opere importanti di De Sanctis sono successive al 1860 e si collocano nei limiti cronologici che abbiamo fissato per l'Epoca 9, preferiamo parlarne in questo contesto in quanto la sua formazione e la sua esperienza sono tutte radicate nell'orizzonte del Risorgimento. Egli offre una sintesi critica, libera e aperta, della cultura romantica e risorgimentale italiana; raccoglie al livello più alto quella considerazione del passato e della tradizione che caratterizzava la cultura di quegli anni; realizza nel modo più vivace un atteggiamento allora altrettanto diffuso, un uso «militante» della critica letteraria, che la ancori alle prospettive del presente.

Dagli ideali che ispiravano le prime generazioni risorgimentali De Sanctis sa trarre una nuova coscienza del reale. In questo lavoro di sintesi si compenetrano un disegno ideologico laico e democratico, che mira a interventi razionali sul tessuto sociale per rinnovarlo profondamente, e un atteggiamento più moderato, che non tollera utopie ed estremismi e difende il ruolo-guida delle classi intellettuali, cercando di evitare brusche rotture con la tradizione. De Sanctis

Intensa attività

Le tendenze democratiche e radicali

Luigi Settembrini

Il maggiore critico dell'Ottocento

La matrice risorgimentale

avverte la necessità che l'Italia, raggiunta l'unità, si scrolli di dosso i residui negativi della sua storia, e mira a promuovere una cultura che si leghi alla vita e circoli nel tessuto sociale.

Nato a Morra Irpina il 28 marzo 1817 da una famiglia borghese di proprietari terrieri, De Sanctis compì gli studi a Napoli a partire dal '26, e frequentò la scuola privata del marchese Basilio Puoti (cfr. 7.2.6). Dopo aver compiuto studi di diritto, si interessò soprattutto di letteratura e scelse la strada dell'insegnamento. Insegnò in scuole militari e contemporaneamente aprì, in una sala di vico Bisì, una scuola privata di grammatica e letteratura – la sua *prima scuola napoletana* – che inizialmente faceva da supporto ai corsi di Puoti, ma in seguito si rese autonoma e raccolse giovani di talento, molti dei quali avrebbero seguito brillanti carriere intellettuali e politiche. Attraverso il contatto con varie tendenze della cultura napoletana degli anni Quaranta, De Sanctis definì una propria concezione della letteratura e si accostò a posizioni liberali giobertiane e neoguelfe; ma la bruciante esperienza del '48 – quando con i suoi allievi partecipò all'insurrezione del 15 marzo e vide morire il prediletto Luigi La Vista – lo indusse ad abbandonare l'iniziale cattolicesimo romantico e patriottico e ad approdare a un idealismo laico e democratico.

Falliti i tentativi rivoluzionari, nel novembre '49 ripartì nell'appartata Calabria, a Cosenza, dove fu precettore dei figli del barone Guzzolini, scrisse i primi saggi critici – sull'epistolario di Leopardi e sul teatro di Schiller – e si accostò a gruppi democratici e mazziniani. Arrestato il 3 dicembre 1850, fu condotto a Castel dell'Ovo a Napoli, dove restò fino all'estate del '53. Condannato all'esilio, fu imbarcato per l'America, ma riuscì a fermarsi a Malta, da dove raggiunse Torino. Lì visse dando lezioni private e collaborando, con importanti saggi critici, a vari periodici. Nel gennaio '56 ottenne l'insegnamento di letteratura italiana al Politecnico di Zurigo; rimase in Svizzera fino al giugno del '60, continuando a seguire con ansia la situazione italiana e aderendo alle posizioni di Cavour, in vista di un'unificazione del Paese sotto la monarchia sabauda.

Tornato in Italia, fu governatore di Avellino; eletto deputato, fu nominato ministro della Pubblica Istruzione nel primo governo del Regno d'Italia, guidato da Cavour; ottenne lo stesso incarico nel '62 nel governo Ricasoli. Ma, specialmente dopo la morte di Cavour, avanzò molte riserve verso la piega che andava prendendo l'organizzazione del nuovo Stato, verso le tendenze autoritarie che ostacolavano una politica autenticamente liberale e che lasciavano il Sud in una posizione marginale. Si accostò così ai democratici moderati, mostrandosi favorevole a un orientamento di «centro-sinistra». Deputato in varie legislature e più volte vicepresidente della Camera, tra il '65 e il '70 risiedette a Firenze, capitale provvisoria del Regno, dove scrisse la *Storia della letteratura italiana*. Al 1863 risale il suo matrimonio con Maria Teresa Testa dei baroni di Arenaprima; nel 1871 fu nominato professore ordinario di letteratura comparata all'università di Napoli – quella che si suole chiamare la sua *seconda scuola napoletana* – dove tenne i celebri corsi sulla letteratura del secolo XIX. Ma la sua partecipazione alla vita politica non venne mai meno, e nel '76 abbandonò l'insegnamento per concentrarsi sull'attività e sulla pubblicistica politica; nella situazione creatasi con l'avvento della Sinistra al potere (cfr. 9.1.3) fu ancora ministro della Pubblica Istruzione, nel primo e nel terzo governo Cairoli (1878 e 1879-80). Costretto a dimettersi per motivi di salute, continuò a impegnarsi sia in campo politico che letterario, ma restò deluso dall'incapacità della Sinistra di moralizzare la vita pubblica. Morì a Napoli il 29 dicembre 1883.

Gli studi

L'insegnamento

A Torino

A Zurigo

Dopo l'unità

Nuovamente a Napoli

8.8.12. I Saggi critici e i fondamenti della critica desanctisiana.

Tra Manzoni
e Leopardi

Le lezioni della *prima scuola*, che sono state ricostruite grazie ai quaderni di appunti, mostrano il progressivo ampliarsi degli interessi di De Sanctis. Egli è attestato ancora su posizioni cattolico-liberali mentre vanno definendosi le sue idee sulla letteratura. La sua attenzione si concentra su Manzoni e Leopardi, che si pongono subito come i «suoi» autori.

I Saggi critici

Negli anni Cinquanta, De Sanctis scrive saggi importanti per varie riviste, poi raccolti nel volume dei *Saggi critici* (1866, l'edizione definitiva uscì nel 1874). Si tratta di interventi che riguardano la produzione letteraria italiana contemporanea, autori stranieri, lavori di critici stranieri sulla nostra letteratura e i grandi classici italiani – soprattutto Dante e Leopardi. Alla pubblicazione di questi saggi si accompagnava intanto l'insegnamento, cui si collegano le lezioni su Dante – risalenti al periodo torinese, dal '53 al '55, e zurighese, dal '56 al '59 – dedicate alla *Commedia* in vista del progetto, mai realizzato, di un grande libro dantesco; le lezioni sulla poesia cavalleresca, tenute a Zurigo nel 1858-59; il ciclo di conferenze su Petrarca, tenuto durante lo stesso anno accademico, da cui derivò il volume *Saggio critico sul Petrarca*, apparso nel 1869.

Le lezioni

La «vita»
delle opere

Nei saggi e nelle lezioni, la critica di De Sanctis mira a trarre alla luce la forza vitale della letteratura: essa è animata da un senso del «vivente», da una passione per la «vita» come tensione ed energia. Le opere letterarie sono considerate organismi viventi, immersi in un divenire storico, che si proiettano nel flusso del tempo ed esprimono i caratteri più profondi della vita delle diverse epoche. Per definire l'essenza della letteratura, De Sanctis si serve del concetto di *forma*, ricavato dall'estetica hegeliana. Nell'arte e nella poesia la «forma» si oppone alle «forme», non è un qualcosa di meramente esteriore, puramente linguistico o retorico, ma una sintesi di soggettività e oggettività, in cui un contenuto concettuale si manifesta come apparenza sensibile definita; essa fa sì che ideali e significati storici generali e astratti si incarnino in soggetti concreti, in entità naturali e sentimentali; e ciò può avvenire indipendentemente da una esplicita coscienza concettuale.

Il concetto
di forma

La fisicità della «forma» artistica viene precisata dal concetto di *situazione*, che il critico usa fin dagli esordi: la vita concreta della «forma» va cercata sempre nella «situazione» specifica in cui essa si esprime, nel suo essere nello spazio e nel tempo, in un contesto e in una catena di rapporti circostanziati; la forma in situazione ha una corposità e plasticità che il critico deve saper riconoscere volta per volta nel suo diretto manifestarsi.

«Ascoltare»
la letteratura

La grandezza di De Sanctis sta nel modo in cui egli mette in azione questi concetti, nella disponibilità ad «ascoltare» le opere più diverse; sono concetti, d'altra parte, che non vengono rigorosamente definiti in sede teorica, che non si pongono come principi da applicare in modo rigido e consequenziale. Per il critico conta prima di ogni altra cosa la volontà di parlare con le opere, di interrogare la loro «forma», di scoprire i loro significati concreti. Il suo atteggiamento è sempre «militante», perché il riconoscimento della forma artistica è reso tanto più sicuro quanto più resta in rapporto con gli ideali di vita del critico.

Una critica
militante

co, per i quali egli lotta nel presente. E De Sanctis guarda a una società in cui si dia equilibrio tra ideali ed esperienza reale, a un modello di umanità operosa, lontana dagli estremismi romantici e dalle «malattie dell'ideale».

8.8.13. La Storia della letteratura italiana.

I primi anni dello Stato unitario resero consapevole De Sanctis della difficoltà di realizzare un'Italia veramente liberale, laica e moderna, retta da una nuova energia morale e civile, capace di mettere argine alla corruzione che già dilagava in molti degli apparati appena sorti. La nuova esperienza politica si ripercosse in modo evidente nell'attività critica posteriore al '65, nella quale De Sanctis si pose nuove domande sulla tradizione culturale, sul comportamento degli intellettuali italiani, sui rapporti tra letteratura e coscienza morale nazionale. A questo ambito sono riconducibili i saggi composti sul finire degli anni Sessanta, raccolti poi nel 1872 nel volume dei *Nuovi saggi critici*, che nel 1879 ebbe una seconda edizione accresciuta.

L'attività
saggistica
dopo il 1865

Esemplare il saggio *L'uomo del Guicciardini* (1869), definizione negativa e denuncia di «una fisionomia rimasta storica e tradizionale dell'uomo italiano», la cui regola di vita è «voltare tutte le cose divine e umane, spirituali e temporali, animate e inanimate, a beneficio proprio» (cfr. 4.6.5). Questo e altri saggi successivi si intrecciarono alla composizione della *Storia della letteratura italiana*, concepita come manuale per i licei, per la quale De Sanctis firmò un contratto con l'editore napoletano Morano nel 1867 (cfr. DATI, tav. 116). A quest'opera egli si dedicò soprattutto a Firenze, dopo vari lavori preparatori: i due volumi usciranno nel '70 e nel '71. Con un vivace ritmo narrativo questa *Storia* si svolge come una sorta di romanzo dello spirito italiano i cui personaggi sono gli autori e i loro testi, impegnati nella ricerca di una morale laica e razionale in grado di partecipare alla moderna civiltà europea.

L'uomo
del GuicciardiniLa Storia:
stesura
e edizione

Prendendo le mosse dalla civiltà comunale e dalla nascita della letteratura volgare, il percorso storico di De Sanctis sottolinea la tensione della civiltà medievale verso ideali trascendenti, che solo Dante riesce a esprimere in modo non astratto, con una «creazione incarnata» che, nel mirare all'al di là, riflette appieno la fisicità della condizione terrena; e mentre in Petrarca si avvertono le contraddizioni della transizione verso il mondo moderno, con Boccaccio l'equilibrio dantesco si rompe completamente, e si approda a una derisione comica dei valori religiosi e a un'esaltazione dei bisogni più naturali dell'uomo. Ma in questa conquista di una dimensione mondana si esprime il cinismo di una «borghesia» priva di rigore morale, incapace di controbilanciare la caduta dei valori trascendenti con nuovi valori collettivi, incline piuttosto a un edonismo egoistico e a un culto dell'interesse individuale. La cultura della «Rinascenza» appare a De Sanctis insidiata da questo vuoto morale: la sua splendida fioritura corrisponde alla disintegrazione dell'Italia, alla perdita di una identità nazionale; la sua grande letteratura oscilla tra edonismo comico e culto tutto esteriore delle forme. Inizia allora un processo di degenerazione che si aggrava nei secoli XVI e XVII, contrastato però da una tendenza positiva e carica di futuro,

La civiltà
comunale

La «Rinascenza»

La «nuova
scienza»

DATI tav. II 6

Le storie letterarie dell'Ottocento

Allontanandosi dai lavori eruditi del secolo precedente (cfr. DATI, tav. 83), la storiografia letteraria dell'Ottocento, sulla spinta del Romanticismo, porge grande attenzione al valore storico delle opere letterarie. In questo senso è importante, all'inizio del secolo, il confronto degli studiosi italiani con la nuova storiografia letteraria francese – in particolare con le opere di Sismondi e di Ginguené (cfr. 7.1.9) – e con alcune opere elaborate nella Germania romantica (come quelle dello Schlegel e del Bouterwek, a cui si fa cenno in 8.1.9). Ma gli spunti più significativi per lo sviluppo di una storiografia letteraria vengono offerti in primo luogo dal lavoro critico di autori come Foscolo (cfr. 7.3.11), Mazzini (cfr. 8.5.3), Gioberti (cfr. 8.5.6), che pure non scrivono vere e proprie storie letterarie. Qui elenchiamo solo alcune tra le opere principali, ricordando che, tra quante non sono altrimenti citate nel corso di questa storia, merita una particolare attenzione quella del siciliano Emiliani Giudici, ispirata a una prospettiva tutta «laicista», a una viva curiosità per i fatti espressivi e per i generi letterari, e fondata su nuovi concetti di periodizzazione: essa costituisce un essenziale punto di riferimento per la *Storia* di De Sanctis.

- GIAMBATTISTA CORNIANI (1742-1813) *I secoli della italiana letteratura dopo il risorgimento* (1804-13), in nove volumi.
- FRANCESCO TORTI (1763-1842) *Prospetto del Parnaso italiano*, 1806-12, in tre parti.
- FRANCESCO SAVERIO SALFI (7.1.6) Continuazione dell'*Histoire littéraire d'Italie* di P.-L. Ginguené (1819), in tre volumi.

rappresentata dagli sviluppi della «nuova scienza», dallo studio spregiudicato della realtà effettuale: da Machiavelli a Galilei, a Vico. Solo nel Settecento la nuova scienza fa sorgere l'esigenza di una rigenerazione morale e avvia un lento processo che faticosamente mette fuori gioco il vecchio letterato cinico e formalista e rivela un «uomo nuovo», nel quale la passione per la conoscenza si coniuga con il rigore morale e con la ricerca di ideali collettivi. Annunciato da Parini e da Alfieri, vissuto contraddittoriamente da Foscolo, questo uomo nuovo si afferma nell'esperienza di Manzoni e di Leopardi e, sulla spinta della lotta per l'indipendenza nazionale, suggerisce la prospettiva di una «letteratura nazionale moderna», ancora da costruire ma capace di far vivere i grandi valori morali nel contesto della concreta esperienza quotidiana.

Colloquialità
espositiva

Questo percorso storico è animato da analisi scintillanti e puntuali e da un linguaggio ricco di tensione drammatica, ma anche di modi colloquiali, che fanno coinvolgere il lettore in un rapporto totale – quasi fisico – con l'esperien-

- CAMILLO UGONI (1784-1855) *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII* (1820-22), in tre volumi, continuazione del Corniani.
- PAOLO EMILIANI GIUDICI (1812-1872) *Storia delle belle lettere in Italia* (1844); nuova edizione col titolo *Storia della letteratura italiana* (1855).
- CESARE CANTÙ (8.2.8) *Storia della letteratura italiana* (1865).
- LUIGI SETTEMBRINI (8.8.10) *Lezioni di letteratura italiana* (1867-72), in tre volumi.
- FRANCESCO DE SANCTIS (8.8.11) *Storia della letteratura italiana* (1870-71), in due volumi (cfr. 8.8.13).
- ADOLFO BARTOLI (1833-1894) *Storia della letteratura italiana* (1878-89), in sette volumi rimasta interrotta al Petrarca.

Il tentativo del Bartoli rappresentava, con una raccolta sistematica di materiali e di informazioni di estrema minuzia, le tendenze dominanti nella storiografia positivista, alla quale diedero un contributo rilevante anche molti lavori di Giosue Carducci (cfr. più in particolare 9.3.6); allo stesso orizzonte si deve collegare il più completo manuale di fine secolo, opera di uno studioso tedesco, Adolf Gaspary (1849-1892), *Geschichte der italienischen Literatur*, in due volumi apparsi nell'84 e nell'88, e subito tradotto in italiano col titolo *Storia della letteratura italiana* (1887-91).

za letteraria. L'immediatezza dell'esposizione – che spesso chiama in causa il rapporto esistente tra il critico, il lettore e gli autori studiati – è del resto un carattere costante della critica desanctisiana e costituisce una delle ragioni principali del suo fascino.

Per queste ragioni, oltre che per le interpretazioni magistrali di molti autori e testi, la *Storia* e tutta l'opera di De Sanctis, dopo l'insuccesso che ebbero nel clima culturale del tardo Ottocento, sono apparse, per gran parte del nostro secolo, come serbatoi di verità critiche, di giudizi esemplari su scrittori, opere, momenti storici; e il nome di De Sanctis è stato identificato con quello del «critico» per eccellenza, dell'interprete privilegiato della nostra storia letteraria. Oggi siamo abbastanza distanti da lui per vedere nella sua opera qualcosa di diverso da questo, benché sia ancora utile richiamarsi a molte sue intuizioni. Ma possiamo riconoscere in lui un grande modello, ancora «classico», di rapporto organico tra esperienza umana, politica, storica, letteraria, educativa; vi possia-

Un grande
modello classico

La letteratura come esperienza integrale

mo scorgere la sintesi piú avanzata delle tensioni e delle scommesse della letteratura risorgimentale e un ultimo atto di fiducia nella letteratura come esperienza umana integrale, come organismo interamente immerso nel corso della storia, segno di salda coscienza morale, creazione di realtà in divenire. Da De Sanctis la letteratura viene vissuta ancora, e per l'ultima volta a un livello cosí alto, in una chiave positiva e insieme problematica, come forza in cui si riassumono i segni sparsi della civiltà, proiezione fiduciosa verso il futuro.

8.8.14. Le lezioni napoletane e il giudizio sul presente.

Una lettura dell'Ottocento

Alla letteratura del secolo XIX, De Sanctis dedicò i corsi tenuti all'università di Napoli, i cui testi, trascritti dall'allievo Francesco Torraca, furono in massima parte pubblicati volta per volta su giornali e in taluni casi rielaborati dall'autore in saggi veri e propri.

Al 1872 risale il corso su *Manzoni*, da cui De Sanctis ricavò quattro saggi che vennero pubblicati sulla «Nuova Antologia» tra il '72 e il '73; nel 1872-73 il corso venne dedicato a *La scuola cattolico-liberale*; nel '74 a *Mazzini e la scuola democratica*; nel '76 a *Leopardi* (il corso venne rielaborato piú tardi tra l'agosto e il dicembre '83, in vista di uno *Studio su Giacomo Leopardi*, che però non fu portato a termine).

I testi delle lezioni

Da queste lezioni — i cui testi mantengono tutto il fascino del parlato, l'eco della voce dell'insegnante — si ricava un quadro ricco e articolato della cultura letteraria, filosofica e politica dell'Ottocento italiano, che contiene coerenti indicazioni sulle linee e le tendenze piú notevoli, e penetranti definizioni su autori importanti e meno importanti.

Il critico vede il tratto caratterizzante del suo secolo nella reazione romantica all'Illuminismo, alla rivoluzione francese, agli ideali affermatasi nel secolo XVIII; e interpreta il Romanticismo come un ritorno a qualcosa di intimo e concreto, al sentimento nazionale e religioso, alla storia sentita come continuità di tradizioni.

L'incarnazione piú valida e autentica del Romanticismo si dà nell'opera di Manzoni, che confronta gli ideali con la realtà e sa farli vivere in spazi concreti; e De Sanctis rivendica ancora l'importanza del modello manzoniano per l'esperienza contemporanea. Dal confronto fra l'eredità della scuola «cattolico-liberale» e di quella «democratica» può derivare una cultura moderna che sia capace di saldare concretamente ideale e reale — tuttavia senza le limitazioni e gli scrupoli religiosi di Manzoni — e di costruire un mondo «vero», in cui gli «ideali» democratici possano effettivamente adattarsi alle condizioni storiche.

Nei saggi che De Sanctis produsse negli ultimi anni si notano un'attenzione problematica alle nuove tendenze positivistiche e l'aspirazione a una società regolata dalla scienza, a forme artistiche fondate sull'osservazione del «vero», colto nella sua «fatalità» e «necessità». Ricordiamo il discorso inaugurale letto all'università di Napoli il 16 novembre 1872, *La scienza e la vita*; i saggi *Il principio del realismo* (1876); l'ampio *Studio sopra Emilio Zola* (1878); la conferenza *Zola e l'«Assommoir»* (1879) e l'ultima conferenza, tenuta nel marzo 1883, *Il darwinismo nell'arte*, che si riferiva all'*evoluzionismo* di Darwin (cfr. PAROLE, tav. 120).

8.8.15. Gli scritti autobiografici.

Un viaggio elettorale

Negli ultimi anni il grande critico si sentí attratto dalla scrittura autobiografica, come per un bisogno di ripiegarsi su di sé e di raccontare il proprio rapporto con persone e fatti. Questo tipo di scrittura fece la sua prima prova nel resoconto di un ritorno al paese natale avvenuto nel gennaio 1875, in occasione di una campagna per l'elezione a deputato nel collegio di Lacedonia, di cui Morra Iripino faceva parte (*Un viaggio elettorale*, in volume nel '76).

Le Memorie

Dopo essersi occupato nel 1879 delle *Ricordanze* di Settembrini (cfr. 8.8), De Sanctis si dedicò a un proprio libro di *Memorie*, che cominciò a dettare nel 1881 alla nipote Agnese e che rimase incompiuto, arrestandosi alla narrazione delle vicende dell'anno 1844. I ventotto capitoli ultimati furono pubblicati nel 1889 a cura di Pasquale Villari (cfr. 9.1.5) con il titolo arbitrario, ma divenuto poi usuale, *La giovinezza*. Qui lo sguardo al passato è animato da quello che potrebbe chiamarsi un «pathos dell'educazione e della scuola»: la vita scolastica, l'impegno nello studio e nell'insegnamento, i rapporti umani che vi ruotano intorno, sullo sfondo di una Napoli discreta, teatro di esistenze faticose e tenaci, sono infatti al centro di tutta la narrazione. La scuola appare come una realtà capace di impegnare l'esperienza personale nel modo piú autentico e integrale.

La scuola

Epoca 9

La nuova Italia

1861-1910



Sommario

9.1. Il nuovo Stato unitario si inserisce, con molte contraddizioni, nel contesto della società borghese e liberale europea, modellando le basi dell'Italia moderna, mentre si affacciano sulla scena nuove forze sociali e si definiscono le prime forme del mercato culturale; il positivismo e la mentalità scientifica dominano la vita intellettuale e le istituzioni ufficiali.

9.2. L'arte e gli artisti rifiutano i modelli borghesi e realizzano nuove esperienze di tipo «decadente». Con la Scapigliatura si ha il primo tentativo italiano di arte «sperimentale», in rivolta contro la società.

9.3. La tradizione classicistica sopravvive intrecciandosi con il nuovo interesse per la realtà: nel Carducci essa diviene espressione ufficiale della nuova Italia.

9.4. Il verismo degli scrittori siciliani fa irrompere nella narrativa una nuova realtà, concreta e insieme vista «da lontano»: in Verga un universo fuori della storia si scontra con il mondo moderno, con una singolare forza critica e «negativa»; in De Roberto si svolge una corrosiva deformazione della vita sociale.

9.5. I modi del naturalismo dominano la produzione narrativa e teatrale del tardo Ottocento, con un insieme di autori e opere che rappresentano le più diverse realtà regionali. Fogazzaro dà voce a una moderna sensibilità cattolica e spiritualistica.

9.6. Nell'estetismo di D'Annunzio le più diverse forme della sensibilità contemporanea vengono convogliate verso il consumo culturale, lo spettacolo e l'effetto di massa: nei più vari generi letterari, nella vita mondana, nell'attività politica e militare, egli usa trionfalmente la cultura come «barbarie» e strumento di conquista della «vita».

9.7. Con una sensibilità vicina al simbolismo, Pascoli crea una poesia nuova, attenta alle piccole cose e alle analogie segrete che animano la realtà: tra tensioni psicologiche e ideologiche, essa è come una difesa da un mondo minaccioso e ostile.

9.8. Nei nuovi equilibri sociali dell'inizio del Novecento si affermano ideologie vitalistiche, nazionalistiche, imperialistiche. Ma la poesia dei crepuscolari si oppone nel modo più reciso a ogni esaltazione della «vita» e del valore assoluto della poesia.

Nella pagina precedente:
Giovanni Boldini,
L'amazzone,
Milano, Galleria d'Arte Moderna.

9.1. L'Italia borghese e liberale nella società e nella cultura europea

9.1.1. Limiti cronologici.

Tutta la seconda metà del secolo XIX e la parte iniziale del secolo XX, fino alla prima guerra mondiale (1914), vedono la massima espansione della società borghese, con una diffusione su scala mondiale dei modi di produzione capitalistici, con uno sviluppo irresistibile di nuove industrie e di nuove tecnologie, con il definirsi di istituzioni e di modi di governo di tipo liberale: gli Stati europei creano dei sistemi imperiali, che esercitano il potere su gran parte del pianeta, sia attraverso una diretta amministrazione coloniale, sia attraverso le più svariate forme di dominio e di sfruttamento economico. Il borghese europeo si sente padrone del mondo, si sente destinato a conoscere e a controllare, con la sua ragione dominatrice, con il suo spirito di iniziativa, con la sua crescente capacità di trasformare la materia e di creare oggetti, tutti i possibili spazi e territori della terra: la produzione e il lavoro sono al centro della vita umana e appaiono destinati a costruire benessere e civiltà, a liberare l'uomo europeo dai condizionamenti secolari della natura, a creare sempre nuove possibilità di libertà, di movimento, di espansione e sviluppo.

Come per ogni circostanza storica, non è possibile nemmeno per questa epoca fissare limiti cronologici precisi: sul più ampio orizzonte europeo si può partire dalla crisi rivoluzionaria del 1848-49 (cfr. 8.1.1), dopo la quale si ha un assestamento di equilibri sociali accompagnato, nei paesi più sviluppati (e in primo luogo in Inghilterra), da una nuova intensa fase di espansione produttiva, con una diffusione su larga scala di nuove forme industriali già sperimentate nei decenni precedenti. Dopo una fase di guerre e di turbamenti istituzionali che coinvolgono diversi paesi europei, culminante nella guerra franco-prussiana del 1870, si ha un lungo periodo di relativa pace, senza guerre dirette tra gli Stati europei, che giunge appunto fino al 1914 (quando scoppia il grande conflitto mondiale) e che vede lo svilupparsi di nuovi modi di organizzazione della produzione e lo svolgersi di una competizione sempre più aggressiva tra le economie dei diversi paesi: da una economia liberale «pura» si passa a un capitalismo strettamente legato agli apparati statali; la stessa concorrenza nell'espansione imperialistica crea sempre nuove occasioni di contrasto tra gli Stati più ricchi, fino all'esplosione della grande guerra, che segna la fine del mondo della borghesia liberale. Sempre più chiara si fa, tra la fine del secolo XIX e l'inizio

La borghesia europea

Il capitalismo imperialista

Verso la «modernità»

del xx, la coscienza del verificarsi di una trasformazione radicale della civiltà, il senso di una nuova «modernità».

In Italia

Nel più ampio orizzonte europeo e mondiale si possono insomma indicare come limiti di quest'epoca, da una parte il 1848-49, dall'altra il 1914: ma se ci si colloca all'interno dell'esperienza italiana e in una prospettiva di storia della cultura e della letteratura, è necessario prendere le mosse dalla realizzazione dell'unità d'Italia (1861), dopo la quale soltanto è possibile, nel nostro paese, un'espansione borghese e capitalistica, che cerca di mettersi al passo con i grandi paesi europei. L'arretratezza della situazione italiana e l'eredità di una storia secolare danno un carattere particolare a questo processo, che si intreccia strettamente con la nascita delle strutture del nuovo Stato unitario: ma, tra limiti, contraddizioni, velleità di tutti i tipi, l'Italia partecipa della generale tendenza della civiltà borghese europea, fino a entrare, nel 1915, nella grande guerra mondiale; tenendo conto però delle particolari vicende politiche italiane e di un accentuarsi di nuovi fenomeni culturali intorno al 1910, abbiamo preferito indicare questa data (e non quella dell'ingresso in guerra dell'Italia) come limite conclusivo di questa epoca della nostra storia letteraria.

Lo Stato unitario

9.1.2. Uno sviluppo senza limiti.

Il mercato mondiale

La vorticoso espansione dell'industria capitalistica nell'ultima fase del secolo XIX si appoggia su nuove forme di produzione, il cui insieme dà luogo alla cosiddetta *seconda rivoluzione industriale*; le grandi potenze industriali controllano, con i loro sistemi coloniali e imperialistici, gran parte del pianeta: si crea un vero e proprio mercato mondiale, con rapporti economici che mettono in relazione tra loro anche i luoghi più remoti, generando condizionamenti e interazioni capaci di omogeneizzare, per la natura stessa delle merci e della loro circolazione, tutte le forme di vita della terra. La realtà industriale crea modificazioni velocissime del paesaggio naturale, e porta la presenza dell'uomo anche nei luoghi più inaccessibili e incontaminati.

Trionfo del positivismo

L'atteggiamento culturale dominante trova espressione nel *positivismo* (cfr. PAROLE, tav. 113), che guarda ai fatti, alle loro condizioni concrete; e le diverse scienze, raccogliendo l'eredità della tradizione scientifica laica e moderna, individuano mezzi di misurazione razionale, rigorosa e uniforme, della realtà su cui intendono intervenire. La stessa realtà fisica del nostro pianeta viene sottoposta a misurazioni e a rilievi esatti, che rifiutano le approssimazioni a cui spesso ci si era limitati nel passato: nascono tra l'altro una geografia e una cartografia moderne, e si mira a unificare le varie misure in uso nei diversi paesi (fondamentale la convenzione, sottoscritta anche dall'Italia, che fissa il sistema metrico decimale come metodo universale di misurazione).

Progresso scientifico e trasformazioni sociali

Proprio la collaborazione tra industria e ricerca scientifica consente di definire e diffondere su vasta scala nuove tecnologie, che contribuiranno a modificare radicalmente sia la produzione sia la vita quotidiana: in primo piano sono le scoperte nel campo della chimica (fondamentali tra l'altro la lavorazione della gomma e

quella del petrolio) e in quello dell'elettricità, che portano alla costruzione di nuovi materiali e all'impiego di un nuovo tipo di energia (sullo scorcio della fine del secolo comincia a diffondersi, specie nelle grandi città, l'illuminazione elettrica). I rapporti tra gli uomini mutano radicalmente, grazie anche ai nuovi mezzi di comunicazione a distanza: se in passato l'unico mezzo per inviare messaggi consisteva nello spedirli, nel farli trasportare da qualcuno, ora diviene possibile trasmetterli attraverso strumenti in collegamento tra loro; la prima grande invenzione in questo senso è quella del telegrafo elettrico, che risale agli anni Trenta, ma che dopo la metà del secolo si diffonde su scala mondiale. Ad esso si aggiunge, nella seconda metà del secolo XIX, il telefono, anche se in questa prima fase la rete di comunicazione riguarda aree relativamente limitate e non supera grandi distanze; ma a questo obiettivo ci si avvicina grazie alla sperimentazione di un nuovo mezzo, basato sull'impiego delle onde sonore, la radio, che nella prima metà del nuovo secolo avrà un eccezionale sviluppo.

Ulteriori modificazioni si danno, già prima della fine dell'Ottocento, nel settore dei trasporti: la scoperta del motore a scoppio porta all'invenzione dell'automobile, che all'inizio del secolo comincia a diventare una presenza importante nel paesaggio umano (e all'automobile si affiancano mezzi più popolari come autobus, camionette, ecc.). Dopo una serie di sperimentazioni di volo svoltesi nel corso dell'Ottocento, si giunge anche all'invenzione dell'aeroplano. Per questi nuovi mezzi di trasporto sono indispensabili la benzina e gli altri derivati del petrolio, che si imporranno come fonti di energia determinanti per lo sviluppo industriale. Ma tra i nuovi mezzi di trasporto non bisogna dimenticare i tram elettrici, che diventano elemento primario del contesto urbano, e la bicicletta, originalissimo mezzo meccanico, che si muove col solo impiego dell'energia umana (cfr. DATI, tav. 117).

Tutte queste invenzioni hanno notevole incidenza sulla cultura, producono modificazioni fortissime nella mentalità e nell'immaginario stesso: ma un impatto ancor più diretto hanno i nuovi mezzi di registrazione dell'immagine e della voce. Anzitutto si sviluppa la fotografia, che fa le sue prime prove già negli anni Trenta, e che nella seconda metà dell'Ottocento ha già una grande diffusione. Il mondo comincia a popolarsi di immagini che riproducono artificialmente qualsiasi figura, volto, paesaggio reale, con una fedeltà agli originali molto maggiore di quella raggiungibile dai pittori più scrupolosamente realisti. Verso la fine del secolo si scopre poi la possibilità di proiettare le immagini in movimento, e le sperimentazioni dei fratelli Lumière portano alla nascita del cinema, che già nel primo decennio del nuovo secolo produce spettacoli destinati a un pubblico di massa (specialmente in Francia e in America). Intanto l'invenzione del fonografo rende possibile la riproduzione della voce umana e di ogni suono.

Questa vorticoso serie di invenzioni e di sperimentazioni tecniche, che non ha precedenti nella storia dell'umanità, porta il mondo occidentale verso una nuova *modernità*, fatta di modificazioni materiali e pratiche, e capace di mutare radicalmente lo stesso aspetto fisico della vita. Al centro di questa modernità sono le città, soprattutto le grandi metropoli, dove più è possibile entrare in contatto con le infinite merci accumulate dalla produzione industriale. Nella città la vita sociale si configura come complessa organizzazione di servizi e di scambi. Il rapporto del cittadino con gli altri è filtrato da varie strutture che egli non può, né deve controllare personalmente: chi partecipa alla vita cittadina è membro di un «pubblico», di una massa di fruitori di servizi e di com-

Nuovi mezzi di comunicazione

Nuovi mezzi di trasporto: l'automobile

Fotografia, cinematografia e fonografo

Trasformazione della vita quotidiana

Pubblico e comunicazione commerciale

DATI tav. 117

Bicicletta e letteratura

Mezzo di trasporto in ogni senso singolare, che associa caratteri meccanici e industriali al solo impiego dell'energia del corpo umano e permette un libero movimento individuale, un rapporto diretto con la natura. La bicicletta (inventata alla fine del Settecento, ma perfezionata e diffusasi su larga scala solo verso la fine dell'Ottocento) ha suscitato la curiosità e l'attenzione di vari scrittori, che ne hanno variamente parlato nelle loro opere (d'altra parte, specialmente tra gli anni Trenta e Sessanta di questo secolo, il ciclismo sportivo è stato una presenza cospicua nella vita sociale italiana).

Non esistendo alcuno studio esaustivo sulla presenza della bicicletta nella letteratura, diamo qui un elenco in ordine cronologico di alcuni testi italiani dedicati a questo mezzo di trasporto o a viaggi ciclistici.

ALFREDO ORIANI (cfr. 9.8.3)	<i>Bicicletta</i> , 1902 (la parte intitolata <i>Sul pedale</i> è la cronaca di un viaggio in bicicletta compiuto nell'estate 1897).
GIOVANNI PASCOLI	<i>La bicicletta</i> , in <i>Canti di Castelvecchio</i> , 1903 (cfr. 9.7.6).
ALFREDO PANZINI (cfr. 10.6.1)	<i>La lanterna di Diogene</i> , 1907 (su un viaggio da Milano alla riviera romagnola).
GUIDO GOZZANO	<i>Le due strade</i> , in <i>La via del rifugio</i> (1907) (cfr. 9.8.9).
GIORGIO CAPRONI	<i>Le biciclette</i> , 1946-47, in <i>Il passaggio d'Enea</i> (cfr. 11.4.13).
DINO BUZZATI (cfr. 10.6.14)	<i>Buzzati al Giro d'Italia</i> , articoli sul Giro ciclistico del 1949, raccolti in volume nel 1981.
TOTI SCIALOJA (nato nel 1914)	<i>La grande boucle</i> , in <i>Versi del senso perso</i> (1989).
FRANCO CORDELLI (cfr. 12.6)	<i>L'Italia di mattina</i> , 1990 (sul Giro d'Italia del 1989).

pratori di merci; e in questo orizzonte si crea il nuovo meccanismo della pubblicità.

Le nuove forme di benessere e la nuova organizzazione della vita borghese conferiscono un ruolo del tutto diverso alla donna, nel suo rapporto con la cultura, con l'educazione, con le forme dell'intrattenimento sociale: se solo in rarissimi casi vengono accettate nel mondo del lavoro e se rimangono completamente escluse dalla vita politica, le donne borghesi si vedono tuttavia riconosciuto lo spazio della cultura e dell'educazione, la coltivazione dei valori e dei sentimenti (tutto ciò anche per effetto della diffusione sociale di alcuni modelli romantici). Del resto anche la donna è consumatrice di merci e in ciò è la premessa per la sua emancipazione.

Origine
del femminismo

Già alla fine del secolo XIX nei paesi più emancipati, hanno luogo le prime manifestazioni del femminismo che culminano in Inghilterra nella battaglia per l'estensione alle donne dei diritti elettorali, con la Women's Social and Political Union fondata nel 1903.

9.1.3. *La nuova Italia: orizzonti sociali, politici, ideologici.*

In Italia il raggiungimento dell'unità politica, dopo secoli di dominazione straniera e di particolarismi regionali, impone uno sforzo di unificazione reale delle strutture, delle istituzioni, delle condizioni materiali, delle mentalità e delle abitudini sociali, in un paese che presenta situazioni tra loro lontanissime e inconciliabili, dai modi di sviluppo industriale e borghese del Nord, alla sopravvivenza di forme di tipo feudale nel Sud.

Lo sviluppo del capitalismo italiano si trovò a dover fare i conti con la frammentazione del paese e si concentrò soprattutto in alcune zone dell'Italia settentrionale, che godevano di condizioni favorevoli per tutta una serie di fattori storici, economici e sociali. L'inflessibile politica di unificazione amministrativa, giuridica, istituzionale del paese intrapresa dai governi del nuovo Stato unitario creò d'altra parte le condizioni per una omogeneizzazione del mercato e finì per favorire la capacità di iniziativa e di penetrazione di gruppi economici già costituiti, che furono fortemente appoggiati dallo Stato. La frattura tra il Nord e il Sud si rivelò un ostacolo insormontabile all'effettiva unificazione del paese, a ogni ipotesi di sviluppo organico e coerente: la *questione meridionale* (cfr. DATI, tav. 118) apparve subito in tutta la sua evidenza a quanti, anche da posizioni conservatrici, miravano a creare strutture civili unitarie, senza discriminazioni tra le diverse zone del paese.

Le varie tensioni dovute alle difficoltà dello sviluppo, alla cattiva integrazione tra le diverse regioni e alla frattura fra Nord e Sud non impedirono il formarsi, presso le classi dirigenti, di una coscienza borghese e liberale di tipo piuttosto omogeneo: esse sentivano di appartenere a una nazione che aveva espresso il meglio di sé nelle lotte del Risorgimento e che cercava ora di ritrovare il posto di rilievo assegnatole dalla tradizione entro la civiltà europea. Tra remore di vari tipi, la nostra borghesia cercò di adeguare i suoi comportamenti e i suoi modi di vita a quelli della grande borghesia europea, pur avvertendo i limiti del proprio provincialismo, come se qualche forza nemica venisse ad ostacolare una nuova, piena e gloriosa espansione della civiltà italiana (e di qui scaturirono pulsioni aggressive e nazionalistiche che si fecero sentire sempre più fortemente con il nuovo secolo). I modelli borghesi furono raccolti e fatti propri da una classe sempre più ampia di impiegati e funzionari, dalla nuova piccola borghesia, che si formò con l'espansione delle strutture dello Stato unitario e che divenne una sorta di ossatura del paese, ramificata e presente su tutto il territorio nazionale, piena di frustrazioni, di risentimenti, di velleità politiche e intellettuali (in questa piccola borghesia la produzione culturale trovò un nuovo ampio pubblico).

Una nuova e moderna serie di tensioni sociali fu originata dalla pressione operaia, dalla diffusione del socialismo, dalle lotte nelle fabbriche e nelle città (che trovarono echi e ripercussioni anche nel mondo contadino): in molti settori della borghesia si diffuse una vera e propria paura del socialismo, a cui contribuì lo spettro minaccioso della Comune di Parigi del 1871 e che fu ampli-

Il paese reale

Unificazione
amministrativa
e centralizzazione
dei mercati

La questione
meridionale

La coscienza
della borghesia
italiana

Il ceto
impiegatizio

Paura
del socialismo

DATI tav. 118

La questione meridionale

La *questione meridionale* ha costituito uno dei nodi essenziali della vita sociale, economica, politica e culturale italiana dopo l'unità: la creazione dello Stato unitario mostrò infatti quanto diverse fossero le condizioni tra il Nord e il Sud del paese e quanto pesasse nel Sud la secolare sopravvivenza di antiche strutture economiche, di forme di oppressione e di arretratezza. Il modo in cui le strutture dello Stato vennero impiantate al Sud, la durezza con cui fu represso il fenomeno del brigantaggio, il mantenimento e l'adattamento di antichi privilegi alla nuova situazione, il sorgere di nuove clientele e di nuove forme di oppressione, parvero addirittura aggravare il divario tra un Settentrione tendente a uno sviluppo industriale di tipo europeo e un Meridione immerso ancora in una società agricola immobile. Lo stesso sviluppo del Nord verso il moderno capitalismo aggravò la condizione delle masse meridionali, generando contraccolpi di estrema gravità, che trovarono uno sfogo parziale nell'emigrazione transoceanica.

Il confronto tra le arretrate condizioni della società meridionale e l'aspirazione a una moderna civiltà borghese di tipo europeo creò in molti intellettuali meridionali un senso di sradicamento, che si espresse in grandi esperienze letterarie (cfr. cap. 9.4). Numerosi furono coloro che elaborarono proposte politiche, suggerendo ipotesi di riforme che rimediassero ai mali della società meridionale e creassero un nuovo equilibrio tra Nord e Sud. Nella vasta letteratura «meridionalistica», ricordiamo le *Lettere meridionali* pubblicate nel 1875 da Pasquale Villari (cfr. 9.1.5) e *l'Inchiesta in Sicilia*, apparsa nel 1877, di due liberali conservatori di grande intelligenza come LEOPOLDO FRANCHETTI (1847-1917) e SIDNEY SONNINO (1847-1922), direttori della «Rassegna settimanale»; l'attività di PASQUALE TURILLLO (1836-1902), di GIUSTINO FORTUNATO (1848-1932) e di Gaetano Salvemini (cfr. 10.2.6).

Un intervento decisivo nella questione meridionale si ebbe con Gramsci e con l'ipotesi di una nuova alleanza storica tra la classe operaia del Nord e quella contadina del Sud. Questa ipotesi dominerà la politica della sinistra dopo la seconda guerra mondiale, mentre una varia letteratura, specialmente negli anni del neorealismo, richiamerà di nuovo l'attenzione sulla concreta vita sociale del Sud (in questo senso il documento più intenso e sconvolgente sarà fornito dal settentrionale Carlo Levi).

ficata dalle sommosse degli anni Novanta. Superata la fase della violenta repressione, la spinta del socialismo, pur controllata dalla attenta e moderata politica di Giolitti, ottenne dei successi (come il grande sciopero generale del 1904) che lasciarono profonda impressione in tutto il paese e stimolarono nella borghesia e nella piccola borghesia una aggressiva volontà di rivalsa.

Il modo in cui era stata realizzata l'unità e i nuovi problemi generati dal nuovo Stato unitario portarono a un rapidissimo esaurimento delle ideologie

Il liberalismo
postunitario

maturate negli anni della lotta risorgimentale. La gestione dei nuovi poteri toccò a un liberalismo conservatore, ma orientato in senso laico, che non si identificò con una precisa struttura partitica, si collegò a orientamenti ideologici e filosofici diversi ed ebbe espressioni, tendenze e sfumature differenti.

Una posizione come quella di De Sanctis rappresenta l'esito più avanzato di questo liberalismo dominante sulla scena politica postunitaria, ancora vivamente legato all'eredità risorgimentale; ma altri personaggi di orientamento liberale, intellettualmente vicini al De Sanctis, rinunciarono molto presto a ogni ipotesi di rinnovamento radicale e si collocarono su posizioni di realismo politico, tendenti a giustificare, sulla base della filosofia hegeliana, la funzione equilibratrice della monarchia.

L'eredità teorica della tradizione liberale venne raccolta e sintetizzata nell'opera di Benedetto Croce, che già all'inizio del Novecento poneva le basi per una sua vera e propria egemonia su tutta la cultura italiana (cfr. 9.8.2 e soprattutto 10.2.5).

La tradizione repubblicana e mazziniana restò comunque viva, specialmente in alcune particolari zone d'Italia, ma non riuscì più a incidere sui processi reali; fu rappresentata in parlamento da oratori veementi e pittoreschi, ma non fruì di un'adeguata elaborazione ideologica, e si intrecciò ad altre tendenze di opposizione, in primo luogo al *radicalismo* anticlericale; occorre ricordare, tra gli esponenti della sinistra repubblicana e radicale, la generosa figura del milanese FELICE CAVALLOTTI (1842-1898).

Ben diverso peso assunse sul piano delle ideologie politiche, il movimento socialista, che del resto si rapportava a un ricco patrimonio intellettuale, elaborato in Europa già a partire dalla prima metà dell'Ottocento (e in Italia originariamente avvicinato già da Carlo Pisacane). Dopo una prima fase di incubazione, segnata dall'influsso mazziniano, e dopo una forte diffusione di orientamenti anarchici, le varie tendenze del socialismo italiano confluirono, portando alla fondazione del partito dei lavoratori italiani (1892), poi partito socialista dei lavoratori italiani (1893).

Strumento fondamentale della riflessione ideologica del socialismo italiano fu la rivista «Critica sociale», fondata nel 1891 da FILIPPO TURATI (1857-1932), che fu a lungo il leader del socialismo italiano. Gli sviluppi teorici più rilevanti vennero dalle componenti marxiste, che trovarono una vigorosa sintesi nell'opera di ANTONIO LABRIOLA di Cassino (1843-1904), studioso della filosofia hegeliana, professore di filosofia della storia a Roma dal 1877, che con i suoi studi e le sue polemiche ispirò tutta la successiva tradizione marxista italiana. Ricordiamo soltanto i due fondamentali saggi di Labriola: *In memoria del Manifesto dei comunisti* (1895) e *Del materialismo storico. Delucidazione preliminare* (1896).

Per il mondo cattolico, gli anni successivi all'unità rappresentano un momento di chiusura: esso rifiuta qualsiasi confronto con il mondo moderno e qualsiasi elaborazione teorica che dia un nuovo senso all'identità dei cattolici.

Di fronte ai nuovi problemi sociali la Chiesa cerca d'altra parte di assumere un ruolo di mediazione: il papa Leone XIII (1878-1903) interviene varie volte a definire, nei confronti dello sviluppo capitalistico, una dottrina che propone la solidarietà con i più deboli, invita all'armonia e alla pace sociale, condanna il socialismo e tutti i propositi di mutamento dell'ordine costituito (il documento più noto in questo senso è l'enciclica *Rerum novarum*, 1891). Negli ultimi anni del secolo XIX e all'inizio del nuovo secolo il mondo cattolico tenta di uscire dal suo isolamento politico e culturale, nonostante l'opposizione delle gerarchie ecclesiastiche (che vietano per lungo tempo il diretto impegno politico dei cattolici all'interno delle strutture dello

Tra riformismo
e moderatismo

Il radicalismo
e Felice
Cavallotti

Il movimento
socialista in Italia

Filippo Turati

Antonio Labriola
e la tradizione
marxista

Leone XIII
e la solidarietà
sociale

Romolo Murri
e Ernesto
Buonaiuti

Stato). ROMOLO MURRI (1870-1944) tentò di creare un movimento democratico cristiano che portasse i cattolici a partecipare attivamente alla vita politica su posizioni progressiste. Maggiori ambizioni e più forte risonanza sul piano culturale ebbe l'opera di ERNESTO BUONAIUTI (1881-1946): egli percorse la strada del *modernismo* (cfr. PAROLE, tav. 119), dopo la cui condanna pubblicò le *Lettere di un prete modernista* (1908).

9.1.4. Le tendenze dominanti della cultura europea.

L'età
del positivismo

Una sensibilità di tipo romantico era ancora assai diffusa nell'esistenza quotidiana, soprattutto nei comportamenti giovanili, negli atteggiamenti femminili, negli affetti e nelle passioni amorose, ma la cultura dell'epoca che stiamo studiando non può più essere compresa sotto l'etichetta del Romanticismo. Nei termini più generali e sociali la cultura europea della seconda metà dell'Ottocento appare dominata dal *positivismo* (cfr. 9.1.2 e PAROLE, tav. 113), che condiziona l'esperienza tecnica e scientifica e sostiene il fortissimo sviluppo delle scienze naturali e delle scienze esatte. Le scienze della natura, con le loro

Sviluppo
delle metodologie
scientifiche

PAROLE tav. 119

Modernismo

Movimento religioso che prende avvio nella fase finale del secolo XIX e che assume grande rilievo in Francia e in Italia, col proposito di confrontare il cattolicesimo con le più essenziali acquisizioni della cultura e della civiltà moderna. Esso si svolge in un primo momento nel campo dell'esegesi biblica e degli studi teologici, cercando di farvi valere un nuovo metodo «positivo» e scientifico; tiene conto in modo particolare dell'*evoluzionismo* – nelle sue forme più moderate – applicandone gli schemi alla storia della rivelazione (fino a interpretare tutta la storia del Cristianesimo come storia dell'evoluzione della presenza di Dio nel mondo). Il *modernismo* ebbe le più avanzate soluzioni filosofiche in Francia, nel primo decennio del Novecento; in Italia si incontrò con la tradizione del cattolicesimo liberale e trovò uno dei suoi organi più vivaci nella rivista «Il Rinascimento» (pubblicata tra il 1907 e il 1909), mirando soprattutto a un'azione sociale e al rinnovamento della Chiesa e delle sue strutture. Sullo scorcio del primo decennio del Novecento, il diffondersi del modernismo suscitò dure condanne da parte della Chiesa, culminate nell'enciclica del papa Pio X *Pascendi* (8 settembre 1907).

Si deve tener presente che nelle lingue anglosassoni il termine *modernism* indica invece varie forme di manifestazione culturale della «modernità» (e varie esperienze artistiche che si sviluppano alla fine dell'Ottocento); nella penisola iberica si definiscono in particolare col termine di *modernismo* una serie di esperienze e movimenti letterari che si svolgono in Spagna e Portogallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

PAROLE tav. 120

Evoluzionismo

Concezione che vede l'intero universo e i diversi organismi come regolati da una continua *evoluzione*: la vita cambia di continuo i suoi caratteri, seguendo un ordine progressivo che porta incessantemente da stadi inferiori a stadi superiori. Nelle più diverse scienze una concezione evoluzionistica si sviluppa in vari modi già nel Settecento; ma verso la metà dell'Ottocento essa si impone in modo risolutivo nel campo della biologia, con la grande opera dell'inglese Charles Darwin (1809-1882), *On the Origin of Species* (Sull'origine delle specie, 1859). A partire dal grande modello di Darwin, la cultura positivista recepisce l'evoluzionismo (indicato anche, in modo più specifico, col termine *darwinismo*) in tutti i campi del sapere, e in particolare in quello delle scienze storiche e sociali. La filosofia di Herbert Spencer (1820-1903) divulga variamente, in tutta Europa, un *evoluzionismo sociale*, che induce a considerare gli stessi corpi sociali e le loro forme culturali come organi viventi in continua trasformazione nel senso dell'accrescimento e del perfezionamento.

scoperte e i loro successi, si pongono come modello di conoscenza e di ricerca, anche nell'ambito della realtà umana, storica e sociale: si estendono così a ogni campo culturale il criterio sperimentale della verifica, il confronto con i fatti e il rifiuto di categorie tradizionali non controllate.

Ma siamo anche molto lontani dall'Illuminismo settecentesco: il progresso non si commisura direttamente ai principî della ragione, ma a quelli della fattualità; non si fanno battaglie per creare una nuova realtà basata su principî razionali, ma ci si impegna piuttosto a ricavare idee e giudizi dai dati offerti dalla realtà fisica.

Fra tutte le teorie scientifiche che vengono elaborate all'interno delle diverse discipline, ha un rilievo centrale l'*evoluzionismo* (cfr. PAROLE, tav. 120), che si pone come guida e schema di interpretazione di tutta la realtà umana, come vero e proprio strumento teorico del positivismo. La concezione delle realtà storiche come complessi organici, la cui trasformazione ed evoluzione è regolata da leggi costanti, si riallaccia d'altra parte a certa storiografia romantica e alle nuove scienze umane sviluppatasi nella prima metà del secolo XIX, come la *sociologia* (cfr. PAROLE, tav. 121), che si organizza in un orizzonte positivistico partendo proprio da premesse definite in età romantica.

Ma la storiografia positivista cerca, molto più di quella romantica, la verifica dei fatti, accumulando e confrontando elementi concreti, notizie e documentazioni particolari. L'accurato riscontro dei dati, facilitato dai nuovi mezzi tecnici a disposizione, agisce fortemente anche sulla filologia e sull'archeologia, e permette di interrogare realtà che erano sempre sfuggite alla ricerca sperimentale, come le società preistoriche e quelle che non hanno lasciato tracce

Applicazioni
dell'evoluzionismo

La ricerca
dei dati,
la storiografia
e le scienze
umane

PAROLE tav. 121

Sociologia

Parola composta, costruita sulla parola latina *societas*, "società", e su quella greca *lógos*, "discorso" (significa dunque "discorso sulla società"): il suo inventore fu il filosofo positivista Auguste Comte (cfr. PAROLE, tav. 113), che ne fece uso nel *Cours de philosophie positive* (1839), per indicare lo «studio positivo delle leggi fondamentali che son proprie dei fenomeni sociali». Nel corso dell'Ottocento si sviluppò un'ampissima serie di studi volti ad analizzare da vicino i fenomeni sociali, alla stregua di fenomeni naturali, con metodi e strumenti d'indagine ricavati dalle scienze fisico-matematiche o modellati su di esse: la storiografia ottocentesca sviluppò così vari orientamenti di tipo sociologico, tendenti a spiegare lo sviluppo storico e culturale con le strutture della società e con le loro trasformazioni. In questo senso un peso importante ebbe lo studio delle strutture sociali compiuto da Marx (cfr. 9.1.4), che non si poneva però sul piano di una indagine neutrale dei fenomeni sociali, ma ne ricostruiva i processi nel loro carattere dinamico, in vista di una trasformazione rivoluzionaria della società. La sociologia moderna, legata a precise ricerche su situazioni concrete e a un'approfondita verifica teorica del proprio metodo e dei propri strumenti, si inaugura con l'attività di Max Weber (cfr. 9.1.4), di Vilfredo Pareto (cfr. 9.1.5), del francese Emile Durkheim (1858-1917).

di scrittura o di architettura. L'espansione coloniale incrementa i contatti con popoli non ancora toccati da forme avanzate di sviluppo: nasce da questo un'altra disciplina, che conoscerà uno straordinario sviluppo nel secolo XX, l'*antropologia* (cfr. PAROLE, tav. 122).

Le filosofie
antiborghesi

Il marxismo

Ma mentre il positivismo, pur in forme diverse, appare comunque guidato da una sostanziale fiducia nel progresso civile, dalla convinzione che i caratteri che questo assume nel mondo contemporaneo sono i soli praticabili, altre filosofie e altri atteggiamenti culturali corrodono questa fiducia, prospettando una critica radicale ai valori su cui si basa la società borghese, o scoprendo nuove sfere e modi di organizzazione dell'esperienza che sfuggono a ogni stretto controllo fattuale e «positivo». Dalla filosofia tedesca e da una critica interna all'idealismo hegeliano (cfr. 8.1.7) si sviluppa il nuovo materialismo storico e dialettico di Karl Marx (1818-1883) e di Friedrich Engels (1820-1895), che diventa la filosofia del socialismo scientifico e del comunismo: esso critica rigorosamente tutte le forme di socialismo umanitario, anarchico e utopistico, e si pone come interpretazione globale dei processi storici e come analisi generale della società capitalistica. Un cardine dell'analisi marxista è la critica dell'economia politica: essa nega il carattere assoluto e inevitabile dei meccanismi della nuova scienza economica borghese e, interpretando i dati concreti del modo di produzione capitalistico, individua la necessità e la possibilità di un suo rovesciamento, che porti a una socializzazione dei mezzi di produzione e a un libe-

PAROLE tav. 122

Antropologia

Parola formata sul greco (dove esiste l'aggettivo *anthropólogos*, "che parla dell'uomo"), indicante in generale lo studio dell'uomo e delle sue condizioni naturali, biologiche, sociali, culturali: questo studio, presente anche in antiche concezioni filosofiche e religiose, comincia a svilupparsi in senso scientifico nel secolo XVI. Ma solo nel corso del secolo XIX l'*antropologia* si definisce come una vera e propria disciplina, con aspetti e orizzonti diversi. Da una parte essa si sviluppa attraverso rilievi di tipo fisico e biologico, che tendono a far risalire le differenze di cultura e di civiltà a ineluttabili differenze naturali (è un'*antropologia* naturale, quasi sempre di carattere «razzistico»). In altra direzione essa si svolge attraverso precise indagini sulle differenze linguistiche, le condizioni culturali, gli usi e i costumi dei vari popoli, con una particolare attenzione (di origine romantica) per le forme originarie della vita popolare: in questo senso si pone più specificamente come *etnologia* (cioè studio della vita dei popoli, dal greco *éthnos*, "popolazione", e *lógos*, "discorso"), che predilige lo studio del *folklore* (cfr. PAROLE, tav. 102). Dal seno degli studi etnologici si sviluppa, sempre nel corso del secolo XIX, l'*antropologia culturale*, che si dedica allo studio più ampio delle forme di comportamento dell'uomo, delle regole e delle funzioni culturali su cui si basa la vita di qualunque civiltà.

Gli studi antropologici hanno conosciuto sviluppi assai ampi tra Ottocento e Novecento: essi si sono posti in primo luogo come *studi etno-antropologici*, come ricerche sempre più accurate sulla vita di popolazioni ancora estranee allo sviluppo della moderna civiltà industriale; ma l'ottica di tipo antropologico si è rivolta anche verso tutte le forme di vita delle civiltà storiche e della stessa civiltà contemporanea. L'*antropologia* si è aperta a una considerazione globale delle varie forme culturali umane, attenta all'intreccio tra i più diversi livelli di esperienza che costituiscono l'essere individuale e sociale dell'uomo: si è posta come il punto d'incontro delle nuove scienze umane, dalla *sociologia* alla *psicoanalisi*, alla *linguistica*, alla *semiotica*, ecc. (cfr. PAROLE, tavv. 121, 123, 168, GENERI E TECNICHE, tav. 160). Più di recente, l'*antropologia* è stata un punto di riferimento essenziale per lo *strutturalismo* (cfr. PAROLE, tav. 172), con l'*antropologia strutturale* del francese Claude Lévi-Strauss (nato nel 1908).

La *semiotica* (cfr. PAROLE, tav. 168), studiando le forme della comunicazione tra gli uomini, a sua volta si è posta direttamente come studio globale della cultura, e quindi in chiave antropologica, come mostra l'attività degli studiosi sovietici Jurij M. Lotman (nato nel 1922) e Boris A. Uspenskij (1937).

Nel campo più specifico degli studi etno-antropologici, in Italia ha avuto un particolare sviluppo lo studio della cultura delle classi subalterne, e in particolare dei riti e delle tradizioni delle diverse regioni, soprattutto meridionali: grande rilievo di metodo e di pratica, in questi studi, ha assunto l'attività di ERNESTO DE MARTINO (1908-1965), che li ha affrancati dalle riserve che su di essi ha fatto pesare a lungo l'idealismo crociano e ha aperto la via all'attività scientifica di numerosi e valenti studiosi.

Il capitale

ro sviluppo delle forze produttive dell'umanità. L'ultima grande opera di Marx, *Das Kapital* (Il capitale), il cui primo libro apparve nel 1867, costituisce un grande monumento di scienza economica e uno dei maggiori contributi alla lotta per l'emancipazione delle classi lavoratrici.

Il marxismo ebbe un peso determinante nella storia culturale per la sua critica delle ideologie e per il modo in cui individuava il legame tra elaborazioni ideologiche e struttura economica delle società in cui esse venivano prodotte.

Max Weber
e Sigmund Freud

Nel campo della sociologia si avvertì per contro come i fenomeni sociali non fossero ricostruibili secondo schemi rigidamente evoluzionistici, ma implicassero una serie di fattori ideologici e comportamentali (essenziale a tal proposito l'opera di Max Weber, 1864-1920). Dal terreno della psichiatria clinica si sviluppò l'opera rivoluzionaria di Sigmund Freud (1856-1939), il fondatore della *psicoanalisi* (cfr. PAROLE, tav. 123), che rivolgeva lo sguardo all'ambito inesplorato dell'inconscio e mostrava come dietro tutte le espressioni e i comportamenti dell'uomo agissero desideri e pulsioni sessuali, radicati nell'infanzia e mai completamente risolti.

PAROLE tav. 123

Psicologia/Psicoanalisi

La *psicologia* (dal greco *psyché*, "anima", e *lógos*, "discorso") ha sempre costituito un aspetto importante di tutte le filosofie che hanno cercato di spiegare i comportamenti mentali e di distinguere diverse componenti dell'anima umana, ma si è definita in senso scientifico solo tra il Settecento e l'Ottocento, quando si è rivolta alla verifica sperimentale dei comportamenti, dei meccanismi interiori, delle azioni e delle reazioni che avvengono nella mente, e ha iniziato a elaborare categorie teoriche, che prescindono da richiami al mistero o a valori ultraterreni. Nell'orizzonte positivistico la psicologia, con sviluppi in molteplici direzioni, cerca di far risalire la vita mentale e sentimentale dell'uomo alla sua condizione naturale e biologica, spiegandone tutti gli aspetti nel quadro delle determinazioni poste dalla realtà esterna. Ma già verso la fine dell'Ottocento anche la psicologia tende a porre l'accento sui caratteri particolari della realtà mentale e a sganciarsi da prospettive deterministiche e naturalistiche.

Non coincide con il dominio più vasto della psicologia la *psicoanalisi*, che ha assunto un rilievo centrale in tutta la cultura del Novecento, e in particolare nella letteratura. La psicoanalisi è infatti un metodo di indagine e di terapia della vita interiore dell'uomo, sorto sulla base di un confronto con la psicologia e con i metodi clinici in uso nel secondo Ottocento per opera del medico viennese Sigmund Freud (cfr. 9.1.7): rovesciando le tradizionali impostazioni che facevano risalire alcune malattie mentali a dati organici, Freud affermò il rilievo essenziale che, nell'equilibrio dell'individuo, assumono tutta una serie di impulsi e di contenuti emotivi che non gli è possibile esprimere direttamente e che vengono quindi *rimossi*, cancellati dalla coscienza, relegati in una zona del-

A questi ridimensionamenti della razionalità positivistica, che riguardano ambiti scientifici particolari, se ne accompagnano altri più radicali. Tutta l'epoca positivistica e borghese è percorsa in effetti da filosofie e da atteggiamenti di tipo irrazionalistico, che si riallacciano spesso a orientamenti romantici, rivendicano il valore assoluto di esperienze religiose o svolgono prospettive radicalmente pessimistiche.

Le teorie
irrazionalistiche

Ma la teoria più radicale e più distruttiva è quella elaborata da Friedrich Nietzsche (1844-1900), che cerca fondamenti «ultimi», ciechi e negativi, di ogni comportamento e di ogni valore annunciando la «morte di Dio» e lo svolgersi di un mondo umano al di là dell'umano, basato sull'assoluto presente, sulla negazione dei valori del passato e sul trionfo di una *Wille zur Macht*, "volontà di potenza".

Friedrich
Nietzsche

Dal rifiuto dell'immagine meccanica e quantitativa della realtà fornita dal positivismo prende avvio la filosofia di Henri Bergson (1859-1941), che verso la fine del secolo rivendica il valore dell'intuizione, il carattere qualitativo della realtà, indivisibile attraverso concetti come *durée*, "durata", e *mémoire*, "memoria".

Henri Bergson

la psiche che egli definisce con il termine di *inconscio*. La necessità di risalire all'origine dei processi di rimozione induce a rivolgere d'altra parte una particolare attenzione all'infanzia, al nesso di desideri e di divieti che il bambino ha subito nei suoi originari rapporti con i genitori. Sullo studio delle rappresentazioni e dei comportamenti originati dai contenuti inconsci si fonda sia il diretto lavoro terapeutico, che mira a trarre alla luce della coscienza i contenuti rimossi (spesso espressi in sintomi inconsci), sia l'analisi delle più diverse manifestazioni della vita mentale e culturale dell'uomo (a partire dal sogno, studiato da Freud in *Die Traumdeutung*, L'interpretazione dei sogni, 1900, per arrivare al *lapsus*, al motto di spirito, alle forme letterarie e artistiche).

Con la scoperta dell'inconscio e dell'azione che sulla vita dell'uomo hanno i desideri (la cui fonte primaria è sempre di tipo sessuale), Freud ha suscitato nella civiltà contemporanea un nuovo ed eccezionale interesse per tutti gli aspetti della vita individuale che solitamente venivano relegati ai margini, considerati «bassi» o inconfessabili; ha mostrato che nel mondo borghese la malattia mentale sorge spesso dalla rete di divieti e di interdizioni che la società costruisce sui desideri originari; mettendo in opera un nuovo metodo di *interpretazione* (cfr. TERMINI BASE 25), rivolto a cercare in ogni espressione e in ogni comportamento dei contenuti latenti, non esplicitamente manifesti.

Muovendo dall'insegnamento di Freud, la psicoanalisi si è sviluppata in una serie amplissima di studi, di esperienze, di scuole diverse. La letteratura e l'arte hanno costituito strumenti essenziali per lo sviluppo di queste teorie. Molti psicoanalisti nel corso di questo secolo hanno studiato le forme artistiche e letterarie, ma anche molti critici e studiosi della letteratura hanno utilizzato, nei loro studi, strumenti tratti dalla psicoanalisi.

Le filosofie
della vita

Nello stesso orizzonte culturale si sviluppano, all'inizio del nuovo secolo, varie filosofie della vita, di tipo irrazionalistico, che rivendicano il valore assoluto della vitalità, la forza espansiva di principi non definibili in termini sperimentali. Il senso della modernità, che domina le più varie manifestazioni della cultura del primo Novecento, è ispirato dai nuovi innumerevoli oggetti prodotti dalla tecnica, che modificano la stessa percezione della realtà, ma spesso trova conferma nelle tendenze irrazionalistiche espresse dalle filosofie della vita: la modernità del nuovo secolo sembra imporsi prepotentemente, spazzando via proprio quei metodi positivi che avevano creato le condizioni per la sua nascita; la tecnica possiede una forza espansiva non controllabile e la borghesia ne trae un'ideologia che aspira a una vitalità assoluta e totale, tesa solo a espandere se stessa, senza più confini, senza le vecchie cautele e le ipocrisie del passato.

9.1.5. Il positivismo e le nuove scienze.

A parte il caso tutto particolare costituito da Carlo Cattaneo, che rimase senza un vero seguito, la penetrazione ufficiale del positivismo nella cultura italiana viene solitamente fissato al 1866, data in cui apparve su «Il Politecnico» il saggio di un antico allievo di De Sanctis, il napoletano Villari, dal titolo *La filosofia positiva e il metodo storico*. PASQUALE VILLARI (1826-1917) fu uno dei maggiori storici del tempo, studioso di Savonarola e di Machiavelli, impegnato a fondare le proprie indagini su una documentazione precisa, sulla verifica di dati circostanziati (grande rilievo ebbero anche i suoi interventi sulla *questione meridionale*, cfr. DATI, tav. 118). L'ambito della cultura italiana maggiormente segnato dal positivismo fu quello della ricerca storica: la creazione dello Stato unitario e di strutture di documentazione centralizzate (come gli Archivi di Stato) stimolò un serie di ricostruzioni concrete e minute e la raccolta dei dati riguardanti vari momenti della storia nazionale: un'attività che si riallacciava, ma con mezzi più moderni, al grande lavoro svolto dagli eruditi del Settecento (cfr. 6.2.1). Questa *scuola storica*, che spesso si appoggiò su principi di tipo evoluzionistico, dominò anche nel campo delle ricerche sulla letteratura: ad essa si collegò in parte anche il lavoro critico del Carducci; suo autorevole strumento fu il «Giornale storico della letteratura italiana», fondato nel 1883.

Il positivismo si impose anche nelle scienze sociali, specialmente attraverso l'opera del veronese CESARE LOMBROSO (1835-1909), che studiò le forme dell'anormalità e della devianza sociale, facendole risalire a caratteri somatici e psicologici fissati fin dalla nascita e atavici (cioè ereditati dagli antenati).

Di matrice positivista fu anche la ricerca di VILFREDO PARETO (1848-1923) economista e sociologo, il cui lavoro culminò nel grande *Trattato di sociologia generale* (1916). Egli si propose un'analisi spregiudicata delle forme della vita sociale, intenta all'evidenza dei «fatti». L'equilibrio sociale si regge per lui sulla disuguaglianza e sul rapporto tra gruppi che gestiscono il potere e gruppi sottoposti: la trasformazione sociale è determinata dal ricambio dei gruppi governanti, che egli definisce *circolazione delle élites*. Da queste premesse egli giunge a mettere in luce i caratteri distruttivi su cui si fonda la vita sociale e lo stesso sviluppo storico.

Una risonanza internazionale ebbe anche, nel campo della scienza della politica, il pensiero di GAETANO MOSCA (1858-1941), che mise in luce il carattere separato dei corpi di governo (di quella che egli chiama «classe politica») rispetto alla più generale struttura della società. La teoria di Mosca offre un'articolata giustificazio-

Pasquale Villari

Positivismo
e ricerca storicaCesare
Lombroso

Vilfredo Pareto

Gaetano Mosca

ne alla tendenza dei tecnici e dei gestori della politica a costituirsi in gruppi separati, riflessione che può ancora essere utile per interpretare l'espandersi delle burocrazie e dei gruppi di potere nel corso del xx secolo.

9.1.6. Intellettuali e istituzioni culturali.

La creazione del nuovo Stato unitario comportò un totale riassetto delle istituzioni culturali e una ridefinizione dei rapporti degli intellettuali con le istituzioni stesse. Nel periodo della lotta risorgimentale si era creata una frattura tra gran parte degli intellettuali e le istituzioni statali (a parte il caso del Piemonte negli anni Cinquanta); ora si tenta di integrare le forze culturali in strutture pubbliche che vogliono essere espressione di una coscienza nazionale e realizzare quell'unità di sforzi intellettuali che non era mai stata possibile nella nostra storia.

Molti intellettuali, già impegnati nelle lotte del Risorgimento, partecipano ora direttamente alla nuova vita politica dello Stato unitario, sedendo nel parlamento o addirittura nel governo (e si è visto il caso, particolarmente rilevante, di De Sanctis): si crea una nuova figura di intellettuale politico e nasce un nuovo tipo di cultura «parlamentare», legata alla dialettica della vita politica.

Ma la cultura e il lavoro intellettuale penetrano nella realtà sociale in modo più diffuso e articolato grazie alle specifiche istituzioni di insegnamento e di ricerca, che aggregano un crescente numero di intellettuali al servizio dello Stato: la scuola e l'università ricevono una attenzione di primo piano, in quanto strumenti essenziali per l'unificazione culturale del paese e luoghi di lavoro di molti intellettuali. Oltre alla creazione di una ampia rete scolastica, il nuovo Stato unitario provvede a una riorganizzazione delle università, a una omogeneizzazione delle loro strutture; si forma una classe di professori di alto livello e prestigio, che dà nuova vitalità a tutto il mondo accademico. È assai frequente il caso di intellettuali e scrittori di grande rilievo il cui lavoro viene riconosciuto pubblicamente con l'attribuzione di una cattedra universitaria o che svolgono gran parte della propria attività all'interno dell'università; a molti intellettuali (di origine borghese o piccolo-borghese) lo stipendio universitario garantisce spesso una vita di studio e di ricerca. Tra gli universitari troviamo non soltanto filosofi, storici, critici, scienziati, giuristi, ma anche alcuni tra i maggiori poeti dell'epoca, come Carducci e Pascoli.

Oltre alle strutture scolastiche e universitarie, riceverono particolare attenzione e sostegno pubblico altri organismi di ricerca e di incontro tra gli intellettuali, come le antiche *accademie* (ad esempio fu rilanciata la romana Accademia dei Lincei, cfr. DATI, tav. 60) o le deputazioni di storia patria (che si svilupparono in varie regioni impegnandosi nello studio della storia locale). Per la raccolta della documentazione storica si organizzarono *Archivi di Stato*, che raccoglievano l'eredità di precedenti istituzioni regionali; e una serie di provvedimenti di ristrutturazione riguardarono le grandi *biblioteche* (ma cfr. DATI, tav. 59).

Un peso determinante, nella formazione di modelli culturali, ebbe l'istituzione giuridica, rappresentata sia dalla nuova classe dei magistrati statali, sia dal vario mondo degli avvocati.

Creando istituzioni culturali unitarie, le nuove classi dirigenti ambivano a promuovere lo sviluppo di una cultura nazionale omogenea, capace di espri-

Partecipazione
istituzionaleL'intellettuale-
politicoScuola
e universitàI docenti
universitari

Altre istituzioni

La cultura
giuridicaL'unificazione
culturale del paese

mere l'unità di intenti che sembrava aver caratterizzato il Risorgimento: ma quest'ipotesi era già messa in dubbio non solo dalle fratture tra i diversi gruppi risorgimentali e dai dislivelli incolmabili tra le diverse zone e le diverse classi del paese, ma anche dal modo in cui la cultura veniva diffondendosi all'interno del mondo borghese e capitalistico.

Tra rifiuto
e integrazione

In tale contesto comincia a delinearsi la figura, abbastanza nuova per la situazione italiana, dello scrittore che rifiuta completamente i modi di vita borghesi, vive miseramente alla giornata, dedicandosi interamente all'esperienza artistica (è la cosiddetta vita di *bobème*, cfr. PAROLE, tav. 127); all'opposto c'è la figura dello scrittore che si fa interprete dei valori «medi» diffusi tra il pubblico borghese, propugnando severi modelli morali e nazionali, assumendo pose e gesti esemplari, o esprimendosi in modi di pacato e sereno buon senso; mentre più complesse e contraddittorie sono quelle figure di artisti che mirano a conquistare il pubblico borghese sorprendendolo e scandalizzandolo con comportamenti estremi e provocatori, con ostentazioni di lusso e di mondanità.

9.1.7. Editoria, stampa e mercato librario: verso una cultura di massa.

Verso l'industria
editoriale

L'unificazione del paese e l'espansione del pubblico creano le premesse per uno sviluppo dell'editoria in senso industriale (ma cfr. 8.1.4), che porta gli scrittori a confrontarsi sempre più con il mercato, con le sue leggi non sempre prevedibili e identificabili, con le richieste del pubblico e degli editori. Un ruolo essenziale di mediazione culturale, di identificazione del pubblico, di azione sulle sue opinioni, acquista la stampa quotidiana, che con i primi anni dell'unità e soprattutto nella fase finale del secolo XIX vede nascere i primi giornali moderni, in grado di fornire un'informazione ampia e articolata, in cui non mancano servizi e rubriche di tipo culturale e letterario.

La stampa
quotidiana

All'interno della stampa quotidiana (e di vari periodici popolari, rivolti a un pubblico molto ampio) raggiunge il suo massimo sviluppo la *letteratura d'appendice* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 100), che costituisce spesso la base essenziale per la produzione editoriale nel campo della narrativa (questo è naturalmente il genere che raggiunge il numero più ampio di lettori, anche appartenenti a strati popolari e proletari, e che si rivela più redditizio dal punto di vista economico).

Il pubblico
medio

Ma il mercato editoriale, per la sua stessa natura, non è omogeneo, né può raggiungere dimensioni eccezionali: deve scontrarsi con una depressa situazione culturale, con l'analfabetismo dominante, con le infinite stratificazioni del pubblico, con lo scarso interesse per la lettura che mostrano anche molti alfabetizzati. Il pubblico «medio» è costituito dalla borghesia più colta e dalla piccola borghesia intellettuale; ma la letteratura più «popolare» raggiunge anche vasti strati di lettori proletari (e il socialismo porrà grande cura nell'educazione popolare e nella formazione di una cultura operaia, capace di prestare attenzione alle più grandi realizzazioni della scienza e della letteratura borghese).

La letteratura
popolare

Le lettrici

Un'importante funzione svolge il pubblico femminile, perché a esso si ricono-

sce lo spazio dell'interiorità e del sentimento, che si coltiva proprio attraverso lunghe giornate di lettura passate nei tranquilli interni delle case borghesi.

Un ruolo considerevole hanno ancora le riviste legate spesso a iniziative e a tendenze di gruppo, dominate da propositi polemici: come nella fase precedente, esse costituiscono uno strumento di cultura militante, la cui libera espansione è facilitata dalla nuova situazione politica. Ma cresce la distanza tra le riviste specializzate, dedicate ad ambiti tecnici e a discipline particolari, e le riviste divulgative o militanti, rivolte a un pubblico molto ampio e costruite per dare un'immagine del mondo presente, della funzione in esso svolta dalla cultura.

Le riviste
e la cultura
militante

La moderna stampa quotidiana e periodica garantiva alla tematica letteraria una diffusione ben più vasta: gli intellettuali e gli scrittori vi collaborarono in modo sempre più massiccio; e nacquero nuove figure di scrittori-giornalisti, la cui attività si risolse quasi tutta nella collaborazione a giornali, nella creazione di riviste e periodici, nella ricerca di nuovi modi di comunicazione, fatti di divulgazione elegante o di atteggiamenti singolari e ben riconoscibili dagli affezionati lettori. Campo privilegiato per l'attività di questi scrittori-giornalisti fu la *terza pagina* dei grandi quotidiani, destinata proprio alla cultura e alla letteratura; e notevole rilievo ebbero anche i giornali domenicali e varie riviste letterarie volte a propugnare immagini moderne e «pubbliche» della letteratura. Si ricordino almeno i nomi di RUGGERO BONGHI (1826-1895), che nel 1881 fondò «La Cultura», del giornalista letterario FERDINANDO MARTINI (1841-1928), di EDOARDO SCARFOGLIO (1860-1917), incline a pose eroiche e retoriche e a un gusto estetizzante (ma cfr. 9.5.4), di ENRICO NENCIONI (1837-1896), di ENRICO PANZACCHI (1840-1904). In tale contesto svolsero una funzione essenziale anche alcune figure di imprenditori, che promossero collaborazioni tra scrittori diversi, come l'editore ANGELO SOMMARUGA (1857-1941), che ebbe un ruolo fondamentale nel mondo giornalistico e letterario romano tra il 1881 e il 1885, fondando tra l'altro la «Cronaca bizantina» (cfr. 9.6.1).

Gli scrittori-
giornalisti

L'editore
Angelo
Sommaruga

In questo variegato mondo editoriale e giornalistico, pieno di successi e fallimenti, di sorprese e di scandali, di alleanze e di dissidi tra gruppi, venivano creandosi le prime forme di una cultura di massa, le prime tecniche e le prime strutture che, attraverso molteplici modificazioni, sono giunte fino al giornalismo di oggi: la stampa provava a confrontarsi con un mercato assai ampio, a lottare per conquistarne nuovi settori. Per far ciò doveva tener conto di gusti e di curiosità diverse (per esempio differenziando tra loro le parti di un giornale e inserendovi rubriche specializzate), conferire all'informazione un carattere in qualche modo «spettacolare» (che di ogni evento esaltasse la risonanza «pubblica») e tener conto dei meccanismi della pubblicità.

Conquistare
i lettori

9.1.8. La lingua italiana e la scuola.

L'unificazione del paese pose per la prima volta in evidenza il problema della comunicazione linguistica, da fondarsi su una lingua comune non soltanto letteraria, ma praticabile da tutti i cittadini, di tutte le regioni e di tutte le classi sociali. Gli ostacoli erano però enormi e venivano dalla secolare differenziazione regionale, dalla vitalità dei dialetti (spesso adottati anche nella conversazione delle classi colte), dal fatto che l'uso dell'italiano come lingua comune

Alfabetizzazione
e omogeneità
linguistica

era limitato quasi soltanto alla scrittura, dall'elevatissimo numero di analfabeti (che intorno al 1861 costituivano circa il 70% della popolazione, con punte molto alte nelle regioni meridionali). Fu subito evidente alle nuove classi dirigenti che l'alfabetizzazione e il conseguimento di una omogeneità linguistica erano condizioni essenziali per la costruzione di una comunità civile, al passo con i più moderni paesi d'Europa: e la struttura di base per il raggiungimento di queste condizioni fu individuata nella scuola, che, unificata nelle forme e nei programmi, doveva raggiungere tutto il territorio nazionale e assicurare a tutti i cittadini il possesso di comuni strumenti linguistici.

Oltre alla scuola, anche altri fattori, come l'emigrazione all'estero, le migrazioni interne e quindi i rapporti sempre più fitti tra le diverse regioni, il primo sviluppo industriale, il parziale miglioramento delle condizioni di vita, fecero sì che il numero degli analfabeti scendesse notevolmente, arrivando nel 1911 a una percentuale del 40% (con punte particolarmente basse in alcune regioni del Nord, ma sempre elevatissime, anche al di sopra del 60%, in molte regioni del Sud).

D'altro canto riemergeva in termini nuovi la secolare questione della lingua: si poneva cioè il problema di *quale lingua* insegnare e promuovere a uso nazionale. Grande fortuna ebbe, in questa prospettiva, la teoria manzoniana (cfr. 8.3.17), per l'orizzonte ideologico moderato in cui si iscriveva e per il prestigio dell'autore dei *Promessi Sposi*: essa proponeva il fiorentino dell'uso contemporaneo come norma da seguire sia nello scritto, sia nel parlato, così da garantire una comunicazione e una letteratura «popolari», cariche di concretezza e di spontanea immediatezza.

Tra i vari sostenitori del manzonismo un ruolo rilevante ebbe il già ricordato Ruggero Bonghi, che già nel 1855 pubblicò le sedici lettere *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*; e lo stesso Manzoni, presidente di una apposita commissione nominata dal ministro della Pubblica Istruzione Emilio Broglio, pubblicò nel 1868 la relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla* (cfr. 8.3.18), punto di riferimento per una politica di toscanizzazione linguistica, non priva di aspetti assurdi (come il tentativo di reclutare i maestri soprattutto in Toscana).

Il limite più evidente di tale progetto consisteva ancora una volta (nonostante gli originari propositi anticlassicistici del Manzoni) nella sua radice tutta letteraria, nell'idea che fosse possibile imporre dall'alto, in tutto il paese, una «buona lingua» sviluppatasi in un ambito come quello della Firenze contemporanea. Nella pratica della scuola italiana questo fiorentinismo non ebbe penetrazione: ma lasciò molti negativi residui in tanta sterile letteratura della seconda metà dell'Ottocento.

Il manzonismo incontrò l'opposizione di molti scrittori, dagli scapigliati al Carducci; e l'inconsistenza dei suoi fondamenti teorici fu mostrata dal fondatore della moderna linguistica italiana, GRAZIADIO ISAIA ASCOLI (1829-1907), con il suo celebre *Proemio* che nel 1873 aprì la nuova rivista «Archivio glottologico italiano». L'Ascoli rilevò l'impossibilità di imporre in astratto dei modelli normativi di uso linguistico e rivendicò il valore storico della stessa tradizione della lingua letteraria italiana: mentre il fiorentino dell'uso contemporaneo rivelava orizzonti troppo limitati, la lingua letteraria comune costituitasi nella tradizione letteraria restava aperta ai rapporti più vivaci con la cultura europea e con gli stessi dialetti regionali, dei quali occorreva riconoscere tutta la vitalità e la validità culturale.

Nel primo cinquantennio dell'unità, il problema della comunicazione linguistica nazionale si rivelò sempre più come un problema sociale e culturale: le

immense difficoltà incontrate dall'educazione linguistica non derivavano tanto dalla scelta dei modelli da usare, quanto dalle condizioni, spesso ancora spaventose, di arretratezza e di miseria; i parziali progressi furono resi possibili solo dal miglioramento delle condizioni di vita. Il confronto tra le varie realtà dialettali ebbe effetti profondi nello sviluppo della lingua italiana; mentre una funzione essenziale, nell'elaborazione di una forma linguistica «media», ebbero i giornali e le prime forme di comunicazione di massa. La più ampia circolazione sociale delle forme linguistiche operò nelle direzioni più diverse, e tra l'altro si ebbero due fenomeni opposti, ma altrettanto essenziali: da una parte le modificazioni create, soprattutto nel lessico, dal nuovo mondo della tecnica e degli oggetti industriali; e dall'altra la diffusione di un linguaggio sontuoso, aulico e retorico di massa (tanto diverso da quello del classicismo tradizionale).

Tutto ciò si risentì naturalmente nella letteratura, che contribuì in modo determinante alla dissoluzione delle forme tradizionali, sia nei casi in cui volle esaltare in modo nuovo la propria letterarietà, quasi inseguendo gli ultimi bagliori di classicismo e di culto della forma (come in Carducci e ancora di più in D'Annunzio), sia nei casi in cui volle accostarsi direttamente al «vero» e confrontarsi con la vivace concretezza dei dialetti e della lingua parlata.

9.1.9. Nuovi caratteri e distribuzione dei centri culturali.

La nuova situazione unitaria modifica fortemente i caratteri dei diversi centri culturali: ma l'accentramento istituzionale non arriva a mettere fine al tradizionale pluricentrismo della cultura italiana. Nella nuova Italia non è possibile costruire d'incanto una capitale che coordini e raccolga gli intellettuali e le iniziative di tutto il paese, che offra un modello di cultura omogeneo. Mentre per la particolare natura della storia francese Parigi s'imponesse come l'indiscutibile centro culturale del paese, come il luogo di attrazione e di riferimento per tutte le sue esperienze intellettuali, nulla di simile poteva accadere per Roma, divenuta capitale dello Stato unitario nel 1870, dopo che per secoli era stata capitale della Chiesa e dello Stato pontificio: e la situazione era tanto più anomala, in quanto nel secolo XIX la città era rimasta tagliata fuori da tutte le tendenze più vitali della cultura contemporanea, in una condizione di spaventosa chiusura e arretratezza (cfr. 8.6.1). Anche dal punto di vista culturale (come da quello istituzionale e urbanistico), a Roma si tentò un'operazione di trapianto dall'esterno: sul vecchio tessuto cittadino si sovrapposero una serie di componenti diverse della cultura di tutta Italia, chiamate a raccolta dalla nuova funzione della città-capitale. La nuova cultura romana fu così il risultato di un insieme di stimoli e di prospettive di differente matrice: pur collocandosi all'interno delle nuove funzioni burocratiche e di rappresentanza che la città acquistava, queste diverse componenti mantennero però molti legami con i centri regionali originari, non riuscirono mai a ricostituirsi fino in fondo come qualcosa di nuovo, di «romano» a tutti gli effetti. Insomma, come centro culturale della nuova Italia, Roma acquistò una fisionomia confusa: in essa si intreccia-

Elaborazione
di un italiano
«medio»

Il linguaggio
letterario

Sopravvivenza
delle tradizioni
locali

Roma

Sovrapposizioni
di culture
diverse

La prospettiva
linguistica
toscana

Il manzonismo

Un modello
astratto
e autoritario

Graziadio Isaia
Ascoli

Potenzialità
dell'italiano
letterario

La città,
i ministeri
e il mito
dell'Urbe

vano le tendenze della nuova aristocrazia legata alla monarchia sabauda e alla presenza della corte, quelle più varie e complesse delle classi dirigenti, governative, burocratiche, parlamentari, quelle di una borghesia che si faceva strada soprattutto con la frettolosa speculazione edilizia (favorita dallo sviluppo delle funzioni della capitale), quelle di una media e piccola borghesia impiegatizia che conveniva da tutta Italia per lavorare nei ministeri e negli uffici pubblici. In quanto capitale e luogo di rappresentanza, la città fu vista, specialmente nel corso degli anni Ottanta e Novanta, anche come lo spazio esemplare del lusso e dell'eleganza, di una vita aristocratica e pseudoaristocratica: essa divenne così la patria dell'*estetismo* (cfr. 9.6.1 e PAROLE, tav. 135) e per breve tempo fu il centro della vita culturale del paese, grazie anche ad alcune importanti iniziative editoriali e giornalistiche.

Milano
e l'editoria

Ma una produzione editoriale su vasta scala si sviluppò soprattutto a Milano, che, come effettivo polo dello sviluppo industriale nazionale, diede vita a una cultura attenta alle diverse forme della realtà contemporanea, volta alla ricerca di un pubblico molto ampio, in continuità con gli intendimenti della prima metà del secolo. Il rapido modificarsi del paesaggio urbano, il contatto diretto con la nuova dimensione industriale, i conflitti determinati dall'emergere della classe operaia, generarono in Milano tendenze contrastanti: da atteggiamenti di ribellione e di insofferenza verso la tradizione ad atteggiamenti duramente conservatori. Qui trovarono il loro punto di riferimento le principali spinte di rinnovamento della letteratura italiana del tempo, legate a una ricerca di contatti europei, come la Scapigliatura e la nuova narrativa naturalista.

Spinte
di rinnovamento

Firenze

Firenze fu al centro della cultura nazionale negli anni Sessanta, specialmente nel breve periodo in cui ebbe il ruolo di capitale. Per la cultura toscana, non solo radicata nel mondo cittadino di Firenze, ma anche in vivo contatto con la realtà agricola e rurale, ebbe un rilievo notevolissimo l'attività del gruppo di pittori noti come *macchiaioli* (cfr. PAROLE, tav. 133). Benché fosse uno dei più importanti centri editoriali italiani, Firenze si andò però chiudendo sempre più, nel corso del secolo XIX, in un orizzonte ristretto e provinciale: e ritrovò un ruolo determinante solo all'inizio del nuovo secolo, con le vivaci riviste a cui si accennerà in 9.8.2.

Torino

Come frustrata per aver perduto il suo ruolo di capitale appare Torino: vi si mantengono in piedi alcune essenziali strutture create negli anni Cinquanta, ma quasi svuotate di energia, consumatesi nel trasferimento delle strutture statali prima a Firenze e poi a Roma: su Torino e il Piemonte sembra ricadere, in negativo, la «piemontesizzazione» dell'intero paese, la riuscita espansione del Piemonte verso il resto d'Italia. Da una parte la cultura della regione guarda malinconicamente indietro verso il proprio passato autosufficiente; ma dall'altro assiste a un notevole sviluppo industriale (e un ruolo non trascurabile svolge Torino nel campo dell'editoria) e si accanisce a confrontarsi con la nuova realtà nazionale: questa contraddizione tra chiusura provinciale e percezione della modernità troverà un'intensa espressione nell'opera di Gozzano.

Napoli

Altra ex capitale che ha perduto il proprio ruolo, ma che non rimpiange la spaventosa arretratezza del regime borbonico e si adatta presto alla nuova realtà culturale, è Napoli, che è dominata da una cultura filosofica e speculativa (cfr. anche 8.8.10) e che già all'inizio del secolo XX vede imporsi una nuova grande figura di intellettuale: Benedetto Croce. Metropoli vivace, che richiama visitatori di tutti i tipi

per la sua bellezza, abitata da un pullulante proletariato urbano, Napoli vede svilupparsi anche una cultura attenta alla realtà locale, al mondo popolare, al dialetto: si forma ora quella immagine moderna della «napoletanità» che avrà tanta fortuna per gran parte del secolo XX e costituirà uno dei modelli della cultura italiana più noti nel mondo.

Ai centri ora elencati se ne devono aggiungere altri che, tra molte contraddizioni, conservano una loro identità culturale (anzitutto Bologna, dominata dalla presenza di Carducci, e Trieste, che, rimasta sotto l'Impero asburgico, gode di un notevole sviluppo economico e civile e si trova in una posizione singolare, all'incrocio di culture diverse, quasi ai margini della cultura italiana, ma più di essa proiettata sull'onda della modernità, e in vivi rapporti con l'Europa, cfr. 10.1.7). Caratteri del tutto nuovi, di sconvolgente e impassibile durezza critica, di violentissima forza inventiva, assume la cultura siciliana, con scrittori che si formano a contatto con i centri culturali più importanti del paese e che mettono in evidenza la città e la zona di Catania (cfr. 9.4.3).

Altri centri

La condizione unitaria crea un nuovo tipo di rapporto tra i centri più importanti e quelli relativamente marginali: l'emergere delle varie realtà sociali e culturali induce gli intellettuali non più soltanto ad abbandonare, come è sempre accaduto, gli ambienti provinciali per convergere verso i centri di maggior rilievo, ma anche a riscoprire le realtà locali, a cercare di comprenderle e a dar loro voce, a opporre spesso alle tendenze dominanti. Il mondo della provincia, spesso immobile, fissato nella ripetizione di un arcaico passato, sottratto a ogni sviluppo in senso moderno, arriva così ad attrarre molti intellettuali. Vari orientamenti, dal verismo al crepuscolarismo, esprimono una nuova serie di rapporti e di opposizioni tra «centri» e «province», l'emergere di nuove realtà locali; e una componente provinciale si rivela anche in alcune ambiziose rivendicazioni di cultura «nazionale» (come in Carducci) o in certe spettacolari recitazioni di cosmopolitismo (come in D'Annunzio).

La letteratura
della provincia

9.2. Scapigliatura e dintorni

9.2.1. L'arte contro la società.

Gli artisti e la società

Il rapporto con la città moderna

Confronto e scontro con il mercato

Autonomia della ricerca creativa

L'espansione della società borghese e lo sviluppo di nuovi orizzonti culturali e scientifici trovano una singolare resistenza e contraddizione nell'atteggiamento degli artisti. Soprattutto nei paesi dove è più forte la spinta del progresso tecnico, dell'industria, della nuova cultura scientifica, l'artista sceglie sempre più frequentemente un'opposizione radicale, riallacciandosi alle forme più diverse della tradizione o tentando esperienze nuove e sconvolgenti, tende a porsi comunque contro il buon senso pratico del borghese, contro la sua mentalità calcolatrice, contro la fede nella scienza e nelle tecniche, contro la fiducia in un tranquillo e sereno progresso. Il nuovo paesaggio industriale, le modificazioni materiali che l'industria crea nell'aspetto del mondo, le metropoli, dove tutto è anonimo, dove tutto è immerso nel movimento vano e inarrestabile della folla, creano negli artisti un desiderio di fuga e di evasione.

In questo universo ogni esperienza artistica tende ad essere riassorbita entro i meccanismi del mercato e del consumo: l'artista deve constatare che la sua opera è oramai ridotta a merce e che la sua stessa esistenza è condizionata dai valori dominanti nella società. Molti artisti scelgono comunque di confrontarsi con il mercato, ne accettano le leggi inevitabili, e addirittura cercano un pubblico più ampio di quello borghese, rivolgendosi alle classi popolari che si stanno affacciando sulla scena della storia; molti tentano invece di rivendicare la superiore purezza dell'esperienza artistica e di sottrarla alle leggi del mercato, comunicando soltanto con gruppi di intenditori, di raffinati iniziati.

Si dà insomma in questa fase storica (soprattutto nei paesi di più forte sviluppo borghese e industriale) una frattura radicale tra gli artisti e la società, in termini che non si erano mai dati prima: l'artista, libero nella sua ricerca, si scopre «separato» dal mondo circostante, dalle classi da cui proviene (e che, d'altra parte, dovrebbero costituire il suo pubblico). Contro il mediocre mondo dell'interesse, l'arte può affermarsi solo come centro e sintesi di ogni possibile esperienza: e ciò in modi molteplici, che vanno da una rivendicazione della sua autonomia, dell'indifferenza verso tutto ciò che è estraneo alla sua forma (si tratta delle teorie dell'*arte per l'arte*), a un'identificazione integrale e continua di arte e vita, di ricerca artistica ed esperienza quotidiana.

L'artista può così sentirsi e vivere come una sorta di sacerdote dell'assolu-

to, di valori supremi ed essenziali, negati dalla volgarità della morale borghese: può assumere atteggiamenti irregolari e provocatori che colpiscono e scandalizzano i buoni borghesi; può vivere questa esistenza senza nessun ordine, consumandone ogni attimo in pericolose esperienze, in una dissipazione quotidiana che spesso porta alla distruzione fisica e psichica. In questi ultimi casi l'artista si presenta come *maudit*, "maledetto", satanico e corrotto, polemico negatore di ogni valore corrente.

È necessario comunque tener presente che il contrapporsi dell'arte alla società contemporanea può assumere forme molto varie: l'opposizione più radicale si dà soltanto in alcune grandi esperienze straniere (soprattutto nella poesia francese da Baudelaire a Rimbaud), mentre in molti casi il rifiuto del presente assume forme moderate, che collimano con la stessa mentalità borghese o che si propongono addirittura come suoi nuovi modelli di comportamento; in alcune circostanze gli artisti scoprono, come punto di riferimento per la loro lotta, il proletariato (l'unica forza reale che minacci i valori dominanti) e si avvicinano al socialismo o maturano una nuova sensibilità di tipo sociale. Ma a volte lo spirito antiborghese assume connotati di tipo reazionario, spinge al recupero di antichi valori tradizionali, ad atteggiamenti aristocratici e nazionalistici, violentemente ostili al liberalismo, alla democrazia e alle «moltitudini».

9.2.2. Il decadentismo europeo.

Le nuove tendenze dell'arte europea, di cui si è parlato nel paragrafo precedente, si affermano a partire dagli anni Cinquanta, specialmente dopo il riflusso dell'ondata rivoluzionaria del 1848 e con l'aspettarsi sempre più evidente, nei maggiori paesi europei, del potere della borghesia, che attua una serie di compromessi e mediazioni con antiche strutture e antiche forme di dominio; una data fondamentale è il 1857, quando in Francia appaiono due opere eccezionali, che suscitano scandalo e subiscono addirittura dei processi: la raccolta poetica *Les fleurs du mal* (I fiori del male) di Charles Baudelaire (1821-1867), e il romanzo *Madame Bovary* di Gustave Flaubert (1821-1880).

Lo spirito radicalmente negativo delle nuove forme artistiche mostra molti punti di contatto con la cultura romantica: esse però non vanno considerate come un semplice prolungamento del Romanticismo, perché incarnano un calo dell'arte assai più estremo e distruttivo, concentrato sulla solitudine e la libertà dell'artista, non sui suoi legami con la comunità e con i valori nazionali con cui si tende spavalidamente a negare ogni comunicazione. Un termine che serve a definire i caratteri particolari di gran parte dell'arte della seconda metà dell'Ottocento e ancora del primo Novecento è *decadentismo* (cfr. PAROLE, tav. 124): esso esclude l'idea di una troppo stretta continuità con il Romanticismo e sottolinea la novità di contenuti e forme che rompono esplicitamente con tutta la tradizione dell'arte e della cultura occidentale e sembrano volerla portare al suo punto-limite, registrando la «decadenza» e la consunzione di un'intera civiltà.

Rifiuto della morale borghese

Atteggiamenti e prospettive

Il 1857: un anno fondamentale

Superamento della cultura romantica

Il concetto di decadentismo

PAROLE tav. 124

Decadentismo/Decadenti

Il termine nacque in Francia negli anni Ottanta, in seguito all'uso della critica ufficiale di designare come *décadents*, "decadenti", gli artisti anticonformisti la cui vita e la cui opera costituivano uno scandalo per il pubblico borghese: variamente diffusa era del resto, già nei decenni precedenti, l'attenzione per le epoche di decadenza, la curiosità per l'eleganza e la raffinatezza di antiche società sull'orlo della fine. La ricerca di una nuova poesia di tipo simbolista portò nel 1886 alla fondazione della rivista «Le Décadent» (Il decadente), che assumeva in positivo l'accusa di «decadenza». Negli anni Novanta la tematica e gli orientamenti di questo gruppo esplicitamente «decadente» e lo stesso uso del termine si diffusero in tutta Europa (in proposito va ricordato anche il titolo *Decadenza* di un romanzo del 1892 dell'italiano Luigi Gualdo, cfr. 9.5.7).

Al di là di questo uso più circostanziato, il termine *decadentismo* si è allargato a definire i più vari aspetti della letteratura e dell'arte del secondo Ottocento, mantenendo a lungo un'accezione negativa e acquistando un'estensione molto vasta, fino a ricoprire tutti i fenomeni di rottura dei modelli tradizionali. La cultura idealistica italiana ha attribuito genericamente l'etichetta di decadentismo a tutte le esperienze della letteratura di questo secolo che frantumavano le forme della comunicazione classica e romantica. A queste generalizzazioni si sono opposte più precise definizioni di una poetica, di un programma stilistico, di una tematica «decadente», sviluppatesi soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, e poi variamente continuate nel primo Novecento (in questo senso vanno ricordati almeno i contributi di Mario Praz e di Walter Binni). Oggi appare comunque preferibile un uso piuttosto limitato e circostanziato del concetto di decadentismo.

La ricerca poetica in Francia

La poesia di Baudelaire costituisce il maggiore punto di riferimento per tutte le esperienze di tipo «decadente». Dalla sua rivoluzionaria esperienza, che intreccia in modo originale vita e poesia, si svolge in Francia tutta una nuova serie di tendenze: da quelle dei *parnassiani* a quelle dei *simbolisti* (cfr. PAROLE, tav. 125). La più scatenata carica eversiva e anarchica, rivolta contro l'intera tradizione poetica, si esprime nell'opera di Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891); un approfondimento delle più segrete possibilità del linguaggio poetico è presente nella poesia di Stéphane Mallarmé (1842-1898); una ricerca di nuova musicalità in quella di Paul Verlaine (1844-1896).

Oltre la bellezza e la morale

Nella sua diffusione europea la nuova poesia francese invita a rompere gli equilibri e le gerarchie tradizionali, svela l'ambiguo fascino del brutto, del deforme, dell'artificiale, dissolve ogni legame tra la bellezza e la morale, e si immerge nelle più varie forme della corruzione, nel male, nell'allucinazione. L'arte del passato viene recuperata, amata e contemplata soprattutto come serbatoio di oggetti inutili, inconciliabili con la praticità della vita borghese; e nello stesso tempo molti aspetti della realtà moderna, frammenti, figure, situazioni del quotidiano possono diventare oggetto del discorso poetico. Si spezza ogni razionalità della parola, che si con-

La parola poetica

PAROLE tav. 125

Simbolismo/Simbolisti

Più genericamente si intende per *simbolismo* ogni organizzazione del simbolo e ogni uso della comunicazione simbolica (cfr. TERMINI BASE 10). Nell'ambito della storia letteraria, per simbolismo si intende, in senso molto ampio, la lunga tradizione della poesia europea che prende avvio in Francia intorno alla metà dell'Ottocento con l'opera di Baudelaire e ha molteplici sviluppi nella poesia europea, concentrandosi sull'uso del simbolo e dell'analogia e mirando a fare della poesia un modo di comunicazione svincolato da regole convenzionali, teso a interrogare il fondo segreto e misterioso della realtà, a cercare le corrispondenze e i legami nascosti tra le cose. Inteso in questo senso, il simbolismo approfondisce quegli usi del simbolo e dell'analogia che erano già stati tentati da alcuni scrittori romantici, e si pone a fondamento di quasi tutta la poesia del Novecento.

Se si guarda allo sviluppo della poesia contemporanea in modo meno generico, l'uso del termine *simbolismo* va limitato peraltro a quelle tendenze che esaltano la ricerca del mistero e aspirano a raggiungere valori segreti e assoluti: tendenze che hanno uno dei punti di riferimento più significativi nella poesia di Mallarmé (in questo senso l'espressione più conseguente del simbolismo è data in Italia dall'*ermetismo*, cfr. 10.7.14).

fronta con le continue sorprese che si danno nella vita cittadina, può essere stravolta dal contatto con la più corporea e pullulante realtà fisica; e al contrario essa può cercare un nesso strettissimo con la musica, evocare sensazioni e realtà segrete, evanescenti, inafferrabili, inseguire l'inconoscibile che giace al di là dell'apparenza delle cose. La natura appare percorsa da corrispondenze segrete, di cui la poesia deve ritrovare le tracce e gli echi, avvalendosi in primo luogo dello strumento dell'*analogia* (cfr. TERMINI BASE 10). Sempre più forte è la tendenza verso l'espressione difficile e oscura: il poeta vuole porsi come sacerdote di una forza spirituale segreta; il suo discorso tende ad abbandonare i generi tradizionali e a chiudersi nell'ambito della *lirica* o addirittura a farsi parola pura e astratta, priva di ogni riferimento esterno. E ci si avvia anche a una disintegrazione della base stessa della metrica tradizionale, il verso, con la nuova esperienza del *verso libero* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 140).

Una delle opere che più contribuiscono a diffondere in tutta Europa un modello di comportamento «decadente» è il romanzo di Joris-Karl Huysmans (1848-1907), *A rebours* (Controcorrente, 1884), che ha come protagonista un raffinato intellettuale, Jean Des Esseintes, desideroso di sfuggire alla noia della vita contemporanea con tutte le possibili esperienze dei sensi. Questo e simili atteggiamenti possono essere fatti rientrare nella categoria dell'*estetismo* (cfr. PAROLE, tav. 135), che accomuna gran parte delle posizioni definibili come «decadenti». L'*estetismo* è una componente fondamentale di molte esperienze inglesi, da quella dei *preraffaelliti* (cfr. PAROLE, tav. 126) a quella di autori come Ruskin e Wilde.

Una superba sintesi di tante tendenze artistiche del secondo Ottocento, che mira a un'arte totale, capace di combinare ogni sorta di sensazione e di tecnica e di agi-

Corrispondenze e analogie

L'estetismo

Richard Wagner e l'arte totale

PAROLE tav. 126

Preraffaelliti

Con questo termine si designano i partecipanti al movimento artistico *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Fratellanza preraffaellita), fondato in Inghilterra nel 1848, che ebbe come principale animatore il pittore e poeta Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), figlio dell'esule italiano Gabriele Rossetti (1783-1850). Questo movimento, che ebbe le sue più notevoli espressioni nel campo della pittura, ma poi, a partire dagli anni Sessanta, diede risultati significativi anche nel campo della letteratura, si opponeva alle convenzioni dominanti nell'arte ottocentesca e mirava a tornare a un'arte naturale, semplice e carica di religiosità, identificandone i modelli nell'arte europea precedente a Raffaello (della quale forniva un'immagine assai deformata e convenzionale). Il gusto per la purezza naturale si collegò, nei preraffaelliti, a un rifiuto del mondo industriale, del materialismo e dell'egoismo sociale contemporaneo, e a un'esaltazione delle più diverse forme della vita collettiva e dell'immaginario medievale, coltivando un vero e proprio culto per Dante e lo Stilnovo.

re fisicamente e intellettualmente sullo spettatore, è data dal grande musicista tedesco Richard Wagner (1813-1883), che crea una nuova forma di opera in musica, da cui sprigiona un'energia distruttiva e assoluta, che va al di là di ogni prospettiva razionale e pratica, mettendo lo spettatore a contatto con forze minacciose e segrete.

9.2.3. Il primo tentativo italiano di una nuova arte: la Scapigliatura.

Esperienze
d'opposizione
nelle letterature
postunitarie

Le tendenze critiche e «negative» della nuova arte europea penetrano in Italia con notevole ritardo, a causa della particolare situazione dei nostri intellettuali, impegnati nella lotta per l'unità, della arretratezza del nostro sviluppo borghese e capitalistico, della mancanza di precedenti esperienze di Romanticismo estremistico. Aspetti più esplicitamente «decadenti» si manifestano da noi soprattutto a partire dagli anni Ottanta, specialmente nell'ambito dell'estetismo (cfr. 9.6): ma intanto, già nei primi anni successivi all'unità un tentativo di uscire dai limiti angusti e provinciali della nostra letteratura, di accostarsi alle nuove esperienze europee (soprattutto francesi), di confrontarsi con una realtà non più comprensibile attraverso gli schemi ideologici romantici e risorgimentali, si deve a un gruppo di scrittori operanti soprattutto a Milano, la città in cui più forte era lo spirito borghese e in cui più rapido avvio aveva avuto il nuovo sviluppo industriale e capitalistico. Questi scrittori, che ebbero orientamenti comuni soprattutto negli anni Sessanta, erano animati da uno spirito di ribellione contro la cultura tradizionale e contro il buonsenso borghese: per definire il loro indirizzo fu usato il termine di *Scapigliatura* (cfr. PAROLE, tav. 127), che gli storici della letteratura adoperano per designare tutte le forme di

PAROLE tav. 127

Scapigliatura

Questa parola s'impose nel corso degli anni Cinquanta dell'Ottocento come libera traduzione del termine francese *bohème* (propriamente "vita da zingari"), riferito alla vita disordinata e anticonformista degli artisti parigini descritta nel romanzo — che ebbe una certa risonanza anche in Italia — di Henry Murger (1822-1861), *Scènes de la vie de bohème* (1847-49). Nel romanzo di Cletto Arrighi (cfr. 9.3.4), *La Scapigliatura e il 6 febbraio (Un dramma di famiglia). Romanzo contemporaneo*, edito nel 1862, ma di cui due frammenti erano stati anticipati nel 1858, veniva esplicitamente indicato col termine *Scapigliatura* un certo ambiente di giovani artisti e letterati milanesi, irrequieti, turbolenti, alla ricerca delle più varie esperienze, privi di qualunque sicuro punto di riferimento: il romanzo rappresentava la loro vita sullo sfondo di una rivolta operaia avvenuta nel 1853. Il termine passò a indicare le varie esperienze dei giovani scrittori e artisti ribelli e insoddisfatti nel nuovo orizzonte dell'Italia dopo l'unità: l'aggettivo *scapigliato* indicò atteggiamenti di ribellione e di spregiudicatezza intellettuale.

ribellione agli equilibri culturali dominanti dell'Italia postunitaria soprattutto negli anni Sessanta e Settanta.

Uno dei primi obiettivi della lotta degli scapigliati fu il moderatismo del Romanticismo italiano, la sua cautela e il suo rifiuto degli «eccessi» manifestatisi nelle altre grandi letterature europee: essi cercarono di recuperare alla nostra cultura gli aspetti più «negativi» ed estremi della tradizione romantica e nello stesso tempo si scagliarono contro il provincialismo della nostra cultura risorgimentale, contro il romanticismo languido, esteriore, superficiale del Prati e dell'Alfardi, contro gli orizzonti politici conservatori e il moralismo che si erano subito imposti nel nuovo Stato unitario. Guardarono la realtà in modo diverso, percependola non più come processo organico omogeneo e coerente, orientato verso uno sviluppo progressivo (come era apparsa a Nievo e come, in modo diverso, continuava ad apparire a De Sanctis), bensì come congerie di fenomeni, frantumata e contraddittoria, insidiata dal male e dal caos (mentre negli stessi oggetti della tecnica e della scienza si insinuava il mistero). La realtà fisica veniva confrontata con quella psichica, con gli effetti della sensibilità e della malattia: l'osservazione del nuovo mondo cittadino, del suo rapido e turbolento sviluppo, si intrecciava alla rivelazione del fantastico, all'emergere di casi strani, bizzarri, inquietanti.

Al fondo di tutto ciò c'era la convinzione che l'arte e l'artista fossero estranei ai canoni borghesi, emarginati da una società dedita a uno sviluppo tutto materiale: a tale emarginazione gli scapigliati rispondevano negando il valore tradizionale della bellezza, rivendicando scandalosamente il legame del bello con l'«orrendo», consumando le proprie stesse esistenze in esperienze nuove

Recupero del
Romanticismo
estremistico

Percezione
di una realtà
contraddittoria

Emarginazione
dell'artista

Inessenzialità
e «miseria
della poesia»

e sconcertanti, vivendo spesso alla giornata, minati dall'alcool e dalle malattie, senza nessuna cura di sé, nelle osterie e nei luoghi di ritrovo. Impressionando i benpensanti, l'artista scapigliato mostrava cinicamente la «miseria della poesia», rivelava attraverso la propria vita come essa fosse ormai priva di quelle funzioni ufficiali che ancora aveva nel Risorgimento: la forza eversiva dell'arte si reggeva proprio su questa sua inessenzialità, su questa perdita di autorizzazione sociale; ma nello stesso tempo si affacciava nell'artista scapigliato un'ostinata nostalgia di valori e di forze ideali, di qualcosa di grande che purificasse tutta la sua «miseria» esperienza. Ne derivava un atteggiamento contraddittorio: a una pratica di vita mondana, laica e libertina, si mescolavano spesso aneliti religiosi, nostalgie per perdute e rassicuranti certezze.

La Scapigliatura non si tradusse in un vero e proprio gruppo organizzato: il suo momento più intenso, nella Milano degli anni Sessanta, coincise con una serie di spontanei contatti e scambi personali tra alcuni giovani scrittori, per i quali l'essenziale punto di riferimento, vero maestro di ribellione, di impegno artistico, di curiosità culturali fu rappresentato da Giuseppe Rovani.

9.2.4. La Scapigliatura milanese degli anni Sessanta.

Cletto Arrighi

Un ruolo di profeta, di disordinato e polemico propagandista della Scapigliatura, spetta al milanese CLETTO ARRIGHI (pseudonimo di CARLO RIGHETTI, 1830-1906). Ma la più ampia varietà di interessi e di curiosità, di aperture alla contemporanea letteratura europea, bruciata in una breve esistenza di «ribelle», si rivela nell'opera di IGINIO UGO TARCHETTI. Nato a San Salvatore Monferrato, Alessandria, nel 1839, egli dovette partecipare, come militare, alla repressione del brigantaggio nel Meridione subito dopo l'unità; poi, abbandonato l'esercito nel '65, visse miseramente a Milano, minato dalla tisi, fino alla morte avvenuta nel 1869.

Iginio Ugo
Tarchetti

Tutta la sua esistenza è segnata da qualcosa di cupo e di disperato: nel suo comportamento e nella sua stessa scrittura si riconoscono fortissimi elementi romantici, avvertibili soprattutto nelle poesie, che apparvero postume nel '69 col titolo *Disjecta*. Più interessanti sono però le sue opere narrative, racconti umoristici o fantastici, che descrivono casi strani e bizzarri, e tre romanzi: *Paolina* (1865), *Drammi di vita militare*, 1866 (in volume con il titolo *Una nobile follia*), opera fortemente antimilitarista, e *Fosca* (1869). Quest'ultimo romanzo è certamente l'opera più riuscita e interessante di Tarchetti: vi si racconta la storia inquietante dell'amore di un personaggio, che parla in prima persona, per una donna di singolare bruttezza e di sottile sensibilità.

Le opere
narrative

Emilio Praga

Nell'opera di EMILIO PRAGA il persistere di modelli romantici e di legami con la tradizione italiana si intreccia con l'aspirazione a confrontarsi con la più moderna poesia europea (in primo luogo Baudelaire).

Nato nel 1839 a Gorla (presso Milano) da ricca famiglia, egli fu pittore e poeta. Dopo aver pubblicato nel 1862 la raccolta poetica *Tavolozza*, fu in stretto rapporto con Arrigo Boito, collaborando con lui alla fase più acuta della battaglia «scapigliata». Consumato dall'alcool e dalla sua esistenza dissipata, morì a Milano nel 1875. Il suo libro di poesie più significativo è *Penombre* (1864); postumi apparvero la raccolta *Trasparenze* (1878) e il romanzo *Memorie del presbiterio* (1877).

Le opere

Poesia e realtà

Nella sua soggettività ribelle e inquieta, Praga mira a confrontare continuamente

te la poesia con la «realtà», a inglobare nel linguaggio il «vero», rinnovando l'orizzonte espressivo, ma nello stesso tempo svalutando la funzione del poeta. Pur guardando alle nuove esperienze europee, Praga non riesce ad abbandonare del tutto il grande modello del lombardo Manzoni: è convinto di vivere nell'ora degli «antecristi», quando «Cristo è rimorto»; si scatena in tirate di violento anticlericalismo e cerca espressioni di morbosa sensualità, ma nella sua ribellione si sente bloccato da molteplici ostacoli. Il «vero» che egli vuole rappresentare si trasfigura in effetti pittoreschi, in sfumature di colore, in sottili evanescenze.

Una ribellione
incompiuta

Assai diversa da quella di Praga fu la vicenda intellettuale e umana del suo compagno delle prime battaglie scapigliate, ARRIGO BOITO, nato a Padova nel 1842 da un pittore veneto e da una contessa polacca, e passato a Milano nel '53 per compiere studi di musica. Già all'inizio degli anni Sessanta egli è impegnatissimo nell'attività musicale e letteraria, nella quale mette a frutto una cultura ricca ed eclettica. Ardito sperimentatore, Boito intende farsi interprete di una umanità proiettata verso il futuro e svincolata da tutti i valori tradizionali.

Arrigo Boito

Egli dà il meglio di sé proprio negli anni Sessanta, con la sua poesia più esplicitamente «scapigliata» (i migliori componimenti saranno raccolti nel *Libro dei versi* nel 1873), con il singolare poema narrativo in metri diversi *Re Orso* (1865) e con l'opera *Mefistofele* (1868), di cui scrive sia la musica sia il libretto, tratto dal *Faust* di Goethe. Più tardi egli diviene il rappresentante più prestigioso e «ufficiale» del mondo musicale e artistico italiano: questa sua ascesa culmina nella collaborazione con Verdi, nei libretti dell'*Otello* e del *Falstaff* (cfr. 8.7.5).

Poesia scapigliata

La poesia «scapigliata» di Boito si caratterizza per un umorismo macabro e grottesco, che poggia su una costante percezione della dualità e contraddittorietà del mondo, dell'intreccio tra il bene e il male, l'angelo e il demone, il sublime e il ridicolo, l'alto e il basso. Rispetto a queste forze contrastanti il poeta si pone come un giocoliere, che segue tutte le sfasature dell'essere, che con la parola e con la musica vuole afferrare un senso in continuo movimento, cercando di coglierne gli echi più remoti; e per questo stravolge, piega e avviluppa su se stesso ogni segmento del reale. Di qui il pericolo di un'eccessiva freddezza da sperimentatore: una sorta di cinico ghigno finisce per sterilizzare anche gli atteggiamenti più provocatori, per trasformarli in qualcosa di manieristico, di troppo recitato.

Un umorismo
macabro

9.2.5. Carlo Dossi tra vita e letteratura.

Carlo Dossi condivide con la Scapigliatura soprattutto la ribellione alle tradizionali forme letterarie, che lo porta a rompere (nell'ambito della prosa) gli schemi linguistici dominanti nell'Italia del tempo e a elaborare un linguaggio originalissimo e sottile, carico di colore e di tensione senza inseguire a tutti i costi la modernità: prendendo la via della più scintillante invenzione linguistica, egli si riallaccia infatti a quel filone espressionistico che aveva avuto lunga e sotterranea vita nella nostra letteratura, e che egli sentiva particolarmente forte e affascinante nella letteratura lombarda, da Maggi a Porta, dove si accompagnava a una vigorosa attenzione alla realtà (cfr. 6.1.9 e 8.2.3). In questa sua rivolta stilistica ha un ruolo essenziale l'arma dell'umorismo, che rivela un'ambigua partecipazione alla materia della scrittura. Differenziandosi dagli scapigliati della prima generazione, Dossi evita la troppo diretta manifestazione dei

Innovazione
linguistica
e umorismo

Tra concretezza
e deformazione
fiabesca

sentimenti e delle passioni: cerca un'arte piú sottile e segreta, che si accosti alla realtà attraverso una raffinata manipolazione del linguaggio; intreccia inesauribilmente la rappresentazione realistica, piena di concretezza e di colore, con la deformazione fantastica, surreale, fiabesca, che dilata gli oggetti e li trasporta verso spazi impensati; svolge una critica corrosiva agli schemi illusori su cui si basa la vita dell'uomo, alle artificiose finzioni della vita sociale, e insieme traccia immagini di comportamenti ideali, animati da una raffinata sensibilità e da un sontuoso gusto estetizzante.

La formazione

CARLO ALBERTO PISANI DOSSI (che si sarebbe firmato solo Carlo Dossi), era nato nei pressi di Pavia il 27 marzo 1849 da ricca famiglia: fin da bambino aveva mostrato interessi letterari; giovanissimo, ebbe vivaci contatti con l'ambiente culturale milanese. Dopo i due romanzi, *L'Altriieri* (1868) e *Vita di Alberto Pisani* (1870), che costituiscono i suoi precocissimi capolavori, egli si impegnò in opere in cui si intrecciavano alcuni temi costanti, e in cui i brandelli della sua esperienza, le tensioni opposte della sua personalità e della sua scrittura miravano a comporsi in una sorta di equilibrata sintesi. Un interessantissimo documento dello stato magmatico dei suoi progetti, delle sue aspirazioni, dei suoi giudizi, è costituito dagli appunti, raccolti per gran parte della sua vita in quaderni dai fogli azzurri, che ebbero poi il titolo di *Note azzurre*.

Le Note azzurre

La carriera diplomatica

Tutta la sua giovinezza fu segnata da una sorta di difficoltà del vivere: la letteratura e la famiglia gli sembravano altrettanti rifugi, capaci di proteggerlo contro questo disagio (ed essenziale fu per lui l'amore per la madre). Nel 1872 iniziò la carriera diplomatica, lavorando a Roma presso il Ministero degli Esteri; ma alla fine dell'anno, alla morte del padre, abbandonò quel posto e passò alcuni anni tra Milano e la campagna lombarda; nel '77 riprese la carriera diplomatica, tornando a Roma e assumendo vari incarichi, ma senza interrompere l'attività letteraria. Dopo la pubblicazione di *Amori* (1887), mise praticamente fine al suo lavoro di scrittore e si concentrò esclusivamente nell'attività pubblica. Nel '92 sposò Carlotta Borsari, da cui ebbe tre figli; fu poi console in Colombia e tra il '95 e il '96 ambasciatore ad Atene. Andato in pensione nel 1901, si dedicò alla collezione di oggetti artistici e archeologici. Morì il 16 novembre 1910.

L'attività pubblica

9.2.6. La ricerca espressionistica di Dossi.

L'Altriieri-nero su bianco

Col breve romanzo *L'Altriieri-nero su bianco*, pubblicato a soli diciotto anni nel 1868, Dossi rivela la forza di uno stile inconsueto, che si immerge nella rievocazione dell'infanzia e dell'adolescenza (un tempo che, come rivela il titolo, per l'autore non è nemmeno tanto lontano): la narrazione, in prima persona, segue alcuni episodi della vita di Guido Etelredi, *alter ego* dell'autore, attraverso il quale i ricordi reali del Dossi si deformano, traducendosi in qualcosa di fantastico, di artificiale. L'infanzia si presenta qui come un caldo e fascinoso mondo di figurine coloratissime, come felicità originaria (assicurata dal legame con la madre) in cui, a poco a poco, il protagonista scopre però le prime presenze del dolore e della costrizione. La scrittura è retta da un lessico ricchissimo, in cui agli elementi toscani si intrecciano forme lombarde e di altre aree re-

Rievocazione dell'infanzia

gionali, parole rare e letterarie, termini che designano oggetti concreti e minuti, vere e proprie invenzioni lessicali.

Il furore espressionistico del linguaggio dell'*Altriieri* andò parzialmente riducendosi e modificandosi negli scritti successivi: l'invenzione linguistica e il rifiuto dei modi banali e tradizionali della prosa rimasero costanti, ma lo scrittore mirò poi a un equilibrio piú «poetico», a una scrittura meno aggressiva e piú compiaciuta nella sua stranezza. Una forte carica polemica anima comunque anche la *Vita di Alberto Pisani* (1870), storia dell'educazione letteraria e sentimentale di un personaggio ancora autobiografico (come rivela lo stesso nome), ma distanziato grazie all'uso della terza persona e all'immissione di bizzarri elementi fantastici. La memoria si pone qui come memoria «da penna d'oca», esibisce continuamente il suo carattere artificioso; il processo stesso della scrittura – che vede il protagonista ansioso di raggiungere, attraverso la scrittura, una donna capace di conferire un senso assoluto alla sua vita – è sottoposto a una corrosiva ironia, a un continuo spostamento di piani. La biografia dello scrittore, il percorso della sua formazione, è all'insegna dell'inefficienza, dell'incapacità di partecipare alla vita sociale, che egli guarda sempre da lontano, appartandosi sempre piú. L'esistenza e la scrittura appaiono come realtà che sfuggono a ogni previsione, che si muovono sempre in direzioni diverse da quelle che si vorrebbe loro imprimere.

Vita di Alberto Pisani

Biografia di un «inetto»

Metteno insieme una serie di brevi racconti, descrizioni e riflessioni, Dossi mira a costruire una galleria di figure e di atteggiamenti «negativi»: nei *Ritratti umani, dal calamaio di un medico* (1873) egli manifesta tutto il suo «malumore» verso la razza umana, verso i suoi incongrui e irrazionali comportamenti, ricorrendo alla sua corrosiva invenzione linguistica. Dalle figure maschili Dossi passa poi, con piú ambigua aggressività, a una serie di figure femminili nei racconti e nelle divagazioni di *La desinenza in A* (1878).

La desinenza in A

La scrittura, per Dossi, rivela la propria piú autentica natura nel suo stesso materiale divenire, in quanto nasce dal coagularsi di gocce d'inchiostro (il volume *Gocce d'inchiostro*, 1880, riunisce alcuni raccontini e bozzetti stravaganti e marginali): nei momenti migliori essa concentra in sé la piú ricca densità di idee, di sensazioni, di risentimenti; ma talvolta sembra fermarsi ai margini delle cose, risolversi in svolazzi esteriori e originali. E ancor piú debole essa si rivela quando tenta di disegnare l'immagine utopistica di un mondo «buono», governato da leggi paradossali e felici (si vedano i due scritti *Il Regno dei Cieli*, 1873, e *La Colonia Felice-Utopia lirica*, 1874). Ma, quando ormai si stava immergendo nell'attività diplomatica, Dossi si congedò dalla letteratura con un delizioso ed elegantissimo volumetto, *Amori* (1887), che si presenta come punto di arrivo della sua costante ricerca di un nesso tra scrittura e felicità amorosa: Dossi traccia una aerea autobiografia amorosa, seguendo la storia di tanti legami affettivi evanescenti e inafferrabili e delineando figure femminili reali, immaginarie o effimere; e il ricordo di queste lievi presenze lo accompagna in un'ascesa nei cieli del paradiso, verso un amore in cui «ritornano, si rinfrescano, si riassumono» tutti gli amori passati. La prosa si arricchisce qui di leggere movenze liriche, di delicate vibrazioni, di eleganze estetizzanti, allontanandosi dal suo furore espressionistico piú tipico. Finalmente lo scrittore si abbandona alle piú sfuggenti manifestazioni dell'amore.

Alcune opere minori

Amori: autobiografia evanescente

9.2.7. *La Scapigliatura democratica.*Adesione
alla problematica
sociale

Esaurita la spinta sperimentale della prima generazione lombarda, l'atteggiamento ribelle della Scapigliatura animò poi un gruppo di scrittori e di intellettuali di varia origine, assai sensibili alla problematica sociale, attenti alle continue trasformazioni che lo sviluppo industriale creava in Italia e in particolare a Milano, impegnati a denunciare l'egoismo dei ricchi e a difendere i poveri, gli spostati, i rei, gli abbandonati.

Il «Gazzettino
rosa»

Organo battagliero di questo gruppo fu il «Gazzettino rosa», fondato a Milano nel 1868 da ACHILLE BIZZONI (1841-1903) e da Felice Cavallotti (cfr. 9.1.3): nelle sue pagine si esplicò l'ingegno critico di FELICE CAMERONI (1844-1913). All'orientamento della Scapigliatura democratica si legarono la produzione di Cletto Arrighi (cfr. 9.2.4); la narrativa violentemente antimanzoniana di CESARE TRONCONI (1842-1894), autore del romanzo *Passione maledetta* (1875); la convulsa narrativa popolare dell'anarchico e poi socialista PAOLO VALERA (1850-1926), di cui ricordiamo il romanzo *Alla conquista del pane* (1882; sul Valera, cfr. anche 9.8.4).

La narrativa

Pompeo Bettini

Lontano dalla carica aggressiva degli scapigliati, ma impegnato attivamente, nella Milano di fine Ottocento in favore della causa socialista, fu il veronese POMPEO BETTINI (1862-1896), a cui si deve una varia produzione poetica, giornalistica, teatrale: la sua poesia rivela originali accenti di delicato realismo.

9.2.8. *La Scapigliatura piemontese.*

Di una Scapigliatura piemontese si può parlare a proposito di alcuni aspetti della vita culturale torinese manifestatisi già negli anni Cinquanta.

Giovanni
Camerana

Una ricerca poetica legata agli orientamenti dei primi scapigliati è quella di GIOVANNI CAMERANA (1845-1905), morto suicida dopo una carriera di magistrato e una vita nutrita di vari interessi letterari e artistici (la raccolta dei suoi *Versi* fu pubblicata postuma dagli amici nel 1907). Nella poesia di Camerana, autore anche di notevoli disegni di paesaggi, si presentano spunti pittorici, immagini di natura ricche di evanescenti sfumature, percorse da luminose analogie, dietro le quali si annunciano richiami religiosi e cupi segni funebri: specialmente negli anni più tardi, dopo il 1885, i suoi versi rivelano contatti con modelli francesi (nell'orizzonte del simbolismo); ma ogni fase della sua attività è caratterizzata dalla ricerca di una musicalità leggera, dai toni smorzati e sospesi.

Giovanni
Faldella

Nell'ambito della prosa si svolge il lavoro del torinese ROBERTO SACCHETTI (1847-1881). Ma una migliore riuscita stilistica troviamo in GIOVANNI FALDELLA (1846-1928), di Saluggia, presso Vercelli, giornalista, deputato e senatore: la sua «irregolarità», tutta di tipo stilistico, tende a frantumare la realtà in una serie di elementi di colore, in forme linguistiche di diversa origine, manipolate con divertita indifferenza, senza la carica radicale caratteristica di Dossi. Ricordiamo le sue prose giornalistiche *A Vienna. Gita con il lapis* (1874), *Roma borghese* (1881), e, tra le opere narrative, *Un serpe* (1881-84), *Madonna di fuoco e madonna di neve* (1888). Strettamente legato al modello stilistico di Faldella, anche se con una più ampia presenza di elementi sentimentali, è il vercellese ACHILLE GIOVANNI CAGNA (1847-1931).

Un arguto
espressionismo

9.3. Carducci e il classicismo

9.3.1. *Il ritorno del classicismo.*

Anche nella fase di maggiore diffusione del Romanticismo, le tendenze classicistiche non erano mai venute meno nella nostra letteratura: l'educazione scolastica contribuiva fortemente a mantenere in vita una cultura legata, anche se in modo piuttosto esteriore, alla tradizione classica, allo studio dei latini e anche dei greci; e poeti come Monti, Foscolo, Leopardi offrivano ancora originali modelli di linguaggio legato alla tradizione.

Classicismo
e tradizione
nazionale

Nel processo di formazione dello Stato unitario e nello svilupparsi di una nuova realtà industriale, il classicismo ridusse fortemente i suoi caratteri illuministici e razionalistici: si pose esclusivamente come rivendicazione di una secolare tradizione, come affermazione di continuità della cultura nazionale, come rifiuto di un troppo impegnativo confronto con la nuova cultura europea. Dal classicismo la nostra borghesia ricavò una sorta di repertorio di figure, di nozioni, di temi, sterile e chiuso in se stesso, legato spesso a una rivendicazione provinciale della presunta grandezza italiana. Con Carducci il classicismo si impose come supremo modello di comunicazione poetica proprio perché fu recepito dal pubblico in una prospettiva retorica e nazionalistica.

Un repertorio
retorico

Intorno al 1860 il rilancio del classicismo si spiega però anche con l'ormai diffuso fastidio per il Romanticismo fumoso e convenzionale. Contro questo Romanticismo il classicismo esprimeva un'esigenza di *realismo*, proponendo un ritorno alla rappresentazione della realtà, ma in termini mediati attraverso lo schermo delle forme classiche; la realtà a cui esso mirava era quella catalogata e controllata dal linguaggio dei classici, anche se vi venivano incorporati più diretti riferimenti alla vita quotidiana contemporanea, e ne risultavano esclusi gli aspetti più arcaici e convenzionali della tradizione.

Un realismo
mediato

Un caso a sé – un esempio di spontaneo e discreto rapporto con la tradizione classicistica – costituisce l'opera del prete vicentino GIACOMO ZANELLA (1820-1888): nella sua poesia un sincero spirito religioso si associa a un altrettanto sincero patriottismo e a una cauta apertura al progresso scientifico (molto celebre l'ode *Sopra una conchiglia fossile*, del 1864, apparsa nella raccolta dei *Versi*, 1868). Ma i suoi risultati migliori si hanno quando egli presenta le immagini di una serena e limitata vita provinciale, a contatto con una natura quieta e misurata (soprattutto nei sonetti dell'*Astichello*, 1884).

Giacomo Zanella

9.3.2. Vita di un poeta-professore: Giosue Carducci.

L'infanzia
maremmana

Gli studi

L'attività
editoriale

L'insegnamento

La stagione
giacobina

Nell'esperienza di GIOSUE CARDUCCI ebbero un peso fondamentale l'infanzia e la prima adolescenza passate in Maremma, a contatto con una natura dalle tinte forti e accese, con un mondo campestre che suscitò in lui un cumulo di sensazioni immediate e vigorose e un senso di vitalità e di rude energia, alimentando il suo spirito ribelle e aggressivo. Nato il 27 luglio 1835 a Valdicastello, in Versilia, Giosue visse dal '38 al '49 in Maremma, ove, come medico condotto, lavorava il padre, abitando a Bolgheri e soprattutto a Castagneto. Lì fece i primi studi e le prime letture, stimolate soprattutto dal padre, dotato di buona cultura classica e molto curioso della letteratura contemporanea, di idee liberali, ma piuttosto autoritario nel contesto familiare. Nel 1849 il padre perdette la condotta per le sue idee politiche e la famiglia dovette trasferirsi a Firenze, dove Giosue frequentò le scuole dei Padri scolopi: nel 1853 fu ammesso alla Scuola Normale Superiore di Pisa, da dove uscì nel '56 laureato in filosofia e in filologia. In questo periodo universitario soggiornò anche in vari centri rurali della Toscana, dove il padre esercitava la sua professione, e tornò spesso a Firenze: qui partecipò alla società degli «Amici pedanti», che in modo duramente polemico mirava a una restaurazione del classicismo, contro tutte le tendenze romantiche e modernizzanti. Nell'anno scolastico 1856-57 insegnò nel ginnasio di San Miniato, dove gli amici lo convinsero a stampare la sua prima raccolta di *Rime*; la sua situazione familiare, tipicamente piccolo-borghese e segnata da sacrifici e difficoltà, divenne allora particolarmente dura, anche in seguito a due gravi disgrazie: il suicidio del fratello Dante (novembre 1857), di cui alcuni attribuirono la responsabilità al padre, e la morte del padre stesso (agosto 1858). Giosue dovette farsi carico della madre e dell'altro fratello e si arrangiò curando varie edizioni di classici italiani per l'editore Barbèra di Firenze e impegnandosi in studi filologici; nel 1859 sposò Elvira Menicucci, che conosceva già da alcuni anni, e alla fine dell'anno ne ebbe la prima figlia, Beatrice (ebbe poi altre due figlie e il piccolo Dante, morto nel 1870).

Gli eventi del 1859, con la guerra in Lombardia e con la caduta del governo granducale toscano, suscitavano il suo entusiasmo. Nella nuova situazione, fu subito nominato professore nel liceo di Pistoia, dove insegnò nell'anno 1859-60. Con decreto del 26 settembre 1860, fu nominato professore di eloquenza italiana (più tardi chiamata letteratura italiana) nella rinnovata università di Bologna. Trasferitosi con la famiglia a Bologna, pur tra molte difficoltà economiche e pratiche, si immerse in un intenso lavoro di insegnamento e di ricerca critica e filologica (a questi primi anni universitari risalgono i suoi più riusciti scritti storici e critici). La delusione per la politica praticata dalla classe dirigente del nuovo Stato unitario (specie per ciò che riguardava il completamento del processo d'indipendenza e la liberazione di Roma), il malessere e l'insoddisfazione per la sua condizione economica e familiare, le stimolanti letture di quegli anni (soprattutto di storici repubblicani francesi, come Michelet e Quinet, e di poeti romantici laici e radicali, come Heine), lo spinsero su posizioni di tipo giacobino e repubblicano, con acceso e violento tono polemico, con un anticlericalismo furente e viscerale, fino ad atteggiamenti anarchici e socialisteggianti. Questi suoi atteggiamenti suscitavano vari interventi repressivi da parte delle autorità (e tra l'altro nel 1868 Carducci fu sospeso per due mesi e mezzo dall'insegnamento).

Nel 1870 la sua vita fu funestata da gravi lutti: dalla perdita della madre e del figlioletto Dante; ma al dolore e all'insoddisfazione esistenziale si accompagnarono il successo di poeta (notevole già con la raccolta delle *Poesie* del 1871), una sorta di ripiegamento su se stesso e l'affacciarsi di nuovi desideri ed esperienze. Nel 1872 iniziò una relazione amorosa (durata fino al '78) con una donna piena di ambizioni intellettuali, che era entrata in rapporto con lui attraverso uno scambio epistolare: Carolina Cristofori Piva (1837-1881), moglie di un colonnello dell'esercito (chiamata Lina o Lidia nelle lettere e in alcune poesie). Nel '76 fu candidato democratico alle elezioni parlamentari: ma il suo giacobinismo andava progressivamente riducendosi e annacquandosi, e, dopo la liberazione di Roma, egli si avviava ad accettare il ruolo della monarchia di Savoia come garante dell'unità italiana. Giunse così a uno spettacolare cambiamento di posizione (simile a quello di molti personaggi di origine democratica e repubblicana e di ampi settori della massoneria, a cui egli era affiliato): e la cosa fu favorita dal fascino che esercitava su di lui la figura della regina Margherita (che vantava curiosità intellettuali) e dall'apprezzamento che essa manifestò per la sua poesia. Dopo un incontro con i sovrani in occasione di una loro visita ufficiale a Bologna nel novembre del '78, scrisse un'ode *Alla regina d'Italia*, e intorno al 1880 infittì i suoi riconoscimenti alla monarchia e cercò sempre nuove occasioni di celebrazioni ufficiali (sia in poesia, sia in discorsi di circostanza di vario tipo). Aderì alla politica «forte» di Crispi, nutrendo una crescente avversione per il socialismo e ponendosi come «vate» ufficiale dell'Italia umbertina; nel 1890 fu nominato senatore del Regno. Il suo carattere impetuoso e risentito restava però dominato da desideri e malumori e attirato da nuovi sentimenti amorosi (come quello per la giovane poetessa ANNIE VIVANTI, 1868-1942); ma, nonostante la celebrità, visse tetramente gli ultimi anni. Presso l'editore bolognese Zanichelli curò l'edizione completa delle sue *Opere* (1889-1905); nel 1904 lasciò l'insegnamento e nel 1906 vide consacrata la sua posizione di poeta ufficiale della nuova Italia col premio Nobel per la letteratura; morì a Bologna, per un attacco di broncopolmonite, il 16 febbraio 1907.

9.3.3. Le raccolte poetiche del Carducci.

È abbastanza difficile seguire lo sviluppo della poesia del Carducci attraverso le raccolte da lui edite, perché egli organizzò i suoi componimenti più volte e in modi diversi, dandone solo relativamente tardi una sistemazione generale e definitiva (nell'edizione delle *Opere*), che non corrisponde precisamente all'ordine con cui egli pubblicò le prime raccolte, e che si basa insieme su criteri cronologici e su distinzioni di «generi»: componimenti contemporanei e dai caratteri molto simili possono quindi trovarsi in raccolte diverse.

Dopo la pubblicazione, nel 1857, delle *Rime giovanili* (dette *Rime di San Miniato*), la prima organica raccolta del Carducci fu quella, in quattro libri, dei *Levia Gravia* (titolo latino, ricavato da Ovidio, che indica un insieme di poesie leggere e di poesie gravi), pubblicata nel 1868 con lo pseudonimo di Enotrio Romano. Nel 1871 uscì un volume dal titolo *Poesie*, in tre parti (di cui la prima, *Decennalia*, comprendeva le poesie politiche del decennio 1860-70, la seconda si intitolava ancora *Levia Gravia*, la terza *Juvenilia*, cioè poesie giovanili): dopo il successo di questo volume, apparvero nel 1872 le *Primavere elleniche*, dedicate a Lidia e basate su un'ele-

Poeta di successo

L'adesione
alla monarchiaVate dell'Italia
umbertina

Gli ultimi anni

Le raccolte
e l'edizione
definitivaBibliografia
carducciana

gante ripresa di modelli antichi (e passate poi nella raccolta delle *Rime nuove*); nel 1873 apparvero le *Nuove poesie di Enotrio Romano*, con quarantasei componimenti di vario tipo; nel 1877 uscì il primo libro di versi costruiti secondo gli schemi della *metrica barbara* (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 128), le *Odi barbare* (a cui seguirono nel 1882 le *Nuove Odi barbare* e nell'89 le *Terze Odi barbare*). Nel 1882 usciva la raccolta intitolata *Giambi ed Epodi*, che includeva gran parte delle precedenti poesie polemiche e giacobine (il titolo si riferisce a un verso e a un tipo di componimento usati dai classici per una poesia polemica o moralistica); nel 1887 venivano pubblicate le *Rime nuove* (nelle quali confluiva il meglio della precedente poesia non «barbara»: la parola *rime* indicava appunto che i componimenti si basavano sui

GENERI E TECNICHE tav. 128

Metrica barbara

Data la diversa natura della versificazione romanza rispetto a quella greca e latina (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 19), è estremamente difficile riprodurre in qualche modo nella poesia volgare gli schemi e le forme della metrica antica; ma, a partire dall'Umanesimo, si annoverano numerosi tentativi di rimettere in uso i metri classici. Questo tipo di poesia e di metrica fu chiamata *barbara* da Carducci, che nelle sue *Odi barbare* tentò di metterne a punto alcune forme (cfr. 9.3.3): il termine *barbara* intendeva sottolineare il fatto che quella riproduzione dei metri classici poteva essere solo approssimativa e parziale, come in un tentativo fatto da «barbari» di appropriarsi delle forme classiche.

Due sono stati gli orientamenti di coloro che hanno tentato questa difficile impresa. Alcuni hanno cercato di ricreare una vera e propria metrica basata sulla *quantità*, attribuendo valore quantitativo alle sillabe volgari (considerandole lunghe o brevi come quelle latine), in modo da riprodurre direttamente i piedi dei versi antichi: il primo a fare un tentativo in questo senso è stato Leon Battista Alberti, in occasione del *Certame coronario* (cfr. 3.2.1), seguito nel Cinquecento da Claudio Tolomei e altri (cfr. 4.6.8). Ma la natura stessa della lingua volgare rendeva questi tentativi insoddisfacenti: così, tra Cinquecento e Settecento ci furono vari esperimenti, soprattutto nell'ambito della lirica, orientati a riprodurre non la diretta scansione metrica dei versi antichi, ma il loro *ritmo*, attraverso usi e combinazioni di versi volgari che riproducessero il ritmo risultante dalla lettura moderna dei versi antichi.

Carducci riprese e perfezionò quest'ultimo metodo, eliminando completamente l'uso della rima; ma il suo contributo più originale fu costituito dalla individuazione di una forma per i due versi fondamentali della poesia latina, che avevano un numero variabile di sillabe, l'*esametro* e il *pentametro* (rispettivamente di sei e cinque piedi). La poesia barbara di Carducci, con le varie imitazioni che la seguirono alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, contribuì alla rottura degli schemi strofici e ritmici della tradizione poetica, alla ricerca di nuove forme non codificate, alla variazione della misura del verso, indirizzando la scrittura poetica verso nuove forme di *verso libero* (cfr. **GENERI E TECNICHE**, tav. 140).

metri della tradizione romanza) e nel 1893 la raccolta definitiva delle *Odi barbare* (che riuniva i testi delle tre precedenti raccolte); nel 1899 usciva l'ultima raccolta, *Rime e ritmi* (che includeva sia poesie basate sulla metrica italiana, sia poesie basate sulla metrica barbara, chiamate *ritmi*).

9.3.4. *Svolgimento e caratteri della poesia carducciana.*

La poesia di Carducci si articola in più momenti, riconducibili alle diverse esperienze umane e ai diversi orientamenti ideologici dell'autore: ma resta sempre fedele a un ideale di classicismo fiero e vigoroso, a un rifiuto della «vaporosità» e del languore sentimentale romantico, alla ricerca di un equilibrio «ideale», che vuol essere espressione di una umanità sana e operosa. Carducci mira costantemente a una letteratura che si accosti alla realtà e si opponga a ogni dissoluzione delle forme tradizionali, che «restauri» i grandi modelli del passato confrontandoli con le esigenze del presente.

A questo bisogno di armonico equilibrio si sovrappone però uno spirito aspro e «selvaggio» che gli fa cercare l'urto, lo scontro, la polemica: il richiamo della rude vita campestre della Maremma, il ricordo del mondo della sua infanzia e della sua adolescenza, lo fanno scattare a più riprese contro il mondo politico e intellettuale, e lo inducono a cercare una vita diversa e più libera, che non abbia nulla a che fare con i ritmi tetri e lenti della sua vita di professore e di studioso. Egli giudica i modelli classici lo strumento idoneo a dar voce a questi impulsi e guarda al passato storico come a una fonte di vigore, che la poesia deve risuscitare contro lo squallore del presente, collaborando così all'autentico progresso dell'umanità. Nei primi anni giovanili queste energie si incanalano nella rivendicazione dell'unità d'Italia e nell'esercizio di un classicismo che si oppone testardamente a tutte le forme della cultura contemporanea; ma subito dopo il 1860 egli rivitalizza quel classicismo collegandolo alla tradizione repubblicana, giacobina, anticlericale, esalta il «libero pensiero» che porta l'umanità verso un futuro ricco di nuovi ideali e di nuove possibilità materiali, e si fa attento alla realtà sociale e alle genuine forze del «popolo». Il celebre *Inno a Satana* (1863), che suscitò scandalo e diede luogo a varie polemiche, ha la forma di un'ode classicheggiante (principale modello sono certe odi del Monti), ma è una esaltazione del libero pensiero laico, che, riallacciandosi alla tradizione del paganesimo antico, si è liberato dai vincoli della superstizione religiosa e si muove vittoriosamente verso il futuro. La poesia carducciana negli anni Sessanta e in gran parte degli anni Settanta si risolve (soprattutto nei *Giambi ed Epodi*, ma anche in alcune delle *Rime nuove*) in un *realismo* classicistico, che si basa su immagini corpose e plastiche e fa irrompere negli schemi della poesia tradizionale frammenti di una materia nuova, «pezzi» di realtà fisica. Questo realismo classicistico esplose nel modo più violento nelle poesie politiche e satiriche, che si riferiscono spesso a occasioni molto precise, ma raggiunge i risultati migliori in alcuni testi più distesi e trionfanti (come nella «ripresa» tra i due libri dei *Giambi ed Epodi*, dal titolo *Avanti! avanti!*, dell'ottobre 1872), o

Classicismo
e progresso
umano

Contro
lo squalore
contemporaneo

Esaltazione
del libero pensiero
e *Inno a Satana*

Realismo
classicistico

Attenzione alla poesia europea
 in alcune evocazioni di immagini storiche o di accessi paesaggi naturali (soprattutto in *Rime nuove*). Questo realismo classicistico si nutre anche di una cauta attenzione alla moderna poesia europea, traendo temi e spunti da poeti come Victor Hugo e Heinrich Heine (e interessanti sono le traduzioni di Carducci da questi e altri poeti ottocenteschi).

La ricerca della bellezza
 Soprattutto a cominciare dalle *Primavere elleniche*, il classicismo di Carducci comincia a cercare soluzioni che mirano a una riesumazione preziosa della bellezza classica: i richiami al mondo contemporaneo si traducono ora in momenti di più sfumata malinconia e di più ambigua sensibilità, oppure in toni pomposi e celebrativi, con una retorica più esteriore e atteggiata. Nel corso degli anni Settanta nella scrittura di Carducci coesistono ancora prospettive diverse: il suo realismo plastico si sovrappone ancora a un classicismo prezioso e celebrativo, che finisce però per dominare nelle *Odi barbare*; qui la ripresa dei metri e delle forme classiche assume spesso caratteri estetizzanti, che fanno pensare addirittura ad atteggiamenti *parnassiani* (cfr. PAROLE, tav. 129).

Il ripiegamento malinconico
 Mentre si avvicina a posizioni monarchiche e conservatrici e si trasforma in poeta ufficiale dell'Italia umbertina, Carducci riduce progressivamente il suo spirito irruente e polemico: una volta che la società riconosce ed esalta il valore della sua poesia, il vecchio leone smette di ruggire. La fedeltà alla tradizione classica e alle idealità nazionali, il suo energico spirito laico e anticlericale non sono scomparsi, ma gli accenti più sinceri coincidono ora con i momenti di sottile malinconia o di cupa disperazione.

Un classicismo professorale
 Se la si considera nella sua globalità, l'esperienza poetica del Carducci si risolve non tanto in un'ultima vigorosa difesa della tradizione classica, ma piuttosto in un suo impoverimento, in una sua chiusura in un ambito nazionalistico e provinciale: di un simile classicismo, che manca di quel respiro universale che caratterizzava il classicismo di Leopardi, Carducci riesce a fare un modello

PAROLE, tav. 129

Parnassianesimo/Parnassiani

Con queste parole ci si riferisce agli scrittori che nel secondo Ottocento si oppongono alla poetica romantica e al sentimentalismo e affermano l'impassibilità dell'arte e la sua superiorità sugli eventi storici, rifacendosi alla bellezza classica (soprattutto alla scultura greca), in cui ravvisano un modello di perfezione ideale e astratta da opporre alla mediocrità della vita borghese. Il nome del Parnaso, il monte di Apollo e delle Muse della mitologia classica, fu assunto come insegna di un vero e proprio gruppo con la raccolta *Le Parnasse contemporain* (Il Parnaso contemporaneo), che apparve nel 1866 e poi ancora nel 1871 e 1876. Più in generale, col termine *parnassiano* si sogliono definire tutte le moderne forme di classicismo estetizzante, che mirano a tener lontana dall'arte ogni traccia della realtà presente e cercano forme preziose, gelide e impassibili.

«nazionale», che si impone e resiste con successo nella media cultura borghese, fino agli anni del fascismo: il suo successo testimonia anche l'arretratezza di gran parte della cultura e delle classi dirigenti dell'Italia postunitaria, e dà in ogni modo un'immagine concreta delle aspirazioni, delle velleità, delle incertezze di quel mondo.

9.3.5. Temi e risultati del Carducci poeta.

In un saggio del 1910 Benedetto Croce definì il Carducci «poeta della storia», sottolineando il vigore delle sue rappresentazioni storiche, il *pathos* e il calore con cui la sua poesia sa evocare momenti del passato, ricrearne i contorni concreti, rilevarne la distanza e insieme recuperarne tutto il valore umano e ideale. Questa dimensione storica della poesia del Carducci era per Croce un segno essenziale della sua sanità e classicità, che egli contrapponeva all'irrazionale e alle «malattie» del decadentismo: egli sopravvalutava così il valore delle rievocazioni carducciane, ma metteva comunque in evidenza uno dei temi più costanti della poesia del maremmano. Le immagini, le situazioni, gli incontri del presente sospingono sempre il Carducci verso il passato, verso momenti in cui fioriva una vita diversa, avvertita come più integra e vigorosa di quella attuale; in quanto tale, il passato ha un carattere «classico» e non presenta quegli aspetti oscuri, mitici, fantastici, contraddittori, che avevano avuto un peso essenziale per la visione romantica della storia.

L'attenzione del Carducci non va solo al mondo degli antichi, ai modelli della bellezza greca e della «virtù» romana: egli sente il fascino anche di altre epoche, che però riconduce sempre a quella prospettiva di impronta classica; e particolare attenzione egli presta al Medioevo comunale, visto come esperienza di libertà, come grande espressione di virtù laiche, come vigoroso modello di vita repubblicana; ma molte poesie dedica anche alla rivoluzione francese (fino ai sonetti del *Ca ira* del 1883, compresi poi nelle *Rime nuove*), agli eventi più vicini del Risorgimento italiano, e alle realtà più diverse e lontane.

Ma questo culto della storia si lega anche a una visione del mondo retorica e professorale: Carducci sembra volere a tutti i costi trascrivere nella poesia le impressioni e gli entusiasmi delle sue letture e dei suoi studi; le sue evocazioni si sviluppano spesso in modo sistematico, prendendo spunto da visioni di monumenti o di paesaggi, e si configurano come una appassionata ma meccanica illustrazione, paragonabile a quella che una guida turistica fa di luoghi e di nomi incontrati nel corso di un viaggio. La poesia storica di Carducci raggiunge un tono inconfondibile proprio a partire dalla sua origine libresco: nonostante le sue ambiziose intenzioni, essa finisce per rappresentare una storia degradata, ridotta a misure borghesi e piccolo-borghesi; e risulta più felice quando lascia trasparire gli umori personali dell'autore, le sue rabbie e insoddisfazioni, il suo originario fondo paesano e popolare (come ad esempio in *Il comune rustico*, 1885, nelle *Rime nuove*).

I risultati migliori del Carducci vanno cercati là dove, sotto la scorza del classicismo e della retorica professorale, si rivelano il mondo semplice e selvag-

Poeta della storia e del passato

Virtù antica e mediocrità del presente

Un repertorio erudito

Tra storia e risentimento personale

- La Maremma: il passato irrecuperabile
- gio della natura, il paesaggio maremmano dell'infanzia e adolescenza del poeta, la vita popolare semplice ed elementare, improntata al lavoro e ai sani valori familiari e insieme minacciata dalle forze ineluttabili della malattia e della morte. Le immagini più intense di questo mondo nascono dal confronto con la vita cittadina di Carducci professore, tanto diversa da quella vissuta in quel passato ormai irrecuperabile: la Maremma e il ricordo degli anni là trascorsi vengono incontro al poeta con la forza di un mondo acceso e violento, ma nel quale tutto si ripete secondo ritmi eterni e immutabili, «ove soffia dal mare il maestrale». È un mondo arcaico che la nuova realtà in movimento rende sempre più lontano e di cui la memoria vuole ostinatamente conservare alcuni bagliori vivacissimi, solari: là infatti il poeta riconosce le ragioni della sua forza più autentica e genuina. In alcune poesie (per quanto discontinue e piene di asprezze) Carducci riesce a fare della sua Maremma uno dei paesaggi più intensi e concreti della nostra moderna letteratura (si ricordino, tra le *Rime nuove*, *Idillio maremmano*, 1867-72, e *Davanti San Guido*, 1874; e, tra le *Odi barbare*, *Sogno d'estate*, 1880).
- Un mondo arcaico e genuino
- In altre poesie delle *Rime nuove* si insinuano sfumature più intime e dolorose, uno sguardo inquieto al moto distruttivo che domina la natura, anche nelle sue sembianze più semplici e leggere: in primo luogo *Pianto antico* (1871, sulla morte del figlioletto Dante), *Nostalgia* (1874), *Tedio invernale* (1875): le immagini della natura e del paesaggio esterno tracciano allora un tessuto di grigie apparenze, sembrano immergersi in una fosca caligine che riduce a nulla il senso del vivere. In alcune *Odi barbare* il verso, lavorato con cura sottile, approfondisce le «sue possibilità di risonanza pensosa e dolente», il linguaggio si fa «più brunito e "fosco"» (W. Binni), la stessa sintassi sembra scavarsi entro colori grigi e di cenere: i risultati più intensi sono due componimenti del 1875, l'ode *Alla stazione in una mattina d'autunno* e l'elegia *Mors-nell'epidemia difterica*, e l'altra elegia *Nevicata* (1881). Anche in queste «barbare» permane tuttavia il linguaggio classicistico, che spesso stride con lo sfondo realistico e con l'aspirazione del poeta a dar voce a un «tedio che duri infinito», ad azzerare il suo stesso linguaggio.
- Il moto distruttivo della natura
- Questi limiti non si sentono più in alcune *Rime nuove*, che traducono grigiore e malinconia in nitidissime ed elementari immagini di natura, precise e oggettive, ma nello stesso tempo piene di risonanze segrete, che sembrano aprire la strada alla poesia del Pascoli; piccoli capolavori sono due testi del 1883: *San Martino* (la cui ricezione è però rovinata dal troppo uso che se ne è fatto nelle scuole) e *Visione* (in cui l'infanzia lontana si riaffaccia come qualcosa di inafferrabile, senza spessore, «senza memorie, senza dolore, / pur come un'isola verde, lontana, / entro una pallida serenità»).
- Un linguaggio cupo e dolente
- Questa aspirazione a «perder peso», ad annullarsi, contrasta singolarmente con la pesantezza, il vigore polemico, l'empito retorico della più corrente poesia del Carducci: qualche prova originale si manifesta anche nell'ultima raccolta *Rime e ritmi*, dominata da testi celebrativi; ma la malinconia è qui troppo atteggiata, tende a esibirsi in forma colta e sapiente, ad appoggiarsi su immagini erudite ed esteriori.
- Due capolavori
- Tra malinconia e retorica

9.3.6. Carducci prosatore e critico.

Oltre all'opera in versi, Carducci ha lasciato una fittissima produzione in prosa, frutto di un lavoro quotidiano: essa si lega in gran parte alla sua attività di studioso della letteratura italiana, ma è anche rivolta a precisare le sue scelte letterarie e ideologiche, e si configura come intervento nel mondo politico e culturale contemporaneo. Spesso legata a esigenze e a finalità pratiche, questa prosa presenta comunque un impasto linguistico e stilistico di notevole interesse: libera dai troppo stretti vincoli classicistici che pesano sulla poesia dell'autore, essa intreccia con vivacità diversi modelli della tradizione italiana (dai toscani del Trecento ai prosatori cinquecenteschi), schemi ricavati dagli autori antichi, aperture verso il parlato e la lingua della media conversazione colta contemporanea. Alla base c'è naturalmente il toscano popolare, acquisito da Carducci fin dalle sue origini familiari: un toscano pieno di aggressività e di tensione esattamente agli antipodi del fiorentino tutto assettato e ripulito dei manzoniani (cfr. 9.1.8), contro cui il Carducci polemizzò sempre duramente.

Una prosa tra tradizione e parlato

Un toscano aggressivo

Gli scritti in prosa possono distinguersi sommariamente in tre gruppi:

1. Scritti storici e critici, legati più direttamente al lavoro di studioso e di professore del Carducci, che si impegnò in un vero e proprio dissodamento della tradizione letteraria italiana, in un'analisi approfondita di autori, testi, generi letterari di tutti i secoli. Egli non ha un metodo definito, ma è costantemente guidato da un senso preciso della concretezza dei testi, del loro aspetto linguistico, retorico e formale; è attento al «fare» dei poeti, ai modi con cui essi costruiscono le loro opere, ai rapporti che i generi e le forme istituiscono tra loro. Tra i moltissimi saggi ricordiamo *Della varia fortuna di Dante* (1866-67), *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1868-71), la *Storia del «Giorno» di Giuseppe Parini* (1892), *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (1902). Egli curò molte edizioni di testi: e restano utilissimi i suoi ricchi commenti al Poliziano (1863) e alle *Rime* di Petrarca (con la collaborazione dell'allievo Severino Ferrari, 1899).
2. Scritti di polemica e di intervento, sia in materia letteraria, sia su altri temi (di carattere politico, ideologico, autobiografico, celebrativo, ecc.). Qui l'impasto della prosa carducciana raggiunge le sue punte più vigorose, in modi anche eterogenei e disordinati, tra momenti di rabbiosa aggressività, di acre ironia, di invettiva concitata, tra ricordi e richiami alla propria condizione personale. Questi scritti, frutto della collaborazione alle più importanti riviste letterarie, furono raccolti inizialmente nelle tre serie di *Confessioni e battaglie* (1882, 1883, 1884).
3. L'epistolario, pubblicato in ventun volumi tra il 1938 e il 1960: esso ci mostra la varietà degli atteggiamenti umani del Carducci, pronto ad accostarsi anche a quei modi della sensibilità contemporanea che egli tiene invece lontani dalla propria poesia, e spesso vittima di momenti di sconforto, di tetraggine e di malinconia, insopportabile della fatica quotidiana e perfino del proprio ruolo ufficiale. Grande interesse hanno le lettere scambiate con Carolina Cristofori Piva, che costituiscono una sorta di «romanzo d'amore»: in quelle pagine Carducci sembra tentare tutte le strade possibili per evadere dal suo mondo professorale e familiare, insegue i modelli più diversi di linguaggio amoroso, proietta il suo rapporto con la donna in una sfera di gesti eleganti, che si contrappongono alla banale e pesante mediocrità del mondo quotidiano.

I lavori accademici e la critica carducciana

Alcuni titoli

Gli interventi polemici

L'epistolario

Le lettere a Caterina Cristofori Piva

9.3.7. *Tra realismo e classicismo: la poesia dell'età carducciana.*Quotidianità
colloquiale

Si è già detto in 9.3.1 che nella poesia dei decenni immediatamente successivi all'unità è presente una cauta ricerca di realismo, sotto il segno di una sostanziale continuità con la tradizione classica. Di questa ricerca di realismo Carducci rappresentò l'aspetto più teso e «sublime», prima più solido e vigoroso, poi più prezioso e ufficiale. Altri poeti (assai apprezzati dallo stesso Carducci) si tennero su toni più bassi e colloquiali, tentando di aderire ai caratteri più quotidiani dell'esistenza contemporanea, senza proiettarla su colorati sfondi storici; non cercarono il sublime, ma il canto leggero, qualche volta sostenuto da spunti di ironia, di falsetto, di tenue malinconia di fronte alle cose, che fornirà qualche spunto alla poesia dei crepuscolari (cfr. 9.8.6).

Vittorio
Betteloni

A una pacata rappresentazione di una vita borghese chiusa in un cerchio di esperienze private e casalinghe, percorsa da intenerimenti amorosi, ma controllata sempre da uno spirito moralistico, mira la poesia del veronese VITTORIO BETTELONI (1840-1910), che raggiunge i suoi risultati più nitidi nella raccolta *In primavera* (1869).

Olindo Guerrini

Grande successo ebbe la poesia del forlivese OLINDO GUERRINI (1845-1916), funzionario e poi direttore della Biblioteca universitaria di Bologna, che esordì nel 1877 con *Postuma*, sotto lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti, da lui presentato come un suo cugino morto di tisi a trent'anni. Il falso personaggio-poeta raccoglieva nella sua voce lirica le immagini di una realtà squallida e in disfacimento, figure umane quotidiane e tristi, concreti segni di corruzione, di sofferenza e di morte. In risposta alle polemiche sorte dopo la scoperta della vera identità dell'autore, il Guerrini pubblicò col proprio nome nel 1878 altri versi, *Polemica* e *Nova polemica*, difendendo una poesia di tipo «verista».

Mario Rapisardi

Un classicismo ridondante e pedantesco, inadatto a esprimere i nuovi contenuti, pesa su molti tentativi di poesia radicale e materialistica, per esempio sui versi del catanese MARIO RAPISARDI (1844-1912).

La scuola
classicista

Il successo e l'autorità di Carducci generarono, infine, una vera e propria scuola classicista, amante degli sfondi storici e aperta a toni e a misure diverse, a equilibrate rappresentazioni di paesaggi naturali, a intenzioni celebrative ed erudite, ma anche a sfumature più sottili e «moderne». Strettamente legati al più ortodosso classicismo carducciano sono vari autori dell'area tosco-emiliana, tra i quali si può ricordare SEVERINO FERRARI (1856-1905), assistente di Carducci all'università; vicina alle prospettive carducciane, ma arricchita dai rapporti con le letterature straniere è la poesia di Enrico Nencioni (cfr. 9.1.7).

9.4. Giovanni Verga e il verismo

9.4.1. *La narrativa naturalista.*

Il terreno su cui la letteratura europea si impegna più compiutamente nella rappresentazione della realtà è quello della narrativa, che si accosta in modo diretto alla vita quotidiana e opera una attenta ricostruzione di ambienti, personaggi, situazioni e conflitti, così da offrire una immagine efficace del mondo contemporaneo. Nella seconda metà del secolo, specialmente in Francia, la narrativa realista non guarda alla realtà sociale in modi generici, ma elaborando un metodo rigoroso che si basa sui fatti, su un'analisi delle condizioni ambientali e psicologiche che agiscono sui personaggi, e rifiuta ogni ingerenza del narratore nelle vicende narrate. Si vuole una narrazione oggettiva, che intrecci circostanze concrete, che riproduca in modo esatto, con un controllo quasi scientifico, le circostanze reali, così come esse si presentano a un'osservazione spregiudicata e libera da proiezioni deformanti di tipo ideale o sentimentale.

Lo scrittore,
il narratore
e la realtà

Per definire questo tipo di narrativa si tende a usare il termine *naturalismo* (cfr. PAROLE, tav. 130), spesso esteso a tutte le forme narrative che si propongono di riprodurre la «natura» esterna in maniera precisa, quasi di fotografare il reale: in senso più generale questa scrittura «naturalistica» si basa sulla convinzione che un linguaggio diretto, privo di particolari artifici stilistici, sia in grado di offrire un'immagine credibile della realtà; essa quindi mira a concentrare l'interesse sulla materia della narrazione, più che sulle sue forme.

Una scrittura
«scientifica»

Il trionfo del naturalismo narrativo è il frutto di una vera e propria battaglia condotta in Francia da diversi scrittori, che collaborano a definire una poetica naturalistica in senso stretto. Nel corso degli anni Sessanta il giovane Emile Zola (1840-1902) usa deliberatamente il termine *naturalismo* e dà, col romanzo *Thérèse Raquin* (1867), una rappresentazione analitica e scabrosa della vita di un personaggio femminile, iniziando poi il grande ciclo dei *Rougon-Macquart*, una serie di romanzi che seguono la storia «naturale e sociale» dei membri di una famiglia. Al 1880 risale il saggio di Zola *Le roman expérimental* (Il romanzo sperimentale), definizione del metodo narrativo naturalistico, che segue da vicino gli orientamenti della scienza positivista e mira a sviluppare la narrazione per via «sperimentale», da premesse che col loro intreccio determinano il destino di personaggi e di gruppi sociali. Il naturalismo di Zola ha un'impronta laica, democratica e progressista, e mira, attraverso la conoscenza della realtà sociale, a un miglioramento delle condizioni di vita.

Emile Zola

Accanto al naturalismo in senso stretto, nacque già negli anni Ottanta una narra-

PAROLE tav. 130

Naturalismo/Verismo

La grande diffusione di una letteratura e di un'arte di tipo realistico intorno alla metà dell'Ottocento suscitò vivaci dibattiti e discussioni sulla rappresentazione della realtà, sui diversi modi di avvicinare la letteratura al *vero*: i dibattiti che si svolsero in Francia negli anni Cinquanta ebbero come loro insegna il termine più generale di *realismo* (cfr. TERMINI BASE 3). Fu Emile Zola a usare per primo, nel suo programma per una narrativa capace di rispecchiare le forme concrete della realtà, il termine *naturalisme* (cfr. 9.4.1), che nel secolo XIX era variamente impiegato nella scienza, nella filosofia e nelle arti figurative, per indicare diversi modi di attenzione alle forme della realtà. *Naturalismo* è quindi un termine dai molteplici significati e viene usato, tra l'altro, per indicare quelle filosofie che mettono al centro del loro interesse la natura, escludendo ogni realtà ad essa estranea. In Italia i diversi tentativi, configuratisi con forza già negli anni Cinquanta, di un più diretto rapporto con la realtà (cfr. il cap. 8.8) portarono a un uso molto insistente del concetto di *vero*, e ciò determinò l'adozione del termine *verismo*, che cominciò a diffondersi negli anni Sessanta, e negli anni Settanta fu assunto come formula per definire una nuova narrativa che guardava a Zola e al naturalismo francese, ma con una sua autonoma specificità.

I romanzi
psicologici

tiva che, discostandosi dall'orientamento «sperimentale», tentava soprattutto di svolgere sottili analisi psicologiche, incentrandosi su individui eccezionali (e sviluppando motivi «decadenti», che qualche volta erano penetrati anche nella narrativa realistica e naturalistica).

Italia e Francia

La produzione narrativa francese e le discussioni ad essa collegate suscitarono echi continui del nostro paese: molti critici e critici-scrittori contribuirono a sostenere e ad approfondire questo interesse; oltre a De Sanctis, attento all'opera di Zola (cfr. 8.8.14), una funzione di primo piano nella diffusione del naturalismo francese ebbero Felice Cameroni (cfr. 9.2.7) e Luigi Capuana (cfr. 9.4.4).

9.4.2. *Realismo e verismo nella nuova letteratura italiana.*

Dopo Manzoni

Nei precedenti capitoli si è più volte parlato dei diversi modi con cui la letteratura italiana si accosta, già a partire dagli anni Cinquanta, alle nuove realtà e ai nuovi modi di rappresentazione che si collocano nella prospettiva del *realismo*. Dalle esperienze della letteratura «campagnola», e dello stesso Nievo, all'attenzione al mondo popolare di un autore «democratico» come Dall'Ongaro (cfr. 8.5.8 e 8.8.6), dalla ricerca del De Sanctis all'intreccio tra realismo e classicismo che si dà in molte esperienze poetiche, prima fra tutte quella del Carducci, ai molteplici tentativi lirici e narrativi che si svolgono nell'orizzonte della Scapigliatura, tutta la letteratura italiana sembra voler cercare la via della

«realtà», al di là dei modelli offerti dalla letteratura romantica e dal moderato e controllato realismo del Manzoni. In questo accumularsi di esperienze, si comincia a usare già negli anni Sessanta il termine *verismo* (cfr. PAROLE, tav. 130), per designare una letteratura che si accosta al «vero» nella sua nuda e semplice evidenza: e i decenni Sessanta e Settanta sono percorsi da un'animata serie di discussioni e di tentativi, che mirano a precisare i limiti e le forme in cui questo tipo di letteratura deve operare. Firenze (soprattutto nel periodo dal 1864 al '70, in cui svolge il ruolo di capitale del nuovo Stato unitario) e Milano sono i centri in cui il dibattito si sviluppa nel modo più animato: a Firenze si elabora l'ipotesi di una rappresentazione «temperata» della realtà, di un misurato equilibrio tra ideale e reale; ma in Toscana i risultati più notevoli di questo orientamento sono raggiunti dalla pittura dei *macchiaioli* (cfr. PAROLE, tav. 133). Molto più aperte ai nuovi caratteri dello sviluppo industriale e alle contraddizioni sociali della nuova Italia sono le esperienze che hanno il loro punto di riferimento in Milano: la loro carica di insoddisfazione e di ribellione si riassume nelle diverse tendenze della Scapigliatura e in un'attenzione spregiudicata, anche se spesso disordinata, alla narrativa straniera, soprattutto francese, e alle prime prove del naturalismo.

La ricerca
del «vero»

Gli anni Settanta, per la narrativa italiana, sono caratterizzati da riprese di modelli narrativi francesi e da varie prove di accostamento al «vero»: e, in alcuni casi, si manifesta una nuova attenzione alle realtà locali, che rivelano sempre più le difficoltà del loro inserimento nelle prospettive di sviluppo del nuovo Stato unitario. Dal confronto con il naturalismo francese e dall'interesse per le realtà regionali derivano i maggiori risultati del verismo italiano, che trova la sua massima spinta intorno al 1880, con l'opera di Verga e di Capuana, e l'affermarsi del metodo dell'*impersonalità* (cfr. 9.4.3); nel corso degli anni Ottanta la produzione narrativa è dominata da questo tipo di verismo, ma molti scrittori tendono già a distaccarsene, a formulare immagini più equilibrate e controllate, a esprimere propositi moralistici o sottili sfumature sentimentali o psicologiche (in primo piano, in tal senso, è l'opera di Fogazzaro). Nel 1889, mentre Verga mette fine alla sua esperienza veristica con *Mastro-don Gesualdo*, suo ultimo romanzo, si ha, con *Il Piacere*, l'esordio narrativo di D'Annunzio, che inaugura un orientamento estetizzante e decadente, volto alla ricerca di sensazioni e di esperienze d'eccezione. I modi della scrittura narrativa restano comunque, per tutti gli anni Novanta — anche negli autori lontani dal verismo — dominati da schemi di rappresentazione di tipo naturalistico: e proprio negli anni Novanta appare uno dei capolavori del verismo, *I Viceré* di De Roberto, mentre si hanno le prime prove narrative di Pirandello (cfr. 10.4.4) e, completamente ignorati, i due primi romanzi di Svevo (cfr. 10.5.4).

Dopo il 1870:
il regionalismoNarrativa
moralistica
e psicologica

Dopo il 1890

9.4.3. *I nuovi narratori siciliani.*

Il metodo verista viene elaborato nel modo più coerente e con i più alti risultati da alcuni scrittori siciliani (tutti originari di un'area geografica molto ristretta, quella di Catania), particolarmente sensibili alla contraddizione tra la nuova realtà dello Stato unitario e il fondo arcaico della vita della Sicilia, resi-

Sicilianità
e cultura unitaria

stente a ogni integrazione nazionale. Capuana e Verga fanno parte della generazione che aveva vent'anni al momento dell'impresa dei Mille; De Roberto, nato a Napoli da padre napoletano e da madre siciliana, ma tornato molto presto a Catania, è di vent'anni più giovane. Ma, in modi diversi, tutti e tre vivono la frattura tra la propria condizione siciliana, l'appartenenza a un mondo rimasto a lungo separato dalle tendenze essenziali della cultura italiana, e l'ambizione di partecipare da protagonisti alla nuova letteratura, di inserirsi senza complessi al centro della nuova cultura unitaria.

Da una parte essi sentono la spinta ad allontanarsi dal loro paese, a cercare contatti con i più vivi centri nazionali (Firenze negli anni Sessanta, e poi soprattutto Milano), ma dall'immersione in questa vita più mossa, più aperta e progredita, ricevono poi anche una sollecitazione opposta a recuperare le proprie radici: ritornano allora in patria, o fanno del mondo siciliano materia centrale della loro narrativa. Animati da una forte coscienza unitaria, condividono gli ideali del Risorgimento, le aspirazioni di rinnovamento radicale che esso aveva suscitato in Sicilia; ma proprio per questo vivono, in modo molto più acuto che non gli intellettuali di altre aree regionali, la delusione per la sconfitta di quegli ideali, per il loro impoverimento nella pratica e nell'amministrazione quotidiana, per la loro incapacità di trasformare una realtà dura e violenta come quella siciliana.

Questa delusione non li porta però ad assumere posizioni democratiche o progressiste: la conoscenza della realtà sociale siciliana, della secolare prepotenza che ne domina ogni aspetto e che con l'unità ha trovato soltanto nuove forme e nuovi strumenti, li induce a guardare con sfiducia a ogni possibile modificazione, ad accettare in sostanza le gerarchie e il sistema sociale presente.

Ma negli esiti più alti la loro narrativa, capace di guardare impassibilmente il «vero», ci offre l'immagine più concreta della realtà siciliana, di un mondo contadino rimasto fuori della storia; Capuana e Verga espongono per la prima volta questa materia al confronto con un linguaggio narrativo nazionale, con una lingua che si rivolge a tutta l'Italia borghese. Essi non propongono modelli o ideali di comportamento, esistenze esemplari da imitare o da contemplare con ammirazione: negano al lettore la possibilità di identificarsi con la materia narrata, di compiacersi dei caratteri del mondo che descrivono.

Le loro pagine sono dominate da un senso di solitudine e di costrizione, lontanissimo dallo spirito aperto e nutrito di scambi collettivi che anima il naturalismo francese: ma i rapporti con la narrativa francese sono comunque essenziali per i veristi siciliani, in particolare per quanto concerne il canone dell'*impersonalità*. Questo canone, che ha uno dei suoi grandi modelli in Flaubert, consiste nel far vivere e parlare direttamente i personaggi, rappresentando la loro realtà mentale e sociale senza che l'autore proietti su di loro le proprie idee e i propri sentimenti.

Con questi scrittori, capaci di rappresentare un mondo rimasto compresso per secoli, nasce un nuovo paesaggio letterario, quello della Sicilia accesa e bruciata, violenta e passionale, funebre e solare; nasce tutta una serie di nuovi personaggi guidati da impulsi ciechi, da cupa voracità economica, da distrutti-

Crollo degli ideali risorgimentali

Un pessimismo conservatore

Una letteratura radicale

Il canone dell'«impersonalità»

Rifiuto dei miti contemporanei

vi lampi di follia: e nasce una nuova letteratura che nella propria «sicilianità» trova la forza e la capacità di rifiutare tanti miti ed equivoci dell'Italia moderna, e che si svilupperà con vigore fino a Pirandello, Brancati, Sciascia.

9.4.4. Luigi Capuana.

Tra i «veristi» siciliani, LUIGI CAPUANA è quello che raggiunge i risultati meno estremi e radicali: egli si pone, con la sua ricchissima attività di critico e di narratore, come attento mediatore della cultura naturalistica europea, che sa tradurre in equilibrata osservazione della realtà, in attente analisi psicologiche, in curiosità per gli aspetti strani ed inquietanti dell'esperienza.

Nato nel 1839 a Mineo (in provincia di Catania) da una famiglia di borghesia agraria, Capuana, dopo vari tentativi nella poesia di tipo romantico, si propose di cimentarsi nel teatro; dal 1864 al 1868 visse a Firenze, allora capitale, e intrecciò rapporti con gli ambienti letterari della città (e lì tra l'altro iniziò la sua lunga amicizia con Verga), divenendo nel 1865 critico teatrale della «Nazione».

Il soggiorno fiorentino fu essenziale per l'approfondirsi del suo interesse per la narrativa (apparve allora la sua prima novella, *Il dottor Cymbalus*, 1867) e per la definizione di alcune idee di base sull'arte e sul necessario rapporto tra arte e scienza, idee che egli precisò e sviluppò negli anni successivi, ma alle quali rimase sostanzialmente fedele: egli intese l'opera d'arte come «forma» vivente, come organismo dotato di una propria vita, e sottolineò l'affinità tra l'esperienza dell'artista che dà forma alla vita e quella dello scienziato «positivo». Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta si impegnò nella battaglia per una letteratura aderente al «vero», ma lontana dal ribellismo della Scapigliatura: e il rapporto con Verga lo spinse a precisare il canone dell'*impersonalità*. Il percorso dei suoi interventi militanti e delle sue idee sull'arte si può seguire tra l'altro nelle due serie di *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880 e 1882) e nella raccolta *Gli «ismi» contemporanei* (1898).

Tornato a Mineo nel 1868, Capuana si occupò dell'amministrazione dei beni familiari e di politica locale. Visse poi tra Roma, Milano e Mineo; nel 1890 ebbe il posto di docente di letteratura italiana presso l'Istituto superiore femminile di Magistero di Roma (dove insegnò più tardi il giovane Pirandello, che con Capuana ebbe stretti rapporti, cfr. 10.4.1). Nel 1902 si trasferì all'università di Catania, come docente di lessicografia e stilistica; e a Catania morì nel 1915.

I molteplici e vivaci interessi di Capuana, la sua disponibilità a sperimentare generi e tecniche diverse, l'eccezionale ampiezza e varietà della sua produzione, rendono difficile fornire anche solo un rapido elenco delle sue opere (e oltre al lavoro di scrittore, di critico e di giornalista, occorrerebbe ricordare gli studi sul folclore siciliano, la sua curiosità per la poesia popolare, le sue indagini sullo spiritismo e sui fenomeni parapsicologici, la sua attività di fotografo).

La sua prima opera di forte impegno, che suscitò discussioni e polemiche, è il romanzo *Giacinta*, del 1879. Dedicato a Zola, *Giacinta* segue la vicenda di un personaggio femminile, che al vuoto di autentici affetti familiari e al peso dei pregiudizi sociali (sul suo onore grava il ricordo di uno stupro subito nell'infanzia) reagisce cercando di affermare i propri sinceri sentimenti fuori da un normale modello di esistenza. Ma questa situazione provoca fatalmente un'alterazione del suo equilibrio psichico, che ha come sbocco il suicidio: il narratore rappresenta con lucidità il

Mediatore del naturalismo europeo

Vocazione letteraria

Arte, scienza e ricerca della «forma»

L'attività critica e didattica

Una vasta produzione

Giacinta: i malesseri privati della borghesia

malessere della protagonista, il suo scontro con la chiusa e mediocre società che la circonda, ma nel fatale percorso che porta alla sua sconfitta sembra voler riconoscere quasi l'esito di una legge razionale. Il romanzo ha qualcosa di acerbo, anche dal punto di vista linguistico: ma il suo interesse sta nel tentativo di analizzare in maniera sottile e spregiudicata i malesseri interni alla vita privata borghese.

La novellistica

La vastissima produzione novellistica di Capuana (circa trecento novelle, distribuite in vario modo nelle numerose raccolte da lui pubblicate) si configura come obiettiva disamina di situazioni irregolari, dei disorientamenti e delle contraddizioni che insorgono nell'intimo dei personaggi, condizionando i loro comportamenti quotidiani e minando fatalmente il loro equilibrio; numerose novelle della prima fase sono dedicate a personaggi femminili, alla vita privata di donne che si muovono su eleganti sfondi cittadini e borghesi; l'autore indaga con sottigliezza le forze inquietanti che sorgono all'interno di questi personaggi femminili, gli indefinibili malesseri che ne ostacolano una libera espressione.

Un mondo contadino allucinato

L'attenzione del novelliere ai casi psicologici si intreccia spesso alla ripresa di motivi bizzarri e fantastici (riferibili anche allo spiritismo e alla parapsicologia); nelle novelle ambientate in Sicilia (raccolte nel 1893 nel volume *Le paesane*) Capuana non mira agli effetti drammatici delle analoghe novelle di Verga, ma insiste su casi singolari e curiosi, su figure e situazioni di colore locale (utilizzando anche la sua conoscenza del folclore siciliano).

Le fiabe per l'infanzia

Capuana possiede grandi doti artigianali e dà alle sue novelle una misura «perfetta»: la sua nitida prosa sembra adeguarsi con naturalezza ai fatti narrati e dà i risultati migliori nelle numerose fiabe per bambini che compose attingendo al vasto repertorio del folclore siciliano. Nella schematicità e nel ritmo ripetitivo della tradizione fiabesca popolare Capuana inserisce una delicata ironia e un'allegria invenzione

GENERI E TECNICHE Tav. 131

La letteratura per l'infanzia

Una letteratura dedicata all'infanzia comincia a svilupparsi soltanto nel secolo XVII, raccogliendo in primo luogo le tradizioni della fiaba popolare. Nella raccolta di fiabe di Basile (cfr. 5.4.10), il riferimento all'infanzia contenuto nel sottotitolo (*lo trattenimento de li peccerille*) non indica una vera e propria destinazione dell'opera a un pubblico di bambini, ma piuttosto il tono infantile e fiabesco che l'autore vuole dare alla narrazione. Esplicitamente destinata a un pubblico di bambini è invece la raccolta del francese Charles Perrault (1628-1703), *Contes de ma mère l'Oye* (Racconti di mia madre l'Oca, 1627), che utilizza tradizioni orali e raccolte fiabesche di varia origine. Con il Romanticismo l'attenzione all'infanzia si collega alla passione per la letteratura popolare e per le forme originarie e «ingenuie» del mito: con le celebri fiabe dei fratelli Jakob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, *Kinder und Hausmärchen* (Fiabe per bambini e per famiglia, 1812-14), si crea un nuovo linguaggio mitologico-simbolico.

Al di là degli schemi della fiaba e della narrazione fantastica, la letteratura infantile del secondo Ottocento, a cui la diffusione della scolarità offrì un mer-

ne fantastica, che fanno delle sue fiabe veri e propri capolavori (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 131). Meno felice è invece la fitta produzione teatrale, che si colloca soprattutto negli ultimi anni: con *Malìa* (1891), egli imboccò la strada del teatro dialettale siciliano, in cui si impegnò soprattutto nel nuovo secolo, a contatto con il lavoro del commediografo catanese NINO MARTOGLIO (1870-1921).

Il teatro dialettale

Ma il risultato più sicuro di questa multiforme attività di Capuana è costituito dall'ultimo romanzo, *Il marchese di Roccaverdina* (1901), la cui redazione si prolungò per quasi vent'anni. Ambientato nel mondo contadino siciliano, il romanzo cerca di portare a una purezza quasi «classica» l'oggettività e lo psicologismo. Siamo di fronte a un naturalismo depurato: ma dietro l'oggettività della narrazione balenano le tracce, appena percettibili, di un'inquietudine personale, di un ambiguo rapporto che certamente Capuana visse col concreto mondo del suo paese natale.

Il marchese di Roccaverdina: oggettività e psicologismo

9.4.5. Vita di Giovanni Verga.

La vocazione di scrittore di GIOVANNI VERGA prende avvio come ricerca del rapporto con un «centro», al di fuori dell'originario mondo siciliano. Ma proprio il contatto con le città più vitali del nuovo Stato unitario (Firenze e Milano), con modelli culturali e un pubblico di tipo nazionale, determina in lui una originalissima riscoperta delle radici «provinciali», una spinta opposta a recuperare la realtà siciliana per dare voce a quel mondo rimasto per tanto tempo fuori dal divenire, dominato da leggi dure e immutabili. Questo ritorno si lega a una sfiducia sempre più forte nei confronti della mobile società moderna

Recupero delle radici

Una sfiducia crescente

cato sempre più ampio, vide l'uso di schemi ricavati dalla letteratura per gli adulti, con elementi avventurosi, sentimentali, umoristici: si venne a distinguere una letteratura rivolta ai più piccini, essenzialmente fiabesca e fantastica, e una letteratura rivolta ai ragazzi tra infanzia e adolescenza, di tipo più realistico, spesso con propositi pedagogici.

Il secondo Ottocento, con le opere di Collodi e di De Amicis, ma anche con le raccolte di fiabe di Capuana, costituisce il grande momento della letteratura infantile in Italia.

Nel Novecento si è avuta, naturalmente anche in Italia, una vastissima produzione di letteratura infantile: scrittori di primo piano (come ad esempio Italo Calvino) hanno spesso composto testi destinati ai ragazzi. Tra quanti si sono più direttamente impegnati in quest'ambito, vanno ricordati almeno VAMBA (pseudonimo di LUIGI BERTELLI, 1858-1920), autore di uno dei maggiori successi del genere, *Il giornalino di Giamburrasca* (1920), SERGIO TOFANO (1886-1973), scrittore, disegnatore e uomo di teatro, «padre» del celebre Signor Bonaventura, e GIANNI RODARI (1920-1980), che con grande inventiva ha percorso la via di una letteratura per l'infanzia insieme fantastica e razionale, orientata verso un'educazione civile e democratica.

e a un atteggiamento di sempre piú chiuso conservatorismo sociale: e dopo la fase piú creativa (che coincide con gli anni Ottanta), lo scrittore, ritornato anche fisicamente in patria, vede inaridirsi la sua vena e si distacca progressivamente dal mondo letterario, vivendo una vecchiaia ombrosa e appartata di possidente.

La vocazione
letteraria

Verga nacque il 2 settembre 1840 a Catania (o, secondo alcuni, a Vizzini, dove i suoi avevano delle proprietà) da una famiglia di piccola nobiltà agraria, di orientamenti liberali e antiborbonici. Iscrittosi nel 1858 alla Facoltà di legge dell'università di Catania, seguì svogliatamente gli studi, attratto da una vocazione letteraria che i familiari, piuttosto colti e illuminati, non ostacolarono. Nel 1860, con l'arrivo dei garibaldini, si arruolò nella Guardia Nazionale (che aveva la funzione di sostenere il nuovo regime unitario) e vi rimase fino al '64. In questi anni collaborò a riviste letterarie e politiche e pubblicò i romanzi patriottici *I Carbonari della montagna* e *Sulle lagune*; nella primavera del '65 compì un primo viaggio a Firenze, allora capitale d'Italia, dove tornò nella primavera del '69, con una lettera di presentazione per Francesco Dall'Ongaro (cfr. 8.5.8): si inserì allora nei salotti intellettuali fiorentini, partecipando alla vita elegante e mondana, pieno di interessi per il «movimento incessante» da cui vedeva animata la vita della città. Aveva già pubblicato il romanzo *Una peccatrice* (1866), ma il successo lo toccò nel 1870 con l'altro romanzo *Storia di una capinera*: intanto tentava anche esperimenti teatrali e lavorava al romanzo *Eva* (concluso e pubblicato a Milano nel '73). Conosciuta la giovane maestrina Giselda Foianesi, viaggiarono insieme nel settembre 1869 da Firenze a Catania, dove lei iniziò a insegnare nel Convitto provinciale: la ragazza sposò nel '72 Rapisardi (cfr. 9.3.7), ma un nuovo incontro con il Verga nel 1880 fece nascere tra loro un'intensa relazione amorosa, scoperta nel 1883 dallo stesso Rapisardi, che scacciò Giselda.

A Firenze

Il rapporto
con Giselda
Foianesi

A Milano

Nel novembre 1872 Verga si trasferì a Milano (dove risiedette quasi stabilmente per una ventina d'anni), attratto dal vivace mondo editoriale e giornalistico della città, dai numerosi stimoli che lì poteva trovare una narrativa rivolta al pubblico della nuova Italia borghese: notevoli furono i suoi contatti con alcuni degli scapigliati e con altri letterati interessati alla moderna narrativa europea. Assai importanti, tra gli altri, i suoi rapporti con Gualdo, Cameroni, Giacosa (e dal '77 con Capuana, trasferitosi in quell'anno a Milano e legato a Verga da forte amicizia già dai tempi del soggiorno fiorentino). Alla realtà culturale milanese si intrecciava, specialmente negli anni Settanta, la componente mondana, l'elegante vita dei salotti borghesi: e a questo universo sono collegati i nuovi romanzi di Verga, *Tigre reale* ed *Eros*, pubblicati nel '75. Ma intanto, con la pubblicazione di *Nedda* (1874), lo scrittore aveva inaugurato una intensa produzione di novelle e insieme quell'interesse per il mondo popolare siciliano che doveva poi «convertirlo» al verismo: dal vario lavoro dei tardi anni Settanta, funestati dalla perdita della madre molto amata (1878), nascevano le raccolte di novelle *Vita dei campi* (1880) e *Novelle rusticane* (1882), la progettazione del ciclo romanzesco de *I vinti*, la pubblicazione de *I Malavoglia* (1881). Nel contempo Verga pubblicava anche opere di ambientazione non siciliana, come il romanzo *Il marito di Elena* (1882) e le novelle *Per le vie* (1883), e iniziava la stesura del *Mastro-don Gesualdo*. Convinto dell'importanza delle sue nuove opere, egli ne intraprendeva anche la promozione e diffusione internazionale, iniziando nel 1881 la corrispondenza con lo scrittore svizzero Edouard Rod (1857-1910) e compiendo nella primavera del 1882 un viaggio a Parigi (durante il quale fece visita a Zola) e a Londra.

L'attività
narrativa

Lo scrittore era deluso per lo scarso successo de *I Malavoglia* e stanco per l'intenso lavoro svolto, ma nel 1884 ottenne un grande successo a teatro, con il dramma *Cavalleria rusticana*. Sull'onda di questo successo compì in quell'anno un altro viaggio a Parigi, incontrando Zola, Edmond de Goncourt, il Rod (che nel 1887 pubblicò la traduzione francese de *I Malavoglia*), e lavorò ad altre novelle (nell'87 uscirà la raccolta *Vagabondaggio*) e al *Mastro-don Gesualdo*. Aveva intanto avviato un nuovo rapporto con la contessa Paolina Greppi, ma nel contempo difficoltà economiche e psicologiche fecero arenare il suo progetto di continuare il ciclo de *I vinti*. Tra l'86 e l'89 fece lunghi soggiorni a Roma: ma tra l'estate del 1888 e il novembre del '90 risiedette soprattutto in Sicilia, lavorando ancora al *Mastro-don Gesualdo*, che apparve in volume nel 1889, con notevole successo. Visse poi ancora alcuni anni a Milano, scrivendo e pubblicando varie novelle, confluite nelle due ultime raccolte, *I ricordi del capitano d'Arce* (1891) e *Don Candeloro e C.* (1894); nell'autunno del 1891 si recò a Francoforte e a Berlino, dove veniva rappresentata la *Cavalleria rusticana*. L'eccezionale successo toccato alla *Cavalleria rusticana* nella versione musicata da Pietro Mascagni, e andata in scena per la prima volta il 17 maggio 1890, spinse Verga a una lunga azione legale contro il musicista e l'editore Sonzogno, per veder riconosciuti i propri diritti economici: al termine della causa incassò, nel '93, la considerevole somma di 143.000 lire.

Il successo
teatrale

Le ultime
raccolte

Verga si ritirò definitivamente a Catania, confortato dall'affettuosa amicizia della contessa Dina Castellazzi di Sordevolo, conosciuta nel 1889: dalla sua città si mosse solo per brevi viaggi e vacanze. Nella sua vita di possidente a riposo, egli ridusse sempre piú l'attività letteraria. Visse l'inizio del nuovo secolo appartato, deluso della propria passata attività di scrittore, chiuso in una tetraggine di conservatore angosciato di fronte a ogni novità e mutamento della vita sociale, preoccupato in modo ossessivo dell'amministrazione del suo patrimonio, tormentato da risentimenti e cattivi umori e allietato solo dalla frequentazione di amici come Capuana e il devotissimo De Roberto.

Definitivamente
in Sicilia

Un nuovo interesse per la sua opera si manifestò negli anni della sua estrema vecchiaia: Luigi Russo gli dedicò nel 1919 un saggio, e affettuosi riconoscimenti gli vennero da Pirandello e da Tozzi. Nominato senatore nell'ottobre 1920, fu un'ultima volta a Roma a prestare giuramento; colpito da trombosi cerebrale, morì a Catania il 27 gennaio 1922.

Gli ultimi anni

9.4.6. Verga prima del verismo.

Una formazione di tipo romantico e patriottico, sostenuta da appassionate letture di romanzi storici e d'appendice (da Guerrazzi a Dumas padre), portò il Verga giovanissimo alla stesura di tre romanzi storico-patriottici costruiti proprio sugli schemi della piú convenzionale letteratura d'appendice (*Amore e patria*, scritto nel 1857 e rimasto inedito; *I Carbonari della montagna*, 1861-62; *Sulle lagune*, 1863).

L'esordio
storico-patriottico

A situazioni sentimentali inserite nella vita quotidiana contemporanea, senza piú nessun risvolto politico o patriottico, è dedicata la successiva produzione narrativa di Verga fino all'approdo al verismo: i cinque romanzi che spesso vengono designati come «mondani» pongono in primo piano l'incontro-scontro di un personaggio maschile con le attrazioni pericolose della femminilità, con l'universo «mondano» che circonda la donna nella società borghese. Essi costituiscono una specie di autobiografia fittizia: ci descrivono infatti il giovane provinciale che, in

Un'autobiografia
fittizia

cerca della vocazione artistica, subisce la seduzione della vita sociale elegante e brillante dei grandi centri borghesi, e insieme avverte il pericolo, la minaccia di disintegrazione che quella società comporta per la sua esperienza più autentica e originale.

Discontinui e molto diversi tra loro, questi romanzi si adeguano spesso a modelli e immagini convenzionali, presentano personaggi, ambienti, situazioni troppo atteggiati e sovraccarichi (sovente riconducibili a contemporanei romanzi francesi); non riescono a equilibrare sviluppo narrativo e presenza del narratore, con il suo irresistibile bisogno di espressione autobiografica, e la lingua appare spesso incerta, troppo affrettata e disinvolta. Il primo di essi, *Una peccatrice*, scritto nel '65 e pubblicato nel '66, ha per protagonista un giovane commediografo catanese, che il rapporto con una seducente contessa riduce a una distruttiva sterilità, a una condizione di artista fallito. *Storia di una capinera*, apparso a puntate nel 1870 sulla rivista di moda «La Ricamatrice» e in volume l'anno dopo, è un romanzo epistolare, che si pone direttamente dal punto di vista di una figura femminile. In *Eva*, iniziato già a Firenze nel 1869 e poi pubblicato a Milano nel '73, si narra la vicenda di un pittore siciliano a Firenze, distrutto dall'amore per una ballerina.

I due romanzi del 1875, *Tigre reale* ed *Eros*, si orientano in due direzioni diverse: il primo descrive gli effetti corruttori esercitati sul protagonista da una contessa russa; *Eros* registra il progressivo consumarsi, fino al suicidio, di un «uomo di lusso».

9.4.7. La strada del verismo.

La narrativa giovanile di Verga si lega a generici modi «realistici», che intorno alla metà degli anni Settanta piegano verso il «verismo»; s'impongono un nuovo sguardo alla realtà siciliana e la ricerca di una narrazione «oggettiva», da cui sia allontanata ogni traccia dei sentimenti dell'autore. Sono vari i motivi che portano Verga a questa sorta di «conversione»: una sostanziale insoddisfazione per i futili ambienti mondani, una diffidenza crescente verso il sentimentalismo romanzesco, l'attenzione al naturalismo francese stimolata anche dall'amicizia con Capuana, la nostalgia per la terra natale, un nuovo interesse per la questione meridionale (cfr. DATI, tav. 118). Ma soprattutto egli avverte il bisogno di rappresentare una realtà «lontana», che, pur sorgendo da un mondo ben conosciuto, non coincida con la sua esperienza attuale, collocandosi altrove, in un'origine remota.

Con la novella *Nedda*, pubblicata in opuscolo nel 1874, Verga tenta per la prima volta di rappresentare il mondo contadino siciliano, narrando le disgrazie di una povera raccoglitrice di olive: seguendo i modi della letteratura «campagnola» (cfr. 8.8.6), l'autore propone al pubblico una commossa partecipazione alle sventure dell'umile personaggio. E mentre la raccolta di novelle *Primavera ed altri racconti* (1876, ma datata 1877) continuava modi e temi ancora romantici, questa attenzione alla realtà siciliana si acuisce nel «bozzetto marinaresco» *Padron 'Ntoni*, primo abbozzo de *I Malavoglia*, già compiuto nel 1875; scontento di questo bozzetto, Verga rinuncerà a pubblicarlo, ma nel giro di pochi anni (specialmente dopo l'arrivo di Capuana a Milano nel '77) conquistò appieno la nuova ottica verista, progettando un ciclo di romanzi dal titolo *I vinti*, lavorando a *I Malavoglia* e alle novelle raccolte in *Vita dei campi* e nelle *Rusticane*.

Da alcuni documenti di questi anni risulta chiaro come il canone dell'*impersonalità* si leghi strettamente, per Verga, alla necessità di guardare al mondo dei contadini o dei pescatori «da una certa distanza»: egli è convinto di poter dar forma alla verità di quel mondo solo osservandolo «sotto un dato angolo visuale», secondo un'ottica «lontana» che si colloca «in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze». Nella parte iniziale della novella *L'amante di Gramigna*, pubblicata nel 1880, egli manifesta l'intenzione di sviluppare il racconto «colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», mettendo il «fatto nudo e schietto» al centro della creazione artistica.

Verga inserisce questa dimensione narrativa nella propria visione globale dell'esistenza (di matrice positivista), che si riassume nell'ideazione di un ciclo di cinque romanzi, sotto il titolo complessivo *I vinti* (in un primo momento *La Marea*): *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni*, *L'uomo di lusso*. In una lettera all'amico Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, lo scrittore presenta questo ciclo come «una specie di fantasmagoria della lotta per la vita», che egli intende seguire gradualmente nelle diverse classi sociali, dalle più basse alle più alte. In questa lotta per la vita, come indica poi la prefazione de *I Malavoglia*, si traduce il «cammino fatale» dell'umanità verso il progresso, l'«immensa corrente dell'attività umana» che trascina tutto con sé, indipendentemente dalle aspirazioni degli individui: lo scrittore si pone come «osservatore», che si interessa (senza giudicare) dei *vinti*, cioè di quanti vengono travolti dalla «fiumana» del movimento sociale.

In questa registrazione «distante» di un processo che riguarda l'intera scala sociale, Verga inizia dalle classi più basse, da quel mondo popolare siciliano che per secoli era rimasto ancorato ai suoi valori arcaici: la sua lontananza dal moderno mondo borghese e cittadino viene sottolineata nella novella del 1879 *Fantasticherie* (inserita come novella introduttiva nella raccolta *Vita dei campi*). Sotto forma di discorso rivolto a una elegante signora che ha soggiornato con l'autore per quarantotto ore nel borgo di pescatori di Acì Trezza, il testo offre un sintetico scorcio sul mondo poi rappresentato nel romanzo *I Malavoglia*. Verga sottolinea così tutta l'incommensurabilità tra il mondo «alto» (quello dei precedenti romanzi) e il mondo di «quei poveri diavoli»; alla frivolezza, ai desideri sottili e alle artificiali vanità della vita borghese, viene opposto l'orizzonte chiuso, immobile, dominato dalla dura necessità naturale della vita dei poveri. E lo scrittore rivendica l'autenticità di questa esistenza ripetitiva e rassegnata, retta dalla «religione della famiglia», fatta di poche essenziali certezze: alle «irrequietudini del pensiero vagabondo», al «turbine» di una realtà in continua trasformazione, si oppone la forza di «quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione».

9.4.8. Verga novelliere: Vita dei campi.

La raccolta *Vita dei campi*, pubblicata dall'editore Treves nel 1880, comprende novelle apparse in rivista tra il '78 e l'80 e assai vicine all'elaborazione dei *Malavoglia* (si tratta, nell'ordine in cui sono raccolte, di *Fantasticherie*; *Jeli il pastore*, 1880; *Rosso Malpelo*, 1878; *Cavalleria rusticana*, 1880; *La Lupa*, 1880;

Riflesso del gusto contemporaneo

Una peccatrice e Storia di una capinera

Eva

Tigre reale ed Eros

Ragioni di una «conversione»

Il mondo contadino di *Nedda*

Il bozzetto *Padron 'Ntoni*

Osservare «da una certa distanza»

L'amante di Gramigna

Concezione del ciclo de *I vinti*

Fantasticherie

La «religione della famiglia»

Struttura della raccolta

L'amante di Gramigna, 1880; *Guerra di santi*, 1880; *Pentolaccia*, 1880): in esse la nuova esperienza veristica si impone con uno scatto di vitalità primigenia, che cambia radicalmente l'orizzonte della comunicazione narrativa, sconvolgendo i suoi consueti punti di riferimento. La scoperta della nuova materia sembra presentarsi qui come «insurrezione lirica dei primitivi» (L. Russo), come fulminea affermazione di personaggi estranei alle artificiali complicazioni della vita civile, dominati da passioni elementari e originarie.

Fatale necessità di un mondo ripetitivo Questo mondo, rimasto tanto a lungo fuori della storia, appare regolato da una «fatale necessità», che impone rapporti fatti di cose, di crude esigenze materiali; la vita della campagna siciliana si rivela attraverso i suoi ritmi sempre uguali, la costrizione della miseria e del lavoro più ingrato, l'ostilità della natura, la violenza reciproca tra gli uomini, motivata da immutabili gerarchie sociali, dall'egoismo individuale, da tradizioni e da precise regole di comportamento.

Come si è già accennato, Verga vede in questo mondo elementare e assoluto una sorta di valore originario: nell'adesione dei suoi personaggi a una immobile natura e ad arcaiche tradizioni egli scorge una più profonda autenticità, l'immediata capacità di accettare fino in fondo la durezza della lotta per la vita.

Alterità della materia Ma lo scrittore deve nello stesso tempo affermare l'alterità di quei personaggi e di quel mondo; e la sua nozione di impersonalità e la sua poetica della «distanza» servono proprio a portare fino in fondo questa alterità. La materia non viene più proiettata entro il linguaggio e la coscienza dell'autore (come accadeva, per la rappresentazione del mondo contadino, nei *Promessi Sposi*, nella letteratura «campagnola» e in parte ancora in *Nedda*): la narrazione viene da una voce popolare, che racconta i fatti dall'interno di quel mondo a cui i personaggi appartengono. Essa procede in modo rapido e immediato, affidandosi soprattutto a un incalzante dialogo, come se ci si trovasse su di una scena teatrale, mentre i particolari descrittivi, i gesti, i movimenti, le azioni, le interpretazioni nascono entro il linguaggio stesso del narratore, che comporta varie deformazioni e alterazioni rispetto alla realtà oggettiva.

Il narratore popolare interno alla materia

Tragicità e sarcasmo

Ma questa voce del narratore popolare non delinea i personaggi con una particolare simpatia: spesso essa descrive gli «eroi» protagonisti, il loro tragico destino con sarcasmo e aggressività (del resto in molte arcaiche società contadine non si prevede alcuna partecipazione sentimentale alle sventure degli altri). Il sovrapporsi di tensione tragica e di interventi sarcastici, quasi estraniati (del narratore popolare), costituisce uno dei caratteri essenziali di queste novelle; e in molte di esse il dramma sorge dallo scontro tra gli «eroi», immersi nel loro mondo arcaico e immobile, e qualcosa che viene da fuori, dal mondo civile, e turba il difficile equilibrio della loro vita naturale.

9.4.9. I Malavoglia.

Progettazione e stesura Il romanzo *I Malavoglia*, pubblicato a Milano dall'editore Treves nel 1881, in quindici capitoli, costituisce la prima tappa del ciclo dei *Vinti* ed è frutto di un lungo lavoro di progettazione e di stesura.

Secondo il programma del ciclo, si comincia ora dal livello sociale più basso: si rappresenta la vita dei pescatori di Aci Trezza e si narra la vicenda della famiglia Toscano (detta Malavoglia, con nomignolo ingiurioso, secondo un diffusissimo uso popolare) negli anni successivi all'unità d'Italia. La famiglia è guidata dal vecchio padron 'Ntoni; la barca da pesca (la *Providenza*) e la casa patriarcale detta «del nespolo» costituiscono i suoi essenziali mezzi e valori di vita. Ma una serie di disastri (che prende avvio dal tentativo di commerciare un carico di lupini e da un naufragio in cui muore il figlio di 'Ntoni, Bastianazzo) porta alla rovina economica e alla disgregazione della famiglia. I Malavoglia perdono la barca e la casa; il nipote 'Ntoni, venuto a contatto con la civiltà in seguito al servizio militare, rifiuta di tornare al duro lavoro tradizionale, si dà al contrabbando e a una vita dissipata, e finisce in carcere. L'altro nipote Luca muore nella battaglia di Lissa, nella guerra del 1866; la nipote Lia fugge a Catania dandosi alla prostituzione. Solo dopo lunghi sacrifici, il nipote Alessi riesce a riacquistare la casa del nespolo e a ricostituire gli essenziali valori familiari; ma questo ritorno è funestato dalla morte del vecchio 'Ntoni in ospedale, lontano da casa, mentre il giovane 'Ntoni, uscito dal carcere, capisce di non poter più partecipare a quella vita antica che a stento ricomincia, e abbandona tristemente e per sempre il suo paese.

Vicenda narrata

Per rappresentare questo mondo popolare Verga si basa su una rigorosa documentazione, dopo aver raccolto informazioni e dati concreti sulla vita dei pescatori e dei contadini, su usi, tradizioni, proverbi e modi linguistici del popolo siciliano. Ma la sua scrittura non è documentaria, non ha la freddezza dell'inchiesta sociale: essa vuole offrire di quel mondo un'immagine ricca e intensa, calandosi all'interno dei suoi valori arcaici; la partecipazione al destino dei personaggi esclude comunque una diretta partecipazione dell'autore. Anche qui lo scrittore realizza il canone dell'impersonalità, dando la parola a un narratore popolare; ma qui la voce tende a coincidere coll'intera comunità dei parlanti di Aci Trezza. Gli eventi appaiono tutti proiettati entro un punto di vista collettivo, come se a parlare fosse una sorta di «coro» (L. Russo). Le vicende dei Malavoglia sono sempre «pubbliche» (o meglio, in questa comunità non c'è nessuna differenza tra pubblico e privato), e la voce che racconta dà l'effetto di una comunicazione indifferenziata, in cui coincidono anche il presente e il passato, in cui tutto è immediatamente oggettivo. Il dialogo incalza con l'urgenza di qualcosa che è presente, lì davanti al lettore, in ogni momento dell'azione: esso si affida alle ripetizioni tipiche dell'epica e della letteratura popolare (attraverso l'uso di formule, di proverbi, di nomignoli, di allusioni a realtà e valori considerati assoluti e da tutti condivisi). In questo orizzonte epico e popolare anche i rapporti tra le cose sono caricati di motivazioni e di significati e grande rilievo possono assumere i particolari più marginali e in apparenza insignificanti. Ma la stessa evidenza quasi «magica» della voce popolare mantiene uno scatto di ironia e di aggressività nei confronti dei personaggi e del loro destino. Il «coro» che segue le vicende dei Malavoglia è sempre pronto a riconoscere che tutto ciò che accade è giusto, è come deve essere, e quindi a considerare le vittime come colpevoli di quanto loro accade; dal suo orizzonte è esclusa ogni pietà e ogni partecipazione sentimentale.

La voce della collettività

Orizzonte epico e mondo popolare

Verga non rifà il verso alla narrativa popolare, ma crea un organismo nuo-

Una narrazione
«epica»
in un romanzo
borghese

vo, che contiene il punto di vista popolare entro il punto di vista (nascosto dal procedimento dell'impersonalità) dello scrittore borghese. E ciò comporta un'eccezionale soluzione linguistica: Verga inventa una nuova lingua, che si allontana radicalmente dalla tradizione manzoniana e che proietta entro le strutture medie dell'italiano corrente (includenti anche notevoli tracce di fiorentinismi e di lombardismi) le forme sintattiche, gli scatti colloquiali, le rapide condensazioni del dialetto siciliano. Si crea così una originalissima lingua dell'immediatezza narrativa. Ne emerge una narrazione dal singolare tono espressionistico e plurilinguistico, come se la scrittura si svolgesse da un fondo segreto di tensioni anche di tipo linguistico.

Il confronto
con i mutamenti

In realtà tutto l'universo dei *Malavoglia* è in preda a laceranti contrasti: questa società arcaica è infatti rappresentata nel momento in cui comincia a recepire le trasformazioni destinate a mutarne i connotati e a distruggerla. La sventura dei Malavoglia (così come l'intreccio del romanzo) prende avvio proprio dalle prime novità che la «rivoluzione» e la formazione dello Stato unitario hanno portato in quel mondo (la partenza del giovane 'Ntoni per il servizio militare, imposto dal nuovo regime unitario). E numerose sono nel romanzo le situazioni in cui quel mondo immobile, rimasto sempre chiuso in se stesso, entra in un rapporto rovinoso e distruttivo col nuovo mondo borghese. Il comportamento del vecchio 'Ntoni e quello del giovane incarnano i due modi diversi, ma entrambi destinati alla sconfitta, di confrontarsi con le trasformazioni a cui il loro mondo va incontro: il vecchio cerca di difendere i valori e le sicurezze della famiglia, ma tenta una nuova e rischiosa strada, quella del commercio, che lo porta a contatto coll'usuraio zio Crocifisso. Il giovane 'Ntoni, una volta segnato dal contatto col mondo cittadino, perde le sue radici, non riesce più a riconoscersi nei valori della famiglia e del lavoro tradizionale, e percorre una lunga parabola che lo porta all'esclusione, alla partenza senza ritorno. La ricostruzione della casa del nespole e di quella arcaica «religione della famiglia» che essa rappresenta è possibile (nei termini di un idillio severo e privo di compiacimenti) solo per il giovane Alessi, che non è stato mai tentato dai richiami del nuovo mondo.

Tra storia e mito

Nel processo che porta alla sconfitta coloro che tentano di confrontarsi con il divenire del mondo storico e che fa ritrovare la pace familiare a chi rinuncia a ogni trasformazione si può riconoscere uno schema di tipo mitico: nei *Malavoglia* i movimenti, i gesti, le vicende dei personaggi assumono il valore di simboli assoluti e senza tempo. Ma la grandezza di Verga sta nell'aver creato «un tempo misto, che concilia romanzo storico e romanzo etnologico, storia e mito» (R. Luperini): il mito è sempre confrontato con la sua distruzione, l'adesione ai valori arcaici è contraddetta dal punto di vista borghese, dall'ottica inevitabilmente distante con cui si guarda a quella realtà. Il lettore deve comprendere che per quel mondo si può provare un'instinguibile nostalgia solo se si è altrove, solo se si avverte quanto in esso c'è di irrespirabile e soffocante, solo se si ha coscienza che da esso si deve partire, e se si è in grado di intuire che in esso è già presente il germe della disgregazione. La secolare rappresentazione letteraria delle classi subalterne esce così dallo spazio del comico e abbandona

l'uso diretto del linguaggio popolare e dialettale: il nuovo originalissimo intreccio tra lingua e dialetto e la tecnica dell'impersonalità consentono per la prima volta di inserire un mondo «provinciale» concreto e circostanziato entro una visuale che nasce dal «centro» del sistema letterario nazionale.

9.4.10. Tra mondo contadino e mondo cittadino.

Le due raccolte *Novelle rusticane* e *Per le vie* (uscite nel dicembre del 1882 con la data del 1883) sono dedicate alla rappresentazione rispettivamente del mondo contadino siciliano e di quello popolare milanese. Nella prima raccolta (dodici novelle) la campagna catanese, che già era stata l'ambiente di *Vita dei campi*, si presenta nei suoi colori più accesi e crudi, negli aspetti più ossessivi del suo paesaggio naturale e sociale: le novelle non sono più basate, come quelle della raccolta precedente, su singoli «eroi» primitivi, ma su situazioni collettive, che chiamano in causa numerose figure umane o interi gruppi sociali, legati tra loro da vincoli materiali, dalla durezza delle condizioni naturali e del lavoro agricolo, dal peso delle gerarchie e delle necessità economiche. È una folla di presenze spesso allucinate: frammenti di storie personali, brandelli di esistenza non si risolvono qui nelle forme tragiche e definitive di *Vita dei campi*, ma si prolungano nella ripetizione – spesso monotona – di gesti e situazioni, dove la sofferenza più sorda si configura ormai come qualcosa di normale, di terribilmente consueto.

Novelle rusticane

Vicende collettive

Il punto di vista della narrazione tende a coincidere con quello dei personaggi, traducendosi in un uso particolare dello *stile indiretto libero* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 132), che già era presente nei *Malavoglia*, ma che qui diventa direttamente

GENERI E TECNICHE tav. 132

Stile indiretto libero

Con questo termine, che traduce quello tedesco *erlebte Rede*, «discorso rivissuto», si designa un discorso indiretto in cui è stato soppresso il verbo reggente (come «disse che...», «pensò che...», ecc.) e che quindi si presenta come direttamente proferito dal personaggio, pur mancando le virgolette o altri segni che distinguono la voce di questo da quella del narratore. Si tratta di un procedimento presente in ogni forma di narrativa e nello stesso linguaggio comune, quando chi parla riferisce indirettamente i discorsi fatti da altre persone senza più distinguere la propria voce: esso rende possibili interferenze e scambi tra voci diverse, permettendo al narratore di modificare il proprio punto di vista (cfr. TERMINI BASE 7) e di assumere quello dei personaggi di cui riporta le frasi. Nella narrativa più antica l'uso dello stile indiretto libero è relativamente circoscritto per cui raramente turba lo svolgimento lineare del racconto; nella narrativa realistica dell'Ottocento, il suo uso diventa viceversa particolarmente insistente, consentendo così al narratore di passare di continuo la parola ai personaggi, fino a mischiare e confondere la propria voce con la loro.

La roba;
Libertà

azione, conflitto tra le voci dei personaggi, esplosione di mutui, aggressivi sarcasmi. Le novelle più celebri della raccolta sono *La roba* (1880), rapidissimo scorcio sulla figura quasi mitica di un uomo, Mazzarò, che si è fatto da sé, che dal nulla ha costruito un'immensa ricchezza agricola, vivendo solo in funzione della sua «roba» e che, di fronte alla morte, vorrebbe portarla via con sé; e *Libertà* (1882), narrazione ellittica e incalzante dei tragici fatti avvenuti a Bronte nel 1860 con la violenta insurrezione dei contadini contro i ricchi e la successiva repressione compiuta dai garibaldini (qui la cruda rappresentazione del conflitto sociale è dominata da un'ottica tutta «negativa», che implicitamente condanna ogni ipotesi di mutamento degli equilibri tra le diverse classi sociali).

Il mondo popolare
milanese: *Per le vie*

Nelle dodici novelle di *Per le vie* Verga coglie invece momenti e frammenti di vita del mondo popolare milanese: trasferisce la sua curiosità per i poveri dalla sua terra d'origine alla città, tanto diversa, in cui si svolgeva la sua esistenza quotidiana. A questa materia lo scrittore guarda con occhio meno «lontano»: la vita milanese, fitta di figure grigie e anonime, di persone chiuse nella loro solitudine, estranee alla frenesia della città, suscita suggestioni più vaghe e malinconiche nel narratore.

Il marito di Elena

Sull'opposizione tra la frivolezza cittadina e i solidi valori del mondo contadino si basa il romanzo *Il marito di Elena* (1882), che solo a uno sguardo superficiale può sembrare un ritorno ai romanzi «mondani». Nel mondo della Napoli borghese e piccolo-borghese contemporanea si svolge la vicenda di Cesare, un giovane povero di provincia, di origine contadina, che con grandi sacrifici della famiglia ha compiuto gli studi di legge all'università e che ha sposato Elena, una ragazza di città di famiglia impiegatizia, piena di velleità, di aspirazioni romantiche e mondane (che in parte fa pensare alla Madame Bovary di Flaubert). Con linguaggio secco ed essenziale, questo romanzo registra l'assoluta estraneità tra i due protagonisti, nessuno dei quali si trova ad essere depositario di modelli assolutamente positivi o negativi: una stessa carica critica agisce sulla frivola «cittadina» Elena e sul patetico e inetto Cesare, «contadino» che non può più essere ciò che era all'origine.

Due prospettive
inautentiche

9.4.11. Mastro-don Gesualdo.

Stesura
e redazioni

Il secondo romanzo del ciclo dei *Vinti* ebbe un'elaborazione assai lunga, di cui si trovano le prime tracce già in alcune delle *Novelle rustiche*; mentre una prima fase di stesura si concluse nel 1884, e una prima redazione fu pubblicata a puntate sulla «Nuova Antologia» tra il luglio e il dicembre 1888, quella definitiva, con notevoli modifiche linguistiche e strutturali, apparve a Milano presso l'editore Treves nel novembre 1889.

La lunga lotta
per la «roba»

Nel suo assetto finale, l'opera rivela una costruzione solidissima, articolata in quattro parti: al centro è la corposa figura del protagonista, un muratore di una cittadina nei pressi di Catania, divenuto, con la sua abilità e il suo lavoro, padrone di una grande ricchezza economica, che gli consente di trattare da pari a pari con la nobiltà feudale. La passione di Gesualdo per il lavoro è radicata nel mondo contadino, nei suoi valori e sentimenti semplici ed elementari (che caratterizzano tra l'altro il suo rapporto con Diodata, una serva-amante a lui legatissima), ma l'ambizione e il successo lo portano lontano da questo suo mondo, lo legano alla corrotta nobiltà del paese. Le vicende del romanzo prendono avvio nel 1820, quando la brama di ascesa sociale spinge Gesualdo ad accettare il matrimonio con l'inquieta Bianca

Trao, che appartiene a una famiglia di nobili decaduti ed è compromessa da un rapporto con il cugino Nini Rubiera. Questo nuovo legame con il mondo aristocratico costringe Gesualdo a rinunciare alla relazione con la fedelissima Diodata e lo mette in contrasto con quasi tutti i membri della sua famiglia (a cominciare dal padre, mastro Nunzio). La sua posizione non è mai veramente accettata dal ceto nobiliare del paese, che vede in lui un estraneo, un intruso, ed egli non riesce a comunicare con la moglie, che pure vorrebbe amare. Nessuna gioia viene a Gesualdo nemmeno dal rapporto con la figlia Isabella (che in realtà potrebbe essere frutto del rapporto di Bianca col cugino Rubiera): la bambina, inafferrabile e ostile, viene educata in collegio e, divenuta donna, avvia un rapporto compromettente con un lontano cugino, coperto da un altro matrimonio di convenienza con l'anziano e spiantato duca di Leyra, in seguito al quale ella si trasferisce a Palermo. Le ricchezze di Gesualdo vengono dilapidate dal genero, mentre la figlia duchessa si vergogna di lui e del suo mondo. Sempre più solo con se stesso, guardato ostilmente da tutti i concittadini, egli subisce le vicende del 1848, che i suoi nemici cercano di sfruttare sobillandogli contro il popolo, mentre muore la moglie Bianca. Ormai cosciente della vanità della sua lunga lotta per la «roba», vecchio e malato, è costretto ad affidarsi all'ospitalità della figlia, a Palermo. E nel palazzo di questa, che gli mostra estraneità ed astio, muore solo, tra la servitù indifferente.

Don Gesualdo
rifiutato
da due società

Il metodo dell'impersonalità si traduce qui in uno stile asciutto ed essenziale, in una sintassi fatta di periodi brevi e incisivi, che trascina con sé ogni elemento lessicale, senza dare rilievo alle singole parole, mettendo in piena evidenza i gesti e le azioni: sparisce la voce del «narratore popolare» e la narrazione sembra fondarsi su un'ottica totalmente oggettiva, porsi come secca registrazione della violenza della realtà. I punti di vista dei personaggi, e soprattutto quello del protagonista, sono illuminati dall'interno, attraverso l'uso del *discorso indiretto libero* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 132); e i loro rapporti emergono dall'incalzare dei dialoghi (il dialogo si rivela qui come strumento micidiale, con cui i personaggi si maltrattano e si corrodono reciprocamente).

Uno stile
essenziale
e oggettivo

Tutta la rappresentazione converge comunque sul protagonista, sulla dimensione economica della sua esistenza, che ha qualcosa di assoluto e anche di eroico: Gesualdo è un vero eroe della «roba», è l'immagine suprema della forza umana che accumula, che domina la realtà fisica. Ma la sua forza viene contaminata e piegata dalla sottile vanità che lo induce a voler cambiare classe, ad abbandonare le sue origini contadine per entrare nel ceto più elevato, tra coloro che sempre hanno detenuto il potere. Il suo è un dramma che incarna anche un fenomeno più vasto, quello dell'ascesa di una nuova borghesia imprenditoriale, che nella Sicilia, dominata ancora da forme feudali, trovava ostacoli particolarmente gravi; ma collocando il tempo del romanzo all'incirca tra il 1820 e il 1848, Verga arretra questo dramma a una fase storica precedente, quando la società siciliana è attraversata da tensioni e turbamenti, ma non è ancora a contatto con la modernità e resta chiusa in se stessa, autosufficiente. In un simile contesto l'eroismo economico di Gesualdo risulta ancor più assoluto e solitario, trova le sue ragioni più profonde in valori arcaici, in una concezione dura e primigenia del lavoro, della lotta, del dominio: poggia su corpi e cose concrete, non ha l'astrottezza e la freddezza tipiche dell'accumulazione capitalistica. Il

L'eroismo
economico
di Gesualdo

La passione contro l'indifferenza suo dramma nasce dal contrasto tra la fortissima passione con cui egli vive la propria ascesa sociale e la gelida indifferenza con cui il mondo intorno a lui considera la realtà economica: egli è costretto a scoprire che l'uso che il mondo fa della «roba» esclude ogni strenua tensione affettiva. Il contatto con la nobiltà gli fa progressivamente perdere le ragioni della propria lotta, lo porta a chiudersi in se stesso come uno sconfitto, fino alla morte in solitudine.

I rapporti sociali In questa vicenda i dati psicologici del protagonista si intrecciano immediatamente con il suo essere sociale, con il suo modo di agire e di rapportarsi agli altri; ma in tutto il romanzo analisi interiore e definizione di ruoli sociali si saldano strettamente tra loro, come rivelano le varie e numerose figure che si affollano intorno a Gesualdo (muratori, contadini, servitori, poveri diavoli, piccoli affaristi, nobilucci spiantati, possidenti taccagni, ecc.). Dappertutto, in ogni situazione e in ogni episodio, i rapporti tra questi personaggi innescano spietati conflitti, diventano momenti di una lotta senza quartiere e senza sbocco, in cui si prolungano senza fine la sorda ostilità, l'ottusa diffidenza, la falsità che dominano ogni aspetto dell'esistenza. Non solo nei conflitti tra le classi, non solo nel rifiuto che le classi superiori oppongono al *parvenu* Gesualdo, ma anche all'interno di ogni classe sociale vige una legge di egoismo cieco, che impedisce ogni reale comunicazione, che blocca ogni autenticità e sincerità, che rende inattendibile qualsiasi sentimento.

La sconfitta dei sentimenti L'impassibile realismo di Verga delinea qui un'immagine assolutamente negativa della realtà sociale, mostra con tragica potenza come nessun valore autentico (nemmeno quello così crudamente economico della lotta per la «roba» e per l'ascesa sociale) sia praticabile in un mondo pieno di maschere perverse e di rivoltanti volgarità, nel quale domina il sordo rancore di ogni uomo verso ogni altro uomo. A questo mondo tutto negativo, d'altra parte, Verga non contrappone alternative: l'orizzonte del suo grande romanzo (e del paesaggio siciliano che vi fa da sfondo) risulta ancora più carico di tensione, come rappreso in un modo intricato che non prevede alcuna esplosione liberatoria.

Negatività e assenza di valori Questa analisi radicalmente negativa avrebbe dovuto toccare anche gli strati superiori della società contemporanea (secondo un procedimento che va dalla periferia al centro) negli altri romanzi progettati per il ciclo dei *Vinti*, che dovevano riguardare rispettivamente l'ambiente nobile, quello parlamentare e quello della più alta mondanità. Ma Verga non riuscì a continuare il ciclo, e lavorò, con molta fatica, solo allo schema generale e alla parte iniziale della *Duchessa di Leyra*.

Fallimento del progetto dei *Vinti*

9.4.12. Le ultime raccolte di novelle.

Vagabondaggio

Le ultime novelle di Verga si allontanano dalla più rigorosa impostazione «veristica» delle precedenti, ma continuano una ricerca narrativa intensa, che troverà qualche sviluppo nella novellistica di Pirandello. Nel 1887 apparve a Firenze la raccolta *Vagabondaggio*, dodici novelle, vicine in parte a *Mastrò-don Gesualdo* e variamente ambientate, ma ancora segnate dalla presenza del mondo agricolo siciliano. Una strada tutta diversa percorre la raccolta del 1891, *I ricordi del capitano d'Ar-*

ce; la voce di un capitano vi racconta le vicende sentimentali di Ginevra, moglie di un comandante di marina. Sullo sfondo di un ambiente in apparenza frivolo e leggero ogni gesto appare indecifrabile, gli atti banali della vita dei salotti e degli interni borghesi sembrano venati da una sorta di malessere, che corrode soprattutto le più eleganti figure femminili.

Al centro dell'ultima raccolta, apparsa nel 1894, *Don Candeloro e C.*, è il mondo del teatro e degli attori, dove la vita reale non riesce in nessun modo a separarsi dalla finzione, dalla maschera e dalla scena: nella vita dei teatranti più poveri, nella loro lotta per sopravvivere di fronte al pubblico di provincia, si rivela nel modo più semplice e dolente la costrizione a rinunciare a ogni autenticità, a ogni grande desiderio e ideale.

I ricordi del capitano d'Arce

Don Candeloro e C.

9.4.13. Il teatro di Verga.

Fin dalla giovinezza Verga mostrò interesse per il teatro: al 1869 risale probabilmente il dramma, pubblicato solo nel 1928, *Rose caduche*, traduzione teatrale della tematica di *Una peccatrice*. Ma Verga sviluppò un più diretto impegno teatrale, in funzione di una effettiva pratica scenica, solo dopo l'affermazione della prospettiva veristica: la sua nuova narrativa mise capo a vari testi drammatici, attraverso i quali l'autore cercava anche un certo successo e guadagno economico, benché giudicasse il teatro una forma d'arte più limitata.

Primi tentativi teatrali

Il successo di *Cavalleria rusticana*, l'atto unico ricavato dall'omonima novella e rappresentato a Torino il 14 gennaio 1884, impose anche sulle scene il mondo popolare e diede un fondamentale impulso allo sviluppo del teatro realistico. L'opera forniva, della Sicilia contadina, un'immagine fatta di gesti assoluti e definitivi, di figure violente e ricche di colore, sospesa in una distanza quasi mitica, ma troppo convenzionale, schematica, esteriore (e questa esteriorità si accentuò nella versione musicale di Mascagni).

Cavalleria rusticana

Spinto dal successo, Verga tentò anche un teatro ambientato nel mondo popolare milanese; nel dramma in due atti *In portineria* (1885), l'autore ricava, dal grigio mondo di *Per le vie*, una rappresentazione carica di «verità», ma troppo patetica. Al mondo di *Vita dei campi* l'autore tornò invece più tardi con la versione teatrale, in due atti, de *La Lupa*, rappresentata a Torino il 26 gennaio 1896.

Dalle novelle alla scena

Un teatro in cui gli elementi realistici si collegano a più sotterranee suggestioni simboliche fu tentato in due «bozzetti»: *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*, rappresentati nel novembre 1901 al teatro Manzoni di Milano. Ancora al Manzoni andò in scena, nel novembre 1903, il dramma in tre atti *Dal tuo al mio*, nato direttamente per il teatro e poi trasformato, in modo un po' meccanico, in un romanzo dallo stesso titolo, che apparve sulla «Nuova Antologia» nel 1905 e poi in volume nel 1906. Qui l'ambientazione siciliana si lega a un'analisi dei conflitti sociali contemporanei: dallo scontro tra la vecchia aristocrazia, la piccola borghesia arrivista e la debole e divisa classe operaia dei lavoratori delle solfate, l'autore intende ricavare una vera e propria tesi di morale sociale, secondo cui l'interesse individuale e l'attaccamento alla «roba» soverchiano qualsiasi solidarietà di classe e rendono impossibile ogni prospettiva democratica o socialista. Nonostante il suo schematico, il dramma ha momenti di grande durezza e concretezza rappresentativa; ma, nel momento in cui condanna le lotte operaie, il pessimismo sociale di Verga perde la sua carica distruttiva.

I bozzetti

Dal tuo al mio

9.4.14. Vita e opere di Federico De Roberto.

La formazione

Federico De Roberto nacque a Napoli il 16 gennaio 1861 da un ufficiale napoletano e da una nobile siciliana, e si trasferì molto presto a Catania, dove visse sempre in stretto rapporto con la madre, invadente e autoritaria (il padre era morto molto presto, nel '70). Intorno ai vent'anni iniziò a Catania una vivace attività giornalistica, che lo fece subito entrare in contatto con Verga e Capuana: sviluppò la propria vocazione di scrittore negli anni Ottanta, il decennio di più forte espansione del verismo italiano e di più vivace creatività dei due più anziani scrittori siciliani. Collaborò a vari giornali nazionali (tra i quali il «Fanfulla della Domenica»); dal 1889 compì vari viaggi e fece lunghi soggiorni a Milano, dove da Verga fu introdotto negli ambienti e nei salotti letterari.

I romanzi

Come narratore De Roberto esordì nel 1887, con il volume di novelle *La Sorte*, a cui seguì l'anno dopo un'altra raccolta dal titolo *Documenti umani*, caratterizzata da un'attenzione sperimentale ai casi più vari. Nel 1889 uscì il suo primo romanzo, *Ermanno Raeli*, fitto di dati autobiografici e incentrato su un personaggio maschile che deve fare i conti con la propria immaturità sentimentale. Molto più riuscito il successivo romanzo *L'illusione* (1891), storia di un personaggio femminile, Teresa, che si configura come «l'incarnazione della ricerca dell'amore e dello scacco a cui questa ricerca conduce» (C.A. Madrignani): tra vicende di inquietante lentezza e corrosiva analisi psicologica, la protagonista vede catturato il proprio io nel gioco di illusioni che domina i rapporti umani.

I Viceré

Nel 1894 vide la luce il grande romanzo *I Viceré*, che aveva imposto allo scrittore uno sforzo gravosissimo; e da allora egli ebbe a soffrire di una malattia nervosa che si protrasse per gran parte della vita. Deluso dallo scarso successo dell'opera, De Roberto intensificò la sua produzione saggistica e giornalistica, collaborando, con articoli sugli argomenti più diversi, al «Corriere della Sera». Appartato rispetto alle tendenze culturali dominanti nel nuovo secolo, visse quasi sempre a Catania, nella casa familiare, accanto alla vecchia madre. Tentò anche nuove esperienze di scrittura, come quella teatrale. Più intensi e vivaci furono i suoi soggiorni a Roma tra il 1908 e il 1913 (quando lavorò, senza però condurlo a termine, al romanzo *L'Imperio*, iniziato già da tempo come continuazione dei *Viceré*). Aveva sempre guardato con distacco e sdegno alla vita politica, ma poi si accostò ai movimenti nazionalistici e seguì con partecipazione le vicende del grande conflitto mondiale, durante il quale scrisse vari articoli politici e novelle di guerra. Visse gli ultimi anni solo e dimenticato, dedicandosi all'assistenza della vecchia madre malata: pochi mesi dopo la morte di questa, si spense a Catania il 26 luglio 1927.

Ultime esperienze creative

9.4.15. «Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri»: il mondo dei Viceré.

Dopo una prima stesura nel novembre 1892 e un lungo lavoro di correzione durato fino al luglio 1893, De Roberto pubblicò il romanzo *I Viceré* nell'agosto 1894.

La Sicilia post-risorgimentale

Il romanzo, diviso in tre parti, narra la storia di una famiglia catanese di antica nobiltà di origine spagnola, gli Uzeda, principi di Francalanza (antichi viceré di Sicilia sotto la dominazione spagnola). La vicenda si colloca negli anni 1855-82, che videro il passaggio dalla dominazione borbonica ai recenti sviluppi dello Stato uni-

tario e del suo regime parlamentare: si tratta di una vicenda d'invenzione, ma fittamente intessuta di riferimenti a fatti reali e concreti; ed estremamente precisa è la rappresentazione degli eventi pubblici e dell'ambiente cittadino in cui si svolge la storia privata della famiglia. Il romanzo affronta dunque una realtà in divenire che converge verso il presente: i processi innescati in Sicilia dal Risorgimento vi sono seguiti attraverso gli echi e le reazioni che essi suscitano nell'antica nobiltà feudale dell'isola, da sempre abituata a gestire il potere, a guardare le cose dall'alto.

Il metodo naturalistico si presenta nei *Viceré* in una delle sue soluzioni più ambiziose: la narrazione è tutta versata all'esterno, intessuta di presenze fisiche, di realtà concrete, di gesti e di azioni, e il linguaggio emana da persone caratterizzate con immediata evidenza. Non ci sono personaggi e punti di vista dominanti, ma una folla varia e rissosa di voci e di presenze, un proliferare di figure che si muovono sullo sfondo di ambienti diversi; e tra spazi pubblici e spazi privati si dà un costante e mutuo scambio. La vita privata degli Uzeda si riflette in alcune essenziali scene di massa, tracciate da De Roberto con respiro potente; esemplari quella iniziale e quella finale, che fanno da suggello al romanzo e ci mostrano tutto lo spostamento che l'asse della famiglia ha compiuto in seguito al moto della storia. All'inizio, il teatralissimo funerale della vecchia principessa Teresa, il cui rituale è ancora da Antico regime; verso la fine, il comizio del giovane principe Consalvo, al termine della campagna elettorale che lo porterà, deputato «progressista», nel parlamento italiano.

Una folla di voci e presenze

Le scene di massa

Ma le scene di massa fanno soprattutto da sfondo alle voci dei singoli personaggi che si intrecciano all'interno del mondo familiare. Queste voci hanno tutte una loro netta caratterizzazione linguistica: la lingua della famiglia (e di quanti ad essa si collegano) si frantuma in una serie vastissima di varianti individuali in contrasto tra loro, che danno al romanzo un carattere «polifonico» tutto particolare. È infatti una polifonia che crea non un'impressione di apertura e di libertà, bensì di violenza, che è di tutti contro tutti; e dall'interno della famiglia dei Viceré questa aggressività si proietta su tutta la vita sociale, su ogni aspetto del mondo esterno. I membri della famiglia si usano prepotenze reciproche e palesano maligne ostinazioni e manie, dominati da una continua volontà di contendere, di ripetere gesti crudeli. Divisi tra loro, essi sono però sempre uniti contro gli altri: si tratta di una allucinante galleria di personaggi-maschere, dal principe Giacomo, paziente e meticoloso nei suoi propositi, arrogante e glaciale, al coerede contino Raimondo, cinico uomo di mondo, indifferente torturatore di esistenze femminili, dal benedettino Lodovico, che si costruisce con determinazione una esemplare carriera ecclesiastica, al «babbeo» don Ferdinando, che insegue insulse utopie di coltivatore, da Chiara, ostinata nell'impossibile ricerca della maternità, a Lucrezia, che lotta puntigliosamente per sposare un borghese in ascesa, ma poi, una volta raggiunto lo scopo, resta sordamente ostile al marito tanto desiderato.

Una polifonia opprimente

Una galleria di maschere

A questi diretti rampolli della autoritaria principessa Teresa vanno aggiunti gli zii, dallo scatenato don Blasco, benedettino gaudente e ferocemente borbonico, che, al prospettarsi di vantaggiose attività economiche, passa nel campo opposto, fino a festeggiare la presa di Roma del 1870, all'accorto duca d'Oragua, il «liberale» della famiglia, che non ha corso mai grandi pericoli per la causa nazionale, ma che si serve della sua posizione per intraprendere, nonostante la sua scarsa abilità tecnica, una esemplare carriera parlamentare nel nuovo Stato unitario, appoggian-

Trasformismo e clientele

dosi su clientele locali, seguendo tutte le evoluzioni del trasformismo politico e costruendosi una grande fortuna economica attraverso una sistematica corruzione amministrativa (il suo programma è definito in questa battuta, che caratterizza esemplarmente l'universo dei *Viceré*: «Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri»). Attorno ai membri principali della famiglia si addensa e cresce nel tempo tutta una serie di parenti, di comprimari, di nuovi rampolli: e nella fase finale assume crescente rilievo la figura del giovane erede del titolo principesco, Consalvo, che raccoglie, in modo più vitale e baldanzoso, l'eredità dello zio e intraprende la carriera politica (prima come sindaco di Catania e poi come deputato) puntando su un ambiguo compromesso tra forze diverse, cinicamente indifferente al contenuto di parole e programmi, pronto a ogni manipolazione pur di mantenere, in forme «democratiche», il potere che la sua famiglia ha sempre esercitato.

Il «democratico»
Consalvo

La sequela di questi personaggi dà alla vicenda un senso di ciclica e ossessiva continuità: in essi si ripetono, al di là di tutte le trasformazioni storiche, un potere e una prepotenza immutabili, che si mantengono tanto più forti quanto più sembrano degradarsi e involgarirsi. Di fronte a ogni evento gli Uzeda sono pronti a farsi guerra tra loro, a far esplodere in loro modi abnormi di essere: la loro psicologia e i loro comportamenti sociali proiettano dappertutto malessere e sofferenza, si concretizzano in gesti assurdi e deliranti.

Continuità
di una «razza»

Le generazioni
del vecchio potere

Ma ancor più inquietante è il fatto che questa vera e propria pazzia conservi il controllo del potere, dà forme nuove a un ordine sociale immutabile nonostante tutte le trasformazioni (che d'altra parte De Roberto registra con analitico rigore), un ordine volgare e spregevole, fondato solo su inganni e mistificazioni: il romanzo mostra così che la storia recente e ancora in corso non è che un perpetuarsi e un amplificarsi di un potere folle, ma capace di mutare volto, di adattarsi alle strutture dell'Italia moderna.

Un naturalismo
critico e negativo

De Roberto segue dunque l'aspettarsi, nella nuova Sicilia e nella nuova Italia, dei nuovi poteri e delle nuove forme di autorità; ma nella sua ottica il mondo appare assolutamente perverso e immutabile e sembrano venuti meno anche quei residui valori autentici che nel *Mastro-don Gesualdo* (essenziale punto di riferimento per *I Viceré*) erano tragicamente difesi dal protagonista. Qui non si dà nessuna identificazione positiva, con nessuna figura umana, a nessun livello della scala sociale; ma ogni sorte individuale, anche tragica, viene come trascinata via dall'incalzante ritmo della narrazione, che tutto nervosamente corrode. Nel delineare gli atti, le risse e le dissennatezze della famiglia Uzeda, il libro raggiunge momenti di comicità impietosa e scatenata: pare allora di assistere alle smorfie di un grottesco carnevale o di visitare un bislacco inferno che racchiude in sé tutto il senso della vita sociale. Siamo di fronte a una delle prove più alte di naturalismo critico e negativo.

L'Imperio

Nei successivi scritti De Roberto non riuscì a mantenere la tensione corrosiva dei *Viceré*: e non riuscì a lavorare con altrettanta lena a *L'Imperio* (pubblicato postumo, ma lacunoso, nel 1929). Il romanzo intende rappresentare — da Roma capitale — la realtà politica del nuovo Stato, attraverso le imprese spregiudicate del principe Consalvo, deputato, e le disillusioni del giovane Federico Ranaldi, pieno di ideali risorgimentali.

9.5. Nell'orbita del naturalismo

9.5.1. Modi di rappresentazione tra il reale e l'ideale.

Le numerose e varie esperienze letterarie che si svolgono fino alla fine dell'Ottocento si collegano tutte a modi di rappresentazione di tipo naturalistico: tutta la narrativa (e lo stesso accade per il teatro) parte dal presupposto che il linguaggio possa registrare direttamente le forme della realtà, possa riprodurre in sé lo svolgersi di «fatti» determinati. Ma all'interno di questo più ampio orizzonte naturalistico ci sono tendenze molto diverse, anche molto lontane dal rigore estremo del verismo: in molti casi si ha una forte partecipazione dell'autore alla materia e si tende invece ad attribuire ai fatti narrati espliciti significati morali e spirituali. In altri casi si tende invece a rappresentare realtà regionali e locali, ma con una forte predilezione per gli aspetti folclorici, o con propositi di polemica sociale; o ancora ci si concentra sulle vicende di personaggi eccezionali, si elude la realtà più materiale e concreta per delineare modelli ideali, per suggerire l'immagine di un mondo nuovo, superiore al medio-crisi presente. La ricerca della realtà si intreccia insomma ai richiami dell'ideale, che si fanno tanto più forti con l'imporsi di tendenze religiose, mistiche, estetizzanti, già presenti nella fase di maggiore affermazione del verismo, e cioè nel corso degli anni Ottanta (a partire da *Malombra* di Fogazzaro, 1881, fino a *Il Piacere* di D'Annunzio, 1889).

Alternative
al verismo

I richiami
dell'ideale

In questo capitolo seguiremo le più varie forme della narrativa e del teatro, concentrate soprattutto nell'ultimo ventennio del secolo: molti degli autori qui analizzati provengono però da esperienze maturate negli anni precedenti, spesso in diretto rapporto con la Scapigliatura. L'attenzione che dagli anni Settanta si rivolge in modo sempre più netto alle realtà regionali e il rilievo che negli anni Ottanta assume la grande narrativa verista suggeriscono di distinguere gli autori secondo diverse aree geografiche, e rendono necessario inserire in questo capitolo anche la poesia dialettale, che risente in modo essenziale del nuovo orizzonte veristico.

Realtà regionali

Si diffonde in questi anni una narrativa «media» che vuol essere genericamente «popolare» e si rivolge ad ampi settori di pubblico borghese e piccolo-borghese, con propositi educativi e formativi (cfr. specialmente 9.5.7 e sgg.); si riproducono, con variazioni, temi fantastici e schemi romanzeschi della narrativa europea contemporanea, e circola una narrativa di consumo, sentimentale e di avventura, lontana da propositi letterari, tesa solo a suscitare la curiosità del pubblico per situazioni e vicende sorprendenti. In questo ambito presenta caratteri originali la ricca produ-

Emilio Salgari

zione di EMILIO SALGARI (1863-1911), che con le sue storie ambientate in un Oriente fantastico e convenzionale ha appassionato generazioni di giovani lettori.

9.5.2. *Il mondo di Pinocchio.*

Un libro intramontabile

Un caso a sé costituisce il libro piú celebre di tutta la letteratura italiana del secondo Ottocento, *Le avventure di Pinocchio*, apparso a puntate sul «Giornale per i bambini» tra il luglio del 1881 e il gennaio del 1883 e raccolto in volume nello stesso '83. L'autore si firmava con il nome di COLLODI (il paese natale della madre, in Valdinievole, presso Pistoia), ma si chiamava in realtà CARLO LORENZINI ed era nato a Firenze nel 1826: aveva partecipato alle lotte del 1848-49 e aveva svolto, soprattutto negli anni Cinquanta, una intensa attività giornalistica e pubblicistica.

La produzione precedente

Nel 1856 aveva pubblicato una curiosa operetta, specie di guida turistica svolta attraverso divagazioni narrative e umoristiche, *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno* (che costituisce uno dei primissimi esempi di opera letteraria dedicata alla nuova realtà della ferrovia, cfr. DATI, tav. 96). Dopo il 1860 entrò nell'amministrazione del nuovo Stato unitario, ma continuò l'attività giornalistica e pubblicò altri numerosi scritti d'occasione, bozzetti, disegni di vita quotidiana, schizzi umoristici. Negli anni Settanta cominciò a interessarsi di letteratura infantile (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 131), pubblicando nel 1875 *I racconti delle Fate* (traduzioni da Perrault) e scrivendo poi vari libri destinati alla scuola, con propositi pedagogici e moralistici. La redazione delle *Avventure di Pinocchio* si svolse quindi in età avanzata, nella fase finale della sua attività. L'autore morì a Firenze nel 1890.

Al di là della letteratura

Il successo di *Pinocchio* è stato costante per tutto il tempo che ci separa dalla sua prima apparizione: è andato al di là dei confini del nostro paese, fino ad attribuire al piccolo burattino di legno quasi una vita propria, indipendente dal testo che lo ha fatto nascere. Pinocchio è penetrato nell'immaginario di milioni di bambini in tutto il mondo, è diventato un giocattolo che ha accompagnato e stimolato la fantasia infantile: sull'invenzione di Collodi sono intervenuti stuoli di disegnatori, che hanno dato a Pinocchio e al suo mondo forme svariate. Questa esistenza quasi autonoma di Pinocchio trova la sua giustificazione nella grande forza narrativa di questo «romanzo», capace di mettere in gioco i piú vari elementi fiabeschi, di attingere a un fondo di simboli sotterranei, di evocare situazioni e figure misteriose, affascinanti e inquietanti: l'opera si immerge in un magma oscuro di fantasie originarie, che si confrontano però con la realtà del mondo contemporaneo e con un piccolo universo quotidiano, dominato dal lavoro e dalla cattiveria, fatto di miseria e di implacabile durezza nei rapporti tra gli uomini.

La forza della narrazione

Le finalità pedagogiche

Trattandosi di un libro destinato ai «ragazzi», Collodi attribuisce alla sua narrazione anche finalità pedagogiche, indugia qualche volta in brevi riflessioni e raccomandazioni di tipo moralistico, secondo un'etica piccolo-borghese, che invita allo studio, al lavoro piú duro, al risparmio, alla rassegnazione, che diffida di ogni piacere e di ogni abbandono, che raccomanda di evitare le cattive

ve compagnie, che si confronta continuamente con la minaccia della povertà e della fame, con la paura dell'autorità e della forza.

Orientata in senso pedagogico è la stessa vicenda del burattino di legno, che trasgredisce continuamente ai suoi doveri verso il «babbo» Geppetto, che non ascolta le sagge raccomandazioni del Grillo parlante, che si lascia traviare continuamente da cattivi compagni, ma poi, dopo tante esperienze negative, si mette, grazie ai consigli della Fata Turchina, sulla difficile strada dello studio e del lavoro, e ottiene così di abbandonare la sua condizione di burattino di legno e di trasformarsi in un buon bambino «vero»: sembra proprio di essere di fronte a un piccolo romanzo di formazione e di educazione. Ma il percorso narrativo di *Pinocchio* va comunque molto al di là di questi intenti pedagogici, sembra vigorosamente resistere ad essi; il fascino del racconto sta tutto nelle avventure del burattino, nel modo in cui esso attraversa densi motivi simbolici e fiabeschi che danno connotati sorprendenti alla realtà quotidiana piú povera, crudele e violenta.

La struttura del libro ricorda quella del *romanzo picaresco* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 74), perché consiste in una serie di avventure che si svolgono fuori dell'orizzonte familiare, in un mondo furfantesco e crudele, pieno di insidie e di tranelli; il burattino fugge subito dal modesto mondo familiare offertogli da Geppetto, il falegname che l'ha costruito, è attratto dalle strade e dalle sorprese del mondo e le affronta da solo, senza mai comunicare veramente con i personaggi che incontra e che, in un modo o nell'altro, si comportano verso di lui in modo freddo od ostile. Le tante avventure e sventure portano sempre Pinocchio vicino alla rovina, da cui egli si salva solo *in extremis*; ma il burattino (nonostante i propositi pedagogici di cui si è detto) non sembra acquisire mai nessuna vera esperienza, è sempre pronto a ripetere i suoi errori, a cacciarsi di nuovo in situazioni pericolose. Il fascino di questa sua ostinazione è accresciuto dalla sua natura non umana, dalla meccanicità dei suoi movimenti di marionetta. In lui coesistono una elementare psicologia infantile (Pinocchio «scopre» il mondo con gli occhi di un bambino che lo vede per la prima volta) e una meccanicità estranea alla psicologia (come si conviene a un burattino di legno): nel suo essere allo stesso tempo figura umana e oggetto «costruito», Pinocchio dà voce nel modo piú intenso (e con una semplicità originaria) allo sgomento dell'io di fronte a un universo completamente ignoto, all'intreccio di fascinazione e paura con cui ciascuno, nell'infanzia, è attratto dagli aspetti della realtà.

In tutte le avventure di Pinocchio si afferma così una dura morale «realistica», che vede nella vita sociale violenza e sopraffazione, e nei rapporti umani quasi soltanto cattiveria e indifferenza (e quante spaventose figure di aguzzini troviamo nel romanzo, quanti truci personaggi sfruttano crudelmente i piú deboli e indifesi, e quanto pericolosi sono i rapporti con le istituzioni giuridiche, che mettono sempre in prigione gli innocenti!). E perfino la benefica Fata Turchina sembra spesso ostinarsi in una vera persecuzione del povero Pinocchio.

Sorprende, in un libro per ragazzi, questo senso «realistico» della violenza sociale e della crudeltà dei rapporti umani (a cui si aggiunge la percezione della miseria e della fame, di una lotta quotidiana per sopravvivere che appartiene a

Quasi un romanzo di formazione

Il fascino dell'avventura

Struttura del libro e solitudine del personaggio

Psicologia infantile e meccanicità

Un mondo violento e indifferente

Realismo fantastico

una società ancora agricola, chiusa in forme economiche arcaiche); ma la grande originalità di *Pinocchio* sta nel fatto che questo «realismo» si esprime attraverso un'eccezionale accensione fantastica e simbolica, attraverso figure che vanno al di là dei limiti del reale, attraverso apparizioni magiche e misteriose, animali parlanti, trasformazioni e trasmutazioni, spazi fantastici. Nelle varie avventure del burattino di legno Collodi proietta in incalzante successione, quasi senza respiro, motivi che hanno spesso radice nelle più antiche tradizioni dell'immaginario umano (per esempio il viaggio nel ventre di un «Pescecane», dove Pinocchio ritrova Geppetto).

Infanzia dolorosa

Questo capolavoro sembra voler offrire alla nuova Italia l'eredità fantastica di un mondo arcaico in cui l'infanzia non era un'isola felice, ma uno spazio di sofferenza e di miseria, di dura lotta per la vita, di primo confronto con inquietudini e terrori: e il libro deve il suo fascino anche al fatto che rifiuta ogni immagine zuccherosa del mondo infantile. Il suo ritmo narrativo vivace e animato, la sua carica comunicativa, presente anche nei momenti più visionari, poggiano su una prosa semplice e cordiale, su un fiorentino agile e concreto, fatto di cose e di oggetti, assai lontano dalla leziosità dei modelli «manzoniani».

9.5.3. Narratori toscani.

Il dibattito intorno al «vero»

Nel breve periodo tra il 1865 e il '70 Firenze, come capitale d'Italia, fu il centro del dibattito culturale sulle forme narrative e sui diversi modi di rendere il «vero»; e già da tempo era forte in Toscana l'attenzione alla realtà agricola, mentre la pittura dei *macchiaioli* (cfr. PAROLE, tav. 133) tentava una rappresentazione del mondo campestre carica di «verità».

PAROLE tav. 133

Macchiaioli

Derivata da *macchia*, questa parola fu usata per la prima volta a proposito di molti pittori presenti a Firenze nell'Esposizione del 1861 con tele in cui erano rappresentati paesaggi con forte chiaroscuro e con colori dati «a macchia»: il termine entrò subito in uso per definire tutto un gruppo di pittori che operavano a Firenze fin dagli anni Cinquanta e si riunivano al caffè Michelangelo, conducendo una vita simile a quella degli *scapigliati* lombardi (cfr. PAROLE, tav. 127). In forte polemica contro l'accademismo della pittura storica romantica, essi avevano sviluppato un nuovo stile e una nuova attenzione alla realtà, specie dopo viaggi a Parigi e contatti con la recente pittura francese. Tra i maggiori pittori *macchiaioli* (alcuni dei quali erano dotati anche di acuta coscienza teorica), ricordiamo Giovanni Fattori (1825-1908), Telemaco Signorini (1835-1901) e Adriano Cecioni (1836-1886), notevole anche come scultore.

La narrativa toscana del secondo Ottocento si accosta solo parzialmente alle tendenze di tipo veristico: essa si fa riconoscere soprattutto per una nuova attenzione alla realtà locale, si discosta dai *clichés* della vecchia tradizione della letteratura «rusticale», cerca colori accesi e intensi, ma non possiede quel rigore critico che è tipico del verismo siciliano.

La sensibilità toscana

Il narratore di maggior successo, strettamente radicato nel mondo maremmano e lì divenuto popolare, è RENATO FUCINI (1843-1921): egli aveva esordito nel 1872 pubblicando i *Cento sonetti in vernacolo pisano*, sotto il nome di NERI TANFUCIO, e pubblicò nel 1882 la celebre raccolta di novelle e bozzetti maremmani *Le veglie di Neri* (a cui ne seguirono altre dello stesso tipo: *All'aria aperta*, 1897, e *Nella campagna toscana*, 1908). Qui la vita contadina è vista come un aspetto della violenta e accesa natura maremmana, e i risultati migliori si hanno quando l'autore si abbandona al gusto della beffa e della deformazione caricaturale.

Renato Fucini

Una più autentica partecipazione alle sofferenze di personaggi tormentati, vittime di violenze, di aspirazioni insoddisfatte, di drammi psicologici, si ha nella narrativa di MARIO PRATESI (1842-1921), autore delle novelle raccolte nel volume *In provincia* (1883) e dei romanzi *L'eredità* (1889) e *Il mondo di Dolcetta* (1895).

Mario Pratesi

9.5.4. Le varie facce della narrativa meridionale.

Se le condizioni particolari della Sicilia stimolavano la grande narrativa verista di cui si è parlato nel capitolo 9.4, in altre zone del Mezzogiorno (e in primo luogo a Napoli, che aveva perduto il suo ruolo di capitale del Regno borbonico) si sviluppava una narrativa meno rigorosa, ma comunque incline a osservare la realtà locale in modo nuovo, a rivelarne la diversità rispetto alle condizioni del resto del paese, a mostrare la sua irriducibilità a un modello nazionale omogeneo e unitario.

La letteratura napoletana

Estraneo a ogni proposito di analisi sociale, chiuso in un groviglio di accesi sentimenti, sdegni e inimicizie, è il napoletano VITTORIO IMBRIANI (1840-1886), di famiglia di patrioti, studioso di filosofia, intransigente nazionalista, che assunse posizioni duramente reazionarie: notevoli i suoi racconti *Mastr'Impicca* (1874), *Dio ne scampi dagli Orsenigo* (1876), *Per questo Cristo ebbi a farmi turco* (1883).

Vittorio Imbriani

Un notevole impegno nell'analisi della realtà sociale, una vitalissima operosità, una passione per il lavoro e per la diretta comunicazione con il pubblico, caratterizzano invece la scrittrice MATILDE SERAO, che (insieme a quello scrittore tutto particolare che è Di Giacomo, cfr. 9.5.5) offre l'immagine più viva e concreta della Napoli del tardo Ottocento, recependo anche l'influsso dei grandi veristi siciliani. La Serao, nata in Grecia, a Patrasso, da padre napoletano in esilio e da madre greca, il 26 febbraio 1857, crebbe a Napoli, in una dura e povera esistenza piccolo-borghese, animata dall'intelligenza e dalla cultura della madre, che dava lezioni di lingue. Ottenuto il diploma di maestra elementare, si diede all'attività letteraria e giornalistica: nel mondo giornalistico si fece subito strada, come «donna fatta da sé», grazie a un ingegno vivace e a un dinamismo che la rendevano affascinante.

Matilde Serao

Nel 1882 si trasferì a Roma e qui collaborò a numerosi giornali: nella capitale conobbe uno dei più intraprendenti giornalisti del tempo, Edoardo Scarfoglio (cfr. 9.1.7), che la sposò nel 1885 (e dal matrimonio nacquero quattro figli). Insieme, i due intrapresero una serie di importanti iniziative: nel 1885 fondarono «Il

L'attività giornalistica

corriere di Roma» e dopo due anni passarono a Napoli, dando vita a «Il corriere di Napoli», che nel 1892 si trasformò nel giornale, ancora esistente, «Il Mattino». Il matrimonio entrò però presto in crisi, anche se la coppia continuò per un certo tempo a collaborare, finché nel 1903 la Serao abbandonò la redazione del giornale, dando vita a un quotidiano rivale, «Il Giorno». Tra gli anni Ottanta e Novanta, la Serao ebbe un ruolo di punta come agitatrice di problematiche sociali e culturali, attenta tanto alle condizioni di vita delle classi povere, quanto ai conflitti e alle istituzioni del mondo letterario e giornalistico e alle forme della vita mondana ed elegante. La sua vastissima produzione narrativa, che nel corso degli anni divenne sempre più convenzionalmente sentimentale, si preoccupò costantemente di seguire le inclinazioni di un cauto pubblico piccolo-borghese. La scrittrice morì a Napoli il 24 luglio 1927.

Non è facile orientarsi nella vastissima produzione giornalistica e narrativa della Serao, rivolta in direzioni diverse, sempre pericolosamente sospesa tra ambizioni artistiche e culturali e l'assillo della fretta, la curiosità più disordinata, la provvisorietà dello stile, la disposizione a seguire gli schemi alla moda o le forme della più facile letteratura d'appendice. La forza della Serao sta nella sua concretezza piccolo-borghese, nel suo senso di una vita fatta di poveri oggetti, di elementari economie, di lavoro paziente e quotidiano: da ciò le deriva la capacità di rappresentare la realtà di tutti i giorni nei suoi caratteri più circostanziati. La realtà che ella rappresenta nel modo più vivo è quella di una Napoli fitta di personaggi in lotta quotidiana per l'esistenza, spesso chiusi in interni oscuri e affollati. Di questo mondo umano la Serao segue tutti i momenti e gli aspetti: dall'alimentazione ai riti e alle superstizioni religiose, dai piccoli impieghi alle occasioni in cui le diverse classi sociali s'incontrano e si mescolano. Tra le sue opere più riuscite, vanno ricordati la novella *La virtù di Checchina* (1884), e i tre romanzi *La conquista di Roma* (1885), *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887) e *Il paese di cuccagna*, uscito a puntate nel 1890 sul «Mattino» e poi pubblicato in volume nel '91.

Nell'orizzonte della narrativa meridionale possono essere ricordati il calabrese NICOLA MISASI (1850-1923), legato agli schemi della letteratura d'appendice, e l'abruzzese DOMENICO CIAMPOLI (1852-1929), studioso di lingue slave e autore di novelle ambientate in un Abruzzo selvaggio e patriarcale.

9.5.5. La Napoli di Salvatore Di Giacomo.

La voce di Napoli emerge in una forma tutta particolare nell'opera di SALVATORE DI GIACOMO, che attinge direttamente alla tradizione dialettale, ma dandole un colore tutto «contemporaneo»: ne nasce un inedito intreccio di elementi plebei e di elementi piccolo-borghesi, tra segni di antica miseria, irrazionali scatti di passione, dolci malinconie e intenerimenti sentimentali. Con la sua produzione narrativa e teatrale, e soprattutto con la sua poesia, Di Giacomo crea una nuova «napoletanità», sospesa tra concretezza realistica, senso fatalistico della condizione umana, improvvisi guizzi di gioia e di cupa disperazione, abbandoni alla musicalità più soave e dispiegata: è un mondo in cui si campa di espedienti, in cui è spesso incerto e aleatorio il confine tra onestà e malavita, in cui si affacciano povere donne abbandonate, guappi e prostitute, piccoli impiegati attaccati ai loro riti quotidiani, e in cui si mescolano sentimen-

ti e sofferenze silenziose. Un mondo agitato dalle più violente contraddizioni, tutte però come attutite da un continuo tradursi in spettacolo e in canto, dal piacere di mettersi comunque in scena, di offrirsi a un pubblico.

Nato a Napoli il 13 marzo 1860, Di Giacomo manifestò i suoi interessi letterari fin dal liceo e si diede a una intensa attività giornalistica. Rapido fu il successo delle sue novelle e soprattutto delle sue poesie e canzoni (nel 1882 compose la prima canzone per la festa di Piedigrotta); di carattere scontroso e malinconico, viaggiò assai poco e visse un'umbratile vita familiare. Nel 1916, dopo undici anni di travagliato fidanzamento, sposò la più giovane Elisa Avigliano. Il successo, consolidato soprattutto grazie alle canzoni e alle opere teatrali, fece di Di Giacomo, nel corso del nuovo secolo, quasi un'immagine «ufficiale» della cultura napoletana, tanto che nel 1929 fu nominato accademico d'Italia; morì a Napoli il 5 aprile 1934.

Di Giacomo scrisse novelle di ambiente napoletano, apparse sui giornali soprattutto negli anni Ottanta e Novanta e poi riunite in diversi volumi, fino alle due raccolte definitive *Novelle napoletane* (1914) e *L'ignoto* (1920). Ogni novella è come una scena patetica in cui gli affetti (l'amore innanzi tutto) si dispiegano in gesti e in colori vibranti, a cui l'autore partecipa in modo discreto e malinconico. Questa dimensione scenica viene naturalmente amplificata nelle opere teatrali in dialetto, che Di Giacomo ricava soprattutto da alcune novelle: i tre atti intitolati *O voto* (in un primo momento il titolo era *Mala vita*), rappresentati con grande successo a partire dal 1888, derivano dalla novella *Il voto*; l'atto unico *O mese mariano* (1900) deriva dalla novella *Senza vederlo* (1884); i due atti *Assunta Spina* (1909) sono tratti dall'omonima novella del 1888.

Le poesie dialettali di Di Giacomo furono pubblicate nei modi più vari e diedero luogo ad alcune raccolte apparse in questo ordine: *Sonetti* (1884), *O Fùnneco verde* (1886), *O munasterio* (1887), *Zi' munacella* (1888), *Canzoni napoletane* (1891), *A San Francisco* (1895), *Ariette e sunette* (1898), *Canzone e ariette nove* (1916). Esse sono dominate da un senso tutto particolare della distanza, da una vera e propria fascinazione del lontano. Molto diversa da quella con cui Verga guarda al mondo popolare, questa «distanza» si carica di sentimento, implica la partecipazione e l'intenerimento dell'autore per le immagini, i segni, le voci che egli «da lontano» percepisce. Ciò non esclude rappresentazioni realistiche, scene di vita della più misera plebe napoletana, che raccontano le abitudini e le passioni elementari di quanti abitano nei luoghi più malsani della città: tutto con un alto senso di verità e di concretezza, con una continua apertura a forme di dialogo, con una spontanea adesione alla sofferenza, con intense affermazioni di volontà di vita e di passione, e con spunti di deformazione che sfuggono quasi sempre agli esiti comici tradizionali del realismo «popolare».

Di fronte al brulicante mondo napoletano il poeta evita ogni atteggiamento «critico», ogni denuncia sociale: tende invece a subirne l'incanto, seguendo i guizzi improvvisi e ciechi delle passioni che lo animano, come cercando di afferrare la «voce della città». Di Giacomo sente fortemente il rapporto poesia-musica, e cerca un originale linguaggio dei sentimenti che si rifà al suo amato Settecento, il secolo del melodramma: nelle celebri canzoni e nelle poesie in cui segue il filo dell'eterna vicenda dell'amore (ma sempre collocata sullo sfondo vitalissimo di Napoli, del suo paesaggio e dei suoi ambienti umani) egli arriva a dare una versione «dialettale» e insieme tutta moderna del linguaggio sen-

L'impegno sociale e culturale

Una produzione disordinata

Una concretezza piccolo-borghese

Altri narratori meridionali

Una nuova «napoletanità»

Il piacere di mettersi in scena

L'esordio giornalistico

Le novelle: concretezza e sentimenti

Il teatro dialettale

Le raccolte

Fascinazione della distanza

Commozione e partecipazione

L'incanto della «voce della città»

Una lingua nuova
Teatralità e musicalità

timentale metastasiano, e crea così una nuova lingua (la sola veramente autentica nell'Italia tra Ottocento e Novecento) della poesia amorosa. È una lingua limpida e colorata, insieme spontanea e smaliziata, in bilico tra le radici popolari e una sottile sapienza letteraria e musicale: una lingua che il poeta sente come espressione «sua», non soltanto come strumento per rappresentare la vita del popolo. La più alta poesia di Di Giacomo si presenta come continuo abbandono patetico, come espansione teatrale e musicale, come ripiegamento e ricerca interiore di una dolcezza mai soddisfatta e continuamente rinnovata: essa è la voce di un desiderio che vorrebbe nascondere la propria intensità, che vorrebbe addirittura ignorarsi, smarrirsi in improvvise sospensioni, in sfuggenti momenti di incoscienza; e nello stesso tempo avverte l'insidia della fragilità, presagisce il consumarsi di ogni passione e di ogni dolcezza, ed è attratta da un tormento segreto, da una malinconia appesa a tenerissimi fili musicali.

9.5.6. *Varie esperienze dialettali.*

Rappresentazione del mondo provinciale

L'attenzione a realtà locali e regionali tanto diverse fra loro portava con sé una nuova curiosità per i dialetti, non più considerati soltanto come forme di espressione comica e grottesca, ma come strumenti per rappresentare in maniera realistica la vita della multiforme provincia italiana, cittadina e contadina, borghese e popolare.

La ricerca del «vero», le tendenze naturalistiche e veristiche, costituirono uno stimolo essenziale alla riproposta dei dialetti, intesi come documenti di realtà concrete e specifiche; e la prosa narrativa recepì elementi dialettali nella propria strut-

DATI tav. 134

Il teatro dialettale dopo l'unità

Nella tensione unitaria del Risorgimento le tradizioni di spettacolo in dialetto, diverse da regione a regione e in parte legate ancora all'eredità della commedia dell'arte, furono guardate con un certo sospetto, ma ciò non impedì l'attività di varie compagnie dialettali, che si appoggiavano su un repertorio convenzionale o su testi di mediocre valore letterario. Tuttavia, già dopo il 1861 cominciarono a svilupparsi in alcune regioni nuove esperienze di teatro dialettale, legate al diffondersi di una nuova curiosità per la rappresentazione della vita «reale», degli ambienti borghesi o popolari, e a una ripresa di vitalità delle tradizioni comiche locali. A Milano queste esperienze si collegarono anche allo spirito critico e polemico della Scapigliatura. Dopo il 1880 l'orizzonte del teatro dialettale si allargò per effetto dei nuovi modelli del verismo, dando spazio alla rappresentazione di determinati ambienti sociali. Un ruolo di primo piano assunse, nel nuovo secolo, il teatro siciliano, grazie all'attività di Capuana, Margoglio, Pirandello, e alla genialità di un attore capocomico come Angelo Musco. Per tutta la prima metà del Novecento la vitalità di diverse tradizioni di

tura (lo abbiamo visto in Verga) o frammenti di discorso in dialetto vero e proprio, messi in bocca a figure popolari o fortemente caratterizzate nella loro origine regionale. Ma, come mostra il caso di Di Giacomo, l'uso diretto del dialetto si ebbe soprattutto nel teatro (cfr. DATI, tav. 134) e nella poesia: in questi generi, oltre al rilancio di tradizioni già esistenti (come, appunto, quella napoletana), si ebbe la creazione di tradizioni nuove (come quella del teatro dialettale siciliano, a cui si è già accennato a proposito di Capuana). Si ebbe infatti una rilevante produzione di impronta genericamente naturalistica, che intendeva dare rilievo drammatico alle vicende di personaggi dialettali e ricostruire i loro specifici ambienti.

Il teatro

Per ciò che riguarda la poesia, un punto di partenza della nuova produzione dialettale si suole fissare al 1872, data della pubblicazione della raccolta di versi in vernacolo pisano del Fucini (cfr. 9.5.3).

La poesia

La scoperta dei *Sonetti* di Belli, parzialmente diffusi prima dell'edizione del 1886-89 (cfr. 8.6.3), suscitò una fioritura di testi in dialetto romanesco: in quest'ambito si distingue la poesia di CESARE PASCARELLA (1858-1940).

Cesare Pascarella

Ma in nessun centro si ebbero risultati così intensi come quelli raggiunti dalla poesia di Di Giacomo, che a Napoli non costituì nemmeno un frutto isolato, poiché si iscriveva in una varia produzione legata al mondo giornalistico e dello spettacolo. Tra gli altri poeti napoletani va ricordato FERDINANDO RUSSO (1868-1927).

Ferdinando Russo

9.5.7. *Forme della narrativa settentrionale.*

La narrativa settentrionale non presenta una caratterizzazione regionale così marcata come quella delle regioni centro-meridionali: tende a un livello

Una produzione di tipo medio

teatro dialettale fu assicurata soprattutto dal lavoro di alcuni grandi attori comici, che utilizzavano un vario repertorio locale (come a Venezia, soprattutto Goldoni), davano versioni dialettali di commedie e drammi di origine diversa o producevano essi stessi testi che servivano da base per grandi scene di abilità comica. Tra tutte le tradizioni dialettali locali, quella che nel nostro secolo ha prodotto i risultati più notevoli è stata quella napoletana, con Viviani e soprattutto Eduardo De Filippo; ma a partire dagli anni Sessanta queste tradizioni, pur continuando a svolgersi localmente come per forza d'inerzia, appaiono ormai consuete, anche per il ben diverso uso che del dialetto era stato fatto nel frattempo nel cinema e per la nuova situazione della comunicazione linguistica nazionale (cfr. II.1.4).

Elenchiamo qui gli autori più importanti nella storia del teatro dialettale dell'Italia unitaria (indicando qualche opera più significativa ed escludendo quelle di cui si parla nel testo); nell'elenco, diviso per aree regionali, includiamo anche i grandi attori, che, oltre a rappresentare testi altrui e scene comiche di repertorio, hanno composto testi adatti alla misura e alla personalità del proprio personaggio.

segue

*Piemonte.*VITTORIO BERSEZIO (cfr. 9.5.7): *Le miserie d'Monssù Travet* (1863).*Genova.*

GILBERTO GOVI (1885-1966), comico genovese.

*Milano.*EDOARDO FERRAVILLA (1846-1916): *L'opera del Maester Pastizza* (1875 ca).CARLO BERTOLAZZI (1870-1916): *El nost Milan* (La nostra Milano), in due parti, di quattro atti; *La povera gent* (La povera gente, 1893); *I sciòri* (I signori, 1895).*Veneto.*GIACINTO GALLINA (1852-1897): *El moroso de la nona* (L'innamorato della nonna, 1880); *La famegia del santolo* (La famiglia del padrino, 1892).RENATO SIMONI (1875-1952): *La vedova* (1902).

CESCO BASEGGIO (1897-1971), grande interprete goldoniano.

Napoli.

ANTONIO PETITO (1822-1876), attore con le maschere di Pulcinella e Pascariello, autore e interprete di numerose farse e testi del tipo piú vario.

piú omogeneo di comunicazione di tipo nazionale, vuole in primo luogo rappresentare il mondo borghese e cittadino, e si fa espressione dei valori «medi» del nuovo Stato unitario; ma questa situazione non esclude conflitti e tensioni anche molto violenti. Ed è comunque possibile distinguere orientamenti e caratteri diversi nella produzione dei diversi centri.

A Milano – luogo di formazione di un nuovo mercato editoriale che si rivolge a un pubblico relativamente ampio e che trova nella narrativa il genere piú praticabile e di consumo – si esprimono tutte le principali tendenze della nuova narrativa, a partire da quelle «scapigliate»; e, come si è visto, la città è punto di riferimento anche per il verismo e per i grandi scrittori siciliani. Piú che in qualsiasi altro centro del paese, a Milano si vivono gli effetti di una organizzazione della cultura rivolta al consumo del pubblico borghese, che ad esso offre forme e modelli in cui riconoscersi (e un ruolo fondamentale in questo senso Milano assume anche nell'ambito del teatro); inoltre vi si sviluppa ampiamente anche la *letteratura d'appendice* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 100) indirizzata a un largo pubblico «popolare».

Tra i numerosi narratori lombardi o legati all'ambiente milanese, vicini all'orizzonte della Scapigliatura, ma che non possono essere compresi sotto l'etichetta della Scapigliatura, va ricordato CAMILLO BOITO (1836-1914), nato a Roma, fratello maggiore di Arrigo (cfr. 9.2.4), che compose in un arco di tempo relativamente limitato una serie di racconti, raccolti nei due volumi *Storielle vane* (1876) e *Senso*, a cui seguirono *Nuove storielle vane* (1883).

Milano e la cultura borghese

Camillo Boito

SALVATORE DI GIACOMO (cfr. 9.5.5).

EDUARDO SCARPETTA (1854-1925), attore, capocomico, autore, inventore del personaggio di don Felice Sciosciamocca: *Miseria e nobiltà* (1887).RAFFAELE VIVIANI (1888-1950), autore e attore, passato dal *café-chantant* alla prosa drammaturgica, con un fittissimo numero di drammi e commedie.

EDUARDO DE FILIPPO (cfr. 11.2.17).

PEPPINO DE FILIPPO (1903-1980): *La metamorfosi d'un suonatore ambulante* (1956).*Sicilia.*LUIGI CAPUANA (cfr. 9.4.4): *Malia* (1891); *Lu cavaleri Pidagna* (1909); *Cumparaticu* (Comparatico, 1911); *Lu Parainfù* (Il sensale di matrimoni, 1914, scritta per Musco).NINO MARTOGLIO (cfr. 9.4.4): *San Giovanni Decullatu* (1908); *Annata ricca massaru cuntentu* (1914); *L'aria del continente* (1915, con parziale collaborazione di Pirandello).

ANGELO MUSCO (1871-1937), attore catanese, grande interprete di Capuana, Martoglio, Pirandello.

LUIGI PIRANDELLO (cfr. 10.4.7).

Stretti rapporti con alcuni degli scapigliati ebbe il milanese LUIGI GUALDO (1847-1898), gran signore, elegante e raffinato uomo di mondo, vissuto a lungo a Parigi in rapporto con i maggiori scrittori francesi. Il suo romanzo migliore è *Decadenza*, del 1892, costruito come la parabola di un personaggio ambizioso, Paolo Renaldi, che, dopo aver raggiunto un'elevata posizione sociale, si consuma in un esistere vano e vuoto, interamente dominato dalla «noia».

Luigi Gualdo

Una volontà di comunicare in forme semplici e aperte con un ampio pubblico caratterizza l'opera del narratore milanese di maggiore successo, EMILIO DE MARCHI (1851-1901), che connette tradizione manzoniana e naturalismo. Di famiglia piccolo-borghese, insegnante di lettere, impegnato in varie iniziative pubbliche, autore di scritti pedagogici, De Marchi guardò al Manzoni (ma tentando di rappresentare la realtà urbana contemporanea con uno sfondo molto diverso da quello manzoniano) e si propose una letteratura edificante: i suoi scritti sono infatti dominati da un fervido moralismo, mirano a denunciare corruzioni e prepotenze, a mettere in luce positiva umili figure di «onesti», quasi sempre sconfitti dagli impietosi meccanismi della società; ma nello stesso tempo affermano la necessità delle gerarchie sociali, con un atteggiamento conservatore che diventò sempre piú duro nei suoi ultimi anni.

Emilio De Marchi

Il successo gli toccò col primo romanzo, *Il cappello del prete*, apparso a puntate nel 1887 e in volume nel 1888 che riunisce elementi tipici della letteratura d'appendice. Seguirono il suo romanzo piú importante, *Demetrio Pianelli*, uscito a puntate nel 1889 e in volume nel '90, *Arabella* (1892-93), *Il redivivo* (1895-96), *Giacomo l'idealista* (1897) e *Col fuoco non si scherza* (1900).

I romanzi

In Piemonte ebbe, fin dagli anni Sessanta, un ruolo di suprema autorità letteraria VITTORIO BERSEZIO (1828-1900), di cui ricordiamo il romanzo *La plebe* (1869).

Vittorio Bersezio

Edoardo Calandra

Nell'ambiente piemontese si svilupparono poi varie esperienze narrative in qualche modo riconducibili all'orizzonte della Scapigliatura (cfr. 9.2.8): non è invece accettabile (anche per motivi cronologici) ascrivere alla Scapigliatura l'opera del torinese EDOARDO CALANDRA (1852-1911), di solida famiglia borghese, pittore (soprattutto di soggetti storici), illustratore di edizioni di scrittori contemporanei, che si diede alla narrativa solo verso la metà degli anni Ottanta. Contrariamente alle tendenze prevalenti nel tempo, il Calandra preferì guardare al passato, soprattutto a quello piemontese: ricordiamo la serie di bozzetti *I Lancia di Faliceto* (1886), e i romanzi *La bufera* (1898), *La signora di Riondino* (1890), *La marchesa Falconis* (1905-906), *Juliette* (1909). Di notevole valore è *La bufera*, ambientato in Piemonte negli anni tra il 1797 e il '99, tra il crollo dell'Antico regime, la guerra rivoluzionaria e le azioni delle bande reazionarie: il disfarsi di un antico mondo nobiliare e contadino è guardato qui con struggente nostalgia.

Remigio Zena

Non trascurabile è l'opera narrativa di REMIGIO ZENA (pseudonimo del nobile genovese GASPARE INVREA, 1850-1917), fervente cattolico: la sua opera più importante è il romanzo *La bocca del lupo* (1890), che segue le vicende che conducono in rovina (nella «bocca del lupo», appunto) povere donne del popolo genovese abbandonate a se stesse, vittime dell'irrazionalità e della crudeltà della vita sociale.

9.5.8. Edmondo De Amicis e Cuore.

Gli ideali della società umbertina

In Liguria e in Piemonte svolse la sua attività EDMONDO DE AMICIS, lo scrittore e giornalista che con il celebre *Cuore* (1886) offrì ai ragazzi italiani un modello pedagogico di singolare fortuna, che diffuse in tutte le classi sociali, grazie a una forte carica patetica, gli ideali patriottici e familiari della società umbertina, il senso rigido e sicuro del dovere, del sacrificio, dell'impegno strenuo nel lavoro e nello studio, il rispetto della dignità altrui, il riconoscimento dell'appartenenza a un comune organismo nazionale. Questo libro ebbe un successo eccezionale e contribuì a formare, nel bene e nel male, intere generazioni di Italiani, almeno fino agli anni Cinquanta del nostro secolo: e da questo punto di vista ebbe un'essenziale funzione unificatrice, creando un sistema di comuni valori «civili» (nonostante gli aspetti repressivi, l'orizzonte gerarchico e di classe, il rigido moralismo su cui questi valori si reggono).

Ideazione e pubblicazione di *Cuore*

Nato a Oneglia (Imperia) nel 1846, De Amicis si diede a una vivacissima attività letteraria e giornalistica: come inviato di vari giornali compì viaggi in ogni parte del mondo, da cui ricavò molti e fortunati libri di viaggio. Già prima del 1880 cominciò a pensare a un libro fatto «col cuore», destinato ai ragazzi e in particolare ai «ragazzi poveri»: terminato all'inizio del 1886 e subito stampato dall'editore Treves, *Cuore* fu in libreria in ottobre, all'inizio dell'anno scolastico.

Il diario di Enrico

Il libro è costruito su una attenta distribuzione di temi e si configura come un diario tenuto durante l'anno scolastico 1881-82 da Enrico, un ragazzino di famiglia medio-borghese, che frequenta a Torino la terza elementare (corrispondente alla quarta di oggi): al diario si intrecciano lettere-commenti dei genitori e nove racconti, dettati ogni mese dal maestro agli scolari. Anche gli eventi quotidiani narrati nel diario presentano casi esemplari, che hanno come protagonisti i diversi compagni di classe di Enrico, le loro famiglie o altri personaggi osservati nei più vari momenti

della vita cittadina: ne esce una galleria di fatti minuti, ma sempre carichi di valore pedagogico, che esortano a una collaborazione-solidarietà tra i diversi strati sociali.

Oggi ci sentiamo lontanissimi dai valori esaltati in *Cuore*: quel modello di infanzia e di scuola ci appare chiuso, conformista, insopportabile. Ma non va trascurato il valore positivo che, di fronte ai violenti squilibri sociali del tempo, il discorso «deamicisiano» poté assumere. Attraverso l'esperienza della scuola si cercava un comune terreno nazionale e civile: si offrivano ai ragazzi «poveri» modelli e valori laici elaborati dalla borghesia risorgimentale, ma nello stesso tempo si sollecitava la borghesia a praticare la solidarietà verso le classi più umili, al di là dei crudi meccanismi economici.

Valori laici e solidarietà

Non è quindi del tutto sorprendente l'accostarsi di De Amicis, sul finire degli anni Ottanta, al socialismo, a cui egli rimase fedele in modo rigoroso, tutt'altro che esteriore e sentimentale, fino alla morte, avvenuta a Bordighera nel 1908. Parallelamente, De Amicis si impegnò in una narrativa legata sempre a prospettive pedagogiche, ma molto più attenta alle contraddizioni tra le classi sociali (ricordiamo *Il romanzo di un maestro*, 1890, *La maestrina degli operai*, 1895, e l'interessante romanzo elaborato intorno al '91 e rimasto allora inedito, *Primo maggio*); alla condizione degli emigrati è dedicata l'appassionata inchiesta *Sull'oceano* (1889). Vari racconti (soprattutto quelli raccolti in *Fra scuola e casa*, 1892, tra cui *Amore e ginnastica*) rivelarono una nuova capacità di descrivere turbamenti e tensioni sottili (e di rappresentare il mondo scolastico), molto lontana dal sentimentalismo di *Cuore*.

Una produzione con finalità pedagogiche

9.5.9. Antonio Fogazzaro: un intellettuale cattolico nella nuova Italia.

L'opera di ANTONIO FOGAZZARO nasce dal solido mondo borghese e aristocratico della provincia veneta, ma ha l'ambizione di proiettarsi in un orizzonte più vasto. Fogazzaro raccoglie l'eredità della tradizione cattolica, aprendola sia alla nuova realtà dell'Italia unitaria, sia al mondo contemporaneo, agli sviluppi della scienza e a una più inquieta e problematica sensibilità religiosa.

Tradizione cattolica e cultura contemporanea

Cattolico moderato e aperto, mantenne un fondo di viva sensibilità romantica e una convinta fedeltà agli ideali risorgimentali; e nella sua inquieta ricerca di un rapporto tra tradizione cattolica e cultura contemporanea fu vicino alle tendenze che cercavano di rinnovare il cattolicesimo, di farlo uscire dalla condizione di chiusura culturale a cui si era ridotto nel secolo XIX (cfr. 9.1.3).

Questo fervore conoscitivo lo spinse in una serie di contraddizioni, che la sua narrativa seppe mettere in luce in forme assai articolate, disegnando personaggi travagliati e problematici e rappresentando mondi densi di presenze, atti e oggetti concreti. Il suo modo di raccontare è di stampo naturalistico, ma nel ritrarre la realtà egli cerca di definire stati d'animo, casi intellettuali e morali, intrecci di sogni e di sensazioni, suggestioni musicali e paesaggistiche, richiami del mistero, che però solo in parte avvicinano lo scrittore alle prospettive «decadenti»: la usuale ascrizione di Fogazzaro al «decadentismo» non è accettabile e rischia di darne una immagine tendenziosa. Con il successo che ebbe ai suoi tempi, l'opera di Fogazzaro testimonia la vitalità della cultura cattolica ita-

Naturalismo e suggestioni del mistero

Un cattolicesimo moderno

liana. Egli infatti definì le forme di una narrativa cattolica moderna, lontana da ogni retrivo clericalismo e capace di esprimere le contraddizioni fra la più sincera sensibilità religiosa e il mondo contemporaneo.

La formazione

Nato a Vicenza il 25 marzo 1842 da ricca famiglia borghese, cattolica ma sinceramente patriottica, Fogazzaro ebbe un'educazione legata alla presenza di vari religiosi nell'ambiente familiare. Soggiornò spesso in Valsolda (sul versante orientale del lago di Lugano, terra d'origine della madre) e iniziò poi gli studi di legge all'università di Padova. Dopo gli eventi del 1859-60 la famiglia si trasferì a Torino, in attesa della liberazione del Veneto, e lì egli si laureò in legge. Nel 1866 sposò la ricca contessa Margherita di Valmarana (da cui ebbe tre figli) e nel '69 si stabilì a Vicenza, dove visse quasi sempre, a parte lunghi soggiorni in una villa nei pressi di Arsiera e numerosi viaggi. Dopo un periodo di dubbio e di indifferenza religiosa, tornò a una fervente fede cattolica nel '73, impegnandosi anche in numerose letture filosofiche, alla ricerca di una problematica conciliazione tra il cattolicesimo e le tendenze della scienza e del pensiero contemporaneo.

Gli interessi e gli studi

Il suo vero esordio letterario avvenne piuttosto tardi, con la pubblicazione della novella in versi *Miranda* (1874), in seguito alla quale il padre (allora deputato a Roma) cessò di ostacolarlo nelle sue ambizioni di scrittore. Egli raggiunse il successo solo nel 1881, con il romanzo *Malombra*, a cui seguirono *Daniele Cortis* (1885), la raccolta *Fedele e altri racconti* (1887), *Il mistero del poeta* (1888), che fu subito tradotto in francese. Un successo ancora più grande toccò al romanzo *Piccolo mondo antico* (1895), pubblicato dopo la morte del figlio Mariano.

L'attività letteraria

Intanto, sullo scorcio degli anni Novanta, intorno all'opera e all'attività del Fogazzaro si addensava l'attesa di quanti auspicavano una nuova letteratura mistica e spiritualistica. Il prestigio nazionale e internazionale valse tra l'altro a Fogazzaro, nel '96, la nomina a senatore.

Un modernista moderato

Ma il suo impegno continuò ad esplicarsi nell'ambito del cattolicesimo: egli propugnava infatti un moderato rinnovamento della Chiesa, che non contraddicesse radicalmente la tradizione e a cui partecipassero come protagonisti i laici dotati di più viva sensibilità culturale. Egli si accostò solo parzialmente al *modernismo* (cfr. 9.1.3 e PAROLE, tav. 119) e soprattutto cercò di dar voce a queste esigenze attraverso i personaggi inquieti, contraddittori e pieni di fervore religioso che animano i romanzi *Piccolo mondo moderno* (1900) e *Il Santo* (1905); quest'ultimo venne però condannato dalla Chiesa e l'anno dopo fu messo all'Indice. Da sincero cattolico, lo scrittore fece atto di sottomissione, ma non rinunciò alle sue convinzioni. Dopo l'apparizione del nuovo romanzo *Leila* (messo anch'esso all'Indice), morì all'ospedale di Vicenza, durante un'operazione chirurgica, il 7 marzo 1911.

9.5.10. I romanzi di Fogazzaro.

L'impegno più autentico dello scrittore (a parte la produzione poetica e i numerosi interventi su problemi scientifici, religiosi, letterari) è nei romanzi.

Malombra

Con *Malombra*, apparso nel maggio 1881 dopo cinque anni di lavoro, Fogazzaro raggiunge risultati di estrema suggestione narrativa, sospesi tra la rappresentazione di un piccolo mondo aristocratico e paesano nei primi anni dopo l'unità d'Italia e una sottile indagine psicologica: vi campeggiano l'affascinante figura della marchesina Marina di Malombra e le drammatiche contraddizioni

che agitano il giovane Corrado Silla, scrittore senza successo, pieno di aspirazioni e di velleità culturali, che si sente chiamato da una missione etica e spirituale, ma è condannato a una sostanziale inettitudine dalla propria sensualità, dalle seduzioni del mistero, dai condizionamenti sociali e intellettuali. Qui l'attrattiva che Marina di Malombra esercita è accentuata dallo scenario fosco e arcano della vicenda e dai lati patologici e distruttivi del suo carattere: chiusa nella sua bellezza agile e inafferrabile, in un disprezzo ostinato del mondo e della propria condizione (è orfana e ospite nel palazzo dello zio), Marina si ritiene la reincarnazione di una sventurata abitatrice del palazzo, della quale ha ritrovato un delirante messaggio, e crede di vedere in Corrado la reincarnazione del suo antico amante. Il fascino enigmatico di Marina agisce oscuramente sull'irrisolto Corrado: dopo aver provocato la morte dello zio, Marina uccide Corrado e si dilegua come un fantasma in un tempestoso recesso del lago.

L'intellettuale «inetto»

Un'inquieta figura femminile

La narrazione comunica un vivo senso del mistero, addensando attorno a Marina l'attesa per qualcosa di indefinibile, un'aura romantica che sembra evocare un altro mondo e un altro tempo, indecifrabili. Si impone la magia del paesaggio, umido e dalle tonalità ora forti ora pacate, e di tante sottili sensazioni che trovano nella musica la loro espressione più intensa. Il sapiente uso di schemi narrativi d'effetto, tipici del romanzo di successo, è bilanciato da una sofferta problematica intellettuale e religiosa, che nel personaggio di Corrado si manifesta in atteggiamenti aristocratici, in un supremo disprezzo della «folla» e del volgare mondo borghese. *Malombra* è il romanzo più affascinante del Fogazzaro proprio perché le diverse tensioni che lo percorrono non trovano un vero equilibrio, conservano un che di irrisolto e di acerbo: le contraddizioni del libro rivelano appunto la volontà di rappresentare una realtà non rinserrabile in organismi letterari assoluti e chiusi in sé.

Paesaggi indecifrabili

La problematica intellettuale

Il successivo romanzo, *Daniele Cortis* (1885), molto più compatto, si incentra sui progetti e sugli ideali politici del protagonista, un deputato cattolico: La vicenda politica si intreccia con quella di un amore impossibile che afferma la propria intensità nella rinuncia, nel sacrificio e nella lontananza.

Daniele Cortis

Il mistero del poeta (1888) presenta una vicenda romantica e melodrammatica, ambientata in Germania: il motivo della vocazione letteraria si lega qui strettamente a quello della impossibilità del rapporto amoroso, che ha una sua sublimazione ideale al di là della vita terrena.

Il mistero del poeta

Piccolo mondo antico, pubblicato nel 1895, ma iniziato dal '92, quando alcune pagine uscirono sul «Corriere di Napoli», segnò per l'autore un tuffo nel mondo dell'adolescenza, nel paesaggio naturale e umano della Valsolda.

Piccolo mondo antico

Ambientato nel periodo compreso tra il 1849 e il 1859, tra cospirazioni e propositi patriottici, tra contrasti familiari e psicologici, nell'attesa del compiersi del Risorgimento, il romanzo ritrae, con cura minuta, particolari di vita quotidiana, personaggi e figure minori che concorrono a formare un ambiente vivo e concreto, uno spaccato di realtà provinciale in quegli anni decisivi (e la concretezza del quadro viene corroborata da inserti dialettali, vere e proprie «citazioni» del linguaggio dei personaggi minori e «comici»). *Piccolo mondo antico* è la storia di un mondo e insieme la storia di una famiglia, quella del nobile lombardo Franco Maironi, di senti-

Un Risorgimento provinciale

menti patriottici, e della borghese Luisa Rigey, il cui matrimonio non viene accettato dalla marchesa Maironi, nonna di Franco, duramente filoaustrica. Gli sposi e la loro piccola figlia Ombretta vengono aiutati dalla nobile e nitida figura dello zio di Luisa, Piero.

Tra difficoltà materiali, tra gioie e dolori, nell'amore tra Franco e Luisa si apre sempre più evidente una distanza, un malessere che nasce dalla diversità dei loro caratteri, dalla non conciliabilità dei loro modi di concepire l'esistenza: da una parte c'è il fervente cattolicesimo di Franco, il suo acceso idealismo, che si risolve però in una singolare passività nei confronti dell'esistenza, in una sorta di inettitudine, in una rinuncia a lottare contro le ingiustizie subite a causa della nonna; dall'altra c'è la concretezza di Luisa, la sua aspirazione a lottare per la giustizia, a cercare una morale che si traduca più in impegno terreno che in fervore religioso. Di qui una serie di confronti psicologici tra i due sposi, di situazioni difficili che rendono sempre più ardua la loro comunicazione reciproca. Gli episodi più vibranti e intensi (come quello della morte della bambina) hanno origine proprio da questo nucleo esistenziale sordo e difficile, dal malessere che corrode il rapporto tra i due coniugi. La morte di Ombretta, d'altra parte, mette in moto oscuri sensi di colpa e separa ulteriormente i due sposi: Luisa si concentra tutta nel ricordo della figlia, in una impossibile volontà di comunicare ancora con lei; Franco approda a una fede più forte e sicura. I due si allontanano sempre più, specialmente quando Franco si trasferisce a Torino, dove trova un lavoro e si impegna nella preparazione della lotta contro l'Austria; ma il romanzo si conclude con la suggestiva scena del loro incontro nell'Isola Bella del lago Maggiore, mentre si affacciano dappertutto i segni della prossima guerra del 1859 e mentre in dignitoso silenzio muore lo zio Piero, «l'uomo saggio, l'uomo giusto» del passato.

La prosa di Fogazzaro raggiunge qui un ritmo rapido e sicuro, trovando forma in un italiano di grande equilibrio, dominato dalla paratassi, che rifiuta complicazioni stilistiche e sintattiche: la lingua sembra così avvolgersi intorno a quel vecchio mondo e ricostruirne affettuosamente, uno dopo l'altro, i diversi strati. Questa disposizione affettiva si avverte anche nella rappresentazione del paesaggio, che spesso fa eco ai sentimenti dei personaggi e che costituisce un costante e sicuro punto di riferimento, una presenza familiare e cordiale in tutto il corso del romanzo.

Il ritorno alla rappresentazione della realtà contemporanea significò per Fogazzaro mirare a una narrativa che desse voce alla problematica religiosa e intellettuale che gli stava a cuore, alle sue aspirazioni di «riforma» del cattolicesimo. Ma nello stesso tempo rimise in moto una serie di ambigue suggestioni erotiche: in quel contesto si affacciano immagini femminili raffinate e contraddittorie, emananti un fascino sensuale che promette un'esperienza di comunicazione assoluta e senza limiti, ma che poi si sublima in una difficile, tortuosa, spesso inquietante comunicazione spirituale.

Questa materia si sviluppa in un vero e proprio ciclo, che segue nella generazione successiva l'universo di *Piccolo mondo antico*, messo a confronto con la nuova realtà dell'Italia postunitaria e con la crisi del cattolicesimo italiano. Protagonista di *Piccolo mondo moderno* (1901) è il figlio di Franco e Luisa, Piero Maironi, uomo dalla personalità contraddittoria, oscillante tra una distruttiva sensualità e il senso di una missione ideale da svolgere per il bene della Chiesa.

Tra idealismo passivo e impegno concreto

Una prosa di grande equilibrio

Gli ultimi romanzi

Piccolo mondo moderno

Nel romanzo successivo, *Il Santo* (1905), ritroviamo lo stesso Piero Maironi a contatto con religiosi e intellettuali cattolici che aspirano a fondare un movimento per la rigenerazione e la riforma della Chiesa. Il romanzo è tutto tenuto su un tono alto e quasi rarefatto, e risente, anche nello stile, di una volontà di elevazione e di continua tensione.

Nell'ultimo romanzo, *Leila* (1907), Fogazzaro torna a una rappresentazione più varia nei toni e nelle prospettive.

Gli ultimi romanzi, giudicati severamente dalla critica, ma molto amati al loro tempo da un ampio strato di lettori (e soprattutto di lettrici), possono apparirci molto lontani, percorsi da una problematica che non appartiene più nemmeno al mondo cattolico di oggi: ma essi, come tutta l'opera del Fogazzaro, vanno al di là dei loro stessi propositi ideologici, dando voce al malessere reale della società italiana dell'inizio del secolo e degli ambienti legati alla tradizione cattolica.

9.5.II. *La Sardegna di Grazia Deledda.*

Nella narrativa di GRAZIA DELEDDA, che si rivelò nei primi anni del nuovo secolo, anche una regione appartata come la Sardegna sembrò trovare una sua rappresentazione viva e concreta, collegabile alle prospettive del verismo: al centro dei suoi numerosi romanzi e delle sue molte novelle c'è quasi sempre il mondo rurale e pastorale dell'isola, con le sue tradizioni e i suoi modi di vita arcaici, con la sua natura selvaggia. La scrittrice segue le più correnti formule di tipo naturalistico, ma non ha propositi di oggettività, è indifferente a una disposizione di tipo «scientifico», a un'attenzione rigorosa ai meccanismi sociali ed economici, ai conflitti tra diversi livelli umani e linguistici.

Da un fondo romantico e adolescenziale (che si alimenta anche di storie di vita sarda, trasmesse dalla viva voce dei parlanti locali) la Deledda ricava una disposizione istintiva e quasi ingenua a inventare e a narrare, a dipanare vicende e a muovere personaggi in cui si intrecciano sogni e inquietudini, richiami sentimentali e tormenti morali, spunti mitici e particolari di vita quotidiana.

Nella Sardegna della Deledda, chiusa in un cerchio di antiche tradizioni e valori religiosi e familiari, si agitano passioni che fanno in genere precipitare i personaggi verso una «colpa», a cui segue l'inevitabile punizione. La sua narrazione si svolge come fuori del tempo, è il frutto di un artigianato onesto, schivo, ripetitivo, estraneo ai grandi conflitti della cultura contemporanea, concentrato in una assoluta problematica sentimentale-morale, in drammatiche e solitarie figure: la sua prosa sa attingere toni e sfumature diverse, ma manca di incisività e talvolta presenta improvvise cadute di tensione e di gusto.

Nata a Nuoro nel 1871, la Deledda si trasferì a Roma nel 1900, dopo aver sposato un impiegato del Ministero delle Finanze conosciuto a Cagliari; e proprio in quell'anno uscì sulla «Nuova Antologia» il suo primo romanzo notevole, *Elias Portolu* (poi in volume nel 1903). La sua vastissima produzione fu seguita da un grande pubblico, in Italia e fuori: fu il successo di pubblico a valerle l'assegnazione del premio Nobel nel 1926. Morì a Roma nel 1936.

Tra gli oltre cinquanta volumi di narrativa pubblicati dalla Deledda, ricordiamo (oltre a *Elias Portolu*), *Cenere* (1903), *L'edera* (1906), *Canne al vento* (1913), *Mariana Sirca* (1915), *La madre* (1920).

Il Santo

Leila

Istintiva disposizione narrativa

Una narrazione fuori del tempo

La vita e le opere

9.5.12. Verso un teatro borghese.

Il nuovo dramma
e le convenzioni
sceniche

Per ciò che riguarda il teatro, lo sviluppo di modi di rappresentazione naturalistici trovò un ostacolo nella persistenza di convenzioni sceniche e di generi tradizionali, in primo luogo della tragedia storica di tipo romantico. Ma sia la tragedia storica sia la commedia (legata in Italia alla tradizione settecentesca e soprattutto al modello di Goldoni) contenevano in sé componenti realistiche che avrebbero consentito di rappresentare la vita quotidiana e il mondo contemporaneo nella loro «verità», di portare sulla scena frammenti di autentica esistenza borghese, in tutti i suoi aspetti. Intorno alla metà dell'Ottocento l'esigenza di realismo tanto fortemente sentita dalla narrativa (cfr. 9.4.1) penetra con vigore anche nel teatro. La tragedia storica viene sostituita da vicende, drammi e conflitti attuali; agli eroi romantici si sostituiscono personaggi borghesi; a quella morale sublime si sostituisce la morale borghese, subentrano conflitti che interessano gli ambienti mondani e familiari e la moderna civiltà metropolitana, dove il perbenismo e il conformismo si scontrano con i desideri e con la passione. Agli ambienti esotici o ricchi di colore storico si sostituisce il salotto borghese, luogo di incontri e di scontri tra personaggi del mondo presente. Si giunge a un mimetismo estremo, che riguarda sia gli oggetti che popolano la scena, sia i discorsi tra i personaggi: questo mimetismo comporta un'attenzione per i particolari più minuti, per le circostanze anche banali che costellano la vita di ogni giorno; drammi, conflitti, passioni si dispongono entro le dimensioni di questo mondo concreto, che è però pieno di cose e di atti inessenziali, e rischia di diventare stancamente ripetitivo, sempre uguale a se stesso.

Il pericolo
del conformismo

Tutto il teatro europeo del secondo Ottocento è dominato dal dramma borghese, almeno a partire dal grande successo di Alexandre Dumas figlio (1824-1895): e nel dramma borghese si esaltano spesso i più conformistici valori correnti. Ma da questo «ceppo» si sviluppano anche forme di teatro critico di eccezionale intensità (da quello di Ibsen a quello di Čechov).

I divi
del teatro

In Italia, anche dopo l'unità, la vita teatrale continua ad essere dominata dai grandi attori: la nuova generazione è illustrata da grandi interpreti come ELEONORA DUSE (1858-1924) ed ERmete ZACCONI (1857-1948).

Gli autori
drammatici

Vista nel suo insieme, la drammaturgia italiana tra il 1860 e il 1910 presenta un panorama piuttosto fiacco, a parte poche eccezioni e nonostante le grandi ambizioni che emergono sullo scorcio finale del secolo. Delle opere teatrali di quegli autori che hanno operato soprattutto nell'ambito di altri generi letterari si parla nei luoghi a loro destinati (le più importanti sono certamente le opere di Verga, cfr. 9.4.13, di Di Giacomo, cfr. 9.5.5, di D'Annunzio, cfr. 9.6.9); mentre al teatro dialettale si accenna in 9.5.6 (oltre che in DATI, tav. 134). In questo paragrafo si danno brevi indicazioni sugli autori più importanti che hanno avuto la drammaturgia al centro della propria attività.

Paolo Ferrari e
Paolo Giacometti

I primi anni del teatro dell'Italia unita videro in piena attività alcuni autori che avevano già raggiunto il successo negli anni Cinquanta: prima di tutti il modenese PAOLO FERRARI (1822-1889), e quindi PAOLO GIACOMETTI (1816-1882), che ebbe eccezionale successo con il dramma *La morte civile* (1861).

Come esempio di teatro capace di una equilibrata rappresentazione della realtà contemporanea fu salutato il dramma del napoletano ACHILLE TORELLI (1841-1922), *I mariti* (1867): ma quello del Torelli è un naturalismo addomesticato, dominato da propositi moralistici. La ricerca del «vero» cominciò tuttavia, intorno a quegli anni, a condizionare perfino il dramma storico, come mostra la fortunata tragedia in versi *Nerone* (1871) del romano PIETRO COSSA (1830-1881).

Achille Torelli
e Pietro Cossa

Un vero e proprio dramma borghese sorse negli anni Ottanta, per influsso indiretto della nuova narrativa verista e degli stessi esperimenti teatrali di Verga: e Verga venne sollecitato alla versione teatrale della *Cavalleria rusticana* proprio da quello che sarebbe stato il protagonista del teatro borghese di quegli anni, GIUSEPPE GIACOSA (1847-1906). Egli infatti rappresentò con intelligente misura i conflitti tipici del triangolo borghese (marito-moglie-amante) in *Tristi amori* e in *Come le foglie* (1900), intrecciò conflitti familiari, delineando personaggi sospesi tra l'ansia per ciò che si va dissolvendo e patetiche speranze in un futuro in cui il lavoro ricostruisca e rifondi i valori familiari.

Giuseppe
Giacosa

Tra le ventidue commedie del milanese MARCO PRAGA (1862-1929), figlio dello scapigliato Emilio (cfr. 9.2.4), quella di maggior valore e successo è *La moglie ideale* (1890), che sfugge al moralismo dominante nel dramma borghese del tempo, presentandoci un caso al limite del paradosso.

Marco Praga

Il napoletano ROBERTO BRACCO (1862-1943) produsse opere di vario orientamento, provando con successo la strada del dramma popolare a effetto, di vaga ascendenza veristica.

Roberto Bracco

Da non trascurare è, infine, la vasta produzione librettistica, legata agli sviluppi del melodramma, che, nella ricerca di forme diverse da quelle vitalissime dell'opera romantica, sembrava avviarsi lentamente alla dissoluzione.

Il melodramma

9.6. D'Annunzio e l'estetismo

9.6.1. Il tempo dell'estetismo.

Negli anni Ottanta, quando il naturalismo e il positivismo sembrano aver raggiunto la loro massima presa sulla cultura italiana, cominciano a diffondersi anche da noi quelle tendenze estetizzanti che caratterizzano la più raffinata cultura *decadente* europea (cfr. 9.2.2 e PAROLE, tav. 124). Un nutrito gruppo di scrittori e intellettuali parte in battaglia contro l'utilitarismo e i ristretti orizzonti mentali della società borghese, esaltando in primo luogo l'arte come esperienza assoluta, come conquista della bellezza, come idealità superiore, che si manifesta anche in forme esteriori, nel lusso, nell'eleganza, nello splendore degli ornamenti: non ci sono in questo *estetismo* (cfr. PAROLE, tav. 135) quello spirito anarchico e radicalmente critico, quella negazione ironica della stessa arte e del ruolo dell'artista che animavano l'orientamento degli scapigliati; esso mira invece a rivendicare una superiorità dell'arte su qualsiasi altra esperienza e a conquistare lo stesso mondo borghese, soggiogandolo con una

Superiorità
dell'esperienza
artistica

PAROLE tav. 135

Estetismo

Termine generico (modellato su *estetica*, cfr. TERMINI BASE 2) con cui si indica il culto dell'arte, la sua esaltazione al di sopra di ogni altro aspetto della vita, la risoluzione della vita stessa nell'arte, anche al di là di ogni vincolo morale o sociale. Si può parlare di estetismo per le più diverse epoche della storia della cultura, ma in modo integrale e programmatico esso si sviluppa solo nell'Ottocento, con la formulazione delle teorie dell'*arte per l'arte* elaborate in Francia dai *parnassiani* (cfr. PAROLE, tav. 129) e con alcuni raffinati teorici inglesi (primo fra tutti Walter Pater, 1839-1894): essi suggeriscono il modello di una vita intellettuale interamente dedicata al culto della bellezza, in cui la ricerca del bello si risolve in assoluta libertà spirituale e materiale, opposta alla volgarità del mondo borghese. Ma da segno di contestazione della società contemporanea l'estetismo diventa sempre più frequentemente, nel corso dell'Ottocento, un modello di raffinatezza esteriore, e di superiorità sociale.

accorta azione di mercato e con nuovi mezzi spettacolari di propaganda e di comunicazione. L'estetismo propone modelli «eccezionali», offre immagini eleganti, bizzarre, morbide, ha il gusto dell'inutile e del prezioso, si presenta come il punto d'arrivo di una cultura estenuata e raffinata, tanto sofisticata da risultare abnorme e distruttiva. L'estetismo nutre un fortissimo disprezzo per la volgarità e la folla, e, nello stesso tempo, un'ossessiva predilezione per la mondanità, per la vita frivola e capricciosa, per gli oggetti minuti e preziosi. La vita stessa deve essere vissuta come un'opera d'arte.

L'estetismo
come esperienza
«eccezionale».

Rispetto agli orientamenti prevalenti dell'estetismo europeo, che spesso critica radicalmente il mondo borghese e la società costituita, l'estetismo italiano sembra essere piuttosto un mezzo per impadronirsi del mercato culturale borghese, per incrementare una cultura dell'inutile e della spettacolarità esteriore, per attribuire agli artisti un ruolo di guide culturali, di sacerdoti e asceti della bellezza, che affermano nello stesso tempo la propria separazione dal mondo sociale, il proprio diritto a una irresponsabilità assoluta, a una illimitata libertà di sperimentazione. I caratteri dell'estetismo italiano si riassumono nell'opera e nella vita del suo grande propulsore e mediatore, Gabriele D'Annunzio, che ne guidò baldanzosamente le varie fasi, soprattutto nel ventennio 1880-1900; ma il movimento si impose come una vera e propria moda culturale attraverso una serie programmata di iniziative collettive (in primo luogo editoriali), che videro la partecipazione di scrittori e di artisti anche molto diversi: essi diffusero presso il pubblico uno stile figurativo e decorativo che confluì nel cosiddetto *liberty* (cfr. PAROLE, tav. 136).

In Italia:
una moda
culturale

PAROLE tav. 136

Liberty

Tendenza artistica diffusa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, specialmente nel campo dell'architettura, dell'arredamento e della produzione di oggetti della vita quotidiana. Essa si lega al proposito di diffondere la bellezza e l'arte in tutti gli oggetti di consumo, nelle stesse forme della produzione industriale, e si basa su un insieme di motivi ornamentali, ricavati dall'arte del passato o dall'arte orientale, su un gusto per l'esotico, per i movimenti sinuosi, per le forme floreali e vegetali. Tutta una serie di elementi d'arredo o d'uso sono così modellati e ornati secondo schemi che diventano rapidamente di moda e ambiscono a riprodurre, attraverso nuove tecniche industriali, le forme di un antico artigianato.

Il termine *liberty* deriva dal nome del proprietario di un grande magazzino londinese, A.L. Liberty, specializzato in oggetti dell'artigianato orientale che contribuirono fortemente al diffondersi di questo stile: esso venne chiamato *liberty* soprattutto in Italia (altro termine usato fu *stile floreale*); in Francia e in Belgio fu chiamato *art nouveau*, "arte nuova"; nei paesi di lingua tedesca *Jugendstil*, "stile della giovinezza".

Roma capitale
dell'estetismo«Cronaca
bizantina»

Altre riviste

La Contessa Lara

Roma, la nuova capitale che negli anni Ottanta viveva una tumultuosa espansione e alimentava un'ambiziosa vita mondana, fu il centro dell'estetismo, che fruì del nuovo giornalismo e della nuova editoria. Essenziali per Roma furono, nel primo lustro degli anni Ottanta, l'attività editoriale di Angelo Sommaruga (cfr. 9.1.7) e la sua elegantissima rivista «Cronaca bizantina» (1881-1885), che in partenza guardò al classicismo carducciano come a supremo modello, ma che poi diede notevole voce agli orientamenti estetizzanti (in primo luogo a D'Annunzio). Più tardi, l'estetismo dannunziano (che trovò un luogo di incontro, divenuto poi mitico, nel Caffè Greco in via Condotti) allargò i propri riferimenti culturali e si espresse attraverso una nuova rivista romana, «Il Convito» (1895-96), diretta da ADOLFO DE BOSIS, di Ancona (1863-1924), autore del notevole libro di poesie *Amori ac silentio sacrum* (Sacro all'amore e al silenzio, 1900); di più lunga durata fu la rivista fiorentina «Il Marzocco», fondata nel 1896, in cui ebbe un ruolo notevole il romano ANGELO CONTI (1860-1930), grande amico di D'Annunzio, che fu il massimo teorico dell'estetismo e ne sintetizzò le prospettive in un'opera apparsa nel 1900, con una prefazione dello stesso D'Annunzio, *La beata riva: trattato dell'oblio*.

All'universo mondanò della Roma tardottocentesca si collega la poesia di una donna che fece molto parlare di sé nelle cronache del tempo, EVA CATTERMOLLE MANCINI (1849-1896), dalla vita avventurosa e fitta di scandali, morta assassinata da un pittore che conviveva con lei: come poetessa si firmò CONTESSA LARA (*Versi*, 1883; *E ancora versi*, 1886; *Nuovi versi*, apparsi postumi nel '97).

9.6.2. Il «vivere inimitabile» di Gabriele D'Annunzio.

Una precoce
passione
per la letteratura

A Roma

Attività editoriale
e vita mondana

GABRIELE D'ANNUNZIO nacque a Pescara il 12 marzo 1863 da famiglia borghese di modeste origini, che viveva di rendita grazie alla ricca eredità dello zio Antonio D'Annunzio. A undici anni Gabriele fu inviato al Collegio Cicognini di Prato, dove compì gli studi brillantemente (ma con una condotta indisciplinata, non rispettosa delle severe norme del collegio) fino alla licenza liceale, conseguita nel 1881. Rivolse una precoce passione per la letteratura e insieme una incontenibile smania di imporsi, di primeggiare, di mostrare le proprie doti, e già negli anni di collegio pubblicò a spese del padre, sotto il nome di Floro Bruzio, la sua prima raccolta poetica, *Primo vere* (1879), che ebbe un buon successo e gli aprì la strada alla collaborazione ai giornali letterari del tempo. All'ultimo anno di collegio risale l'amore per la fiorentina Giselda Zucconi, che diede luogo a una fitta corrispondenza. Dopo aver trascorso l'estate 1881 in Abruzzo (stringendo un'amicizia per lui molto importante con il pittore Francesco Paolo Michetti, 1851-1929, di cui fu ospite a Francavilla), il giovane Gabriele, ambizioso e brillante, elegante e curato nella persona, si trasferì a Roma, iscrivendosi alla Facoltà di lettere (ma non portò mai a termine gli studi universitari) e soprattutto gettandosi nel vortice della vita letteraria, giornalistica e mondana: collaborò allora al «Capitan Fracassa», alla «Cronaca bizantina», al «Fanfulla della Domenica», alla «Tribuna», con testi poetici, narrativi, critici, polemici, con maliziose cronache di vita mondana (pubblicate sotto vari pseudonimi). In breve tempo si conquistò un ruolo di protagonista nella vita culturale romana, sfruttando nel modo più intelligente il mercato librario e giornalistico: in quella dimensione frivola, tra amori e frequentazioni di salotti aristocratici, tra avventure e vagabondaggi, egli utilizzò la propria abilità e raffinatezza di poeta come strumento di successo mondanò, sovrapponendo immediatamente vita e letteratura.

Dopo il buon esito di due libri pubblicati nel 1882 dal Sommaruga, *Canto novo e Terra vergine*, l'autore entrò in un vortice di eventi clamorosi, che trovarono un primo coronamento erotico-mondano nella fuga e nel matrimonio (28 luglio 1883) con la duchessina Maria di Gallese (nonostante l'opposizione dei parenti di lei): ne nasceranno tre figli, ma l'unione resisterà, fra tradimenti e sempre nuovi innamoramenti del poeta, solo fino al 1890. D'Annunzio seppe orchestrare attorno alle opere che veniva producendo tutta una serie di iniziative pubblicitarie e spettacolari. Questa giovinezza romana, dedicata al piacere e alla conquista del successo, trascorse tra una varia produzione poetica, novellistica, giornalistica, avventure erotiche, vacanze in Abruzzo e altri viaggi, polemiche e duelli, a cui fu data conveniente risonanza. Al vertice di questa fase c'è il romanzo «romano», pieno di risvolti autobiografici, *Il Piacere* (1889). Le energie erotico-mondane di D'Annunzio trovavano modo di scatenarsi in una relazione con Barbara Leoni, incontrata nell'aprile 1887; ma nel contempo crescevano pericolosamente i suoi debiti, dovuti alla vita dissipata.

L'assedio dei creditori lo convinse nel 1891 ad allontanarsi prudentemente da Roma: dopo un lungo soggiorno a Francavilla; si trasferì con l'amico Michetti a Napoli, dove restò un paio d'anni, vivendo un periodo che egli definì di «splendida miseria»: collaborò allora ai giornali locali (in primo luogo al «Mattino» di Scarfoglio) e avviò una nuova relazione con la principessa Maria Gravina Cruyllas. Per le difficoltà economiche, aggravate dai debiti lasciati dal padre, morto nel giugno 1893, alla fine dell'anno D'Annunzio dovette abbandonare anche Napoli: ritiratosi in Abruzzo, ancora presso Michetti, portò a termine nell'aprile del 1894 il *Trionfo della morte*, che segna il punto più alto del suo impegno nel genere del romanzo dopo *Il Piacere* (anche nel campo della poesia quegli anni avevano dato nuovi risultati, culminati nel *Poema paradisiaco*, 1893). Intanto il suo nome e i suoi testi cominciarono a circolare anche fuori d'Italia, grazie soprattutto all'attività del traduttore francese Georges Hérold (1848-1935), con cui egli aveva intrecciato una fitta corrispondenza fin dal '91.

Inizia per lo scrittore un «periodo abruzzese», trascorso in un villino a Francavilla; nel novembre a Venezia intraprende una relazione con la grande attrice Eleonora Duse (cfr. 9.5.12). Le sue ambizioni vanno ora molto al di là dell'orizzonte mondanò, mirano a un'arte suprema, capace di esprimere energie profonde ed assolute, e si fa banditore della teoria del superuomo, ricavata da Nietzsche, e del teatro musicale di Wagner. Dopo il romanzo *Le Vergini delle rocce* (1895), egli cerca la strada di una grande tragedia moderna con *La città morta*, ispirata dalla Duse e terminata nel novembre '96, cui fanno seguito una fittissima produzione teatrale, rifacimenti di opere precedenti, primi svolgimenti della poesia delle *Laudi*, e il romanzo «veneziano» *Il Fuoco*, che apparirà nel marzo 1900; a ciò si aggiunge un certo impegno politico, che nel '97 assicurerà al poeta l'elezione a deputato per il collegio di Ortona, con il sostegno della Destra.

Nel '98 lo scrittore si stabilisce a Settignano, presso Firenze, in una villa detta La Capponcina (perché appartenuta ai Capponi), dove vive fastosamente: la Duse abita in una villetta attigua, detta, con parola francescana, La Porziuncola. Tra la fine del '98 e l'inizio del '99 D'Annunzio segue la Duse in *tournee* in Egitto e in Grecia; intanto definisce più chiaramente il progetto delle *Laudi*. Il 24 marzo 1900, in una delle sue non frequenti presenze alle sedute parlamentari, D'Annunzio lascia clamorosamente la maggioranza e si unisce alla Sinistra che attua l'ostruzionismo contro le leggi reazionarie del governo Pelloux. Dopo un viaggio in Svizzera, Germania e Austria con la Duse, si ripresenta alle nuove elezioni come candidato della Sini-

Spettacolarità
ed estetismo

A Napoli

In Abruzzo

L'amore per
Eleonora DuseLa stagione
del superuomoDeputato
del Regno

I viaggi

Un successo crescente

stra nel collegio di Firenze, ma non viene eletto. I primi anni del secolo, tra splendide vacanze estive passate nella Versilia e nel Casentino, vedono il trionfo del D'Annunzio poeta: la conclusione dei tre libri delle *Laudi*, pubblicati nel 1903, e la stesura della più fortunata delle sue tragedie, *La figlia di Iorio*, dello stesso anno. Ma il rapporto con la Duse entra nel frattempo in crisi e già nell'ottobre 1903 D'Annunzio avvia una nuova relazione con la nobile Alessandra di Rudini; seguono poi nuovi amori, tra cui quello per la contessa Giuseppina Mancini.

La fuga in Francia

Tra la stesura di nuove opere teatrali e del romanzo *Forse che si forse che no* (1910), il poeta trova modo di distinguersi, da vero e proprio pioniere, anche come pilota dei nuovi moderni mezzi di trasporto, dall'automobile all'aeroplano. Ma gli amori e i debiti incalzano di nuovo e Gabriele si rifugia in Francia nel marzo 1910: vive allora tra Parigi e una villa ad Arcachon, nelle Lande (Gironde), e partecipa alla mondana vita della *belle époque* internazionale, a contatto con il vivace ambiente letterario e artistico parigino; compone opere in francese, cercando in ogni modo di mettersi in evidenza, e nello stesso tempo di mantenere un rapporto con il pubblico italiano. Tra il 1911 e il 1914, dalla Francia, fa pervenire al «Corriere della Sera» (il cui direttore Luigi Albertini cerca di sistemare la sua difficile situazione finanziaria) le prose delle *Faville del maglio*; l'occasione di fare buoni guadagni lo induce poi a scrivere sceneggiature cinematografiche, come quella per il film *Cabiria* (1914).

La grande guerra

Ma venne la guerra mondiale a ridargli nuova vitalità e un ruolo di protagonista: il suo estetismo e il suo superomismo si convertirono in fiammante oratoria nazionalistica, in abile sfruttamento politico e militare delle masse: preceduto da una campagna giornalistica sapientemente orchestrata e finanziata da gruppi industriali, nel maggio 1915 tornò in Italia e qui tenne violenti discorsi interventistici. Entrata anche l'Italia in guerra il 24 maggio, si arruolò come tenente dei Lancieri di Novara e si comportò con coraggio, compiendo numerose e audaci azioni belliche, soprattutto in mare e in cielo; ferito all'occhio destro il 23 febbraio 1916, passò una lunga convalescenza a Venezia senza poter far uso della vista (e al buio nacque la singolare prosa del *Notturmo*, pubblicato nel 1921); nonostante la perdita dell'occhio, riprese l'attività militare, impegnandosi in imprese spettacolari che gli dettero la fama di eroe (celebri la beffa di Buccari con una compagnia di motoscafi da combattimento, i Mas, 10-11 febbraio 1918, e il volo su Vienna del 9 agosto dello stesso anno).

Interprete del nazionalismo

Alla fine della guerra, emergevano in Italia istanze nazionalistiche e reazionarie, vaghe aspirazioni a un cambiamento radicale della situazione, impulsi verso un nuovo spirito comunitario e collettivo; e D'Annunzio, avvalendosi del prestigio conquistato in guerra e del fascino che esercitava sulle folle, divenne protagonista politico nei primi confusi anni del dopoguerra: condusse una violenta battaglia per l'annessione all'Italia dell'Istria e della Dalmazia e guidò l'impresa di Fiume alla testa di bande armate di «legionari», che occuparono la città il 12 settembre 1919, instaurandovi una singolare repubblica da lui presieduta, la «Reggenza italiana del Carnaro», che fu fatta cadere dal governo Giolitti il 21 dicembre 1920 (il celebre «Natale di sangue»). Fatalmente la logica nazionalistica e imperialistica dell'impresa fiumana avvicinava D'Annunzio al nuovo partito fascista; nei momenti nevralgici della crisi che portò il fascismo al potere, D'Annunzio si trovò preso tra propositi diversi: aspirava a un nuovo protagonismo personale, ma nutriva riserve verso alcuni aspetti del programma fascista e diffidenze verso il personaggio Mussolini.

D'annunzio e il fascismo

A Gardone

Ma fu tagliato fuori dal corso degli eventi e preferì ritirarsi nella villa di Cargnacco, presso Gardone, sul lago di Garda, esaltato come artista supremo e come precursore politico del regime fascista, come eroe e nume nazionale. Nel 1924 fu nomi-

nato principe di Montenevoso, e nel '26 sorse un istituto per l'edizione completa delle sue opere, che fu affidata all'editore Arnoldo Mondadori; il regime trovò varie forme di finanziamento per rendere agevole la sua vita dispendiosa e per permettergli di trasformare la villa di Cargnacco in un vero e proprio museo.

Era inevitabile che, in uno splendido isolamento, il vecchio esteta guardasse alla propria vita, che aveva amato definire «inimitabile», con un'ombra di egoistica malinconia, come a qualcosa di perduto. Pareva abbarbicato alla villa, che egli lasciò in eredità allo Stato e che fu trasformata in un'apposita istituzione, il «Vittoriale degli Italiani»; D'Annunzio morì il 1° marzo 1938, osannato da rumorose celebrazioni ufficiali.

Gli ultimi anni

Il Vittoriale degli Italiani

9.6.3. Il sistema della scrittura dannunziana.

Quasi in ogni momento della sua vita D'Annunzio rivela una creatività eccezionale, una incredibile prontezza nella scrittura, nell'invenzione, nella manipolazione di parole e di immagini: ed egli tenne sempre a presentarsi come supremo «artefice» e «imaginifico». Questa creatività non deriva però da una inesauribile fantasia o da sovrabbondanza di potenza vitale, ma da una singolare ricettività di fronte alle letture e alle esperienze più varie, dalla capacità di utilizzare e riciclare attraverso la propria scrittura gli spunti letterari più diversi; egli combina infatti modelli antichi e moderni (al punto di suscitare numerose accuse di plagio) e spesso travasa materiali dall'una all'altra delle sue stesse opere. Lettore attentissimo, D'Annunzio è sempre all'erta per ricavare prodotti letterari dalle fonti più disparate. Anche nei confronti delle tendenze più moderne della cultura europea egli è pronto a far proprio tutto ciò che appare nuovo e più rispondente alle esigenze del pubblico: servendosi in primo luogo di letture francesi, soprattutto nel ventennio 1880-1900, egli mette in circolazione tematiche di estrema attualità, costruendo con la sua opera «una monumentale enciclopedia del decadentismo europeo» (M. Praz).

Creatività e capacità ricettiva

«Enciclopedia del decadentismo europeo» (M. Praz)

Intorno alle sue opere vere e proprie (delle quali si hanno numerosissimi manoscritti autografi) si situa una messe svariata di altri scritti, da cui egli è sempre pronto a ricavare spunti, suggestioni, combinazioni, e che spesso confluiscono in modi imprevedibili in nuovi testi. Moltissimi gli appunti da lui presi in ogni momento della sua esistenza ed esplicitamente utilizzati per la composizione delle sue opere: si tratta dei *Taccuini*, pubblicati in gran parte solo a partire dal 1965.

Un vero repertorio di temi è costituito anche dal fittissimo epistolario, pubblicato soltanto in parte e che non ha ancora fruito di un adeguato ordinamento.

9.6.4. Da Primo vere al Poema paradisiaco: una poesia onnivora.

La poesia di D'Annunzio è costantemente animata da un impulso a dominare lo spazio della parola, a trovare originali intonazioni sonore, muovendo da qualsiasi tema e materiale. C'è in lui un'aspirazione onnivora a impadronirsi di tutta la letteratura, a sperimentare tutte le forme di vita (attraverso però lo

Una ricerca esuberante

specchio e il filtro della letteratura): di qui una ricca varietà di moduli metrici e di scelte linguistiche, una libertà di tipo barocco, raggiunta attraverso la moltiplicazione e l'espansione degli schemi tradizionali, piuttosto che attraverso un'autentica ricerca conoscitiva ed espressiva (ma questa sua esuberante «libertà» contribuisce comunque a creare nuovi modi che avranno un'incidenza notevole sul linguaggio della nostra poesia novecentesca).

Primo vere
e Canto novo

Primo vere, la raccolta pubblicata nel 1879 dal collegiale sedicenne, rivelò subito l'eccezionale capacità mimetica di D'Annunzio. L'incontenibile entusiasmo e la serpeggiante sensualità del poeta dovevano esplodere in *Canto novo*, sessantatre componimenti in cinque libri, apparso presso il Sommaruga nel maggio 1882: i versi si basavano su schemi metrici «barbari» (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 128) in un lucido e prezioso linguaggio classicistico; ma soprattutto essi manifestavano una esplosiva affermazione di sensibilità per le forme fisiche della natura, i paesaggi solari, marini, silvestri, attraversati da una vitalità incontenibile, da vibrazioni erotiche fresche e trionfanti.

Poesia
della vacanza

Dappertutto affioravano fremiti sottili, si svelavano linfe vitali, guizzavano fibre, nervi, sangue, si fondevano intimamente elementi animali e vegetali, figure agili e palpitanti, di sinuosa e ferina eleganza (per esempio, la donna si presentava sotto le sembianze di animali scattanti come l'antilope). In un dispiegato piacere di canto (e nella ricerca di una risonanza spettacolare, quasi di un pubblico pronto ad applaudire), il poeta si affidava a un linguaggio fisico e corporeo, ma tenuto su un tono alto, in modi di grande novità nella poesia italiana. D'Annunzio esprimeva una vitalità eccitata e quasi animalesca, il cui fondo era giovanilmente ingenuo e che si situava al di qua di ogni schema ideologico, di ogni vera pretesa culturale.

L'edizione
del 1896:
nuove ambizioni
culturali

Ma una nuova edizione di *Canto novo*, apparsa nel 1896, con un numero molto ridotto di componimenti (solo ventitre), trasformò la struttura dell'opera, esprimendo le più recenti ambizioni culturali e ideologiche dell'autore: grazie a una più accurata resa stilistica, quel mondo solare e trionfante si atteggiava in modi sacrali, si riallacciava ai miti pagani della natura, metamorfosi della forza rigeneratrice dello «spirito della danza», nozione ricavata da Nietzsche.

Intermezzo
di rime

La raccolta apparsa nel luglio dell'83, *Intermezzo di rime*, contiene componimenti nei metri più consueti della tradizione italiana, ma svolge una tematica di tipo esplicitamente decadente, tra immagini di disfacimento e di corruzione, figure malsane e impudiche. Nella nuova e più ampia edizione del 1894, dal più breve titolo *Intermezzo*, D'Annunzio modificò radicalmente la raccolta, che divenne preziosa immagine di una iniziazione alla lussuria, considerata essenziale per caratterizzare la figura del poeta moderno.

Il trionfo
del kitsch

Su una analoga prospettiva era costruita la raccolta *Isotta Guttadauro ed altre poesie*, pubblicata alla fine del 1886, ma poi divisa in due raccolte, apparse in un solo volume nel 1890, *L'Isottèo* e *La Chimera* (quest'ultima con molti nuovi componimenti). D'Annunzio vi operava una raffinata ripresa di temi, frammenti, citazioni, formule linguistiche e metriche della più varia poesia antica e moderna: c'era tutto un pullulare di passi fatti «alla maniera di» questo e di quell'autore, un fiorire di ornamenti, di figure eleganti e mostruose, di suppellettili e feticci erotico-mondani, di immagini storiche di artificiosa violenza o di estenuato languore.

Nel 1892 apparvero le *Elegie romane*, composte a partire dall'87, e orientate invece verso un più equilibrato classicismo, che guarda al modello delle omonime elegie di Goethe, utilizzando gli schemi «barbari» carducciani. Nel '93 videro la luce le *Odi navali*, roboanti esaltazioni nazionalistiche della Marina militare italiana.

Le *Elegie romane*
e le *Odi navali*

Ma l'opera che conclude la poesia giovanile di D'Annunzio, la più ricca di elementi di novità, è il *Poema paradisiaco*, uscito nello stesso '93: il poeta sembra avere operato qui un'audace virata, che lo porta verso toni più delicati e smorzati, verso una inquieta malinconia, e lo avvicina a un mondo familiare, fatto di affetti intimi e «buoni». Le scelte metriche confortano questi nuovi toni, poiché vi prevalgono endecasillabi dallo svolgimento lento, quasi prosastico, e cadenze che sfiorano l'irregolarità e il falsetto e che saranno tenute presenti dai poeti crepuscolari (cfr. 9.8.6). Ma attraverso queste smorzature D'Annunzio cerca di fare suoi alcuni temi e atteggiamenti del più recente *simbolismo* (cfr. PAROLE, tav. 125), individuando segrete analogie tra le cose, inseguendo l'eco di realtà più profonde, di «paradisi / inaccessi», di verità segrete. Il poeta vuole apparire sazio e disgustato dell'esaltazione dei sensi, di ciò che si vede e si tocca, vicino a una disillusa maturità che lo spinge a cercare ciò che è dentro le cose, a piegarsi su di sé, a ritrovare una primordiale innocenza, legata al «sogno d'un passato lontano».

Il *Poema*
paradisiaco

Simbolismo
e innocenza

9.6.5. Il romanzo della Roma bizantina: Il Piacere.

D'Annunzio esordì nella narrativa con i bozzetti di vita abruzzese *Terra Vergine* (1882), seguiti da altre novelle confluite in gran parte nella raccolta delle *Novelle della Pescara* (1902) in cui la vita contadina è vista come qualcosa di primigenio, di selvaggio e barbarico, in una evidente prospettiva estetizzante (tanto diversa da quella del contemporaneo verismo). Il primo romanzo di D'Annunzio, *Il Piacere*, fu scritto tra il luglio e il dicembre del 1888, in gran parte nella villa di Francesco Paolo Michetti a Francavilla detta il «Convento», e venne pubblicato nel 1889 dall'editore Treves di Milano. Il libro ha un impianto narrativo e strutturale piuttosto esile e modi di rappresentazione che appartengono in pieno al naturalismo; ma, nutrito delle riflessioni sulla narrativa che si svolgevano in Francia alla fine degli anni Ottanta, tenta di uscire dai limiti del naturalismo, di inoltrarsi in sottili analisi psicologiche, di scoprire segreti nesi tra le sensazioni, di scandagliare le complicazioni della vita intellettuale.

Terra Vergine
e *Novelle*
della *Pescara*

Il Piacere

Al centro del romanzo c'è infatti un personaggio di intellettuale, Andrea Sperelli, che per molti caratteri si identifica con l'autore (come del resto già accadeva nei primi romanzi di Fogazzaro, cfr. 9.5.10) e del quale si descrivono le ambizioni, le contraddizioni, le idee e i gusti artistici: la vita estetizzante e mondana del giovane D'Annunzio si trasfigura, in Andrea, in un modello di distinzione e di eccezionalità, che si offre alla sbalordita ammirazione del pubblico borghese; gli ozi edonistici e le velleità culturali del bel mondo romano si innalzano a mito sociale, divengono segni di superiorità di carattere, di gusto, di ambiente. Sperelli è un aristocratico, «ultimo discendente d'una razza intellettuale», educato dal padre a costruire la propria esistenza come «un'opera d'arte» e nello stesso tempo a dominare e a possedere: nel suo estetismo, egli progetta un'opera unica e assoluta, in un solo esemplare, ma nello stesso tempo è dominato dalla passione dell'artificio e della finzione, che lo

Un estetismo
autobiografico

La passione
dell'artificio

portano a instaurare un rapporto distaccato e ambiguo (di tipo teatrale e istrionico) con gli stessi oggetti che colleziona, con gli ambienti che frequenta, e soprattutto con le numerose donne a cui è legato.

Il romanzo (scritto in terza persona, nonostante la sua componente autobiografica) si apre con l'incontro di Andrea con l'antica amante Elena Muti, che egli non vede da circa due anni e che ora trova sposata col ricco e vizioso inglese Lord Heathfield; ricorrendo a un *flash-back* (le sfasature e gli scarti temporali costituiscono nel *Piacere* un'interessante trasgressione degli schemi naturalistici), lo scrittore narra le vicende della passata relazione tra Andrea ed Elena (una donna dalla sensualità dirompente e aggressiva) e poi il rinascere di quella passione nel protagonista e il suo desiderio di riannodare i rapporti con la donna. Al rifiuto di questa, lo Sperelli si rituffa nella vita mondana di Roma. Ferito in un duello, egli passa la convalescenza presso una cugina, dove conosce Maria Ferres, una donna dolce, appassionata e piena di curiosità intellettuali, che impersona una femminilità opposta a quella di Elena. Nel nuovo rapporto con Maria si inserisce però sempre più velenosamente il desiderio e l'immagine dell'altra: ottenebrato dalla gelosia per Elena, che si è concessa a un altro amante, egli giunge a proferire il nome di lei mentre ha tra le braccia Maria, che lo sta salutando prima di un lungo distacco.

Il romanzo, che si conclude sull'effetto devastante di questo scambio di persona, svolge a suo modo un'analisi critica delle deviazioni e delle contraddizioni in cui si involuppa l'esteta decadente: in Andrea Sperelli l'autore denuncia più volte l'incapacità di sintesi, l'incoerenza, la dispersiva mobilità, l'arrendevolezza nei confronti degli istinti, la mancanza di autenticità e spontaneità.

Ma questa dimensione critica è molto superficiale, ricalcata meccanicamente su vari modelli della contemporanea cultura europea: nel *Piacere* c'è solo qualche vago tratto di stanchezza e di tristezza, che vela appena quella che prima di tutto vuol essere l'immagine di un'esperienza eccezionale; i risvolti

PAROLE tav. 137

Kitsch

Parola tedesca (propriamente "spazzatura, robaccia") usata in Baviera intorno al 1860 per indicare oggetti copiati, costruiti con falsi effetti di vecchio e di rustico, e poi passata all'inizio del Novecento nella critica, nella letteratura, nella teoria della cultura, per indicare oggetti e opere di cattivo gusto, costruite secondo schemi convenzionali: *kitsch* sono sia gli oggetti fatti in serie, che difendono un'immagine dell'arte pacchiana o banale (come certi *souvenirs*: le piccole gondole di Venezia, le torri di Pisa in miniatura, i monumenti chiusi in una sfera di vetro in cui si può creare l'effetto della nevicata, ecc.), sia ogni forma culturale ridotta a oggetto di consumo, che tuttavia pretende di presentarsi come valore estetico, come segno di distinzione e di prestigio: così *kitsch* è ogni combinazione di forme «alte» e di forme volgari e di massa, ogni produzione artistica degradata e moltiplicata all'infinito.

«tragici» o addirittura demoniaci di certe situazioni del romanzo non sono altro che ingredienti per far meglio risaltare l'artificiale splendore della vita-opera d'arte di Sperelli. E l'estetismo trova il suo trionfo nell'elencazione di oggetti artistici veri e fittizi (che creano una sorta di bizzarro museo del decadentismo europeo, dominato dall'esagerazione e dal *kitsch*, cfr. PAROLE, tav. 137), e nella descrizione del consumo che il mondo romano fa degli oggetti preziosi del passato, del lavoro artistico di tutti i tempi: l'autore vuole che il pubblico resti comunque abbagliato da quelle ricercatezze, da quegli amori profumati, da quella estraneità alle norme morali.

Questa prospettiva si affida a una prosa levigata e preziosa, che scorre con grande semplicità sintattica (con un dominio quasi totale della paratassi), ma rivela un'ostinata accuratezza nella scelta di parole rare e preziose, di nomi esotici o peregrini o singolarmente sonori: una sorta di sotterranea partitura musicale, ma di una misura esteriore, che sembra esalare in estenuati profumi.

9.6.6. Nuovi tentativi di romanzo problematico.

La prova fortunata del *Piacere* spinse D'Annunzio a ulteriori passi sulla strada del romanzo, a un approfondimento dell'analisi psicologica, attenta agli stati patologici, ai turbamenti e alle sensazioni sotterranee. Fin dall'estate del 1889, D'Annunzio cominciò a pensare a un nuovo romanzo, *L'Invincibile*, basato sull'analisi di una crisi intellettuale e legato alle vicende del suo amore con Barbara Leoni. Ma varie difficoltà interruppero il lavoro, e la recente conoscenza della narrativa russa portò D'Annunzio a cimentarsi in una lunga novella, costruita sul monologo di un umile personaggio, apparentabile a quelli del «sottosuolo» dostoevskijano: *Giovanni Episcopo* (1891).

Proseguendo nella rappresentazione di casi patologici e di personalità delittuose, lo scrittore avviò subito la stesura del romanzo *L'Innocente*, ideato inizialmente come una novella e scritto a Francavilla tra la primavera e l'agosto del 1891; rifiutato dall'editore Treves, esso fu pubblicato tra la fine del '91 e l'inizio del '92 sul «Corriere di Napoli» e poi in volume nel '92.

Il romanzo si presenta come la confessione di un personaggio che appartiene anche lui al bel mondo romano, Tullio Hermil, un nobile pieno di qualità intellettuali, sempre pronto all'analisi di se stesso e delle proprie passioni, insidiato continuamente dalla sensualità e dal gusto della finzione, che gli impediscono qualsiasi autentica comunicazione con gli altri. La voce del narratore (in prima persona e spogliata delle preziosità abbaglianti che caratterizzavano la prosa del *Piacere*) condensa in sé la forza incontenibile che spinge Tullio al delitto (con l'uccisione di un «innocente» neonato, frutto di un adulterio della moglie) proprio mentre egli si nasconde sotto vaghe aspirazioni alla pace e alla mitezza: ma nello svolgimento di questa tematica della «doppiezza» c'è qualcosa di freddo e impassibile.

Intanto, tra varie interruzioni, D'Annunzio era tornato più volte su *L'Invincibile*: all'inizio del '93 ne inizia la pubblicazione a puntate sul «Mattino» di Napoli, col nuovo titolo *Trionfo della morte*, ma il lavoro viene concluso soltanto nell'aprile '94 a Francavilla (e il volume è subito pubblicato dall'editore Treves, con dedica al Michetti). Articolato in sei libri, questo romanzo (di nuovo in terza persona) indaga il male che mina dall'interno il personaggio principale, il tipico intellettuale dan-

Gli oggetti,
la bellezza
e il consumo

Una rete
di corrispondenze

L'approfondimento
psicologico

L'Innocente

*Trionfo
della morte*

Andrea Sperelli,
Elena e Maria

Contraddizioni
di un esteta

Un'esperienza
eccezionale

La malattia
di Giorgio
Aurispà

nunziano (anche qui sono fitti i dati autobiografici, a cominciare dalla figura dell'amante, Ippolita Sanzio, che trae spunto da quella reale di Barbara Leoni). Il protagonista, Giorgio Aurispà, è un nobile di origine abruzzese e ha molti caratteri in comune con Andrea Sperelli, ma sembra aver perduto la sua disponibilità e il suo gusto della conquista ed è vittima di sottili turbamenti psicologici, che il narratore analizza con cura, mettendone in luce anche i risvolti fisiologici e le radici familiari ed ereditarie. La «malattia» di Giorgio si riassume nel contrasto tra una forte volontà di vita, sostenuta da altissime doti intellettuali, e il fascino che su di lui esercitano la passività e la morte: la sua mente è continuamente preda di immagini e pensieri inibenti, che bloccano le sue aspirazioni al lavoro e alla creazione artistica.

Fallimento
dell'intellettuale

Siamo qui davanti a una successione di situazioni e di «stati d'animo», più che a una vera narrazione: nel *Trionfo della morte* D'Annunzio mira a far proprio un tema, quello del «fallimento dell'intellettuale», che era ormai all'ordine del giorno nella cultura europea. Con la sua consueta freddezza, l'autore intreccia tutta una serie di tonalità e di motivi, facendo somigliare il romanzo «a un grande melodramma», lacerato da ritmi dissonanti, capaci di svuotare di densità gli oggetti (E. Raimondi); ma la dedica al Michetti mette in luce la profonda distanza tra la vicenda dell'autore e quella del suo personaggio, affermando, al di là del fascino della malattia e del dissolvimento, la nuova fede dannunziana nel *superuomo*.

9.6.7. Il superuomo e la folla.

Osessione
negativa
e vitalità
conquistatrice

L'estetismo di D'Annunzio si dibatte costantemente tra opposte sollecitazioni: da una parte il gusto dello spettacolo e l'attenzione estrema agli effetti da provocare nel pubblico (e ai meccanismi del mercato), dall'altra un disprezzo (che si pretende aristocratico) della folla e del volgo; da una parte l'ossessione decadente per il negativo, per una sensualità disfatta e malsana, dall'altra una voglia di felice godimento, di vitalità piena e conquistatrice, di trionfante autoaffermazione; da una parte le aspirazioni più sublimi, dall'altra i richiami della volgarità e del più pacchiano cattivo gusto. Per sintetizzare le sue idealità, D'Annunzio conia alcune espressioni esemplari, che si sono trasformate in veri e propri *slogans*, come la «vita opera d'arte», il «vivere inimitabile», «rinno- varsi o morire».

Superamento della
contraddizione

La scoperta di Nietzsche e soprattutto della teoria del *superuomo* (cfr. PAROLE, tav. 138) all'inizio degli anni Novanta offrì a D'Annunzio l'occasione di risolvere le contraddizioni del suo estetismo in una sintesi ambiziosa e programmatica: banalizzando il pensiero di Nietzsche, riducendolo a ideologia di facile consumo, eliminandone la radicale negatività, egli ne fece uno strumento per liberarsi dalla crisi del modello decadente e per affermare la positività del divenire della natura e della storia; egli additò infatti nella potenza conquistatrice e nella gioia vitale il destino degli individui superiori, capaci di tracciare la strada di un luminoso futuro per la loro «stirpe» e per l'umanità intera. Con tale teoria l'esteta tende a trasformarsi in eroe, che sa donarsi all'esterno e ritrovare per gli uomini, in una fusione piena tra poesia e azione, il valore e l'energia originaria del mito. In altre parole, l'artista si attribuisce il compito essenziale di guidare l'umanità alla più piena e vigorosa espressione di sé e nello stesso

Potenza
e gioia dell'eroe

L'artista
superuomo

PAROLE tav. 138

Superuomo

Traduzione italiana del termine tedesco *Uebermensch*, usato da Friedrich Nietzsche (cfr. 9.1.4) a partire da un'opera di grande fascino, *Also sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra, 1883-84), per indicare un tipo di uomo nuovo, che sarebbe sorto dalla critica radicale di tutte le tradizioni estetiche, morali, religiose, libero da ogni trascendenza, immerso nel presente, in una piena affermazione delle sue facoltà animali e istintuali. Il concetto di *superuomo* (come quello ad esso collegato di *volontà di potenza*) agiva nella filosofia di Nietzsche soprattutto come negazione delle forme della vita borghese, e implicava la ricerca di una vita emancipata da ogni schiavitù a ideologie e a valori considerati falsi e repressivi. Tuttavia, nella prima diffusione che ebbe in Europa, esso fu usato per esaltare la preminenza di individui eccezionali sulle masse, in chiave violentemente antidemocratica; in seguito, con una deliberata deformazione del pensiero di Nietzsche, divenne strumento di varie ideologie nazionalistiche e razzistiche, fino al nazismo (cfr. 10.1.1).

tempo alla scoperta delle proprietà segrete e profonde della realtà: questo compito si realizza grazie alle qualità dell'uomo superiore, allo scatenarsi delle sue energie più sotterranee e corporee, che si affermano con spregiudicata ostentazione e perdono ogni aspetto «negativo». Il teatro si rivela ben presto come strumento essenziale per esibire tali facoltà davanti alla «folla», per riattivare il mito antico, per liberare nuove forze dionisiache, per realizzare un'arte che afferri e unifichi tutte le forme e le tensioni in una sintesi totale (ma cfr. i paragrafi seguenti).

9.6.8. I romanzi da Le Vergini delle rocce a Forse che sí forse che no.

La nuova prospettiva trova subito manifestazione nel romanzo *Le Vergini delle rocce*, ideato già nel '93, scritto tra la fine del '94 e il giugno del '95 e pubblicato, man mano che veniva composto, nel «Convito» (cfr. 9.6.1) e poi subito in volume dall'editore Treves. È un'opera assurda e ambiziosa, dominata da una violenta polemica contro il mediocre e volgare mondo borghese e plebeo, da un'altisonante riproposizione di valori eroici e dal culto aristocratico della bellezza, dalla esaltazione della potenza, del dolore, delle sensazioni forti e straordinarie. Siamo ancora davanti a un protagonista nobile e pieno di qualità intellettuali, l'abruzzese Claudio Cantelmo che cerca una donna di nobile stirpe degna di generare con lui un figlio destinato a salvare l'Italia dalla miseria del presente: la ricerca punta su tre sorelle, la cui «virtù» è però destinata a fallire, mentre le tre «vergini» restano come cristallizzate in quel paesaggio di pietre e di acque (D'Annunzio fa riferimento a una celebre tela di Leonardo da Vinci detta appunto *La vergine delle rocce*).

*Le Vergini
delle rocce*

Il Fuoco Con *Il Fuoco*, scritto tra il 1896 e il 1900 e uscito nel marzo di quell'anno, si ha una squillante esplosione del romanzo come forma poetica, saggistica e teatrale, come ambiziosa e dorata sintesi di tutte le arti e di tutti i generi: il libro è scritto in terza persona e propone un protagonista che è ancora una figura (autobiografica) di intellettuale, Stelio Effrena, ma la prosa dannunziana si immerge qui soprattutto negli effetti di luce e di colore, nelle suggestioni musicali e tonali che sprigionano da Venezia e dai suoi dintorni.

Stelio Effrena
l'«*imaginifico*»
Una tematica
estetico-
ideologica

Artista supremo, Stelio Effrena, detto l'«*imaginifico*» (con appellativo che l'autore attribuiva volentieri a se stesso), rappresenta l'incarnazione più ambiziosa dell'estetismo dannunziano: è un superuomo sicuro di sé e della propria capacità di passare attraverso tutte le esperienze, di dominare la realtà e l'artificio, di vivere l'arte come conquista, espressione di vitalità e giovinezza. Tutte le immagini e le sensazioni offerte da Venezia e dal mondo, tutti i personaggi che gli si fanno incontro, servono all'Effrena per potenziare il proprio io, in vista di un progetto estetico con il quale egli ambisce ad abbracciare il fondo più intenso e oscuro della realtà, a sintetizzare il suo «*istinto*» e il «*genio della stirpe*». Questo progetto dovrà imporsi all'ammirazione irrazionale della massa attraverso il genere più spettacolare e più carico di forza mitica, quello teatrale: e il romanzo narra i rapporti dell'artista con una grande attrice drammatica, la Foscarina (trasparente immagine di Eleonora Duse), votata a «*servire*» l'arte di lui, ma minacciata nel suo amore da un cupo senso tragico, da un'incontenibile irrequietezza e da molteplici segni che annunciano il prossimo sfiorire della sua giovinezza. Mentre la donna rinuncia all'amante per lasciarlo alla sua arte e alla sua inesauribile vitalità, Effrena progetta una grande tragedia e un nuovo teatro per la stirpe «*latina*», che intende raccogliere l'eredità del teatro di Wagner: il musicista tedesco è un personaggio del *Fuoco* e vive a Venezia gli ultimi mesi della sua vita (in realtà li morì nel febbraio 1883), oggetto della venerazione di Stelio, che lo incontra su un battello, lo sostiene in un momento di malessere e poi partecipa ai suoi funerali (con i quali il romanzo si chiude).

Un teatro
per la stirpe
latina

Gli amanti
e il paesaggio

Più che nella tematica estetico-ideologica, il meglio del *Fuoco* va cercato nei continui giochi tonali, negli echi coloristici e musicali che si creano tra i due amanti e il paesaggio veneziano, specie quando questo si offre nella sua veste autunnale, sinuosamente angosciosa. La prosa è costantemente esaltata, accesa, e i vezzi retorici e mondani abbondano: si avverte nella rappresentazione della figura femminile una dose di aggressività sorda e risentita, che viene solo mascherata dagli splendori paesaggistici e dalle roboanti ambizioni estetico-intellettuali.

Forse che si
forse che no

Dal progetto di una «*lunga novella*», formulato nel 1907, nacque l'ultimo romanzo, *Forse che si forse che no*, pubblicato da Treves nel febbraio 1910. Qui il protagonista Paolo Tarsis, ancora un *alter ego* dell'autore, estende il suo raggio d'interesse e d'azione dall'arte ai nuovi mezzi della tecnica (l'automobile e l'aeroplano): è un audace pioniere della velocità, che vive il rapporto con i motori sotto il segno di una retorica eroica, come un «*ulisside*», un esploratore di nuove strade per l'umanità, tutto proiettato verso la scoperta e la conquista. Ma questo superuomo sportivo è prigioniero di una situazione esistenziale malsana, in cui si ripresentano i modelli e le figure più distruttive e decadenti, atteggiati in pose estreme, anticipatrici di quelle esagerazioni spettacolari che avrebbero di lì a poco caratterizzato il cinema.

9.6.9. Il teatro dannunziano.

Attraverso i progetti del protagonista del *Fuoco* D'Annunzio definisce ambiziosamente la propria idea di teatro, che sviluppa negli ultimi anni del secolo, sollecitato sia dalla relazione con la Duse, sia dalla conoscenza di Nietzsche (e in particolare della sua *Nascita della tragedia*) e di Wagner: egli mira a un nuovo teatro tragico che, associando in sé la potenza della parola, della musica, della danza, ponga il superuomo in un rapporto supremo con la folla, attinga al fondo più oscuro e violento della natura, resusciti l'innato vigore della nazione, additi il futuro e induca a procedere «*avanti, avanti, sempre più in alto*».

Da questo programma discese una grande quantità di testi teatrali, quasi sempre costruiti come preziosi e artificiali arabeschi, privi di vera e propria tensione drammatica, tutti (salvo poche eccezioni) invasi dall'onda della parola, dalla sua più esteriore vocalità.

Il lavoro più riuscito, carico di una sua allucinata teatralità, è la prima tragedia, che d'Annunzio ideò durante il viaggio in Grecia del '95 e che portò a termine, dopo varie incertezze, solo nel novembre del '96: *La città morta*. L'opera era destinata alla Duse, ma poi, in seguito a una serie di contrasti con l'attrice-amante, venne rappresentata la prima volta (in francese, a Parigi) dalla più celebre attrice francese del tempo, Sarah Bernhardt, il 16 giugno 1898.

Si tratta di cinque atti in prosa, ambientati in Grecia, ma in età moderna, presso le rovine di Micene. La tragedia intende proiettare in un ambiente borghese immagini del mito e della tragedia greca, con segni sinistri che elevano di tono e, nello stesso tempo, deformano gli schemi tipici del dramma borghese. Alcuni motivi originali della tragedia greca (come quello dell'incesto e della cecità) vengono spostati e ricombinati, così da creare un'inquietante atmosfera di attesa, mentre lo sfondo, dominato da una luce bianca e accecante, carico di oggetti simbolici funebri, ha gli attributi della siccità e della sterilità: sulla scena pesa una forza misteriosa che costringe i personaggi moderni a ripetere i tragici gesti degli eroi antichi. Ma il paesaggio greco è presentato attraverso gli schemi di un'archeologia molto convenzionale, da turisti e visitatori di musei.

Nelle opere che subito seguirono, il neodrammaturgo tentò un teatro di ambientazione borghese, ma nutrito di una problematica «*estetica*» e animato da figure femminili su misura per la Duse: si tratta dei due drammi «*simbolici*» *Sogno di un mattino di primavera* (1897) e *Sogno di un tramonto d'autunno* (1898) e de *La Gioconda* (1898). Le nuove ambizioni politiche del superuomo, deputato dal '97, e i recenti conflitti sociali trovano un riflesso ne *La Gloria*, singolare pasticcio politico-estetizzante, scritto e rappresentato nella primavera del '99. In seguito D'Annunzio passò a un teatro in versi basato sulla moltiplicazione interminabile della parola, su una versificazione facile e fluente (spesso con notevole libertà metrica e con suggestive variazioni ritmiche, anche se con una predilezione per il novenario), su un gioco di echi fonici e su vocaboli rari e peregrini. Il *cliché* di un'Italia nobiliare tra Medioevo e Rinascimento, dominata da istinti barbarici e da passioni micidiali, con figure femminili di incontenibile sensualità, votate alla più distruttiva passione, trovò modo di esplicitarsi nella *Francesca da Rimini* (1901); e poi nella *Parisina* (1912), musicata da Mascagni.

Il dionisiaco
e la folla

Esteriore vocalità

La città morta

Immagini
mitiche
in un dramma
borghese

I drammi
per la Duse

La produzione
in versi

Francesca
da Rimini

La figlia di Iorio

Ma il piú grande successo teatrale dannunziano venne da un astuto adattamento di questo teatro «poetico» al mondo pastorale abruzzese: *La figlia di Iorio*, scritta nell'estate del 1903 e rappresentata a Milano il 2 marzo 1904. La tragedia si presenta come un «canto dell'antico sangue», che mette in scena un Abruzzo favoloso e ancestrale, dominato da una scatenata sensualità, da una rigida ritualità, da un'implacabile superstizione, da una violenza selvaggia. L'autore intende trasferire tutto il mondo popolare, nell'assolutezza del mito, nella ripetizione di figure archetipiche e senza tempo: ma l'impressione che ne nasce è quella di essere davanti a curiose e verbose figurine di cartapesta, a marionette dai colori rutilanti e dai gesti spropositati (nelle quali si svela un cupo gusto per le forme della magia e dell'allucinazione).

La fiaccola sotto il moggio

Un'altra tragedia abruzzese seguí nel 1905, *La fiaccola sotto il moggio*: vi si narra una storia di delitti e di vendetta che si svolge all'interno della nobile famiglia dei Sangro e ha come protagonista una figura di fanciulla delicata e virtuosa, Gigliola, modellata sulle eroine della tragedia greca (i richiami classici rendono l'opera meno stridente, ma anche meno originale della precedente).

Piú che l'amore

Un ritorno alla tragedia in prosa costituisce *Piú che l'amore* (1906) ambientata nella Roma contemporanea e incentrata sullo scacco di un nuovo «superuomo».

La nave

Simili a preziosi arabeschi, a ricami sontuosi, che proliferano su se stessi, sono due altre tragedie in versi: *La nave* (1907), che evoca (in chiave nazionalistica e imperialistica) la Venezia delle origini e un Adriatico medievale, barbarico e bizantino; e *Fedra* (1909), riscrittura di un mito classico.

Fedra

D'Annunzio scrisse altre opere teatrali durante l'esilio francese (in primo luogo il «mistero» in versi *Martyre de Saint Sebastian*, Martirio di San Sebastiano, 1911, che fu musicato da Claude Debussy), ma solo nel 1915, al ritorno in Italia, poté gettarsi in un vero «teatro totale», quello della guerra e della politica, tanto atteso e annunciato dai suoi superumani personaggi.

9.6.10. Le Laudi.

La nuova poesia dannunziana

A ridosso delle nuove esperienze teatrali esplose una nuova poesia dannunziana, di irresistibile vitalità, stimolata dall'ideologia del superuomo, dalla nuova attenzione dell'autore al mito classico e dal suo stesso viaggio in Grecia del '95. Tra il '96 e il 1903 si svolge, con momenti di esuberante creatività, il ciclo delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, con il quale il poeta si propone come campione di una «rinascenza eroica», costruendo il piú ambizioso modello di una poesia che afferma la «gioia», la conquista del mondo da parte di una nuova umanità pagana, e che si ritiene capace di reimmettere nel presente tutta la vitalità del mito antico. Il titolo *Laudi* mostra come D'Annunzio voglia utilizzare, in chiave tutta moderna e anticristiana, la suggestione francese delle *Laudes creaturarum* e delle *laude* (cfr. I.2.2, I.2.7 e GENERI E TECNICHE, tav. 20). Egli voleva una sorta di poesia continua, in cui dovevano intrecciarsi parti epico-narrative e parti liriche, secondo una struttura molto articolata che nel piano iniziale prevedeva ben sette libri, dedicati ciascuno a una stella delle Pleiadi; ma il progetto e la stesura ebbero varie fasi e diversi aggiustamenti.

Il progetto

Singole liriche apparvero su giornali e riviste, in tutto il corso della stesura del ciclo, finché nel 1903 si arrivò alla pubblicazione di tre libri in due volumi: il primo vide la luce nel maggio, con il titolo *Maia*; il secondo nel dicembre (ma con la data 1904), con i titoli *Elettra* e *Alcyone*. Solo piú tardi il poeta aggiunse alle *Laudi* altri due libri, improntati però a una retorica nazionalistica e privi di qualunque legame coi caratteri piú vitali del ciclo originario: *Merope*, apparso nel 1912, e *Canti della guerra latina* (che in un primo momento si doveva intitolare *Asterope*), apparso nel 1934 e inclusivo di poesie d'occasione scritte durante la prima guerra mondiale.

Il primo libro, *Maia*, ha la funzione di una accesa premessa epico-ideologica, ma fu composto quasi completamente dopo le liriche che costituirono *Elettra* e *Alcyone*, soprattutto nei primi mesi del 1903. Dopo due canti che fanno da premessa a tutto il ciclo, ecco svolgersi, con la furia e la velocità di un torrente, un lunghissimo poema, *Laus vitae*, diviso in ventuno parti e fatto di strofe di ventuno versi, costruite su una libera successione di versi di differente misura (tra i quali dominano il settenario e il novenario). È una esaltazione della vita, «dono terribile del dio», e della varietà dell'universo, che si offre alla conquista, al desiderio e al potere umano: i piú diversi aspetti del mondo naturale, del mito, della storia, diventano per l'io del poeta (che si presenta esplicitamente come il protagonista-eroe del poema) oggetti da ghermire e possedere. A questa esaltazione del possesso — che insegue ogni presenza, si avventura in frequenti digressioni e mescola le immagini piú eterogenee — l'autore tenta di conferire un ritmo epico con la narrazione del proprio viaggio in Grecia del 1895, che viene trionfalmente interpretato nel segno di Ulisse: come inesausta ricerca di conoscenza e come recupero della forza originaria del mito greco.

Il libro di *Elettra* contiene componimenti in metri diversi, composti e già pubblicati quasi tutti tra il 1899 e il 1902, dedicati all'esaltazione e alla commemorazione di vari «eroi», che il poeta riconosce come altrettanti specchi di sé e come guide nel suo programma di immersione nell'universo.

Ma il vertice delle *Laudi* e dell'intera poesia dannunziana è toccato da *Alcyone* (nelle prime edizioni con la grafia *Alcione*), che vuole costituire una sorta di «tregua» nell'ascensione eroica del poeta-vate e rappresentare un'immersione di trionfante sensualità nella gioia e nel calore dell'estate. È un'ampia serie di componimenti, di grande varietà metrica, organizzati in modo da percorrere l'intero ciclo della stagione: dalla freschezza rigogliosa del giugno alla matura malinconia del settembre. Solo poche liriche risalgono al 1899 o al 1900 (le prime, tra cui la celebre *La sera fiesolana*, apparvero sulla «Nuova Antologia» nel novembre 1899), mentre l'intera struttura dell'opera e quasi tremila versi furono il frutto di una febbrile attività poetica dell'estate 1902 (a cui faceva da sfondo il paesaggio della Versilia) e altri testi risalgono al 1903.

In *Alcyone*, che la critica ha sempre considerato il migliore risultato di D'Annunzio, si espande nel modo piú pieno quella poesia dell'estate e della vacanza che già si era affacciata in *Canto novo*. La gioia per il fisico sprofondarsi nel sole, nel mare, nelle forme vegetali, si amplifica sotto il segno del dio Pan e degli antichi miti della fertilità, del rigoglio, della metamorfosi, che spesso D'Annunzio riscrive e sviluppa in nuove figurazioni (si ricordino in particolare *L'oleandro* e *Undulna*). Il virtuosismo verbale del poeta, che dalle sensazioni corporee trascorre abilmente a trionfanti visioni di paesaggio, non è mai stato così furente e incontenibile: dappertutto cerca segni di entusiasmo e godimen-

I cinque libri delle *Laudi**Maia* e *Laus vitae*

La vita, l'universo e il potere

Elettra: commemorazione degli eroi*Alcyone* e la gioia dell'estate

Poesia del dionisiaco

Virtuosismo verbale

to, si concede a un piacere che vorrebbe essere orgiastico e dionisiaco, ma che appare ancora una volta tutto narcisistico, teso a un'espansione dell'io e della sua parola. Dall'insieme del libro si ricava un'impressione di eccesso, di sovraccarico barocco, di ostinata ripetitività o di variazione infinita intorno a una tematica in realtà assai semplice.

Sapienza sonora

Proprio all'interno di questa dismisura fine a se stessa, ecco però che una sottilissima sapienza sonora priva di peso la parola, la sospende in una sorta di incantata allucinazione (spesso corrispondente alla abbacinante solarità del paesaggio e all'oscura accensione dei sensi di chi lo attraversa). La sintassi obbedisce a una metrica ancora tradizionale, ma disponibile a molte libertà, e procede in modo flessuoso, quasi carezzando le parole (come al solito, preziose, compiaciute del loro rilievo fonico), trascinandole in un movimento serpentiniforme che sembra spesso interrompersi, ma in realtà torna su di sé e poi riparte e si prolunga inarrestabile. Nelle liriche più riuscite, meno cariche di pretese mitiche e di materiali classico-eruditi, la parola pare estenuarsi nell'atto stesso di offrirsi: e la onnivora sensualità dannunziana, così bramosa di possesso, ha i suoi esiti più felici quando si stempera in una dolcissima e tenue femminilità, quando si fa invadere dalle forme vegetali e sembra perdersi in esse; nascono allora liriche «perfette», giustamente celebri, come *La sera fiesolana* e *La pioggia nel pineto*.

Le liriche «perfette»

9.6.11. Le Faville del maglio e altri scritti, memorie, racconti, esplorazioni.

Una nuova scrittura autobiografica

Un D'Annunzio diverso — teso a esplorare i risvolti segreti e oscuri della sua vita e della sua arte, le inquietudini e i desideri inespressi, pronto a interrogarsi più che a esporsi teatralmente — si rivelò con le prose pubblicate sul «Corriere della Sera» tra il luglio del 1911 e il settembre del '14, sotto il titolo di *Faville del maglio*, cioè scintille, frammenti, schegge emessi dagli strumenti della sua arte, dal lavoro della sua officina. Si tratta di scritti brevi a cui l'autore continuò a lavorare variamente, fino alla pubblicazione di due raccolte: la prima nel 1924, dal titolo *Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*; la seconda nel 1928, dal titolo *Il compagno dagli occhi senza cigli*; non fu invece portata a termine la suggestiva favilla *La Violante dalla bella voce*, pubblicata postuma solo nel 1963.

Il venturiero senza ventura

In questi scritti si riconoscono una inquieta disposizione lirica e una tendenza all'analisi interiore che si concretano in piccoli apologi, in brevi notazioni su figure mitiche o simboliche, in visioni di opere d'arte, in pause meditative; la consueta effervescenza della prosa dannunziana si frantuma in scaglie, si fa più sottile e lenta, subisce improvvise incrinature. Nelle prose del *Venturiero senza ventura* (che l'autore presenta come le più antiche) si intrecciano divagazioni preziose, eleganti riflessioni estetiche, aperture verso motivi laterali dell'ideologia e dell'immaginario dannunziano.

Il compagno dagli occhi senza cigli

Le faville di tipo autobiografico si svolgono come una successione di figurazioni esemplari (modellate sui più vari schemi del mito e della tradizione letteraria), dalle quali risalta il sublime destino artistico di Gabriele: la più interessante è la lunga favilla *Il compagno dagli occhi senza cigli*, che l'autore data al 1900, ma che fu certamente stesa molto più tardi; nelle pause della scrittura del *Fuoco*, l'autore ci descri-

ve la visita inquietante di Dario, un vecchio compagno di collegio ora gravemente malato; l'affacciarsi di tanti ricordi non fa che rendere più spettrale e intollerabile l'apparizione presente. Domina l'orrore del ritorno di un passato che proietta sinistri riverberi sul presente, dal rifiuto del ricordo, della vita larvale, sotterranea, che può turbare l'officina dell'artista (un'analoga lacerante negatività impronta la più breve favilla *Esequie della giovinezza*).

Si può capire meglio questo «rovesciamento» della scrittura autobiografica dannunziana, se si esamina la spietata cronaca dell'amore per Giuseppina Mancini, in forma di diario col titolo *Solus ad solam*, con le date 8 settembre-7 ottobre 1908.

Solus ad solam

All'ambito delle *Faville* si possono collegare le prose della *Contemplazione della morte* (1912) in memoria di Giovanni Pascoli e di Adolphe Bermond (il proprietario della villa di Arcachon abitata da D'Annunzio in Francia), e il racconto *La Leda senza cigno*, apparso sul «Corriere della Sera» tra il luglio e l'agosto del '13, ambientato nelle Lande: scritto in prima persona, questo racconto narra una cupa vicenda di delusione, di fronte allo svelarsi della volgarità quotidiana. Nell'edizione del 1916, alla *Leda* fu aggiunta la *Licenza*, un ampio testo che elabora ricordi e sogni del periodo francese.

La Leda senza cigno

9.6.12. D'Annunzio politico e militare.

Nell'attività politica e militare l'estetismo e il narcisismo di D'Annunzio trovano un immediato pubblico in quella «folla» a cui il suo superuomo guardava con disprezzo e dalla quale era nello stesso tempo affascinato: nell'Italia a cavallo dei due secoli, segnata da tanti conflitti e contraddizioni, la scontentezza dello scrittore per la situazione politica e il suo bisogno di protagonismo sembrano ancora aperti agli sbocchi più diversi; ciò spiega la sua brevissima simpatia per il socialismo all'inizio del nuovo secolo. Ma in realtà tutta l'ideologia dannunziana è orientata verso un orizzonte nazionalistico e imperialistico, che converge con atteggiamenti molto diffusi nella piccola borghesia del tempo (cfr. 9.8.3), si appoggia a un culto ferino della violenza e della distruzione e trova il suo terreno ideale nella grande guerra mondiale, bagno di sangue e «fucina» che dovrebbe forgiare nuovi radiosi destini umani.

Un'ideologia nazionalistica

D'altra parte egli si serve della dimensione dello spettacolo, già esperita in ambito letterario, per farsi protagonista nei nuovi metodi spettacolari della politica e della guerra (in cui si collocano anche le sue coraggiose azioni belliche, volte a creare sorpresa ed effetti di propaganda, più che a produrre veri risultati militari). Inoltre egli sa spregiudicatamente servirsi dei nuovi mezzi tecnici e degli strumenti di distruzione costruiti dalla nuova industria e messi per la prima volta in opera su vasta scala proprio nel primo conflitto mondiale. D'Annunzio immerge insomma la sua cultura classicistico-decadente e la sua aspirazione al mito, nella moderna azione di massa, definendo i primi esempi di quella estetizzazione della guerra e della politica che sarà essenziale per il fascismo.

Decadentismo e azione di massa

Il punto di partenza della politica dannunziana è sempre la parola, che crea un'oratoria infiammata, vibrante, aggressiva, aliena da ogni argomentazione razionale, tesa a esaltare il gusto del rischio e del pericolo mediante modi scattanti e millitareschi, immagini eroiche e motti esemplari che devono diventare parole di batta-

Oratoria infiammata

Un cardine
della cultura
fascista

glia (e il linguaggio politico fascista seguirà spesso questi modelli dannunziani). D'altra parte la stessa impresa di Fiume, basata sul rifiuto della legalità, sull'uso di bande armate, su un esasperato nazionalismo, su un'attenta manipolazione dell'informazione, può essere considerata una specie di prova generale delle azioni fasciste che subito seguirono. Anche se D'Annunzio rifiutò poi di impegnarsi direttamente nella politica e nutrì dubbi e riserve sul fascismo (e gli storici a noi più vicini insistono su questo punto), egli fu comunque uno dei cardini della cultura del regime, e gli va attribuita tutta la responsabilità di aver fatto convergere nel fascismo e nell'azione di massa una cultura decadente, irrazionalistica, individualistica. I suoi discorsi politici valgono come triste modello di un uso accecante della sapienza letteraria e retorica; vi si sente l'esito deprimente di una cultura anticritica, tesa non a far conoscere la realtà, ma a creare un consenso puramente emotivo.

9.6.13. *Il Notturmo e l'ultimo D'Annunzio.*

La scrittura
dei cartigli

La convalescenza per la ferita all'occhio patita durante la guerra indusse il poeta-soldato a ritentare, in forme insolite, una scrittura intima e «segreta» come quella delle *Faville*: costretto a letto e privato della vista, nei primi mesi del 1916 egli cominciò a scrivere una prosa di riflessione e di ricordo su dei piccoli cartigli, che furono in parte trascritti dalla figlia Renata (che lo assisteva e che egli chiamava col nome di Sirenetta), ma vennero poi da lui stesso sistemati in tre parti (chiamate «offerte») e pubblicati solo più tardi, alla fine del 1921, col titolo di *Notturmo*. Quest'opera suscitò entusiasmi, proprio perché svolgeva alla lettera un'originale «esplorazione dell'ombra» (E. Cecchi), partendo da una condizione di «buio», che annullava la presenza fisica e sensuale della realtà esterna e degli stessi testi letterari, solitamente utilizzati a piene mani dallo scrittore; condizionata d'altra parte dalla dimensione ridotta dei cartigli, la scrittura si basava su notazioni brevi e secche, su periodi concisi e sintetici, su pause e sospensioni capaci di generare suggestivi effetti. La concentrazione sul proprio io sollecita un flusso di sensazioni e di ricordi che si affacciano nel buio; e lo scrittore sembra costretto a fare i conti con dei fantasmi, a seguire visioni di morte; e tra i fantasmi emerge quello inquietante della madre malata e poi morta all'inizio del 1917. Ma tra scatti d'umore improvvisi, sfuggenti allucinazioni e interrogativi sulla propria condizione, D'Annunzio non può rinunciare, in una circostanza come questa, a proiettare se stesso e il mondo della guerra sul piano del mito; l'esplorazione interiore poggia sempre su «una specie di immanente montatura» (A. Gargiulo); la nuova frantumazione ed elementarità del linguaggio nascondono spesso una ruvida retorica militaresca, che sembra affermare l'ineluttabilità della distruzione e della morte e prospettare come solo paesaggio umano degno di essere vissuto quello grigio, secco e violento della guerra.

La guerra come
mito assoluto

Il libro segreto

L'ultima opera a cui lo scrittore lavorò nel ritiro del Vittoriale s'intitola *Cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire* e fu pubblicata nel 1935: assistiamo qui a una ulteriore frantumazione del linguaggio (che si avvale anche di un uso particolare della punteggiatura), legata al tentativo di scandagliare le zone d'ombra, di delusione, di inappagamento rimaste nelle pieghe del trascorso «vivere inimitabile». E tuttavia il vecchio D'Annunzio non sa attingere a una negatività radicale: nel suo malumore senile vibra un estremo compiacimento di sé, il senso della propria superiorità sul teatro della società; ne esce qualcosa di arido e di ingrato, l'ultima traccia di un invincibile narcisismo.

9.6.14. *Significato storico dell'opera di D'Annunzio.*

Se si analizzano le ragioni del successo di D'Annunzio, straordinario e di lunga durata, risulta impossibile separare l'opera dal personaggio che l'ha prodotta, i testi scritti dai gesti e dalle pose spettacolari che li hanno accompagnati. Uomo dalle mille trasformazioni, dal mimetismo inesauribile, egli rivela una sostanziale indifferenza per l'autentica origine degli oggetti estetici e dei modelli di comportamento di cui si serve: nella vita e nell'opera gli interessa in realtà produrre-riprodurre degli oggetti estetici in serie, che ogni volta fa passare per unici e irripetibili, circondandoli di una posticcia assolutezza, di un'aura tutta fittizia e recitata. Viste nel loro insieme, le opere di D'Annunzio costituiscono uno sterminato museo del *kitsch* (cfr. PAROLE, tav. 137), che si espande per un'Italia ancora pre-industriale, carica di storia e di bellezza, ma trasformata dallo scrittore in scenario per fittizie passioni eccezionali, e già aperta al consumo turistico, all'invasione degli oggetti meccanici e industriali. Nei confronti della natura, dei luoghi storici, degli oggetti artistici, D'Annunzio mostra una volontà di conquista totale, che sembra dar voce estrema al processo di appropriazione e trasformazione dell'ambiente storico e naturale appena avviato dal mondo borghese e industriale: con lui la letteratura, proprio recitando la propria superiorità sul presente, esaltandosi in recuperi del mito e del più glorioso passato, rivendicando l'assoluta libertà dell'artista e la sua funzione di guida eroica, diviene strumento di questa appropriazione. Esercitando un accecamento sistematico, la sua opera utilizza la cultura come barbarie, come strumento per possedere e soggiogare l'universo e l'uomo: essa manipola la tradizione culturale, occultandone ogni possibile contraddizione e configurandosi soltanto come un prendere, un ghermire, che ignora sistematicamente tutto ciò che è «altro».

Oggetti estetici
in serie

La letteratura
si riappropria
del mondo

Si tratta di un atteggiamento minacciosamente «moderno», ma con esso contrasta il fondo ancora classicistico e tradizionale del linguaggio dannunziano: l'arretrato tessuto sociale italiano e la nuova cultura di massa, che in esso si sviluppa, generano un curioso linguaggio classicistico massificabile, che si libera dall'impronta professorale carducciana e si apre (ma solo in superficie) al parlato e a nuove suggestioni musicali. Questa misura linguistica permette all'opera dannunziana di sopravvivere a lungo, da una parte come modello per la retorica e la propaganda fascista, dall'altra come punto di riferimento per tanta poesia novecentesca.

Un classicismo
per le masse

L'opera di D'Annunzio ci dà così un'immagine ricca e articolata di un uso sociale della cultura da parte della società borghese a cavallo dei due secoli: una società sospesa tra chiusure provinciali e ambiziose aperture verso la cultura europea, che si lascia catturare volentieri da miti che la convincono della sua superiorità e del suo diritto di impossessarsi del mondo.

Uso sociale
della cultura

9.7. Verso una nuova poesia: Giovanni Pascoli

9.7.1. Alla ricerca di uno spazio nascosto: vita di Pascoli.

Chiudersi
in un «nido»

A differenza di quella di D'Annunzio, la vita di Pascoli rifugge da ogni gesto avventuroso e spettacolare, è solitaria e priva di eventi eccezionali, chiusa in una carriera di professore, scandita da trasferimenti in sedi diverse e segnata dall'ossessiva ricerca di uno spazio nascosto, atto a proteggere il poeta dal ricordo di una tragedia familiare avvenuta nell'infanzia. L'origine piccolo-borghese, la vita stentata e faticosa della giovinezza, la stessa condizione di poeta-professore possono indurre ad assimilare la sua vita a quella di Carducci, maestro del Pascoli all'università di Bologna: ma l'allievo è lontanissimo dalla estroversa vitalità del Carducci, dal suo umore sanguigno e polemico, dalla sua «sanità»; tende a sottrarsi al mondo, vive i rapporti con la società come una costrizione, li riconosce come necessari, ma li adempie solo per potersi poi rinchiodare più a fondo in una sorta di «nido», in segreta intimità con se stesso e con le piccole cose della natura; e non crea intorno a sé una nuova famiglia, ma ricostruisce insieme alla sorella Maria (sua fedelissima compagna per tutta la vita) un'immagine dell'originario nucleo familiare precocemente distrutto.

Un'infanzia
di lutti

Nato a San Mauro di Romagna il 31 dicembre 1855, GIOVANNI PASCOLI era il quarto dei dieci figli di Ruggero, amministratore della locale tenuta agricola dei principi Torlonia, e di Caterina Allocatelli Vincenti. La famiglia godeva di una buona situazione economica e il bambino passò una felice infanzia nella campagna romagnola; nel 1862 iniziò gli studi, con i fratelli più grandi Giacomo e Luigi, nel collegio degli scolopi della vicina Urbino, dove rimase fino al '71. Ma il 10 agosto del 1867 una sciagura si era abbattuta sulla famiglia: l'assassinio del padre, dovuto probabilmente a una vendetta per ragioni di interesse, che restò impunito; a breve distanza seguirono le morti della sorella maggiore, della madre e poi del fratello Luigi. All'uscita del collegio, quanto restava della famiglia, che ormai versava in cattive condizioni economiche, si stabilì a Rimini: Giovanni concluse gli studi liceali a Firenze e, forte della sua ottima preparazione classica, ottenne una borsa di studio per la Facoltà di lettere dell'università di Bologna. Gli anni bolognesi furono molto difficili, nonostante l'attenzione che per lui ebbe il Carducci e l'intrecciarsi di importanti amicizie (in primo luogo quella con Severino Ferrari, cfr. 9.3.7); i suoi studi si svolgevano tra ostacoli e momenti di stanchezza; i primi tentativi di poesia si alternavano a scatti di ribellione, che sboccarono nell'adesione alle nuove tendenze socialiste, molto diffuse tra gli studenti bolognesi. Viveva assai poveramente, tra

Gli anni
bolognesi

Bologna e San Mauro, e svolgeva attività di propaganda sindacale; fu arrestato durante una manifestazione e rimase in carcere dal settembre del 1879; l'esperienza, per lui molto dura, gli provocò una grave depressione e lo portò quindi a rifiutare l'azione politica, a tradurre il suo socialismo e il suo spirito ribelle in una più vaga aspirazione alla «pace» e alla «bontà», in un umanesimo indeterminato, in un ideale di solidarietà degli uomini nel dolore. Riprese con più vigore gli studi, e si laureò in lettere nel giugno del 1882 con una tesi sul poeta greco Alceo. Passò subito a insegnare latino e greco nel liceo di Matera, da dove nell'84 fu trasferito a Massa: lì poté stabilirsi in una modesta casetta con le sorelle minori Ida e Maria (detta Mariù); nel 1887 passò a insegnare e ad abitare, sempre con le due donne, a Livorno, dove rimase fino al '95. La vita comune con le sorelle fu per lui un modo di ricostituire, dopo tante sciagure, la famiglia originaria, il nido distrutto dell'infanzia: si trattò di un legame intenso e non privo di aspetti anche morbosi, fitto di piccoli riti, manie e gelosie; una grave crisi si verificò nel '95, in seguito al matrimonio di Ida, che gettò il poeta nello sconforto, ma che rafforzò il suo legame con Mariù (che si dedicò interamente al fratello, rinunciando a ogni possibilità di un diverso destino personale e rimanendo fedele cultrice della sua memoria fino alla morte, avvenuta nel 1953). Pascoli vide sempre il mondo femminile attraverso questo schermo familiare, escludendo l'amore e il sesso dall'orizzonte della sua vita.

L'esperienza
del carcereLa vita
con le sorelle

Il poeta intanto cominciava a pubblicare alcuni componimenti in sedi diverse, fino al primo volumetto, dal titolo *Myricae*, apparso nel 1891 e seguito l'anno dopo da un'edizione più ampia. Infittiva inoltre i suoi contatti con gli ambienti letterari e, tra l'altro, entrava in rapporto con D'Annunzio, che recensì favorevolmente *Myricae*: la loro fu un'amicizia a distanza, tra due personaggi con caratteri e comportamenti diversissimi e incompatibili.

Il rapporto
con D'Annunzio

Nel 1892 Pascoli vinse la medaglia d'oro all'annuale concorso internazionale di poesia latina di Amsterdam: era la prima di ben dodici medaglie, conseguite negli anni successivi, che premiavano in lui il maggiore poeta latino moderno. Nel 1895, al matrimonio di Ida, il Pascoli prese in affitto con Maria una casa a Castelvecchio di Barga, nella valle del Serchio, vivendovi appartato, a diretto contatto con la campagna, e facendone un luogo essenziale per la sua poesia; nello stesso anno venne chiamato come professore straordinario di grammatica greca e latina all'università di Bologna e nel '97 fu trasferito come ordinario di letteratura latina all'università di Messina, dove restò fino al 1903, con l'intervallo di lunghe vacanze a Castelvecchio. Intanto pubblicava le sue nuove poesie su importanti riviste, come il «Convito» e il «Marzocco», vari interventi critici, fortunate antologie destinate alla scuola e originali studi danteschi. Nel 1897 usciva la prima edizione dei *Poemetti*, nel 1903 quella dei *Canti di Castelvecchio*, nel 1904 quella dei *Poemi conviviali*. Nel 1902 realizzò, con i suoi faticati risparmi (utilizzando tra l'altro anche l'oro fuso delle medaglie di Amsterdam), il sogno di comprare la casa di Castelvecchio con l'annesso podere (la cui cura gli procurò tuttavia molte ansie e fastidi, anche per i difficili rapporti che ebbe con i coloni); e nel 1903 ottenne il trasferimento dall'università di Messina a quella di Pisa. Pensava di essere giunto a una vita serena e tranquilla, vicino alla sua Mariù, nel ricostituito nido di Castelvecchio, ma nel 1905 accettò, tra ansie ed esitazioni, di succedere alla cattedra del maestro Carducci all'università di Bologna: una chiamata che egli sentì non tanto come un onore alla sua persona e alla sua poesia, quanto come un risarcimento per le antiche umiliazioni patite dalla sua famiglia e per le sofferenze dei suoi poveri morti. La vita a Bologna risultò piuttosto faticosa: alla scarsa risonanza del suo insegnamento presso gli studenti si sommarono i fasti-

Un poeta latino
modernoCastelvecchio
e gli incarichi
accademici

di accademici, i compiti ufficiali e i discorsi celebrativi che egli si assumeva, sulle orme del Carducci (ma frequenti furono anche i soggiorni a Castelvecchio). Anche la sua poesia assumeva toni sempre più ambiziosi e ufficiali, come rivelarono la raccolta *Odi e Inni* (1906) e numerosi altri componimenti di quegli anni.

Gli ultimi anni

Dal socialismo giovanile il Pascoli era alla fine passato a una piena accettazione dell'ordine dominante nell'Italia giolittiana, a un nazionalismo venato di prospettive umanitarie, che usava un linguaggio di matrice socialista per affermare la necessità di una collaborazione tra tutte le classi sociali e di un'espansione coloniale, capace di dare uno sbocco alle forze di lavoro italiane e di mettere argine alla piaga dell'emigrazione. Vide queste prospettive realizzate dalla guerra di Libia, che celebrò nel suo ultimo discorso *La grande Proletaria si è mossa*, pronunciato a Barga il 26 novembre 1911. Ma era ormai da tempo stanco e malato: minato da un cancro al fegato e allo stomaco, morì a Bologna il 6 aprile 1912.

9.7.2. Le raccolte poetiche di Pascoli.

Un lavoro costante su forme e generi diversi

Come le raccolte poetiche di Carducci, quelle pascoliane presentano una successione e un'organizzazione che non corrispondono alla reale sequenza cronologica dei testi: in ogni momento della sua attività (a parte la fase iniziale), Pascoli lavora a diverse forme di poesia, seguendo contemporaneamente contenuti e «generi» diversi, che distribuisce in varie raccolte, destinate ad accrescersi e a mutare assetto in edizioni successive; la prima edizione di ogni raccolta non corrisponde quindi alla chiusura di una fase di lavoro, ma solo a una provvisoria sistemazione di forme e di temi, che è contemporanea alla elaborazione di altre forme e di altri temi che Pascoli riconsidera costantemente.

Le edizioni di *Myrica*

Le sue prime poesie vennero pubblicate in varie riviste o in edizioni per nozze negli anni Ottanta; nel '91 vide la luce a Livorno la prima edizione vera e propria di *Myrica*, costituita di soli ventidue componimenti e dedicata alle nozze di amici; ma la raccolta assunse una dimensione molto più ampia con la seconda, del 1892. Il libro si accrebbe ed ebbe varie modificazioni in una nuova veste del 1894 (dove per la prima volta compare la dedica alla tomba del padre) e raggiunse un assetto assai vicino a quello definitivo nella quarta edizione (1897): il Pascoli apportò aggiunte e variazioni consistenti ancora in quella successiva del 1900. Intanto nel corso degli anni Novanta il poeta aveva variamente lavorato al nuovo «genere» dei *Poemetti*, alcuni dei quali uscirono a partire dal 1896 sul «Marzocco» e che furono raccolti nel '97 in una prima edizione, a cui seguì una seconda — accresciuta — nel 1900: ma la composizione di molti altri poemetti indusse Pascoli a dividerli in due raccolte distinte, i *Primi poemetti* (1904) e i *Nuovi poemetti* (1909). Parallelamente, a cavallo tra i due secoli, il poeta lavorava ad altri generi, con componimenti che apparvero in sedi diverse:

La novità dei *Poemetti*

1. poesie che continuavano in forme più ampie il «genere» di *Myrica* e vennero raccolte nel marzo 1903 nei *Canti di Castelvecchio* (dedicati alla tomba della madre, i *Canti* furono variamente ampliati fino all'edizione del 1912);
2. poemetti di materia «greca», in gran parte apparsi sul «Convito» di De Bosis (cfr. 9.6.1) e raccolti poi nel 1904 col titolo *Poemi conviviali*;
3. poesie di tipo «civile», con propositi morali e celebrativi e spesso composte su

I *Canti*, i poemetti «greco» e le poesie «civili»

temi di attualità, raccolte nel 1906 col titolo *Odi e Inni* e accresciute fino all'edizione postuma del '13;

4. poesie «storiche», risalenti agli anni dell'insegnamento bolognese e costituite dalle *Canzoni di Re Enzo*, apparse in parte nel 1908, e dai *Poemi del Risorgimento*, la cui raccolta uscì postuma nel 1913; a questo tipo di poesia si collegano i *Poemi italiani* (1911), uno dei quali (*Paulo Uccello*) risaliva al 1903.

Non vanno poi trascurati i *Carmina* latini (apparsi postumi nel 1915: durante la vita del poeta erano apparsi solo i testi premiati ad Amsterdam, in edizioni a cura degli organizzatori del concorso); scrivere in latino è per Pascoli come riattivare una lingua assoluta, di purezza originaria, sottratta alle contaminazioni e alle deformazioni del presente, e nello stesso tempo è un modo di risalire oltre la propria infanzia individuale, verso un mondo prenatale, verso la fanciullezza dell'umanità.

La poesia latina

9.7.3. La nuova poesia di *Myrica*.

Con la raccolta *Myrica*, contenente alcuni dei primi testi pascoliani, ma variamente accresciuta tra le edizioni del '91 e del '97, si rivela una poesia nuova al suo stato più semplice e puro, libera da incrostazioni ideologiche, che condensa i caratteri più originali di tutta l'opera pascoliana. Il titolo è spiegato da un'epigrafe, che adatta un verso di Virgilio, *arbusta iuvant humilesque myrica*, «piacciono gli arboscelli e le umili tamerici»: esso ci dice che l'autore si propone una poesia di breve respiro, dedicata ai più semplici aspetti della vita della natura, a un mondo campestre fatto di piccole cose. Riferendosi a Virgilio, questa poesia si situa deliberatamente all'interno della tradizione classica: mantiene un certo legame con la poesia carducciana, ma se ne distingue subito per una ricerca di forme brevi e quasi frammentarie.

Un classicismo «delle piccole cose»

Questi brevi componimenti si affidano a una grande varietà di metri, a molteplici combinazioni di strofette, a varie e originali contaminazioni tra schemi della tradizione (significativo, tra l'altro, l'uso di un verso non frequente nella nostra poesia, il novenario). Ma quello che più colpisce è il linguaggio, che si adatta in modo diretto alle piccole cose, ai momenti più semplici della vita familiare e del mondo campestre, basandosi su termini assai precisi, che aderiscono nel modo più minuto ai particolari di quell'umile realtà: si tratta di una vera e propria «democrazia linguistica» (G. Contini) che apre lo spazio della poesia a tanti nomi di piante, di fiori, di uccelli, di attività agricole, di piccoli oggetti quotidiani, rimasti sempre estranei alla nostra tradizione poetica.

La metrica

Ma non è soltanto la scelta dei vocaboli a ricreare questo mondo «basso»: l'aderenza alle piccole cose viene assicurata anche da un linguaggio che il Contini ha definito «fono-simbolico», «agrammaticale o pregrammaticale», che supera i parametri istituzionali e comunicativi della lingua ed evoca le cose attraverso puri suoni: le manifestazioni più esplicite di tale orientamento sono l'uso — con una frequenza senza precedenti — dell'*onomatopea* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 139), gli improvvisi salti dei legami logici e sintattici e le associazioni di immagini lontane, che hanno tra loro solo un rapporto di *analogia* (cfr. *TERMINI BASE IO*).

Un linguaggio fono-simbolico

GENERI E TECNICHE tav. 139

Onomatopea

Dal greco *ónoma-atos*, "nome", e *poiên*, "fare", è una figura fonica, che riproduce nelle parole suoni o rumori non verbali, naturali o artificiali: essa può limitarsi a una semplice *allitterazione*, cioè a una ripetizione di fonemi in parole diverse, da cui risulta appunto un effetto di suono non verbale, o a una vera e propria trascrizione del suono stesso (ad esempio il *din-don* delle campane). Abbastanza rara – ma non assente – nella poesia antica, l'onomatopea è molto presente nella poesia contemporanea. Pascoli ne fa un uso ampio e ossessivo: ad esempio nella forma dell'allitterazione: «Un cocco! / ecco ecco un cocco un cocco per te!», e in quella della riproduzione diretta: *dlin... dlin*, per il campanello della bicicletta, *gre gre*, per il gracidare delle rane, ecc.

Rappresentazioni non realistiche

Questo linguaggio dà vita a paesaggi naturali o a ritratti umani di estrema precisione, ma che non hanno nulla di realistico: tutto appare come abitato dal mistero, da qualcosa di nascosto e segreto, tutto si vela di sfumature di sogno; dietro quelli che potrebbero sembrare brevi quadretti campestri affiora una musica sotterranea, una forza inquietante che avvicina incredibilmente le cose ai sensi del poeta e nello stesso tempo le allontana, trasformandole in apparizioni sfuggenti, inafferrabili. Le presenze umane sfumano in lontananza: non vediamo più individui reali e concreti, ma soggetti indeterminati, che si confondono con la vitalità degli animali e delle piante. L'occhio e l'orecchio del poeta sono intenti a seguire le vibrazioni di essenze oscure e segrete, essenze che risultano tanto più oscure quanto più si presentano con nitida semplicità: dietro una serena apparenza di idillio si disegna una misteriosa inquietudine.

L'infanzia e la morte

Nel suo rapporto con le cose, il poeta aspira a ritrovare una calda intimità, uno spazio chiuso e felice: lo rivela nel modo più chiaro la frequenza delle figure del nido (che accoglie la vita alla sua origine) e della siepe (che separa dal mondo minaccioso e nemico). La poesia sembra quindi un modo per ritrovare il mondo dell'infanzia: ma proprio le immagini dell'infanzia richiamano la morte e le figure dei morti, che dominano tutto l'orizzonte di *Myricae*. Si scopre allora che il linguaggio pregrammaticale di Pascoli tende costantemente e ossessivamente a evocare presenze che non sono più (i genitori, i fratelli, altre immagini di bimbi e di madri defunte), che appaiono vicinissime e nello stesso tempo fissate in un'irraggiungibile distanza (per la sua formazione positivista, Pascoli non crede all'immortalità dell'anima, anche se prova simpatia per il Cristianesimo, inteso come religione degli affetti familiari, della fratellanza e della solidarietà umana). Le sensazioni arcane risvegliate dalla vita della natura, il sogno e il mistero che si annidano tra le cose, non fanno altro che riproporre la lacerante contraddizione di questo rapporto con i morti: ovunque il poeta sembra interrogare qualcosa che non può esistere.

Il sogno, il mistero, l'assenza

9.7.4. *La poetica del fanciullino.*

Con la loro apertura verso il mistero e l'impossibile, con il loro uso dell'analogia e la loro ricerca di una musica segreta, le *Myricae* si collegavano spontaneamente alle tendenze del *simbolismo* (cfr. PAROLE, tav. 125), senza che il Pascoli (legato fortemente a una cultura classicistica e all'educazione carducciana) conoscesse la contemporanea poesia europea. Le idee di Pascoli sono invece radicate nella sua esperienza personale: egli non ha una mentalità speculativa e, più che sviluppare una vera e propria teoria, preferisce ricondurre la sua poesia a un bisogno esistenziale di memoria (convinto che poesia «è rivivere ciò che fu») e di rapporto con le cose, che egli coglie nella loro spontaneità e immediatezza e con ossessiva precisione. Verso gli ultimi anni del secolo egli tentò di precisare e razionalizzare il senso della propria esperienza in numerosi interventi, tra i quali spicca quello celebre dal titolo *Il fanciullino*, apparso in parte sul «Marzocco» nel 1897, e poi pubblicato in forma più ampia nel 1903 nel volume *Miei pensieri di varia umanità* (che raccoglieva conferenze e saggi sugli argomenti più diversi). In quelle pagine Pascoli giustificava implicitamente l'attenzione prestata dalla sua poesia al mondo dell'infanzia, muovendo dalla constatazione che all'interno di ogni uomo vive un «fanciullino»: un «fanciullino» capace di vedere «tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta», con occhi intatti e primigeni, e di comunicare con la realtà più autentica. Il poeta è colui che sa dar voce a questo «fanciullino», che ne usa le qualità per il bene di tutti gli uomini: la vera poesia è forza originaria, capace di metterci in rapporto con le più semplici emozioni dell'infanzia, di risvegliare la bontà e la solidarietà che dovrebbero accomunare gli individui.

Il bisogno di memoria

La poesia classica, specchio dell'infanzia dell'umanità, sapeva dare libera espressione a questo «fanciullino», riconoscendogli compiti di educazione civile e morale: ne è grande esempio Omero, il cieco poeta che coglie una realtà più profonda di quella apparente. Il poeta-fanciullino è «ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano»: può non solo cantare le cose più minute, i particolari più nascosti e inavvertiti, ma anche manifestarsi in forme epiche, celebrative, educative.

L'ispirazione civile

Questa poetica suggerisce al pubblico contemporaneo una sorta di modello poetico positivo, di ridotte pretese, di impronta piccolo-borghese, del tutto opposto all'ambiziosa aggressività del «superuomo» dannunziano: ma la più autentica poesia del Pascoli va molto al di là di tale programma, al quale troppo spesso la critica si è rifatta per limitare il valore dei versi pascoliani, per metterne in luce solo certe sdolcinate e certo moralismo. Dietro il «fanciullino» ci sono in realtà maledizioni e sofferenze, che nei migliori risultati della poesia del Pascoli affiorano in modi sorprendenti e laceranti; c'è infatti il tentativo di dar voce a ciò che non riesce ad avere voce, di far parlare desideri assoluti e inappagati, di scoprire l'infanzia come autenticità, che resiste alla spietatezza della vita sociale, al suo moto di distruzione e di morte; e c'è il desiderio di fuggire dal presente e di regredire verso un passato prenatale, verso impossibili affetti infantili, verso un'indistinta unità dell'io con la madre. Se la fanciullezza è per Pascoli la fonte sorgiva della poesia, è anche

L'orizzonte sociale

Una poesia che dà voce a ciò che non ha voce

vero d'altra parte che egli tende a concepire l'espressione poetica come una lingua non viva, non comunicativa: quella della poesia è per lui essenzialmente «una lingua morta», che proprio in quanto tale può attingere ai valori più veri (e ciò spiega tra l'altro il suo impegno nella poesia latina).

9.7.5. I Poemetti.

Una misura
più ampia

A differenza di *Myricae*, i *Poemetti* sono componimenti più ampi, costituiti da brevi serie di strofe di endecasillabi in terza rima, che hanno un pacato andamento narrativo e in cui la serena vita della natura è quasi sempre filtrata attraverso il rapporto tra figure umane. In questa raccolta si sente il peso di un'intenzione ideologica, legata alle prospettive del *Fanciullino*: il poeta vuole infatti esaltare i valori autentici della vita campestre e fornire ai lettori un modello di resistenza al «male» che minaccia la società. La poesia è una sorta di rifugio, in calda intimità col mondo animale; come suggerisce la prefazione del 1897, Pascoli mira a sorprendere «una viva conversazione familiare dentro un nido», a trasmettere una «gioia» autentica, che nasce da una amara esperienza di «dolore».

Il rifugio
nella poesia

Romanzo
«georgico»

Questo bisogno di protezione e di conforto genera un'ideologia di solidarietà e di rassegnazione, e si traduce in una difesa di spazi limitati e intimi, che s'oppongono alle forme più ambiziose e spettacolari della vita sociale contemporanea. Figura sociale ideale appare qui quella del contadino piccolo proprietario, che lavora duramente, a contatto con la natura più genuina, che vive in un esiguo mondo, fatto di sentimenti familiari e di attività sempre uguali, regolate dal ritmo delle stagioni.

Bontà della vita
contadina

La vita contadina diventa qui una specie di repertorio di esempi morali, di atti e gesti carichi di «bontà» e di concretezza; il linguaggio nomina con precisione gli oggetti e le circostanze più minute, si infittisce di dati espressivi, appoggiandosi anche al dialetto parlato dai contadini di Barga e riproducendone i ritmi sintattici. Pascoli abbandona i tradizionali modelli di descrizione della vita contadina, ma si oppone alla violenta rappresentazione naturalistica e veristica, offrendo una sua immagine positiva, dolce, quasi generosamente remissiva, di quella realtà (che in parte risale anche alle *Georgiche* di Virgilio e che evidenzia solo i segni della spontaneità e della purezza, nascondendo contraddizioni e conflitti): nel far questo trova un originale andamento narrativo-discorsivo, dalle cadenze stanche e tenui, quasi un falsetto moderato e rinunciatario, in cui riecheggia un'antica moralità popolare.

I componimenti
maggiori

Ma, al di fuori delle intenzioni ideologiche del «romanzo georgico», numerosi poemetti si affacciano su ricordi inquietanti, su figure di morte, su sensazioni oscure. Ne nascono alcuni dei migliori componimenti pascoliani, come *La calandra* (1897), *Digitale purpurea* (1898), *Suor Virginia* (1900), *L'aquilone*, scritto nel 1899.

9.7.6. I Canti di Castelvecchio.

I *Canti di Castelvecchio* sono in genere considerati dalla critica come una «continuazione» di *Myricae* in forma più ampia e distesa, da cui si svolgono al-

cuni risultati eccezionali, ma anche zone di ombra e stanchezza: in realtà in questi *Canti* Pascoli sembra voler confrontare la natura di Castelvecchio, in cui egli ha faticosamente ricostituito il suo nido, con il continuo tornare di impressioni e di ricordi che frustrano ogni appagamento, che riattivano una segreta inquietudine. Due mondi diversi si sovrappongono: nel nuovo paesaggio si insinuano le presenze di un paesaggio più antico, nelle nuove sensazioni vive l'eco di sensazioni precedenti.

Due paesaggi
a confronto

Anche qui la metrica è molto varia, si sperimentano diverse combinazioni di versi e strofe; ma i componimenti sono più ampi di quelli di *Myricae*, non si configurano più come illuminazioni improvvise, ricavate da singole immagini o da brevi associazioni, bensì come discorso disteso, spesso costruito con un ritmo narrativo (che può ricordare anche la vicina esperienza dei *Poemetti*). La disposizione dei vari canti è attentamente regolata, con un «ordine latente» così suggerito dal poeta stesso: «prima emozioni, sensazioni, affetti d'inverno, poi di primavera, poi d'estate, poi d'autunno, poi ancora un po' d'inverno mistico, poi un po' di primavera triste, e *finis*»; la raccolta si conclude con alcuni canti dedicati alla morte del padre, come il celebre *La cavalla storna*, 1903, e con una sezione di nove componimenti intitolata *Il ritorno a San Mauro*.

Un discorso
disteso

La raccolta si pone così come un romanzo lirico sul ciclo delle stagioni, sulle emozioni suscitate da un mondo campestre in cui il poeta si sprofonda quasi a difendersi dal resto del mondo: l'universo vegetale e animale potrà infatti tenere lontana la visione dell'orrore e del pianto (ce lo dice la bellissima poesia *Nebbia*, 1899: «Nascondi le cose lontane, / nascondimi quello ch'è morto! / Ch'io veda soltanto la siepe / dell'orto, / la mura ch'ha piene le crepe / di valeriane»). Nella animata solitudine di questo microcosmo, il poeta spia e interroga suoni indefinibili, frulli e voci, immagini che sfumano e trascolorano in altre immagini; ascoltando la vita del paesaggio, egli si confronta con tutto ciò che ha perduto e che non ha avuto, fino a voler vedere ciò che non può vedere, a voler sapere ciò che non può sapere. Lo sguardo si allarga così al movimento dell'universo e ne ravvisa la pace apparente, abitata dalla distruzione e dalla morte; ma la poesia più intensa sprigiona proprio dall'ostinata e vana domanda rivolta alle cose, dall'esitante balenare di segni segreti e di sogni impossibili, da accorate fantasie su cose che non si fanno e che non possono esserci.

Il romanzo
delle stagioni

Il poema
«cosmico»

In questo orizzonte del non sapere e del non essere si situano anche l'amore e il sesso, che Pascoli vive come cose lontane, rimaste rinchiusi nel bocciolo dell'infanzia perduta, che annunciano vaghe felicità, ma che sono assolutamente negate alla sua diretta esperienza (è chiaro che causa di tale atteggiamento è la particolare biografia del poeta). In alcune grandi poesie si intrecciano strettamente desideri, fascino dell'ignoto, velate fantasie sessuali, ossessione del divieto, tenerezza e dolcezza inappagate; ricordiamo in particolare: *La figlia maggiore* (1902), *Il gelsomino notturno* (1901), *Il sogno della vergine* (1898), *La tessitrice* (1897).

La tematica
erotica

La morte ritorna in tutti i ricordi, nelle immagini dell'infanzia e della famiglia distrutte (di particolare bellezza *Il nido di «farlotti»*); ma è lo stesso poeta a riconoscersi come appartenente al mondo dei morti, come fragile larva che emerge da qualcosa che non è più, e che proprio per questo «non sa» e vede il proprio sguar-

Il poeta
e la morte

do e la propria voce svanire ed estinguersi. Le emozioni della sera lo invitano a immergersi in un sonno che è quello della culla e insieme quello del nulla (*La mia sera*, 1900). Il poeta giunge a una tomba che si confonde con la culla e si dissolve in « un sogno di nulla » (*Il mendico*, 1899); il partire delle rondini, che parlano una « lingua di gitane, / una lingua che più non si sa », suscita in lui il desiderio di un eterno ripetersi, di un « ritorno dal mondo di là » (*Addio!*); e in un convergere di non essere e di eternità, di fuga dalla realtà e di ripetizione del dolore, di sogno felice e di crudo disinganno, sta il nucleo più intenso e resistente della poesia di Pascoli.

9.7.7. Grandi ambizioni: dai Poemi conviviali ai Poemi del Risorgimento.

Con i *Poemi conviviali* (1904) Pascoli ci propone una poesia classicistica (per lo più in lasse di endecasillabi sciolti, salvo pochi casi di studiatissime combinazioni di strofe) dedicata al mondo greco e orientale: prendendo spunto da aspetti secondari del mito e della storia, suscita atmosfere di mistero, esplora grovigli di desideri e ambizioni, illumina figure che aspirano alla conoscenza e scoprono la vanità del sapere. Sul mito e la storia si proiettano così la sensibilità, l'inquietudine, il languore moderni, ma il tutto è sotto il segno di un'erudizione ossessiva (avvertibile nella scelta peregrina dei nomi, nella minuzia dei termini conati sul greco antico) e di un'eleganza troppo esteriore: su Pascoli pesa la volontà di gareggiare da una parte con il più raffinato estetismo, dall'altra con la poesia storica del maestro Carducci. Egli si propone di ripercorrere, nella successione dei poemi, il cammino dell'umanità, dalla antica e illimitata brama di conoscenza, alla solidarietà e alla fratellanza tra gli uomini prospettata dalla « buona novella » del Vangelo.

Se l'ambizione mitico-storica dei *Poemi conviviali* produce risultati preziosi ed esteriori, ma non privi di un certo calore nell'evocazione di quel lontano passato, del tutto infelici e astratti restano i propositi educativi, moralistici e celebrativi della raccolta *Odi e Inni* (1906). Insopportabili sono i *Poemi italici* (con l'eccezione delle delicate e volutamente ingenuie immagini francescane di *Paulo Uccello*), le *Canzoni di Re Enzo* (faticoso tentativo di delineare un'immagine del Medioevo bolognese), i *Poemi del Risorgimento* (incongruo tentativo di proporsi come poeta epico della nuova Italia), i due retorici e magniloquenti inni nazionalistici scritti nel 1911 per le celebrazioni del cinquantenario del Regno d'Italia, in duplice versione, latina e italiana, *l'Inno a Roma* e *l'Inno a Torino*. La vera poesia di Pascoli non poteva essere in queste esibizioni di voce sonora e ufficiale: restava affidata a una segreta intimità, a uno spazio lontano dai clamori della storia e dalle ambiziose ideologie che percorrevano l'Italia all'inizio del secolo.

9.7.8. Pascoli critico e prosatore.

Privo di mentalità critica e teorica, attento soprattutto ai problemi che coinvolgevano le sue esigenze più intime, Pascoli si accosta ai testi letterari con l'inclinazione a farli propri, a considerarli proiezione dei propri bisogni e della propria sensibilità: ciò è evidente non solo nelle riflessioni di poetica (come quella del *Fanciullino*), ma anche nei vari interventi e scritti critici, come quelli su Leopardi, nel quale egli vedeva per l'appunto un « divino fanciullo ». I maggiori lavori critici, su cui egli si

concentrò puntigliosamente per diversi anni, sono quelli su Dante, interpretato secondo una sottile chiave simbolica: si tratta di ben tre volumi, *Minerva oscura* (1898), *Sotto il velame* (1900) e *La mirabile visione* (1902).

Le aspirazioni moraleggianti e celebrative legate alla poetica del « fanciullino », manifestatesi molto presto nella sua poesia, trovano espressione più diretta in numerosi scritti in prosa, derivati spesso da discorsi d'occasione (ma notevole interesse ha anche l'ampio epistolario, pubblicato per ora solo parzialmente).

La prosa di Pascoli ha un suo particolare tono di pacata conversazione, sembra volersi presentare non come operazione letteraria, ma come voce fraterna di uomo comune, che parla con cordialità ad altri uomini comuni; questa bonarietà nasconde tuttavia un insistente vittimismo: l'autore sembra sempre pronto a rivendicare valori di « bontà » conculcata, a recriminare in forme un po' piagnucolose contro tutte le forze che ostacolano e perseguitano i « buoni ».

9.7.9. Pascoli e la poesia del Novecento.

Vista nel suo insieme, l'opera di Pascoli sembra condensare in sé gli ideali di una piccola borghesia agricola, impegnata nella difesa del proprio spazio contro le laceranti trasformazioni della modernità, ma che non rinuncia totalmente agli ideali positivistic, a un vago laicismo di origine risorgimentale e a una generica fiducia nel progresso: Pascoli ricava da questo orizzonte piccolo-borghese una prospettiva di solidarietà nazionale, ipotizzando un'alleanza tra le classi che metta capo a un imperialismo con venature sociali e umanitarie. A questo orientamento si collega anche l'uso che della poesia di Pascoli, poeta-professore, si è fatto nella scuola italiana: la tematica infantile e familiare, gli atteggiamenti filantropici e moraleggianti, l'intenzione, manifestata dallo stesso autore, di rivolgersi alle « anime giovanili », hanno originato in gran parte del Novecento una interpretazione edulcorata od oratoria di questa poesia, intesa come modello di « bontà », come costumata rappresentazione dell'infanzia, come esaltazione di valori domestici, civili e patriottici.

Nel corso di questo capitolo si è visto però come la più autentica poesia pascoliana sia dominata da una tensione straziante, in un groviglio psicologico che le conferisce una forza conoscitiva singolare, che va molto al di là dei suoi orizzonti sociologici e ideologici e che la collega alle esperienze più moderne della poesia europea della fine dell'Ottocento (Pascoli è certo il poeta italiano che più si avvicina, ma in modo tutto originale e senza dividerne i supporti culturali e teorici, al *simbolismo*, cfr. 9.7.4). E d'altra parte essa, benché si mantenga nella linea del classicismo e assuma alla fine una immagine ufficiale e declamatoria, ha radicalmente mutato l'orizzonte del linguaggio e dell'espressione, ponendosi come punto di riferimento essenziale (assai più che la poesia dannunziana) per tutte le nuove esperienze del Novecento: dai crepuscolari agli ermetici, da Saba a Montale.

Questi i punti essenziali attraverso i quali si può riassumere l'essenziale apporto dato da Pascoli al rinnovamento della poesia, al definitivo abbandono di una secolare tradizione:

Gli studi danteschi

Un'ambigua cordialità

La prospettiva piccolo-borghese

La prospettiva simbolica

La materia dei Poemi conviviali

La poesia pedagogica, moralistica, celebrativa

Gli inni nazionalistici

Una critica interiorizzante

- Novità della poesia pascoliana
1. apertura alle cose, e infiniti nuovi oggetti (che si incarnano in una serie di vocaboli mai usati prima dalla poesia, in una vasta nomenclatura di matrice addirittura tecnica);
 2. plurilinguismo, che va dall'inserzione di elementi fono-simbolici (cfr. 9.7.3) all'uso di lingue speciali e straniere;
 3. frattura e sospensione del ritmo sintattico, a sostegno degli aspetti simbolici e analogici;
 4. sperimentazione metrica, con frattura del ritmo del verso e dell'organizzazione strofica.

9.7.10. Nuovi tentativi poetici fra tradizione e innovazione.

Tendenze incomplete

Tra le esperienze poetiche che si svolsero soprattutto negli anni a cavallo tra i due secoli e che non coincidono con le prospettive dominanti alla fine dell'Ottocento cui si è accennato in 9.3.1 e in 9.6.1 (quella del classicismo carducciano e quella dell'estetismo), ricordiamo quella del romano DOMENICO GNOLI (1838-1915), che nel 1903 diede voce a una diffusa esigenza di rinnovamento dell'orizzonte poetico: nel volume *Fra terra e astri* (pubblicato come opera del giovane GIULIO ORSINI, pseudonimo che il poeta continuò a usare in raccolte successive) figurava una poesia, *Apriamo i vetri*, che suscitò grande scalpore, poiché l'autore vi annunciava la morte delle vecchie forme artistiche, la necessità di una nuova « freschezza » e di una nuova vita.

Arturo Graf

Ricche di interesse appaiono alcune esperienze che si svolsero tra Piemonte e Liguria: in primo luogo quella di ARTURO GRAF, nato ad Atene nel 1848 da padre tedesco e madre italiana, dal 1876 professore di letteratura italiana all'università di Torino, critico che seguiva i metodi della scuola storica (cfr. 9.1.5), nutrendo tuttavia una grande curiosità per i motivi tematici e simbolici. La sua conoscenza delle più varie letterature europee, il suo razionalismo rigoroso e la sua simpatia per il socialismo influirono notevolmente sulla cultura letteraria della capitale piemontese, dove morì nel 1913. La sua poesia presenta moduli romantici, ma complicati da simboli e tematiche estetizzanti e decadenti (tra le sue raccolte si ricordino *Medusa*, 1880, e *Morgana*, 1901).

Enrico Thovez

A una poesia come espressione di sentimenti essenziali ed eterni, radicata nel patrimonio romantico, ma insieme sensibile alla realtà contemporanea, mira *Il poema dell'adolescenza* (1901) del torinese ENRICO THOVEZ (1869-1926), esperto di arte e di musica, acuto e polemico saggista, che nel 1910 pubblicò *Il pastore, il gregge e la zampogna*, battaglia e spregiudicata analisi delle insufficienze e delle arretratezze del linguaggio poetico italiano.

Ceccardo Roccatagliata Ceccardi

Il modello carducciano agisce sul genovese CECCARDO ROCCATAGLIATA CECCARDI (1871-1919), che sa però elaborare un linguaggio originale, duro, essenziale, come scavato in una materia secca e ingrata. A tale linguaggio si ispireranno poi alcuni poeti liguri, come Sbarbaro (cfr. 10.7.4) e Montale (cfr. 10.8.4).

9.8. L'alba del nuovo secolo

9.8.1. L'Italia giolittiana.

Si è soliti definire i primi anni del nuovo secolo con l'espressione « età giolittiana » per il ruolo di guida della politica nazionale assunto allora da Giovanni Giolitti. La situazione politica e sociale del paese presenta in realtà caratteri relativamente stabili in tutta la fase che va dal 1900 al 1915. Il sistema liberale, dopo i rischi di involuzione autoritaria profilatisi nell'ultimo decennio dell'Ottocento, sembra trovare un suo equilibrio, basato sull'abile opera di mediazione dei conflitti sociali operata da Giolitti e dalla vasta area politica che a lui si collega, a vantaggio del grande capitale del Nord: ciò permette di accelerare il processo di industrializzazione nelle regioni settentrionali (proprio nel momento in cui nei paesi occidentali, in Europa e negli Stati Uniti, si impongono nuove tecnologie e nuove invenzioni), grazie anche a una politica protezionistica, che mette al riparo dalla concorrenza straniera e favorisce i grandi monopoli e le grandi concentrazioni finanziarie.

Stabilità politica e industrializzazione

Tra laceranti contraddizioni si registra comunque un considerevole miglioramento della qualità della vita, con la diffusione di nuovi servizi pubblici nelle città e una relativa espansione della cultura: il primo decennio del secolo vede tra l'altro ridursi notevolmente l'analfabetismo e ampliarsi di molto lo strato degli intellettuali piccolo-borghesi, soprattutto insegnanti e dipendenti statali. Si tratta di un nuovo pubblico, sensibile non soltanto alla letteratura di consumo o ai grandi modelli poetici, ma anche alle ideologie e alle prospettive politiche: in esso serpeggia una forte, anche se spesso genuina, scontentezza per la situazione del paese, un malcontento che genera sovente atteggiamenti estremistici e ambizioni sproporzionate.

Gli intellettuali piccolo-borghesi

Percorsa da mille tendenze e conflitti, la cultura dell'età giolittiana vive un inquieto rapporto con la « modernità », un impulso a intervenire sul movimento del mondo, come mostrano vari autori dei quali si è trattato nei capitoli precedenti, già attivi nel tardo Ottocento e ancora all'inizio del nuovo secolo; di numerosi altri, operanti per un lungo periodo a partire dall'inizio del secolo, si parlerà nell'Epoca 10.

Il difficile rapporto con la « modernità »

Coerentemente al taglio che abbiamo dato alla nostra periodizzazione, in questo capitolo non copriremo tutto l'arco cronologico e tutte le esperienze culturali dell'età giolittiana, ma ci limiteremo a fornire alcune indicazioni generali sulle tendenze che caratterizzano il primo decennio del Novecento, rinviando a 10.3 la tratta-

zione delle esperienze che si proiettano nel futuro, come quelle della «Voce» e del *futurismo*, e mettendo invece a fuoco il *crepuscolarismo*.

9.8.2. Tra protagonismo intellettuale e distruzione della ragione.

Croce e D'Annunzio La reazione al positivismo e al culto della scienza, che negli anni Novanta si era manifestata attraverso la riproposta dell'«ideale», si definisce meglio all'inizio del nuovo secolo: da una parte attraverso il rilancio dell'idealismo da parte di Croce (che assume un ruolo essenziale per l'estetica e la critica letteraria) e di Gentile (ma cfr. il cap. 10.2); dall'altra attraverso un'ampia diffusione dell'estetismo e del superomismo dannunziano.

Una cultura militante Molti giovani che iniziano in questi anni la loro attività culturale si sentono attratti dai modelli di D'Annunzio e di Croce (molto spesso intrecciati, nonostante la loro diversità): ma in loro si fa strada un nuovo, prorompente bisogno di intervenire sul presente, di contribuire alla sua trasformazione, al movimento delle idee e della realtà. Si tratta in fondo di una ripresa di quell'orientamento «militante» già manifestatosi nella cultura risorgimentale (cfr. soprattutto i capp. 8.5 e 8.8): ora, tuttavia, non interessa realizzare valori collettivi e unitari, segni di solidale coscienza nazionale, bensì elaborare continuamente il nuovo, rifiutare situazioni e ideologie assestate e riconosciute, dare sfogo alla propria vitalità, conquistare e dominare il mondo. Questi atteggiamenti intellettuali si intonano col primo turbinoso affacciarsi della modernità, tentano di far acquisire velocità alla cultura, di metterla al passo con la rapida trasformazione guidata dall'industria e dai nuovi mezzi tecnici. Si inaugura così la dialettica dell'*avanguardia* (cfr. 10.1.3 e DATI, tav. 142).

Individualismo e protagonismo intellettuale

Questa volontà di fare della coscienza intellettuale la spinta propulsiva della trasformazione del mondo assume subito toni irrazionalistici e individualistici, andando molto al di là del rifiuto della scienza positivista: in polemica contro il sistema giolittiano e contro una borghesia priva di autentici ideali, che appare debole e imbelli e disposta al compromesso con il socialismo, si respingono i principi liberali e illuministici, la democrazia e l'umanitarismo; seguendo la suggestione del vitalismo dannunziano, si esaltano lo spirito di conquista, l'appropriazione della realtà, la ricerca di nuovi e assoluti spazi ideali, per imporli a tutto l'orizzonte della vita sociale. In questa battaglia gli intellettuali assumono un ruolo di protagonisti: contro la volgarità e la viltà del presente universo politico, essi si propongono come guida di un nuovo corso che deve coinvolgere la società, come un vero e proprio partito.

Le riviste fiorentine

Questi orientamenti trovarono la prima e più battagliera espressione in tre riviste apparse a Firenze, che ebbero tra loro vari contatti e scambi: «Leonardo» (gennaio 1903-agosto 1907), «Il Regno» (novembre 1903-dicembre 1906), «Hermes» (gennaio 1904-luglio 1906).

Mentre «Il Regno», diretto da Corradini, fu il portavoce del nazionalismo (cfr. 9.8.3) e «Hermes», fondato dal giovane Borgese (cfr. 10.3.9), si rapportò in modo problematico al modello dannunziano, «Leonardo» interpretava le aspirazioni di un «gruppo di giovani» che si volevano nella vita «pagani e individualisti», nel pensiero «personalisti ed idealisti», nell'arte ricercatori di una bellezza che rivelasse «una vita profonda e serena». Alla guida della rivista, con spirito polemico e ag-

gressivo, furono due giovani che saranno poi per tutta la vita agitatori culturali, pronti ad annusare, ad annunciare, a seguire le idee fluttuanti nell'aria, a provocare e sorprendere con gesti improvvisi e clamorosi, con scelte paradossali. Si tratta del fiorentino GIOVANNI PAPINI (1881-1956) e di GIUSEPPE PREZZOLINI, nato a Perugia nel 1882 e morto a Lugano nel 1982; questi due personaggi saranno protagonisti di varie vicende culturali negli anni successivi, specialmente nella zona tra la «Voce» e il futurismo. Papini prediligerà la parte di acre e malevolo ribelle e «teppista», disponibile a tutte le esperienze, a conversioni e a trasformazioni, fino a una clamorosa conversione al cattolicesimo durante la prima guerra mondiale.

Giovanni Papini, ribelle e «teppista»

Dotato di maggior senso pratico, più disposto a riconoscere il valore delle posizioni altrui e meno impegnato ad esibire se stesso, Prezzolini, dopo le aggressive battaglie del «Leonardo», si muoverà come abile organizzatore e giornalista e si farà appassionato e lucido divulgatore dell'idealismo crociano; nonostante la sua simpatia per il fascismo, preferirà svolgere un'attività a distanza, come mediatore di cultura, operando a lungo anche in America (dal 1929 al 1950).

Giuseppe Prezzolini

9.8.3. Nazionalismo e imperialismo.

Il nuovo e articolato programma nazionalistico e imperialistico si ricollegava in Italia alla scontentezza diffusa per l'esito del processo risorgimentale (che tra l'altro aveva lasciato «irredenti», ancora sotto il dominio austriaco, i territori di Trento e di Trieste), per il ruolo di secondo piano che la nuova Italia svolgeva rispetto alle potenze europee, per le umiliazioni subite nei primi tentativi coloniali in Africa (cfr. 9.1.3). Completava tale quadro la volontà di reagire alla diffusione del socialismo e al suo internazionalismo proletario, in un intreccio tra le aspirazioni di rivalsa della piccola borghesia, la sua ricerca di uno spazio sociale, e gli interessi del grande capitale industriale.

Nel nazionalismo confluivano, in una miscela nuova ed esplosiva, anche elementi della ideologia repubblicana e mazziniana, le istanze difensive del mondo agricolo, il rifiuto di un mondo borghese e industriale basato sulla forza del denaro, e confuse e provinciali aspirazioni eroico-tragiche, come dimostra l'opera vasta e pletorica di un intellettuale romagnolo isolato e quasi ignorato, ma interpretato poi come una sorta di nume tutelare e di antesignano del nazionalismo e del fascismo, ALFREDO ORIANI (1852-1909). Ma supremo ideologo e guida del nazionalismo italiano fu il già ricordato fondatore de «Il Regno», il toscano ENRICO CORRADINI (1865-1931), che scrisse opere teatrali dalle grandi ambizioni ma dallo scarso successo, e molteplici testi di propaganda e di teoria del nazionalismo; fu fondatore dell'Associazione Nazionalistica Italiana (1910), fiancheggiatore e poi esponente di primo piano del fascismo.

Alfredo Oriani e Enrico Corradini

9.8.4. Il socialismo e la cultura.

La critica al positivismo e la ricerca di una nuova idealità nel primo decennio del Novecento non si risolvono in un vero e proprio rilancio della cultura cattolica, che si dibatte nel difficile tentativo di confrontarsi con le conquiste

Difficoltà
del socialismo
italiano

della cultura laica e con l'universo della modernità, in una serie di esperienze variamente collegabili al *modernismo* (cfr. 9.1.3 e PAROLE, tav. 119). In una situazione di crisi e di incertezza si trova anche la cultura socialista: si è notevolmente ridotto il suo ascendente sugli intellettuali, che in genere guardano con disdegno all'indefinito umanitarismo, alla pacifica fiducia nel progresso, alle vaghe tendenze positivistiche che sembrano prevalere nel socialismo italiano dell'età giolittiana.

La pratica
riformista

I gruppi dirigenti del partito socialista hanno un orientamento *riformista*: favorito dal nuovo spazio istituzionale che Giolitti riconosce al partito e dai notevoli miglioramenti ottenuti in questa fase dalla classe operaia, il riformismo italiano crede nello sviluppo industriale come strumento di emancipazione, di generale avanzamento della vita sociale; ma esso è soprattutto una pratica politica, non elabora nessuna vera teoria, nessun pensiero di portata più ampia e problematica.

Una narrativa
umanitarista

Al pubblico dei lettori operai, d'altra parte, vengono proposti ancora i modelli di cultura popolare del secolo precedente, specialmente una narrativa con intenti educativi e sociali, che diffonde valori di solidarietà e di umanità, basandosi su elementari schemi del romanzo d'appendice e su banalizzati moduli naturalistici. Un romanzo «sociale» di ottimo livello è però costituito da *Gli ammonitori* (1903) di GIOVANNI CENA (1870-1917). Una più audace ricerca di letteratura operaia si deve al già ricordato Paolo Valera (cfr. 9.2.7), che nel 1901 pubblicò un notevole romanzo, *La folla*, e curò praticamente da solo una battagliera e vivace rivista, chiamata anch'essa «La Folla», uscita tra il 1901 e il 1904 e poi tra il 1912 e il 1915.

Paolo Valera
e *La folla*

Sindacalismo
rivoluzionario
e irrazionalismo

Alla scontentezza per la moderazione del riformismo è da ricondurre lo sviluppo del *sindacalismo rivoluzionario*, che vedeva nel sindacato e nella diretta e violenta azione sociale (la cui arma suprema era vista nello sciopero generale) lo strumento essenziale per rovesciare il capitalismo; tra gli esponenti italiani di questa tendenza, scrissero opere di rilievo ARTURO LABRIOLA (1873-1959) ed ENRICO LEONE (1875-1940).

Coerenza
antiborghese

9.8.5. La ricerca solitaria di Gian Pietro Lucini.

Estraneo a tutti gli orientamenti dominanti nella cultura di inizio secolo, spirito ribelle e intollerante, esuberante e disordinato sperimentatore, diviso fra tradizione e anticipazioni del futuro, GIAN PIETRO LUCINI visse una vita breve e infelice: nato a Milano nel 1867 da nobile famiglia, fu colto in giovinezza dalla tubercolosi, che minò il suo fisico e lo ridusse all'immobilità, fino alla morte, avvenuta nel 1914 nella sua villa di Breglia, sul lago di Como. Solitario, inquieto e irascibile, animato da un furore che si rivolgeva soprattutto contro i valori imperanti e le glorie riconosciute e assestate, sviluppò un atteggiamento anarchico, antireligioso, antimilitarista, e un coerente spirito antiborghese, lontano dalle ideologie decadenti e irrazionalistiche, attento alle classi oppresse, a coloro che vivevano ai margini della società e della cultura. Con grande passione mirò a una letteratura che guardasse al «nuovo», che chiamasse in causa la società e la storia nel suo complesso, e si impegnò convulsamente nella ricerca di inediti modi espressivi, nella proposta di forme sperimentali, nella riflessione su tecniche e tendenze innovative, accumulando con furia materiali del tipo più vario, anche senza discriminazione (oltre alle opere pubblicate in vita, ha lasciato molti scritti inediti, che hanno visto la luce soltanto in anni recenti).

L'esercizio di una critica letteraria animata da vivaci spunti polemici si accompagna sempre in Lucini alla riflessione teorica, al tentativo di definire percorsi di sperimentazione, e in ciò fu per lui essenziale l'incontro con il *simbolismo* (cfr. 9.2.2 e PAROLE, tav. 125): in numerosi scritti egli tracciò infatti le linee di una teoria generale del simbolo, inteso come espressione poetica di un futuro che liberasse l'uomo da ogni oppressione, che realizzasse tutte le sue potenzialità. Lucini auspicava inoltre la liberazione delle stesse forme metriche e condusse una battaglia per il *verso libero*, anticipando così le scelte del futurismo (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 140).

Rispetto alle sue vivaci prospettive critiche e teoriche, la scrittura di Lucini resta insoddisfatta, come sopraffatta dal volontarismo, da un eccesso di ambizioni, da uno scarso controllo linguistico e stilistico: tra le sue opere scomposte e farraginose che conservano sempre qualche motivo di interesse, qualche spunto di grande forza conoscitiva, ricordiamo il romanzo di impianto naturalistico *Gian Pietro da Core* (1895) e le opere in versi, basate sul miscuglio di generi diversi (lirico, storico-narrativo, drammatico).

La sua denuncia dell'ipocrisia sociale raggiunse i toni più pungenti nella raccolta *Revolverate*, pubblicata nel 1909 con prefazione di Marinetti: qui Lucini, sull'onda di un vendicativo sarcasmo, muove le più diverse «marionette» della vita borghese (dall'avventuriero coloniale all'uomo di mondo, dalla prostituta all'ideologo imperialista), che sciorinano, nel fluire del verso libero, tutta la variopinta serie dei

Incontro
con il simbolismo

Audacia teorica
e limiti pratici

Revolverate:
le «marionette»
della vita
borghese

GENERI E TECNICHE tav. 140

Verso libero

Con questo termine piuttosto generico si designano tutte le forme di versificazione e di metrica che, a partire dal tardo Ottocento, rompono la regolarità tradizionale, variando il numero delle sillabe dei versi e facendo saltare le strutture strofiche chiuse. La *versificazione libera* si diffuse in Francia verso la fine dell'Ottocento nell'ambito della poesia simbolista. Varie sperimentazioni che conducono al verso libero possono trovarsi in Italia già nella poesia degli scapigliati; la stessa *metrica barbara* carducciana (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 128) costituisce un importante punto di riferimento per una rottura dei vincoli della metrica tradizionale; ma un impetuoso sviluppo del verso libero si ha soprattutto nel primo decennio del Novecento, con l'appassionata teorizzazione di Lucini (cfr. 9.8.5), con la nuova poesia dei crepuscolari (cfr. 9.8.6) e con la violenta rivoluzione dei futuristi (cfr. 10.3.5 e sgg.). Tutte le sperimentazioni delle avanguardie fanno leva sul verso libero, ma esso penetra progressivamente anche in quella poesia che conserva forti legami con la tradizione.

Va tenuto presente che la poesia moderna oscilla tra forme di metrica libera e forme del tutto aperte, in cui la scansione dei versi segue solo il ritmo del pensiero, dell'emozione, del procedere casuale della parola. Infatti il ritmo può essere affidato soltanto al caso, a rumori e a contesti esterni, ma spesso la presenza di versi tradizionali o di misure che ad essi somigliano serve a costituire criteri di organizzazione anche per le strutture più aperte e irregolari.

luoghi comuni del loro linguaggio, assimilabile a quello della moda e del giornalismo. A questo mondo infrollito e falso si oppone l'immagine straniante degli esclusi e degli oppressi, delle masse che lavorano e soffrono.

9.8.6. La poesia come scoperta della crisi: il crepuscolarismo.

Il rifiuto
del poeta-vate

Lo spirito di rivolta di cui si è parlato in 9.8.2, basato sul vitalismo e sull'irrazionalismo individualistico, tende ad esaltare il ruolo dell'intellettuale e dello scrittore, visto come promotore del movimento della storia, come creatore delle forze dell'avvenire: ma negli stessi anni si svolgono, in ambienti diversi, alcune esperienze poetiche che, al contrario, svalutano la funzione del poeta, giudicandola marginale, non collimante con i grandi valori e disegni collettivi. Sono esperienze che si è soliti indicare con il termine di *crepuscolarismo* (cfr. PAROLE, tav. 141).

Svalutazione
del ruolo
della poesia

La condizione della poesia viene ora confrontata con i caratteri reali del mondo moderno: i nuovi poeti, di origine borghese o più spesso piccolo-borghese, riconoscono il carattere illusorio di ogni uso ufficiale, celebrativo, vitalistico della parola, avvertono una frattura totale tra gli alti raggiungimenti dell'arte e la vorticoso accelerazione del mondo moderno; ma non credono nemmeno più che l'arte possa attribuirsi la missione di combattere contro il mondo borghese e suggerire valori alternativi e assoluti. Essi cercano un linguaggio che non falsifichi l'esperienza presente, ma nello stesso tempo evitano

Contro
il sublime

PAROLE tav. 141

Crepuscolarismo

Il primo a usare il termine come categoria critica fu Giuseppe Antonio Borgese (cfr. 10.3.9), in un articolo apparso su «La Stampa» il 1° settembre 1910, *Poesia crepuscolare*, dedicato a raccolte poetiche di Moretti, Martini e Chiaves. Scegliendo la metafora del crepuscolo per indicare una situazione di spegnimento e di declino, il predominio di toni smorzati e attenuati, il critico parlava di «lirici che s'annoiano e non hanno che un'emozione da cantare: la torpida e limacciosa malinconia di non aver nulla da dire e da fare». Borgese vedeva in questa poesia «una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spegne», ne indicava le distanze dalla poesia precedente e riconosceva sue essenziali ascendenze nel D'Annunzio del *Poema paradisiaco* e nel Pascoli. Nel 1911 Scipio Slataper (cfr. 10.3.2) riprendeva dal testo stesso della *Signorina Felicita* di Gozzano l'espressione «perplexità crepuscolare». Il termine prese così subito a circolare ampiamente nella critica e diventò abituale per definire un gruppo di poeti che non costituivano peraltro una vera e propria «scuola», ma erano collegati da temi e scelte linguistiche e da un comune rifiuto di ogni forma di poesia eroica e sublime.

ogni partecipazione al movimento del mondo, ogni proiezione costruttiva verso il futuro; sono lontanissimi dal magnificare le forze della «vita» e non credono più che la poesia debba assurgere (come pretendeva il D'Annunzio delle *Laudi*) a guida per la conquista di un nuovo mondo umano.

I poeti cosiddetti «crepuscolari» (le cui prime esperienze si svolgono proprio negli anni della pubblicazione delle *Laudi*) rendono quindi conto nel modo più coerente di una condizione di «crisi» della poesia e dell'arte nel momento di maggiore accelerazione della modernità: a questa crisi essi non rispondono con una ribellione veemente (come, in un contesto tutto diverso, aveva fatto la Scapigliatura), ma con una coerente scelta linguistica e porgendo attenzione a realtà dimesse, elementari, di breve respiro. Si pongono fuori delle grandi direttrici storiche e intellettuali, tendono a mettersi tra parentesi, guardando alle piccole cose (ma senza attribuire ad esse quei valori segreti che vi cercava il Pascoli), a frammentarie presenze, agli oggetti umili o dimenticati, a situazioni banali, alla «grigia» quotidianità.

Poesia
del grigiore
quotidiano

Il crepuscolarismo non è un movimento o un gruppo compatto, ma un insieme di autori accomunati in primo luogo dal rifiuto dei clamori e delle ambizioni della poesia ufficiale e dalla non partecipazione alla battaglia intellettuale contemporanea. Ma, su questa base, esso opera una vera rivoluzione stilistica, dando uno sbocco reale a quella esigenza di nuovo che percorreva la poesia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento; con i poeti crepuscolari la rottura con il linguaggio poetico della tradizione è totale: vengono definitivamente abbandonate le forme auliche e classicistiche (che persistevano ancora entro il tessuto pur così nuovo della lingua di Pascoli), si immettono nella poesia materiali e toni di tipo prosastico. Si tratta di una conquista anche linguistica del mondo quotidiano, poiché «si nominano» anche gli aspetti normali e banali della vita piccolo-borghese: ora il linguaggio della poesia italiana non vuol essere a un livello «più alto» di quello dell'esistenza, si sottopone a una trasformazione che fa della prosa, del comune parlato quotidiano, una propria forza interna, capace addirittura di produrre nuove musicalità. Questo desiderio di prosa porta a una piena affermazione del *verso libero* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 140) e agisce anche quando vengono esteriormente rispettate le forme metriche tradizionali.

Verso il parlato

Alle radici di questa rivoluzione «crepuscolare» stanno vari orientamenti della poesia di fine Ottocento, in primo luogo alcune tendenze del tardo simbolismo francese e fiammingo, alcuni aspetti della Scapigliatura, vari tentativi «realistici» di età carducciana, il D'Annunzio del *Poema paradisiaco* (cfr. 9.6.4), e soprattutto il Pascoli delle *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*.

I modelli

Rispetto ai loro modelli, i crepuscolari conquistano una capacità tutta nuova di far parlare e respirare le semplici cose, senza operare discriminazioni tra cose poetiche e cose non poetiche e senza cercare in esse valenze segrete, ma scoprendo la poesia di ciò che è usuale, comune, mediocre; ciò comporta, qualche volta, il rischio di un certo compiacimento per quel limitato orizzonte, la chiusura entro un repertorio elementare di oggetti e di situazioni. Ma se si guarda alla cultura italiana all'alba del nuovo secolo, alle roboanti e distruttive ambizioni vitalistiche che in essa prendevano corpo, si deve comunque riconoscere il rilievo dell'esperienza crepuscolare, della sua riduzione della poesia a

Il fascino
dell'usuale

misure così tenui e marginali: dalla sua sostanziale rivoluzione linguistica prenderà le mosse gran parte della poesia del Novecento. I primi testi definibili come «crepuscolari» nascono tra il 1903 e il 1904, per opera di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, e, per una breve fase, Palazzeschi.

9.8.7. Sergio Corazzini.

La vita
e le opere

Nella sua brevissima vita, distrutta dalla tubercolosi, il romano SERGIO CORAZZINI (1886-1907) fu impiegato presso una compagnia di assicurazioni. Ingegno precoce e sensibile, Corazzini pubblicò tra il 1904 e la morte una serie di piccoli volumi di poesie, tra i quali *Dolcezza* (1904), *Piccolo libro inutile* (1906), *Elegia* (1906), *Libro per la sera della domenica* (1906), sperimentando anche, in modo audace e coerente, il verso libero. La sua biografia, la sua vita strozzata dal male e dall'attesa della morte, lo pone in una condizione di poeta-fanciullo, che confronta la sua voce con la prossima fine.

In attesa
della morte

La sua poesia coglie il vuoto che si annida nelle cose, nel tempo, nella parola: sembra volersi svolgere in assenza di pubblico, nella musica di un «organo di Barberia» (figura assai amata dai crepuscolari) che «nessuno ascolta»; cerca un colloquio e una comunione di «anime» che si dia nel silenzio, che riesca a vivere entro la negazione della vita. In poche essenziali immagini Corazzini insegue questa vita che vive fuori di sé, queste voci inascoltate: vecchie canzoni di cui si è perso il ricordo e il senso, specchi che sembrano conservare la traccia di presenze svanite, sere domenicali piene di stanca tristezza, luoghi abitati da malati che attendono la morte.

9.8.8. Guido Gozzano: vita e opere.

La formazione

GUIDO GUSTAVO GOZZANO (che si fece poi chiamare soltanto Guido) nacque a Torino il 19 dicembre 1883 da buona famiglia borghese, che possedeva ville nella zona di Agliè, nel Canavese, dove egli soggiornò a più riprese. Si iscrisse alla Facoltà di legge, ma non giunse mai a laurearsi e preferì interessarsi di letteratura, seguendo all'università di Torino i corsi di Arturo Graf (cfr. 9.7.10), insieme ad alcuni giovani, che costituirono con lui il gruppo dei crepuscolari torinesi. Di salute malferma, non ebbe mai un vero lavoro, ma partecipò alla vita culturale e mondana della Torino di inizio secolo; dopo appassionante letture di Schopenhauer e di Nietzsche e dopo alcuni tentativi in versi di impronta dannunziana, rivelò la sua nuova poesia nel 1907 con il volumetto *La via del rifugio*: il titolo indicava già chiaramente come egli cercasse nella poesia un «rifugio» dal turbine delle passioni e delle aspirazioni mondane, uno spazio ai margini, fuori da ambiziose prospettive storiche e intellettuali. La figura del poeta vi appariva sotto il segno della rinuncia alla vita e di una sospensione dei desideri, spesso con accenti fortemente patetico-sentimentali; ma vi si trovavano anche due dei componimenti più originali di Gozzano, *Le due strade* e *L'amica di nonna Speranza*, che dovevano confluire nella più importante raccolta successiva. Nello stesso 1907 iniziò la sua inquieta relazione con la scrittrice torinese AMALIA GUGLIELMINETTI (1881-1941), con la quale intrattenne un rapporto epistolare assai interessante; vide allora aggravarsi, in seguito a una pleurite, i segni della tubercolosi, che doveva condurlo alla morte. Alla vita torinese fu costretto ad

L'esordio
letterario:
La via del rifugio

Poeta
della rinuncia

La malattia

alternare sempre più frequentemente i soggiorni di cura al mare (soprattutto in Liguria) e in montagna, oltre che nella prediletta villa del Meleto ad Agliè.

Nel 1911 apparve il suo libro più importante, *I colloqui*, che non ebbe il successo di pubblico del volume precedente, ma confermò comunque la fama di Gozzano; nel 1912 compì un lungo viaggio in India, alla ricerca di climi adatti al suo stato di salute. Al ritorno egli pubblicò su vari giornali (in primo luogo «La Stampa» di Torino) alcune prose dedicate al viaggio, che furono raccolte postume nel 1917 col titolo *Verso la cuna del mondo*.

I colloqui

Il viaggio in
India

In ogni momento della sua vita Gozzano collaborò a giornali e riviste con prose di vario genere, dalle recensioni letterarie alle fiabe per bambini e alle novelle.

Dopo *I colloqui* pubblicò in riviste pochi componimenti poetici: la ricerca di nuove esperienze lo conduceva ora al di là del suo ironico pessimismo, verso una nuova forma di fede (una sorta di religione della natura). Prima della morte, avvenuta a Torino il 9 agosto 1916, egli lavorò a un ampio poema in endecasillabi sciolti, modellato sui poemi didascalici settecenteschi e su alcune recenti opere di scrittori fiamminghi, le *Farfalle. Epistole entomologiche*, che rimase incompiuto. Abbandonato l'orizzonte dei *Colloqui*, Gozzano contempla qui, con sottile partecipazione, la vita di quegli insetti, animata dallo spirito profondo della natura: lo sguardo che l'autore rivolge alle farfalle e ai loro «sensi minimi» diventa uno sguardo struggente alla vita della poesia, alla sua inutilità e alla sua delicatezza, minacciata dall'«ingannevole» natura artificiale costruita dall'uomo moderno.

Farfalle:
una religione
della natura

9.8.9. La poesia dei Colloqui.

A parte la suggestiva prova, incompiuta, delle *Farfalle*, la poesia di Gozzano resta affidata ai *Colloqui*, nel cui organismo si dispongono ventiquattro componimenti in metri diversi, legati tra loro da una comune tematica e da un ritmo narrativo e colloquiale. La voce del poeta non si abbandona qui a una diretta effusione lirica, bensì disegna (quasi sempre parlando in prima persona) una ideale biografia intellettuale, costellata di figure in movimento, di luoghi e di vicende, che restano però quasi sospese, inafferrabili.

Un'ideale
biografia
intellettuale

Alla radice di questi versi c'è uno struggente ed elementare fondo romantico, un giovanile desiderio di felicità e di amore, di comunicazione appassionata e vitale, di bellezza, di dolcezza, di contatto col mondo femminile. La formazione di Gozzano è stata segnata (anche a livello stilistico) dal dannunzianesimo, con il quale egli continua a confrontarsi anche dopo averne avvertito il carattere fittizio. La sua poesia più autentica nasce quindi da un «dannunzianesimo rientrato» (E. Sanguineti): dopo essersi formato sulla poesia delle sensazioni trionfanti, della vitalità onnivora, Gozzano scopre invece la presenza quotidiana della malattia, della delusione, della incomunicabilità amorosa, della menzogna e della malinconia, che lo spinge a guardare non verso un futuro da conquistare, ma verso un passato fatto di esistenze fragili, marginali e irrilevanti. I romantici sogni iniziali si trasformano così in passione per tutto ciò che si perde e si cancella, per le vite appartate e ombrose, per i quieti interni casalinghi, per le stampe d'altri tempi, per le «buone cose di pessimo gusto». Desideroso di immergersi nella dimensione «borghese» più incolore, egli so-

Il confronto
con i modelli

Rovesciamento
del sublime

stituisce alla figura eroica del poeta-vate un esile soggetto umano, «un coso con due gambe / detto guidogozzano», che arriva a vergognarsi «d'essere un poeta»; e agli amori per donne fatali oppone gli «amori ancillari», i rapporti privi di sentimento con cuoche, «cameriste», «crestaie» o i sogni di quieti affetti con donne troppo da lui diverse e lontane. Questo rovesciamento del sublime poetico, artificioso e spettacolare, è però carico di ambiguità: nessuna scelta risulta veramente definitiva e consolante per il poeta.

L'incapacità
di una scelta

Tutta la poesia di Gozzano si costruisce così su un confronto, carico di ambigui risvolti, tra livelli diversi: anche per quanto riguarda la lingua, egli non crea un discorso direttamente prosaico, ma, come ha notato Montale, raggiunge grandi risultati proprio «facendo cozzare l'aulico col prosaico», piegando il linguaggio della tradizione più alta a toni da conversazione quotidiana, intrecciandolo a modi banalmente «borghesi», a termini del lessico più grigio.

L'ironia
gozzaniana

La compresenza di diversi livelli stilistico-linguistici è al tempo stesso compresenza e confronto tra diverse possibilità di vita: per questa via si costruisce l'ironia di Gozzano, che corrode tutto il suo mondo poetico, le stesse figure «buone» (verso cui sembra andare la sua partecipazione sentimentale), la stessa figura del poeta, i suoi gesti, le sue parole. L'accento più singolare di questa poesia sta proprio nell'inscindibile legame che essa istituisce tra il momento della partecipazione affettiva, del rimpianto per ciò che si perde, per la fragilità delle cose e delle esistenze, e il momento dell'ironia, che assume anche toni scostanti, ingrati, traducendosi in difesa dal rischio del sentimentalismo.

Le due strade

I componimenti più belli dei *Colloqui* ben manifestano questo confronto tra patetismo e ironia. In *Le due strade*, l'incontro del poeta, che passeggia insieme a una «Signora scaltra», con un'adolescente in bicicletta genera un immediato confronto tra opposte immagini della femminilità, tra la donna matura, «da troppo tempo bella, non più bella tra poco», e la giovane «forte bella vivace bruna», da cui traspare il miraggio di un'inafferrabile felicità. Su un confronto tra presente e passato si regge *L'amica di nonna Speranza*, che prende spunto dall'amore del poeta per le vecchie stampe e le vecchie foto per rievocare appassionatamente il mondo borghese di metà Ottocento. Il confronto si dà spesso tra livelli sociali e intellettuali diversi, sotto il segno di un desiderio di comunicare con ciò che è estraneo, con chi non può capire il malessere del poeta; ecco dunque i rapporti amorosi con le domestiche (c'è addirittura un *Elogio degli amori ancillari*); ecco soprattutto, l'amore vissuto nella reticenza e nella distanza, con una ragazza borghese, «quasi brutta, priva di lusinga», dai modesti orizzonti casalinghi e familiari: ce ne parla il celebre poemetto in sestine di endecasillabi *La signorina Felicita ovvero La Felicità* (1909).

La signorina
Felicita

9.8.10. Un poeta che non ha «nulla da dire»: Marino Moretti.

Normalità
del vuoto

Mentre la poesia di Gozzano si caratterizza per il continuo confronto di più livelli, quella di MARINO MORETTI si costruisce su una sorta di vuoto totale, sull'abbandono di qualunque valore, sull'accettazione incondizionata della

normalità più dimessa. L'esperienza poetica di Moretti sembrò chiudersi all'inizio della prima guerra mondiale, sostituita da un'ampia serie di opere narrative, di scritti di memoria e di divagazione, ma negli anni Sessanta il vecchio scrittore tornò a una sorprendente produzione in versi che si riallacciava alla sua esperienza iniziale. Con Moretti il crepuscolarismo manifesta la propria lunga vita, la propria singolare, sotterranea sopravvivenza.

Nato a Cesenatico nel 1885, da una famiglia della piccola borghesia, Moretti restò sempre strettamente legato alle sue radici familiari e provinciali; ebbe un'infanzia e un'adolescenza difficili, segnate da cattivi risultati scolastici, e nel 1901 si recò a Firenze dove si legò di grande amicizia con il coetaneo Palazzeschi. Al 1905 risale la raccolta poetica *Fraternità*, cui seguirono quelle più importanti, *Poesie scritte col lapis* (1910), *Poesie di tutti i giorni* (1911) e *Il giardino dei frutti* (1915). Si diede poi a una lunga produzione narrativa, che ebbe un consistente successo di pubblico. Collaboratore assiduo del «Corriere della Sera», con prose del tipo più vario, Moretti si presentò come figura di letterato «medio», discreto e civile, attento a trasmettere un'immagine «moderata» della letteratura. Superati gli ottant'anni, nella vecchia casa familiare di Cesenatico (dove morì nel 1979) tornò inaspettatamente all'attività poetica con quattro raccolte: *L'ultima estate* (1969), *Tre anni e un giorno* (1971), *Le poveracce. Diario a due voci* (1973), *Diario senza le date* (1974).

Da Cesenatico
a Firenze

L'ultima
produzione

La poesia di Moretti nasce da una condizione di totale inappartenenza ed estraneità ai modelli culturali vigenti. Egli iniziò guardando soprattutto a Pascoli, cercando, attraverso di lui, un linguaggio dell'intimità, delle cose concrete e limitate; ma non tentò alcuna idealizzazione delle piccole cose, alcuna ricerca di sensi nascosti e segreti, ed eluse qualunque richiamo del classicismo. Nelle tre raccolte pubblicate tra il 1911 e il '15 riuscì a dare voce a una condizione particolare segnata dal non avere, dal non sapere, dal non essere: Moretti si vuole poeta proprio perché non partecipa al dibattito culturale, non possiede mezzi tecnici, né capacità di vita, non ha né «remo» né «ali», non ha letteralmente niente da dire («Aver qualcosa da dire / nel mondo a se stessi, alla gente. / Che cosa? Non so veramente / perché io non ho nulla da dire»). Su questo vuoto totale si svolge il filo esilissimo di una malinconia dolce e rassegnata, «versi staccati quasi senza senso», con una musica tenera, nello stesso tempo cinica e delicata, egoistica e affettuosa: partendo da un linguaggio quasi neutro, che riduce al minimo i richiami letterari, Moretti vi costruisce sopra, anche con sottili effetti metrici, una leggera melodia che fa pensare a un Metastasio al grado zero, trasformato in sereno cantore dell'indifferenza.

Poesia come
non essere

Tornando alla poesia nella vecchiaia, Moretti ripropone quell'atteggiamento «minimo» attraverso una insistente conversazione musicale, in cui l'io del poeta sembra emergere miracolosamente fuori del tempo, e afferma una sopravvivenza che è continua sorpresa: il vecchio sembra scoprire se stesso proprio grazie alla sua condizione marginale e appartata, in cui tutte le cose si negano e insieme si riconoscono, in cui si svela la natura aleatoria del rapporto tra essere e non essere, tra sapere e non sapere, tra partecipare e non partecipare: è una poesia che trova la sua forza proprio nella sua inattualità, nella sua indifferenza al divenire.

Epoca 10
Guerre e fascismo
1910-1945



Sommario

10.1. All'affermazione della modernità si accompagnano la distruzione delle guerre mondiali e la diffusione dei regimi totalitari (come il fascismo italiano). Nuove forme e nuove tecniche rompono la continuità della tradizione culturale.

10.2. Nella cultura italiana, dominata dall'idealismo di Croce, si sviluppa un'ampia riflessione ideologico-politica, che trova in Gramsci la sua manifestazione più avanzata.

10.3. Negli anni Dieci si svolgono le esperienze espressionistiche della «Voce» e la battaglia dell'avanguardia futurista; singolare e appartata la narrativa di Tozzi.

10.4. Pirandello vive la realtà e la letteratura come tortura e lacerazione: il suo teatro, soprattutto con *i Sei personaggi*, sconvolge le forme del dramma borghese.

10.5. Svevo scompone gli equilibri e le sicurezze del personaggio borghese, la sua stessa nozione del tempo e della memoria.

10.6. La prosa degli anni Venti e Trenta vede affermarsi nuove esperienze, tra cui quelle di Savinio, Landolfi, Delfini e quelle di un nuovo realismo.

10.7. I nuovi caratteri della lirica del Novecento si definiscono con la poesia di Campana, Rebora, Sbarbaro, Saba, Ungaretti, e trovano un'espressione significativa nell'ermetismo (mentre appartata si consolida una nuova poesia dialettale).

10.8. Come un vero «classico» del Novecento, Montale dà voce con la sua poesia alla condizione dell'uomo in un mondo desolato e senza significato.

10.9. Il plurilinguismo di Gadda offre una immagine dolente del disgregarsi dell'io e della realtà dell'Italia moderna.

Nella pagina precedente:
Marcello Dudovich,
La Lettura.

10.1. Modernità e distruzione

10.1.1. *Da una guerra all'altra.*

Per i caratteri particolari della storia politica e culturale italiana possiamo fissare al 1910 il punto di partenza della nuova epoca caratterizzata da un tumultuoso sviluppo dell'industria e della tecnica, da conflitti politici e sociali di enorme portata, segnata dalle due guerre mondiali del 1914-18 (la cosiddetta «grande guerra») e del 1939-45. Le due guerre coinvolsero per la prima volta l'intero pianeta e videro la partecipazione diretta o indiretta di quasi tutti gli Stati importanti, con effetti e conseguenze in ogni luogo della terra, anche nei paesi che non parteciparono ai conflitti.

La trasformazione dell'organizzazione sociale, ora tesa verso la modernità e verso una società di massa, lo sviluppo del capitalismo, l'espansione imperialistica degli Stati più potenti, fenomeni che già nell'epoca precedente avevano assunto un movimento impetuoso e irresistibile, trovarono così un esito irrazionale e rovinoso. Motivate in primo luogo da una spietata concorrenza tra gli Stati industrialmente più avanzati per il controllo dei mercati mondiali, le due guerre produssero distruzioni senza precedenti e modificarono radicalmente l'assetto geografico e politico dell'Europa e del mondo intero: al loro scatenarsi e alla loro inaudita violenza contribuirono d'altra parte in modo determinante le ideologie nazionalistiche, imperialistiche e autoritarie che dominarono in molti Stati europei e imposero nuovi regimi totalitari di massa.

Negli anni della prima guerra mondiale, la rivoluzione russa del 1917 portò per la prima volta al potere la classe operaia e fece aleggiare su tutto il mondo lo spettro del comunismo, la minaccia di un rivolgimento radicale dei rapporti sociali: mentre il nuovo regime comunista si costruiva su di una rigida struttura autoritaria e le democrazie occidentali subivano varie crisi e conflitti interni, in altri paesi si affermarono, negli anni Venti e Trenta, regimi totalitari di destra, le cui massime espressioni furono costituite dal fascismo italiano e dal nazismo tedesco. Quest'ultimo trovò la sua più orribile manifestazione nel razzismo antisemitico e in una organizzazione scientifica della persecuzione e dello sterminio degli Ebrei.

La seconda guerra mondiale, scatenata dal nazismo, si concluse con la sconfitta dei regimi totalitari di destra e con la diffusione di nuove speranze «democratiche». La sua conclusione vide anche l'impiego di un nuovo terribi-

Uno sviluppo tumultuoso

Le due guerre mondiali

La rivoluzione russa del 1917

La fine della seconda guerra mondiale

le mezzo di distruzione, la bomba nucleare, lanciata dagli Stati Uniti d'America sul Giappone nell'agosto del 1945: gli anni successivi saranno dominati dalla paura dell'atomica, in un nuovo assetto mondiale basato sull'opposizione tra due «blocchi», quello occidentale delle democrazie capitalistiche, guidato dagli Stati Uniti d'America, e quello orientale dei regimi comunisti, guidato dall'Unione Sovietica.

I progressi
della tecnica

Questi sviluppi storici furono accompagnati da progressi della tecnica, che avviarono una modificazione irreversibile della vita quotidiana: basta ricordare la diffusione di nuovi mezzi di trasporto (in primo luogo l'automobile e l'aeroplano) e di nuovi mezzi di comunicazione (in primo luogo la radio), o le nuove importanti scoperte nel campo della medicina (come quella della penicillina, 1928). Nei paesi più avanzati fu possibile una relativa diffusione di nuovi consumi, l'affacciarsi, per grandi masse di uomini, della possibilità di un'esistenza libera dalle antiche costrizioni e difficoltà.

Il nostro paese fu partecipe degli eventi e delle tendenze essenziali di quest'epoca, pur dovendo fare i conti con l'arretratezza e le contraddizioni ereditate dalla sua storia. Dopo l'impresa coloniale di Libia (1911-12) e la vittoria riportata nella prima guerra mondiale, che determinò l'annessione delle regioni nord-orientali rimaste in precedenza staccate dallo Stato unitario, il dopoguerra fu caratterizzato da violenti conflitti sociali, che si risolsero nel 1922 con la presa del potere da parte del fascismo e la nascita di un regime totalitario, che tentò varie avventure imperialistiche (come la conquista dell'Etiopia, 1936). Alleato con il nazismo tedesco, il fascismo portò l'Italia alla catastrofe della seconda guerra mondiale, ma la sconfitta militare si risolse in un crollo del regime e, anche grazie alla Resistenza contro l'invasione tedesca, nella caduta della monarchia e nella creazione di una nuova repubblica democratica.

Il fascismo

10.1.2. La rivoluzione scientifica e filosofica.

Oggettività
e conoscenza
scientifica

Il crollo delle sicurezze dell'Europa borghese e liberale coinvolge gli stessi fondamenti della cultura positivista, già in crisi all'inizio del secolo. Lo sviluppo delle scienze della natura mette in discussione l'oggettività della conoscenza scientifica, la possibilità di derivare da essa modelli di sistemazione globale della realtà: nuove teorie e nuove scoperte modificano i caratteri dell'attività degli scienziati e penetrano nella coscienza culturale, mettendo in crisi gli opposti modelli meccanicistici e organicistici dominanti nella scienza ottocentesca (cfr. 9.1.4). Un ruolo-guida assume in questo senso la *fisica*, che, con la *teoria della relatività* di Albert Einstein (1879-1955), rovescia le più antiche categorie dello spazio e del tempo e, con l'elaborazione della meccanica quantistica e gli studi sulla struttura dell'atomo, muta la stessa nozione tradizionale di oggetto fisico, respingendo radicalmente ogni concezione deterministica della natura. In una diversa prospettiva la *biologia*, specialmente con gli sviluppi della *genetica*, si avvia a mettere in dubbio le tradizionali concezioni organicistiche della vita.

La relatività
e la teoria
quantistica

La difficoltà di una conoscenza scientifica «oggettiva» comporta una specializzazione della ricerca e un progressivo sganciarsi da visioni totalizzanti. Le nuove possibilità offerte dalla sperimentazione e dall'applicazione delle scoperte approfondiscono e complicano il rapporto con la tecnica e con l'industria. Da questo punto di vista la scienza si trova a dominare l'intero orizzonte della vita sociale, senza però poter diffondere quei modelli univoci e quelle certezze sul destino dell'uomo che avevano caratterizzato la scienza positivista. La stessa filosofia tende a porsi come riflessione sui limiti e le condizioni del discorso scientifico, sui modi in cui esso entra in rapporto con la realtà.

Scienza,
conoscenza
e metodo

Nella cultura italiana (soprattutto per opera di Croce) questa riflessione sui fondamenti della conoscenza si risolve in una negazione del valore teoretico delle scienze della natura e in una loro opposizione a quelle dello spirito. Ma nella cultura europea la convinzione del carattere non oggettivo del sapere scientifico porta a una affermazione del suo valore teoretico e promuove una più ampia indagine sui limiti della conoscenza: l'attenzione al punto di vista dell'osservatore-interprete, conduce ad affermarne il carattere strumentale, si indagano i suoi legami con la tecnica e si sottolinea il peso determinante che in ogni conoscenza assumono i linguaggi. Quello del *linguaggio*, della sua struttura e delle sue condizioni, si pone così come il problema centrale della riflessione filosofica contemporanea.

Il problema
del punto di vista
e del linguaggio

Discipline quali la psicologia, l'antropologia e la sociologia si sganciano dalle loro premesse positivistiche, riflettono sui loro stessi fondamenti e studiano anche gli aspetti più irrazionali della vita collettiva. Di fronte alla nevrosi e alla follia che minacciano non solo gli individui, ma l'intera società, si approfondisce il lavoro della *psicoanalisi* (cfr. PAROLE, tav. 123), che comincia a diffondersi e a dar luogo a scuole e orientamenti diversi: le ipotesi, le teorie, le analisi di Sigmund Freud (cfr. 9.1.4) investono in maniera radicale il senso stesso della civiltà occidentale.

Nuove prospettive
per le scienze
umane

La psicoanalisi

10.1.3. Arte e letteratura di fronte alla modernità.

Nella fase iniziale del secolo xx (in modo più intenso negli anni Dieci e Venti) ha luogo una frattura radicale delle forme della comunicazione estetica e dei linguaggi artistici, che porta all'estremo l'opposizione tra esperienza artistica e società borghese (cfr. 9.2.1) già presentatasi nel corso dell'Ottocento. La ricerca di linguaggi che superino i codici tradizionali e rompano con le convenzioni borghesi riceve ulteriore impulso dall'imporsi di nuove tecniche di comunicazione basate sull'uso di macchine, dalle sempre nuove possibilità di riproduzione in serie delle esperienze estetiche, dalla velocità che sembra essersi impossessata di ogni momento della vita. Si mira a porre i codici artistici all'altezza delle modificazioni intervenute nei rapporti dell'uomo con quanto lo circonda, nello svolgersi stesso della «vita» e della storia.

I linguaggi
della modernità

Protagoniste di questi processi sono le *avanguardie* (ma cfr. DATI, tav. 142):

DATI tav. 142

Le avanguardie storiche

Si forniscono qui alcuni dati informativi sulle avanguardie storiche che hanno avuto maggiore influenza sulla letteratura. Bisogna però tenere presente che determinanti per l'attività dei gruppi d'avanguardia furono anche la musica, il cinema, il teatro, varie forme di spettacolo e generi artistici minori; molti tra i loro maggiori rappresentanti operarono in campi artistici diversi, mirando in tal modo proprio a rompere le barriere esistenti tra le varie arti e tra i vari codici.

ESPRESSIONISMO

Non costituisce un gruppo specifico, ma un orizzonte generale, dagli aspetti molteplici e che opera una rottura dei canoni tradizionali della rappresentazione, alla ricerca di una *espressione* di realtà profonde, in una fortissima tensione spirituale (cfr. PAROLE, tav. 148). Si sviluppa, in primo luogo in Germania tra il 1905 e il 1925 ca, ma i precedenti si possono trovare in pittori già operanti nel tardo Ottocento (come Van Gogh e Cézanne).

FUTURISMO

Movimento che rifiuta le forme artistiche tradizionali, cercando un nuovo linguaggio adeguato agli sviluppi della civiltà delle macchine, proiettato verso un «futuro» segnato dai ritmi della produzione industriale. Si svolge in Italia, soprattutto nel periodo 1909-24 ca, anche se Marinetti e altri continuarono variamente la loro attività (cfr. 10.3.5). In Russia il futurismo inizia a svilupparsi, in una accesa chiave rivoluzionaria, fin dal 1909.

DADAISMO

Movimento che aspira a una rottura radicale della tradizione borghese, affermando la libertà di un gioco irresponsabile, capace di vanificare ogni artificio e ogni istituzione sociale. Il suo nome è dato dalla parola *dada*, con cui si intende esaltare la giocosa libertà del nulla, l'indifferenza e l'anarchica gratuità di ogni forma artistica.

Esso si svolge in Svizzera e poi in Francia per opera di T. Tzara e in Germania nel periodo 1916-24: vari dadaisti confluiranno poi nel surrealismo.

SURREALISMO

Movimento che propone di costruire nuove forme di esperienza opposte alla logica borghese, scoprendo nuovi territori dell'umano, in cui dominano il sogno, il *lapsus*, la magia, l'erotismo, l'umorismo, il fantastico: si tratta della ricerca di una «soprarealtà» che mira a «cambiare la vita», in una prospettiva rivoluzionaria che aspira a un comunismo di tipo libertario (cfr. 10.6.8).

Nato in Francia per iniziativa di A. Breton nel 1924, il surrealismo, pure tra fratture e scissioni, ha diffuso nel mondo una nuova dimensione dell'immaginario. Come movimento collettivo, la sua fase più vitale si è svolta fino alla seconda guerra mondiale; la chiusura ufficiale è avvenuta nel 1969.

esse intervengono in modo «militante» nella dialettica della comunicazione artistica, in forme spesso aggressive e violente al fine di infrangere le barriere che pesano sulla società presente e di anticipare i segni di un futuro libero e vitale. Queste esperienze nascono dalla collaborazione di artisti e scrittori diversi che elaborano programmi e si organizzano per imporli sulla scena culturale, con interventi che mirano a creare effetti di sorpresa e di turbamento. Si arriva a mettere in questione lo stesso valore dell'arte, il suo tradizionale carattere di oggetto assoluto da godere nel distacco della contemplazione estetica. Violentissima è così la battaglia contro gli usi contemplativi dell'arte e contro gli atteggiamenti passivi, ottusi e subalterni del pubblico: l'arte deve, secondo le avanguardie, scuotere, spingere all'azione, scatenare energie, agire come una forza liberatrice, che, superando ogni mediazione tra i linguaggi e le cose, si identifica con la vita stessa.

Collegandosi con tutte le filosofie della «vita» che si impongono nella cultura europea tra Ottocento e Novecento, le avanguardie si affidano all'irrazionale, allo sconvolgimento della logica corrente, ricavandone un impulso alla sperimentazione, alla ricerca di rapporti e situazioni inedite. La tensione verso il nuovo permette così di rivolgere un'attenzione particolare ai problemi tecnici e pratici che ogni atto estetico comporta; dal lavoro delle avanguardie scaturiscono, infatti, studi innovativi sui caratteri linguistici e sui procedimenti costruttivi dei testi letterari, che raggiungono notevoli risultati negli anni Venti con l'attività dei *formalisti russi* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 143).

La rivoluzione operata dalle avanguardie del primo Novecento ha prodotto

GENERI E TECNICHE tav. 143

Formalisti russi

Con questo termine (usato originariamente in senso denigratorio) si definisce un gruppo di critici, scrittori, artisti, studiosi di linguistica e di estetica, che in Russia, nel secondo decennio del Novecento, svilupparono una nuova teoria letteraria e nuovi modi di analisi dei testi, prestando particolarmente attenzione agli elementi linguistici, alle tecniche e alle forme della comunicazione. Il Circolo linguistico di Mosca, fondato nel 1915 e la Società dell'Opoz di Pietroburgo, fondata nel 1916, costituirono i più attivi centri di lavoro di questa tendenza, che fu particolarmente brillante nei primi anni della rivoluzione sovietica e si incontrò con la nuova attenzione alle forme prestata dai movimenti d'avanguardia e in particolare dal futurismo russo.

I formalisti russi, con un senso rigoroso della costruzione materiale dei testi, misero in luce i «procedimenti» della scrittura letteraria, individuarono e definirono le strutture caratterizzanti delle opere letterarie, fissarono schemi essenziali per lo studio del linguaggio poetico, delle forme metriche e ritmiche, dei meccanismi narrativi, dei generi letterari, considerando anche il legame tra la comunicazione letteraria e le forme antropologiche.

Le avanguardie e la comunicazione borghese

Fruizione e pubblico

La ricerca sperimentale

opere ed esperienze il cui valore non coincide sempre con i programmi e con gli obiettivi prefissati, ma che hanno dato un senso radicalmente nuovo ai diversi linguaggi artistici, rivitalizzati dal confronto con la tecnica.

Avanguardia,
tradizione
e cultura
di massa

Occorre notare come gli stessi propositi rivoluzionari dell'avanguardia corresse- ro il pericolo di venire riassorbiti all'interno dei meccanismi del mercato, rischiando subito di trasformarsi in tradizione, di essere inglobati nelle istituzioni. La cultura di massa si è appropriata, infatti, di molti dei codici linguistici elaborati dalle avan- guardie, degradandoli e riducendoli a mera funzione di mercato e di consumo. La rivoluzione dell'avanguardia sembra aver finito per collaborare a quegli stessi mec- canismi contro i quali aveva indirizzato le sue critiche.

I gruppi e gli artisti d'avanguardia ebbero orientamenti molto diversi, accompa- gnati da scelte politiche contrastanti. Il comune spirito antiborghese condusse in genere a un rifiuto della società costituita; molti si trovarono schierati su posizioni di tipo anarchico e rivoluzionario, ma non mancarono, come nel caso del futurismo italiano, atteggiamenti vicini alle tendenze più oscure e distruttive della borghesia.

Al di là
dell'avanguardia

Dal lavoro delle avanguardie occorre distinguere alcune grandi esperienze artistiche, svolte da autori relativamente isolati, che rompono gli schemi tradi- zionali della rappresentazione e sconvolgono la nozione stessa di personaggio, pur senza inventare nuovi linguaggi risolutivi. Molti grandi capolavori nascono non da intenti programmatici, ma dalla ricerca di un'arte capace di indagare nel fondo più segreto dell'esperienza borghese, di metterne in luce tutti gli aspetti e le contraddizioni. Sorge così una grande letteratura, che turba ogni sic- curezza, e in cui trova espressione una bruciante coscienza dello squilibrio che corrode gli individui, le società, l'intera civiltà. Questa letteratura rompe dal- l'interno i modi di comunicazione e gli schemi narrativi tradizionali, scava fino in fondo nei risvolti più segreti dell'uomo, svuota la consistenza dell'io e della realtà, scompone e rovescia i limiti dell'esperienza, si accanisce a definire i vizi, le follie e i tragici esiti della vita sociale contemporanea. Ne sorgono grandi opere come quelle dei francesi Marcel Proust (1871-1922), Paul Valéry (1871- 1945) e Louis-Ferdinand Céline (1894-1961); dell'irlandese di lingua inglese Ja- mes Joyce (1882-1941); del tedesco Thomas Mann (1875-1955); dell'austriaco Robert Musil (1880-1942); del boemo di lingua tedesca Franz Kafka (1883- 1924); dell'americano Thomas Stearns Eliot (1888-1965); dell'inglese Virginia Woolf (1882-1941).

La letteratura
della «crisi»
borghese

In tempi e modi diversi, in Europa e in America, anche in risposta ai regimi e alle ideologie totalitarie, gruppi consistenti di intellettuali si schierano dalla parte delle classi popolari e dei partiti democratici, socialisti e comunisti, che lottano contro l'involuzione autoritaria. Lo schieramento del movimento sur- realista dalla parte del partito comunista francese inaugurò, negli anni Venti, un nuovo modo di rapportarsi alla politica, che diventerà caratteristico di vasti strati di intellettuali dell'Europa occidentale: la cultura e l'arte, concepite co- me pratiche di liberazione integrale dell'uomo, portano a vedere nel comuni- smo, o in un più generale orientamento «di sinistra», la via per un cambiamen- to radicale della società. Una vera e propria «cultura di sinistra» attira molti intellettuali, specie in Francia e nei paesi anglosassoni, soprattutto negli anni Trenta, di fronte all'ascesa del fascismo e del nazismo: essa si svolge tra con-

Una cultura
per la liberazione
dell'uomo

Gli intellettuali
e il regime
sovietico

traddizioni e fratture, dovute in gran parte alla chiusura totalitaria del regime sovietico e al trionfo dello stalinismo.

Il momento di più forte schieramento a sinistra degli intellettuali europei e ame- ricani fu rappresentato dalla guerra civile spagnola (1936-1939), alla quale molti scrittori parteciparono direttamente a fianco delle forze antifasciste.

La cultura italiana si mantiene invece chiusa nella sua sostanziale adesione o condiscendenza al fascismo: le poche esperienze di una cultura di sinistra sviluppa- tasi nel primo dopoguerra (cfr. il cap. 10.2) vengono ridotte al silenzio dalla repres- sione fascista. La cultura antifascista si svolge soprattutto in esilio, nei termini di un impegno politico-ideologico, e scarsi ne sono gli esiti letterari.

L'Italia durante
il fascismo

10.1.4. La cultura di massa e i nuovi mezzi di comunicazione.

La civiltà cittadina e industriale, basandosi sull'impiego di grandi masse di uomini, sulla loro integrazione nei processi produttivi e di consumo, necessita della diffusione di un livello di cultura minimo e omogeneo che renda possibile il contatto e la collaborazione tra i singoli individui. Nelle aree industriali e ur-bane l'alfabetizzazione tende ormai a raggiungere un livello di massa, anche in paesi come l'Italia che più avevano faticato a liberarsi dall'eredità di un secolare abbandono. Lo stesso fascismo cercò in vari modi di favorire un'educazione popolare di livello minimo ma abbandonò a se stesse molte aree contadine e gran parte delle popolazioni povere del Sud.

La partecipazione
delle masse

Uno strumento essenziale per la diffusione di una cultura di massa furono i nuovi mezzi di comunicazione, già sperimentati tra la fine dell'Ottocento e l'i- nizio del nuovo secolo, ora in grado di raggiungere vasti strati di pubblico. La capacità dei nuovi mezzi tecnici di riprodurre in serie l'immagine e il suono, il forte impatto sul consumatore di nuovi prodotti che non richiedono la pagina scritta o la riflessione, facilitano una circolazione uniforme della cultura. Com- paiono nuove forme culturali dall'effetto immediato e spettacolare, che si sganciano dalla sacralità tradizionale dell'arte e del sapere.

La cultura
e i mezzi
di comunicazione

Si impone infatti una produzione di consumo che si riallaccia agli schemi della letteratura d'appendice e popolare ottocentesca (cfr. GENERI E TECNI- CHE, tavv. 100 e 157) e il cinema e la fotografia producono capolavori eccezio- nali raggiungendo il valore e il prestigio delle tecniche artistiche tradizionali.

Le nuove tecniche
e la tradizione

L'integrazione di massa, a cui tendono, in modi diversi, sia i regimi totalita- ri sia i regimi di tipo democratico, è caratterizzata da occasioni collettive: le adunate, le grandi manifestazioni politiche, le feste e i divertimenti cittadini, gli spettacoli sportivi assumono un peso rilevante nella vita sociale.

Diventano essenziali la gestione e il controllo della stampa quotidiana, la cui or- ganizzazione all'inizio del secolo assume, anche in Italia, dimensioni industriali e acquista un compito di direzione dell'opinione pubblica. Le campagne per la guer- ra di Libia e per l'intervento nella prima guerra mondiale sono un esempio di stru- mentalizzazione delle masse attraverso il giornalismo. Il controllo fascista della stampa quindi perfezionò un metodo già sperimentato negli anni Dieci.

Controllo
e manipolazione
dell'informazione

Un ruolo importante assunsero nella manipolazione della cultura di massa i rotocalchi popolari, che in Italia cominciarono a diffondersi negli anni Trenta. Nell'ambito della stampa periodica rientra anche il *fumetto* (narrazione per immagini accompagnata da parole, in parte legata alla suggestione cinematografica) che con la sua vivace produzione abbraccia i generi piú disparati, creando eroi e miti che vanno ad arricchire lo sterminato serbatoio dell'immaginario moderno.

La radio

Al di là della stampa, tramite essenziale per la diffusione dell'informazione viene in questa fase la radio, che in Italia inaugura le proprie trasmissioni su scala nazionale nel 1924.

Il cinema

I risultati piú rilevanti sul piano della comunicazione artistica furono raggiunti dal cinema, che si sviluppò in un contesto di libero mercato e di vivace sperimentazione, e suscitò la collaborazione di numerosi artisti e scrittori. Nel cinema riuscirono a convivere le forme piú degradate di comunicazione di massa e le piú raffinate ricerche creative. Esso rese possibile, piú di qualsiasi altra forma artistica, la diffusione di immagini di vita sociale e quotidiana ambientate in contesti molto diversi da quelli dello spettatore: così in Italia, dove, nonostante una vivace industria cinematografica, non si raggiunge ancora una produzione al livello del grande cinema internazionale, il successo del cinema americano fece circolare modelli di vita spesso in forte contrasto con quelli propugnati dal regime fascista.

I modelli americani

Cinema, teatro e letteratura

Il cinema ha esercitato un'influenza fondamentale su tutta la letteratura e il teatro contemporaneo, dando luogo a rapporti di collaborazione, a interferenze molteplici, suscitando nuovi modi linguistici e nuove forme di rappresentazione; esso raccoglie dalla letteratura schemi, storie, situazioni. Le riprese cinematografiche si appoggiano su testi scritti appositamente, le *sceneggiature* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 144), la cui stesura esige particolari competenze teatrali e drammatiche, e la cui diffusione influisce notevolmente sui modi stessi della scrittura letteraria.

GENERI E TECNICHE tav. 144

Sceneggiatura cinematografica

Per *sceneggiatura* si intende ogni scrittura che «mette in scena» una vicenda, con indicazioni riguardanti ambienti di ripresa, movimenti e dialoghi degli attori. Si tratta di una scrittura drammatica specializzata, che non rinvia a una possibile rappresentazione sulla scena (come accade al tradizionale testo drammatico, cfr. *TERMINI BASE 3 e 21*), ma alla concreta costruzione di un organismo (come quello del film) che deve necessariamente mettere in opera una serie di linguaggi diversi.

L'elaborazione di un film si svolge con metodi di sceneggiatura assai vari: di solito si parte dalla definizione e dalla stesura di un *soggetto*, in cui si fissa il tema del film e lo svolgimento generale dell'azione (può trattarsi di un soggetto originale o di un soggetto ricavato da un'opera letteraria). Un momento successivo è quello rappresentato dal *trattamento*, con il quale si indicano tutti gli elementi visivi e i movimenti in cui il soggetto deve essere organizzato nel film, ripartiti in ampie scene definite secondo l'ambiente nel quale saranno girate. Segue la vera e propria sceneggiatura, che può avere anche redazioni di-

verse, e che espone piú in particolare tutti i movimenti degli attori e della macchina e tutti i particolari visivi e sonori. Una volta girato il film, la realizzazione del montaggio comporta molteplici tagli e modificazioni rispetto alle sceneggiature originarie: l'ultima è di solito quella per il doppiaggio, detta con termine inglese *continuity*, in cui si collegano parte visiva e parte sonora, con i dialoghi presentati direttamente in forma drammatica. Dei film di maggior valore artistico si usa pubblicare (con necessari supporti fotografici) anche la sceneggiatura finale, che ha una forma piú simile a un testo teatrale, con la riproduzione drammatica di tutti i dialoghi e con ampie didascalie che offrono le indicazioni essenziali sull'ambiente, i gesti, i movimenti delle persone e della macchina da presa.

I metodi di sceneggiatura sono vari, legati alle diverse tecniche di regia e ai diversi modi di organizzazione della produzione cinematografica: possono inoltre soddisfare esigenze particolari per sceneggiature televisive. Spesso il lavoro di sceneggiatura è collettivo, risulta cioè dal contributo di piú persone (e si avvale della collaborazione tra scrittori e registi).

Oltre a molti scrittori che hanno lavorato come sceneggiatori (Zavattini, cfr. 10.6.15; Flaiano, cfr. 11.3.8; Parisè, cfr. 11.3.13; e alcuni scrittori-registi come Soldati, cfr. 11.3.7, e Pasolini, cfr. 11.5.5), si sono avuti casi di sceneggiatori professionisti che hanno rilievo anche nella storia delle forme narrative e linguistiche, come AGE (pseudonimo di AGENORE INCROCCI, nato nel 1919) e SUSO CECCHI D'AMICO (figlia di Emilio Cecchi, nata nel 1914).

10.1.5. Istituzioni culturali in Italia.

Dopo lo sforzo iniziale di costruzione dello Stato unitario, l'Italia liberale aveva evitato una politica di intervento sistematico nel campo della cultura, lasciando notevole spazio alla libera dialettica e all'azione del mercato: la battaglia intellettuale, che intorno al 1910 raggiunge un momento di eccezionale tensione (ma cfr. 10.2.1 e sgg.), si appoggia soprattutto su riviste nate dalla libera iniziativa e fuori dai canali delle tradizionali istituzioni culturali. Ma le tensioni di quel periodo si risolvono in una serie di progetti di organizzazione della cultura, essenziali per un regime come quello fascista che tende a una totalitaria integrazione di massa. Essi procedono in due direzioni diverse e complementari: da una parte mirano a legare gli intellettuali alle strutture del partito unico e dello Stato totalitario, lasciando loro degli spazi di relativa autonomia; dall'altra mirano a diffondere una cultura «fascista», che sia espressione di valori nazionali e popolari e agisca in profondità sugli strati piú vari della popolazione. Il fascismo riuscì a garantirsi un consenso di fondo presso gran parte delle classi intellettuali, coinvolgendo anche molti di coloro che all'inizio avevano mostrato diffidenza.

Cruciale fu, in questo senso, la riforma dell'intero sistema scolastico. La filosofia di Giovanni Gentile, affermando il valore essenziale dell'educazione (cfr.

La libera iniziativa intellettuale

La politica culturale fascista

La riforma
Gentile

10.2.8), metteva gli insegnanti al centro dello sviluppo della coscienza nazionale e ne rivendicava il ruolo di protagonisti. Nominato ministro della Pubblica Istruzione, Gentile realizzò nel 1923 la riforma che porta il suo nome, basata su una netta selezione di classe, su una rigida distinzione tra istruzione tecnica e istruzione classica. Costruita come un ferreo meccanismo, la nuova scuola permise un'organica saldatura tra la cultura idealistica, diffusa presso la maggior parte degli insegnanti, e le reali strutture dell'insegnamento.

L'Enciclopedia
italiana

Subito dopo la riforma della scuola, Gentile diede vita a una grande iniziativa di sistemazione della cultura, l'*Enciclopedia italiana*, per la quale fu creato nel febbraio 1925 l'Istituto Giovanni Treccani: essa uscì tra il '29 e il '39, contando sulla collaborazione di diversi intellettuali, tra i quali anche molti di coloro che mantenevano una posizione critica verso il fascismo (ma cfr. DATI, tav. 87). Alla fine del 1925 fu creata la Reale Accademia d'Italia, che raccolse i nomi più prestigiosi delle personalità legate al regime (entrarono a farne parte, tra gli altri, Di Giacomo, Pirandello, Marinetti, Cecchi, Bontempelli, Ojetti). Nel 1926 fu istituita la Confederazione nazionale dei sindacati fascisti, all'interno della quale fu formato un sindacato degli scrittori.

Altre istituzioni
culturali

Tra le altre numerose istituzioni pubbliche ricordiamo l'Istituto Luce per il cinema (1925), il Carro di Tespi per il teatro (1930), la Biennale di Venezia per il cinema (1932), il Centro Sperimentale di Cinematografia (1935). Furono promosse iniziative editoriali appoggiate dallo Stato, con tutta una produzione di testi ufficiali di «dottrina» fascista, di libri destinati alle scuole, di opere di edificazione «popolare» (sull'editoria, cfr. 10.1.6 e DATI, tav. 156). Nacquero, a scopo promozionale, i primi grandi premi letterari.

Le università

Varie iniziative furono prese per la ristrutturazione, la gestione e il controllo politico delle università, in cui molti professori avevano mantenuto un atteggiamento di riserva e di opposizione verso il regime: tra l'altro nel 1931 fu imposto a tutti i docenti il giuramento di fedeltà allo «Stato fascista» (i pochissimi che rifiutarono dovettero abbandonare l'insegnamento).

Il fascismo cercò di promuovere, con cadenza periodica, attività sociali e collettive che svolgevano prima di tutto un compito di educazione ideologica e di organizzazione militare, ma che intanto davano spazio a forme culturali di vario genere (soprattutto nel campo dello spettacolo). Le organizzazioni giovanili furono un terreno particolarmente fertile per manifestazioni e attività sportive e culturali.

10.1.6. Il lavoro e la condizione sociale degli scrittori.

Il rapporto
con le istituzioni
pubbliche

L'infittirsi delle occasioni istituzionali, l'estendersi del mercato, lo stesso diffondersi dei nuovi mezzi di comunicazione, creano nuove condizioni e nuove possibilità per il lavoro degli scrittori. Stretto appare il rapporto della loro attività con le istituzioni pubbliche: gli organismi ufficiali controllati o creati *ex novo* dal fascismo offrono importanti occasioni di lavoro e un posto fondamentale continuano ad avere la scuola e l'università. Non trascurabili sono i casi di scrittori che conducono una appartata vita di impiegati o passano fortunatamente ai mestieri più diversi. Coloro che si impegnano maggiormente nella produzione letteraria possono comunque contare su commissioni e collaborazioni offerte soprattutto da riviste o enti finanziati dallo Stato.

Possibilità di vario genere (spesso sostenute da interventi e da finanziamenti statali) vengono offerte dal teatro e dalle nuove produzioni cinematografiche e radiofoniche. Molti vivono come redattori di giornali, collaboratori di pagine culturali, corrispondenti o giornalisti professionisti. Ma, all'interno del regime, i giornali rivestono una chiara funzione di manipolazione dell'informazione che riduce la possibilità di una riflessione libera sul presente; la letteratura tende quindi sempre più a presentarsi come un campo in cui si compiono raffinati e compiaciuti esercizi di stile destinati a un pubblico borghese, e si sfoggia una sapienza critica equilibrata e risolutiva (si impone, nelle terze pagine, il genere dell'*elzeviro*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 145).

Il mondo
dello spettacolo
e del giornalismo

Naturalmente il mondo dell'editoria e il mercato librario restano il punto di riferimento principale per gli scrittori. L'editoria subisce ora un processo di ristrutturazione generale dovuto alla crisi di quelle case editrici che avevano operato tra Ottocento e primo Novecento, sospese tra metodi artigianali ed espansione verso dimensioni industriali, e alla nascita di nuove che intervengono su settori diversi quali quelli dei rotocalchi popolari e dei fumetti. Numerosi sono gli editori «di cultura», che si propongono di promuovere orientamenti essenziali della cultura contemporanea (ma cfr. DATI, tav. 156). Le dimensioni industriali che alcune di queste strutture assumono richiedono la costituzione di redazioni che offrono lavoro a scrittori e intellettuali.

L'attività
editoriale

Accanto a intellettuali di origine borghese, se ne affiancano altri provenienti da famiglie borghesi impoverite o da ceti piccolo-borghesi, la cui ascesa sociale e la cui promozione culturale è favorita dai processi di urbanizzazione, di migrazione interna e di espansione delle diverse classi sociali. Questo mondo intellettuale appare animato da un'insoddisfazione di fondo per la realtà dell'Italia giolittiana, da un'aspirazione a porsi come protagonista di una modi-

Gli intellettuali
contro l'Italia
liberale

GENERI E TECNICHE tav. 145

Elzeviro

La parola deriva dal nome di una famiglia di stampatori olandesi (attivi tra la fine del secolo XVI e l'inizio del XVIII) e designa in origine un carattere tipografico da essi usato, o edizioni accurate di piccolo formato, composte in genere con quel tipo di carattere. Nei giornali italiani all'inizio del Novecento vennero chiamati *elzeviri* gli articoli di fondo della *terza pagina* (dedicata alla cultura), distribuiti su due o più colonne a sinistra della pagina stessa. In questi articoli venne usato per la prima volta il carattere elzeviro il 10 dicembre 1901, in un articolo del «Giornale d'Italia» sulla prima romana della *Francesca da Rimini* di D'Annunzio. Molto presto si diffuse l'uso di chiamare *elzeviri* tutti gli articoli di fondo della terza pagina, dedicati a recensioni, riflessioni e divagazioni letterarie, brevi racconti, bozzetti e descrizioni, affidati spesso a scrittori e giornalisti di prestigio.

L'adesione
al fascismo

ficazione della realtà e della storia: tra gli anni Dieci e Venti si rafforzano e si definiscono più violentemente posizioni di tipo «reazionario». L'ampio consenso che il fascismo riuscì a ottenere presso questi strati di intellettuali è legato alla sua politica di rispetto esteriore dell'autonomia della cultura, pur entro un orizzonte repressivo e totalitario, e di creazione di entità istituzionali capaci di offrire riconoscimenti e soddisfazioni materiali.

Collaborazione
e dissenso

A parte l'antifascismo, tollerato dal regime, di Croce e dei gruppi liberali a lui legati, e quello dei pochi veri oppositori, per lo più costretti all'esilio o al carcere, a parte il distacco di pochi intellettuali che riuscirono a vivere appartati dalla vita ufficiale, tutta la cultura italiana trovò in vari modi forme di convivenza e collaborazione col regime. Veri atteggiamenti di riserva e di opposizione nascosta emersero solo dopo la metà degli anni Trenta, di fronte alle avventure imperialistiche e al furore avvio della politica di discriminazione razziale.

10.1.7. Tra centro e provincia: una nuova geografia culturale.

L'attrazione
della metropoli

Nelle grandi città si impone il progresso tecnico, si svolgono i più determinanti fenomeni sociali e politici, ci si trova a contatto con grandi masse di uomini. In un mondo sempre più integrato e organizzato appare essenziale che gli intellettuali, per partecipare al presente nei suoi aspetti più significativi, si confrontino con la vita delle grandi capitali, dove l'intreccio tra cultura e società moderna offre occasioni e incontri.

Cultura nazionale
e cultura regionale

In Italia questa tendenza si scontra con una serie ridotta di relazioni internazionali, con la tradizionale presenza di più centri culturali (cfr. CARTE, tav. 146), con la mancanza di un nucleo capace di raccogliere l'intera vita politica, economica, intellettuale del paese. Notevoli sono le differenze tra le città più legate a un clima industriale, borghese e operaio, e quelle dalla prevalente natura amministrativa e impiegatizia, ancora caratterizzate da forme di produzione agricola e artigiana, e popolate da strati di piccola borghesia. Sono frequenti i casi di scrittori che si sentono attratti dai veri centri internazionali della modernità, in primo luogo Parigi. Ma gli intellettuali italiani sentono anche fortemente il legame con le rispettive realtà locali.

La provincia:
rappresentazioni
e significati

All'integrazione in un orizzonte nazionale si oppone un accentuato senso della «provincia», del radicamento in luoghi che si trovano ai margini dello sviluppo. La provincia non vive le contraddizioni delle metropoli; qui mantengono una loro vitalità vecchie forme culturali, in cui meno visibili e minacciose appaiono le trasformazioni politiche, sociali, ambientali altrove in atto.

Roma

Il ruolo di Roma resta essenziale per la sua posizione di capitale, in cui si assommano le contraddizioni della cultura nazionale. Roma assume una posizione di guida negli anni Venti, grazie all'attività della rivista «La Ronda» e allo sviluppo di forme di classicismo moderno, sia nel campo della letteratura sia nelle arti. L'imperialismo fascista tende ad esaltare la «romanità» in tutte le sue forme, e il regime si impegna a dare a Roma un'immagine di moderna capitale imperiale: in essa, sede di gran parte delle istituzioni culturali ufficiali, operano numerosi intellettuali.

CARTE tav. 146

I centri culturali (1910-1945)

Si dà qui (con criterio analogo a quello usato in CARTE, tavv. 18 e 31) un elenco schematico della maggior parte degli autori menzionati nel testo: ci si riferisce ai luoghi principali di attività di ciascuno soltanto per il periodo 1910-1945. Non si forniscono indicazioni più particolareggiate sugli spostamenti e sui precisi tempi di permanenza di molti autori.

Torino.

Gozzano (9.8.8). Einaudi (10.2.6). Gobetti, la casa editrice e le riviste (10.2.10). Gramsci e la cultura operaia: «L'Ordine Nuovo» (10.2.11 e sgg.). Fratelli Rosselli, Calosso, Monti (10.2.14). Malaparte (10.6.4). Debenedetti (10.6.16). Solmi (10.7.14). Pacotto (1899-1964). Casa editrice Einaudi. Pavese (11.2.5).

Genova.

Sbarbaro (10.7.4). Montale (10.8). Firpo (10.7.17).

Porto Maurizio.

Boine (10.3.2).

Milano.

Moretti (9.8.10). Martinetti e Banfi (10.2.14). Futurismo: Marinetti, Buzzi e altri (10.3.5 e sgg.); teatro futurista (10.4.12). Govoni (10.3.7). Borgese (10.3.9). Bacchelli (10.6.3). «L'Italia letteraria» (DATI, tav. 147). Bontempelli (10.6.5). Savinio (10.6.9). Buzzati (10.6.14). Rèbora (10.7.3). Ungaretti (10.7.10). Solmi, Sinisgalli (10.7.15). Quasimodo (10.7.14). Gatto (10.7.16). Tessa (10.7.17). Sereni (11.4.8).

Gardone.

D'Annunzio (9.6.2).

Treviso.

Comisso (10.6.7).

Vicenza.

Piovene (11.3.7).

Padova.

Valeri (10.7.5).

Trieste.

Curiel (10.2.14). Slataper (10.3.2). Stuparich (1891-1961). Svevo (10.5). Quarantotti Gambini (10.6.7). Saba (10.7.6). Giotti, Maurin (10.7.17).

Fiume.

Morovich (1906).

Ferrara.

Govoni (10.3.7). Savinio, De Chirico, Carrà, De Pisis (10.6.9).

Parma.

Zavattini (10.6.15). Bertolucci (11.4.4).

Modena.

Delfini (10.6.13).

Bologna.

Panzini (10.6.1). Longanesi (10.6.9). Longhi (1890-1970), Flora (10.6.16).

Cesena.

Serra (10.3.4).

Firenze.

Papini, Prezzolini (9.8.2). Gentile e casa editrice Sansoni (10.2.8). «La Voce», «Lacerba» (10.2.5, 10.3.1 e sgg.). Salvemini e «L'Unità» (10.2.6). De Robertis (10.3.1). Slataper (10.3.2). Jahier (10.3.2). Aleramo (10.3.1). Soffici (10.3.6). Palazzeschi (10.3.8). Cicognani (10.6.1). Ojetti, «Pegaso» e «Pan» (cfr. DATI, tav. 147). Ricci e «L'Universale», «Il Bargello» (10.6.3). Carocci e «Solaria», «Il

Frontespizio, «Campo di Marte» (10.6.7). Bonsanti, Loria (10.6.7). Landolfi (10.6.11). Delfini (10.6.13). Lisi (1893-1975). Momigliano, Russo, Barbi (1867-1941), Pasquali (1885-1952), Pancrazi (10.6.16). Rosai (1895-1957), Bilenchi (10.6.18). Campana (10.7.2). Quasimodo (10.7.15). Bo, Macri, Parronchi (1914), Bigongiari (1914) (10.7.16). Gatto (10.7.16). Giotti, Marin (10.7.17). Noventa (10.7.17). Montale (10.8). Gadda (10.9). Vittorini (11.2.2). Pratolini (11.2.14). Betocchi (11.4.2). Manzini, Banti (11.6.2).

Versilia.

Viani, Pea (10.6.1).

Sienna.

Tozzi, Giuliotti (10.3.10).

Colle Val d'Elsa.

Maccari e «Il Selvaggio» (10.6.4). Bilenchi (10.6.18).

Roma.

Deledda (9.5.11). Cultura ufficiale fascista, Gentile, Bottai e «Primato» (10.2.9, 10.6.4). Gramsci (10.2.11). Pintor (10.2.14). Aleramo (10.3.1). Futuristi: Marinetti (10.3.5). Folgore (10.3.6). Govoni (10.3.7). Borgese (10.3.9). Tozzi (10.3.10). Pirandello (10.4) e Teatro d'Arte di Roma. Rosso di San Secondo, Bragaglia e Teatro degli Indipendenti, Petrolini (1886-1936) (10.4.12). «La Ronda», «Valori Plastici» (10.6.2). Cardarelli (10.6.3). Cecchi (10.6.3). Baldini, Barilli (10.6.3). Maccari, Malaparte (10.6.4). Bontempelli e «900» (10.6.5). Alvaro (10.6.6). Tecchi (10.6.7). Scuola romana (10.6.7). Savinio (10.6.9). Campanile, Zavattini (10.6.15). Gargiulo, Debenedetti, Praz, Longhi (10.6.16). Onofri, Vigolo (10.7.5). Ungaretti (10.7.10). Sinigalli, De Libero (10.7.14). Trilussa (10.7.17). Gadda (10.9). Moravia (11.3.2). Brancati (11.3.6). Penna (11.4.3). Manzini, Banti (11.6.2).

Napoli.

Serao (9.5.4). Di Giacomo (9.5.5). Croce (10.2.2). Bernari (10.6.19). Gatto (10.7.16). Viviani (DATI, tav. 134). De Filippo (11.2.17).

Bari.

Casa editrice Laterza (10.2.2).

Carcere di Turi.

Gramsci (10.2.11).

Catania.

De Roberto (9.4.14).

Brancati (11.3.6).



Ma il luogo in cui converge la più ricca produzione letteraria di questo periodo è sorprendentemente Firenze, ridestatasi dal torpore del tardo Ottocento; in un arco di esperienze che vanno dalla «Voce» a «Solaria» e alle numerose riviste degli anni Trenta, la città vede svolgersi la vivace battaglia intellettuale degli anni Dieci, da cui si sviluppano poi una cultura attenta alla specificità delle forme letterarie e linguistiche, nuove ricerche narrative e poetiche aperte a un orizzonte internazionale. Qui nasce anche una prima letteratura di opposizione (Firenze è il punto di riferimento per autori come Gadda e Montale, Vittorini e Landolfi, la città che vede nascere l'ermetismo e un nuovo realismo, ma cfr. 10.6.6).

A Milano, capitale della grande industria e maggiore centro editoriale del paese, mostra la sua più forte carica propulsiva il movimento futurista, ma riceve nuovo impulso anche una letteratura collegata alla ormai secolare tradizione lombarda, che trova in Gadda la sua espressione più alta.

La modernità di Torino è caratterizzata da un vigoroso pragmatismo, da un marcato impegno morale e politico, su cui incide la presenza di una forte classe operaia ma che risale anche alle radici di una cultura liberale di respiro europeo. Di grande importanza sono la breve e intensa attività di Gobetti (cfr. 10.2.10) e lo svolgersi di una libera politica editoriale, dalle edizioni dello stesso Gobetti a quelle della nuova casa editrice Einaudi, sorta nel 1933.

Cardine della cultura idealistica e storicistica è Napoli, dove domina incontrastato il magistero di Croce, dietro il quale resiste una tumultuosa cultura cittadina, in un disordinato intreccio di elementi piccolo-borghesi.

Originalissima è la posizione di Trieste, che fino all'annessione all'Italia del 1918, è città di inquieto cosmopolitismo e che successivamente, in contrasto con le chiusure della situazione italiana, continua a dar vita a una cultura problematica, rivelando la sua modernità proprio nel mantenersi ai margini.

Se queste città assumono le funzioni di veri e propri centri culturali, altre, con i vari contesti regionali che le contraddistinguono, restano caratterizzate in senso «provinciale» e conservano in questi anni una originale vivacità. Genova si segnala come centro minore, punto di riferimento per una cultura regionale frantumata e dispersa, che produce però opere e risultati notevolissimi. Una vitalità eccezionale, sullo sfondo di un diffuso malessere sociale, mostra in primo luogo la Versilia ma anche Siena. Vera quintessenza della «provincia» italiana, dei suoi valori autentici e dei suoi limiti, sono le città dell'Emilia e della Romagna. Ma occorre ricordare le esperienze che si svolgono nelle province venete, l'Abruzzo di Silone e la Calabria di Alvaro, il cosmopolitismo degli scrittori siciliani, e il peso che nella definizione di un nuovo valore delle realtà locali assumono alcuni poeti dialettali.

Firenze

Milano

Torino

Napoli

Trieste

I centri
della cultura
provinciale

10.2. Ideologia, filosofia, politica: da Croce a Gramsci

10.2.1. *La battaglia intellettuale.*

Critica del presente
 La battaglia intellettuale degli anni Dieci
 Il primo dopoguerra
 La violenta pacificazione fascista

All'inizio del Novecento acquistano un peso notevole la ricerca di intervento nel presente e una cultura che vuole accelerare il movimento del mondo e sovrapporre ad esso le esigenze della «vitalità» degli individui, l'aspirazione a intensi valori ideali e spirituali, spesso in fortissima contraddizione con gli equilibri dell'Italia giolittiana. In un intreccio di tendenze contraddittorie, già verso la fine del primo decennio del secolo, la cultura delle nuove generazioni appare dominata da una forte tensione critica che mira a trasformare e rovesciare i caratteri della realtà contemporanea. Balzano in primo piano la critica e la saggistica, che cercano di misurarsi con la situazione, le occasioni, le tendenze del presente. Ideologia, critica e politica si intrecciano strettamente e la stessa riflessione sulla letteratura si integra in una battaglia intellettuale che trova il suo momento più vivace poco prima del 1910, con l'avvio della rivista «La Voce» e con l'esplosione del movimento futurista. Negli anni che precedono lo scoppio della prima guerra mondiale si ha un fervore eccezionale di esperienze, che sembrano tendere a una modificazione radicale del quadro culturale e sociale dell'Italia giolittiana; ma la guerra di Libia e l'intervento nella guerra mondiale riaggregano anche le forze più «sovversive» entro un orizzonte nazionalistico e finiscono per stroncare sul nascere gran parte delle potenziali spinte critiche. Al clima di chiusura che si respira durante il conflitto succede, nell'immediato dopoguerra, una nuova effervescenza politico-intellettuale, collegata a una grave crisi economica e al radicalizzarsi degli scontri sociali. In questa situazione alcuni intellettuali sembrano interpretare la propria esperienza culturale come una forma di partecipazione politica, altri, che trovano il maggior luogo di aggregazione nella rivista «La Ronda», avvertono un'esigenza opposta di «ritorno all'ordine», di valori più stabili e indiscutibili. Le più varie tendenze della cultura dei decenni precedenti finiscono comunque per farsi riassorbire nella prospettiva nazionalistica e autoritaria del fascismo. Il regime opera una sorta di violenta pacificazione, offre un nuovo quadro d'ordine alla maggior parte degli intellettuali italiani, tenta di garantirsi il consenso accentuando quello stesso intreccio tra ideologia, critica e politica che si era già manifestato nella cultura del primo ventennio del secolo. Anche all'interno del fascismo persiste una dialettica culturale, mentre la cultura d'opposizione più

pericolosa viene ridotta al silenzio; gran parte della cultura che si sente estranea al regime si rinchiude in un puro impegno letterario. L'unica esplicita voce di opposizione parzialmente tollerata è quella di Benedetto Croce, che riesce a mantenere un ruolo egemonico sulla nostra cultura. L'ultimo momento di scontro culturale aperto tra fascismo e antifascismo è costituito dalla risposta redatta da Croce al *Manifesto degli intellettuali fascisti*, apparsa il 1° maggio 1925 sul quotidiano «Il Mondo». Negli anni Trenta, mentre in carcere si svolge, ignorata, la grande riflessione di Gramsci, una cultura d'opposizione comincia a organizzarsi, soprattutto in esilio.

L'opposizione crociana

La battaglia intellettuale trova nelle riviste il luogo in cui si confrontano tendenze, prospettive, schieramenti; le vicende letterarie e culturali del primo Novecento possono essere direttamente ricostruite sulla base del succedersi di linee e progetti rappresentati da queste pubblicazioni (cfr. DATI, tav. 147).

Il confronto delle idee

Occorre ricordare quelle che hanno più direttamente caratterizzato fasi diverse della storia culturale: la rivista di Croce, «La Critica», iniziata nel 1903 e proseguita per gran parte della vita del filosofo, strumento di irradiazione della sua vera e propria «dittatura» intellettuale, diede un contributo alla rinascita dell'idealismo e costituì un riferimento per la cultura antifascista; «La Voce», iniziata alla fine del 1908, si mosse invece tra posizioni diverse e rappresentò il polo di tutta l'inquieta cultura precedente la prima guerra mondiale.

Le principali riviste

Nell'immediato dopoguerra, «La Ronda» fu espressione di una aspirazione all'«ordine» letterario e ideologico, mentre le riviste di Gobetti mirarono ad acuire, in senso rivoluzionario, l'effervescenza di quegli anni, e poi a difendere una razionalità liberale. Negli anni del fascismo trionfante, una prospettiva fondamentale estranea al regime, problematica, civile e moderna, concentrata sulla ricerca di una letteratura europea, trovò la sua maggiore espressione nella rivista «Solaria», uscita tra il 1926 e il '36; i sussulti interni alle giovani generazioni educate nel fascismo e il difficile svolgersi di un nuovo antifascismo, peraltro ancora nascosto, trovarono invece la maggiore espressione, già negli anni della seconda guerra mondiale, nella rivista «Primato».

10.2.2. *La «dittatura» intellettuale di Benedetto Croce.*

Nel primo decennio del Novecento l'opera filosofica e critica di Benedetto Croce si impone come nuovo grande modello culturale, in cui la critica al positivismo e l'aspirazione a valori «ideali» e spirituali si svolgono con grande misura ed equilibrio, sfuggendo all'estremismo irrazionalistico proprio della cultura di quegli anni. A partire dal 1903, la rivista «La Critica» diffonde i nuovi orientamenti idealistici, che vengono propugnati in forme più estreme dalla filosofia di Gentile, a lungo vicino alle posizioni crociane. Nel corso degli anni Dieci e degli anni Venti l'idealismo crociano e gentiliano domina su tutti gli orientamenti della cultura italiana: ma Croce agisce più profondamente sul piano dell'estetica e della critica letteraria, diffondendo presso coloro che si occupano di letteratura, soprattutto nella scuola, formule e modi di interpreta-

Il primato crociano

DATI tav. 147

Le riviste culturali dalla «Voce» a «Primato»

TESTATA E SEDE	PRINCIPALI ANIMATORI	CRONOLOGIA
«La Voce» <i>Firenze</i> (cfr. 10.2.5, 10.3.1 e sgg.)	Giuseppe Prezzolini direttore fino al nov. 1914 (salvo il periodo apr.-ott. 1912, con direttore Giovanni Papini); Giuseppe De Robertis direttore dal dic. 1914 fino alla chiusura.	20 dic. 1908- 31 dic. 1916
«La Riviera ligure» <i>Genova</i>	Diretta dai fratelli Novaro, Angiolo Silvio (1866-1938) e Mario (1868-1944).	1895-1919
«La Critica» <i>Napoli</i>	Benedetto Croce.	1903-44
«L'Unità» <i>Firenze</i>	Gaetano Salvemini (cfr. 10.2.6) e Antonio De Viti de Marco (1858-1943).	1911-20
«Lacerba» <i>Firenze</i> (cfr. 10.3.1)	Giovanni Papini e Ardengo Soffici.	1° gen. 1913- mag. 1915
«Energie Nove» <i>Torino</i>	Piero Gobetti (cfr. 10.2.10).	nov. 1918- feb. 1920
«La Ronda» <i>Roma</i>	Vincenzo Cardarelli (cfr. 10.6.3), Emilio Cecchi (cfr. 10.6.3), vari «rondisti» (cfr. 10.6.3).	apr. 1919- nov. 1922
più un supplemento		nel dic. 1923
«Valori Plastici» <i>Roma</i> (cfr. 10.6.2)	Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Alberto Savinio (cfr. 10.6.9).	1919-22
«L'Ordine Nuovo» <i>Torino</i> (cfr. 10.2.11) settimanale, poi quotidiano, riprende come rivista	Antonio Gramsci, Angelo Tasca, Palmiro Togliatti.	1919-21 fino al dic. 1922; 1924-25
«La Rivoluzione liberale» <i>Torino</i>	Piero Gobetti.	feb. 1922- nov. 1925
«Primo Tempo» <i>Torino</i>	Giacomo Debenedetti (cfr. 10.6.16), Sergio Solmi (cfr. 10.7.14), Mario Gromo (1901-1960).	1922-23
«Critica fascista» <i>Roma</i> (cfr. 10.2.9)	Giuseppe Bottai.	1923-43
«Il Selvaggio» <i>Colle Val d'Elsa</i> , poi <i>Firenze, Siena, Torino,</i> <i>Roma</i> (cfr. 10.6.4)	Mino Maccari.	lug. 1924- giu. 1943
«Il Baretto» <i>Torino</i>	Piero Gobetti, Augusto Monti (cfr. 10.2.10), Leone Ginzburg (1909-1944), Giacomo Debenedetti.	1924-28

«Solaria» <i>Firenze</i> (cfr. 10.6.7)	Alberto Carocci, poi con Giansiro Ferrata (1907-1986) e Alessandro Bonsanti.	1926-34, gli ultimi numeri uscirono nel '36 con data '34
«900» i primi 5 numeri uscirono in francese col sottotitolo <i>Cabiers d'Italie et d'Europe Roma</i> (cfr. 10.6.5)	Massimo Bontempelli.	autunno 1926- giu. 1929
«L'italiano» <i>Bologna</i> , poi dal '30 <i>Roma</i>	Leo Longanesi (cfr. 10.6.4).	1926-42
«L'Italia letteraria» <i>Roma</i> continuava la milanese «Fiera letteraria», fondata nel 1925 da Umberto Fracchia (1889-1930)	Giovan Battista Angioletti (1896-1961), Curzio Malaparte e vari ex «rondisti».	1929-36
«Pegaso» <i>Firenze</i>	Ugo Ojetti (1871-1946).	1929-32
«Il Frontespizio» <i>Firenze</i> (cfr. 10.6.7 e 10.7.16)	Piero Bargellini (1897-1980), Carlo Betocchi e cattolici fiorentini.	1929-40
«Il Bargello» <i>Firenze</i>	Fascismo «di sinistra».	1929-43
«Pan» <i>Firenze</i>	Ugo Ojetti.	1931-35
«L'Universale» <i>Firenze</i>	Berto Ricci (cfr. 10.6.4).	1931-35
«La Riforma letteraria» <i>Firenze</i>	Alberto Carocci e Giacomo Noventa (cfr. 10.7.17).	nov. 1936- set. 1939
«Letteratura» <i>Firenze</i> (cfr. 10.6.7)	Alessandro Bonsanti.	1937-68
«Campo di Marte» <i>Firenze</i> (cfr. 10.6.7 e 10.7.16)	Alfonso Gatto e Vasco Pratolini.	ago. 1938- ago. 1939
«Primato» <i>Roma</i>	Giuseppe Bottai e Giorgio Vecchietti	mar. 1940- ago. 1943

zione della poesia. Dopo la rottura con Gentile, che si consuma definitivamente tra il 1924 e il '25, l'attività di Croce mantiene un assoluto rilievo sulla cultura italiana, grazie alla suggestione esercitata dal suo liberalismo antifascista. Fino agli anni Cinquanta si può parlare di «dittatura» intellettuale di Croce, la cui opera agisce in profondo anche sulle tendenze più diverse e contrastanti.

La formazione

BENEDETTO CROCE, nato a Pescasseroli in Abruzzo da famiglia di proprietari terrieri il 25 febbraio 1866, visse con la famiglia a Napoli. Perse i genitori e una sorella durante il terremoto del 1883 a Casamicciola. Fu poi a Roma, in casa di Silvio Spaventa (1822-1893), cugino del padre e esponente della Destra storica, fratello del filosofo Bertrando (cfr. 8.8.10). Si iscrisse alla Facoltà di giurisprudenza, ma si appassionò alla ricerca storica, letteraria e filosofica, frequentando le biblioteche e seguendo le lezioni di Antonio Labriola (cfr. 9.1.3), a cui lo legò un'intensa amicizia. Tornato a Napoli nel 1886, si diede a vari studi storici ed eruditi, ma già nel '93 portò a termine uno scritto teorico, presentato all'Accademia pontaniana, su *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*. L'interesse per la storia e la letteratura lo portò ad affrontare problemi di metodo, indirizzandolo verso il terreno della filosofia; stimolato da Labriola, studiò a fondo il marxismo, staccandosene però dopo un breve periodo di adesione. Iniziò a corrispondere e a collaborare con il più giovane Giovanni Gentile (cfr. 10.2.8); rifletteva intanto a fondo sull'opera di De Sanctis, di cui curò l'edizione di varie opere. All'inizio del nuovo secolo elaborò l'opera che doveva imporre alla contemporanea cultura italiana, l'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, apparsa nel 1902, anno in cui ideò, insieme a Gentile, «La Critica», il cui primo fascicolo apparve il 20 gennaio 1903. Seguì una infaticabile attività, una vita interamente dedicata allo studio e alla ricerca, svincolata da impegni e da incarichi accademici. In questo clima maturò lo sforzo sistematico della *Filosofia dello spirito*, costituita, oltre che dall'*Estetica*, dalla *Logica come scienza del concetto puro* (1909), dalla *Filosofia della pratica* (1909) e dalla *Teoria e storia della storiografia* (1912-17), mentre continuava con l'indagine sulla letteratura italiana postunitaria (i saggi furono poi raccolti nella *Letteratura della nuova Italia*); numerosissimi erano gli interventi sui più vari temi culturali (pubblicati anche su giornali di ampia diffusione); notevoli, infine, le sue edizioni di testi e più in generale le sue iniziative culturali (Croce guidò tra l'altro le scelte della nuova casa editrice Laterza di Bari, che pubblicò tutte le sue opere).

Collaborazione con Gentile

Cambiamenti

Il compimento del suo sistema filosofico segnò un momento di cesura accompagnato anche da importanti cambiamenti nella sua vita: la morte nel settembre 1913 di Angelina Zampanelli, la donna con cui conviveva, e il matrimonio, nel marzo del '14, con la giovane piemontese Adele Rossi (da cui ebbe un figlio morto in fasce e quattro figlie); la prima polemica filosofica con Gentile svoltasi tra il 1913 e il '14; le prime concrete esperienze politiche (fin dal 1910 era stato nominato senatore); la nuova situazione creata dalla guerra, che egli sentì come un momento di frattura per tutta la cultura europea. Un importante scritto autobiografico dell'inizio del 1915, *Contributo alla critica di me stesso*, riassume il senso della sua già lunga attività e si rivolge verso una operosità futura. Alcune opere teoriche, vivificate da uno spiccato senso della storicità, apportarono maggiore concretezza alle categorie della filosofia dello spirito: nel campo dell'estetica il punto d'approdo fu rappresentato dal volume del 1936 *La poesia*, mentre le varie distinzioni alla base della sua filosofia trovarono una sintesi nel volume *La storia come pensiero e come azione* (1938).

Nel primo dopoguerra, dalla sua posizione di liberale conservatore vide nel pe-

riodo giolittiano un modello di vita politica «aperta», aliena da pericolosi estremismi. Tra il 1920 e il '21 fu ministro della Pubblica Istruzione nell'ultimo governo Giolitti: condividendo la paura della borghesia per il pericolo «rosso», guardò con una certa cautela al fascismo, ma si oppose poi nettamente alla sua ideologia e alla sua azione repressiva, votando contro le leggi del gennaio 1925 (che sospendevano le libertà civili e sopprimevano ogni opposizione legale) e redigendo in quello stesso anno il manifesto degli intellettuali antifascisti, in opposizione a quello fascista di Gentile, con il quale egli ruppe definitivamente. Negli anni più bui del fascismo fu un punto di riferimento per tutta la cultura liberale antifascista: e il regime preferì tollerare la sua attività, che rimaneva tutta sul piano ideologico e non comportava pericoli concreti.

L'impegno politico

La rottura con Gentile

Gli ultimi anni

Alla caduta del regime, il vecchio filosofo partecipò ad alcuni governi, contribuendo alla definizione del nuovo Stato italiano. Sostenne il nuovo partito liberale e partecipò attivamente all'Assemblea costituente della Repubblica. Intervenne in polemica soprattutto con le nuove tendenze culturali e con i suoi allievi che si stavano aprendo verso nuovi orizzonti (spesso in una prospettiva marxista); nel Palazzo Filomarino, sua abitazione, inaugurò, col sostegno del banchiere Raffaele Mattioli, l'Istituto Italiano per gli Studi Storici. Venerato come il maggior rappresentante della moderna cultura italiana, morì a Napoli il 20 novembre 1952.

La forza dell'intelligenza

Nella vita e nell'opera di Croce il lavoro culturale si definisce come un rigoroso cammino in cui non si dà soluzione di continuità tra la coscienza individuale e il corso della storia: lo studio, la ricerca, la riflessione, il giudizio testimoniano in Croce un'adesione totale a una civiltà umana concepita come organismo globale, in cui tutte le cose trovano un loro posto e una loro giustificazione. Croce vive la sua attività con un impegno quotidiano in cui si nega ogni abbandono alla casualità e all'irrazionalità: in lui ogni momento del lavoro intellettuale si ricompone nella convinzione di partecipare al movimento più integrale dello spirito umano.

Nel flusso della storia

Per Croce è l'intero sistema della cultura e della storia umana a garantire una via d'uscita dalle forze distruttive che possono minare la coscienza e la stabilità dell'individuo. Contro le forze irrazionali che minacciano la civiltà europea e che sviano in vario modo le esistenze degli individui, Croce afferma una resistente esigenza di classicità, di partecipazione serena e sicura alla complessità della vita: ma questa sicurezza viene raggiunta solo riducendo e mettendo da parte ambiti essenziali dell'esperienza del mondo moderno.

10.2.3. *L'estetica e la filosofia crociana.*

Dopo la giovanile formazione erudita e le prime ricerche storiche, Croce definì nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento le basi della sua filosofia. Egli sentiva una profonda insoddisfazione verso il pensiero e la scienza positivisti, il bisogno di rendere conto della complessa articolazione della vita della cultura, che gli appariva animata da una tensione spirituale che sfuggiva a ogni meccanico determinismo. Dopo una iniziale adesione al marxismo mise in primo piano lo studio di alcune esperienze costitutive dello spirito umano, mirando a una «classificazione delle scienze» vicina a orientamenti molto diffusi nella migliore filosofia europea a cavallo tra i due secoli.

Prime basi della filosofia crociana

Da questa esigenza nacque il suo sistema filosofico, basato sulla distinzione

di quattro momenti «eterni» della vita spirituale, quello estetico, quello logico, quello morale e quello economico (cioè le sfere del *bello*, del *vero*, del *bene* e dell'*utile*).

L'interesse per De Sanctis spinse Croce ad affrontare in primo luogo il problema dell'arte e della poesia, del loro posto entro le strutture dell'esperienza. I risultati della sua riflessione estetica furono anticipati in uno scritto del 1900 e ampiamente svolti nel volume apparso nel 1902, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. L'esperienza estetica viene qui indicata come la prima forma del rapporto dello spirito umano con il mondo, il livello più originario della conoscenza. L'arte è «intuizione» fantastica che si dà immediatamente come «espressione»: è modo tutto individuale e circostanziato, in cui il linguaggio si manifesta in una purezza estranea a ogni funzione comunicativa. Nell'arte vengono a identificarsi individualità, espressione, intuizione, linguaggio, rappresentazione. Nel definire questa forza primigenia, Croce riduce e nega il valore di tutti gli aspetti concreti, tecnici, storici, pratici dell'arte.

In numerosi scritti teorici successivi, l'estetica crociana si arricchì con nuove aperture che la liberarono in parte dall'iniziale estremismo teorico, mettendo in evidenza i rapporti dell'arte con altri momenti della vita spirituale e tenendo in maggiore considerazione gli elementi pratici, storici e tecnici ad essa legati. Nuove essenziali nozioni dell'estetica crociana furono quella della *liricità* dell'arte e quella della sua *cosmicità*; con queste nozioni si sottolineava insieme la purezza sentimentale dell'arte e il suo carattere di sintesi della totalità dell'esperienza umana. Il problema della storicità dell'arte continuò a scontrarsi con i presupposti della prima *Estetica*, dando luogo a una serie di correzioni e di ripensamenti, il cui culmine va individuato nel volume *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), in cui si ribadisce il carattere non storico della pura intuizione poetica, e si attribuisce valore pratico a tutto quel sistema di tecniche, forme, testi, che non si risolvono in espressione poetica ma formano il campo della *letteratura*.

Procedendo nel suo proposito di «classificazione» delle scienze dello spirito, Croce costruì, a partire dall'*Estetica*, un «sistema» che si offriva come spiegazione globale delle forme sempre ricorrenti della cultura umana.

Mentre alcuni studi fondamentali approfondivano l'indagine su Hegel e Vico, l'esposizione del sistema diede luogo a tre opere che, con l'*Estetica*, costituirono la *Filosofia dello spirito*, e cioè *La logica come scienza del concetto puro* (1909, anticipata nel 1905 da una memoria accademica), la *Filosofia della pratica. Economia ed etica* (1909, anticipata da una memoria dell'anno precedente), la *Teoria e storia della storiografia* (apparsa in gran parte in rivista tra il '12 e il '13, e in volume nel 1917).

Mentre l'estetica e la logica rappresentano le due forme «teoretiche» dello spirito, l'economia e la politica (che si identificano tra loro e riguardano l'ambito dell'«utile») e l'etica (che riguarda il «bene») rappresentano le due forme «pratiche», i modi d'azione dello spirito nel reale, di cui si occupa la *Filosofia della pratica*.

La *Teoria e storia della storiografia* esprime infine il senso storico che per Croce assume l'intera *Filosofia dello spirito*: il rapporto tra le diverse forme della conoscenza è un rapporto storico, un continuo circolare di esperienze nel procedere ininterrotto e interminabile dello spirito; la filosofia si risolve nello

studio delle forme assunte dallo spirito umano nel suo movimento storico, e ogni storia è sempre storia contemporanea, coscienza che nel presente lo spirito ha della propria storicità. Croce considerò il sistema come un punto di partenza per una serie di ricerche storiche, per indagini sulle forme più particolari, per approfondimenti in cui la teoria filosofica si proietta e si modifica in rapporto con il modificarsi del mondo contemporaneo.

Tra le numerose opere filosofiche vanno ricordate *Etica e politica* (1931), che contiene suggestive riflessioni su temi morali, e *La storia come pensiero e come azione* (1938), suprema sintesi dello storicismo crociano, in cui si afferma l'accettazione integrale della storia, nel suo fluire «vitale» che sintetizza in sé tutto il senso delle varie forme dello spirito e risolve in sé ogni razionalità.

10.2.4. Croce storico, politico e critico.

L'interesse di Croce per la storia assume, sin dagli studi giovanili, le forme della ricerca erudita: egli si impegna su casi particolari di storiografia letteraria e sulla storia napoletana, ma manifesta ben presto una insoddisfazione per la scarsa problematicità di quella «scuola storica» (cfr. 9.1.5) a cui il suo lavoro si ricollegava. Nello sviluppo del suo pensiero filosofico occupa un posto centrale la storiografia, intesa come riflessione globale sul movimento dello spirito umano nelle sue diverse forme.

Il primo vero lavoro storico che mostra un certo legame con problemi di ordine generale è dedicato a *La rivoluzione napoletana del 1799*, la cui edizione del 1897 mostra l'emergere di questioni di ordine politico legate alla contemporanea riflessione dell'autore sul marxismo.

La storiografia crociana culmina in quattro opere, che costituiscono una vera e propria «tetralogia»: la *Storia del regno di Napoli* (1925), che narra le vicende dello Stato napoletano dal secolo xv al 1860 ed esalta la funzione educatrice che in esso avrebbe assunto l'istituzione monarchica; la *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928), rivalutazione appassionata dell'Italia liberale e della funzione di equilibrio e di mediazione che vi hanno svolto anche fenomeni solitamente spregiati come il trasformismo e il giolittismo; la *Storia dell'età barocca in Italia* (1929), affresco della cultura del Seicento, visto come il secolo della «decadenza» della civiltà italiana; la *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932), dove l'Ottocento borghese e liberale viene esaltato come secolo dell'affermazione della «religione della libertà» (e per questo l'opera si presentò come nobile bandiera del liberalismo antifascista).

In queste opere storiche si rivela nel modo più chiaro la prospettiva che il liberalismo di Croce assume durante gli anni del fascismo: si tratta di laica «religione della libertà» che si identifica con il movimento stesso dello spirito, diventa principio ideale, regola morale superiore ai contenuti politici specifici. In questo senso va considerata la celebre polemica con Luigi Einaudi (cfr. 10.2.6), iniziata con un saggio del 1928 su *Liberalismo e liberismo*, in cui Croce distinse il liberalismo, come ideale etico, dal liberismo, come dottrina economica e utilitaria. Nello stesso tempo sviluppò una lunga polemica contro il socialismo e il comunismo. Fu proprio la prospettiva «etica» del suo liberalismo a raccogliere intorno a lui la migliore cultura di opposizione al fascismo.

Un sistema aperto

Altre opere filosofiche

Erudizione e filosofia della storia

La rivoluzione napoletana del 1799

La storiografia ideale

Liberalismo e sistema economico

Un gusto classico-romantico

I lavori eruditi del giovane Croce rivelano già un grande interesse per la letteratura e la poesia, secondo un gusto che si potrebbe definire «classico-romantico», dominato da un'esigenza di serietà morale e di equilibrio tra intensità sentimentale e chiarezza razionale: a ciò si collega una fortissima diffidenza verso le forme della sensibilità decadente e verso gli abbandoni all'irrazionale. Ma nello stesso tempo egli sente una notevole attrazione per le zone poco frequentate della nostra tradizione, come la letteratura del Seicento, avvicinata fin dalle sue prime ricerche.

Il poeta che Croce sente più congeniale dal punto di vista morale, ideologico, stilistico è comunque Carducci, anche se maggiore apertura verso forme più ricche e complesse gli è suggerita dalla critica di De Sanctis. Sul suo gusto letterario agiscono però anche i presupposti della sua *Estetica*, il suo bisogno di distinzione della poesia, colta nella sua «purezza», al di là di ogni confusione e sovrapposizione con altre forme della vita spirituale.

La letteratura postunitaria

Il più originale impegno di Croce nella critica letteraria partì con una serie di saggi sulla letteratura italiana dei primi cinquant'anni dopo l'unità, pubblicati sulla «Critica» tra il 1903 e il 1914 e poi raccolti tra il '14 e il '15 nei quattro volumi della *Letteratura della nuova Italia* (a cui se ne sarebbero aggiunti altri due nel '38 e nel '40). In seguito, Croce si impegnò in un più vasto confronto con la letteratura di tutti i tempi, non solo italiana, coniugando la curiosità e la passione verso le opere e gli autori più disparati con il proposito di separare ciò che, in base ai presupposti del suo pensiero estetico, «è poesia» da ciò che «non è poesia».

I saggi letterari

Tra i numerosi volumi che raccolgono i saggi critici di Croce, ricordiamo quelli apparsi nel 1920, *Ariosto, Shakespeare e Corneille* e *La poesia di Dante*. All'ambito degli studi letterari appartengono anche le numerosissime edizioni di testi curate da Croce, spesso vere e proprie «scoperte» di autori dimenticati, e il suo lavoro nell'ideazione e nell'organizzazione della grande collana di classici italiani dell'editore Laterza, «Scrittori d'Italia», inaugurata nel 1910.

Una prospettiva giustificativa

Il sicuro procedere della critica di Croce e la classicità della sua prosa sono lontane dall'inquieti problematicità, dalla passione prorompente che caratterizzavano la prosa critica desanctisiana: non mancano in Croce momenti polemici, spunti aggressivi, interpretazioni addirittura estremistiche, ma verso tutte le esperienze culturali egli si pone sempre con l'animo di chi tutto sa riassorbire e giustificare nel movimento circolare di uno spirito sicuro di sé e di una storia sempre carica di senso e di razionalità.

10.2.5. Il modello intellettuale della «Voce».

La suggestione crociana

Sulle nuove generazioni intellettuali che davano prova di sé nelle riviste di cui si è parlato in 9.8.2, la filosofia e il metodo crociano esercitarono una suggestione paradossale: l'opera di Croce si poneva infatti come una sintesi ideale di una lunga tradizione culturale e tendeva a riassorbire ogni contraddizione in un nuovo equilibrio razionale; ma di essa fu recepita soprattutto la prima versione dell'*Estetica*, con la sua esaltazione dell'intuizione e dell'immediatezza

vitale e spirituale. L'idealismo di Croce fu così legato interamente a quello più vitalistico e irrazionalistico di Gentile, e nello stesso tempo, nonostante le sue radici «classiche» e ottocentesche, fu decisamente proiettato nell'orizzonte della modernità.

L'idealismo fu come una nuova «religione» laica con cui i «giovani» potevano affermare il senso della loro partecipazione al movimento del mondo: per iniziativa di Prezzolini, la rivista «La Voce» (il cui primo numero uscì il 20 dicembre 1908) divenne strumento attraverso cui diffondere la prima filosofia crociana tra le giovani generazioni. La rivista diede spazio alle collaborazioni più diverse con il proposito di dare «voce» a una nuova cultura capace di agire sul mondo e di venire incontro alle aspirazioni dei giovani intellettuali, desiderosi di collaborare allo sviluppo della modernità.

«La Voce» di Prezzolini

I vari temi venivano affrontati dalla rivista in un'ottica morale e ideale, spesso con una vibrante partecipazione religiosa, che rompeva con i modi pacati ed equilibrati del modello crociano e si svolgeva in orientamenti legati a un moralismo più inquieto, a un senso più drammatico dell'irrazionale, a una curiosità per i «fatti» più empirici e circostanziati, a forme spirituali e religiose più tradizionali.

Vitalismo, religiosità e irrazionalismo

Tra i collaboratori della «Voce» operanti in campo più direttamente filosofico e ideologico merita una menzione particolare, per il suo inquieto moralismo, teso verso una coerenza assoluta del comportamento individuale e percorso da un energico afflato religioso, GIOVANNI AMENDOLA, nato a Salerno nel 1886: importante e oggi troppo poco nota la sua opera *Etica e biografia* (1915), in parte anticipata sulla «Voce»; notevole la sua attività di organizzatore culturale (tra l'altro fondò nel 1911, insieme a Papini, la rivista «L'anima»). Al sorgere del fascismo egli guidò coraggiosamente l'opposizione liberale, e in particolare, nel '24, una Unione nazionale delle forze liberali e democratiche, diventando così il bersaglio delle aggressioni squadriste, in seguito alle quali morì, in una clinica di Cannes, il 7 aprile 1926.

Giovanni Amendola

Tuttavia, eventi come la guerra di Libia e l'intervento nella grande guerra acuirono, sino a renderli insanabili, i contrasti interni alla «Voce». I dissensi tra le varie posizioni diedero luogo a vere e proprie scissioni, come quelle dell'«Unità» di Salvemini nel 1911 (cfr. 10.2.6) e di «Lacerba» di Papini e Soffici nel 1913. La campagna interventista portò poi a una separazione tra interessi politici e quelli letterari, e alla conseguente modificazione della linea editoriale: a partire dal dicembre 1914, e fino al dicembre del 1916, la rivista restrinse i suoi interessi in una direzione tutta letteraria (cfr. 10.2.1).

I dissensi interni

10.2.6. La difficile resistenza dei «fatti».

In questo clima culturale, dominato dall'idealismo e da tendenze religiose e irrazionalistiche si trovano a operare due intellettuali come Einaudi e Salvemini, accomunati, come ha suggerito Norberto Bobbio, dalla fedeltà alla «lezione dei fatti».

L'economista piemontese LUIGI EINAUDI (1874-1961), professore dal 1902 nell'università di Torino e presidente della Repubblica tra il 1948 e il 1955, rappresentò a lungo, non solo con i suoi saggi scientifici, ma anche con i suoi numerosi interventi su giornali e riviste (e con la sua rivista «La riforma sociale»), l'esigenza di una libera dialettica economico-sociale: in lui la dottrina econo-

Luigi Einaudi

mica liberista diventa il modello di riferimento per una « concezione » aperta della società, che si rifà tra l'altro all'insegnamento di Cattaneo e vede nel conflitto delle forze del lavoro e nella riduzione al minimo degli interventi dello Stato lo strumento essenziale del benessere e dello sviluppo; di fronte ai conflitti che portarono al trionfo del fascismo egli consigliò alle classi imprenditoriali una piena accettazione della conflittualità sociale piuttosto che soluzioni autoritarie e repressive.

Gaetano Salvemini

Lo storico pugliese GAETANO SALVEMINI (1873-1957) si formò a Firenze alla scuola di Pasquale Villari (cfr. 9.1.5) e si impose già alla fine dell'Ottocento con studi di storia medievale; aderì al partito socialista (che abbandonò nel 1912) e denunciò le spaventose condizioni di arretratezza del Sud, la corruzione e il clientelismo favoriti dalle classi dirigenti giolittiane, l'inadeguatezza del sistema scolastico. Collaboratore della « Voce », se ne staccò nel 1911 fondando a Firenze il settimanale « L'Unità »: si impegnò per l'intervento dell'Italia nella prima guerra mondiale, convinto del suo carattere « democratico »; dopo la guerra raccolse intorno a sé i combattenti di estrazione democratica e si batté contro il fascismo. Esule nel 1925, fu tra i fondatori di « Giustizia e Libertà » e fece conoscere in numerosi scritti la reale natura del fascismo; visse e insegnò in America dal 1934 al '47.

Una battaglia democratica

Nell'esperienza di Salvemini si addensano le tensioni di un radicalismo appassionato, che guarda con avanzato rigore critico alle storture della realtà, che si impegna a smascherare fino in fondo le mistificazioni, gli equivoci e i compromessi che pesano sulla politica, sull'ideologia, sulla vita sociale, nella convinzione che solo la fermezza dell'intelligenza e la lucidità della conoscenza possano rappresentare un'alternativa alla corruzione e al vaniloquio ideologico.

10.2.7. La cultura e la « grande guerra ».

Interventismo e subalternità degli intellettuali

Tutta la volontà di intervento e di azione della cultura dell'inizio del secolo trovò un suo punto d'arrivo nella guerra mondiale, in cui quasi tutti gli intellettuali italiani videro una sorta di fuoco sacrificale e vivificatore, che avrebbe temprato una nuova umanità. Quella tragedia insensata apparve come una grande scena in cui il vecchio mondo, con i suoi equivoci e i suoi falsi equilibri, sarebbe stato definitivamente liquidato e ci si sarebbe proiettati in un futuro libero e aperto. Gran parte degli intellettuali sostennero l'intervento dell'Italia in guerra, confidando nel ruolo-guida che la cultura avrebbe potuto svolgere: ma la gigantesca macchina bellica e la lunga durata del conflitto smentirono con i fatti queste velleità, ridussero gli intellettuali a marginali collaboratori di un ingranaggio il cui senso e la cui destinazione andavano molto più in là della loro stessa capacità di comprensione.

Il pacifismo conservatore di Croce

Pochi furono coloro che cercarono di opporsi al clima di eccitazione che pervase la cultura italiana già nel 1914. La propaganda interventista e patriottica respinse nell'ombra posizioni umanitarie e pacifiste come quelle della vecchia guardia socialista; l'unico grande intellettuale che si sottrasse al coro interventista fu Croce, non per una scelta umanitaria, ma per la consapevolezza che il conflitto avrebbe provocato una lacerazione all'interno della cultura liberale europea (cfr. 10.2.4).

La letteratura e la guerra

Per ciò che riguarda più direttamente la letteratura, va ricordato che la guerra mise tragicamente fine alla vita di alcuni scrittori combattenti come Slataper e Ser-

ra; che nel suo orizzonte si formarono e si espressero nuove esperienze letterarie come quelle di Ungaretti, di Gadda, di Comisso; che il suo segno minaccioso si fa sentire nell'opera di molti scrittori importanti, da Palazzeschi a Svevo; e che un drammatico sguardo all'evento bellico traspare da alcuni scritti di Pirandello (cfr. 10.4.10). Molto vasta è la produzione letteraria sul conflitto, assai numerosi i libri di memorie apparsi soprattutto nel ventennio successivo: ma anche a uno sguardo sommario appare evidente che il predominio dell'ideologia interventista e patriottica e l'immersione nel fuoco dell'azione impedirono (a differenza di quello che accadde in altri paesi) lo svilupparsi di una letteratura capace di fornire della guerra un'immagine critica e storica diretta. Molti scrittori di valore cercarono di elaborare una letteratura che non recasse traccia di quell'orrore. Tra le poche autentiche esperienze letterarie che analizzano dall'interno l'atteggiamento degli intellettuali di fronte al conflitto si distinguono *L'esame di coscienza di un letterato* di Serra, compiuto già prima dell'ingresso dell'Italia in guerra (cfr. 10.3.4), il romanzo di Borgese *Rubè* (cfr. 10.3.9) e il vigoroso libro di memorie dell'interventista democratico sardo EMILIO LUSSU (1890-1975), che poi sarà coraggioso combattente antifascista, *Un anno sull'altipiano* (pubblicato in esilio nel 1938 a Parigi).

La testimonianza migliore

10.2.8. L'attualismo di Giovanni Gentile.

Stretto fu il legame tra Croce e Gentile all'inizio del Novecento: la collaborazione tra i due intellettuali impresso una spinta vigorosa alla nuova filosofia idealistica, e si attuò quasi secondo una ripartizione dei compiti e dei campi d'intervento. Tale collaborazione entrò parzialmente in crisi nel corso degli anni Dieci, quando si rivelò tra i due un dissidio filosofico, a cui seguì più tardi una rottura totale, con l'adesione di Gentile al fascismo. Ma fin dall'inizio il modello intellettuale di GIOVANNI GENTILE¹ (1875-1944) si caratterizzò per una cura rivolta non alle distinzioni, ma alle grandi sintesi. Anche Gentile ebbe una formazione erudita e rivolse il suo interesse ai più vari aspetti della cultura umanistica; ma la sua vocazione fu quella del filosofo professionista e, a differenza di Croce, intraprese la carriera universitaria, raggiungendo posizioni di grande potere accademico e promuovendo iniziative culturali di vario tipo, che ne fecero il maggior esponente della cultura ufficiale del fascismo.

La tensione speculativa

Un filosofo professionista

La filosofia di Gentile mirò sempre a riassumere ogni manifestazione della cultura umana nell'unità assoluta del pensiero, a risolvere qualsiasi aspetto dell'esistenza nel manifestarsi dello spirito a se stesso. Riconoscendo come essenziale il problema del rapporto tra teoria e prassi, egli affermò la loro unità, la coincidenza tra fare e pensare: ogni concreta espressione dell'agire umano è riassorbita nella sintesi del pensiero, che è una forza spirituale e vitale in perpetuo movimento, *atto puro*. Il suo idealismo si definisce con il termine di *attualismo*: la filosofia dell'atto puro tende ad assorbire qualsiasi espressione vitale nella pura soggettività dello spirito, ad abolire ogni distinzione tra pensiero e realtà, tra soggetto e oggetto, a concepire la cultura e la storia, il passato e il presente, come un continuo *atto* in cui lo spirito esplica la propria forza. L'educazione e il rapporto con la tradizione costituiscono un momento essenziale per la rivelazione dello spirito a se stesso, nella sua attualità: e un posto centrale nel

Unità di teoria e prassi

I principi dell'attualismo

Educazione e pedagogia

pensiero gentiliano occupa la pedagogia anche se egli in ultima analisi considerava ogni educazione come autoeducazione, movimento di accrescimento dello spirito su se stesso.

La formazione

Nato a Castelvetrano (Trapani) nel 1875 da famiglia borghese, Gentile si laureò alla Scuola normale superiore di Pisa e si formò sui testi della tradizione idealistica e hegeliana meridionale; dall'amicizia con Croce nacque la sua collaborazione alla «Critica», fin dalla sua fondazione, con una serie di saggi sulla filosofia ottocentesca, che si accompagnavano a quelli di Croce sulla letteratura della «nuova Italia». Ottenne un incarico di insegnamento all'università di Napoli, dove nel 1903 pronunciò una prolusione, divenuta poi celebre, in cui affermava *La rinascita dell'idealismo*. Professore di filosofia all'università di Palermo nel 1907, insegnò poi dal '14 all'università di Pisa e dal '18 all'università di Roma (assumendo nel '28 anche la direzione della Scuola normale superiore di Pisa). I fondamenti del suo attualismo ricevevano una limpida trattazione nel testo letto a Palermo nel 1911, *L'atto del pensare come atto puro*, e venivano sistemati in modo più ampio nella *Teoria generale dello spirito come atto puro* (1916); il suo pensiero pedagogico veniva definito nel *Sommario di pedagogia* (1913-14). L'energica spinta verso l'unità, il vitalismo spiritualistico, la tensione profetica della sua filosofia affascinavano le giovani leve intellettuali, che in esse trovavano un modello di «idealismo militante», senza le cautele e le preoccupazioni di razionalità che sembravano frenare l'idealismo di Croce: e il dissidio teorico con quest'ultimo si manifestò nel 1913 con una polemica ospitata dalla «Voce». Un ulteriore allontanamento tra i due filosofi si verificò in seguito allo scoppio della prima guerra mondiale: Gentile si trovò su posizioni opposte a quelle caute dell'amico. Vicino al fascismo, fu nel governo Mussolini del '22 ministro della Pubblica Istruzione e come tale realizzò la riforma della scuola che va sotto il suo nome (cfr. 10.1.5); nel '23 aderì ufficialmente al partito fascista, e divenne l'ideologo ufficiale e il massimo organizzatore di cultura del regime. Il *Manifesto degli intellettuali fascisti* da lui redatto nel '25 portò alla definitiva rottura con Croce. Sempre nel '25 Gentile assunse la direzione dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana e dell'Istituto fascista di cultura (cfr. 10.1.5); nel '32 divenne proprietario della casa editrice Sansoni di Firenze. Nella veste di organizzatore di cultura, mantenne un atteggiamento relativamente aperto, dando parzialmente spazio anche a intellettuali che erano su posizioni critiche rispetto al regime. Ponendosi come teorico ufficiale del fascismo (tra l'altro negli scritti raccolti nel volume *Che cos'è il fascismo. Discorsi e polemiche*, 1925), lo esaltò come suprema sintesi della tradizione italiana. Negli anni Trenta la sua posizione di ideologo ufficiale entrò in crisi, per l'affacciarsi di tendenze e prospettive diverse in seno allo stesso regime. Dalla sua scuola uscirono filosofi e storici di vari orientamenti (alcuni dei quali si schierarono ben presto su posizioni antifasciste). Fedele fino in fondo alla scelta politica che gli aveva dato tanto prestigio e potere, si schierò nel '43 per la neofascista Repubblica di Salò. Un commando di partigiani lo uccise a Firenze il 15 aprile 1944.

Adesione al fascismo

Ideologo del regime

Una filosofia al servizio del potere

L'opera e l'attività di Gentile sono la più esplicita manifestazione, in questo secolo, di un sistema teoretico che parte dall'astrazione assoluta, dall'idealismo più estremo e totalizzante, per sottoscrivere e giustificare la realtà di un sistema di dominio e di repressione come quello attuato dal fascismo. Gentile crede di identificare il flusso della storia con le evoluzioni dello «spirito» e attribuisce a se stesso il compito di interprete massimo di questo spirito: ogni

aspetto della cultura e della storia viene da lui precipitato nella sintetica unità dell'«atto puro», di cui il regime fascista finisce per diventare l'espressione suprema. A un'analisi più attenta, il sistema di Gentile appare come un'operazione retorica: ciò che lo caratterizza è una esuberante passione per l'identificazione di tutto con tutto, un movimento avvolgente, in perpetua ascesa, che crea un vero e proprio gergo dell'unità, dell'assolutezza.

Un'operazione retorica

10.2.9. La cultura fascista.

Il fascismo raccolse e fece propri tutti gli umori irrazionali che fermentavano nella società e nel mondo intellettuale italiano fin dall'inizio del secolo: riuscì a mettere insieme le più svariate forme di uso strumentale della cultura, a interpretare a suo modo quella esigenza di azione aggressiva e vitalistica che la guerra mondiale aveva reso più frenetica e incomposta, e nello stesso tempo a soddisfare il più esasperato bisogno di ordine e di controllo sociale. Ci furono anche, specialmente nella prima fase di sviluppo del movimento fascista e durante l'assestamento del regime (e poi di nuovo alla fine, nel legame con il nazismo), atteggiamenti «anticulturali», squadristici, ciecamente distruttivi.

Irrazionalismo e bisogno di ordine

Nonostante ciò, il fascismo riuscì a ottenere un sostanziale consenso presso gran parte degli intellettuali (cfr. 10.1.6), coagulando tendenze culturali contraddistinte da una tendenza al mascheramento delle contraddizioni della realtà: l'accettazione della violenza fisica nella sua forma più cieca poteva così appoggiarsi alle elaborazioni ideologiche più astratte e illusorie. Il fascismo riuscì a inscrivere nel suo orizzonte totalitario sia il perbenismo più tradizionalista e il patriottismo più cupamente conservatore, sia il vitalismo più rissoso e scatenato: sembrava poter dare spazio al più vieto classicismo e al più accanito futurismo, alla retorica della romanità e dell'eroismo antico e alla ricerca di modernità, alla più cupa serietà professorale e al mito di una scomposta ed esaltata «giovinanza», al moralismo più arcigno e severo e allo «scandaloso» estetismo dannunziano, al nazionalismo dei borghesi e degli industriali e al culto dei più «sani» e originari valori popolari, ecc.

Il consenso intellettuale

Dal classicismo al culto della modernità

Schematizzando e semplificando, e lasciando da parte fenomeni come il dannunzianesimo e il fascismo clericale, si possono distinguere almeno cinque diversi orientamenti della cultura fascista:

1. *conservatorismo laico e borghese*, che insiste su una totale subordinazione degli individui al sistema statale, concepito come suprema espressione di eticità, e afferma la continuità del fascismo con la tradizione nazionale italiana: l'opera e l'attività di Gentile costituiscono la maggiore espressione di questa tendenza. Ma non vanno trascurati il rigorismo giuridico di ALFREDO ROCCO (1875-1938) e l'opera dello storico GIOACCHINO VOLPE (1876-1971);
2. *novocentismo*, che concepisce il fascismo come partecipazione alla spinta più vigorosa e internazionale della società industriale di massa: questa tendenza, che inizialmente si ricollega agli atteggiamenti nazionalistici del futurismo (cfr. 10.3.5), trova una notevole espressione letteraria nella rivista «900» (cfr. 10.6.4);
3. *populismo antiborghese*, che vede nel fascismo la rottura del conformismo bor-

Subordinazione al sistema statale

Movimento verso la modernità

Anticonformismo
popolareIntellettuali
e sistema
corporativoNuove aperture
delle giovani
generazioni

ghese, la rinascita di uno spirito popolare «selvaggio» e aggressivo, di tradizioni italiane radicate nella terra e nel lavoro agricolo; espressione di questo orientamento è la rivista artistico-letteraria «Il Selvaggio»;

4. *corporativismo*, che si lega al programma fascista di controllo della dialettica sociale: esso riconosce un ruolo autonomo agli intellettuali, proprio all'interno di una concezione omogenea della società, in cui ogni «corporazione» partecipa con le sue qualità originali e con relativa libertà alla costruzione del fascismo. Il corporativismo trova il suo maggiore organizzatore nel gerarca GIUSEPPE BOTTAI (1895-1959) e nella rivista da lui fondata nel 1923, «Critica fascista»; ancora all'inizio della seconda guerra mondiale Bottai lancia, con la rivista «Primato», un tentativo organico di raccogliere, sotto il segno corporativo e in un orizzonte di relativa autonomia, le tendenze più varie della cultura italiana, al fine di riaffermarne nazionalisticamente la superiorità. Le tendenze corporative, nel loro insieme, comportano anche una notevole attenzione al mondo della tecnica, alle nuove forme della cultura europea (un singolare teorico del corporativismo, che arrivò ad accostarlo ad alcuni aspetti del comunismo, fu il filosofo gentiliano UGO SPIRITO, 1896-1979);

5. *fascismo di sinistra*, espressione di atteggiamenti antiborghesi e anticonformistici propri di giovani cresciuti all'interno delle istituzioni culturali fasciste, in rapporto con gli ambienti operai cittadini e aperti alla cultura europea e americana: queste esperienze trovarono spazio in molte riviste degli anni Trenta (come «Il Bargello»), e spesso approdarono a una nuova coscienza antifascista (è il caso di scrittori come Bilenci e Vittorini, cfr. 10.6.18 e sgg.).

10.2.10. Il liberalismo rivoluzionario di Piero Gobetti.

Idealismo
e tradizione
liberale

L'opera di PIERO GOBETTI interpreta in maniera lucida e appassionata l'aspirazione a intervenire nel presente che caratterizzava l'idealismo di inizio secolo, tendendo a riagganciare quest'ultimo alla tradizione liberale e illuministica europea: associando passione e spirito critico, Gobetti cerca la difficile strada di una razionalità capace di costruire un'Italia autenticamente laica e moderna, guidata da una rigorosa e severa moralità.

La formazione

«Energie Nove»

Nato a Torino nel 1901, Gobetti ebbe una formazione culturale aperta alle più varie tendenze della cultura filosofica e politica (da Cattaneo a Marx, ai più vicini Croce, Gentile, la «Voce», Salvemini), accompagnata da una grande passione per la letteratura e per il teatro. Dotato di notevoli capacità di organizzatore di cultura, diede vita, appena entrato all'università come studente di giurisprudenza, dal 1° novembre 1918, alla rivista «Energie Nove», vicina alle posizioni di Salvemini, ma più attenta a grandi disegni ideali. Interrotta nel '20 questa esperienza, egli mise a confronto le sue idee liberaldemocratiche e il suo idealismo filosofico con le lotte operaie di quegli anni, guardando con attenzione alla rivoluzione russa e alle avanguardie operaie torinesi. Collaborò, come critico teatrale, al giornale «L'Ordine Nuovo» e fu impressionato dal rigore e dalla lucidità del gruppo comunista di cui esso era espressione, e in particolare da Gramsci. All'inizio del '22 creò una nuova rivista politica, «La Rivoluzione liberale» (affiancandosi nel '23 una casa editrice), che intervenne nella lotta politica di quegli anni, nella prospettiva della creazione di una nuova classe insieme intellettuale e politica, impegnandosi contro il fascismo. Resistendo a persecuzioni, aggressioni e interventi repressivi provenienti da

«La Rivoluzione
liberale»

parte squadrista e poliziesca, la rivista continuò le sue pubblicazioni fino al novembre 1925. Nel '24 appariva il volume in cui Gobetti riorganizzava la maggior parte degli interventi pubblicati nella rivista, *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*; alla fine dello stesso '24 egli fondava un nuovo periodico di tipo letterario, «Il Baretto», che raccoglieva alcune delle più originali espressioni della letteratura di quegli anni. Affiancato dal lavoro della casa editrice, «Il Baretto» proseguì le pubblicazioni fino al '28; ma il suo fondatore, minato nel fisico dalle percosse ricevute dai fascisti, morì il 15 febbraio 1926 in una clinica di Parigi, dove era giunto in esilio da pochissimi giorni.

«Il Baretto»

Gobetti, pur rimanendo estraneo a ogni logica di partiti o gruppi politici costituiti, si batte per un liberalismo che sia concreta e razionale espressione degli individui e della società, al di fuori del controllo di istituzioni corrotte e repressive, di interessi e privilegi di gruppi sociali particolari: una simile affermazione integrale di libertà può darsi solo nella prospettiva di una rivoluzione, che per Gobetti avrà come protagonista la classe operaia. Il senso della sua battaglia va individuato nel tentativo di realizzare i migliori valori della tradizione illuministica e liberale appoggiandosi alla spinta rivoluzionaria del nuovo soggetto sociale operaio: e nell'affacciarsi del fascismo egli denunciò il riproporsi della mancanza di una società civile autentica e vitale.

In tutta la prosa di Gobetti si coglie un bisogno assoluto, quasi religioso, di idealità, di razionalità, di moralità: nelle sue pagine si avverte per intero l'energia profusa nelle lotte del presente, nella ricerca di una realtà sociale e di una cultura liberamente critica.

Il bisogno
di razionalità

10.2.11. Antonio Gramsci e la lotta comunista.

Negli anni intorno alla grande guerra si ebbe in Italia un rilancio della cultura marxista, sulla spinta di un confronto con le varie ideologie idealistiche e irrazionalistiche e dei nuovi conflitti sociali. Gli svolgimenti più originali del nuovo marxismo italiano si ebbero nell'ambiente torinese, dove un gruppo di intellettuali, formati a contatto con la realtà operaia più vivace del paese e con i vari indirizzi dell'idealismo militante e della battaglia intellettuale vociana, elaborò le prospettive rivoluzionarie che portarono alla rottura degli equilibri del partito socialista e alla nascita, nel gennaio 1921, del partito comunista d'Italia. Tra essi il primo posto tocca ad ANTONIO GRAMSCI, per i suoi *Quaderni* scritti nelle carceri fasciste e divenuti, dopo la loro diffusione nel secondo dopoguerra, una delle opere cardinali del pensiero marxista.

La cultura
marxista

Nato da famiglia della piccola borghesia impiegatizia ad Ales, presso Cagliari, il 22 gennaio 1891, Antonio Gramsci si iscrisse nel 1911, grazie a una borsa di studio, alla Facoltà di lettere di Torino, orientandosi soprattutto verso gli studi di glottologia; fino al 1915 frequentò i corsi e superò un certo numero di esami, ma fu ostacolato da difficili condizioni di salute e da frequenti crisi nervose. Iniziò un'attività giornalistica nel giornale torinese «Il Grido del popolo» e si impegnò nella battaglia contro l'intervento condotta dai socialisti: e alla fine del 1915 entrò nella redazione torinese dell'«Avanti!», occupandosi della critica teatrale. La sua cultura si

Gli studi

L'attività
giornalistica

approfondiva intanto nelle direzioni piú diverse, ma riservando una attenzione particolare al pensiero idealistico (Croce in primo luogo, ma anche Gentile) e allo studio di Marx e della storia del movimento operaio. Seguì con viva partecipazione gli eventi della rivoluzione russa, schierandosi con i settori socialisti favorevoli ai bolscevichi. Nel dicembre del 1918 entrava a far parte della redazione della nuova edizione torinese dell'«Avanti!», e fondava poi il settimanale «L'Ordine Nuovo» che scese in campo nel corso delle lotte operaie del 1919-21, battendosi in difesa dei consigli di fabbrica e partecipando all'occupazione delle fabbriche del settembre-ottobre 1920. Nel gennaio 1921 «L'Ordine Nuovo» si trasformava in quotidiano, aprendosi alla collaborazione di intellettuali di diverso orientamento ideologico, come Gobetti. Gramsci partecipò poi al congresso di Livorno appoggiando la scissione del gruppo comunista dal partito socialista e la costituzione del nuovo partito.

Nel maggio 1922 Gramsci parte per Mosca, dove la salute lo costringe anche a un lungo soggiorno in una casa di cura, per poter seguire da vicino la costruzione della nuova realtà sovietica. In Russia conosce e sposa Julija Schucht (Giulia nelle lettere), da cui nascerà nel '24 il figlio Delio. Mentre il nuovo governo Mussolini ha dato avvio a una prima violenta repressione anticomunista, Gramsci passa alla fine del '23 a Vienna, sempre con l'incarico di seguire i contatti internazionali del partito. Eletto deputato nelle elezioni dell'aprile del 1924, rientra in Italia nel maggio, e partecipa, vivendo soprattutto a Roma, agli ultimi sussulti dell'opposizione legale al fascismo. In seguito alle leggi speciali fasciste viene arrestato, nonostante l'immunità parlamentare, il 18 novembre 1926, condotto al carcere di Regina Coeli e poi al confino, all'isola di Ustica, da dove nel '27 passa in varie carceri sul continente, ricevendo frequenti visite dalla cognata Tatiana Schucht; nel '28, mentre la sua salute peggiora gravemente, viene assegnato alla casa penale di Turi, in Puglia, dove giunge il 19 luglio. Ottenuta una cella individuale e il permesso di scrivere e usare libri, inizia nel febbraio del '29 a compilare le note dei *Quaderni del carcere*: alle sofferenze della detenzione si aggiungono malattie e crisi fisiche e psichiche; e difficili e pieni di amarezze sono anche i rapporti con il partito comunista clandestino, con la moglie lontana e con gli stessi compagni di prigionia. Dopo varie istanze e campagne in suo favore condotte all'estero dagli antifascisti, viene trasferito nel novembre del '33 da Turi all'infermeria del carcere di Civitavecchia e nel dicembre, sempre in stato di detenzione, in una clinica di Formia. Nell'ottobre 1934 ottiene la libertà condizionale. Trasferito nella clinica Quisisana di Roma, muore il 27 aprile 1937.

Nei circa dieci anni dell'attività politica svolta prima dell'arresto, Gramsci scrisse moltissimo, tenendo sempre presenti le necessità e le occasioni della lotta, senza preoccuparsi dell'aspetto letterario dei propri scritti, spesso apparsi senza nome d'autore in varie riviste e giornali. La scrittura è per Gramsci strumento di lotta, sostenuto da un linguaggio netto e lucido e sempre connesso a un rigoroso svolgimento razionale; nello stesso tempo essa è strumento di conoscenza, di approfondimento del valore e degli obiettivi della lotta stessa e di apertura verso la comunità operaia, di cui l'autore si sente pienamente e totalmente partecipe: tutto il lavoro di Gramsci tende ad affermare la capacità della classe operaia di assumere su di sé la coscienza e la guida del processo storico, rovesciando i rapporti di classe esistenti. Da questo punto di vista appare molto stretto il legame della sua concezione della lotta politica con gli orizzonti dell'idealismo e della filosofia della «vita» dominanti nella cultura italiana

«L'Ordine Nuovo»

Viaggi a Mosca e Vienna

L'arresto e il carcere

La scrittura come strumento di lotta

Cultura e classe operaia

dell'inizio del secolo e con alcuni dei caratteri della battaglia intellettuale degli anni della «Voce». Molto importanti anche i suoi interessi letterari che mostrano un'attenzione all'attività delle avanguardie, una parziale simpatia per il futurismo, una acuta comprensione del valore di rottura rappresentato dalla fase «grottesca» del teatro di Pirandello (cfr. 10.4.7); e una grande lucidità critica e polemica egli rivela anche nelle recensioni agli spettacoli teatrali che pubblica sull'«Avanti!» torinese dal 1916 al 1920.

Interessi letterari

10.2.12. *Composizione e struttura dei Quaderni del carcere.*

Piú di due anni dopo l'arresto, Gramsci iniziò nel carcere di Turi, l'8 febbraio 1929, la stesura di appunti e riflessioni: egli veniva così a impostare un lavoro di ampio respiro, che avrebbe dovuto sviluppare «una ricerca sulla formazione dello spirito pubblico in Italia nel secolo scorso» e in primo luogo sugli «intellettuali italiani».

Lo «spirito pubblico» in Italia nel secolo XIX

Nonostante le varie sofferenze della reclusione, egli riempì, nel corso degli anni, ventinove quaderni scolastici a righe, ritornando a piú riprese su temi e motivi diversi. Solo alcuni di questi quaderni presentano dei titoli specifici (come il n. 10, *La filosofia di Benedetto Croce*; il n. 12, *Appunti e note sparse per un gruppo di saggi sulla storia degli intellettuali*; il n. 13, *Noterelle sulla politica di Machiavelli*; il n. 21, *Problemi della cultura nazionale italiana. 1° Letteratura popolare*; il n. 23, *Critica letteraria*, ecc.). Solo alla fine della guerra, custoditi presso l'Istituto Gramsci di Roma, essi furono pubblicati, tra il '48 e il '51, sotto il titolo generale di *Quaderni del carcere*, con una distribuzione e un'organizzazione della materia in sei volumi, raccolti per nuclei tematici: *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*; *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*; *Il Risorgimento*; *Note su Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno*; *Letteratura e vita nazionale*; *Passato e presente*. Solo a partire dal 1975 l'edizione critica curata da Valentino Gerratana rese conto della reale natura dei *Quaderni* e del pensiero gramsciano, che segue il metodo di «tornare di continuo su un tema, su una formulazione, per riprenderne il motivo, e scavarlo, integrarlo, correggerlo» (E. Garin).

I *Quaderni del carcere*

La struttura dei *Quaderni* mostra come il senso piú autentico del lavoro gramsciano sia legato ai modi stessi della scrittura, alla sua apertura, al suo svilupparsi da singoli particolari, attraverso ritorni, precisazioni, modificazioni, al suo sforzo di raggiungere risultati, che spesso restano sospesi, e di suggerire prospettive, che risultano però di difficile realizzabilità.

Un progetto senza fine

La scrittura di Gramsci è una perpetua «ricerca» in cui il pensiero si pone sia come strumento di difesa del soggetto di fronte alla situazione presente, sia come continuazione (la sola possibile nel tempo buio della sconfitta) della lotta proletaria, dell'impegno per la costruzione del partito comunista. Il grande valore letterario di questa scrittura sta proprio nel senso fortissimo di resistenza che da essa sprigiona, nella tensione con cui vi si cerca una programmaticità e un impegno risolutivo nel momento stesso in cui essi appaiono impossibili.

Resistenze, tensione ideale e razionalità

La passione con la quale Gramsci difende l'inflessibile rigore dell'intelligenza si carica di tutta la sofferenza e il coraggio di un io che sa di non poter

Lettere dal carcere

«attendarsi niente da nessuno». Questo sforzo di resistenza, questa sofferenza e questo coraggio sono anche al centro delle *Lettere dal carcere* (la cui prima edizione apparve nel 1947), che costituiscono uno dei più vibranti epistolari di questo secolo, dominato da un eroismo umile, concreto, da un senso tragico del proprio valore e della propria disgrazia, del proprio impegno totale di lotta per gli oppressi e della propria irrimediabile fragilità umana.

10.2.13. *Motivi essenziali del pensiero di Gramsci.*

Interpretazioni
contrastanti

Il pensiero di Gramsci rappresenta una delle espressioni fondamentali del marxismo occidentale e come tale ha avuto grande risonanza a partire dagli anni Cinquanta, suscitando interpretazioni che si sono orientate in direzioni diverse: da quelle «ufficiali» legate alla linea politica del partito comunista italiano, a quelle che hanno messo in evidenza un forte soggettivismo rivoluzionario, a quelle che hanno invece scorto aspetti di tipo «riformistico».

Gramsci
e il marxismo

Gramsci si appoggia su una visione globale del marxismo, inteso, sulla scia dell'insegnamento di Labriola, come *filosofia della praxis*: ma ne svolge gli orizzonti in un continuo confronto con i temi della tradizione italiana, con gli sviluppi della filosofia e del dibattito intellettuale del primo Novecento, con gli stessi materiali proposti dalla cultura ufficiale degli anni del fascismo, con la precedente esperienza politica e con l'elaborazione teorica ad essa collegata.

L'intellettuale
«organico»

Il nodo centrale di tutta la riflessione di Gramsci sulla storia d'Italia è costituito dal problema degli *intellettuali*: il senso della battaglia intellettuale, che si era svolta fin dall'inizio del secolo, viene da lui ripensato nella prospettiva del marxismo e della lotta comunista. Egli vede negli intellettuali degli essenziali mediatori di cultura e di consenso sociale: la storia degli intellettuali mostra come la loro funzione sia tanto più incisiva quanto più essi sono «organici» a una classe sociale, radicati nelle sue esigenze e nei suoi valori. Le forze che mirano a una reale trasformazione della società devono sapersi valere in modo articolato della funzione degli intellettuali come mediatori del consenso ed elaboratori di forme di coscienza diffusa. La classe operaia (attraverso il partito che si batte per portarla al potere) deve quindi creare al proprio interno una leva di intellettuali, che sappiano portare al livello più alto la sua cultura e imporla sull'intero orizzonte della società come il punto più avanzato della coscienza umana. Attraverso il lavoro degli intellettuali organici si costruirà così l'*egemonia* della classe di cui sono espressione.

Separazione
dalla realtà

In questa prospettiva politica è importante ricostruire una storia degli intellettuali che metta in luce le loro diverse forme di coscienza in rapporto alle varie classi sociali (e naturalmente alle istituzioni culturali). Per tradizione storica l'intellettuale italiano non si vuole «organico», non riconosce il suo legame con la realtà sociale del paese: ciò spiega la separazione tra intellettuali e popolo, tra alta cultura e divulgazione, e i limiti del processo unitario italiano.

Cultura
e divulgazione

Gramsci presta particolare attenzione alle diverse forme e tecniche della divulgazione e della circolazione sociale della cultura, dal folklore al mito

(quest'ultimo ritenuto importantissimo, perché agisce sui comportamenti di massa, attuando una sintesi tra coscienza e azione), alla letteratura popolare, al giornalismo e ai modi più moderni della cultura di massa.

L'attenzione di Gramsci per la letteratura procede di pari passo con la riflessione sul ruolo degli intellettuali; egli giunge a elaborare una critica alla figura dominante in Italia dell'intellettuale-letterato, ma considera d'altra parte la letteratura come strumento essenziale di mediazione culturale, manifestazione integrale di coscienza sociale e di conoscenza della realtà. Formatosi sul grande modello crociano, ma arricchito dalle esperienze della «Voce» e delle avanguardie degli anni Dieci, Gramsci mira a una critica letteraria di tipo «militante», che sappia cogliere il valore «organico» della letteratura, fondendo insieme «la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato» (e indica in De Sanctis un modello essenziale per questo tipo di critica). Vari tentativi di questa critica militante e «integrale» si svolgono a più riprese nei diversi *Quaderni* e spunti molto importanti vi vengono offerti per l'interpretazione di Dante, di Machiavelli, di Pirandello. Ma l'impegno maggiore di Gramsci è rivolto alla ricostruzione delle forme di uso sociale della letteratura, nell'orizzonte della tradizione italiana. Tra le molte intuizioni determinanti ricordiamo quella sul legame tra la questione della lingua e la definizione dell'identità degli intellettuali-letterati, e gli spunti per una ricerca sulla diffusione pubblica della letteratura, sui complessi rapporti che le forme letterarie instaurano con il pubblico, sulla letteratura popolare e d'appendice.

Per un nuovo
umanesimo

Letteratura
e cultura
nazional-
popolare

10.2.14. *Una cultura antifascista.*

Dopo l'affermazione del fascismo e la sconfitta di ogni opposizione organizzata, l'opera di Croce rimase il maggiore punto di riferimento per tutta la cultura che rifiutava l'autoritarismo del regime. Questo antifascismo tutto culturale si nascose spesso sotto un formale ossequio al regime e poté così contribuire parzialmente ad arginare i tentativi di fascistizzazione della cultura.

L'opposizione
interna
alle istituzioni

Rigorosa e coerente posizione antifascista fu quella del filosofo PIERO MARTINETTI (1871-1943). Ma una cultura che tentava di definire le peculiari caratteristiche del regime per opporvi l'ipotesi di una società libera e aperta poté svolgersi soprattutto in esilio, sia con l'attività di uomini di cultura, come Salvemini e Borgese, già noti e operanti nell'Italia prefascista, sia con il lavoro dei militanti comunisti e socialisti, sia con lo svolgersi di nuovi orientamenti legati al grande modello del liberalismo rivoluzionario di Gobetti. Dal modello gobettiano nasce nel 1929 nell'esilio francese il gruppo «Giustizia e Libertà», che pone in primo piano l'azione degli intellettuali per la lotta al fascismo, in vista di un radicale rinnovamento del paese: importante a tale proposito l'elaborazione di CARLO ROSSELLI (nato nel 1899, fu assassinato dai fascisti a Bagnoles-de-l'Orne, in Normandia, nel 1937 insieme al fratello NELLO, nato nel 1900, allievo di Salvemini e storico).

Gli antifascisti
in esilio

«Giustizia
e Libertà»

Carlo
e Nello Rosselli

L'esigenza di costruire una società integralmente libera e regolata da principi di

Liberal-socialismo

giustizia sociale portò alla formulazione, sullo scorcio degli anni Trenta, di una vera e propria teoria del *liberal-socialismo*, in cui si impegnò il filosofo GUIDO CALOGERO (1904-1986) e a cui aderì anche un intellettuale atipico nella nostra cultura, ALDO CAPITINI, di Perugia (1899-1968), testimone appassionato di una religiosità laica, fondata su un'«apertura» verso tutti gli uomini e tutte le forme naturali, verso l'aspirazione a una piena «coralità» democratica, basata sui principi della non violenza.

Il dissenso delle giovani generazioni

Si è già visto come, nel corso degli anni Trenta, nuovi orientamenti antifascisti si affacciassero nelle giovani generazioni, dal seno stesso dell'ideologia e delle istituzioni culturali del regime. Negli ultimi anni del fascismo e durante la guerra, intorno a riviste come «Primato», si diffusero sempre più atteggiamenti e posizioni che postulavano la nascita di una nuova cultura, in cui dall'antifascismo prendesse corpo la costruzione di una nuova umanità: numerosi furono i giovani intellettuali di educazione fascista che in questa prospettiva aderirono al comunismo. Qui ricordiamo soltanto due figure esemplari: il sardo GIAIME PINTOR (1919-1943), la cui riflessione è testimoniata dagli scritti raccolti postumi nel 1950 nel volume *Il sangue d'Europa* (1939-1943), e il triestino EUGENIO CURIEL (1912-1945).

10.2.15. Fuori dell'orizzonte italiano.

Una cultura sotterranea

Molto brevemente ricordiamo infine la presenza quasi sotterranea che, nella cultura filosofica e ideologica dominata dall'idealismo, occuparono le varie scienze umane e le filosofie estranee all'orizzonte crociano. Ai margini della cultura ufficiale rimasero il pensiero negativo europeo più radicale (la cui sola voce autentica, in Italia, fu quella di Michelstaedter, cfr. 10.3.3) e la psicoanalisi (che pure lasciò segni determinanti nella letteratura, in primo luogo con l'opera di Svevo e di Saba). Un importante ruolo di mediazione per la circolazione sotterranea della psicoanalisi e di altre esperienze della cultura mitteleuropea nella nostra letteratura fu svolto dal triestino ROBERTO (detto BOBI) BAZLEN (1900-1965), traduttore e consigliere «occulto» di scrittori ed editori. Nel campo della filosofia professionale, va ricordata almeno l'esperienza ricchissima, aperta su un orizzonte europeo, di ANTONIO BANFI (1886-1957), il quale, partendo dalle suggestioni della «filosofia della vita» di Georg Simmel (1858-1918), prestò una originale attenzione alle filosofie neokantiane e alla fenomenologia di Edmund Husserl (1859-1938), rivendicando la validità conoscitiva delle scienze e confrontandosi, nel dopoguerra, con la lezione del marxismo.

Bobi Bazlen

Antonio Banfi

10.3. Avanguardia ed espressionismo

10.3.1. La letteratura della «Voce»: espressionismo e modernità.

La rivista fiorentina «La Voce», protagonista del dibattito intellettuale dalla fine del 1908, si aprì verso un orizzonte problematico che chiamava in causa solo parzialmente la letteratura; ma all'interno della sua impostazione politico-ideologica trovarono spazio anche intellettuali che cercavano forme di espressione più direttamente letteraria, e col tempo la rivista andò mostrando un'attenzione sempre più vasta ai problemi della produzione di testi creativi.

Questa letteratura sperimentava inediti modi espressivi, spesso si poneva in un'ottica d'avanguardia parallela a quella del futurismo rifiutandone però il culto ossessivo della modernità. La letteratura più specificamente definibile come «vociana» si avvolge in un'inquieto e sofferto indagine nelle pieghe dell'io e dei suoi difficili rapporti col mondo. Nello stesso tempo essa rifiuta gli organismi letterari chiusi e distesi, intende scavare e far esplodere il linguaggio nella sua sostanza più particolare, ricavandone valori ed effetti espressi in forme brevi e intense. Questi caratteri della letteratura vociana possono essere riassunti con i termini di *moralismo*, *autobiografismo* e *frammentismo*. Il frammento viene considerato dai vociani il modo più autentico di espressione, sia in poesia sia in prosa: questi autori tendono infatti all'immediatezza, alla forza sorgiva e concentrata in sé dell'espressione, chiamando in causa forze negative e istintuali in una prospettiva polemica e autocritica; caratteristiche, d'altra parte, che permettono di avvicinare l'esperienza degli scrittori vociani all'*espressionismo* (cfr. PAROLE, tav. 148).

A questo orizzonte espressionistico possono essere accostate altre esperienze degli anni Dieci, alcune anche estranee alla «Voce», come quelle di Tozzi (cfr. 10.3.10) e di Rosso di San Secondo (cfr. 10.4.12). Autori esplicitamente «espressionisti» come Slataper e Boine arrivarono in un secondo momento a staccarsi polemicamente dalla «Voce», altri invece, come Papini e Soffici, in disaccordo con le prospettive di «idealismo militante» che Prezzolini sempre più imprimeva alla rivista, diedero vita nel 1913, con la rivista «Lacerba», aggressiva fiancheggiatrice del futurismo, a una vera scissione. Alla «Voce» si stavano nel frattempo accostando dei letterati «puri», più fedeli a una matrice classicistica, che trovavano un singolare maestro in Renato Serra (cfr. 10.3.4). Nell'acceso clima politico che doveva portare alla guerra mondiale si rivelò un contrasto netto tra coloro che volevano

Un'esperienza fondamentale

La letteratura vociana

Il frammentismo

Altre tendenze espressioniste

PAROLE tav. 148

Espressionismo

Il termine è emerso nell'ambito delle arti figurative all'inizio del Novecento, ma ha acquistato un significato più specifico intorno al 1910, quando si è cominciato a usarlo in Germania (nella forma *Expressionismus*), per definire alcune esperienze artistiche contemporanee, sia francesi che tedesche, caratterizzate dalla rottura di un rapporto diretto con la natura (rapporto ancora essenziale per l'impressionismo), da una ricerca di astrazione, da una carica di deformazione delle figure. In un volume di Paul Fechter del 1914, *Der Expressionismus*, il termine fu assunto per caratterizzare vari artisti tedeschi contemporanei, a partire da quelli che nel 1905 avevano fondato a Dresda il gruppo «Die Brücke» (Il ponte): da allora fu assunto in proprio da molti artisti, scrittori, musicisti e passò a caratterizzare una serie molto ampia di esperienze dell'avanguardia europea, all'incirca tra il 1905 e il 1925 (cfr. DATI, tav. 142).

In senso molto generale l'*espressionismo* è caratterizzato da un rifiuto dei valori e delle forme di comunicazione borghese, da una tensione aggressiva e violenta, dalla rottura di ogni convenzione naturalistica, da una ricerca di «espressione» di desideri, aspirazioni, malesseri. In questa ricerca si rompono gran parte degli equilibri tradizionali, si creano nuove possibilità della visione (che nell'arte giunge fino alla negazione della figura e alla creazione di un linguaggio astratto, fatto di segni, di linee, di colori e di luci), si guarda in modo nuovo al brutto e al deforme, si subisce l'ossessione del dolore, della distruzione, della morte, si aspira a ritrovare valori originari e incontaminati, anche nel senso di un esasperato misticismo. Essenziali sono l'attenzione alla corporeità e alla visceralità, la ricerca di immagini astratte, di modelli sublimi e spirituali, la curiosità per la cultura popolare e di massa: da tutto ciò prende forma l'immagine di un'umanità oppressa e stravolta, che trova la sua espressione più esemplare nell'«urlo». In letteratura l'espressionismo si collega alla rottura di ogni equilibrio comunicativo, a uno sconvolgimento del linguaggio che agisce sulla sintassi, sul lessico, sulle strutture metriche e su quelle narrative. In anni più recenti si è diffusa ampiamente, in particolare in Italia, un'accezione più ampia del termine, per indicare le più diverse manifestazioni di rottura degli equilibri classicistici e in genere delle forme e dei linguaggi convenzionali e l'apertura verso i dialetti, l'intreccio tra lingue e dialetti diversi (tanto che si parla in questo caso particolare di *espressionismo linguistico*).

che la rivista partecipasse direttamente alla lotta, e coloro che preferivano un impegno nella letteratura come terreno costruttivo comune. Ciò portò nel dicembre del 1914 a un cambiamento nella struttura della rivista, che passò sotto la direzione di GIUSEPPE DE ROBERTIS (1888-1963), critico sottile che associava un'educazione classicistica a un'esigenza di modernità. La nuova «Voce», continuata fino al dicembre 1916, abbandonò il piano del dibattito intellettuale e cercò di porsi come laboratorio per le nuove esperienze letterarie.

Tra gli autori legati all'orizzonte della «Voce» e che hanno a lungo operato tra

La direzione
di De Robertis

autobiografia, moralismo e frammentismo, va ricordata SIBILLA ALERAMO (pseudonimo di RINA FACCIO, 1876-1960), poetessa e narratrice, che visse con intensità il carattere specifico della condizione femminile (fu impegnata, all'inizio del secolo, in un'attività femminista), ebbe amori e amicizie con molti scrittori del tempo e approdò infine all'antifascismo e al comunismo. In lei ogni problematica intellettuale e culturale si sottopone al fuoco di un'appassionata indagine autobiografica: le sue opere più interessanti restano il romanzo autobiografico *Una donna* (1906) e *Amo dunque sono* (1927).

Sibilla Aleramo

10.3.2. I «moralisti» vociani: Slataper, Boine, Jabier.

Nato a Trieste nel 1888, SCIPIO SLATAPER si trasferì a Firenze nel 1908 e fu tra i primi e più attivi collaboratori della «Voce» fino al 1912, quando se ne staccò. Dotato di una cultura mitteleuropea, lettore di autori tedeschi e nordici, scrisse anche un notevole saggio su Ibsen apparso postumo nel 1916; visse con grande passione e acume critico la specificità della sua condizione triestina (che presentò nelle *Lettere triestine*, pubblicate sulla «Voce» nel 1909), come sospesa tra passato e futuro, tra un orizzonte internazionale e l'esigenza di inserirsi nella vita italiana. Arruolatosi volontario, morì combattendo nel 1915.

Un intellettuale
triestino: Scipio
Slataper

Tutto il nesso di esperienze intellettuali e sentimentali legate alle radici etniche e all'orizzonte problematico della «Voce», dà luogo a una singolare opera, *Il mio Carso* (1912), in cui si svolge una narrazione di tipo autobiografico continuamente aperta e frantumata, che presenta vibranti momenti lirici, riflessioni di tipo morale, continui slittamenti del discorso da un tempo all'altro, da un destinatario all'altro. Il testo si snoda tra un richiamo di forza originaria, barbarica, assoluta e distruttiva (rappresentata in primo luogo dal paesaggio carsico, in cui affondano le radici dell'autore e le tracce della sua infanzia) e un opposto richiamo della civiltà, della vita urbana, del lavoro e dell'impegno costruttivo.

*Il mio Carso*Dalle origini
alla civiltà

GIOVANNI BOINE, nato a Finalmarina (Savona) nel 1887, morto a Porto Maurizio nel 1917, fu inquieto spirito religioso, vicino al *modernismo* (cfr. 9.1.3 e PAROLE, tav. 119); i suoi articoli esprimono l'esigenza di interpretare in chiave moderna, attiva e militante, l'eredità della tradizione cattolica. Ebbe una originalissima capacità di riflettere sui problemi più concreti, sulle forme della vita sociale, partendo da un punto di vista autobiografico, da una acuta consapevolezza del carattere irripetibile di ogni *esperienza* personale; e oscillò con lacerante tensione tra un anarchismo individualistico e un'esigenza di ordine, di valori stabili e saldi. Acutissime furono le sue doti di critico e di saggista, di cui restano testimonianza le recensioni della rubrica *Plausi e botte* (1914-16) per «La Riviera Ligure».

Giovanni Boine

Con *Il peccato* (1914) egli provò la forma del romanzo, narrando una vicenda intellettuale, sentimentale, religiosa, in terza persona, ma con l'evidente proposito di costruire una sorta di autobiografia indiretta. I risultati migliori della sua scrittura sono costituiti da una raccolta di prose liriche, pubblicate postume nel '18 sotto il titolo di *Frantumi*. Qui, nello spazio breve e concentrato del frammento, si manifesta tutto il furore espressionistico di Boine, che attinge al magma pullulante di una sotterranea realtà psichica.

*Il peccato*Le prose liriche:
Frantumi

Piero Jahier

Le prose autobiografiche

Le partiture ritmiche delle *Poesie*

PIERO JAHIER, nato a Genova nel 1884 e morto a Firenze nel 1966, concentra la sua attività creativa nei primi anni vociani e in quelli della prima guerra mondiale, alla quale partecipò volontario come ufficiale degli alpini, vivendola con atteggiamenti di tipo democratico. In alcuni scritti egli traspose la propria autobiografia in personaggi e comportamenti di un mondo piccolo-borghese pieno di stenti e di malessere; nelle *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915) egli descrive tutto lo squallore della vita impiegatizia, con momenti di violenta satira della burocrazia, mentre in *Ragazzo* (1919) presenta il difficile percorso di un adolescente tra disagi, sofferenze e confronti con modelli morali. *Con me e con gli alpini* (1919) è invece un libro di memorie sulla guerra. Una realtà quotidiana piccolo-borghese e contadina, fatta di materiali semplici e diretti, di circostanze umili e «vere», è al centro delle sue *Poesie*, pubblicate su varie riviste tra il '12 e il '17 e poi ristimate e corrette in una raccolta apparsa nel 1964. In esse si stabilisce la distanza tra verso e prosa, ricorrendo a una serie di partiture ritmiche, in un confronto continuo con la vita comune, con gli oggetti e con le cose: ci vengono incontro le forme linguistiche del mondo moderno con pezzi ricavati dalla conversazione quotidiana, da giornali e da manifesti pubblici (e per far ciò si ricorre anche ad audaci soluzioni grafiche).

10.3.3. Il rifiuto di Carlo Michelstaedter.

Una formazione mitteleuropea

Del tutto solitaria è la posizione di CARLO MICHELSTAEDTER, imbevuto di cultura mitteleuropea, attento alle forme più radicali delle filosofie «negative» e pessimistiche (Schopenhauer e Nietzsche, ma in primo piano anche Leopardi), esperto di filosofia, di letteratura greca e di matematica, estraneo alle mitologie intellettuali dominanti nell'ambiente della «Voce».

La vita

Di ricca e colta famiglia ebraica, egli nacque nel 1887 a Gorizia (città allora appartenente all'Impero austriaco); iscrittosi nel 1905 alla Facoltà di matematica di Vienna, si trasferì poi a Firenze, dove compì studi filosofici. Si suicidò con un colpo di pistola a Gorizia il 17 ottobre 1910: aveva appena terminato e spedito a Firenze la sua tesi di laurea, *La persuasione e la rettorica*, che resta la sua sola opera compiuta, pubblicata postuma nel 1913.

La persuasione e la rettorica

Tramite illuminazioni problematiche, riflessioni folgoranti, l'opera cerca di svelare alle radici l'intreccio tra il pensiero, la comunicazione sociale, le forme di organizzazione dell'esistenza. La normale vita umana si presenta a Michelstaedter come cieca convinzione di sé: essa si appoggia su illusioni che tendono in primo luogo ad allontanare il dolore e l'ossessione della morte, a creare apparenti sicurezze, a proiettare ogni momento dell'esistenza verso il futuro, in un mero «continuare». A queste forme di *persuasione* illusoria si oppone la *persuasione* autentica, che è invece presenza immediata della vita a se stessa, accettazione della radicale finitudine umana, della inevitabile esposizione dell'esistente al dolore, alla morte, alla privazione di sé: il *persuaso* è colui che sa «impossessarsi del presente», che sa «prendere su di sé la responsabilità della propria vita», che in ogni momento si confronta con il fatto di «non sapere», assorbendo in sé la negatività dell'esistere.

«Impossessarsi del presente»

Ma la difficoltà di reggere sul terreno della persuasione, di vivere fissando lo sguardo sul non vivere, sapendo «venire a ferri corti con la vita», dà origine alla *rettorica*, che è organizzazione dei valori apparenti e artificiali: è il sistema con cui gli uomini costruiscono ed economizzano il «sapere», creano correlazioni regolari tra le cose, inventano meccanismi sociali e arrivano a «violentare la natura a maggior comodità dell'uomo che vuol pur continuare». La lotta contro la «rettorica» (a cui è dedicata la parte finale dell'opera) assume il valore di una battaglia contro i fondamenti della stessa organizzazione sociale, contro l'artificio e l'ipocrisia che dominano costantemente la comunicazione, contro la funzione di dominio che assumono le ideologie e le istituzioni del sapere.

Michelstaedter approda così a un rifiuto totale dell'orizzonte intellettuale del suo tempo, sviluppando una critica non solo della metafisica e delle forme del sapere tradizionale, ma anche del nuovo idealismo, del nuovo spiritualismo, delle ideologie vitalistiche e irrazionalistiche che pretendevano di tradursi in azione sociale, di intervenire nella trasformazione del mondo. Il suo pensiero si svolge in uno sforzo tragico, che tenta di catturare l'«impossibile», di andare al di là delle forme istituzionali in cui si sono sempre costruite la società e la cultura, per cercare un'umanità «persuasa», cosciente di sé, del proprio inevitabile rapporto con il dolore e con la morte, capace di vivere al di là delle illusioni dei sistemi sociali. Questo sforzo doveva rivelarsi insopportabile: e finì per portare Michelstaedter alla lacerazione finale del suicidio.

Una critica alle istituzioni del sapere

Per un'umanità cosciente di sé

10.3.4. Renato Serra: classicismo e nichilismo.

RENATO SERRA nacque a Cesena il 5 dicembre 1884 da famiglia borghese di tradizioni risorgimentali: la formazione, tutta radicata nella «provincia» romagnola, fu improntata a un gusto della misura e dell'equilibrio, a un'attenzione alle forme e ai particolari, a piaceri intellettuali coltivati nell'ombra e nel silenzio.

Una prospettiva «provinciale»

Nutrito di una grande passione per i classici, sviluppata e approfondita alla scuola del Carducci, fu dal novembre 1907 a Firenze, dove seguì i corsi di perfezionamento dell'Istituto di studi superiori; tornato a Cesena nell'ottobre del 1908, dopo un breve periodo di insegnamento, fu nominato nell'ottobre 1909 direttore della Biblioteca Malatestiana di Cesena, città in cui rimase per quasi tutto il resto della sua vita. Il suo rapporto con il gruppo della «Voce» (su cui pubblicò pochi articoli) si svolse tra simpatia e diffidenza. Nel 1914 apparve l'opera sua più ampia e organica, *Le lettere*, consuntivo sulla situazione della letteratura italiana nel 1913. Sulla «Voce» del 30 aprile 1915 apparve l'*Esame di coscienza di un letterato*, testamento spirituale scritto al momento di partire per la guerra: interventista acceso, combatté come tenente di fanteria e morì sul Podgora il 20 luglio 1915.

La formazione

Contatti e amicizie

Il classicismo, sentito come valore di un passato che si sta esaurendo, come attenzione al contenuto umano delle forme, si confronta, in Serra, con il vitalismo e l'irrazionalismo della cultura dell'inizio del secolo, senza pretendere però, come accadeva in D'Annunzio, di trasformarsi in strumento estetico e spettacolare della modernità. Dal suo orizzonte «provinciale», Serra avverte tutta

Tra classicismo e vitalismo

la distanza che si dà tra una cultura «classica» di tipo tutto letterario e i ritmi accelerati della modernità. Nel classicismo di Carducci egli rintraccia un'ideale misura umana, in cui la continuità con la tradizione e il gusto per le forme si collega a un vigore passionale, a un fondo umano vibrante e autentico. Nel tumultuoso inizio del secolo quell'equilibrio gli appare rotto per sempre, irrecuperabile; ma egli vuole restarvi fedele, scegliendo di sottrarsi al turbinio del presente per appartarsi in uno spazio sicuro e ombroso. Il classicismo resta ormai come un ricamo sul nulla: la fede nella razionalità e nella precisione della parola assume un aspetto irrazionale, non coincide più con la realtà del presente. Impossibile è allora la strada di una scrittura «creativa»: Serra si limita a riflettere sulla letteratura che ha intorno a sé, mostrandosi raffinato e distaccato «lettore di provincia», diffidente verso i metodi e gli schemi filosofici (e verso la stessa estetica crociana). Egli sceglie di «ascoltare» il fondo umano che la parola letteraria conserva e nasconde, di «dialogare» con i testi, andando anche al di là del loro aspetto formale. Gli scritti più affascinanti di Serra, redatti in una prosa nitida e tesa, sono quelli in cui più esplicitamente emerge il contrasto tra la passione letteraria e il richiamo oscuro del mondo esterno: negli eventi politici e militari, che suscitano la partecipazione di grandi masse umane, egli sente l'affacciarsi e l'attrazione di una realtà «altra», tutta diversa da quella raffinata e autosufficiente della letteratura. Come risulta esemplarmente nell'*Esame di coscienza di un letterato*, è il suo stesso abito di letterato a mostrargli quanto la guerra sia priva di senso; nel suo bisogno di totalità, egli critica come illusorio l'atteggiamento di coloro che interpretano la distruzione come un fatto positivo. Ma in un secondo momento, con un salto passionale e irrazionale, Serra rinuncia al proprio distacco critico, considerandolo una malattia di letterato, e scopre che il cammino collettivo della guerra, con «gente legata alla stessa sorte, che s'incontra e si riconosce», conduce all'abbandono di ogni solitudine e di ogni separazione dal mondo. La solidarietà umana si riconosce in quell'«andare insieme», nello scatto di «un'ora di passione», verso qualcosa di oscuro il cui senso si ritrova ormai solo nella morte.

10.3.5. L'avanguardia futurista.

Il futurismo, fondato ufficialmente con il *Manifesto del futurismo* redatto da Marinetti e apparso in francese (*Fondation et manifeste du futurisme*) sul «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909, costituisce l'esito estremo, sul piano del linguaggio e dell'azione, delle forme e dei contenuti di diverse pratiche artistiche, di quella ricerca di protagonismo che caratterizza le classi intellettuali italiane all'inizio del Novecento. La lotta condotta dal futurismo contro i modi di comunicazione tradizionali mira a un'identificazione dei processi artistici con l'immediata materialità di una vita continuamente trasformata e potenziata dai mezzi industriali.

Con estremismo programmatico, i futuristi rifiutano tutta la tradizione: sperimentano e propugnano una larghissima serie di nuove possibilità techni-

che, di modi di comunicazione capaci di aderire immediatamente alla velocità del reale; le forme artistiche riflettono l'accelerazione e il dinamismo, vengono stravolte dal movimento, mentre si rompono i confini tradizionali tra le diverse arti e le diverse tecniche, e acquista nuova importanza il gesto, l'evento effimero. Ai processi pacati dell'intelligenza e della comprensione razionale, si sostituiscono lo *choc*, il lampo dell'intuizione, il gesto e lo schiaffo, la forza e l'energia giovanile, nella loro distruttiva irrazionalità.

Questo nuovo modo di concepire la comunicazione artistica si collega a una volontà di dominio: per il futurismo l'arte deve porsi come guida dell'ininterrotto potenziamento delle capacità dell'uomo, espressione dell'energia dei forti contro l'inerzia dei deboli; ne viene un'esaltazione della guerra, in chiave nazionalistica, come strumento di potenza e di energia, ma anche come occasione di rinnovamento radicale del mondo.

Specialmente nelle fasi iniziali, il futurismo si scaglia contro il perbenismo borghese, a cui oppone la sua sete di eroismo, di ideali distruttivi. La carica antiborghese agisce particolarmente nei riguardi del pubblico, contro il quale i futuristi scaricano la loro aggressività, il loro spirito paradossale.

È chiaro che così si compie una radicale rivoluzione nel modo di concepire l'arte: il futurismo mette a punto una serie di novità tecniche che sono alla radice di gran parte delle avanguardie europee di questo secolo, tentando uno scambio integrale e assoluto tra arte e vita.

Nel contesto italiano il futurismo rappresenta un tentativo di modernizzazione a tutti i costi. Sul piano letterario questo movimento svolge un ruolo essenziale nella disintegrazione dei linguaggi tradizionali, nella diffusione del *verso libero* (ma cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 140), nella rottura di ogni separazione tra poesia e prosa. Più consistenti appaiono comunque i risultati ottenuti nel campo delle arti figurative.

Il primo *Manifesto del futurismo* (1909) ha un carattere prevalentemente ideologico: esso esalta «l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità», e investe con violenti scatti polemici tutte le forme artistiche immobili e contemplative, esibendo una volontà di adeguamento dell'arte alla «velocità» delle macchine; si afferma la validità estetica dei cambiamenti che la tecnica ha introdotto nelle città moderne, si esalta la guerra «sola igiene del mondo», moltiplicatrice di energia, si augura la distruzione dei musei, delle biblioteche, delle accademie.

Questo programma di distruzione si svolge variamente nell'azione di Marinetti e degli scrittori e artisti a lui vicini, soprattutto tra il 1909 e l'inizio della prima guerra mondiale. Una fitta serie di manifesti, in maggior parte opera di Marinetti, che venivano letti e diffusi in occasione di quelle «serate» futuriste che finivano, quasi sempre, per degenerare in risse precisa gli obiettivi e i programmi del movimento (si ricordi *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, aprile 1909; *Contro Venezia passatista*, aprile 1910; *Contro l'amore e il parlamentarismo*, compreso in *Guerra sola igiene del mondo*, 1915; *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912). Quest'ultimo manifesto delinea gli schemi portanti della rivoluzione formale futurista: distruzione di tutte le forme cristallizzate della sintassi, abolizione dell'aggettivo e della punteggiatura, svolgimento di un'*immaginazione senza fili*, fondata su un uso fulminante dell'analogia, su un disordine programmatico legato alla logica interna della mate-

Fedeltà irrazionale

Lettore di provincia

Esame di coscienza di un letterato

La guerra come un «andare insieme»

La parola nel flusso della realtà

Energia e irrazionalità

Il rapporto con il pubblico

Essenziali novità tecniche

I caratteri distruttivi della modernità

Il Manifesto del 1909

Obiettivi e programmi

Parole in libertà

ria; uscendo da se stessa, la letteratura deve dare voce al «brutto» e all'«intuizione» piú sfrenata, facendo muovere *parole in libertà*.

Filippo
Tommaso
Marinetti

Tutta la vicenda del futurismo si riassume in quella del suo capo e fondatore, FILIPPO TOMMASO MARINETTI, nato nel 1876 ad Alessandria d'Egitto. Poeta in francese, egli in seguito elaborò le scelte che lo avrebbero condotto al futurismo, dividendo la sua attività tra Parigi e Milano, dove nel 1905 fondò la rivista internazionale «Poesia». Dopo il *Manifesto* del 1909, fu attivissimo organizzatore di serate e iniziative futuriste, elaboratore di programmi e manifesti. Acceso interventista, partecipò al conflitto mondiale, dove fu ferito e decorato; attivo fiancheggiatore del nascente fascismo, divenne presto uno dei personaggi piú autorevoli del regime. Seguì i fascisti perfino nell'ultima avventura della Repubblica Sociale e morì a Belgio, presso Como, nel 1944.

L'attività
programmatica

La parte piú significativa della produzione marinettiana va individuata nella sua opera di organizzatore, nei manifesti e in altri vari testi programmatici, nei quali mostra tutta la sicurezza del suo piglio distruttivo, la sua passione militaresca per l'energia e per la lotta; egli ricorre a una continua accelerazione linguistica, che cade però facilmente nelle formule di una vieta retorica. La sua vasta produzione «creativa», di valore piuttosto scarso, presenta invece varie sfasature e contraddizioni rispetto agli stessi programmi futuristi.

10.3.6. Poeti e prosatori futuristi.

L'avanguardia
di Govoni
e Palazzeschi

Al di là delle veementi enunciazioni teoriche e programmatiche, i testi dei futuristi raggiungono risultati eterogenei: spesso la loro carica distruttiva resta ferma sul piano dei contenuti, mentre la sperimentazione delle tecniche resta del tutto esteriore. Il futurismo lascia le sue tracce maggiori in autori come Govoni e Palazzeschi, che ne condividono l'esperienza solo per un breve arco di anni: nelle loro opere essi tentano, spesso con successo, di liberarsi dei codici tradizionali, creando un linguaggio legato al flusso della materia e totalmente aderente alle sollecitazioni che provengono dalla realtà contemporanea. Si tratta di un'azione d'«avanguardia» rispetto alla quale le piú programmatiche soluzioni tecniche restano astratte, interessanti per il loro significato teorico o quale documento storico di quegli anni, ma incapaci di produrre testi veramente leggibili o dotati comunque di autentica forza conoscitiva.

Alcuni poeti

Nel campo della poesia ci fu uno sforzo collettivo piú coordinato, che si concretizzò in due antologie curate dallo stesso Marinetti, *I poeti futuristi* (1912) e *I nuovi poeti futuristi* (1925). Tra i piú significativi poeti futuristi, vanno ricordati il siciliano ENRICO CAVACCHIOLI (1885-1954), il milanese PAOLO BUZZI (1874-1956), il romano LUCIANO FOLGORE (pseudonimo di OMERÒ VECCHI, 1888-1966).

Ardengo Soffici

L'esperienza futurista costituì solo uno dei momenti dell'attività del toscano ARDENGO SOFFICI, nato a Rignano sull'Arno nel 1879 e morto a Forte dei Marmi nel 1964, pittore e scrittore, caso esemplare di passaggio dai fermenti d'avanguardia all'ordine piú tradizionalista, da un'apertura internazionale a un ottuso nazionalismo. Il suo ingegno parte da un fondo toscano municipale e campestre, che, dopo un'immersione giovanile nell'avanguardia parigina, si traduce in un sovversivismo

reazionario che lo porta sulle posizioni del fascismo. A Parigi scoprì la pittura impressionista; ebbe inoltre il merito di diffondere in Italia la conoscenza di Rimbaud. Partecipe delle varie vicende delle riviste fiorentine dell'inizio del secolo, propose sulla «Voce» la linea dell'*autobiografismo lirico*, che rese esplicita in vari scritti precedenti per illuminazioni frammentarie. L'opera piú significativa resta il romanzo *Lemmonio Boreo* (1912): la vicenda, tra epica e picaresca, di un «eroe popolare giustiziere», che attraversa la campagna toscana compiendo atti teppistici che prefigurano, al di là delle intenzioni dell'autore, lo squadrismo fascista.

Lemmonio Boreo

10.3.7. La poesia inarrestabile di Corrado Govoni.

Poeta di forza spontanea e autentica, in cui la parola sembra conservare un rapporto diretto con la molteplicità delle cose, CORRADO GOVONI nacque a Tamara (Ferrara) nel 1884 e morì al Lido dei Pini, presso Roma, nel 1965. Ha lasciato numerose raccolte (di cui egli diede un'ampia scelta nel volume del 1961, *Poesie 1903-1959*), dove l'eccezionale e smisurato repertorio di immagini e situazioni si appoggia a una singolare capacità di «vedere» e di tradurre la visione in parola inarrestabile. C'è in Govoni come un'«ingenuità» costitutiva che lo porta ad attraversare con la poesia tutto ciò che pullula nel mondo esterno, immergendosi nella piú informe oggettività. Questo suo dono fa sì che già le raccolte del primo decennio del secolo contengano nuove configurazioni di immagini e di suoni: esse ci appaiono oggi quasi come una «inaugurazione» del linguaggio poetico novecentesco. Il poeta ha attraversato esperienze tra loro diverse, avvicinandosi in primo luogo al crepuscolarismo e al futurismo fino ad attingere, nella vecchiaia, al neorealismo. In ogni sua scelta, in ogni suo contatto con le tendenze contemporanee, egli ha d'altra parte sempre mantenuto una capacità di accendersi, di seguire sensazioni del tipo piú diverso: nella sua poesia è tenuta sempre desta una meraviglia per l'emergere di una realtà non codificata dai canoni tradizionali, di un mondo in cui si mescolano il basso e il sublime, il quotidiano e l'eccezionale, il residuo di antichi mondi e l'invenzione di mondi del tutto nuovi.

La vita

La visione
e la parola

Oggettività
senza norma

Una curiosità
al di là dei codici

10.3.8. Aldo Palazzeschi: la giocosa libertà del nulla.

Nato a Firenze il 2 febbraio 1885, ALDO GIURLANI si diede alla letteratura dopo aver frequentato una scuola di recitazione insieme a Moretti, di cui divenne grande amico (cfr. 9.8.10); assunse lo pseudonimo PALAZZESCHI desumendolo dal cognome della nonna.

Dal teatro
alla letteratura

Dopo i primi libri di poesie, legati al crepuscolarismo, aderì al futurismo, elaborando alcuni dei testi piú liberi e originali dell'intero movimento: fece da raccordo tra Marinetti e il gruppo di «Lacerba», ma si allontanò dal futurismo già nel 1914, quando questo scatenò la sua violenta battaglia interventista. Rimase estraneo al fascismo, impegnandosi soprattutto in un'attività di narratore, che gli guadagnò i favori del pubblico; collaborò dal '26 al «Corriere della Sera» e da Firenze partì per lunghi soggiorni a Parigi. Si trasferì nel 1941 a Roma e nella vecchiaia visse un nuovo momento di felice creatività. Morì a Roma il 18 agosto 1974.

La vita

Palazzeschi attraversa l'esperienza dell'avanguardia di inizio secolo, quella

Un cordiale estremismo del « ritorno all'ordine » degli anni Venti e ancora la ripresa sperimentale delle avanguardie degli anni Sessanta, con una sua inconfondibile e quasi cinica giocondità, con un nichilismo generoso ma non privo di un che di enigmatico e di inafferrabile. Nelle più diverse situazioni egli si diverte a trarre alla luce sproporzioni e incongruità, in un'irridente distruzione dei rapporti normali tra le cose: ma la sua distruzione è paga di potersi concentrare sugli oggetti, e conserva sempre un'estrema riserva su di sé, sul proprio valore e sui propri limiti.

La produzione poetica La sua prima fase creativa è concentrata sulla poesia, da lui quasi completamente abbandonata negli anni Venti, quando si dedicò all'ordinamento delle liriche già apparse nel volume *Poesie* (1925); ma una prima sistemazione della sua produzione poetica si era avuta nella raccolta *L'incendiario* (1913). I testi legati al crepuscolarismo mostrano un gusto per la ripetizione e per la cantilena, che tende già a svelare la gratuita nullità della parola e della posizione stessa del poeta, presentato nella celebre poesia *Chi sono?* come « saltimbanco », secondo un motivo del resto molto diffuso nell'arte e nella cultura tardo-ottocentesca. Lo spontaneo avvicinamento di Palazzeschi al futurismo fa esplodere all'estremo la sua aspirazione a trasformare la parola in puro divertimento. Le cose più minute, i paesaggi più semplici e convenzionali, le situazioni umane più banali, tutto si risolve in elementare insensatezza, in un meraviglioso che vuole essere privo di ogni valore e di ogni aura. Palazzeschi trasforma la poesia in cantilena e filastrocca, sciorinamento di « corbellerie »: in tal modo ridicolizza tutte le etichette sociali, le presupposizioni di valori, le esaltazioni programmatiche della poesia e della cultura del tempo.

Palazzeschi e i futuristi

Il codice di Perelà

Le novelle

Palazzeschi non si lascia, però, catturare dall'invasamento energetico dei futuristi, dalla loro esaltazione della modernità: lo scrittore fiorentino rifiuta ogni proposizione di nuovi valori, non mira a una poesia che collabori al percorso della storia, ma solo ad un'esperienza poetica liberata in una assoluta evanescenza. Per questa strada giunge al risultato migliore della narrativa futurista, *Il codice di Perelà* (1911), romanzo carico di elementi allusivi e allegorici, basato sulla vicenda di un uomo di fumo, una specie di nuovo Cristo-messia, figura parodistica di salvatore e di poeta, che dovrebbe elaborare un codice per la liberazione dell'umanità dalla falsa razionalità e dalle costrizioni sociali, ma che esala verso il cielo risolvendosi nel nulla.

Dopo la rottura con il futurismo, Palazzeschi si mosse verso una narrativa più tradizionale, più legata a elementi realistici. Nelle novelle (che furono raccolte nei volumi *Il Re bello*, 1921, *Il palio dei buffi*, 1937, *Bestie del 900*, 1951, confluiti poi in *Tutte le novelle*, 1957, a cui seguì ancora nel 1966 *Il Buffo integrale*) ha libero sfogo una comicità fatta di favole leggere e piene di sorprese, di incastri e di scambi interni, o di situazioni quotidiane in cui la vita borghese e piccolo-borghese si illumina e viene sconvolta dall'emergere di stranezze e marginali irregolarità. L'opera più fortunata di Palazzeschi fu il romanzo *Sorelle Materassi* (1934), la cui struttura realistica, molto tradizionale, è appesantita da un tono di conversazione « toscana » che vuol essere troppo misurato e cordiale; la vicenda è giocosamente disinvoltata ed è basata sullo sconvolgimento che un giovane nipote scapestrato introduce nella vita di due anziane sorelle « cucitrici di bianco ». Elementi patetici e di dolce moralismo si affacciano invece nei romanzi *I fratelli Cuccoli* (1948) e *Roma* (1953). Un nuovo sorprendente equilibrio tra il furore sperimentale della giovinezza e il tono di dolce

conversazione che talvolta assumono i romanzi della maturità, si ritrova invece nei romanzi della vecchiaia, *Il doge* (1967), *Stefanino* (1969), *Storia di un'amicizia* (1971); notevoli anche le raccolte poetiche *Cuor mio* (1968) e *Via delle Cento Stelle*, 1971-72 (1972).

10.3.9. *Trasformazioni e serietà di Borgese.*

Il siciliano GIUSEPPE ANTONIO BORGESE (1882-1952) rappresentò per tutta la prima fase del Novecento una coscienza critica di notevole acume e prestigio, capace di imporsi al pubblico con grandi prospettive intellettuali, con uno spirito sempre disposto a mettere in discussione le proprie stesse conquiste. Le sue scelte lo portarono però a un relativo isolamento culturale, a un progressivo distacco dai gruppi e dalle tendenze intellettuali dominanti, forte già negli anni Dieci e accentuatosi negli anni Venti, fino a una coraggiosa scelta antifascista che lo costrinse a trasferirsi in America, dove visse in esilio, insegnando in varie università, dal 1931 al 1949.

Oltre alla sua fittissima attività di critica « militante », ha un essenziale rilievo il romanzo *Rubè* (1921), sorta di riflessione critica e autocritica sulla cultura « sovversiva » e interventista, in cui si narrano le vicende di un intellettuale piccolo-borghese siciliano, Filippo Rubè, e le modificazioni della sua coscienza nel passaggio dalla battaglia interventista ai conflitti sociali del primo dopoguerra. Il libro segue da vicino le contraddizioni di un vitalismo irrazionalistico che nel protagonista si presenta come un modo di trasferire la propria inconsistenza personale sul piano di una illusoria partecipazione ai destini collettivi. Nel contatto con l'esperienza concreta della guerra, che non permette l'individuazione di alcun senso e impedisce ogni scelta, l'attesa di eventi assoluti e definitivi si prolunga in un'esistenza grigia e cupa, dove si danno solo gesti automatici, incontri deludenti o meschini.

Il narratore scava a fondo nell'io del personaggio: il protagonismo intellettuale, la tensione a immergere la forza vitale dell'io nel flusso di un presente in movimento, riceve in *Rubè* una essenziale smentita, rivela tutto il suo carattere velleitario e piccolo-borghese. Questa specie di radiografia della condizione intellettuale alla vigilia del fascismo si avvale di una prosa rapida e scorrevole, che non si preoccupa del proprio spessore stilistico, ma insegue una trama di rapporti simbolici, di analogie tra luoghi, oggetti, figure, situazioni, in cui il personaggio sembra riconoscere i segni del proprio destino.

Accanto alla scrittura narrativa, su cui continuò a lavorare successivamente a *Rubè*, senza più raggiungere un risultato così essenziale (ma vanno ricordati almeno i racconti *Le belle*, 1927), Borgese tentò anche la strada della poesia, senza però pervenire a adeguate soluzioni stilistiche.

10.3.10. *L'espressionismo « provinciale » di Federigo Tozzi.*

L'opera di FEDERIGO TOZZI, che si svolge, con scarsissima eco (salvo l'interesse di Borgese, di Pirandello e di pochi altri), nel breve spazio del secondo decennio del secolo, oppone all'orizzonte della modernità la sofferta esperien-

Le opere della vecchiaia

La scelta antifascista

Critica della cultura interventista: *Rubè*

Un intellettuale attraverso la guerra

Naturalismo simbolico

Un sofferto provincialismo

za di un mondo provinciale e municipale in cui la persistenza di un'antica società contadina si intreccia con i frammenti di un ambiente artigianale, impiegatizio, piccolo-borghese, tra sordi rancori, esasperanti inerzie, ossessivi residui psicologici.

La formazione

Nato a Siena il 1° gennaio 1883, egli visse la fanciullezza e l'adolescenza in un difficile rapporto col padre; scarsi i suoi risultati negli studi, a cui del resto il padre guardava con diffidenza. Dopo la morte della madre (1895), Tozzi proseguì gli studi tecnici in modo irregolare, senza portarli a termine; seguì letture e interessi letterari personali, frequentando assiduamente la Biblioteca comunale di Siena. Nella vita quotidiana si formò un carattere aggressivo e rissoso, complicato dai continui scontri col padre.

Il lavoro letterario

Fu assunto nel marzo 1908 dalle Ferrovie dello Stato. La morte del padre, nel maggio, lo rese erede di una notevole fortuna, permettendo il suo matrimonio con Emma Palagi (da cui nacque nel 1909 il figlio Glauco), l'abbandono dell'impiego e l'avvio di un intenso lavoro letterario. Si era spostato intanto verso posizioni di acceso spiritualismo e di cattolicesimo reazionario, propugnate violentemente nella rivista «La Torre», da lui fondata nel 1913 insieme all'amico DOMENICO GIULIOTTI (1877-1956). Mentre la sua situazione economica si faceva difficile per la trascuratezza nella gestione dell'eredità paterna, si trasferì a Roma, con la famiglia, nel 1914, alla ricerca di collaborazioni nei giornali e di una maggiore notorietà letteraria. Dopo il suo primo libro importante, *Bestie*, pubblicato nel 1917, si impegnò, vivendo tra Roma e Siena, nella sistemazione, revisione e stesura delle sue opere narrative, mentre era assillato dai problemi economici e da un nuovo, ossessivo bisogno di religiosità: ma riuscì a vedere solo la pubblicazione di *Con gli occhi chiusi* (1919) e di *Tre croci* (1920). Morì a Roma, per una polmonite, il 21 marzo 1920.

Gli ultimi anni

Un naturalismo che non spiega

La scrittura di Tozzi nasce da un fondo autobiografico e da un modo di rappresentazione e di visione di tipo naturalistico (per cui è essenziale il richiamo a Verga): tuttavia mentre «il naturalismo rappresenta in quanto spiega, e viceversa; Tozzi rappresenta in quanto non sa spiegare» (G. Debenedetti). La realtà esterna invade il suo spazio visivo come una presenza misteriosa, carica di veleni dei quali non si rintraccia l'origine e che spesso coincidono con la sua sofferente psicologia. D'altra parte la rappresentazione di Tozzi evita di distendersi in percorsi narrativi continui, svolgendosi tutta per illuminazioni discontinue, che mostrano un rapporto con il frammentismo della «Voce»: solo nell'ultima fase della sua attività egli sembra cercare costruzioni narrative più organiche e coerenti.

Ricordi di un impiegato

Il fondo originario della scrittura di Tozzi e le complicazioni psicologiche da cui essa nasce, possono rintracciarsi già nelle lettere scambiate con la moglie (pubblicate nel 1925 col titolo *Novale*); essenziali sono però i *Ricordi di un impiegato*, legati alla sua esperienza di impiegato delle ferrovie, composti nel 1910 sotto forma di diario e pubblicati a cura di Borgese su «La Rivista letteraria» nel 1920. Nel racconto dei momenti frammentari di una grigia esistenza, di fronte alla presenza sempre estranea e nemica degli altri, il narratore frantuma una realtà che è tanto più priva di senso e sordamente ostile quanto più appare normale. Come il mondo è fatto di apparizioni slabbrate, di gesti ottusi e dimessi, così, anche per il modo in cui è strutturato il diario, l'io vi appare del tutto frantumato e addirittura inesistente.

Con gli occhi chiusi, il romanzo pubblicato nel 1919, ma scritto nel 1913, può essere considerato il capolavoro di Tozzi. Con una narrazione in terza persona, in un succedersi di brani disposti come frammenti, vi si segue la vicenda, carica di elementi autobiografici, di Pietro Rosi, e del suo innamoramento per la contadina Ghisola, sospeso tra illusorie immagini, fin quando il protagonista non la scopre incinta in una casa di tolleranza. Pietro si presenta come un «inetto», il cui non voler vedere gli altri e le cose è anche un modo di sfuggire alla stranezza dell'esistenza, ai colori sordidi che intorno a lui assumono le cose, gli oggetti artificiali e naturali, le persone che gli si muovono intorno con minacciosa estraneità. Il suo è come un romanzo di formazione alla rovescia, la storia di un'esperienza di delusione che è inscritta da sempre nel mondo che gli sta attorno: ma, insieme al personaggio, è tutta la realtà a cedere e a sfaldarsi, nonostante la sua apparente corposità. Non ci sono segni, per quanto irraggiungibili, di felicità: il mondo appare ossessivo, irrespirabile, impastato di fetore, di ottusità, di rissosità, di egoismo, chiuso a qualsiasi possibilità di amore.

Con gli occhi chiusi

Un inetto in una realtà disumana

Meno intense appaiono le novelle, scritte a partire dal 1908: pubblicate su varie riviste a partire dal 1910, esse approdarono poi a due raccolte apparse postume nel 1920, *Giovani e L'amore*. Prova eccezionale di scrittura frammentaria è quella di *Bestie*, brevi testi scritti tra il '15 e il '17, che si riferiscono alle situazioni più diverse (dalla descrizione di luoghi e oggetti, alla presentazione di figure umane, a riflessioni morali e personali), da cui sempre si svolgono analogie con figure animali: un singolare bestiario moderno, che non mira, come quelli antichi (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 4), a una sistemazione della realtà, ma condensa in sé tutto il peso inquietante e misterioso che il mondo esterno assume per un'anima «senza amicizie, ingannata tutte le volte che ha chiesto d'esser conosciuta».

Le novelle

Il frammentismo di *Bestie*

Rispetto a questa dimensione frammentaria, un nuovo impegno costruttivo è testimoniato dai due romanzi che Tozzi scrisse con un'estrema concentrazione: *Il potere*, scritto tra il 3 e il 24 luglio 1918 e pubblicato postumo nel 1921, e *Tre croci*, scritto tra il novembre e il dicembre del 1918 e pubblicato all'inizio del 1920, con dedica a Pirandello (incompiuto rimase invece il romanzo *Gli egoisti*).

Gli ultimi romanzi

Il potere presenta la vicenda di Remigio Selmi che, alla morte del padre, si occupa del potere della Casuccia, presso Siena: anch'egli è un «inetto», che, quanto più cerca di comportarsi in modo equanime e benigno, tanto più gli altri si accaniscono contro di lui, attribuendogli la responsabilità di ogni stortura e di ogni ingiustizia. In un crescendo velocissimo e iperbolico, gli si scaricano addosso le disgrazie più disparate, ed è costretto a muoversi come un automa in mezzo a rapporti in cui non riesce a riconoscersi, ad attività pratiche a cui il suo carattere non riesce mai ad adeguarsi, fino al momento in cui un suo contadino, in un lampo di rabbia, lo uccide con un colpo d'accetta. La narrazione si versa tutta nei fatti e può far pensare a un ritorno di Tozzi a un'ottica più tradizionalmente naturalistica: ma il linguaggio, retto da periodi brevissimi, da frequenti frammenti di dialogo, da un dominio quasi totale della paratassi, non si riduce affatto a una registrazione «oggettiva» della realtà. L'incapacità di vivere di Remigio è anche una specie di resistenza passiva alle leggi economiche e naturali, un bisogno di essere «altrove», di contemplare da lontano il mistero

Il potere

Tra naturalismo e simbolismo

Martirio piccolo-borghese

che si annida nella segreta insensatezza delle cose: in lui è possibile scorgere addirittura una immagine distorta e umiliata, involgarita dalla banale realtà provinciale e piccolo-borghese, dello stesso Cristo.

Tre croci

Il cattolicesimo di Tozzi approda così al senso di una radicale negatività della condizione naturale e sociale, a cui il personaggio «inetto» si piega con un'ansia di sacrificio e di martirio: in *Tre croci* la figura dell'inetto-vittima sacrificale si rispecchia nella vicenda dei tre fratelli Gambi, proprietari di una libreria d'antiquariato in Siena, i quali, in seguito a difficoltà economiche, precipitano in una spirale di errori che li conduce tutti e tre alla rovina e alla morte: ma l'assurdità della loro storia finisce per trasformarli in figure simboliche, in vittime di un'espiazione per il male stesso di vivere.

L'Italia municipale e la modernità

Con soluzioni tanto intense e originali, Tozzi fa così del suo mondo psicologico e del mondo provinciale senese una lacerante metafora della condizione umana, improntata alla crudele fisicità di un orizzonte insieme contadino e municipale, che va disgregandosi al contatto con la modernità. La realtà scopre la sua faccia più crudele e distruttiva e il personaggio tozziano, chiudendosi nella sua inettitudine, vive l'estraneità radicale dell'io ai processi sociali: intorno a lui pullula tutta una piccola umanità feroce e bestiale, che non conosce l'amore, che sa vivere solo nell'aggressione o nell'accettazione incondizionata della sorda violenza dei rapporti quotidiani. La natura, gli oggetti, gli stessi luoghi cittadini si animano come qualcosa di resistente e di estraneo all'occhio: c'è in Tozzi una carica visiva fortissima, una capacità di rappresentare contorni e volumi che si giustappongono, si aggrediscono e si elidono a vicenda. La forza della sua rappresentazione ci conserva, in modo ineguagliato, il colore concreto di un'Italia agricola e municipale vicina alla fine.

10.4. Luigi Pirandello e il teatro del primo Novecento

10.4.1. *Dalla Sicilia al mondo: vita di Pirandello.*

LUIGI PIRANDELLO nacque il 28 giugno 1867 nella villa Caos, nei pressi di Girgenti (ribattezzata col nome classico di Agrigento nel 1927) e nelle cui vicinanze il padre Stefano gestiva delle miniere di zolfo; la madre, Caterina Ricci Gramitto, apparteneva a una famiglia borghese che si era eroicamente distinta nella lotta anti-borbonica e unitaria.

Compiuti gli studi liceali a Palermo, si iscrisse all'università della stessa città, quindi alla Facoltà di lettere dell'università di Roma. Nell'89 si trasferì in Germania, all'università di Bonn, dove, nella primavera del '91, si laureò in filologia romana con una tesi sul dialetto di Girgenti.

Deciso a dedicarsi alla letteratura (aveva già pubblicato due raccolte di versi, *Mal giocondo* e *Pasqua di Gea*: ne sarebbero seguite altre, tra cui *Fuori di chiave*, 1912), ottenne dal padre un assegno mensile e nel '92 si stabilì a Roma, dove conobbe Capuana (cfr. 9.4.4). Cominciò a impegnarsi nella narrazione in prosa e nell'estate 1893, nel silenzioso soggiorno di Monte Cavo, presso Roma, scrisse il suo primo romanzo, apparso solo nel 1901, col titolo *L'esclusa* (cfr. 10.4.4); intanto collaborava variamente a riviste e scriveva novelle. Nel gennaio del 1894 aveva sposato a Girgenti, con matrimonio combinato tra le famiglie, la benestante Maria Antonietta Portulano: i giovani sposi si stabilirono a Roma, dove nacquero tre figli. Il primo periodo della vita familiare fu abbastanza sereno, anche se il rapporto con Antonietta fu vissuto con una distanza carica di disagio psicologico. Sempre più fitta diventava intanto la collaborazione dello scrittore a riviste, sia con saggi, sia con novelle. In quegli anni si ebbero anche i suoi primi tentativi di scrittura teatrale. Nel 1897 Pirandello intraprese la carriera di professore universitario, insegnando all'Istituto superiore di magistero di Roma.

Nel 1903 la famiglia Pirandello subì un grave dissesto economico, per l'allagamento di una miniera che fece perdere tutto il capitale investito dal padre Stefano, tra cui la stessa dote di Antonietta: la notizia causò nella donna una gravissima crisi, che compromise definitivamente il suo equilibrio psichico. Venute meno le rendite familiari, Luigi intensificò la collaborazione a giornali e riviste. Oltre a numerosissime novelle, vennero composti i romanzi *Il fu Mattia Pascal*, *I vecchi e i giovani*, *Suo marito*. Il successo del primo indusse uno dei maggiori editori del tempo, Treves di Milano, a occuparsi della pubblicazione delle sue opere.

Nel 1910 vennero rappresentati, da parte della compagnia di Nino Martoglio, i suoi primi due atti unici; ma il lavoro letterario resta ancora concentrato sulla narrativa, con una ricca produzione di novelle che, dal 1911, cominciano ad apparire

La famiglia

La formazione

L'attività letteraria romana

Il matrimonio

Le difficoltà economiche

Il vero esordio teatrale

soprattutto sul «Corriere della Sera». Egli lavora anche per la nuova industria del cinema, scrivendo soggetti; di questa attività è frutto il romanzo *Si gira...*, pubblicato nel '15 sulla «Nuova Antologia». Il 1915 peraltro è un anno risolutivo per il destino umano e intellettuale di Pirandello: il 19 aprile al teatro Manzoni di Milano va in scena la sua prima commedia in tre atti, già scritta molti anni prima, *Se non così...*. Da questa esperienza prende avvio un suo nuovo impegno nella scrittura teatrale, sia in lingua che in dialetto siciliano; proprio negli anni della grande guerra scrive alcune opere celebri. Pirandello considera la guerra un necessario compimento storico del Risorgimento, ma ne individua anche gli aspetti negativi e distruttivi: vive drammaticamente il fatto di appartenere a una generazione a cui è negato un autentico impegno patriottico, che non ha partecipato al Risorgimento e ora vede combattere le generazioni più giovani. Anche il figlio Stefano è al fronte, dove cade prigioniero nel 1915 (anno in cui muore la madre di Pirandello), per tornare solo a guerra finita. In questa situazione si aggrava la malattia mentale di Antonietta; nel 1919 è ricoverata in una casa di cura a Roma, dove resterà fino alla morte.

Il 1920 è l'anno della piena affermazione del teatro pirandelliano: il fervore creativo culmina nel capolavoro dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, che, dopo il fiasco della prima rappresentazione tenuta a Roma il 9 maggio 1921, trionfa a Milano il 27 settembre dello stesso anno e inaugura il grande successo internazionale che, a partire dal 1922, porta Pirandello sulle scene di tutto il mondo. Da una vita sostanzialmente sedentaria, lo scrittore passa a un'inquietante condizione di viaggiatore, scrivendo soprattutto negli alberghi, raggiungendo tutti i centri teatrali d'Europa e d'America; arricchisce il suo repertorio di nuove commedie e segue direttamente la vita delle compagnie teatrali, impegnandosi anche in una attività di regista (cfr. *PA-ROLE*, tav. 150). Egli mostra una viva curiosità per le tecniche dello spettacolo, in primo luogo il cinema, che in quegli anni ricava soggetti da molte sue opere; scrive ancora alcune novelle e cura varie edizioni delle sue opere, mirando a una loro sistemazione globale che raccoglie i testi teatrali sotto la denominazione di *Maschere nude* (il primo volume esce già nel 1918) e le novelle sotto quella di *Novelle per un anno* (il primo volume esce nel 1922).

Nella attività frenetica che lo porta in ogni parte del mondo, Pirandello pare attuare una fuga da se stesso, dalle proprie radici e dalle proprie angosce, nel momento in cui continua a esprimerle sul piano artistico. È una paradossale affermazione di sé, che si lega a una ossessione di presenza pubblica, ma è aliena dal pessimismo con cui egli ha sempre guardato alla falsità della vita sociale. I suoi comportamenti pubblici sono caratterizzati così da una ambiguità di fondo, che giustifica anche la sua adesione al fascismo, esplicita già nel 1923 e poi giunta, nel settembre 1924, a una iscrizione formale al partito. I buoni rapporti con lo stesso Mussolini del resto gli consentono di trovare finanziamenti per un nuovo organismo teatrale, il Teatro d'Arte a Roma, inaugurato il 4 aprile 1925; esso costituì una vera e propria compagnia, diretta dallo stesso Pirandello, che fin dal 1925 vi scriverà la giovane attrice Marta Abba (1900-1989), a cui si legò sentimentalmente e che lasciò erede dei diritti delle sue ultime opere. Ma il Teatro d'Arte dovette cessare l'attività nel 1928. Nonostante i suoi sempre più numerosi viaggi all'estero, Pirandello mantenne stretti rapporti con la cultura ufficiale: nel 1929 fu chiamato a far parte dell'Accademia d'Italia; nel 1934 gli venne assegnato il premio Nobel per la letteratura.

Negli ultimi anni pensò al completamento della raccolta delle *Novelle per un anno* e guardò ormai con silenzioso distacco alla retorica del regime fascista. Il suo pessimismo lo fece essere sempre inspiegabilmente «altrove», diverso da come era

La guerra e i miti risorgimentali

Gli anni del successo

Un'intensa attività

Fuga da se stesso

Adesione al fascismo

Il Teatro d'Arte

Il Nobel

costretto ad apparire. Mentre seguiva negli stabilimenti di Cinecittà le riprese di un film tratto dal *Fu Mattia Pascal*, si ammalò di polmonite e morì nella sua casa romana il 10 dicembre 1936.

10.4.2. La scrittura come tortura.

Le numerose opere di Pirandello si susseguono e si dispongono come in un sistema globale, in cui circola ininterrottamente una folla di situazioni, personaggi, motivi mitici e simbolici, intrecci e schemi narrativi. Questi materiali, variamente combinati, non intendono peraltro presentarsi come materiali letterari, ma come frammenti di esistenza, segni di sofferenze reali, residui di un mondo psichico carico di tensioni, immagini della crudeltà e dell'aggressività che regolano i rapporti tra gli uomini. Siamo agli antipodi della scrittura di D'Annunzio (cfr. 9.6.3), col suo estetismo esasperato. Pirandello non intende ricavare dalla letteratura l'esaltazione di una «vita» esuberante e trionfante, ma partire dalle condizioni della vita reale degli uomini, per scoprirne le contraddizioni, il fondo segreto di sofferenza e di pena, il peso minaccioso che vi hanno l'artificio e la finzione. Scrivere per lui è come ruotare attorno a un groviglio di oggetti in cui si coagula una *vita* che non riesce ad essere se stessa, che lotta continuamente con una *forma* che la insidia. In questo continuo ruotare la scrittura si richiama ad alcuni modelli, anche tra loro lontani, che permettono di individuare elementi diversi:

1. quelli provenienti da un antico fondo siciliano, dalla durissima vita popolare del territorio di Girgenti, dalla crudeltà delle relazioni sociali in essa vigenti, dalle leggende e dalle credenze, di un folclore che talora risale alle origini greche;
2. quelli ricavati da una sottile attenzione alla vita della piccola borghesia impiegatizia della Roma umbertina e giolittiana, fatta di esistenze chiuse, dagli orizzonti limitatissimi, ma dagli intrecci umani spesso strani e paradossali;
3. quelli legati a una coscienza fortissima dei turbamenti, delle nuove sofferenze e perversioni che il mondo moderno introduce in altri universi in origine immobili e chiusi in se stessi;
4. quelli che risalgono a un'ossessione per tutte le forme di sofferenza e di malessere psichico che possono sorgere all'interno della famiglia (problematica che forse affonda nella stessa infanzia di Pirandello e che poi si è complicata per le esperienze successive);
5. quelli ricavati da una tradizione di letteratura umoristica italiana ed europea, che tende a sconvolgere i rapporti consueti, a dar voce ad aspetti sotterranei e inquietanti dell'esperienza (fondamentale a tale proposito la conoscenza di alcuni scrittori tedeschi).

Con questi vari materiali, la scrittura pirandelliana tende a costruire un'opera globale, in cui non contano soltanto i singoli risultati, ma soprattutto l'impegno continuo, l'ostinazione con cui l'autore si rapporta alla sua materia, ne ricombina alcuni aspetti essenziali, spesso passando da un genere all'altro (e

Frammenti di sofferenza

Indagine sull'inautenticità

Sicilianità

Roma e il ceto impiegatizio

Perversioni della modernità

Ossessioni familiari

Umoreismo e quotidianità

ciò è evidente nel caso di molte opere teatrali, che riprendono direttamente i temi di singole novelle). In ciò agisce una violenta ossessione originaria: scrivere è un modo per tener lontana questa ossessione e insieme di ruotarvi intorno senza fine.

Ripetizione
e negatività
dell'esistenza

L'intero lavoro dello scrittore si svolge sotto il segno della ripetizione, nello sviluppo di una scrittura che agisce come un coltello che affonda continuamente nella negatività dell'esistenza, in una pena immedicabile che si identifica con lo stesso essere dell'uomo (e da cui sprigiona spesso anche il riso, in una vitalità paradossale, quasi diabolica). Gran parte dell'opera pirandelliana può essere vista come una sosta in una « stanza della tortura » (G. Macchia), impietosa messa in scena di un vivere che in quanto tale è male, aggressività, impossibilità, e in cui non può mai realizzarsi un'esistenza autentica e pura.

10.4.3. Maschere, fantasmi e personaggi.

L'identità
e la maschera

Per Pirandello la finzione e l'inganno della vita sociale trovano il loro maggiore strumento nella *maschera*: ognuno di noi si presenta allo sguardo degli altri attraverso un'apparenza esterna che non corrisponde alla reale natura e da cui è molto difficile, o impossibile, liberarsi. Sciascia ha mostrato come Pirandello ricavasse quest'idea della maschera dal fondo stesso della realtà sociale siciliana; a questo fondo arcaico egli intrecciava poi una avanzatissima coscienza del carattere artificiale della vita sociale moderna. Dalle « filosofie della vita » che dominavano nell'Europa del tempo (cfr. 9.1.4) gli veniva una concezione della realtà come perpetuo e insolubile conflitto tra *vita* e *forma*: la « vita » è flusso continuo, movimento profondo e autentico che, nella comunicazione tra gli uomini, viene sempre bloccato, fissato, artificializzato da una « forma » che ne spegne la forza originale e porta con sé la morte (la « maschera » non è che una delle manifestazioni essenziali della « forma »). L'essere stesso dell'uomo nella società si fonda proprio su una continua lotta contro la « forma », in un tentativo di districarsi dalle maschere artificiali che dominano i rapporti interpersonali. In tutta la sua opera lo scrittore cerca di esprimere tale contrasto, riconoscendo allo stesso tempo l'insuperabilità del dissidio tra vita e forma.

La vita contro
la forma

L'autenticità
inafferrabile

Maschere e finzioni si impongono in tutte le opere pirandelliane, sia nel modo di presentarsi degli oggetti, sia nell'intreccio dei rapporti sociali, sia nella consistenza fisica e psichica delle persone. Sopraffatte dalle maschere, le persone diventano inafferrabili: il loro posto è preso da esseri astratti, quasi dei fantasmi che condensano in sé tutta una serie di realtà psichiche, di sensazioni, di desideri, di ossessioni altrimenti impronunciabili. Lo scrittore tende a vedere il proprio lavoro come frutto di un rapporto con queste emanazioni della sua fantasia, testimoni di un doloroso bisogno di « vita », « compagni segreti » del suo io. Sono fantasmi che recano su di sé il segno della « forma » che uccide, che vengono spesso dal regno dei morti. Da quest'ossessione nasce la concezione pirandelliana del *personaggio*, come entità distinta dall'autore, come essere che cerca di realizzarsi in modo assoluto e vivere una sua vita autentica nel-

la letteratura e poi soprattutto sulla scena. Questa concezione ha radici fin nella prima attività di Pirandello, trova un'essenziale manifestazione nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, portando in seguito alla creazione di un vero e proprio mito, quello del personaggio senza autore: esso viene impostato in alcune novelle (come *La tragedia di un personaggio*, 1911, e *Colloqui con i personaggi*, 1915), in cui si parla di personaggi sospesi, non ancora realizzati (o addirittura rifiutati da altri autori), che si rivolgono a Pirandello presentando se stessi, chiedendo di divenire personaggi definitivi.

Il mito
del personaggio
senza autore

Questo mito permette all'autore di sentire le proprie opere come organismi in movimento, in cui i personaggi costruiscono e impongono il proprio essere. L'esperienza teatrale, che a partire dal 1915 è al centro del lavoro di Pirandello, imponendo un confronto con la presenza fisica degli attori-personaggi in scena, approfondisce ulteriormente questo senso dell'autonomia del personaggio, della sua ricerca di vita, delle strutture in movimento, fino al capolavoro dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e a tutta l'esperienza del *teatro nel teatro*.

Strutture
in movimento

10.4.4. I primi romanzi e *Il fu Mattia Pascal*.

Fin dall'inizio del soggiorno romano, il giovane Pirandello provò la narrativa in prosa, trovando sostegno nel corregionale Capuana, che a Roma conobbe e frequentò: nell'estate del 1893, scrisse il suo primo romanzo, intitolato originariamente *Marta Ajala* e pubblicato solo nel 1901 su « La Tribuna » col titolo definitivo *L'esclusa*. Il romanzo è incentrato su un personaggio femminile, come molti romanzi recenti dedicati alle contraddizioni tra la società e le aspirazioni di una donna moderna e libera (in primo luogo la *Giacinta* di Capuana, cfr. 9.4.4). In un mondo siciliano stralunato e percorso da lampi di follia, la protagonista Marta sperimenta la tirannia dell'apparenza dei « fatti »: su di essa pesano, come tragico esito della sua condizione femminile, un'impossibilità di affermare la propria autenticità personale e il senso di una resa rassegnata alla mediocrità dell'esistenza quotidiana.

L'esclusa

Il breve romanzo successivo, *Il turno*, fu scritto nel 1895 e pubblicato a Catania nel 1902: si tratta di uno scatenato divertimento comico, ambientato in una Girgenti dagli aspetti grotteschi e sinistri, tra personaggi che si muovono come marionette.

Il turno

Il primo grande romanzo di Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, scritto in un momento di difficoltà estrema, mentre l'autore assisteva la moglie malata, fu pubblicato a puntate sulla « Nuova Antologia » nel 1904 e poi subito in volume come estratto dalla rivista. Nell'orizzonte della letteratura italiana dell'inizio del secolo questo romanzo apparve come il frutto di un'esperienza appartata e solitaria e, nonostante la sua originalità, ricevette scarsa attenzione e poco benevole valutazioni da parte della critica.

Un'esperienza
solitaria

Ricollegandosi a vari aspetti e situazioni della narrativa europea ottocentesca, che aveva rappresentato casi strani e paradossali, Pirandello fa qui narrare al protagonista Mattia una singolare vicenda di morte e di reincarnazione. In seguito a varie disgrazie familiari Mattia fugge da casa e approda a Montecarlo, dove vince una fortuna alla *roulette*. Durante il viaggio di ritorno legge in un giornale del

Scomparsa
e reincarnazione
di Mattia Pascal

ritrovamento del cadavere di un suicida presso il suo paese, che la moglie Romilda ha identificato in lui stesso: decide allora di accettare questa morte e di vivere senza piú legami sociali, sotto il falso nome di Adriano Meis, facendo affidamento sull'ingente somma guadagnata al gioco. Va a vivere a Roma in una pensione frequentata da strani personaggi, curiosi di scienze occulte e di spiritismo. Qui nasce un sentimento amoroso tra lui e la figlia del padrone di casa, la dolce Adriana, che egli sente quasi come un'anima gemella; potrebbe iniziare con lei una vita diversa e autentica, ma non può farlo perché il nome che ha assunto non esiste per lo stato civile. Decide allora di abbandonare Roma e Adriana, lasciando i segni di un altro suicidio per annegamento, e di «risorgere» come Mattia Pascal: tornato al suo paese, scopre che la moglie si è formata una nuova famiglia; rinuncia così alla vecchia identità e si accontenta di vivere in una biblioteca, scrivendo la propria storia e aspettando una terza, definitiva morte.

Un personaggio
frantumato

La vicenda rompe quei criteri di verosimiglianza e di oggettività su cui si fondava la rappresentazione naturalistica; l'unità del personaggio che parla in prima persona è frantumata dal suo riferirsi a tre diverse incarnazioni, ciascuna delle quali impone sul racconto un diverso punto di vista. I casi della vita mettono questo personaggio frantumato in rapporto con una serie di figure che raddoppiano la sua immagine, di scambi e di intrecci con altri personaggi.

Lucida
disillusione

Le diverse voci del protagonista e l'intreccio con gli altri personaggi, quasi tutti carichi di elementi grotteschi, deformi o caricaturali, si esprimono su un suggestivo sfondo di lucida disillusione: il narratore pare allo stesso tempo partecipare e non partecipare agli eventi, cercare una identificazione appassionata e sfuggire poi a ogni identificazione.

La scrittura
e la morte

Il passaggio del protagonista dalla situazione iniziale a quella finale segue una perfetta struttura circolare: Mattia è divenuto narratore di se stesso nel momento in cui ha rinunciato a cercare una realizzazione di sé nella vita, accettando di rimanere sospeso, in attesa della morte. Il senso delle vicende del romanzo si identifica così col fatto stesso di narrarle. La scrittura del «fu» Mattia si dà tutta in rapporto con la morte: la sua condizione rappresenta la condizione dello scrittore nel mondo contemporaneo, estraniato e sospeso, in comunicazione con i morti, fuori da ogni riconoscimento di valori e di ruoli sociali. Il personaggio pirandelliano oppone così al vitalismo e al protagonismo esasperato della cultura dell'inizio del secolo la coscienza della finzione e del fallimento, l'aspirazione a un'impossibile estraneità alla società, la scomparsa di ogni sicurezza e di ogni valore definitivo.

Negazione
di ogni sicurezza

10.4.5. Da L'umorismo a Si gira...

«Scomposizione»
e «riflessione»
nella creatività

I meccanismi di scomposizione facevano del *Mattia Pascal* un romanzo «umoristico», impastato di gioia e di sofferenza, di distacco e di partecipazione: al fondo della sua scrittura c'era in effetti una precisa concezione che Pirandello svolse dettagliatamente nel saggio *L'umorismo*, pubblicato nel 1908 (la seconda edizione, del 1920, fu dedicata proprio «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario»). In questo saggio si ripercorre la tradizione della lette-

ratura umoristica e se ne rivendica il valore, in opposizione alla letteratura «sublime» basata sull'equilibrio e sull'armonia. Il metodo essenziale dell'umorismo viene individuato nella *scomposizione* e nell'intervento della *riflessione* sul processo creativo: l'autore umorista scompone i caratteri apparenti ed esteriori della realtà, individua dietro ogni gesto o espressione il suo «contrario». Il comico piú in generale viene definito come *avvertimento del contrario*: esso è percezione e messa in evidenza delle incongruità e delle contraddizioni che riguardano ogni aspetto della vita. L'umorismo si distingue come *sentimento del contrario*, che, nel rilevare quelle sfasature, scopre la sofferenza che vi è nascosta, si volge a guardare quanto si cela dietro le maschere, con viva partecipazione e comprensione; l'umorista si sente segretamente solidale con le sproporzioni e le deformazioni che mette in evidenza, è lacerato dalla contraddizione, dal contrasto tra «vita» e «forma», in un impasto di riso e pianto.

Il comico

L'umorismo

L'ampio romanzo *I vecchi e i giovani*, scritto tra il 1906 e il 1909, apparso sulla «Rassegna contemporanea» nel 1909 e poi in volume nel 1913, presenta una singolare applicazione della poetica dell'umorismo, ricollegandosi d'altro canto ai *Viceré* di De Roberto (cfr. 9.4.15), con la narrazione delle vicende politiche della Sicilia e dell'Italia negli anni 1892-93, attraverso il punto di vista di vari personaggi legati a una nobile famiglia di Girgenti, i Laurentano.

I vecchi
e *i giovani*

Le vicende narrate (che sono quelle – drammatiche – della rivolta e della repressione dei Fasci siciliani e dello scandalo della Banca Romana, cfr. 9.1.3) mostrano la crisi degli ideali risorgimentali, riflessa nei diversi comportamenti della vecchia e della nuova generazione: la delusione politica vi si manifesta come una sorta di rivelazione della natura illusoria della realtà, della inevitabile contraddizione tra le spinte ideali e la realtà del comportamenti. E il romanzo pare tendere a bruciare la storia, le lotte e i contrasti tra gli uomini, in una minacciosa, beffarda evanescenza.

Un confronto
generazionale

Come nei *Viceré*, anche qui manca un vero eroe centrale. La grande varietà di personaggi dà luogo a una molteplicità di posizioni e di punti di vista, nessuno dei quali detiene uno spazio privilegiato, mentre un ampio uso dello *stile indiretto libero* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 132) consente di mettere a fuoco la posizione dei vari membri della famiglia Laurentano e di coloro che interferiscono con il loro destino. Ma ogni posizione si risolve in scacco e delusione: e ciò offre un vasto campo al metodo di «scomposizione» umoristica, che segue l'esplosione di atteggiamenti eccessivi e paradossali, fino al grottesco e alla follia.

Intersezioni
di punti di vista

Romanzo della storia e della politica come illusione, *I vecchi e i giovani* presenta un mondo complesso e articolato, secondo le tradizioni del romanzo ottocentesco (e di notevole interesse vi è la rappresentazione circostanziata delle forme della vita collettiva), e allo stesso tempo sottopone questo mondo a un effetto di disgregazione, di non conclusione, che sembra proiettarlo come in lontananza, in una dolorosa insensatezza.

La storia
e la politica
come illusione

Il romanzo *Suo marito*, scritto intorno al 1909 e pubblicato nel 1911, svolge la sua indagine in un'ottica critica e umoristica nei riguardi del mondo letterario e intellettuale, presentando la storia di Silvia Roncella, una scrittrice che viene a Roma dalla provincia e giunge al successo sostenuta dal marito, e dei contrasti tra la sua vita creativa e la sua vita sentimentale.

Suo marito

Al tema dell'artificio e della finzione prodotti nell'epoca moderna dall'uso

Si gira...

delle macchine, è dedicato il romanzo *Si gira...*, pubblicato nel 1915 sulla «Nuova Antologia», poi in volume l'anno seguente e nel 1925 in edizione riveduta col nuovo titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Proprio all'inizio della guerra mondiale, in cui i futuristi vedevano l'affermazione distruttiva e vittoriosa delle macchine, Pirandello costruisce un romanzo in forma di diario, affidato alla voce di un operatore cinematografico, Serafino Gubbio, costretto dal lavoro a identificarsi con la macchina che usa. Il personaggio subisce così un processo di meccanizzazione che ne fa uno strumento neutro e «impassibile» di riproduzione automatica di una realtà privata del suo spessore vitale. Serafino diventa una cosa sola con la manovella che è costretto a girare, sente la realtà dominata dal «ronzio» della macchina, che si è impadronita di tutto e ha sostituito ogni altra esperienza; il dominio della macchina è nello stesso tempo dominio del mercato, riduzione di ogni ambito dell'esperienza a merce, a materiale riproducibile e consumabile, privato di spessore e di «aura» (cfr. 10.1.4).

Il personaggio e la macchina

Mercificazione dell'esperienza

Il mondo dell'apparenza

La natura e lo spettacolo

Un linguaggio cinematografico

L'operatore-narratore segue, attraverso il punto di vista del suo lavoro, tutti i comportamenti artificiali o distruttivi, pieni di lacerazioni sentimentali, che costituiscono la vita di relazione. Invano alla sostanza malefica di un mondo dominato dall'apparenza si oppone il richiamo di un mondo diverso, quello delle origini provinciali, della natura selvaggia e incontaminata. Invano Serafino avverte il segno di qualcosa che è al di là di questa realtà così degradata. Una tigre, che rappresenta l'ultima traccia del mondo naturale, si ribella ad essere usata durante le riprese e sbrana l'attore che avrebbe dovuto ucciderla.

Ma anche questa violenta liberazione della natura diverrà merce di consumo, spettacolo, dato che Serafino è riuscito a riprendere con la sua macchina tutta la scena, perdendo però nel contempo la parola, chiudendosi in un muto «silenzio» che fa di lui un operatore «perfetto».

Nel suo affascinante confronto con gli strumenti della modernità e con le nuove forme dello spettacolo, questo romanzo-diario si avvale di una tecnica di lunghe sequenze tra loro separate, che sembrano cucite proprio secondo gli schemi del montaggio cinematografico: i fatti si svolgono come dati visivi che raggiungono il campo dell'occhio di Serafino, che a tratti sospende la sua visione con accorate indagini sul buio indecifrabile che si nasconde dietro tutte quelle vane apparenze.

10.4.6. *Le Novelle per un anno e i caratteri della novellistica di Pirandello.*

Continuità e apertura

La produzione di novelle accompagnò Pirandello per tutta la vita, costituendo il filo più continuo della sua scrittura: proprio nelle novelle si rivela il vastissimo intreccio di temi, materiali, prospettive, che è alla base di tutta l'opera pirandelliana. I casi delle novelle presentano allo stato puro eventi e personaggi, che poi l'autore può combinare e ricombinare variamente in altri suoi scritti, negli stessi romanzi e soprattutto nel teatro; talvolta casi già provati in romanzi o testi teatrali rifluiscono nelle novelle, con un movimento circolare; testi originari delle singole novelle vengono corretti e perfezionati più volte in successive edizioni, quasi a farne «una paradossale garanzia di continuità e di

apertura» (G. Macchia). Nata frammentariamente, e nei modi più occasionali, come pezzi per riviste e giornali di vario genere, la produzione di novelle fu particolarmente fitta per tutto il primo quindicennio del Novecento, mentre si diradò successivamente (anche se assai significativo fu l'ultimo periodo, negli anni Venti e soprattutto negli anni Trenta, di cui si parlerà più diffusamente in 10.4.11). Esse cominciarono ben presto ad essere variamente raccolte in diversi volumi a partire da *Amori senza amore* (1894) a *Berecche e la guerra* (1919).

La redazione

Nel 1922 Pirandello iniziò a sistamarle secondo un piano globale, sotto il titolo di *Novelle per un anno*, che prevedeva una serie di ben ventiquattro volumi, ciascuno con il titolo tratto dalla prima novella. Negli anni che seguirono egli riuscì a portare a termine la pubblicazione di soli quattordici volumi (*Scialle nero*, 1922; *La vita nuda*, 1922; *La rallegrata*, 1922; *L'uomo solo*, 1922; *La mosca*, 1923; *In silenzio*, 1923; *Tutti e tre*, 1924; *Dal naso al cielo*, 1925; *Donna Mimma*, 1925; *Il vecchio Dio*, 1926; *La giara*, 1928; *Il viaggio*, 1928; *Candelora*, 1928; *Berecche e la guerra*, 1934) ai quali si aggiunse il postumo *Una giornata*, 1937. Lo stesso titolo generale, *Novelle per un anno*, intende riferirsi a una struttura del tutto aperta, una novella al giorno per un anno intero (nei propositi, 365 novelle), senza nessun ordine predeterminato e con un'assoluta intercambiabilità. Si trattava di un repertorio narrativo sterminato e volutamente caotico, rispetto al quale il lettore poteva muoversi liberamente.

La struttura della raccolta

Ci si allontana così dalla tradizione delle raccolte di novelle: le singole narrazioni diventano scaglie di un'esperienza frantumata, in cui le più sotterranee ossessioni emergono volta per volta in uno spazio che non permette nessuna conciliazione e nessuna «conclusione». La forma narrativa più immediata e tradizionale, nel momento stesso in cui viene inserita in un meccanismo globale, viene confrontata con la frammentarietà dell'esperienza moderna, con l'impossibilità di ricavare dal narrare un modello di comportamento e una rassicurante prospettiva ideologica.

Una narrazione senza centro

In quasi tutto il suo sviluppo, questa produzione ha al centro l'ambiente siciliano e girgentino e quello piccolo-borghese romano. Nelle novelle siciliane, si vedono spesso in azione, in personaggi di tutte le classi sociali, segni di allucinazione e di follia, di una violenza folclorica che sconvolge ogni equilibrio psichico, che crea gesti, comportamenti, situazioni stravolte, che si fissa in maschere grottesche (si ricordino *La patente*, *Ciàula scopre la luna*, *Male di luna*, *Il vitalizio*, *La giara*). Un analogo stravolgimento, anche se su un fondo meno colorito, più grigio e senza spessore mitico, tocca ai personaggi del mondo romano, dalle esistenze arroccate in una monotona ripetitività: professori, impiegati, poveri diavoli che si ostinano a difendere un'immagine di sé di fronte a una società dominata da regole ferree (rappresentate da personaggi della grande borghesia, pieni di supponenza e di autoritarismo). Il caso o l'aggressività degli altri giocano a molti di questi personaggi, sia nell'ambiente siciliano che nel più vasto orizzonte nazionale, beffe atroci e crudeli; le loro vite strozzate, percorse da una «pena» squallida e come in tono minore, sembrano ridurre la follia a qualcosa di normale e di quotidiano. Nei loro legami familiari e nei loro rapporti personali si danno combinazioni paradossali e artificiose, strani scambi e raddoppiamenti; si creano coppie allucinanti, simmetrie e incastri, con una bizzarra insistenza sul tema del *doppio* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 149), con gemelli, sosia, ripetizioni di gesti e di situazioni (si ricordino *Pari*, *Nené e Niní*, *Tarino e Tarnotto*, *La disdetta di Pitagora*, *Due letti a due*). Dietro tanti casi e comportamenti si

Violenza mitica del mondo siciliano

I personaggi romani

Il caso e l'aggressività

Il tema del doppio

Il tema della morte

affacciano i segni di fatti traumatici avvenuti in qualche momento originario, angosciosi richiami a un male iniziale da cui non è possibile liberarsi, fantasie di distruzione e di lacerazione (si ricordino *I nostri ricordi*, *Ritorno*, *Nel gorgo*). La morte è in agguato, e le stesse situazioni funebri, le stesse figure dei morti svelano una minacciosa vitalità, scatenando situazioni ed esplosioni paradossali (si ricordino *Notizie dal mondo*, *La berretta di Padova*, *La morte addosso*, *L'illustre estinto*). Spesso i personaggi sono irresistibilmente attratti da un senso di assoluto, trovano nella loro realtà mediocre qualche segno marginale che li porta «altrove», che li immerge nel flusso della vita che sfugge al loro essere normale (si ricordino *La vita nuda*, *Il treno ha fischiato...*, *Il viaggio*, *La realtà del sogno*).

Svuotamento del linguaggio comune

Nelle novelle, la prosa di Pirandello mostra nel modo più netto il suo sviluppo a partire dal fondo di un linguaggio comune, di un «medio» italiano borghese e piccolo-borghese legato a tutti gli svolgimenti della vita cittadina e della comunicazione giornalistica: evitando sia ricerche di preziosità letteraria sia formule di tipo espressionistico, essa sembra mirare piuttosto a un singolare svuotamento di quel linguaggio «comune» e quotidiano. Essenziale si rivela il lavoro che Pirandello compie sulla sintassi; ma molto interessante è anche il lessico, ricco di termini ibridi, in cui si mescolano caratteri colti e dialettali, aperture verso il linguaggio tecnico e burocratico.

Ritratto della società italiana

Repertorio delle ossessioni, delle angosce, delle immaginazioni, delle risorse inventive di Pirandello, affascinante, magmatica e sterminata sperimentazione della moderna frantumazione del narrare, le novelle, nel loro insieme, costituiscono anche l'immagine più completa che la letteratura abbia dato del-

GENERI E TECNICHE tav. 149

Il doppio

Presente nell'immaginario di tutti i tempi, il *doppio* consiste nella presentazione di figure e situazioni raddoppiate, che possono sovrapporsi e intrecciarsi in vari modi. Esso prende spunto dal carattere inquietante che nella stessa vita quotidiana si attribuisce all'apparizione di cose, persone, situazioni troppo simili tra loro, dalla sorpresa e dallo sgomento che suscitano le somiglianze troppo perfette o le circostanze che si ripetono tali e quali. La manifestazione più semplice e più antica del *doppio* è costituita dalle figure dei *gemelli* di cui ha fatto grande uso il teatro comico, a partire dai *Menaechmi* di Plauto, che nella tradizione europea ha conosciuto un'infinità di imitazioni e variazioni. Altre manifestazioni del doppio possono basarsi su finzioni di vario tipo, inganni, travestimenti, elementi casuali o di tipo magico: si può andare dalle apparizioni di un *sosia*, alla trasformazione di un personaggio in un *altro*, a forme di legame tra personaggi diversi, che non si somigliano direttamente, ma svolgono ruoli identici o complementari, non potendo esistere l'uno senza l'altro (può rientrare così nelle categorie del doppio anche il legame, spesso inestricabile, tra servo e padrone), a veri e propri raddoppiamenti e scissioni della stessa persona.

la società italiana tra Otto e Novecento: esse mostrano che tra il mondo di miti, di passioni, di violenze della Sicilia arcaica e il mondo sociale e ufficiale costruito dal nuovo Stato unitario, c'è un'allucinante solidarietà e continuità.

10.4.7. La nascita del teatro pirandelliano.

L'interesse di Pirandello per il teatro fu molto precoce: si trattava di una vera passione, che diede luogo a progetti ed esperimenti fin dalla prima giovinezza. Nel 1892 egli pubblicò l'atto unico *Perché* e lavorò a *L'epilogo*; alla fine del 1895 compose il dramma *Il nibbio*. Ma solo alla fine del primo decennio del Novecento, nel dicembre del 1910, Pirandello debuttò sulla scena con la rappresentazione, tenuta a Roma nel teatro di Nino Martoglio, degli atti unici *La morsa* (nuovo titolo del precedente *L'epilogo*) e *Lumie di Sicilia*. Al 1911 risale la stesura di un nuovo atto unico, *Il dovere del medico*, rappresentato nel 1913. Ma l'esordio nel grande giro del teatro nazionale, anche se senza successo, si ebbe a Milano il 9 aprile 1915, con il dramma *Se non così...*, nuova versione del precedente *Il nibbio*. Più soddisfacenti risultati produsse in quegli anni il rapporto con Martoglio e con il teatro dialettale siciliano, nel quale in quel periodo otteneva grandi successi l'attore Angelo Musco (cfr. DATI, tav. 134): ne derivò un diretto impegno di Pirandello nella vita teatrale, che intorno al 1915 assunse quasi l'aspetto di una «conversione» dalla narrativa al teatro. In una prima fase, egli lavorò contemporaneamente al teatro in lingua e a quello in dialetto, preparando, per molte commedie, versioni diverse, dialettali e italiane.

Il debutto teatrale

In lingua e in dialetto

Il diretto impegno di Pirandello nel teatro (e nella concreta vita della scena) costituì l'atto di nascita di un nuovo tipo di dramma, che sconvolgeva gli schemi del dramma borghese e si presentava con caratteri dissacranti e aggressivi, che rispondevano a un sotterraneo disagio, lo stesso che si esprimeva nella sua narrativa umoristica. Il teatro in lingua prodotto dal 1916 circa al 1920 appare guidato da un'attenzione esasperata ai meccanismi scenici, agli incastri tra finzioni e recitazioni diverse, tra apparenza e realtà: un'attenzione che si lega a una coscienza delle complicazioni poste dal passaggio tra testo scritto e recitazione e a quel gusto della «scomposizione» umoristica di cui era pervasa la narrativa di Pirandello. In questo teatro, i caratteri dei personaggi non si presentano secondo regole di organicità, di unità psicologica e personale, ma si scompongono in uno scontro tra le forme paradossali e distorte che ciascuno di essi è costretto ad assumere: la rappresentazione teatrale rivela come la vita stessa non sia che una costrizione al teatro, come ogni essere umano sia insidiato dalla duplicità, dalle maschere, da ciò che lo sguardo degli altri proietta su di lui. C'è una continua lotta, senza soluzione, tra le maschere, spesso grottesche, ridicole o insensate, e la vita sofferente e disperata che esse nascondono: in questa lotta tutti si impegnano con una esasperata ansia di giustificarsi, di spiegare le proprie ragioni; i personaggi si scontrano con una dialettica puntigliosa, scavano nelle complicazioni e nelle pieghe dei loro rapporti con una sottigliezza ossessiva, con un cerebralismo incontenibile che spesso ha attirato su di loro l'accusa di «disumanità». I loro movimenti portano all'estremo alcuni degli

La prima fase

Esasperazione dei meccanismi scenici

Maschere e ruoli

Sottigliezza dialettica

Meccanizzazione e rapporti di forza

Nell'ambito del grottesco

Le vicende familiari

Il giuoco delle parti

Rappresentare l'assurdo

La follia delle cose

Liola

schemi essenziali della tradizione teatrale (come quello del «triangolo» marito-moglie-amante). Tutto sembra subire un'impetuosa meccanizzazione: in un impasto tra tragico e comico si mettono in scena i rapporti di forza in cui si svolge la vita piccolo-borghese contemporanea, con una notevole presenza di elementi realistici, che nel processo teatrale acquistano però una sorta di spettrale peso simbolico. Così, sghembe e aggressive marionette, i personaggi si corrodono a vicenda, si ripartiscono i ruoli teatrali solo per affermare una finale, distruttiva insensatezza. A questo teatro si adatta la definizione di *grottesco* usata per tutto un gruppo di esperienze drammatiche che esprimono i loro risultati più significativi proprio negli anni della prima guerra mondiale. I drammi migliori sono ordigni di perfezione allucinante, fatti di pezzi incastrati con implacabile orologeria, animati da una spietata crudeltà strutturale e ideologica, con un dialogo incalzante e sinuoso che realizza sulla scena quel clima di «tortura» e di insopportabilità costante nei rapporti di Pirandello col mondo e con la scrittura.

Al centro dei drammi e delle commedie in tre atti (a cui si affianca un certo numero di atti unici) vi sono quasi sempre complicazioni familiari, rapporti deviati e raddoppiati entro lo schema di partenza del «triangolo»: i personaggi si muovono all'interno della contraddizione tra i loro sentimenti e la posizione richiesta dai rispettivi ruoli vissuti nel rapporto matrimoniale; ne sorgono situazioni artificiali e paradossali. Tra le opere essenziali occorre ricordare *Pensaci Giacomino!* (1916), *Così è (se vi pare)* (1917), *Il piacere dell'onestà* (1917), *Ma non è una cosa seria* (1918), *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), e quello che è il capolavoro di questa prima fase del teatro pirandelliano, *Il giuoco delle parti* (1918), dominato da Leone Gala, personaggio che vive il distacco dalla vita e la rinuncia ai sentimenti in una geometrica e astratta crudeltà. Questo dramma dà un effetto di vertiginosa astrazione, nell'assoluta e mortale estraneità tra la cerebralità del marito e la corporeità irrazionale di Silvia, la moglie da cui è separato pur continuando formalmente a sostenere la parte del marito. Queste prospettive «grottesche» tendono a stemperarsi in un orizzonte sentimentale e in una nuova ricerca nei drammi del 1920: *Tutto per bene*; *Come prima, meglio di prima*; *La signora Morli, una e due*.

Pirandello si dedicò intensamente anche al teatro dialettale, mostrando un eccezionale interesse per le forme linguistiche e per le possibilità comiche e grottesche che ne scaturiscono, e attingendo direttamente a un fondo folclorico che fa emergere personaggi dotati di singolari manie, che tendono a monopolizzare l'attenzione scenica. L'assurdo appare qui l'unico modo possibile di comunicazione tra i personaggi. Splendide e quasi automatiche immagini di una follia che risiede nelle cose stesse, nei rapporti tra gli uomini e le cose, nei sentimenti e nell'ambito sociale, sono alcune commedie, divenute poi celebri nella versione in lingua, soprattutto *'A birrìta cu 'i ciancianeddi* (poi *Il berretto a sonagli*), centrata sulla figura del «cornuto» Ciampa, *La patente*, centrata sulla figura dello «icettatore» Chiarchiaro, *'A giara* (poi *La giara*).

Ma il testo più strano, quasi enigmatico, resta *Liola*, redatto inizialmente nel 1916 in dialetto agrigentino, con una vicenda modellata su uno dei capitoli iniziali del *Fu Mattia Pascal*: qui tutto un gioco di scambi e raddoppiamenti emana dalla potenza di un protagonista dotato di una trionfante vitalità fecondatrice, che si ferma in modo cinico e disinvolto sulla passività e sull'ottusità degli altri personaggi, sullo sfondo di un mondo rurale esuberante, insieme gioioso e crudele.

10.4.8. *I Sei personaggi e il «teatro nel teatro».*

Dopo avere lavorato sulle strutture del dramma borghese con parodie, alterazioni dei rapporti e dei ruoli, scomposizioni dell'unità dei personaggi, Pirandello arrivò, col capolavoro dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, a una vera e propria frattura dell'organismo drammatico e scenico, che fa di quest'opera, scritta tra la fine del '20 e l'inizio del '21 (rappresentata la prima volta a Roma il 9 maggio 1921), uno dei cardini di tutto il teatro del Novecento. Essa nacque da un'insofferenza per le convenzioni della vita teatrale, in cui l'autore era penetrato a fondo, e da un confronto tra le strutture del teatro e quel senso della vita autonoma del personaggio di cui si è precedentemente parlato.

Il teatro e i suoi meccanismi vengono qui messi violentemente a confronto con qualcosa che piove su di essi dall'esterno, dal mondo della fantasia (che è anche un mondo di traumi e di angosce non risolte): «mentre una compagnia di attori sta provando *Il giuoco delle parti*, irrompono sulla scena sei spettrali figure, i membri di una famiglia (il Padre, la Madre, la Figliastro, il Figlio, il Giovinetto, la Bambina), personaggi rifiutati dall'autore che li ha concepiti, i quali chiedono con insistenza al capocomico di mettere in scena il dramma che hanno vissuto, la loro vita autentica che nessun autore ha trasposto sul piano della forma artistica. Dopo molte resistenze, i personaggi (guidati dal Padre e dalla Figliastro) convincono la compagnia a prendere in considerazione la loro richiesta, provando a rappresentare la loro storia: ma ne derivano scontri tra i personaggi, che raccontano e ripetono scene della loro vita, e gli attori, che cercano di rappresentarle con i loro mezzi teatrali. Vincolati da una loro vicenda triste e squallida, i personaggi cercano di riviverne alcune scene traumatiche: quella, al limite dell'incesto, dell'incontro tra il Padre e la Figliastro presso la mezzana madama Pace, interrotta dal grido disperato della Madre; e quella dell'annegamento della Bambina seguito dal suicidio del Giovinetto. Angosciose e insopportabili, queste scene sono vissute dai personaggi come qualcosa di «fissato» nell'eternità, che si ripete all'infinito nel loro essere, ma nei modi più diversi, dallo «strazio» assoluto della Madre, all'intreccio di vergogna e aggressività, al gusto violento di mettersi alla gogna del Padre e della Figliastro. Alla finzione del teatro e dei suoi meccanismi, alle sue «forme» vuote, i personaggi oppongono così la volontà di vivere la loro «vita» autentica e disperata, in cui si ripete — sempre come nuova — l'angoscia per colpe da cui è impossibile sottrarsi. Ma questa «vita» autentica non può essere rappresentata in un flusso continuo, nel circolo illusorio della tradizionale comunicazione col pubblico; il dramma si può esprimere solo come frantumato, in un conflitto tra «forma epica» e «forma drammatica» (P. Szondi): alla fine l'irruzione lacerante della «vita» (con la rappresentazione della morte della Bambina e del Giovinetto) finisce per disintegrare il testo drammatico e lo spazio teatrale, facendo sparire i personaggi con una sospensione che non è una «conclusione» e lascia l'opera aperta, lo spazio teatrale squarciato, gli attori estraniati. Aperta e insuperabile resta anche la contraddizione tra il desiderio di sincerità

Un capolavoro del Novecento

Il teatro e i suoi meccanismi

Ripetizione di scene traumatiche

Disintegrazione dello spazio teatrale

dei personaggi e l'ossessione con cui quella sincerità cerca di esibirsi sulla scena, di ripetersi e rappresentarsi: ne deriva un'inevitabile deformazione, la minaccia continua che quell'autenticità si trasformi in recitazione, in finzione.

Scomposizione
delle strutture
drammatiche

Ciascuno
a suo modo
e Questa sera si
recita a soggetto

Il conflitto tra la «vita» autentica e i meccanismi teatrali dà luogo qui a un'espansione del *teatro nel teatro*, che comporta una scomposizione critica e razionale delle strutture drammatiche tradizionali, aprendo la via al teatro d'avanguardia contemporaneo. In tale prospettiva Pirandello operò direttamente in altri due testi che, insieme ai *Sei personaggi*, vennero a costituire una vera e propria «trilogia del teatro nel teatro», caratterizzata da diversi conflitti «tra gli elementi del teatro». Al tema del conflitto tra i personaggi stessi e la compagnia teatrale, *Ciascuno a suo modo* (1924) fece succedere quello del conflitto tra spettatori, autore e attori. *Questa sera si recita a soggetto* (1930) invece delinea il contrasto venutosi a creare «tra gli Attori divenuti Personaggi e il lor Regista»: il capocomico dottor Hinkfuss, abilissimo sperimentatore di forme teatrali, guida la compagnia dei suoi attori a una rappresentazione «a soggetto», con una improvvisazione basata su una novella di Pirandello, «*Leonora addio!*».

10.4.9. Dalla tragedia al mito.

La seconda fase
del teatro
pirandelliano

Con i *Sei personaggi* Pirandello aveva portato al punto estremo quella passione della «scomposizione» che caratterizzava la sua narrativa e il suo precedente teatro; ma nello stesso tempo egli si sentiva spinto a costruire, partendo dal suo tormentato universo psicologico, forme estetiche stabili e assolute, capaci di contenere una «vita» autentica ed «eterna». Ai personaggi umoristici e «grotteschi» egli tendeva ora a sostituire dei personaggi drammatici e «tragici», le cui angosce risalivano a personalità difficili e problematiche, ma cariche di un loro valore, di una loro autenticità, in cui il pubblico avrebbe dovuto riconoscersi e riconoscere dei modelli, per quanto negativi essi fossero, di sofferenza coscienza umana. Ai caratteri dissacranti e irriverenti del primo teatro pirandelliano, si sostituiva una nuova ricerca di intensità sentimentale e drammatica; all'analisi della contraddizione tra realtà e maschera, una sempre più ossessiva ricerca del profondo senso vitale nascosto dietro le maschere. Venivano inoltre abbandonati quasi del tutto gli ambienti piccolo-borghesi, ai quali si preferiva ora il mondo della grande borghesia; alla scomposizione meccanica delle strutture e situazioni del dramma borghese si sostituiva una sorta di sublimazione tragica. Il nuovo Pirandello, autore di successo, cercava la strada della tragedia borghese.

Una nuova
intensità
sentimentale

Verso la tragedia
borghese

Enrico IV

Due opere del 1922, *Enrico IV* e *Vestire gli ignudi*, esprimono nel modo più intenso la ricerca di un destino tragico che viene smentita e contraddetta dalla meschina realtà dei rapporti sociali, dalla volgarità dello sguardo degli altri. *Enrico IV* si presenta, nel titolo e nei costumi scenici, come una tragedia storica, ma ben presto si scopre che si tratta solo di una tragedia della follia; il protagonista è un ricco che, in seguito a una caduta avvenuta durante una cavalcata storica in cui era mascherato da Enrico IV, è divenuto pazzo e crede di essere

veramente l'imperatore medievale. Dodici anni dopo rinsavisce, ma i conflitti che vengono a crearsi con gli amici e i rivali di un tempo, la sua difficoltà a ritornare nella realtà, lo condanneranno a un tragico gesto finale che lo costringerà per sempre nel suo universo di follia. Personaggio di serietà assoluta, il falso Enrico IV può vivere la sua serietà tragica solo nel ridicolo della finzione della storia e nella follia. In questa tragedia lo scontro tra il mondo sublime della storia e quello volgare della quotidianità borghese si svolge con una moltiplicazione di piani scenici, con una sottile divaricazione tra tempi, immagini, livelli stilistici diversi; in ogni momento del dialogo vengono a intrecciarsi prospettive opposte: realtà e finzione, passato e presente, giovinezza e vecchiaia, dolore reale e illusioni della scienza, serietà e ridicolo.

Moltiplicazione
dei piani scenici

Al centro di *Vestire gli ignudi* è invece un personaggio femminile, la giovane Ersilia Drei, la cui vicenda si consuma nello studio dello scrittore Ludovico Nota che l'ha accolta, appassionandosi alla sua storia, dopo che è stata sottratta a un tentativo di suicidio. Costretta a subire l'aggressività di personaggi che tentano di trarre alla luce le ragioni del suo gesto, Ersilia deve rinunciare all'«abito» rispettabile che si era costruita con il suo mancato suicidio; ma sfugge al confronto avvelenandosi, e morendo, ora per davvero, «nuda» e sola.

Vestire gli ignudi

Quasi tutti i drammi dell'ultima produzione pirandelliana (come *La vita che ti diedi*, 1923; *Diana e la Tuda*, 1926; *L'amica delle mogli*, 1926; *Trovarsi*, 1932) presentano conflitti e rapporti carichi di tensione problematica, vissuti da personaggi dell'alta borghesia impegnati a interrogarsi con ostinata passione sul senso dell'esistere, sull'aspirazione ad affermare una vita autentica nonostante la prigionia delle convenzioni sociali. In quasi tutti questi drammi di ambiente borghese si ricorre a situazioni macchinose, a effetti troppo artificiosi ed esteriori; vi si respira una rarefatta aria intellettuale, sostenuta da alcuni temi ricorrenti, come quello del rapporto tra vita e forma e dei suoi diversi risvolti ideologici. La problematica più autentica e sofferta di Pirandello si approfondisce in un'insistente indagine sul contrasto tra la lucidità della coscienza e l'inesplicabilità dell'inconscio, ma finisce per adattarsi meccanicamente a ogni tema e a ogni circostanza. Si scade così molto spesso in un deterioro *pirandellismo*, fatto di ragionamenti contorti, di interpretazioni manierate e sofferenti di comportamenti umani, in cui la dialettica dei personaggi offre al pubblico una superficiale illusione di profondità intellettuale.

L'ultima
produzione

Una profondità
illusoria

Contemporaneamente a questi drammi, Pirandello cerca la via di un grande spettacolo capace di riproporre valori universali, di imporsi come immagine della coscienza umana contemporanea. Costruisce nuovi organismi mitici, sulla base di situazioni che alterano i consueti rapporti con la realtà, che chiamano in causa il sorprendente, il meraviglioso, il leggendario: ne deriva un teatro pieno di amplificazioni e di complicazioni, dietro cui si manifesta un proposito di edificazione ideologica, di trasmissione di valori ufficiali che pretendono di riassumere in sé la coscienza più piena del presente. L'intenzione ideologica appare insopportabile e ridondante nei due testi esplicitamente designati come «miti», *La nuova colonia* (1928) e *Lazzaro* (1929).

Teatro di valori
universali

Di notevole interesse è *I giganti della montagna*, opera su cui l'autore lavorò a lungo almeno fin dal 1930, e che non riuscì a portare a termine. Qui, attraverso una complicata costruzione mitica, si mette a confronto un repertorio di immagini arcaiche, che affondano nell'infanzia dell'autore, con un'inquietante in-

*I giganti
della montagna*

Il fascino dell'improbabile
terrogazione sulla condizione dell'arte nella società moderna. Il fascino dell'opera è nel suo continuo trascolorare di piani, nel suo proporre continuamente significati simbolici e allegorici, che sfumano in un'atmosfera indistinta, senza che sia possibile afferrarli in una prospettiva chiara e definitiva.

10.4.10. Pirandello, la politica, il fascismo.

Estraneità all'età giolittiana
Patriottismo conservatore
Per tutto il lungo periodo che precede il successo teatrale, fino al 1920 circa, Pirandello guardò con radicale distacco al sistema di potere giolittiano e agli stessi intellettuali che vi si opponevano; estraneo alle tendenze prevalenti nella cultura di inizio di secolo, nutrì una forte diffidenza verso l'idealismo, l'irrazionalismo, l'estetismo. Anche per lui risultò essenziale il contatto con le ideologie della «vita» allora circolanti; ma, come si è visto, la sua ricerca della vita autentica si fondò su un pessimismo che svalutava il mondo sociale. Egli non abbandonò mai una posizione di patriottismo conservatore, che lo portò a una piena adesione all'intervento dell'Italia nella prima guerra mondiale; ma anche in questa occasione egli mantenne uno spirito critico e un senso di distanza.

Pirandello e il futurismo
In questo stesso periodo Pirandello acquisisce d'altra parte un nuovo senso della modernità, della vitalità e dell'energia, avvicinandosi (specie nel suo lavoro teatrale) anche alle tendenze delle avanguardie. Pur nel suo bruciante distacco dalle cose, egli giunge a credere in un movimento vitale che si impone nel caos e nella contraddizione; il suo nazionalismo e il suo spirito di conservazione sociale si intrecciano ambigualmente con questa aspirazione al movimento e all'energia, e lo portano a vedere nel fascismo una specie di compimento degli ideali risorgimentali, una sintesi tra modernità e tradizione, che parrebbe promettere la realizzazione di quei valori vitali che il grigio mondo dell'Italia postunitaria aveva umiliato e cancellato. L'adesione ufficiale di Pirandello al fascismo nel 1924, in un momento di brutale spinta repressiva, volle essere una specie di definitivo rifiuto del mondo dell'Italia liberale giolittiana: nel fascismo egli credette di vedere il movimento della «vita» che distruggeva le «forme» consuete di una realtà di maschere e menzogna.

Autore ufficiale
Egli si lasciò in parte coinvolgere dall'ambizione di porsi come letterato ufficiale, rappresentante di una moderna cultura italiana del tutto diversa da quella che aveva dominato all'inizio del secolo, e sicuramente si avvale di questa posizione per ottenere appoggi istituzionali per i suoi progetti teatrali. Certi aspetti più schematici delle sue opere e alcuni testi «ufficiali» degli anni Venti furono pienamente assorbiti dalla cultura del fascismo.

Distacco dal fascismo
Accettazione della finzione
Ma l'adesione di Pirandello al fascismo comportava una vera e propria contraddizione con il senso della sua opera precedente, con la sua negazione delle illusioni, delle maschere, delle finzioni sociali; e il suo pessimismo radicale manrenea una forza distruttiva che non poteva conciliarsi troppo facilmente con l'ordine repressivo del regime. Egli stesso dovette rendersi conto ben presto di quanto il fascismo si risolvesse in vuota ufficialità, in volgare parata e messa in scena. Nel corso degli anni Trenta il suo giudizio si modificò certamente in maniera notevole, ma egli preferì

evitare qualsiasi rottura, si piegò con sotterraneo nichilismo alle forme e ai rapporti ufficiali, pur disprezzandoli profondamente.

10.4.11. L'ultima narrativa pirandelliana.

Mentre si confronta con il teatro, Pirandello riduce notevolmente la sua produzione narrativa, facendone lo strumento per un'indagine più interna e segreta, ricca di sottili sfumature, nelle pieghe più nascoste e ombrose della realtà: egli cerca ora più ostinatamente di avvicinarsi a quella «vita nuda», a quella verità intima e autentica, di cui nelle altre opere aveva spesso affermato l'inafferrabilità.

Ricerca di una verità più segreta

Tensioni verso le prospettive più diverse, che ne rendono particolarmente varia e difficile l'interpretazione, si incontrano nell'ultimo romanzo pirandelliano, *Uno, nessuno e centomila*; la lunga elaborazione, che aveva preso avvio già intorno al 1910, variamente continuò fino alla prima edizione sulla rivista «La Fiera letteraria», tra il dicembre '25 e il giugno '26. Il tessuto narrativo raggiunge qui un'estrema disintegrazione, frantumandosi nelle riflessioni, divagazioni, fratture, digressioni di un ininterrotto monologo. Vitangelo Moscarda, personaggio che riassume in sé i tratti di molte altre figure pirandelliane, dissolve ogni consistenza della realtà narrativa e della sua stessa persona parlante, oscillando tra una corrosiva comicità e un malinconico furore intellettuale: come suggerisce lo stesso titolo, l'unità del soggetto parlante svanisce nel nulla e nello stesso tempo si moltiplica in infinite varianti, regolate dallo sguardo degli altri.

Uno, nessuno e centomila

Le ultime novelle, scritte negli anni Trenta e raccolte nei due ultimi volumi delle *Novelle per un anno*, *Berecche e la guerra* (1934) e *Una giornata*, apparso postumo nel 1937, sembrano, a loro volta, quasi scavate nel vuoto, come laceranti squarci che balenano dall'esistenza pubblica dell'autore, dalla sua immersione nella vita dello spettacolo e nei rapporti sociali: qui la realtà, privata di ogni traccia di consistenza, è sottoposta all'assalto di forze segrete e distruttive, che paiono emergere dal silenzio. Gli stessi personaggi perdono spessore, assediati da una realtà che sorge dal nulla e che nel nulla inevitabilmente rientra. Nella novella finale *Una giornata*, che significativamente suggella tutta l'opera di Pirandello, l'autore, come «prosciolto dai personaggi, e perfino dalla tentazione dei personaggi» (G. Debenedetti), riassume tutta la sua vita e la sua opera vastissima, non conclusa, in un punto di nulla, nel percorso breve e immotivato di un'esistenza di «uomo solo», compiuta come nello spazio di una giornata, in cui non gli è data nemmeno la possibilità di capire quanto gli accade, in cui tutto è attuato da una forza inesplicabile che lo muove per portarlo a una finale immobilità. Qui l'avventura della letteratura si risolve in un non sapere, e tutte le scomposizioni, le contraddizioni, le maschere si dileguano in una solitudine angosciosa e definitiva.

Le ultime novelle

Una giornata

10.4.12. Tendenze del teatro del primo Novecento.

Non ci sono nel teatro italiano del primo Novecento esperienze drammaturgiche che possano accostarsi a quella di Pirandello. Più ricca e intensa (ed essenziale per lo stesso Pirandello) fu senza dubbio l'attività scenografica e *registica* (cfr. PA-

Sperimentazione
futurista

ROLE, tav. 150). Da questo punto di vista lasciò importanti risultati l'azione esercitata dal futurismo nel campo della drammaturgia: il teatro fu veicolo essenziale per la concezione futurista dell'arte come evento in movimento, come diretta esperienza vitale; e le «serate» futuriste furono fenomeni spettacolari che sconvolsero le tradizionali strutture della rappresentazione, turbando i rapporti tra realtà e artificio, tra scena e pubblico, tra serio e comico, tra parola, gesto, musica, danza, rumore (cfr. 10.3.5). Senza il teatro futurista sarebbero comunque inconcepibili le soluzioni più estreme della drammaturgia pirandelliana: esso lasciò un patrimonio di invenzioni, di nuovi schemi ed effetti spettacolari, raccolti da un intelligente uomo di teatro come ANTON GIULIO BRAGAGLIA (1890-1960).

Rosso di San
Secondo

Tra i drammaturghi di diverso orientamento ricordiamo il siciliano PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO (1887-1956), che si impegnò con particolare vigore soprattutto a partire dal 1918, con testi che intendono fornire una sorta di immagine «media» delle più varie tendenze del teatro europeo contemporaneo, con una forte tensione lirica e simbolica. La sua opera più strana e inquietante può essere considerata *La bella addormentata* (1919).

Tendenze
generali

Se si dà uno sguardo alla fitta produzione di medio livello (a parte il teatro dialettale, a cui si ritornerà in 11.2.17), rappresentata da altri numerosissimi au-

PAROLE tav. 150

Regia/Regista

Modellate sui termini francesi *régie* (derivato da *régir*, "reggere, amministrare") e *régisseur*, queste parole entrano in uso tra gli anni Venti e Trenta, per indicare tutte le attività rivolte alla rappresentazione di un testo drammatico, coordinate tra loro per fornire uno spettacolo organico e coerente. *Regista* sostituisce così il vecchio termine *capocomico* e viene usato anche per il cinema, dove indica il responsabile del film nella sua globalità, colui che ne regola e sistema tutti gli aspetti (affidati alla collaborazione di arti e tecniche diverse) e che in primo luogo dirige le riprese e i movimenti delle macchine. Il concetto di *regia* si lega a una concezione dello spettacolo come organismo dotato di una significazione autonoma, opera d'arte globale. Per ciò che riguarda il teatro, il suo valore non viene identificato semplicemente nella traduzione scenica di un testo drammatico, ma nell'uso globale che il regista riesce a fare dei diversi linguaggi, costruendo una realtà in cui si manifesta prima di tutto il suo personale intento espressivo. In Europa il *teatro di regia* si sviluppa in modo molto intenso già all'inizio del Novecento, con l'attività di alcuni grandi registi come André Antoine (1858-1943), Konstantin Stanislavskij (1863-1938), Adolphe Appia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1966), Jacques Copeau (1879-1949). Uno svolgimento estremo se ne avrà nella ricerca di un teatro assoluto, capace di dare tutto se stesso nell'immediatezza della sua presenza scenica, da parte di Antonin Artaud (1896-1948) e del suo *Théâtre de la cruauté* (Teatro della crudeltà), fondato nel 1935. In Italia, dopo l'esperienza di Pirandello, la tradizione del teatro di regia sarà riscoperta a partire dagli anni Sessanta.

tori, si possono comunque distinguere alcune tendenze e linee generali, che non corrispondono a «scuole», ma piuttosto a «generi» (tanto che uno stesso autore scrive spesso opere riconducibili a tendenze diverse). Schematicamente si possono ricordare:

1. un teatro di poesia, che si confronta dapprima con i modelli dannunziani, ma si svolge in chiavi molto varie, sempre con una forte ambizione lirica; Ambizione lirica
2. un teatro storico, con radici dannunziane, ma con molte varianti, che fanno emergere soprattutto un Medioevo di maniera o un Rinascimento estetizzante, oppure mettono in scena ambigue mascherate come quella dell'*Enrico IV* di Pirandello; Storicità di maniera
3. un teatro grottesco che tende a rompere gli schemi lineari del dramma borghese, a scomporre le situazioni, a schematizzarne i movimenti e le figure; esso si impose sulle scene nazionali proprio mentre imperversava la guerra: e si è visto che la prima fase del teatro di Pirandello offre i risultati più validi di questo genere di produzione; tra gli altri autori del grottesco, possiamo ricordare LUIGI CHIARELLI (1884-1947), LUIGI ANTONELLI (1882-1942), ENRICO CAVACCHIOLI (1886-1954); Il grottesco
4. un teatro intimista, rivolto all'indagine di sentimenti privati, di complicazioni e sfumature sentimentali; Indagine dei sentimenti
5. un teatro problematico, che ripropone le forme del dramma borghese toccando problemi di attualità, spesso con consumata perizia scenica; Il dramma borghese
6. un teatro pirandelliano, che segue i temi e gli schemi più esteriori di Pirandello. Pirandellismo

10.5. Italo Svevo

10.5.1. Una singolare condizione intellettuale.

Ettore Schmitz Negli ultimi anni dell'Ottocento erano apparsi i primi due romanzi di un autore che, sotto lo pseudonimo di ITALO SVEVO, nascondeva la persona dell'ebreo triestino ETTORE SCHMITZ: due romanzi che allora erano stati quasi ignorati e che dovevano essere riscoperti successivamente, dopo il successo de *La coscienza di Zenò*. Quelle esperienze erano nate nella Trieste del tardo Ottocento, appartenente ancora all'Impero austriaco, priva di una sua tradizione di centro culturale, ma vivacizzata da una attivissima borghesia imprenditoriale e dall'intreccio di popoli, di lingue e di culture diverse. Trieste partecipava a pieno titolo a quella cultura che suole definirsi *mitteleuropea*, una cultura cosmopolita e problematica, che ebbe una straordinaria fioritura proprio nell'ultimo periodo di vita dell'Impero asburgico. Oltre che dalla situazione triestina, l'originalità della posizione di Svevo è data dalla sua origine ebraica e dalla sua condizione di intellettuale non professionista, diviso tra la passione per la letteratura e una vita borghese «normale», che, dopo incertezze e turbamenti giovanili, lo portò a una posizione di industriale e di uomo d'affari. Per questa sua posizione egli rimane del tutto estraneo alle mitologie e alle presunzioni di protagonismo politico che dominano gli intellettuali italiani all'inizio del Novecento: la sua letteratura si pone come indagine sulle contraddizioni e le complicazioni dell'esistenza individuale e per questo raggiunge una eccezionale forza conoscitiva, che sa andare molto al di là dei limiti della sua persona biografica. Vita borghese e letteratura sono in lui intrecciate e nello stesso tempo separate, la letteratura è la faccia dell'apparente equilibrio borghese; e nella scelta di firmarsi con lo pseudonimo di Italo Svevo (che allude proprio alla sua posizione intermedia tra mondo italiano, *Italo*, e mondo germanico, *Svevo*) possiamo leggere tutta la contraddittoria distanza che separa lo scrittore dalla persona reale, Ettore Schmitz.

10.5.2. La vita di Ettore Schmitz.

La famiglia Egli nacque a Trieste il 19 dicembre 1861 da famiglia ebrea; di origine tedesca da parte del padre Francesco Schmitz (il nonno si era infatti stabilito a Trieste come impiegato dello Stato austriaco) e italiana da parte della madre, Allegra Moravia: in

casa si parlava soprattutto nel dialetto triestino. Il padre, che era impegnato in proficue attività commerciali (anche se la sua impresa fallirà nel 1884), gli fece svolgere degli studi legati alla prospettiva di una carriera commerciale; e dal 1874 al 1878 lo fece educare, insieme ai fratelli Adolfo ed Elio, in un collegio tedesco, a Segnitz, in Baviera: lì compì le prime importanti letture, soprattutto di classici tedeschi, che fecero nascere il suo interesse per la letteratura.

Tornato a Trieste, si iscrisse all'Istituto superiore commerciale Revoltella, e molto presto cominciò a interessarsi di problemi culturali e letterari. Nel 1880 iniziò una collaborazione, che durò fino al 1890, al giornale triestino «L'Indipendente», con numerosi articoli, soprattutto letterari e teatrali (usando in questi anni le sole iniziali E. S. o lo pseudonimo E. Samigli). Dopo varie ricerche di impiego, era intanto stato assunto, nel settembre del 1880, presso la filiale triestina della banca Union di Vienna, come corrispondente per il tedesco e per il francese; ma, nelle sue giornate, trovava modo di frequentare quasi regolarmente la Biblioteca Civica di Trieste. Tra le sue numerose letture, una posizione di primo piano occupavano i grandi narratori francesi dell'Ottocento; fortissimo era il suo interesse per la filosofia di Schopenhauer (cfr. 8.1.7). Si accostava intanto anche alla narrativa, scrivendo le prime novelle e il romanzo *Una vita*, iniziato nell'88 e apparso, sotto il nome di Italo Svevo, nel '92, l'anno della morte del padre (la madre sarebbe morta nel '95).

Agli anni intorno al '92 risale anche il rapporto con Giuseppina Zergol (che poi doveva divenire cavallerizza in un circo), di cui rimane una traccia nel personaggio di Angiolina nel successivo romanzo *Senilità*, pubblicato nel '98. Ettore Schmitz continuava intanto la sua vita di impiegato di banca; nel '93, presso l'Istituto Revoltella, iniziava l'insegnamento (che avrebbe lasciato solo nel 1901) della corrispondenza tedesca. Nel dicembre 1895 si fidanzò con Livia Veneziani, figlia di un industriale cattolico: il *Diario per la fidanzata*, redatto nel '96, mostra una passione amorosa che si intreccia a una «distanza» della donna, legata a sani principi borghesi, familiari, religiosi, dal mondo intellettuale dello scrittore, e a un tentativo di colmare questa distanza attraverso una specie di «educazione» della fidanzata al dubbio e all'inquietudine intellettuale. Ma il fallimento di questo tentativo è già evidente in una successiva lettera del '97, intitolata *Cronaca della famiglia*. Il matrimonio avvenne nel luglio del '96 con rito civile e solo nell'agosto '97 con rito religioso (per l'occasione Ettore dovette farsi battezzare e abiurare formalmente la religione ebraica); nel settembre '97 nacque l'unica figlia, Letizia. La nuova famiglia abitava in un appartamento della grande villa Veneziani e il mondo intellettuale dello scrittore doveva confrontarsi con la solida vita patriarcale e borghese della famiglia della moglie, che chiedeva al genero una più concreta produttività economica. Nel 1899 lasciò la banca ed entrò nella ditta del suocero, impegnandosi attivamente e sospendendo quasi totalmente la sua attività letteraria; continuò tuttavia a elaborare sparsi progetti, a lavorare saltuariamente a testi narrativi e teatrali, e soprattutto a scrivere note e appunti di vario tipo.

Nella nuova veste di uomo d'affari, Ettore Schmitz compie lunghi viaggi e soggiorni in Francia e in Inghilterra; ha successo negli affari, ma non rinuncia alle sue curiosità culturali, e sviluppa anzi interessi di tipo scientifico. Nel 1905 avviene l'incontro con James Joyce che, come insegnante della Berlitz School di Trieste, gli dà lezioni di inglese; l'amicizia con lo scrittore irlandese e la curiosità da questi manifestata per le sue opere mantengono viva la sua passione letteraria. Tra il 1908 e il 1910 egli viene a conoscenza delle teorie di Freud e della *psicoanalisi* (cfr. 9.1.4 e PAROLE, tav. 123).

Nell'estate del 1914, lo scoppio della guerra mondiale riduce l'attività della fab-

Gli studi commerciali

Gli interessi culturali

Impiegato di banca

Livia Veneziani

Uomo d'affari

L'incontro con Joyce

La grande guerra

Ritorno alla
letteraturaL'attenzione
della critica

brica Veneziani, requisita dalle autorità austriache. Dopo la forzata inattività di quegli anni (che gli permette, tra l'altro, di approfondire ulteriormente lo studio della psicoanalisi e di sperimentare su di sé una forma di analisi solitaria), nella Trieste ormai italiana del dopoguerra, Svevo collabora con vari articoli, anche di costume, al nuovo quotidiano triestino «La Nazione»; e riprende, anche se in modo attenuato, la sua attività di industriale. Ma a partire dal '19 torna con grande impegno alla letteratura, lavorando al nuovo romanzo *La coscienza di Zeno*, pubblicato nel '23. Dopo il disinteresse iniziale manifestatosi in Italia per questo lavoro, fu l'amico Joyce (nel frattempo trasferitosi a Parigi, dove nel '22 aveva pubblicato l'*Ulysses*) ad aprire la strada a un riconoscimento del suo valore da parte dei critici francesi, mentre in Italia la sua grandezza veniva affermata dal giovane Eugenio Montale, con cui strinse una grande amicizia (ma cfr. 10.5.6). La valutazione positiva del nuovo romanzo riaccendeva intanto l'attenzione della critica nei confronti dei due precedenti, mentre Svevo scriveva racconti e frammenti di vario tipo, nuovi testi teatrali, e scritti di preparazione a un quarto romanzo, rimasto incompiuto. Numerosi furono ancora i suoi viaggi, non più legati soltanto agli affari, ma alla letteratura e alla promozione della sua opera. L'8 marzo del '27 egli tenne una conferenza su *James Joyce* al circolo «Il Convegno» di Milano; il 14 marzo 1928 veniva festeggiato a Parigi da più di cinquanta scrittori europei. Ormai in condizioni di salute malferma, morì in seguito a un incidente d'auto, il 13 settembre 1928, nell'ospedale di Motta di Livenza.

10.5.3. *La vocazione letteraria di Svevo nella Trieste del tardo Ottocento.*

Una letteratura
antiformalisticaLa cultura
negativaLa componente
ironicaRappresentare
la società

La natura dell'ambiente triestino e il carattere stesso dell'educazione ricevuta portarono il giovane Ettore Schmitz lontano da ogni nozione classicistica, retorica o estetizzante della letteratura: egli vide sempre la scrittura come strumento di coscienza e di conoscenza della realtà; fu lontano e indifferente a ogni formalismo, a ogni degustazione esteriore della bella pagina e della perfezione linguistica. Autori veramente formativi per lui furono i grandi narratori del realismo francese - Balzac, Stendhal, Flaubert - per la loro capacità di indagare nei risvolti più contraddittori dei comportamenti umani, andando al di là della superficie più esteriore della realtà. E proprio questa curiosità suscitò la sua attenzione nei confronti di una cultura «negativa», interpretata tuttavia senza nessun compiacimento di tipo decadente: si interessò agli umoristi romantici tedeschi, alla musica e al teatro di Wagner (cfr. 9.2.2), e soprattutto alla filosofia di Schopenhauer, che, fin dalle sue prime esperienze narrative, lo spinse a verificare come ideali e programmi siano determinati non da motivazioni razionali, ma da diversi orientamenti della «volontà» (che spingono gli uomini fino a ingannare se stessi e a rimanere prigionieri delle proprie illusioni).

Ma, su questo fondo culturale, si sovrappose un inconfondibile atteggiamento di riservatezza ironica, di distacco e di attenuazione, con cui il giovane triestino minimizzava il peso dei propri discorsi e della propria posizione, pronto a presentare le proprie scelte e le proprie convinzioni come un segno di «inferiorità», di una incapacità di essere come gli altri.

Nell'accostarsi alla letteratura egli cercò sin da subito di rappresentare vicende umane sullo sfondo di una concreta e specifica società, quasi sempre quella triestina. Oltre ai due romanzi di cui si parlerà nel paragrafo seguente, prima della fine

del secolo compose pochi racconti di tipo naturalistico, ma aperti verso l'analisi di stati d'animo e verso orizzonti mitici e simbolici. Dopo aver esordito con la breve novella *Una lotta*, apparsa sull'«Indipendente» all'inizio del 1888, vi pubblicò nell'ottobre 1890 il più ampio racconto *L'assassinio di via Belpoggio*. Notevole anche il racconto politico-allegorico *La tribù*, pubblicato nel 1897 sulla rivista di Turati «Critica sociale» (cfr. 9.1.3), nel quale Svevo manifesta il proprio pessimismo circa la reale possibilità di trasformazione della società.

I primi racconti

10.5.4. *Una vita e Senilità.*

Iniziato nel 1888, il primo romanzo di Svevo, il cui titolo originario era *Un inetto*, venne pubblicato nel 1892 (ma con data 1893), a spese dell'autore, dall'editore triestino Vram, col titolo *Una vita*. Al centro della narrazione in terza persona c'è il fallimento intellettuale di Alfonso Nitti, che venuto dalla campagna nella città di Trieste, giunge al suicidio dopo inutili tentativi di superare i limiti della sua condizione.

Un inetto

Nelle sue vicende il confronto con la solida concretezza del mondo borghese svuota di ogni valore il personaggio intellettuale, che aveva avuto molteplici incarnazioni nella narrativa ottocentesca e trovava ancora recenti esempi nella narrativa italiana, dal Corrado Silla di Fogazzaro (cfr. 9.5.10) ai contemporanei personaggi dannunziani. Ma, a differenza di questi, Alfonso non può rappresentare alcun modello assoluto, o proclamare alcun valore ideale o alternativo: tutto ciò che egli oppone al mondo del lavoro, del consumo, della concretezza borghese, non è che subalternità, passività, estraneità, autoinganno. I suoi propositi non vengono mai perseguiti fino in fondo; si sottrae a ogni comunicazione reale con gli altri, pur avendone sempre bisogno per ogni suo movimento e decisione. Tra il personaggio e la realtà si distende tutta una rete di mediazioni che falsano e deformano la realtà stessa: e tra queste un peso essenziale rivestono le lettere, da cui si sviluppano quasi tutti i nodi risolutivi della vicenda.

L'intellettuale
e il mondo
borgheseAstrattezza
e passività

Eroe «senza qualità», il personaggio sveviano è lontano da ogni compiacimento estetico, è immerso in una grigia realtà quotidiana. La prosa rifugge da ogni preziosismo e da ogni ricerca linguistica, si adegua ai caratteri della realtà che vuole rappresentare, fino ad apparire in alcuni momenti addirittura aspra e scorretta.

La prosa

Alle asprezze di *Una vita*, determinate dal legame con schemi e strutture di tipo naturalistico, si sottrae il secondo romanzo, *Senilità*, dotato di una più forte tensione narrativa e di una eccezionale densità simbolica; il romanzo, che in un primo momento doveva intitolarsi *Il carnevale di Emilio*, venne elaborato a partire dal '92, nei mesi del rapporto con Giuseppina Zergol, e concluso dopo il matrimonio, nel '97; apparve a puntate sull'«Indipendente» tra il giugno e il settembre del '98 e subito dopo in volume, e fu del tutto ignorato dalla critica; venne scoperto solo dopo l'uscita della *Coscienza di Zeno* e ritenuto da taluni addirittura superiore al nuovo romanzo (la seconda edizione, con alcune correzioni, apparve a Milano nel 1927).

La redazione
e la critica

Anche qui una narrazione in terza persona si concentra tutta sulle vicende e sul punto di vista di un personaggio «inetto», i cui atteggiamenti sono com-

Inettitudine
e senilità

placati da un senso precoce di «senilità». Emilio Brentani, intellettuale fallito di trentacinque anni, che conduce una inerte vita di impiegato, vive un rapporto con l'esuberante e inafferrabile popolana Angiolina, ma in ogni suo gesto sembra mancare di energia vitale: è tutto rivolto a costruire se stesso, i propri rapporti umani, la propria vita sentimentale con un distacco che lo separa dalle cose e dalle persone, con una sopravvalutazione dei propri propositi, che non gli permette nessuna vera conoscenza della realtà, ma lo chiude soltanto in una spirale di autoinganni. La sua esistenza pare essere sempre in attesa di occasioni che non si realizzano, in continuo ritardo rispetto a un presente che gli sfugge: nel suo comportamento egli si appoggia sempre su modelli ideali, su miti e falsificazioni di tipo romantico, su pregiudizi e convenzioni alle quali, del resto, egli si sente estraneo. Anche nella sua passione per Angiolina egli deve fare affidamento su dei mediatori, crearsi degli ostacoli, dei modelli esterni; non sa vivere il presente, perché si guarda vivere, si sente continuamente minacciato dall'errore, teme di cadere nel ridicolo. Svolgendo una impietosa critica della coscienza intellettuale, Svevo fa di Emilio una figura dell'incapacità di vedere le contraddizioni della realtà e dell'io, tipica di tanti modelli intellettuali di tipo decadente. Ma la sua è, anche, la condizione più generale dell'uomo moderno, perduto dietro desideri illusori, fantasmi artificiali, modelli astratti, mentre gli sfugge il vero volto della natura, che si sposta sempre più in là.

Questi caratteri del protagonista vivono entro un intreccio che lo lega ad altri tre personaggi, con i quali esso forma un quartetto perfetto, costruito secondo sottili raccordi e simmetrie: da una parte c'è l'amico scultore Stefano Balli, personaggio generoso, sicuro e spregiudicato, che per Emilio rappresenta una figura paterna, un modello di «salute» e di coscienza di sé; dall'altra le due opposte figure femminili, destinate a non incontrarsi mai, della sorella Amalia e di Angiolina. Triste e «grigia» figura di ragazza condannata all'inerzia sentimentale e alla moralità casalinga, riservata e votata alla rinuncia, Amalia è sconvolta fino alla follia e alla morte da un impossibile e silenzioso amore per il Balli. La bionda Angiolina, «donna del popolo», rappresenta invece la vitalità più libera e aperta, la salute e l'energia fisica, il piacere di guardare e di essere guardata, di esistere sotto il segno della luce: incontra Angiolina, Emilio vorrebbe godere della sua vitalità, facendone un prezioso oggetto che risponda ai suoi desideri più fumosi, ad astratti modelli letterari e passionali, a suoi vaghi ideali. Ma egli riesce a vivere questo rapporto solo attraverso intermediari (come lo stesso amico Balli, che interviene più volte nel suo rapporto con la donna): Emilio si lascia prendere tanto più fortemente dalla passione per lei, quanto più avverte la sua estraneità, la sua distanza, la sua inafferrabilità. Ad ogni inganno della donna, egli sostituisce nuove illusioni e nuovi accecamenti. La situazione giunge al suo punto estremo quando Emilio incontra per l'ultima volta Angiolina, quasi contemporaneamente alla morte della sorella Amalia: poi, quando il dolore più lacerante si è allontanato, Angiolina sembra trasformarsi in una lontananza simbolica, in una «metamorfosi strana» che ne fa un segno segreto e luminoso a cui, nonostante tutto, la vita di Emilio resta legata, come l'immagine della giovinezza vista da un vecchio.

Questi motivi tematici si svolgono entro un fascio di rapporti concreti, sul filo di una vita quotidiana che ha tutto il colore della Trieste contemporanea, del mondo frequentato dal giovane Svevo: tutti i particolari, i luoghi, gli oggetti, gli ambienti si caricano di significati, vivono nella risonanza della passione e delle illusioni di Emilio. La narrazione è sostenuta da una prosa incalzante, che sa accendersi in scorci vigorosi, che trova intensi accenti sentimentali e insieme momenti di contenuta ironia. Il lettore è come chiamato a partecipare a una storia d'amore che si prolunga ostinatamente, nonostante tutto, senza conoscere una reale concretezza: questa storia contraddittoria e illusoria è come uno sprazzo di luce in una vita malsana e rappresa, che non riesce a esprimere se stessa ma cerca, nonostante tutto, di affermarsi in un valore assoluto, ottenendo però unicamente di falsificare ogni valore possibile.

10.5.5. Il «silenzio» di Svevo e gli scritti saggistici.

Dopo l'ingresso negli affari, la letteratura rimase per Svevo soprattutto una sorta di sfogo sotterraneo, una specie di cura della propria coscienza, affidata a frammenti, note di diario, appunti di vario tipo, progetti quasi sempre rimasti in sospenso: nel ventennio che precede la nascita della *Coscienza di Zeno* questo impegno analitico non viene mai meno e trova nuova forza nella più vasta esperienza della modernità che, nel suo lavoro di industriale e nei suoi viaggi europei, l'autore viene ad acquisire. La diretta conoscenza, legata a una pratica effettiva, dei meccanismi economici e produttivi, si intreccia a un approfondirsi di curiosità di tipo scientifico, a contatti internazionali che allontanano ancora di più Svevo dall'orizzonte della contemporanea cultura italiana.

In numerosi saggi di difficile datazione Svevo approfondisce una problematica che gli era stata sempre a cuore, con una visione estremamente negativa dello sviluppo della civiltà. I nuovi stimoli culturali derivati dall'incontro con Joyce spingono poi Svevo a confrontarsi con una letteratura assai lontana dai modelli del naturalismo, in procinto di porsi sulla strada del *flusso di coscienza* e del *monologo interiore* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 151); nello stesso tempo egli volgeva la sua attenzione alla letteratura umoristica e paradossale, soprattutto a quella di tradizione inglese. Un posto tutto particolare assumeva inoltre la conoscenza della psicoanalisi freudiana, con una attenzione ossessiva al rapporto tra salute e malattia, alla medicina in genere e ai difficili legami tra medico e paziente.

La condizione di inattività a cui Svevo fu costretto dalla guerra non si tradusse subito in una più diretta ripresa dell'impegno letterario, ma lo vide fermo (come mostrano vari appunti e scritti sparsi), in una situazione di attesa, di sospesa preoccupazione, nella coscienza che quei tragici eventi rappresentavano anche la fine di una civiltà sovranazionale a cui egli aveva partecipato, un rinchiudersi dei popoli in forme di nazionalismo a cui egli era stato sempre estraneo, un precipitare verso una distruzione forse inevitabile, ma priva di significato.

Con l'inizio, nel 1919, della stesura della *Coscienza di Zeno*, prende avvio una nuova vitalissima fase di esperienze narrative e teatrali, accompagnata anche da scritti e interventi di tipo saggistico o diaristico e dagli articoli per «La Nazione». Una sorta di sintesi della propria vicenda intellettuale è contenuta nel *Profilo auto-*

Gli ambienti
e gli oggetti

Il narratore
e il lettore

Una scrittura
frammentaria

Scritti teorici

Il turbanento
della guerra

Una nuova
stagione

La conferenza
su Joyce

biografico, inviato nel settembre 1927 ai critici Benjamin Crémieux ed Enrico Rocca. Un eccezionale segno di intelligenza critica è la conferenza dell'8 marzo 1927 su *James Joyce*, omaggio a colui che aveva prima di ogni altro contribuito alla sua scoperta.

10.5.6. La coscienza di Zeno.

Redazione
e pubblicazione

Pochi mesi dopo la fine della guerra (intorno al febbraio 1919), Svevo cominciò a lavorare al nuovo romanzo *La coscienza di Zeno*, che terminò, tra varie interruzioni, prima della fine del 1922, quando entrò in contatto con l'editore Cappelli di Rocca San Casciano, presso Bologna, per un'edizione a proprie spese: la stampa del volume fu terminata alla fine dell'aprile 1923. Svevo era stato convinto a operare alcuni tagli e correzioni di cui non è oggi possibile valutare l'entità (il dattiloscritto originale è infatti andato perduto). Anche questo nuovo romanzo fu accolto all'inizio da una quasi totale indifferenza; fu essenziale l'intervento di James Joyce, che invitò Svevo a inviarne una copia ad alcuni critici e scrittori come Valéry Larbaud (1881-1957), Benjamin Crémieux (1888-1944), Thomas S. Eliot (cfr. 10.1.3), Ford Madox Ford (1873-1939); nel

L'intervento
di Joyce

GENERI E TECNICHE 1av. 151

Monologo interiore/Flusso di coscienza

Si parla di *monologo interiore* quando, in un testo narrativo, viene riprodotto direttamente il flusso dei pensieri che si svolgono nella mente di un personaggio: in racconti e romanzi scritti in prima persona può accadere spesso che il soggetto narrante si abbandoni al diretto movimento dei suoi pensieri; ma anche in narrazioni in terza persona il narratore può passare la parola a un personaggio, riproducendo il discorso interno della sua mente in una determinata situazione, sia con l'uso di virgolette, sia attraverso lo *stile indiretto libero* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 132). Il monologo interiore si diffonde ampiamente nella narrativa del secondo Ottocento, ma tra i tanti testi che ne contengono esempi, particolare fortuna avrà più tardi il romanzo del francese Edouard Dujardin (1861-1949), *Les lauriers sont coupés* (I lauri sono sfrondati, 1888).

Alcuni scrittori, specialmente di area anglosassone, riprendendo la terminologia elaborata dallo psicologo William James (1842-1910), usarono la formula dello *stream of consciousness*, "flusso di coscienza", per riprodurre il carattere contraddittorio, variabile, tumultuoso, incontrollabile, fatto di infiniti residui e particolari marginali, non sempre organizzato in forme comunicative, dei pensieri molteplici che passano nella mente umana. La sperimentazione più avanzata e ambiziosa del *flusso di coscienza*, mirante a una riproduzione ossessivamente mimetica dell'irrazionalità del movimento della vita interiore e delle sue infinite complicazioni, fu quella dell'*Ulysses* di Joyce (cfr. 10.5.2), apparso un anno prima della *Coscienza di Zeno* di Svevo.

gennaio 1925 Svevo riceveva una lettera di elogio di Larbaud, che si impegna per la diffusione francese del romanzo.

Attraverso vari incontri e progetti, si arrivò così al fascicolo della rivista «Le Navire d'argent» del febbraio 1926, che ospitava un saggio di Crémieux su Svevo e traduzioni del primo capitolo della *Coscienza di Zeno* e di passi di *Senilità*, e all'uscita, nel 1927, di una traduzione francese di *Zeno*, presso l'editore Gallimard. Ma intanto la «scoperta» di Svevo si era svolta per strada autonoma anche in Italia, grazie alla curiosità e all'intelligenza del giovane Eugenio Montale, che pubblicò sull'ultimo fascicolo del 1925 della rivista «L'esame» un *Omaggio a Italo Svevo*. Sulla spinta dell'articolo montaliano, la conoscenza di Svevo si diffuse presso la più intelligente e moderna cultura italiana del tempo: quelli che meglio riconobbero e sentirono vicino l'orizzonte della narrativa dell'autore triestino furono gli scrittori legati alla rivista «Solaria» (cfr. 10.6.7), che, alla sua morte, gli dedicò un intero fascicolo.

Il riconoscimento
franceseI saggi
di Montale

La coscienza di Zeno, a differenza dei due romanzi precedenti, è scritto in prima persona: esso non si presenta come narrazione di una vicenda particolare, ma come un'autobiografia aperta, in cui non si segue un disegno organico, ma si aprono squarci su diverse situazioni e occasioni della vita del protagonista. Si tratta di un personaggio fittizio, Zeno Cosini, che non coincide direttamente con l'autore (anche se ne riproduce qualche carattere): è un ricco triestino che, per liberarsi da una nevrosi che si manifesta nei rapporti con se stesso e con gli altri, e che si riconosce innanzi tutto nell'impossibilità di liberarsi dal vizio del fumo e nel continuo fallimento dei propositi di fumare l'«ultima sigaretta», si è sottoposto, ormai in età abbastanza avanzata, a una cura psicoanalitica e ha ricevuto dal dottor S. l'incarico di ripercorrere per iscritto il proprio passato, in funzione della cura. Ma questa ricostruzione del passato si compie per salti, senza un punto di vista risolutivo che riesca a spiegarlo e a interpretarlo; si interrompe a un certo punto, come interrotta risulta la cura psicoanalitica, per l'insofferenza del paziente nei confronti del medico e del suo metodo.

Un'autobiografia
apertaLa scrittura
come terapia

Il testo si compone di otto capitoli di diversa misura: due brevissimi all'inizio, una *Prefazione*, in cui il dottore presenta la sua decisione di pubblicare quelle memorie, e un *Preambolo*, in cui lo stesso Zeno ritorna al periodo della sua infanzia e afferma l'impossibilità di recuperarla; seguono poi due capitoli, *Il fumo*, dedicato agli infiniti artifici e sotterfugi che il personaggio mette in atto per evitare di abbandonare le sigarette, e *La morte di mio padre*, che risale indietro alla sua giovinezza, alla difficoltà dei rapporti col padre e a un gesto di questi, in punto di morte, che viene visto come una «punizione» nei suoi confronti. Vengono poi capitoli molto ampi, *La storia del mio matrimonio*, incentrato sulle vicende che hanno portato Zeno a frequentare la famiglia Malfenti e le quattro sorelle Ada, Augusta, Alberta, Anna; sul suo amore per la bellissima Ada, dalla quale ripiega verso Alberta, finendo dirottato, quasi automaticamente e senza nemmeno rendersene conto, verso la meno affascinante Augusta, che però si rivela come la moglie ideale, dotata di quella concretezza borghese e di quella «salute» di cui egli soffre la mancanza; *La moglie e l'amante*, in cui Zeno, marito felice, ripercorre le tappe del rapporto clandestino, segreto e tortuoso, che lo lega a Carla, una giovane donna di origine popolare, che aspira a divenire cantante, rapporto che egli vive con senso di colpa e nel continuo desiderio di troncarlo; *Storia di un'associazione commerciale*, che segue le difficoltà

Una struttura
innovativa

Ada e Augusta

Carla

Il suicidio di Guido di Zeno nel mondo degli affari, e illumina il complicato rapporto che egli intrattiene con il marito di Ada, Guido Speier, la cui abilità e la cui apparente fortuna è come ribaltata da un fallimento che lo porta al suicidio. Più breve è l'ultimo capitolo, *Psico-analisi*, in cui si abbandona la narrazione del passato (che riguardava grosso modo il mondo triestino degli anni Novanta del secolo precedente), dando spazio a una forma di scrittura diaristica, con tre brani datati tra il maggio 1915 e il marzo 1916: qui il protagonista annuncia la sua decisione di abbandonare la cura, svolge varie critiche alla psicoanalisi, parla della sua improvvisa scoperta della realtà della guerra, sostiene di essere guarito dalla malattia grazie a una serie di successi commerciali, ottenuti proprio per effetto della situazione bellica.

10.5.7. Il personaggio di Zeno.

L'equilibrio irraggiungibile Tutto il discorso di Zeno si sviluppa in un'oscillazione continua tra malattia e salute, tra narrazione e riflessione, tra coscienza e inganno, tra bisogno degli altri e difficoltà di instaurare con loro un rapporto. Zeno è alla ricerca di un equilibrio che gli sfugge continuamente e che egli stesso sa di non poter conquistare. Eternamente irresoluto, ha bisogno, per ogni azione e per ogni decisione, di riferimenti e di stimoli esterni: e in ciò somiglia ai due protagonisti dei precedenti romanzi di Svevo, da cui però lo allontana un distacco umoristico da se stesso, dalle proprie vicende, dallo stesso mondo che gli sta attorno; invischiato nella sua psicologia quanto mai varia, eterogenea, confusa e frantumata, Zeno ne segue tutte le pieghe, con una volontà di scavarla fino in fondo, ma nello stesso tempo impegnato a sfuggirvi, ad affermarne la futilità, a trasformarla in gesti e scatti di amabile e disinvolta leggerezza. Egli è immerso in un mondo borghese, di cui il suo racconto ci presenta concretissime forme e figure, personaggi chiusi in valori sicuri, in certezze quotidiane, in abitudini e regole di vita: ma in quel mondo egli si sente a disagio, in uno stato di inferiorità che gli impedisce di comportarsi come si dovrebbe. Questa inferiorità sembra derivare da due opposte motivazioni: da una parte la sua disponibilità ai richiami del desiderio, a immagini e promesse inafferrabili di felicità, ai profumi e alle seduzioni della bellezza (in primo luogo quella femminile), dall'altra il suo eccesso di «coscienza», l'ostinazione con cui egli ama smascherare gli inganni che ciascuno costruisce per proteggere i propri desideri. Nell'ottica di Zeno, i valori su cui si regge la vita borghese non sono altro che inganni e schermi che danno una vernice di rispettabilità e un'apparenza di equilibrio alle pulsioni e ai desideri più vari, allo squilibrio che è al fondo stesso dell'esistere dell'uomo, alla sua incorreggibile animalità. Egli si ostina a elaborare molteplici strategie per sottrarsi a quei valori, pur continuando a rispettarli: la sua stessa coscienza è invischiata nei più sottili autoinganni, che paradossalmente riconfermano i suoi limiti (così prima il desiderio di Ada lo conduce ad Augusta, poi il rapporto con l'amante Carla lo riconduce alla moglie e ai valori familiari). A ogni passo egli scopre l'imprevedibilità della vita, la sfasatura tra i programmi, l'idea che ciascuno ha di sé e ciò che effettivamente accade.

Ma, a differenza di Alfonso Nitti e di Emilio Brentani, Zeno non è uno

sconfitto: egli sa di non poter essere un personaggio serio, anzi scopre che ogni serietà nasconde inganni e illusioni, inciampa sulle cose e sulle persone come un personaggio comico, si abbandona all'imprevedibile, si immerge fino in fondo nelle sproporzioni dei comportamenti individuali e sociali, conserva un impassibile sorriso perfino nella sofferenza e nelle situazioni più drammatiche; ma curiosamente cade sempre in piedi, vede, con sua stessa sorpresa, risolversi la sua inferiorità, la sua difficoltà di vivere, in una serie di successi, che culminano nei successi commerciali che gli toccano in coincidenza con i tragici eventi della guerra.

Dimensione comica del personaggio

10.5.8. L'io, la nevrosi, il tempo.

Zeno si nasconde e si sottrae continuamente a se stesso e al lettore, non vuole né può essere un eroe modello, un'immagine assoluta, ma solo il protagonista di un'esperienza singolare, come singolare è l'esperienza di ogni uomo. Con lui la malattia si configura come la sola autentica possibilità di essere: il personaggio moderno si impone come «malato», rinunciando a tutte le pretese eroiche dei personaggi tradizionali.

La malattia di Zeno

La psicoanalisi si rivela strumento essenziale per la costruzione di questo personaggio; ad essa si può ricollegare l'ottica con cui vengono rappresentati i comportamenti irregolari di Zeno e gli stessi modi in cui egli scopre sintomi di irregolarità sotto l'apparente normalità degli altri personaggi. E la suggestione di Freud si sente particolarmente nella rappresentazione dei sogni del protagonista, nella sua abitudine ai motti di spirito, nel suo continuo incorrere in *lapsus* ed equivoci. Nei termini della psicoanalisi, è la nevrosi, con le sue molteplici manifestazioni, la malattia che domina il mondo di Zeno. Ma sarebbe sbagliato definire in modo clinico più preciso la natura di queste nevrosi: accumulando «verità e bugie», avviluppandosi nella sua malattia e continuando comunque a ricercare la guarigione, Zeno non ci presenta un «caso» specifico, ma una immagine più ampia della condizione nevrotica dell'uomo contemporaneo. La nevrosi dell'individuo è anche la nevrosi della civiltà e della cultura; la guarigione non esiste, esistono solo equilibri provvisori che nascono dalla coscienza dell'inevitabilità della malattia. La malattia diventa insomma strumento fondamentale di conoscenza; e in questo essa si intreccia, fino a identificarsi, con la scrittura e la letteratura: scrivere è anche cercare le ragioni segrete della malattia, usarla come forza critica, che rivela le contraddizioni della realtà; ma nello stesso tempo la scrittura è invenzione, artificio, sistema di inganni che allontanano da una conoscenza autentica.

La prospettiva psicoanalitica

Nevrosi dell'uomo contemporaneo

Malattia e scrittura

La coscienza di Zeno è anche un'opera sul tempo, una sottile indagine sul rapporto tra tempo della scrittura (e della cura) e tempo della vita, tra il flusso del presente (in cui la coscienza interroga se stessa e i propri ricordi) e il flusso dell'esistenza trascorsa e perduta. È la stessa cura psicoanalitica a imporre un ritorno all'infanzia, a situazioni e a traumi originari, un riassorbimento di tutto il vissuto nella coscienza del presente, una continua attenzione ai ricordi e ai

Il presente e il passato

sogni. Ma Zeno si accorge che non è possibile nessun rapporto sicuro e lineare con il tempo: da una parte esso si ripete e si riavvolge su di sé («il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna»); dall'altra il suo ritornare lo trasforma, ne lascia solo frantumi eterogenei, lo muove e lo deforma. I ricordi diventano sempre un'altra cosa, creano nuove realtà che non è possibile identificare con quelle originarie.

Nell'ultimo capitolo, l'abbandono della cura si collega all'esibizione della distanza che separa il protagonista, ormai vecchio, dalle sue «avventure» precedentemente narrate: la scrittura si accanisce a mostrare come la cura fosse basata sull'insincerità, arriva a mettere in dubbio la verità della narrazione. È certo comunque che la conduzione del romanzo è segnata fortemente dall'incombente della guerra: questa si pone anche come segno simbolico dell'uscita da un'epoca, della rottura di un mondo compatto quale era stato, al di là dei suoi precari equilibri, quello del giovane Zeno, della nuova minaccia di distruzione che incombe sul mondo borghese. Ma, grazie a un imprevedibile e ambiguo rivolgimento, Zeno sembra ottenere la guarigione proprio dai fortunati affari che la guerra gli permette di fare. Questa guarigione lo riconduce però ad allargare lo sguardo alla malattia che ha colpito l'intera civiltà umana: le ultime battute del romanzo mostrano come sia lo stesso accumulo di oggetti e di «ordigni» ad accrescere la sua malattia, a comunicarla all'intero pianeta («La vita attuale è inquinata alle radici»). Come ha rivelato la guerra, lo sviluppo dei mezzi industriali e il dominio sulla natura si rovesciano in distruzione e morte: e il romanzo si chiude proiettando il suo movimento nel tempo verso un futuro minaccioso, dilatando la malattia di Zeno verso l'ipotesi di una distruzione della terra: «Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie».

La forza conoscitiva di questo grande romanzo si appoggia su un inconfondibile intreccio di leggerezza e profondità, su una struttura che riesce fino in fondo a essere inafferrabile, su un ininterrotto sottrarsi alle attese, alle sicurezze e alle verità definite che il lettore potrebbe credere di identificarvi.

Lo stile della sua prosa sta nella sua disinvoltura, negli scatti e nelle fratture giocose della sua sintassi, nel modo con cui essa interroga e mette in questione se stessa, in cui scompone e ricompone i propri piani (significativi a questo proposito gli echi interni, le corrispondenze e le ripetizioni). Si direbbe che Svevo sappia costruire un linguaggio dotato di spontanea carica comica e ironica, lavorando sui toni e sulle misure sintattiche, e rifuggendo da ogni elemento espressionistico, da ogni ipotesi di deformazione stilistica.

10.5.9. Il «raccolimento» del vecchio e il progetto di un nuovo romanzo.

Gran parte dei racconti ripresi, progettati, portati a termine o lasciati interrotti nel nuovo fervore creativo seguito alla *Coscienza di Zeno*, ruotano attorno al tema della vecchiaia, indagando il suo difficile rapporto con la giovinezza, con i ricordi e con il presente, l'incidenza che su di essa continuano ad avere i

desideri, il valore che possono assumere la pratica della scrittura e l'indagine su di sé. Per chi aveva intitolato *Senilità* il romanzo dell'avventura amorosa di un trentacinquenne, la vecchiaia e la propria personale esperienza di vecchio arrivano a riassumere in sé i più contraddittori aspetti della vita, rivelano il senso più vero della condizione dell'uomo. Questi racconti propongono così un'indagine disincantata sulle sfasature che si presentano nel corso della vita, sullo scontro tra energia e inerzia, tra forza inestinguibile del desiderio e realtà della decadenza fisica, sui vari modi in cui le illusioni e gli autoinganni agiscono sui vecchi e sui giovani: il punto di vista del narratore è quello di chi considera il mondo «col senno di poi», eppure continua a parteciparvi. La scrittura senile è come un'operazione di «igiene», di «raccolimento», di controllo dei propri limiti, di ostinata difesa del proprio vivere.

Una burla riuscita, scritto nel 1925, segue la beffa giocata a un vecchio letterato, Mario Samigli, povero impiegato che ha pubblicato senza successo un romanzo in giovinezza, a cui un conoscente fa credere che un editore austriaco sia interessato a comprare, in cambio di una cifra esorbitante, i diritti per la traduzione. L'incompiuto *Corto viaggio sentimentale*, la cui prima traccia risale forse già agli anni del «silenzio» di Svevo, si snoda con fratture e pause, seguendo il percorso di un viaggio in treno di un vecchio signore, da Milano a Trieste. Vanno poi ancora ricordati *Vino generoso*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, il frammento *L'avvenire dei ricordi*, scritto nel '25, e l'altro frammento, *La morte*.

Il tema della vecchiaia è al centro anche di altri materiali frammentari, in prima persona, sullo svolgersi della vita di Zeno Cosini: materiali che avrebbero dovuto condurre a un quarto romanzo, non portato a termine, che forse avrebbe presentato una struttura più aperta, frammentaria, disponibile di quella della stessa *Coscienza di Zeno*. Si tratta dei frammenti che sono stati intitolati *Un contratto*, *Le confessioni del vegliardo* (che recano all'inizio la data del 4 aprile 1928), *Umbertino*, *Il mio ozio*, *Il vecchione*. La scrittura del vecchio Zeno procede ora attraverso nuovi ostacoli, nuove, imprevedibili sfasature, frutto della sua condizione attuale, dei suoi rapporti con i figli e con un nipotino. Egli mira a una letteratura «minima», che ha una funzione di sopravvivenza e di controllo del proprio organismo.

10.5.10. Il teatro di Svevo.

Nonostante l'interesse per il teatro sia stato essenziale lungo tutto l'arco della vita di Svevo, i numerosi testi drammatici da lui scritti hanno avuto una sfortuna ancora maggiore di quelli narrativi: durante la sua vita fu pubblicato soltanto il breve monologo *Prima del ballo*, che apparve sull'«Indipendente»; e soltanto l'atto unico *Terzetto spezzato* venne rappresentato, nel 1927, dal Teatro degli Indipendenti di Bragaglia (cfr. 10.4.12). Una certa curiosità per il teatro di Svevo cominciò a manifestarsi solo dopo la prima edizione completa dei suoi testi teatrali pubblicata nel 1960; e solo nel corso degli anni Sessanta esso cominciò a interessare gli uomini di teatro e ad avere finalmente delle realizzazioni sceniche.

Si tratta di ben tredici opere, alcune compiute, altre ancora in fase di elaborazione, accompagnate da progetti, abbozzi, stesure varie, materiali collaterali, ecc. di cui in molti casi è assai incerta anche la datazione. Lo sfondo scenico di questo teatro è sempre quello del salotto borghese, animato da contrasti e discussioni, da cu-

Il tema della vecchiaia

Le sfasature della vita

Una burla riuscita

Corto viaggio sentimentale

I frammenti

Il trionfo della letteratura «minima»

Disinteresse dei contemporanei

I materiali

riosi incidenti e cospicue sorprese: senza rompere la struttura del dramma borghese, Svevo ne insegue gli squilibri interni, vi fa scattare segni di imprevedibilità e di irregolarità. La parola della normale conversazione quotidiana si carica di tensioni e malesseri, rivela come l'apparente civiltà dei rapporti e l'accurato sistema di regole quotidiane della vita familiare borghese siano gravati da una rete velenosa di prepotenze e violenze: e da ciò nascono e si scatenano dissidi e scontri che spesso assumono un irresistibile carattere comico.

La rigenerazione

Tra i vari testi (ricordiamo *Le ire di Giuliano*, *Un marito*, *Inferiorità*, *Con la penna d'oro*), merita particolare attenzione l'ultima commedia, a cui Svevo lavorò negli ultimi anni della sua vita, che è stata intitolata *La rigenerazione*, dominata dalla tematica della vecchiaia e dal motivo comico dell'operazione per ringiovanire che avrebbe dovuto essere al centro anche del nuovo romanzo di Zeno. Sempre sulla difensiva, pronto ad aggredire, patetico e ridicolo, dolce e animalesco, il vecchio, protagonista della vicenda, scatena attorno a sé un movimento indiavolato, pieno di irresistibili scatti comici: comicamente e tragicamente egli vive il contrasto tra la propria inerzia carica di passato e il vorticoso consumo di energia della modernità («Perché è vero che in questa epoca non è permesso di essere vecchi »).

10.5.II. *La scomposizione di Svevo.*

Perdita del centro

Svevo opera una sua originalissima scomposizione del personaggio e dei modelli narrativi, esprimendo la condizione moderna dell'«uomo senza qualità», di una vita borghese che ha perduto ogni centro e appare involupata in un fascio eterogeneo di errori, di intoppi, di deviazioni. La sua prospettiva radicalmente critica verso le illusioni della vita sociale, verso la falsa totalità del mondo moderno, non lo porta però a nessuna rivendicazione della sacralità dell'arte, né del ruolo autonomo degli intellettuali: a differenza di gran parte delle avanguardie contemporanee, egli rifiuta ogni assolutizzazione del negativo, ogni traduzione della scomposizione e della perdita di centro in un nuovo valore assoluto. Egli resta ancorato a una posizione laica, sperimentale, lucidamente razionale: la letteratura non indica per lui valori e modelli assoluti, ma è uno strumento essenziale di conoscenza, capace di insinuarsi razionalmente nelle pieghe più sottili dell'irrazionalità dei comportamenti e dei rapporti, di trarre alla luce l'oscurità della malattia e dell'errore. Da un nesso di contraddizioni personali, egli ricava la capacità di rappresentare la «malattia» come carattere costitutivo della modernità; si oppone spontaneamente alle mitologie e alle ideologie che in modi diversi esaltano il progresso e lo sviluppo storico, mostrandone proprio l'imprevedibilità, corrodendo con ironia la consistenza dell'io e quella stessa della società e della civiltà.

Razionalità laica

Svevo e Pirandello

La scomposizione messa in atto da Svevo permette di avvicinare la sua esperienza a quella di Pirandello. Ma occorre precisare che le radici triestine di Svevo e il suo orizzonte mitteleuropeo proiettano la sua opera verso una dimensione assai più moderna, internazionale, spregiudicata, di quella dello scrittore siciliano: la grandezza di questo è tutta radicata nelle sue origini siciliane, nasce da un conflitto tra mondo arcaico e mondo moderno, con una sofferente esasperazione che cede in alcuni momenti alla tentazione di riaffermare

miti e valori assoluti. L'opera di Svevo, anche per il fatto che egli non fu mai uno scrittore e un intellettuale professionista, è singolarmente aperta e disponibile: dopo aver inseguito in Angiolina l'immagine evanescente del desiderio e della speranza, la sua scrittura rifugge con Zeno da ogni possibile mito, risolve ogni sofferenza e angoscia nel gesto leggero del *clown*. Negli anni tumultuosi del dopoguerra, tra la fine dell'Impero austriaco e della sua cultura sovranazionale e l'ingresso di Trieste nell'Italia del nazionalismo e del fascismo, il triestino Zeno, apparentemente ai margini della storia, insinua un singolare dubbio sulla consistenza della borghesia e della cultura italiana: ancora una volta fuori di posto, si rivela in verità in anticipo sul presente, portatore di una «coscienza» più moderna e disillusa.

Un dubbio moderno

10.6. Le forme della prosa tra le due guerre

10.6.1. La tradizione narrativa.

Un momento di transizione

Le tendenze dominanti nella letteratura del primo ventennio del secolo avevano fatto perdere alla narrativa la posizione centrale che aveva avuto ancora nel ventennio precedente: le opere narrative di maggior rilievo erano venute per lo più da autori che continuavano precedenti esperienze (come Fogazzaro, D'Annunzio, la Deledda) o che restavano ai margini rispetto alle tendenze dominanti (come Pirandello e Tozzi); forme del tutto particolari, e comunque assai lontane dalla tradizione narrativa, erano invece quelle della narrazione autobiografica dei vociani e quelle della sperimentazione futurista.

Alfredo Panzini

Ma non va trascurata una produzione rivolta a un pubblico borghese, senza particolare problematicità; il più autorevole rappresentante fu ALFREDO PANZINI (1863-1939), di Senigallia, allievo del Carducci, che elaborò delicati ritratti, eleganti divagazioni, con una prosa cordiale e urbana.

Rilancio della narrativa

Intorno al 1920 si ha una sorta di rilancio della narrativa, legato a una « riscoperta » di Verga e al diffondersi di un nuovo impegno di costruzione romanzesca, propugnato tra gli altri da Borgese (cfr. 10.3.9). Ci fu così una parziale ripresa di modelli veristici, adattati alle situazioni e alle contraddizioni sociali contemporanee (è il caso del fiorentino BRUNO CICOGNANI, 1879-1971).

Lorenzo Viani e Enrico Pea

Esperienze di tipo espressionistico, basate su un denso fondo linguistico vernacolare, si svolsero con particolare vigore in Toscana, soprattutto in Versilia: significativi sono i racconti del pittore viareggino LORENZO VIANI (1882-1936), *Gli ubriachi* (1923) e *I Vàgeri* (1926; il titolo, con parola dialettale, indica vagabondi pronti a tutte le esperienze). Più a fondo va l'espressionismo di ENRICO PEA (1881-1958), di cui va ricordato il ciclo di brevi romanzi, raccolti nel 1944 sotto il titolo *Il romanzo di Moscardino*: si tratta in particolare di *Moscardino* (1922); *Il volto santo* (1924); *Il servitore del diavolo* (1931); *Magoometto* (1942). In essi si intrecciano frammento lirico e costruzione narrativa, con un'alterazione continua dei piani temporali, dei confini tra le età della vita, tra ragione e follia, tra i vari luoghi del mondo.

Il romanzo di Moscardino

10.6.2. Ancora il classicismo: l'ordine de «La Ronda».

Ritorno all'ordine

Con la rivista romana «La Ronda», pubblicata tra il 1919 e il 1922 (ma cfr. DATI, tav. 147), la letteratura del dopoguerra si inaugura all'insegna del «ri-

torno all'ordine». Un gruppo di scrittori, che avevano attraversato le esperienze della «Voce» e il clima effervescente degli anni Dieci (da Cardarelli, che vi ebbe un ruolo direttivo, a Baldini, Bacchelli, Cecchi, Barilli), esprimono qui insoddisfazione per l'orizzonte tumultuoso e sperimentale del decennio trascorso, per il generale turbamento degli equilibri formali e dei modelli di comportamento intellettuale: lo stesso titolo della rivista, che si riferisce alla «ronda» militare, indica un proposito quasi poliziesco di mettere ordine nel disordine della cultura contemporanea. Alla contestazione e alla ridiscussione continua, all'esaltazione della giovinezza e dell'energia, i rondisti oppongono un'esigenza di maturità: riaffermano l'aspetto istituzionale della letteratura e il rilievo della tradizione.

Tradizione e istituzione letteraria

Specialmente per opera di Cardarelli, che redasse il *Prologo* nel primo numero della rivista e poi vi svolse vari interventi programmatici e polemici, «La Ronda» suggerì un modello di classicismo «moderno», che voleva essere tutto «italiano», ma saltando il passato più recente e rifacendosi a Leopardi e a Manzoni.

Il campo d'azione del classicismo della «Ronda» fu soprattutto quello della prosa: con l'occhio rivolto in primo luogo al Leopardi delle *Operette*, la prosa rondista cercò un supremo equilibrio formale, mirò a concentrare in una sapiente eleganza, con una ricchezza di toni e di sfumature, il senso della coscienza intellettuale. Ma questo programma classicistico restò indeterminato, non riuscì a riempirsi di contenuti, approdò a una nuova poetica del frammento, lontana dall'irruenza espressionistica e dall'intensità lirica del frammentismo vociano. Il frammentismo della «Ronda» si appoggia su osservazioni e divagazioni intorno a temi spesso marginali, su sguardi verso particolari minuti dell'esistenza, della letteratura, del costume intellettuale (e spesso si risolve in forme giornalistiche, nel tono urbano, distaccato, fatuo e nello stesso tempo pretenzioso dell'*elzeviro*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 145). L'ordine vagheggiato dai rondisti resta così limitato ed asfittico: la loro rivendicazione di valori stabili finisce per accettare la marginalità e l'irrelevanza della letteratura che pure essi pretendono di difendere e di rilanciare.

Una nuova poetica del frammento

Dignità e marginalità della letteratura

Le pagine della rivista furono comunque aperte ad esperienze di alto livello, non sempre chiuse nello stretto orizzonte classicistico, e notevole fu l'incontro con i propositi di costruzione e di rigore, di ordine moderno, manifestati negli stessi anni nelle arti figurative dalla rivista «Valori plastici», pubblicata dal 1919 al '22: i suoi animatori, come i pittori CARLO CARRÀ (1881-1966), Giorgio De Chirico e Alberto Savinio (cfr. 10.6.9) furono anche fra i collaboratori della «Ronda».

«Valori plastici»

10.6.3. Gli scrittori della «Ronda».

Nell'opera di VINCENZO CARDARELLI (1887-1959), si riassumono i limiti e le contraddizioni della «Ronda», di cui egli fu l'interprete più battagliero: figura di intellettuale interamente dedito a una vita di occasioni letterarie, tra conversazioni e polemiche, tra incontri e lunghe soste nelle sale dei caffè, tra collaborazioni ai giornali, al di fuori di un lavoro istituzionale ben definito.

Vincenzo Cardarelli

Nel solco della «Voce» egli sviluppò una ricerca di analisi morale, attenta a ricavare da situazioni personali, da notazioni frammentarie ed eterogenee, significati di

- Un classicismo «metaforico» più ampio orizzonte culturale e intellettuale. Un personale bisogno di costruzione e di ordine lo condusse a farsi portabandiera del programma della «Ronda»: ma il suo è un classicismo tutto voluto e «metaforico», una specie di istanza psicologica, risultato di un'aspirazione astratta all'equilibrio che non corrisponde ai reali fondamenti della sua cultura e non trova appiglio nella sua condizione intellettuale.
- La poesia Dopo l'intreccio tra prosa e poesia dei *Prologhi* (1916) e di altri volumi, egli separò e raccolse i componimenti poetici in *Giorni in piena* (1934) e poi nelle *Poesie* (1942). Ma la lirica di Cardarelli mantiene i suoi migliori caratteri proprio nell'intreccio con i frammenti in prosa; questa poesia si svolge come una esasperata affermazione di «maturità» (simbolo elementare ne è l'estate), che si esprime in paesaggi naturali e figure umane di levigata immobilità, in un linguaggio scandito e preciso, dietro cui si affaccia qualcosa di inappagato. Un gusto volontaristico e astratto della parola perfetta vi si scontra con rivelazioni di velenosa malinconia.
- Le prose Il meglio di Cardarelli va cercato tra le pieghe delle sue prose (che ebbero un'ultima sistemazione in *Solitario in Arcadia*, 1947), in una trama di frammenti autobiografici, descrittivi, aneddotici, saggistici: qui si mescolano l'ambizione di fare di sé un modello culturale, il piacere di ripercorrere paesaggi carichi di segni storici, la tortura di una memoria personale che non riesce mai a ritrovare le proprie radici.
- Emilio Cecchi Come critico e uomo di grande cultura, il fiorentino EMILIO CECCHI (1884-1966), sapeva seguire e fissare sulla pagina con eleganza e sensibilità le avventure intellettuali più diverse; ma arrivando sempre a filtrarle con un disincantato equilibrio, a ridurne i caratteri più radicali e sconvolgenti, a tradurle in gesti di cultura smaliziata e sapiente.
- Civile moderazione Pieno di sensibilità decadente e di inquietudini romantiche, egli si impegnò a controllarle entro misure di comunicazione cordiale, di civile moderazione, che guardavano al modello tanto lontano del classicismo fiorentino. Dalla conoscenza della cultura inglese egli ricavò poi una buona dose di empirismo, che lo allontanò da generalizzazioni e da schemi ideologici risolutivi, e una disponibilità umoristica, un acuto senso del limite.
- Una critica descrittiva La sua critica letteraria è essenzialmente descrittiva, presta attenzione alle movenze e alle pieghe nascoste, esplorando lo spessore umano dei testi, cercandovi segni di civiltà, riassumendone i diversi aspetti con intrecci di immagini e di metafore.
- Le opere creative I suoi frammenti di prosa «creativa», pubblicati sui giornali, furono elaborati con grande cura e raccolti nei volumi *Pesci rossi* (1920), *L'osteria del cattivo tempo* (1927), *Qualche cosa* (1931), *Corse al trotto* (1936), ecc. Le cose più marginali e minute vengono qui descritte con cura, con un gusto prezioso della misura stilistica, lasciano emergere segni segreti, risvolti inquietanti, simboli minacciosi, ricoperti però di mille cautele, ammorbidenti nel segno di una paziente naturalezza fiorentina.
- Riccardo Bacchelli Dal gruppo degli autori legati alla «Ronda» si svilupparono altre esperienze, anche contrastanti, ma sempre orientate verso una rivendicazione della dignità della letteratura e un rifiuto delle avanguardie.
- In direzione addirittura opposta al frammentismo della prosa d'arte degli altri rondisti si mosse il bolognese RICCARDO BACCHELLI (1891-1985), che si mise sulla via del romanzo storico, seguendo il modello manzoniano, a partire da *Il diavolo al Pontelungo* (1927), a cui seguì una serie vastissima di romanzi di considerevole successo, culminata nell'ampio ciclo in tre parti *Il mulino del Po* (1938-40). Scrittore pletorico e torrenziale, Bacchelli dà prova di un corposo realismo linguistico, costruisce trame complesse con strutture narrative spesso acute e sottili, che mostrano una notevole attenzione alle forme del contemporaneo romanzo europeo.

ANTONIO BALDINI (1889-1962), romano, è invece uno degli esempi più rappresentativi di scrittore-giornalista, elaboratore di prose eleganti e leggere.

Una vita disordinata fu quella di BRUNO BARILLI (1880-1952), marchigiano, il più «irregolare» tra i rondisti: musicista, critico musicale, giornalista, mosse dal gusto del frammento per creare una prosa in cui la passione per la musica e per il colore si intreccia con una sensualità corposa e delirante, con un senso del vagabondaggio e della dissipazione (si ricordino *Delirama*, 1924; *Il sorcio nel violino*, 1926; *Il paese del melodramma*, 1930, e i frammenti dei *Capricci di vegliardo*, 1951).

10.6.4. La letteratura del fascismo tra polemiche, schieramenti, programmi.

Solo alcune delle tendenze della cultura fascista (cfr. 10.2.9) ebbero qualche esito interessante sul piano letterario e artistico. Il regime finì per sostenere orientamenti letterari vari e diversi, purché si ponessero sotto il segno dell'ufficialità e offrirono l'immagine di una vigorosa letteratura nazionale.

Una battaglia per scelte letterarie più precise, in rapporto alle tendenze del fascismo, si svolse negli anni Venti sui due opposti schieramenti del «populismo anti-borghese» e del «novecentismo»: espressione del primo fu la rivista «Il Selvaggio», nata a Colle Val d'Elsa, presso Siena, nel 1924, per iniziativa dell'incisore e disegnatore MINO MACCARI (1898-1989), che con violenta aggressività tendeva a dar voce agli spiriti ribellistici e «teppistici» del fascismo, suggerendo la ripresa dei più antichi modelli della cultura patriarcale e contadina, attinta nel fondo della campagna toscana: la rivista (che cambiò spesso luogo di edizione e negli anni Trenta ebbe sede a Roma) fu strumento per la diffusione di un costume di deformazione caricaturale, per l'esplosione di gesti eccessivi e plateali. Dalle sue pagine il Maccari, sotto il nome di Orco Bisorco, lanciò nel '26 il movimento di *Strapaese*, che si proponeva appunto di esaltare i valori rivoluzionari dello spirito paesano e nazionale, in opposizione allo spirito industriale, moderno e cittadino, a cui fu attribuita l'etichetta di *Stracittà*.

La proposta di un'attenzione alla modernità, di un'apertura internazionale della cultura e dell'arte italiane, legata a una visione del fascismo proiettata verso il futuro industriale, ma senza gli orizzonti distruttivi del futurismo, venne elaborata nella rivista «900» di Bontempelli, nata nel '26, che vide anche la collaborazione di CURZIO MALAPARTE (pseudonimo di KURT ERICH SUCKERT, di origine tedesca, nato a Prato, 1898-1957). In lui si esprime una degenerazione estrema del protagonismo intellettuale e del vitalismo dell'inizio del secolo. Dopo la militanza in «900», s'impegnò polemicamente dalla parte degli «strapaesani»; negli anni Trenta entrò in sospetto allo stesso regime fascista, prendendo poi, anche nel dopoguerra, posizioni politiche sempre clamorose e paradossali.

Fiancheggiatore di Strapaese fu anche, con la rivista «L'Italiano», nata nel '26, il romagnolo LEO LONGANESI (1905-1957), giornalista abile e curioso, spirito caustico e polemico, fascista capace di criticare certi aspetti del regime.

Nel corso degli anni Trenta, tentativi di definire una letteratura legata al fascismo si ebbero in alcune riviste fiorentine, costrette a fare i conti con la più vivace attività intellettuale del capoluogo toscano: in particolare «L'Universale» di BERTO RICCI (1905-1941) e il settimanale della Federazione fascista fiorentina, «Il Bargello». Queste riviste mostrano ancora l'esplicita volontà di appoggiarsi su un'ideolo-

Antonio Baldini

L'«irregolare»
Bruno BarilliOrientamenti
ufficiali«Il Selvaggio»
di Maccari«Strapaese»
e «Stracittà»«900»
di BontempelliCurzio
Malaparte

Leo Longanesi

Le riviste
fiorentine

«Primato»

gia che si qualifica come «fascista»: ciò non si può più dire per le prospettive letterarie dell'ultima rivista ufficiale del fascismo, «Primato», per cui il fascismo fu solo un punto di riferimento istituzionale. In essa, che il direttore Bottai (cfr. 10.2.9) cercava di inscrivere sotto la formula di «coraggio della concordia», suscitando la collaborazione di molti intellettuali defilati dal regime, si esprime una giovane cultura insoddisfatta e sempre più critica verso il fascismo, aperta ad esperienze nuove ed eterogenee.

10.6.5. La «modernità» di Massimo Bontempelli

Avanguardia e pubblico di massa

Nell'esperienza di MASSIMO BONTEMPELLI, nato a Como nel 1878 e morto a Roma nel 1960, il rapporto con la modernità comporta un proposito di costruzione, con la ricerca di un'arte destinata a una società e a un pubblico di massa: con il programma di «900» (cfr. DATI tav. 147) e poi con tutta la sua opera mira a introdurre e a far circolare l'insegnamento delle avanguardie nella comunicazione sociale. Egli cerca «un'avanguardia con altissimo indice di socialità» (L. Baldacci), una vera «arte applicata»: assai stretto è del resto il suo rapporto con l'attività degli artisti degli anni Venti, con i vari tentativi delle arti del tempo di imporre una razionalità moderna che da un confronto con l'esperienza delle avanguardie ricavasse l'affermazione di nuove forme della visione e della comunicazione.

Vicini alla matrice futurista sono i due «romanzi» *La vita intensa. Romanzo dei romanzi* (1920), che risulta dalla giocosa giustapposizione di dieci brevissimi romanzi «d'avventura», e *La vita operosa* (1921), serie di vicende comiche sullo sfondo della Milano del dopoguerra dominata da un affarismo senza misura. La comicità di questi romanzi si appoggia su una serie continua di sorprese, di incongruità e di paradossi, di usi impropri delle cose e delle persone, su composizioni che rivelano l'assoluta imprevedibilità della vita cittadina, in una prosa semplice, quasi levigata, che pare il risultato di un gioco abilissimo, ma un po' fatuo, indifferente ai significati che pure potrebbero emergere dalla realtà rappresentata.

Lasciano un segno più intenso i successivi romanzi *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), con la vicenda di un viaggio attraverso le immagini di uno specchio, ed *Eva ultima* (1923), in cui una marionetta si rivela più autentica di tanti personaggi reali, fissati nella condizione di «maschere» pirandelliane. Notevole fu l'impegno di Bontempelli nel teatro, anche per il suo rapporto con Pirandello, che lo portò a tradurre le composizioni e le invenzioni del maestro nella chiave di una comicità esile e bislacca. Il risultato migliore fu raggiunto da *Nostra Dea*, rappresentata a Roma il 22 aprile 1925, che ha al centro una figura femminile che cambia aspetto e carattere secondo il vestito che indossa.

Con «900», la rivista da lui fondata nel 1926 e durata fino al 1929 (cfr. DATI, tav. 147), Bontempelli cercò di tradurre su un piano programmatico il suo gusto spontaneo, privo di una vera carica critica: la ricerca di un rapporto col mondo moderno non si risolveva né in una scelta di temi né in una sperimentazione stilistica (come accadeva nel futurismo), ma metteva al centro il rapporto con il pubblico. Ciò si riassume nella formula del *realismo magico*, che mirava a una narrativa tesa a ricavare prospettive mitiche e magiche dalla realtà moderna. Bontempelli collegava

L'impegno teatrale

«900»: il pubblico e il moderno

Realismo magico

questo programma a una concezione della storia che vedeva sorgere nella società moderna una «terza età» che mutava i connotati tradizionali del tempo e dello spazio, e in cui nuovo compito dell'uomo doveva essere quello di «creare oggetti, da collocare fuori di noi, bene staccati da noi, e con essi modificare il mondo». Egli però non riusciva a riempire di veri contenuti questo ambizioso disegno: ma varie furono le riflessioni critiche e programmatiche, raccolte più tardi nel volume *L'avventura novecentista* (1938). Nel suo lavoro di scrittore Bontempelli continuò a cercare congegni narrativi artificiosi, intrecci esasperati: in questo senso interessano i romanzi in cui egli manipolò abilmente (cercando di raggiungere un pubblico di massa) i motivi più consunti della narrativa popolare e d'appendice, *Il figlio di due madri* (1929), *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1934), *Gente nel tempo* (1937).

Bontempelli scrittore

10.6.6. Problematività di Corrado Alvaro.

La produzione letteraria di CORRADO ALVARO, nato a San Luca d'Aspromonte nel 1895 e morto a Roma nel 1956, costituì una delle prime manifestazioni di un nuovo realismo che per lui, meridionale, ebbe un essenziale modello in Verga, ma che, per la vicinanza con Pirandello e con le prospettive di «900», si allargò verso suggestioni liriche e fantastiche, trasponendo le vicende narrate in significati assoluti, in un orizzonte mitico carico di risonanze personali e autobiografiche e complicato da un'ostinata problematicità.

Un nuovo realismo

Lo scrittore, che aveva scelto di vivere la realtà moderna e si era allontanato dalla sua terra, prendeva avvio dalla distanza irriducibile e dagli scontri inevitabili tra la realtà calabrese, ancora chiusa nei suoi valori e nella sua miseria senza tempo, e la realtà del mondo industriale e cittadino; risalendo alle proprie radici nell'infanzia e nell'adolescenza, ritrovava una memoria che non offriva dolcezza e consolazione, ma era segnata dallo scontro tra la nostalgia per quel mondo primitivo e incontaminato e lo sforzo di uscire dalla sua secolare arretratezza e violenza.

In una varia produzione di racconti (si ricordi il volume *L'amata alla finestra*, 1929) Alvaro rappresentò sia la vita contadina sia quella cittadina, soprattutto nel viluppo di malesseri e di desideri che costituisce l'esperienza di giovani e di adolescenti. Il romanzo breve *Gente in Aspromonte* (1930) può considerarsi l'opera migliore di Alvaro, con la narrazione incalzante di una vicenda di oppressione, di impegno per il riscatto sociale, di rivolta vendicatrice, legata alla scoperta della violenza della realtà da parte di un adolescente calabrese (sullo sfondo di paesaggi e rapporti umani visti con una suggestiva carica lirica e mitica).

Gente in Aspromonte

Un orizzonte completamente diverso è quello del romanzo *L'uomo è forte* (1938), scritto dopo un viaggio nella Russia sovietica e rivolto a rappresentare il carattere allucinato di una società totalitaria.

Carattere direttamente autobiografico hanno i tre romanzi del ciclo *Memorie del mondo sommerso*, che seguono la vita di Rinaldo Diacono, dall'infanzia e dall'adolescenza trascorse in un paese del meridione e in un collegio nelle vicinanze di Roma (il primo romanzo del ciclo, *L'età breve*, 1946, fu il solo compiuto e pubblicato dall'autore).

Memorie del mondo sommerso

10.6.7. «Solaria» e le riviste fiorentine.

Il nuovo primato fiorentino

Dalla seconda metà degli anni Venti, Firenze tornò ad essere, come ai tempi della «Voce», il centro di richiamo per molti scrittori delle nuove generazioni: tale animazione trovò espressione in numerose riviste, nell'attività della casa editrice Vallecchi, in quella di una libera istituzione culturale come il Gabinetto Vieusseux (diretto da Montale dal 1929 al '38, cfr. 10.8.1), in luoghi d'incontro animatissimi come il celebre caffè delle Giubbe Rosse.

L'utopia di «Solaria»

A Firenze, per iniziativa di ALBERTO CAROCCI (1904-1972), nacque nel '26 la rivista «Solaria», che nel titolo alludeva alla utopica «città del sole» (cfr. 5.6.12) e mirava al progetto di una moderna civiltà letteraria, aperta ai più ampi orizzonti della letteratura europea e mondiale, impegnata in una conoscenza problematica e critica del presente. La prospettiva «solariana» si opponeva a ogni imbrigliamento dell'esperienza letteraria entro la politica e l'ideologia del fascismo, rifiutava anche i limiti troppo «nazionali» della cultura idealistica e crociana. Mettendo in primo piano la narrativa, essa prestava attenzione ad esperienze contemporanee, come quelle di Tozzi e Svevo, di cui contribuiva a scoprire la grandezza (cfr. 10.5.6), e quelle europee di Proust, Joyce, Kafka, Mann, Eliot, risaliva indietro ai grandi modelli del romanzo russo (soprattutto Dostoevskij) e mostrava quanto fosse essenziale per la letteratura moderna l'indagine sulle pieghe dell'io (anche attraverso l'apporto della psicoanalisi), sulla memoria, sul tempo.

La narrativa

«Letteratura» e «La Riforma letteraria»

La rivista fu guardata con sospetto dalle autorità fasciste e, dopo varie difficoltà, dovette chiudere nel '36 (ma per tutte le riviste di cui si parla in questo paragrafo, cfr. ancora DATI, tav. 147). La sua attività fu continuata da «Letteratura», fondata nel '37 da Bonsanti; il proposito di analisi «civile», di attenzione alla realtà storica e sociale fu continuato invece, tra grandi difficoltà, tra il 1936 e il '39, da un'altra rivista fiorentina, «La Riforma letteraria», fondata dallo stesso Carocci e da Giacomo Noventa (cfr. 10.7.17).

«Il Frontespizio» e l'ermetismo

Nella vita culturale fiorentina ebbero un peso notevole anche le riviste fasciste (a cui si è accennato in 10.6.4) e una rivista cattolica tradizionalista e popolare, convergente con il fascismo, «Il Frontespizio» (cfr. anche 10.7.16): ma questa rivista, tra i cui collaboratori ebbe un ruolo essenziale il poeta Carlo Betocchi (di cui si parlerà in 11.4.2), diede voce anche a un cattolicesimo più inquieto e problematico, rappresentato dai giovani poeti e critici dell'*ermetismo* (cfr. 10.7.16); tale gruppo si staccò dal «Frontespizio» nel '38 e venne accolto nella rivista «Campo di Marte», fondata da Alfonso Gatto (cfr. 10.7.16) e Vasco Pratolini (cfr. 11.2.14), che si pose come lo strumento essenziale della riflessione dell'ermetismo.

«Campo di Marte»

La narrativa della memoria

Intorno a «Solaria» e alla sua apertura europea si svilupparono alcune delle più essenziali esperienze della nuova letteratura tra gli anni Venti e Trenta. L'espressione più caratteristica fu costituita da una narrativa della memoria (attenta in primo luogo al grande modello di Proust): una ricerca di «aura», di luci, di ombre e di profumi tendeva ad addensare sugli oggetti l'intensità del vissuto, a far emergere dalle cose le più diverse motivazioni psicologiche e sen-

timentali. Al centro dell'interesse narrativo si ponevano spesso personaggi di adolescenti, visti come figure del passaggio, della sospensione tra i tempi, del difficile confronto dei caratteri originari dell'io con l'esperienza del mondo.

Un incontro tra un vitalismo sensuale di origine dannunziana e una nuova attenzione alla memoria e allo spessore vitale delle cose, si può scorgere nell'opera di GIOVANNI COMISSO (1895-1969), trevisano, combattente nella prima guerra mondiale e legionario di Fiume, che poté svolgere la sua passione per i viaggi con una lunga attività di giornalista e corrispondente. Collaboratore di «Solaria», egli mantenne sempre una sua autonomia di «irregolare», legata anche alla sua condizione «veneta», a un senso di marginalità rispetto alle linee dominanti della letteratura italiana. Pubblicò moltissimi libri, in cui si inseguono, con una partecipazione tutta sensuale, fatti, incontri, presenze, figure, paesaggi, sorprese: un senso immediato del reale, una disponibilità a toccare tutto ciò che si fa avanti nel mondo, conferiscono alla memoria di Comisso una libertà scatenata, un'assoluta irresponsabilità, una sorprendente estraneità a ogni giudizio o intervento morale (ricordiamo *Il porto dell'amore*, 1925, e *Gente di mare*, 1929).

Giovanni Comisso

Tra gli altri autori legati all'orizzonte di Solaria vanno ricordati ALESSANDRO BONSANTI (1904-1984), ARTURO LORIA (1902-1957), BONAVENTURA TECCHI (1896-1968), PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI (1910-1965).

10.6.8. Esiste un surrealismo italiano?

Il surrealismo (cfr. DATI, tav. 142), sviluppatosi in Francia negli anni Venti per azione di un gruppo guidato da André Breton (1896-1966), organizzò in modo nuovo e coerente la carica antiborghese delle avanguardie, mirò a liberare integralmente l'uomo, e in primo luogo le sue facoltà più sotterranee e segrete. Nel suo rifiuto dell'arte borghese, il surrealismo si poneva agli antipodi del militarismo futurista, lottava per un'umanità che sapesse reggersi sull'amore, sulla libertà, sulla poesia. Il rifiuto della logica tradizionale si legava così a una lotta per creare una nuova vita sociale, per distruggere ogni forma di oppressione, fisica e psichica, materiale e culturale: si doveva cercare una nuova comunicazione collettiva che traesse alla luce gli strati psichici profondi, solitamente esclusi dal pensiero razionale e dall'ambito stesso della comunicazione.

Il surrealismo francese

Attraverso una sua interpretazione della psicoanalisi freudiana (cfr. 9.1.4 e PAROLE, tav. 123), il surrealismo mirava a liberare ogni aspetto della vita dell'uomo, dando libero campo a quanto per secoli era rimasto sepolto nell'inconscio. Emergevano così in primo piano il sogno e il desiderio, l'eroticismo e la follia, il lapsus e il gioco di parole; si guardava in modo nuovo al mondo dell'infanzia, ai regni della fantasia e del meraviglioso.

Liberare l'inconscio

Quello surrealista era un programma di costruzione di una realtà superiore a quella grigia e convenzionale del mondo borghese e industriale: un programma che poteva ricollegarsi anche alle forme fantastiche dell'arte del passato e alle più sotterranee tradizioni dell'alchimia, dell'ermetismo, della magia, proponendone una versione laica e moderna; esso nello stesso tempo cercava di far emergere nuove figure, nuovi linguaggi, in un flusso continuo tra gli ambiti

Per una realtà superiore

Nuovi linguaggi

Tecniche
surrealiste

più diversi, da quello del mito antico a quello degli oggetti della moderna vita cittadina. Per raggiungere questi obiettivi venivano messe in opera tecniche molteplici, tra cui si imponevano quelle della *scrittura automatica* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 152) e dell'*umorismo* (cfr. TERMINI BASE 12).

Presenza nella
narrativa italiana

In Italia, anche per la situazione politica e per il peso che mantenevano forme culturali tradizionali, il surrealismo penetrò in modo indiretto e limitato. Alcuni artisti figurativi furono però in stretto contatto con esponenti di questa tendenza e il nuovo immaginario surrealista, con l'attenzione al fantastico, alle forme sotterranee e oscure della realtà, agli aspetti dell'esperienza umana estranei alla razionalità, circolò ampiamente nella letteratura italiana negli anni Venti e Trenta. In modo indiretto se ne sentì l'eco nella nozione di *realismo magico* di Bontempelli, nel teatro e nella narrativa dell'ultimo Pirandello, nella novellistica di Palazzeschi.

Più direttamente il surrealismo agì su una narrativa in cui il fantastico si collegò ad audaci scomposizioni, a scatenate associazioni, a sottili giochi intellettuali. Nei paragrafi successivi si seguono le espressioni essenziali e originalissime di questo surrealismo narrativo italiano nell'opera di tre autori che percorrono vie assolutamente individuali: Savinio (che ebbe rapporti diretti, anche per la sua attività di artista, col surrealismo francese e con Breton) e i più giovani Landolfi (che più a lungo di tutti continuò a svolgere la sua attività nel dopoguerra) e Delfini. Ma a un surrealismo «diffuso», a un livello meno penetrante ed essenziale, possono collegarsi anche autori come Buzzati e i vari «umoristi» (per i quali cfr. 10.6.15).

10.6.9. Alberto Savinio: la saggezza del «dilettantismo».

La formazione

ANDREA DE CHIRICO (che a Parigi, quasi all'inizio della sua attività, assunse il nome di ALBERTO SAVINIO), nacque ad Atene il 25 agosto 1891; il fratello maggiore, il celebre pittore GIORGIO DE CHIRICO, era nato a Volos nel 1888. Alla morte del

GENERI E TECNICHE tav. 152

Scrittura automatica

È il metodo di scrittura (*écriture automatique*) teorizzato da Breton e dai surrealisti (cfr. DATI, tav. 142), consistente nel rifiuto di ogni logica e nel totale abbandono alle associazioni automatiche tra le cose. Lo scrittore surrealista deve registrare il libero movimento della sua immaginazione, abbandonarsi al flusso indifferenziato con cui le immagini si producono nella mente: in questo modo egli può dar libero spazio all'inconscio, ai contenuti repressi e nascosti nel fondo della psiche, far parlare il desiderio e scatenare il *meraviglioso* che deriva dagli accostamenti più imprevedibili e insoliti tra le cose. In alcuni casi si creano artificialmente condizioni particolari per superare le soglie della coscienza, per immergere lo scrittore in uno stato simile a quello del sogno e far emergere la scrittura come una sorta di magico automatismo psichico.

padre (1905) Andrea si trasferì a Monaco di Baviera con la madre e il fratello; fu poi a Milano e a Firenze e nel 1910 passò a Parigi, partecipando all'animatissimo mondo dell'avanguardia artistica e letteraria, occupandosi in primo luogo di musica.

A Parigi

Rientrato in Italia allo scoppio della guerra, si arruolò insieme a Giorgio e con lui prestò servizio militare a Ferrara: qui dall'incontro dei due fratelli con Govoni (cfr. 10.3.7), Carrà e l'artista ferrarese FILIPPO DE PISIS (1896-1956), autore anche lui di interessanti testi letterari, ebbero origine il programma e le forme della *pittura metafisica*. Nel 1918 apparve il primo volume di Savinio, *Hermaphrodito*, che raccoglieva testi in versi e in prosa scritti negli anni precedenti. Nel dopoguerra soggiornò a Roma e a Milano, interessandosi più direttamente di teatro e partecipando all'esperienza del Teatro d'Arte di Roma (cfr. 10.4.1). Nel 1926 sposò l'attrice Maria Morino (da cui ebbe due figli) e iniziò l'attività di pittore, trasferendosi a Parigi, dove rimase fino al 1934, e dove infittì i suoi contatti con le avanguardie e in particolare con Breton e i surrealisti. Al ritorno in Italia, dopo brevi soggiorni a Torino e Milano (dove diresse tra la fine del 1933 e il '34 la rivista «Colonna»), dal '35 si stabilì definitivamente a Roma.

A Ferrara

Letteratura,
arte e teatro

All'attività pittorica accompagnò un più intenso impegno letterario e critico. Evitò di prendere posizione nei confronti del regime fascista, ma restò sempre al margine della cultura ufficiale e mantenne una lucidissima indipendenza di giudizio, che lo portò, al momento del crollo del fascismo, a denunciare acutamente le radici ideologiche e culturali del totalitarismo. Nel dopoguerra investì gran parte delle sue energie nel mondo del teatro e dello spettacolo. Dopo il successo dell'allestimento dell'*Armida* di Rossini per il Maggio Musicale fiorentino, morì per un attacco cardiaco, a Roma, la notte del 5 maggio 1952.

Savinio occupa una posizione particolarissima nella letteratura italiana: cittadino del mondo, egli partecipa a pieno titolo ai più vitali orizzonti dell'avanguardia europea, senza nessuna preclusione provinciale, e resta ai margini delle problematiche e degli atteggiamenti dominanti nel limitato mondo intellettuale italiano del tempo. Con una sicura disponibilità verso le esperienze più diverse, egli rifiuta di chiudersi nella professione dell'intellettuale o del letterato, si sottrae a tutti i modelli istituzionali della tradizione italiana: la sua letteratura è inconcepibile senza lo scambio con le altre arti, senza la sua cultura musicale e figurativa, senza i suoi interessi storici, teorici, filosofici.

Cittadino
del mondo

Savinio amò presentare l'insieme della sua attività, il senso stesso della sua ricchissima cultura, sotto il segno del *dilettantismo*, di una «superficialità» leggerissima che rifiuta la tradizionale identificazione della saggezza con la profondità, l'assoluto, i valori metafisici. Questo atteggiamento si appoggia su caratteri mediterranei, solari, marini: dalla sua origine greca questo autore ricava in primo luogo una predilezione per il mondo classico, sentito come un universo aperto, senza valori nascosti. Non si tratta però di una visione di tipo classicista: siamo lontani da ogni serena immobilità, da ogni modello stabile e sicuro. Per Savinio il campo della realtà e della cultura è aperto, prima di tutto, a una serie di incontri casuali tra le cose e le parole: vi domina una libera immaginazione che aggredisce ogni serenità, ogni fissità, ogni convenzione culturale e sociale. Egli si ricollega direttamente alla critica della metafisica di Nietzsche, uno dei suoi autori prediletti (insieme ai grandi scrittori paradossali come, prima di tutti, il greco Luciano).

Dilettantismo
mediterraneoLe cose
e le parole

Il gioco
della scrittura

Seguendo questo modello di saggezza che nasce dal rifiuto della serietà e dell'assoluto, la scrittura di Savinio segue percorsi vari e insoliti, si presenta come priva di scopo, immersa in un liberissimo gioco di associazioni sorprendenti, in un continuo aprirsi al sogno, alle battute spiritose e ai giochi di parole (fino al limite della *freddura*), agli incidenti corporei, ai *lapsus*, ai tortuosi richiami del desiderio. In essa i materiali culturali, le riflessioni critiche, gli svolgimenti saggistici, si intrecciano con spunti autobiografici, con descrizioni di realtà in cui sempre si inserisce qualche segno irregolare, con figurazioni fantastiche e divagazioni paradossali. Nella sua ricca produzione letteraria non sempre è facile la distinzione tra testi più esplicitamente narrativi e testi di tipo saggistico, che definiscono le linee di un pensiero antisistemico, pronto sempre a sapersi, a limitarsi, a rovesciare le proprie asserzioni.

Pensiero
e autobiografiaIl mito
e il quotidiano

Il mito — quello classico in primo luogo — propone in quasi tutti gli scritti di Savinio una serie di curiosi e spesso comici intrecci con le occasioni più quotidiane e banali della realtà moderna e borghese: il mondo mitico vi appare come un immenso serbatoio di archetipi e di figure senza spessore, di forme del vivere e dell'apparire che sembrano enigmatiche, ma non hanno nessun significato profondo e segreto. Forte è la suggestione del mondo dell'infanzia, col tema degli ostacoli insormontabili che la vita familiare e sociale pone alla sua libertà e felicità; insistente la riflessione sul tempo e sul movimento della mente verso il passato, che si risolve non in un recupero della memoria (come in Proust e in molta narrativa italiana degli anni Trenta), ma in un inquietante annullamento del tempo stesso, nella scoperta del suo eterno ritornare e della coincidenza tra la nascita e la morte. Un peso essenziale ha infine la tematica della sessualità, del contrasto tra maschile e femminile, che si risolve nel rifiuto di una cultura che si identifica con la rigidità virile e nell'aspirazione a integrare maschile e femminile nell'equilibrio indifferente e giocoso dell'ermafrodito.

Maschile
e femminile

10.6.10. Le opere letterarie di Savinio.

Riprese, ritorni
e combinazioni

I vari e molteplici scritti di Savinio si susseguono nel tempo con una serie di riprese, ritorni, combinazioni, passaggi da pubblicazioni in riviste e giornali a raccolte diversamente organizzate: sul loro succedersi non è facile fare luce, anche per una situazione editoriale che resta piuttosto confusa, nonostante la nuova fortuna che l'autore ha conosciuto a partire dagli anni Settanta.

Hermaphrodito

Hermaphrodito (1918) contiene racconti, divagazioni, deformazioni comiche che ricordano la recente narrativa giocosa e fantastica di Apollinaire: vi si intrecciano motivi mitici e autobiografici, accumulando una serie di enigmi «vuoti», che valgono per la stranezza del loro stesso esibirsi e negano ogni senso profondo. Sulla via di un gioco dissacrante, di una realtà rappresentata attraverso curiose scomposizioni, si ponevano *La casa ispirata*, del 1925 (già in rivista nel '20), e *Angelica o la notte di maggio* (1927), piccolo antiromanzo dallo stile rapido e frantumato.

Tragedia
dell'infanzia

Fin dal 1919 Savinio aveva iniziato la stesura del romanzo *Tragedia dell'infanzia*, pubblicato solo nel 1937: cercando di fissare un'immagine dell'infanzia, egli ne

metteva in luce il carattere elementare, fatto di associazioni tra oggetti e presenze, di immagini e parvenze, in un gioco di costrizioni, di impossibilità, di vuoti. Contro la società adulta, contro le sicurezze e la falsa serietà dell'organizzazione sociale, l'infanzia si rivelava come uno spazio «altro», indecifrabile allo sguardo adulto.

Questa indagine prosegue, in termini più esplicitamente autobiografici, con delicata affettuosità, nell'*Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), in cui le avventure del bambino, nell'universo marino e solare della Grecia, si aprono verso aeree sproporzioni comiche, leggerissimi equivoci e distorsioni. Lo sguardo verso l'infanzia si incontra con la coscienza sempre più acuta, sullo scorcio finale degli anni Trenta, che tutto l'impegno del vivere tende alla soluzione del problema della morte.

Infanzia
di Nivasio
Dolcemare

I racconti del volume *Casa «la Vita»* (1943) si dispongono in un crescendo che, dal ricordo della solare infanzia ellenica, si rivolge sempre di più verso figure della morte nella convinzione che essa è il problema centrale, proprio perché tronca tutti i possibili problemi, mostra la loro inanità, ritrova il segno originario della nascita e del nulla. Tra i racconti vanno ricordati *Il signor Münster*, in cui il protagonista assiste alla propria morte e decomposizione, che culmina in un gioco surreale di scambi e di evanescenze, e il racconto che dà il titolo al volume, con la visita che il protagonista compie in una casa in cui rapidamente si sintetizza tutta la sua vita (secondo uno schema che ricorda *Una giornata di Pirandello*, cfr. 10.4.11).

Nella successiva raccolta *Tutta la vita* (1945) continuano a imporsi immagini della minacciosa stranezza che può assumere ciò che più è consueto, vari ritorni alle tracce della vita familiare. In altri racconti e testi brevi, Savinio continua un'indagine delicata e sottile (attraverso lo schermo di personaggi autobiografici) sullo stesso costituirsi dell'io, fino ai testi raccolti nel volume postumo *Il signor Dido* (1978).

Tutta la vita

Anche nei testi più esplicitamente «saggistici» di Savinio si intrecciano i temi più diversi, con notazioni di costume, curiosità culturali, spunti autobiografici, giochi comici e fantastici: sfuggendo alle regole accademiche e alle convenzioni della scrittura critica, egli aderisce in modo sempre problematico alle tematiche che affronta, sentendo la cultura e la storia come parti di un'esperienza globale, che va al di là dei libri e delle stesse forme estetiche. Talvolta il gusto del particolare lo porta a modi esteriori, che si avvicinano agli schemi dell'elzeviro disimpegnato e della prosa d'arte rondista; ma spesso egli riesce a toccare da vicino i più sottili nessi tra le forme culturali e le ambiguità del vivere individuale e sociale. A un'esposizione organica egli preferisce la divagazione, con osservazioni frammentarie e non conclusive, che oscillano tra l'arguzia, l'aporisma, l'appunto di lettura, la descrizione leggera.

Saggistica
antiaccademicaFrammenti,
arguzie
e aforismi

L'incarnazione più esemplare di questa scrittura saggistica si ha nella *Nuova enciclopedia* (pubblicata postuma nel 1977), che in gran parte raccoglie i diversi contributi apparsi sull'omonima rubrica della rivista di architettura «Domus», a partire dal 1940. Tra gli altri volumi saggistici ricordiamo *Dico a te, Clio* (1940, riflessioni sulla storia); *Ascolto il tuo cuore, città* (1943, immagini e divagazioni su Milano); *Sorte dell'Europa* (1945, sulle prospettive della civiltà europea all'uscita dalla guerra); *Souvenirs* (1945, su Parigi). Occorre ricordare anche gli interventi di critica artistica, letteraria, musicale e teatrale, riuniti poi in raccolte postume.

Nuova
enciclopedia

Solo un cenno, infine, alla produzione teatrale di Savinio, sorretta da una grande esperienza della scena: al centro dei suoi testi drammatici è il mito classico, scomposto e privato di peso, sottilmente confrontato con la realtà moderna (ricordiamo *La morte di Niobe*, 1925; *Capitano Ulisse*, 1934; *Alceste di Samuele*, 1950).

La produzione
teatrale

10.6.11. Tommaso Landolfi: la letteratura di fronte all'«impossibile».

Un surrealismo romantico

Mentre il surrealismo di Savinio si svolge da un fondo mediterraneo e «solare» e da un continuo confronto tra l'avanguardia e il mito classico (fino a un paradossale uso del classicismo), TOMMASO LANDOLFI si accosta al fantastico e al surreale partendo da un fondo romantico e quasi «nordico», dalla suggestione della grande letteratura ottocentesca e della tradizione dell'umorismo e del fantastico, senza avvicinarsi in modo diretto alle esperienze dell'avanguardia. Scrittore solitario, dotato di cultura ricchissima e singolare, Landolfi si è sottratto a un ruolo pubblico di intellettuale. Nella sua vita la passione della letteratura si è accompagnata a quella del gioco: la letteratura e il gioco appaiono due modi per scommettere con se stesso, per consumarsi in una ricerca di assoluto e di avventura, in una continua dissipazione dell'io, nel rifiuto di ogni stabilità. Come scrittore e giocatore, Landolfi si offre ad esperienze «totali», in cui, su un fondo romantico ed esistenziale, l'io si confronta con l'imprevedibilità del caso, che sempre si frantuma nel pullulare di infiniti particolari e circostanze, nel rincorrersi di situazioni sempre uguali e sempre diverse. Dietro questa scelta si nasconde un umore «malinconico», un intricato e difficile sviluppo psicologico, di cui il lettore sente l'urgenza, ma i cui contenuti alla fine risultano enigmatici.

La letteratura e il gioco

Una vita appartata

Nato a Pico Farnese (in provincia di Frosinone) nel 1908, Landolfi visse a lungo a Firenze, dove si laureò in letteratura russa; lavorò variamente come traduttore dal russo e dal tedesco. Ebbe importanti rapporti intellettuali con l'ambiente fiorentino e con i gruppi legati alle riviste degli anni Trenta, in primo luogo con i poeti e i critici dell'ermetismo, e per un breve periodo fu anche incarcerato per antifascismo. Nel dopoguerra rimase molto appartato rispetto al mondo letterario ufficiale e continuò a coltivare la sua passione per il gioco; compì vari soggiorni all'estero, dividendo il resto del suo tempo tra Firenze, Roma, la nativa Pico e una casa ad Arma di Taggia, sulla riviera di Ponente. Morì a Ronciglione presso Roma nel 1979.

Una prosa elegante e velenosa

La sua passione per la grande narrativa dell'Ottocento si accompagnò sempre a un'attrazione per mondi misteriosi e fantastici, per analisi tortuose e complicate. Sentì la suggestione del Romanticismo «nero», da Hoffmann a Poe, del grande romanzo francese e russo (in primo luogo di Dostoevskij), di Kafka e del surrealismo. Sviluppò la sua ricerca sulla base di un linguaggio di grande equilibrio letterario, costruito su eleganti misure stilistiche, sigillato in giri verbali lucenti e sorvegliatissimi: un linguaggio che potrebbe perfino far pensare alla vicina esperienza della prosa d'arte, se non sapesse spezzarsi in scatti improvvisi, in aperture laceranti, che agiscono in profondità, trasformando quel perfetto equilibrio in qualcosa di allucinante e di ossessivo.

Insufficienza esistenziale

Nella singolarità dell'esperienza di Landolfi, il meraviglioso e il fantastico prendono avvio da una lacerazione segreta, da quella che l'autore stesso indica come un'«insufficienza» esistenziale, legata al fatto stesso di vivere e di scrivere. Lo scrittore si sente fuori da ogni ruolo sociale privilegiato, ai margini dei grandi processi della società e della storia; ma nello stesso tempo cerca nella

letteratura un'esperienza assoluta autentica e definitiva. Egli vorrebbe trovare una lingua personale e unica, capace di far balenare immagini di felicità splendente, di toccare figure femminili dalla fascinazione sconvolgente e misteriosa. Ma questa ricerca è ostacolata e stravolta dall'insidia onnipresente dell'artificio e della menzogna: essa può esprimersi solo nella letteratura, che nasce e muore dentro di sé, che si allontana irrimediabilmente dalla vita, che ne falsifica ogni aspetto. Insidiate dalla menzogna, sia la vita sia la letteratura conducono così ogni richiamo dell'assoluto a un velenoso esito: l'intero orizzonte landolfiano si imprigiona in una nozione della «letteratura come morte» (E. Sanguineti).

L'impossibile e la menzogna

Una serie di temi costanti conferisce una singolare sostanza figurativa a questo mondo così estremo: in continuità con tutta la tradizione del Romanticismo «nero», vi hanno un ruolo centrale la luna e l'immaginario notturno, che risale fino alle più allucinate superstizioni e si proietta in avanti verso originalissime invenzioni di tipo fantascientifico. Al malinconico e sinistro orizzonte lunare si collega la forte presenza della tematica amorosa, con figure di donne inafferrabili e splendenti, sensuali e metalliche allo stesso tempo, con personaggi maschili che cercano in esse un abbandono totale, subendo il richiamo impossibile di una forza che affonda nelle radici oscure e nelle cavità terrestri e insieme si proietta negli spazi più sconfinati del cielo. A queste immagini di erotismo, che sempre sfuggono e si cancellano, si accompagna però un'attenzione ai caratteri più viscosi e animaleschi della sensualità, al richiamo assassino che può ad essa accompagnarsi (l'esaltazione amorosa è qui spesso assai vicina al delitto). Il mondo del sogno e quello della follia suscitano occasioni di invenzione, molteplici ed eterogenee combinazioni fantastiche; e gran parte dei personaggi landolfiani appaiono sospesi in una condizione tra il sogno e la follia, chiusi in una loro solitudine lunatica e animalesca. L'attenzione all'animalità si allarga fino alla creazione di un vero e proprio «bestiario», in cui dominano insetti repellenti e figure composite, mostruose e affascinanti, animali romanzeschi e immaginari, anche inventati dallo stesso autore (come il «porrovia» e le «labrene»); e forte è il gusto di Landolfi per l'invenzione di nomi artificiali, di realtà false e ipotetiche).

Immaginario lunare

La tematica amorosa

Sogno, follia e animalità

10.6.12. Le opere di Landolfi.

Il primo libro di Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, apparve nel 1937: si trattava di sette racconti (il primo dei quali, *Maria Giuseppa*, risaliva al 1929) in cui un gioco di allucinate invenzioni si appoggiava a una scomposizione continua del narrare, a una serie di scatti umorali, di esplosioni fantastiche e di ghigni beffardi. Gli ordigni narrativi rivelavano molteplici sfasature interne, richiami segreti tra temi e figure, sospensioni e ipotesi diverse di sviluppo.

Dialogo dei massimi sistemi

Il racconto che dava il titolo alla raccolta successiva, *Il mar delle Blatte e altre storie* (1939), offriva una fantasia surreale, sovraccarica di figurazioni accecanti, violente, viscosi, assurde, con la rappresentazione di una navigazione verso il mar delle Blatte, in un groviglio di pulsioni erotiche e aggressive che si rivela alla fine frutto di un sogno. Al 1939 risale anche l'edizione del romanzo *La pietra lunare*, in

Il mar delle Blatte e altre storie

La pietra lunare

cui la rappresentazione di un piccolo mondo provinciale (quello del paese natale di Landolfi), evidenziata dal sottotitolo ironico *Scene della vita di provincia*, si deformava progressivamente nella rivelazione di un mondo stregonesco e misterioso, ammaliante e conturbante, attraverso il personaggio di Gurú, la donna-capra.

Altre opere

Dopo nuovi racconti contenuti nel volume *La spada* (1942), l'immaginazione di Landolfi si rivolse a momenti di deformazione più comico-grottesca, nel romanzo breve *Le due zittelle* (1946) e in altri racconti come *La moglie di Gogol*, raccolto poi nel volume *Ombre* (1954). Affascinante trasposizione in chiave moderna di un motivo tipico della narrativa romantica, quello della casa misteriosa e della donna prigioniera e inaccessibile, è il *Racconto d'autunno* (1947), che si svolge sullo sfondo della guerra partigiana. La tematica della follia e della solitudine si svolge in un orizzonte fantascientifico in *Cancroregina* (1950).

Negli anni successivi Landolfi crea una nuova forma di diario artificiale, che ruota attorno all'esperienza personale mischiando dati reali e fittizi, intrecciando all'analisi dell'io il riferimento a personaggi, situazioni, rapporti che sono frutto di invenzione, legando la più sofferta riflessione esistenziale e culturale a giochi impertinenti e a mistificazioni. Il primo e più affascinante volume di questo tipo, apparso nel 1953, svela la propria ambiguità già nel titolo, *La bière du pêcheur* (nome di un'insegna vista in Francia, che può tradursi sia "La birra del pescatore" che "La bara del peccatore"): qui la voce dell'autore esibisce fino in fondo la sua mania dell'impossibile, il suo desiderio appassionato e «romantico» di felicità, in un gioco senza fine di domande e risposte. È la stessa analisi dell'io, la sua stessa scrittura, a darsi qui come un teatro della falsità, dove non è più possibile districare ciò che è vero da ciò che è inventato. Questa stessa violenza nullificante viene prolungata in più modi, in un pessimismo senza remissione, nei successivi volumi, *Rien va* (Nulla va), del 1963, e *Des mois* (Dei mesi), del 1967.

La bière du pêcheur

L'ultima produzione narrativa

Ma egli continuò a lungo anche la produzione narrativa, con risultati diseguali, da *Ottavio di Saint Vincent* (1958) a *Tre racconti* (1964), a *Un amore del nostro tempo* (1965), a *Racconti impossibili* (1966), fino ai racconti *A caso* (1975). Ma l'ultimo Landolfi provò anche vie diverse, pubblicando libri di saggistica, scrivendo testi teatrali in versi e poesie.

10.6.13. Antonio Delfini.

Un irregolare

Un profilo umano e intellettuale del tutto irregolare è quello di ANTONIO DELFINI, nato a Modena nel 1907 e morto nella stessa città nel 1963, che visse l'intera esistenza e il rapporto con la letteratura in modo appassionato e timido, dissipato e pieno di tensione, con un miscuglio di candore, ingenuità, aggressività, risentimenti, fuori da ogni posizione istituzionale.

Le opere

Scarso fu il successo delle opere da lui pubblicate, tra cui sono in primo piano i racconti de *Il ricordo della Basca* (1938, che nella nuova edizione del 1956 contiene una importante *Introduzione*) e de *La Rosina perduta* (1957, che contiene anche il breve romanzo, costruito su modelli della scrittura automatica surrealista, *Il fanalino della Battimonda*, già stampato nel 1940), e altri testi raccolti con i precedenti nel volume *I racconti* (1963). Di minor rilievo, ma tutt'altro che trascurabili, estranee comunque alle forme dominanti nel linguaggio poetico contemporaneo, sono le *Poesie della fine del mondo* (1961).

Nel 1982 sono stati pubblicati, con il titolo *Diari*, vari testi, appunti, notazioni autobiografiche raccolte tra le carte di Delfini, che mostrano tutto il fondo biologico della sua scrittura, l'intreccio che in lui si dà tra letteratura e vita: egli muta continuamente i propri rapporti con il mondo circostante, guardandosi tragicamente come «un altro», sottoponendo a derisione se stesso e le cose, manifestando una volontà di vita totale e insieme la coscienza di una insuperabile dissipazione del suo io e della realtà. La sua passione per la letteratura si appoggia sempre su un intollerante atteggiamento antiletterario, sul rifiuto di piegarsi a modelli e a forme istituzionali, a poetiche e a progetti di gruppo. La sua scrittura muove da quel suo impossibile desiderio di totalità, da un bisogno candido e ingenuo di affermazione dell'io: egli vi cerca qualcosa di spontaneamente magico che arrivi a svelare il suo valore e la sua autenticità. I suoi testi si presentano come destinati a qualche donna bellissima e irraggiungibile, con cui non è possibile comunicare, ma che si troverà a leggerli e potrà finalmente sentire il richiamo della forza del suo sentimento; o al contrario come rivolti ai numerosi nemici che egli sente intorno a sé, i quali, vedendo i suoi libri, saranno finalmente schiacciati dal suo valore e dalla sua capacità umana. In ogni modo la letteratura è per lui rivalsa, riscatto da un'esistenza compressa, senza amore, tragica e risibile.

I Diari

Affermazione dell'io

La letteratura come rivalsa

I racconti di Delfini accumulano coloratissime immagini della vita della provincia padana prima dell'irruzione del tumultuoso sviluppo del dopoguerra, dei suoi ritmi lenti e uggioli, della sua ostinata dissipazione: immagini aggressive e dissolventi, sottoposte continuamente alla deformazione comica e fantastica. È un mondo popolato da personaggi strambi, sordidi e bislacchi, solitari e inconcludenti, frequentatori di teatri e di caffè, che consumano la loro esistenza inseguendo fantasmi e desideri improbabili e velleitari, o addirittura ridicoli e balordi.

La provincia di Delfini

Rivelando il suo più autentico legame con il surrealismo, Delfini rompe con movimenti originalissimi i rapporti normali tra il suo io e i suoi personaggi, tra il vissuto e l'inventato, tra il presente e il passato, tra il normale e l'anormale. La sua vita e la sua opera vengono a costruirsi insieme in una serie infinita di «trasposizioni», che rendono impossibile distinguerne i diversi piani: qualunque rapporto può sorgere da improvvise, episodiche fantasie personali, essere il frutto della ripetizione e deformazione di qualche cosa che non è stato, il risultato di un racconto fatto in passato. Queste trasposizioni si accumulano soprattutto quando sono chiamati in causa personaggi femminili e passioni amoroze: le donne realmente conosciute possono apparire ancora non conosciute, le esperienze smentirsi continuamente e nello stesso tempo ripetersi di nuovo, il ricordo amoroso più lacerante nascere proprio da figure nemmeno sfiorate o nemmeno esistite.

Infinite «trasposizioni»

Momenti di eccezionale intensità nel narrare di Delfini sono dati dalla ripresa di situazioni, ricordi, figure che si proiettano da un racconto all'altro, ripetendosi e modificandosi, sprigionando senza fine desideri e risentimenti: ogni suo testo resta come sospeso e pare offrirsi ad essere riscritto, commentato e riprodotto dal punto di vista di un tempo diverso.

Ricordi, desideri e risentimenti

10.6.14. *Dino Buzzati.*

Nelle migliori opere di DINO BUZZATI, nato a Belluno nel 1906 e morto a Milano nel 1972, il richiamo dello strano e del fantastico non risulta da un'alterazione dei connotati della realtà, né da particolari ricerche linguistiche e stilistiche: l'autore si tiene sul piano di una lingua «media», normalmente comunicativa, e di una rappresentazione che non altera i rapporti consueti tra le cose. Su questa base «normale», il mondo si carica di mistero e di assurdo, si sospende a una angoscia che rinvia a qualcosa di lontano, come a un segreto impenetrabile, a un'assenza di motivazioni e di obiettivi, in cui si esprime il senso stesso del vivere.

*Il deserto
dei Tartari*

Dopo il romanzo *Barnabo delle montagne* (1933) e vari racconti, egli ottenne un successo eccezionale (che in seguito si è propagato a livello internazionale) col romanzo *Il deserto dei Tartari* (1940), in cui si narra la vicenda dell'ufficiale Giovanni Drogo, che consuma la sua vita senza senso nella fortezza Bastiani, al limite di un deserto inesplorato, nell'attesa di misteriosi Tartari invasori che non compariranno mai. È facile riconoscere nel tema e nell'atmosfera sospesa di questo romanzo un'immagine della tensione e dell'attesa di eventi distruttivi che percorreva l'Italia del fascismo all'inizio della guerra mondiale; ma Buzzati traspone questa tensione in una specie di tempo fuori della storia, in un orizzonte metafisico un po' astratto e convenzionale.

10.6.15. *Achille Campanile e la scrittura umoristica.*

La professione
dell'umorista

L'umorismo ha un peso essenziale in alcuni dei più importanti autori studiati in questo capitolo (Bontempelli, Savinio, Landolfi, Delfini) e in altre esperienze contemporanee, come nella narrativa di Palazzeschi (cfr. 10.3.8). Ma la letteratura degli anni tra le due guerre vide anche svilupparsi il lavoro di autori che si presentano al pubblico in primo luogo come «umoristi», intrattenendo e divertendo lettori affezionati, con diversi modi di deformazione della realtà e del linguaggio.

Achille
Campanile

L'umorista più scatenato e fecondo, che ha diffuso nella media cultura italiana i modelli di una sua comicità surreale (le cui radici sono in primo luogo nelle scomposizioni comiche dei futuristi, cfr. 10.3.6), è il romano ACHILLE CAMPANILE (1899-1977), infaticabile artigiano della scrittura, che in una vastissima produzione narrativa, teatrale, giornalistica, si diverte a ridurre le figure umane a esili marionette, ricavando da ogni gesto e da ogni frammento linguistico della più comune vita borghese deformazioni giocose, invenzioni esilaranti.

Cesare Zavattini

La scrittura umoristica dell'emiliano CESARE ZAVATTINI, nato a Luzzara nel 1902, morto a Roma nel 1989, raggiunse, tra gli anni Trenta e Quaranta, notevoli risultati: ricordiamo *I poveri sono matti* (1937), e *Totò il buono* (1943); qui la realtà quotidiana popolare, il mondo semplice e grigio della provincia e della periferia si caricano di luci surreali, moltiplicando all'infinito le figure e gli oggetti. Nel dopoguerra Zavattini offrì come sceneggiatore un contributo essenziale al nuovo cinema neorealista (cfr. 11.2.1.) e in vecchiaia rivelerà doti di memorialista immaginoso e polemico.

10.6.16. *La critica letteraria.*

In questo secolo la critica è diventata sempre più un processo interno allo stesso farsi della letteratura, e non c'è quasi nessuno dei grandi scrittori che non si sia occupato anche di critica letteraria.

Si è soliti distinguere una *critica accademica* (rivolta soprattutto allo studio della letteratura del passato) da una *critica militante* (rivolta in primo luogo all'intervento sulla letteratura contemporanea e alla indicazione di problemi e di prospettive nell'orizzonte del presente). Ma la distinzione non è sempre chiara e agevole e si possono trovare molti casi di impegno «militante» da parte della critica accademica, mentre a volte la critica militante si chiude in una visione tutta formalistica e autosufficiente della letteratura.

Nella critica accademica domina incontrastato, specialmente negli anni Venti e Trenta, l'insegnamento crociano, ma senza escludere esperienze originali, indipendenti o capaci di svolgerne in senso diverso i suggerimenti. Ricordiamo ATTILIO MOMPIGLIANO (1883-1952), LUIGI RUSSO (1892-1961), FRANCESCO FLORA (1891-1956).

Per ciò che riguarda la critica militante, oltre i nomi già fatti di De Robertis, Borgese, Cecchi, vanno ricordati critici tra loro diversissimi come ALFREDO GARGIULO (1876-1949), ADRIANO TILGHER (1887-1941), PIETRO PANCAZI (1893-1952).

Ma il critico che ha intrattenuto il rapporto più intenso e problematico con la letteratura contemporanea, lasciandovi una traccia essenziale, e che con la sua cultura e la sua sensibilità europea ha saputo aderire alle esperienze più autentiche tra gli anni Venti e Trenta, è stato il piemontese GIACOMO DEBENEDETTI (1901-1967): appassionato lettore di Proust, come critico militante (ricordiamo le tre serie dei suoi *Saggi critici*, 1929, 1945, 1959) egli ha saputo mettere in luce esperienze non assimilabili in programmi e poetiche precostituite (come quella di Saba). Attento alle scienze umane (in primo luogo alla psicoanalisi) e alle scienze della natura, egli se ne è avvalso per costruire eleganti e sottili interpretazioni sempre attente alla singolarità dell'esperienza letteraria, tenute sul filo di un linguaggio di alta misura stilistica, ricco di spunti narrativi e di scatti ironici: in lui la critica si fa voce della lettura e dialoga col valore dei testi a cui si riferisce. Grande organizzatore di cultura e docente universitario nel dopoguerra, Debenedetti ha lasciato una fitta serie di testi di lezioni universitarie, pubblicate postume (le più celebri, considerate il suo capolavoro, quelle su *Il romanzo del Novecento*, apparse nel 1971).

Negli anni tra le due guerre, sottraendosi al dominio dell'estetica crociana, si è sviluppata anche una varia saggistica capace di muoversi tra le più diverse forme letterarie e artistiche, intrecciando erudizione e buon gusto, sorretta da una scrittura sensibilissima, carica di figure e di oggetti, disponibile alle curiosità più eterogenee, e da un estremo rigore storico e filologico. Maestro supremo di questa saggistica è stato il romano MARIO PRAZ (1896-1982).

10.6.17. *Verso un nuovo realismo.*

Dal rilancio della narrativa prodottosi negli anni Venti e da un intreccio tra alcune delle esperienze fin qui seguite si impone, intorno al 1930, un nuovo

Critica
e letteratura

Accademici
e militanti

Il confronto
con Croce

Critici militanti

Giacomo
Debenedetti

Saggistica
letteraria
e artistica

realismo moderno, lontano sia dai piú diretti schemi naturalistici sia da modi di deformazione espressionistica: esso tende a proporre una immagine critica della realtà, volgendosi sia al mondo dei grandi centri urbani sia a quello della provincia, ma sempre cercando una piú ampia risonanza (e, anche quando rappresenta realtà locali molto circostanziate, si allontana da ogni schema di tipo dialettale, le riferisce sempre a un orizzonte di comunicazione che vuol essere quello dell'intero paese e che spesso si allarga in senso internazionale). Per questo realismo sono essenziali la prospettiva della memoria e l'analisi dei rapporti e dei conflitti tra le individualità dei personaggi e lo spazio sociale: la realtà si pone come un processo che rivela in modo analitico, pur senza alterare lo sviluppo di fatti concreti, tendenze profonde, risvolti inquietanti, movimenti lirici, tensioni sociali.

Moravia
e Alvaro

L'opera piú esemplare e rivelatrice di questo realismo moderno, rivolta all'analisi del mondo borghese cittadino, fu il romanzo *Gli indifferenti* del giovanissimo Alberto Moravia, apparso nel 1929 (cfr. 11.3.4). Ma sullo scorcio finale degli anni Venti ne diede un'espressione significativa anche l'opera di Alvaro (cfr. 10.6.6), rivolta alla rappresentazione di una realtà meridionale e provinciale. Per arricchire la coscienza culturale di questo nuovo realismo e per svolgerlo in una direzione europea fu essenziale il contributo di «Solaria» e degli scrittori ad essa vicini. L'attenzione alla realtà, la volontà di rappresentare realisticamente e criticamente le molteplici e inquietanti trasformazioni in atto, era d'altra parte al centro di molta cultura europea e americana degli anni Venti e Trenta, da cui il nuovo realismo italiano fu vivacemente stimolato.

Gli autori
di «Solaria»

10.6.18. Romano Bilenchi.

La formazione

Personaggio di grande rigore intellettuale, spirito ribelle e nello stesso tempo disposto a riconoscere il valore di esperienze assai lontane dalla sua, dotato di un senso vivissimo dell'amicizia e della comunità intellettuale, ROMANO BILENCHI, nato a Colle Val d'Elsa nel 1909 e morto a Firenze nel 1989, si formò nell'orizzonte della provincia toscana e fu sulle posizioni del fascismo di sinistra (cfr. 10.2.9). La sua formazione si definì in un vivace contatto con le varie tendenze dell'ambiente fiorentino degli anni Trenta, dal gruppo di «Solaria» a quello dei giovani poeti ermetici; particolarmente stretto il suo rapporto con Vittorini. Entrò poi in contatto con gruppi antifascisti clandestini, e in particolare con i comunisti. Durante la Resistenza, sospesa la sua attività di scrittore, svolse un intenso lavoro giornalistico e con la Liberazione fu tra gli intellettuali piú direttamente impegnati nel partito comunista, partecipando alla fondazione e alla redazione delle riviste «Società» e «Il Contemporaneo» (cfr. 11.1.7 e DATI, tav. 165) e dirigendo dal '48 a Firenze il quotidiano «Il Nuovo Corriere», che cessò di esistere nel '56 proprio per il suo distacco dalla linea stalinista dominante nel partito e per la difesa dei moti di protesta polacchi. Vissuto a Firenze, Bilenchi mantenne sempre la sua posizione di comunista aperto e «liberale».

Adesione
all'antifascismo

«Il Nuovo
Corriere»

Il capofabbrica

La sua prima opera notevole è costituita dai racconti de *Il capofabbrica*, scritti tra il 1930 e il '32, uniti dalla medesima prospettiva, quella di un bambino, poi adole-

scente, e dall'analisi delle difficoltà e dei turbamenti che si danno nel suo rapporto con la famiglia e con il mondo esterno. Nella rappresentazione dell'ambiente provinciale si impone a Bilenchi il modello di Tozzi, unito a varie suggestioni della moderna letteratura europea. Il suo mondo narrativo ruota intorno alla memoria dell'infanzia e dell'adolescenza, sullo sfondo della vita familiare e dei rapporti quotidiani della borghesia e piccola borghesia della provincia toscana.

Il narrare di Bilenchi tende a una misura linguistica semplice ed essenziale, spoglia di ogni elemento connotativo e metaforico: lontano in questo dal furore espressionistico di Tozzi, esso intende seguire piuttosto la naturalezza dell'esistere, sottolineandone il ritmo monotono e ripetitivo. Da questa apparente normalità sorgono suggestioni evocative, risonanze interiori, momenti di tensione lirica (specialmente nella rappresentazione dell'infanzia), e nello stesso tempo un senso di minacciosa sospensione, di insuperabile sofferenza, legato (in particolare nella rappresentazione dell'adolescenza) alle difficoltà dei rapporti familiari, agli ostacoli e al vuoto affettivo prodotto dall'incontro con la realtà esterna. Solo la scoperta della natura, le fresche immagini della campagna, delle colline, delle ville, dei giardini, offrono una promessa di felicità, di piacere primigenio, di assoluta identificazione con la figura della madre, che invece poi gli eventi quotidiani, i rapporti con i vari membri della famiglia e con gli altri ragazzi, si affrettano a smentire, producendo un senso di impotenza e la perdita di ogni protezione affettiva.

L'infanzia e l'adolescenza ci vengono incontro come realtà insieme banali, comuni, dimesse e allucinanti, meravigliose, inquietanti: l'esperienza formativa dell'individuo nel mondo della provincia borghese e piccolo-borghese è come in balia di un segreto nonsenso, di una ragione negativa indecifrabile, che in parte avvicina il mondo di Bilenchi a quello piú minaccioso di Kafka.

La misura piú perfetta di questa rappresentazione dell'infanzia e dell'adolescenza, con passaggi continui tra ambienti campestri, esistenze vissute all'interno di ville appartate e ambienti di periferia cittadina, è data da alcuni racconti, tra cui si impone *Anna e Bruno* (1938). Altri racconti scritti tra il 1936 e il '37 e raccolti in *Mio cugino Andrea* (1943) mettono piú direttamente in evidenza il dramma interiore, il senso di privazione e di sconfitta che l'adolescente prova nel rapporto con gli altri.

Nel 1940 apparve il romanzo *Conservatorio di Santa Teresa*, in cui l'evocazione dell'infanzia riconduce Bilenchi alla scoperta della natura e all'intrecciarsi di un nesso contraddittorio di intimità e di estraneità con la propria madre, in un clima di mistero e di sospensione.

Una tensione drammatica estrema è presente in tre racconti che forse costituiscono i capolavori di questo autore: i primi due, *La siccità* e *La miseria*, del 1941, il terzo, *Il gelo*, del 1982, riuniti insieme nel trittico *Gli anni impossibili* (1984). I tre titoli sono metafore, costruite in tempi tanto diversi, di una minaccia distruttiva che grava sul mondo dell'adolescenza, ma che da essa si allarga a tutta la società, con una forza a cui sembra impossibile resistere. Piú discontinuo è il romanzo *Il bottone di Stalingrado* (1972). L'ultimo Bilenchi ha dato uno dei maggiori esempi di scrittura memorialistica contemporanea, con le prose, piene di vivacissime presenze, dedicate in primo luogo al mondo fiorentino degli anni Trenta, raccolte nel volume *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri* (1976), poi riprese e arricchite con altre nuove nell'edizione del 1988 e nel volume *Due ucraini e altri amici* (1990).

Normalità
e sofferenza
dell'esistere

Infanzia
e adolescenza

Anna e Bruno

Conservatorio
di Santa Teresa

Gli anni
impossibili

10.6.19. *Un realismo dal punto di vista dei proletari.*

La realtà delle classi subalterne

Grande novità nel realismo narrativo degli anni Trenta è l'affacciarsi, ancora molto limitato, ma in modo comunque molto più organico di quanto avvenisse nella letteratura democratica tardo-ottocentesca (cfr. 9.2.7), di una rappresentazione della realtà delle classi subalterne, operaie e contadine, che tende ad assumere il loro stesso punto di vista, senza vederlo come termine di confronto per l'esperienza dello scrittore borghese.

Ignazio Silone

Quasi sconosciuta restò allora in Italia l'opera dell'abruzzese IGNAZIO SILONE (pseudonimo di SECONDO TRANQUILLI), nato a Pescina nel 1900, militante comunista fin dalla fondazione del partito, esule in Svizzera nel 1930; nel '31 abbandonò il partito, dissentendo dall'adesione dei suoi dirigenti allo stalinismo, e negli anni successivi denunciò con particolare asprezza tutti gli orientamenti stalinisti, aderendo nel '47 al partito socialdemocratico; morì a Ginevra nel 1978.

Fontamara

Nel 1930 Silone, gravemente malato, scrisse a Davos, in Svizzera, il romanzo *Fontamara*, ivi pubblicato in traduzione tedesca nel 1934 (mentre l'originale italiano appariva nello stesso anno a Parigi) e tradotto poi in moltissime lingue. Con uno stile semplice, immediato e concreto, e una capacità di rappresentazione diretta che si avvicina a quella della grande letteratura di *réportage* (che diede grandi prove nella cultura progressista europea negli anni Trenta), il romanzo rappresentava la vita disperata dei «cafoni» di un poverissimo borgo montano della Marsica. Nelle opere successive Silone oscillò tra l'ambizione a costruire romanzi «di idee», atteggiamenti di troppo esplicito moralismo e modi di troppo consunto naturalismo (ricordiamo *Pane e vino*, 1937; *Il segreto di Luca*, 1956; *L'avventura di un povero cristiano*, 1968); più interessante la riflessione sulla propria vicenda politica nel volume *Uscita di sicurezza* (1965).

Carlo Bernari

Nello stesso anno in cui appariva in Svizzera *Fontamara*, in Italia veniva pubblicato il romanzo *Tre operai*, scritto tra il 1930 e il '32 da CARLO BERNARI, nato a Napoli nel 1909, che rappresentava il mondo proletario napoletano attraverso le esperienze di tre personaggi, tutti animati dalla speranza in una vita diversa, ostacolata dalla grigia realtà del lavoro. Il romanzo, per la sua tematica e il suo linguaggio, costituì uno dei punti di riferimento essenziali del neorealismo; ma la successiva produzione dell'autore suscitò minore interesse (ricordiamo *Speranzella*, 1949; *Vesuvio e pane*, 1952; *Domani e poi domani*, 1957; *Amore amaro*, 1958).

10.7. La nuova poesia

10.7.1. *La lirica del Novecento.*

In questo capitolo si seguirà il definitivo affermarsi di una nuova dimensione della poesia, che svincolerà la lirica da ogni residua continuità con le forme della tradizione, dai legami funzionali con la comunicazione sociale, dai rapporti e dalle interferenze con gli altri generi letterari. Si tratta di esperienze che in modi diversi devono confrontarsi con la caduta dell'immagine del poeta-vate propugnata ancora da D'Annunzio e dallo stesso Pascoli, con la crisi del linguaggio e del rapporto con il mondo materiale vissuta dai crepuscolari, con la distruzione degli schemi tradizionali messa in atto dai futuristi, con la spinta verso il frammento morale e autobiografico operata dai vociani. Da questa serie di confronti sorge, già intorno agli anni Dieci, una poesia nella quale successivamente si sono potuti identificare i caratteri dominanti della *lirica del Novecento*.

Al di là della tradizione

Questa lirica tende a porsi come voce di un soggetto solitario e assoluto, che assume entro di sé un'esperienza carica di significati e non sente la realtà circostante come qualcosa da riprodurre direttamente, ma come l'orizzonte su cui si proietta la sua interiorità. Il soggetto poetico abbandona i modi della tradizione classica e romantica, il repertorio consueto delle immagini e dei temi culturali e storici. Esso non ha più di fronte una realtà organica e compatta; libera la sua voce da contenuti già organizzati e codificati, crea rapporti liberi tra le immagini, si svincola da una troppo rigida organizzazione sintattica, cerca nuove possibilità metriche e ritmiche, preferisce concentrarsi in misure brevi e intense evitando organismi ampi e strutture di lungo respiro. La lirica sembra insomma allontanare da sé le scorie e tende a raggiungere il massimo di «purezza»: il soggetto scava dentro se stesso e nel fondo dell'esistere, puntando sull'intensità della voce, sulla sua capacità di scendere in profondità, addensando intorno a sé svariati richiami ed effetti. La parola abbraccia lo spazio di un'esperienza assoluta, trasforma le tracce dell'esistenza individuale, i frammenti della realtà personale e autobiografica, in una specie di forma astratta dell'io, che spesso si rivela in modi oscuri e difficili: la lirica è la voce del viaggiatore di questo io nella natura e nella realtà, è l'immagine dell'uomo nel suo solitario vagare nella civiltà moderna, in un difficile e spesso impossibile tentativo di riconoscere se stesso, di riconoscere le cose, di riconoscersi in esse.

Il soggetto poetico e la realtà

Astrazione dell'io

10.7.2. L'ultimo «maledetto»: Dino Campana.

Disperata figura mitica Del tutto atipica e solitaria fu l'esperienza di DINO CAMPANA, inauguratore della nuova lirica del Novecento e insieme ultima, disperata incarnazione della figura ottocentesca del «poeta maledetto». Intorno alla sua biografia e alla sua poesia è nato del resto un vero e proprio mito, che ha avuto particolare risonanza in anni a noi più vicini: un mito che ripropone, anche se in modi diversi e originali, quello di Rimbaud, il «poeta maledetto» per eccellenza.

Un'esistenza dolorosa Nato a Marradi (Firenze), nel 1885, Dino Campana fu preda già dall'adolescenza di violenti turbamenti psichici; compì vari viaggi e vagabondaggi in Italia e all'estero senza terminare gli studi, entrò in contatto con la «Voce» e con gli ambienti culturali fiorentini e si dedicò, anche alla pittura. Nel 1913 consegnò ai direttori di «Lacerba», Soffici e Papini, il manoscritto di un libro di poesie dal titolo *Il più lungo giorno*: ma esso fu perduto da Soffici, e Campana dovette ricostruire a memoria il testo, facendolo stampare a Marradi nel 1914 col nuovo titolo di *Canti orfici*, vendendone poi le copie per le strade e i caffè d'Italia. Cercò di arruolarsi volontario nella prima guerra mondiale, ma fu riformato; continuò la sua vita errabonda, e nel 1916 ebbe una drammatica relazione amorosa con Sibilla Aleramo. Nel gennaio del 1918 fu internato nel manicomio di Castel Pulci, presso Firenze, dove rimase fino alla morte, avvenuta il 1° marzo 1932.

Una poesia distruttiva Collegandosi alle posizioni più radicalmente «negative» della cultura dell'Ottocento europeo (da Baudelaire a Rimbaud, a Poe, a Nietzsche), Campana cerca di scatenare nella poesia (accompagnando ai componimenti in versi anche vari «poemeti in prosa») una volontà anarchica e distruttiva: mira a sconvolgere gli equilibri della comunicazione borghese e a creare folgorazioni, lampi improvvisi, immersioni nel fondo oscuro di una realtà «notturna». Questa aspirazione si sente con forza particolare nei testi estranei ai *Canti orfici*, soprattutto quelli apparsi su riviste, raccolti sotto il titolo di *Versi sparsi*, quelli del *Quaderno*, che raccoglie materiale scritto tra il 1904 e il 1914, quelli contenuti in taccuini e carte varie. La poesia di Campana raggiunge qui un singolare furore espressionistico, appoggiandosi a immagini violente e accese, a bagliori sinistri, a improvvise alterazioni dei movimenti sintattici, a un uso ossessivo della ripetizione, con effetti stravolti di circolarità.

Furore espressionistico Legandosi alla tradizione simbolista (cfr. PAROLE, tav. 125), Campana insegue le corrispondenze e le analogie nascoste tra le cose, ma nel loro disordinato fluire avverte un senso di oppressione, «confitto nel masso» di una realtà che gli viene incontro in vertiginosi movimenti, in prospettive visive che fanno smarrire ogni controllo.

Simboli di una realtà aggressiva I *Canti orfici* (testi in versi e in prosa) tendono invece a organizzarsi su di una misura tragica e sublime, che, come suggerisce il titolo (che allude agli antichi misteri *orfici*, cfr. PAROLE, tav. 153), ambisce a offrire una conoscenza dei caratteri più profondi e segreti della realtà. Ciò riduce la carica aggressiva dell'immaginazione di Campana, la fa tendere verso un più tradizionale equilibrio lirico, che si allarga verso una varia tematica storica, religiosa, moraleggiante;

PAROLE tav. 153

Orfismo/Orfico

Con riferimento al mitico cantore e poeta Orfeo e a una religione misterica dell'antica Grecia (di cui Orfeo era ritenuto fondatore), si usano questi termini per designare una poesia e una musica che intendono presentarsi come rivelazione assoluta, fondazione di civiltà, sintesi del valore profondo e originario della vita, in contatto con il mistero e con la magia; in Italia un modello essenziale in tal senso è dato dai *Canti orfici* di Campana. Col nome di *orfismo* o di *cubismo orfico* si definisce anche un movimento pittorico sviluppatosi in Francia nel secondo decennio del Novecento, che, staccandosi dal cubismo, svolge nuove ricerche sulla luce e sul colore e cerca un'analogia con la musica (il suo rappresentante più noto è Robert Delaunay, 1885-1941).

squarci e lampi improvvisi sconvolgono però la misura della parola poetica. Emergono figure mitiche, sinistre guardiane del precario equilibrio dell'universo, come la Chimera (figura, questa, particolarmente amata da Campana), si afferma la fascinazione della notte nelle sue pieghe più minacciose; le cose stesse, i sentimenti, i gesti, sembrano negarsi nell'atto stesso in cui vengono nominati. Per Campana il mondo è un metallico e limaccioso teatro dell'alienazione, della perdita di sé, che può essere detto solo da una scrittura allucinata e senza coscienza, scritta con «il sangue alle dita».

10.7.3. La tensione morale di Clemente Rèbora.

Tensione morale e ricerca di verità caratterizzano tutta la vita e l'opera di CLEMENTE RÈBORA, legato all'inquieto moralismo e all'esigenza di rapportarsi alla realtà propri della tradizione lombarda. Nella sua poesia l'io si impegna in un confronto acceso con la totalità, in una ricerca ostinata e sofferta che approda alla verità «totale» della religione. Vicino inizialmente alla «Voce», Rèbora era però assai lontano dalle ambizioni di protagonismo intellettuale, dall'esaltazione della forza della soggettività, dalle ideologie del «negativo» presenti nella rivista: il suo moralismo aspirava a una riduzione del valore dell'io, a una dedizione a umili compiti quotidiani. La sua poesia ha una forte capacità di creare azioni e reazioni tra cose, immagini, parole, entità astratte; sottopone ogni senso e ogni segno a una martellante e ostinata spoliatura, scava intorno alle cose e alle parole con evidenti modi espressionistici.

Nato a Milano nel 1885, Clemente Rèbora ebbe un'educazione laica e compì studi letterari e filosofici; si prestò poi con dedizione all'insegnamento, in istituti tecnici e in scuole serali popolari. Collaborò alla «Voce», per le edizioni della quale

Una morale dell'umiltà

Una poetica espressionistica

La vita

La conversione

apparve nel 1913 il libro *Frammenti lirici*; partecipò alla grande guerra come ufficiale di fanteria, e riportò un grave trauma nervoso in seguito a un'esplosione. Il suo inquieto bisogno di fede e di verità lo portò a una conversione al cattolicesimo, maturata nel 1929, con un conseguente abbandono della poesia e un ingresso nel Collegio Rosmini di Stresa: nella casa rosminiana di Domodossola fu ordinato sacerdote nel 1936. Svolse intensamente il suo ministero religioso, fino alla morte, avvenuta a Stresa il 1° novembre 1957.

Esistenze sospese:
i *Frammenti lirici*

I *Frammenti lirici* sono costituiti da settantadue testi, legati tra loro da fitti rapporti interni. Rèbora vi si impegna nella ricerca di una parola che possa uscire di sé e ritrovare una coscienza collettiva, ostacolata da una realtà insidiosa e difficile, da un mondo cittadino «senza amore», in cui tutte le esistenze restano involupate e prigioniere: a questo mondo malsano e oppressivo si oppone la campagna, che suscita spesso visioni positive di natura salutare e serena. Ma più in generale tutta la vita sembra spezzarsi e aggrovigliersi in una condizione sospesa: l'esistenza è costretta a negare le proprie autentiche potenzialità, pur lasciando balenare possibilità diverse, pur vivendo nell'attesa di qualcosa di più vero.

Canti anonimi

La successiva breve raccolta dei *Canti anonimi* (1922) vuole uscire, anche nel titolo, da ogni privilegio della voce individuale, e seguire il «bisbiglio», le labili ma sicure tracce di una verità che si annuncia nel rapporto con gli altri.

I componimenti
religiosi

Il ritorno di Rèbora alla poesia negli ultimi anni della sua vita ha originato alcune delle più autentiche espressioni di religiosità della letteratura italiana di questo secolo: il *Curriculum vitae* (1955) e i *Canti dell'infermità* (1955-56).

10.7.4. *Il mondo deserto e frantumato di Camillo Sbarbaro.*

Crisi
del poeta-vate

Nell'opera di CAMILLO SBARBARO, nato a Santa Margherita Ligure nel 1888 e morto a Savona nel 1967, trova compimento la crisi del linguaggio poetico tradizionale e del poeta come custode di verità supreme e di modelli intellettuali. Sbarbaro visse con grande coerenza, sempre appartato rispetto al mondo letterario, in un semplice e solitario spazio privato e quotidiano. Vivissima fu la sua amicizia con ANGELO BARILE (1888-1967), poeta ligure di valore non trascurabile, cui si deve la scoperta di Sbarbaro, e con Eugenio Montale.

Pianissimo

La sua poesia, che si rivela appieno nel 1914 con la raccolta *Pianissimo*, dà voce a una condizione di indifferenza e di «aridità», che in parte ricorda i crepuscolari e Gozzano; tuttavia Sbarbaro è lontano dal repertorio di immagini e dall'ironia dei crepuscolari, mirando a scarnificare la parola, a ridurre la rappresentazione della realtà all'essenziale. Questa ricerca conduce alla constatazione dello stato di vuoto che domina il mondo e il soggetto, costretto ad abitare il nulla. «Spaesato e stupefatto Sbarbaro passa tra gli uomini che non comprende, tra la vita che lo sopravanza e gli sfugge» (E. Montale); egli cammina in mezzo alle cose «come un sonnambulo». A tratti sembra venirgli incontro qualche possibilità di emozione, qualche improvviso barlume di vitalità, che subito ricade nel vuoto, in un esistere privo di eventi, poiché «il mondo è un

Abitare il nulla

grande / deserto», dove non si può far altro che contemplare la propria arida esistenza («Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso»).

A *Pianissimo* seguirono pochi altri versi, dalla misura più distesa, rivolti in primo luogo a fissare le immagini del paesaggio ligure e raccolti solo nel 1955 in *Rimamente*. Sbarbaro si rivolse poi alla prosa, con l'elaborazione di brevi testi che rivelavano la misura originale del suo linguaggio: la prima raccolta, col titolo *Trucioli* (1914-1918), apparve nel 1920 e ad essa ne seguirono altre (*Liquidazione*, 1928; *Fuochi fatui*, 1956; *Scampoli*, 1960; *Gocce*, 1963; *Quisquilie*, 1967), i cui titoli sempre sottolineavano il carattere marginale, residuale, provvisorio, frammentario di questa scrittura. Periodi brevi ed elementari definiscono la realtà nei suoi contorni più secchi, liberandola da ogni significato superiore o segreto, in una levigata concretezza da cui sprigiona a tratti un'immobile e fulminante crudeltà.

Altre raccolte

10.7.5. *Tra ricerca e tradizione.*

Tra le esperienze che appaiono ai margini del percorso della nuova lirica del Novecento e mantengono più stretti legami con la tradizione, è in primo piano, tra gli anni Dieci e Venti, quella del romano ARTURO ONOFRI (1885-1928); egli mirò a recuperare le forme del linguaggio della tradizione, usandole in una prospettiva simbolista, per ricavarne significati religiosi, profondi e positivi, per affermare la forza della voce poetica, la sua capacità di entrare in contatto con i valori più autentici.

Arturo Onofri

A Onofri fu legato un altro romano, GIORGIO VÍGOLO (1894-1983), finissimo critico musicale, studioso di Belli, traduttore dal tedesco, nelle cui raccolte poetiche (a partire da *Conclave dei sogni*, 1935) si sente un forte legame con la grande tradizione romantica, da cui si svolgono intense evocazioni di simboli e di fantasmi.

Giorgio Vigolo

Ancora più appartato, rispetto alle tendenze della lirica novecentesca, è il veneto DIEGO VALERI (1887-1976), che nelle sue numerose raccolte si pone come «un poeta dell'oggettivazione» (L. Baldacci) e disegna con classica nitidezza le immagini di una natura estranea alle tracce del presente.

Diego Valeri

10.7.6. *Umberto Saba: una vita fra tenerezza e angoscia.*

La vicenda personale di UMBERTO SABA, la sua figura intellettuale, la sua opera hanno caratteri del tutto particolari, che lo pongono assai lontano dalle tendenze dominanti nella cultura italiana di questo secolo: la sua poesia sembra piuttosto inaugurare una linea alternativa, rivolta a un più diretto interesse alla vita e alla realtà, estranea a una ricerca di linguaggio «puro» e assoluto.

Lontano dalla
poesia «pura»

La posizione appartata di Saba trova una delle prime motivazioni nelle sue radici triestine ed ebraiche (ai margini degli orizzonti culturali italiani e nello stesso tempo con un'apertura europea), che lo avvicinano a Svevo, di vent'anni più vecchio. UMBERTO POLI (che solo nel 1910 assunse lo pseudonimo di Saba, divenuto poi anche suo cognome anagrafico) nacque a Trieste il 9 marzo 1883 da madre ebrea; il padre abbandonò la famiglia in coincidenza con la nascita del figlio che fino ai tre anni fu affidato a una balia slovena, di religione cattolica, la Peppa, nella cui casa il poeta riconobbe più tardi una specie di «paradiso», perduto al ritorno

Un ebreo
triestino

nella casa materna. Qui, con la madre e due zie, visse gran parte dell'infanzia e dell'adolescenza. In questo difficile ambiente familiare il piccolo Umberto subì molteplici traumi e angosce, che produssero più tardi una grave forma di nevrosi.

Deciso a occuparsi di letteratura, cominciò a seguire gli studi universitari a Pisa nel 1903. Tra il 1905 e il 1906 fu a Firenze, cercando un contatto con le forme più vive della letteratura italiana, ma sentendo una fondamentale estraneità per gli ambienti letterari della città. Come cittadino italiano (nonostante l'appartenenza di Trieste all'Impero austriaco) compì il servizio militare in Italia, tra Firenze e Salerno, nel 1907-08. Rientrato a Trieste si costruì un nido familiare e un'esistenza « normale » sposando, all'inizio del 1909, Carolina Wölfler (detta Lina), che conosceva già da alcuni anni e da cui ebbe una figlia. Alla fine del 1910 faceva intanto uscire a Firenze, a proprie spese, usando per la prima volta il nome di Umberto Saba, il primo volume di versi, *Poesie*. Nelle edizioni della « Voce » pubblicava nel 1912 *Coi miei occhi*, divenuto poi *Trieste e una donna*. Per rimediare a una difficile crisi nei loro rapporti, Saba e la moglie si trasferirono nel 1913 a Bologna e nel '14 a Milano. Con lo scoppio della guerra mondiale egli prestò servizio militare lontano dal fronte; finita la guerra tornò a Trieste, ora italiana, acquistando una libreria antiquaria e occupandosi della sua gestione, guardando come da lontano al mondo intellettuale: in questa posizione appartata visse gli anni del fascismo, continuando però a pubblicare versi in varie riviste e raccolte (tra cui la prima edizione del *Canzoniere*, nel 1921, anno in cui morì la madre).

La malattia nervosa spingeva nel frattempo lo scrittore alla terapia psicoanalitica, da lui iniziata a Trieste nel 1929. Nacque così il bisogno di approfondire la conoscenza dell'opera di Freud che, insieme a quella di Nietzsche, gli apparirà uno strumento essenziale per capire la realtà della condizione dell'uomo. Negli anni successivi, mentre la sua poesia trovava una nuova vitalità sotto la spinta dell'esperienza psicoanalitica, la sua esistenza diveniva sempre più inquieta per il precipitare della situazione mondiale: colpito dalle leggi razziali, dovette affidare la libreria al fedele commesso Carlo Cerne, pur continuando a occuparsi della sua gestione.

Dopo l'8 settembre dovette fuggire con la famiglia da Trieste, nascondendosi a Firenze, cambiando continuamente casa, confortato solo dalle visite di pochi amici, tra cui Montale. Nel gennaio del '45 si trasferì a Roma, vivendo una breve fase di entusiasmo per le prospettive di rinnovamento che sembravano aprirsi con l'uscita dalla guerra: si accostò al partito comunista, avanzando però molte riserve sul dogmatismo dei militanti e ricordando la necessità di tener conto, per una vera liberazione dell'uomo, delle condizioni esistenziali e affettive e dei rapporti concreti tra le persone. Alla fine del '45 (anno in cui apparve la nuova edizione del *Canzoniere*) si trasferì a Milano, cercando di vivere del lavoro editoriale. Tornato a Trieste nel maggio del '48, ebbe varie amarezze che aggravarono la sua malattia: nel 1950 iniziò una lunga serie di ricoveri a Roma, Trieste e Gorizia. La sua sofferenza era illuminata da sempre più rari barlumi di poesia e nel 1953 dal romanzo, rimasto incompiuto, *Ernesto*, che egli considerava « scandaloso » e che apparirà postumo nel 1975. Morì a Gorizia il 25 agosto 1957. Le ultime raccolte di poesia entravano a far parte dell'edizione postuma del *Canzoniere*, apparsa nel 1961.

10.7.7. Poesia e cultura di Saba.

Nella poesia e nella cultura italiana di questo secolo Saba incarna il rifiuto di ogni legame tra poesia e « modernità »: egli sente la parola poetica come vo-

Gli studi
e la vocazione
letteraria

L'esordio
poetico

La libreria
antiquaria

L'esperienza
psicoanalitica

Firenze e Roma

Milano

L'emozione
della poesia

ce della « vita » e del sentimento, segno di verità e di autenticità, abbandonano totale alle forme del mondo e dell'esistenza. Saba è lontanissimo sia dall'aspirazione delle avanguardie a immergersi nel flusso della storia, sia dalla ricerca di una poesia « pura » e assoluta, sottratta allo scorrere del tempo: per lui, in ogni momento, la poesia è emozione che parte dalle occasioni dell'esistenza comune, dagli incontri della vita cittadina, dai rapporti familiari, dall'aspirazione ad amare e a capire le ragioni della gioia e del dolore. La sua lirica si riferisce sempre a esperienze concrete, sconfinata nel racconto: le sue raccolte suggeriscono episodi, incontri, sorprese, accumulano le trame di un « romanzo » personale.

Contrariamente a gran parte della poesia del suo tempo, quella di Saba si pone in un rapporto di continuità con la tradizione: le forme convenzionali del linguaggio poetico italiano costituiscono per lui la base necessaria di ogni espressione; usarle e ripeterle significa inserirsi entro una forma collettiva, parlare una lingua all'interno di una convenzione sociale. Molti sono i poeti italiani di cui si sentono gli echi nella poesia di Saba: ma la sua preferenza va ai grandi autori tra Settecento e Ottocento (in primo luogo a Leopardi) e in genere al linguaggio del melodramma, a cui egli riconosce la capacità di esprimere gli affetti più autentici attraverso il massimo di convenzionalità e di popolarità.

La sovrapposizione tra il linguaggio letterario e il linguaggio comune, quotidiano e familiare, può dare spesso luogo a stridori, a improvvise cadute di tono, percepibili con particolare evidenza nella fase iniziale della scrittura di Saba. Ma nei momenti più « alti » il suo linguaggio si svolge in modo semplice e diretto, è leggerissimo e carico di sfumature, capace di colpire nel profondo con un'assoluta naturalezza, che viene sempre sorretta da una musicalità elementare, quasi sospesa.

Una delle ragioni della grandezza di Saba, della sua eccezionalità nel panorama del nostro secolo, sta proprio nella ricerca di una dimensione « infantile »: per il poeta triestino la poesia è come una voce che mette in scena desideri e tensioni che trovano nell'infanzia la loro radice. Ma siamo lontani dal « fanciullino » di Pascoli: il richiamo all'infanzia comporta qui l'aspirazione a una felicità « calda » e concreta, fatta di desideri e di istinti, affidata a una spontanea e libera sensualità.

La sincerità e la spontaneità di Saba, il candore e l'immediatezza della sua poesia, si complicano però in rapporto agli irrisolti nodi psicologici che gravano fortemente sul suo carattere e sulla sua esistenza: in tutta la sua opera si avverte quel fondo di sofferenza che risulta dalla sua nevrosi. Dietro la parola si affaccia un male sotterraneo; la poesia appare allora una forma di difesa da un « abisso », un'operazione paradossale che mira a estrarre bellezza e gioia dal dolore più intollerabile: e finisce per oscillare tra un'affermazione positiva del valore del mondo e una negazione radicale e senza speranza.

Saba è in contatto con il « negativo » con spontaneità e immediatezza, anche grazie a una coscienza culturale di respiro europeo, che risale alle forme più avanzate dell'arte « negativa » della prima metà del secolo. Dalla grande cultura europea lo scrittore triestino ricava una tensione ad approfondire le contraddizioni che sono alla base del comportamento dell'uomo. Partendo da

Un « romanzo »
personale

Convenzioni
e comunicazione

Linguaggio
letterario
e linguaggio
comune

La dimensione
« infantile »

Un malessere
sotterraneo

La cultura
del « negativo »

un'iniziale formazione tutta letteraria e dalle esigenze di «vita» autentica che sprigionavano dalla sua particolare condizione e dalla sua idea della poesia, Saba si accostò nel corso degli anni a due autori che, a partire dagli anni Trenta, considerò suoi numi tutelari, Nietzsche e Freud: in essi vide coloro che più avevano saputo trarre alla luce gli istinti segreti che condizionano ogni comportamento dell'uomo e dell'intera società. La stessa esperienza della psicoanalisi lo portò ad approfondire il senso della poesia, del suo legame con i desideri e con la vita psichica profonda: e di forte interesse è un suo articolo su *Poesia, filosofia e psicanalisi*, scritto nel 1946, in polemica con Croce, che aveva negato la rilevanza della psicoanalisi per la poesia e per la filosofia.

Psicoanalisi
e poesia

10.7.8. *Genesis, struttura e temi de Il canzoniere.*

Dopo aver pubblicato le sue prime raccolte di versi nel 1910 e nel '12, già intorno al '13 Saba pensò di raccogliere la sua poesia in un'opera unitaria, in cui fosse evidente l'intreccio tra vita e creazione artistica. Egli cominciò allora a lavorare sulla sua ricca produzione precedente, che in alcuni casi ricordava solo a memoria o aveva affidato a fogli sparsi. Scelse e riorganizzò i vari testi, modificandoli; nello scrivere molte delle nuove poesie (che intanto riuniva in raccolte parziali), pensò al posto che avrebbero preso in quell'opera globale che doveva riassumere il senso della sua vita. Attribuì a questo libro il titolo di *Canzoniere*, che lo poneva al punto estremo della tradizione italiana, rovesciando l'immagine del «canzoniere» tradizionale, sottraendosi allo splendore e alla «purezza» del modello del Petrarca.

Un'opera
unitaria

I materiali
e le edizioni

Il canzoniere si formò così dalla successione delle diverse raccolte, disposte in ordine cronologico, legata ciascuna a un tempo e a una situazione della vita del poeta: vi confluirono man mano sia raccolte già pubblicate a parte, sia quelle ancora inedite. La prima edizione del 1921 non fu che il risultato di un primo momento della vita del poeta; nelle edizioni successive si ebbero modificazioni dell'ordinamento e varianti spesso notevoli dei testi già compresi nella prima, e l'inserzione di nuovi gruppi di componimenti. Il libro si modificò attraverso un continuo travaglio, fino all'edizione postuma, l'unica in cui poterono apparire anche poesie scritte precedentemente per fungere da *Epigrafe* all'opera dopo la morte del poeta.

Storia
e cronistoria
del *Canzoniere*

Il valore che per Saba aveva quest'opera lo spinse a scrivere, tra il 1944 e il '47, una *Storia e cronistoria del Canzoniere*, pubblicata nel '48, e giocosamente presentata come «tesi di laurea» di un certo Giuseppe Carimandrei. È un testo strano, affascinante e ambiguo, in cui il poeta afferma la più spavalda e tranquilla coscienza del proprio valore, dà indicazioni che dischiudono in modo diretto e sconvolgente i significati delle sue poesie, ma spesso fornisce anche tortuose giustificazioni, modifica artificiosamente il percorso reale dei processi creativi della sua scrittura.

Odissea
del «ritorno»

Secondo le intenzioni di Saba, *Il canzoniere* andrebbe letto come un'opera unitaria, guardando ai rapporti tra le diverse parti, al ritornare di temi, figure, situazioni, ossessioni: solo una lettura così orientata potrebbe far capire come uno dei caratteri essenziali di questo libro vada ritrovato in un senso di angos-

sioso «ritorno», in un avvilupparsi di infanzia, giovinezza, maturità e vecchiaia, di luoghi, situazioni, volti, amori, apparizioni, sogni, in un cerchio che salda la nascita e la morte, in un impossibile desiderio di raggiungere uno spazio felice in cui immergersi.

Nelle poesie giovanili è già evidente un fortissimo legame tra scrittura e situazioni del quotidiano, con un mondo cittadino e campestre guardato con occhio adolescenziale, nei suoi colori più semplici, nella sua spontanea musicalità: totale appare l'aderenza alle forme più tradizionali e convenzionali, con aspetti candidamente scolastici, come in un linguaggio formatosi sui classici studiati a scuola; ma insieme c'è una volontà di canto dispiegato, una ricerca di abbandono alla piena dell'affetto e del dolore.

I primi grandi esiti della poesia di Saba sono dati però dalle raccolte *Casa e campagna* (1909-10) e *Trieste e una donna* (1910-12). Nella prima si celebra la vita familiare come un porto di salute e di dolcezza: in un sereno orizzonte campestre la figura della moglie riassume in sé i caratteri benigni di un mondo animale, visto con occhi infantili e primigeni. La raccolta *Trieste e una donna* è invece dominata da disagio e sofferenza, volontà di cantare un amore che accetta il tradimento e la menzogna, che rivendica la propria purezza proprio per le difficoltà del rapporto, le incomprensioni, la non comunicazione. Saba costruisce qui il «romanzo» di una crisi familiare, che porta a un'affermazione di amore più profondo e difficile, che accetta totalmente la donna proprio perché appare fuggitiva, menzognera e irraggiungibile.

Casa e campagna

*Trieste
e una donna*

Nelle raccolte successive questa tensione sembra attenuarsi: come sottrattosi a un baratro, il poeta cerca una voce più «serena», che vuol trarre alla luce il «bene» presente nella realtà, inseguendone le forme più leggere, come nascondendosi dalla violenza degli anni della prima guerra mondiale e del dopoguerra. Nella raccolta *Cose leggere e vaganti* (1920) si affaccia l'immagine della figlia e di altre figure infantili e giovanili (a cui si collega quella stessa del poeta bambino). A queste figure è affidato il supremo valore della «leggerezza», che Saba sentiva ora con forza anche in seguito alla lettura di Nietzsche, e nel segno della leggerezza sono anche le poesie de *L'amorosa spina* (1920). Un diretto confronto con il linguaggio e gli schemi della tradizione melodrammatica (in primo luogo la forma della *canzonetta*, cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 82) si ha in *Preludio e canzonette* (1923). Sul motivo della leggerezza, in forme forse troppo stilizzate, si appoggiano ancora i testi di *Fanciulle* (1925), galleria di figure di adolescenti.

*Cose leggere
e vaganti*

*L'amorosa spina;
Preludio
e canzonette;
Fanciulle*

Una svolta essenziale è rappresentata da *Cuor morituro* (1925-30) in cui, per la prima volta, la poesia di Saba evoca il «paradiso» dei primi anni passati presso la nutrice Peppa. *Preludio e fughe* (1928-29) tenta di costruire una poesia aperta in un gioco di intrecci, echi, sospensioni tra voci diverse, «care voci discordi», che vorrebbe tradurre in parole l'effetto delle «fughe» musicali. L'esperienza della psicoanalisi agisce in modo decisivo su *Il piccolo Berto* (1929-31), in cui il richiamo all'infanzia perduta si dà attraverso una serie di drammatiche scissioni, sdoppiamenti, confronti tra l'io attuale del poeta, l'immagine di se stesso bambino, altre immagini di bambini del presente e del passato, altre immagini «doppie», come quella delle due madri da lui avute (la nu-

*Cuor morituro
e Preludio
e fughe*

*L'esperienza
psicoanalitica:
Il piccolo Berto*

trice e la madre vera). Nell'affettuosa nitidezza del linguaggio, l'appassionato richiamo alla calda gioia dell'infanzia si stravolge e si carica di sensi minacciosi.

Nelle due raccolte seguenti, *Parole* (1934) e *Ultime cose* (1944), Saba sembra cercare una più concisa essenzialità, che gli fa sfiorare quei caratteri della « lirica moderna » che si imponevano negli anni Trenta: si sente qui la suggestione di Ungaretti e soprattutto di Montale. Nell'avvicinarsi della vecchiaia Saba scopre un effetto di aridità e di solitudine, che in *Ultime cose* sembra avvolgere il discorso nell'ombra: le parole si rivolgono a un destinatario sfuggente, un fanciullo amico, un *tu* che è oggetto d'amore e insieme immagine della propria giovinezza perduta. Questa figura domina ancora in *Mediterranee* (1946), dove si proietta in nomi di personaggi mitici, che percorrono paesaggi marini incontaminati.

Le amarezze che si accumulano negli anni del dopoguerra introducono una definitiva lacerazione, che agisce con forza distruttiva nella raccolta *Epigrafe*, che risale al 1947-48, ma che il poeta destinò alla pubblicazione postuma, come chiusura del *Canzoniere*: sentendosi precipitare in un « tempo triste », sia per la situazione personale che per quella storica, Saba affida al suo « triste italiano » la confessione di un difficile, e per lui inconfessabile, rapporto umano; offre se stesso « morto » a un « popolo di morti ». Ma la sua ultima stagione, nell'aggravarsi della malattia, ha un ultimo delicato momento nelle poesie di *Uccelli* (1948) e *Quasi un racconto* (1951), che alle delusioni del mondo e dei rapporti umani oppongono un colloquio con il piccolo e limitato mondo degli uccelli.

10.7.9. *Gli scritti in prosa.*

« Giungere
al cuore
delle cose »

Negli scritti in prosa di Saba la parola si svolge con nitidezza, sostenendo un pensiero sempre sicuro dei propri obiettivi, del proprio legame con l'esperienza della vita: qui egli tocca i più complicati nodi psicologici, i più ardui problemi letterari e culturali con una chiarezza quasi elementare, con una leggerezza e una grazia talmente eccessive da apparire allucinate. Il suo stile mira senza esitazione a « giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita »; gli basta « mostrare » se stesso per toccare come per incanto nodi essenziali, che altri riuscirebbero a raggiungere solo dopo lunghi sforzi. E per questo è lacerante la confessione personale nell'epistolario, che ancora non è stato ordinato e pubblicato.

Negli anni Dieci il rivelarsi della nuova poesia di Saba fu accompagnato da alcuni testi narrativi, apparsi poi nel 1956, con altre prose successive, nel libro *Ricordi-Racconti*. Nel volume del 1946 *Scorciatoie e raccontini*, Saba mira a risolvere l'espressione in prosa in momenti di riflessione e in racconti in miniatura. Le « scorciatoie » sono circa duecento aforismi, sottesi da una leggerissima ironia, sulla letteratura, la cultura, la politica, il costume: in modo candido e sicuro, sotto il segno di Nietzsche e Freud, Saba rivendica qui una conoscenza radicata nel presente, attenta alle forze oscure che agiscono sugli uomini e al loro inestinguibile e sempre insoddisfatto bisogno di felicità.

Il romanzo incompiuto, in cinque « episodi », a cui egli lavorò nel 1953 in una pausa del suo male, *Ernesto* (pubblicato postumo nel 1975), appare come un ultimo confronto del vecchio poeta con la propria adolescenza, in una sincerità esasperante e « scandalosa », che guarda agli eventi del passato col proposito di non nascondere nulla. Con una narrazione in terza persona che sfiora delicatamente la realtà,

con ampi momenti dialogici in cui si inserisce il vivace e nitido dialetto triestino, viene rappresentata una iniziazione, quella dell'adolescente Ernesto (evidente figura autobiografica), al sesso e alla vita.

10.7.10. *Giuseppe Ungaretti: la vita.*

Alla fiducia di Saba nella capacità della parola, nel suo saper « cantare » direttamente la vita e i sentimenti, si oppone con GIUSEPPE UNGARETTI la ricerca di una forma poetica assoluta ed essenziale, a partire dal vuoto e dalla consunzione del linguaggio. La sua poesia prende origine dalla constatazione di come tutte le tradizionali possibilità del linguaggio si siano esaurite, si apre una strada a partire dal silenzio e dal « segreto »: per questa via giunge a una esaltazione quasi mistica della parola, che scopre un nuovo rapporto con gli aspetti più preziosi e oscuri della tradizione. Ungaretti inserisce, per la prima volta in modo coerente e integrale, la poesia italiana entro le prospettive del *simbolismo* europeo (cfr. *PAROLE*, tav. 125); trovando un punto d'incontro tra avanguardia e tradizione, la porta a un pieno possesso della modernità, fino ad apparire il poeta « moderno » e novecentesco per eccellenza.

Anche le origini di Ungaretti sono decentrate rispetto all'orizzonte della cultura nazionale. Nato ad Alessandria d'Egitto, come Marinetti (cfr. 10.3.5), il 10 febbraio 1888, egli apparteneva a una famiglia emigrata dalla zona di Lucca. La sua passione per la poesia nacque negli anni della scuola e si sviluppò nella vivacissima città egiziana. In difficoltà economiche, visse esercitando differenti mestieri. Nel 1912 si trasferì a Parigi, dove frequentò Apollinaire e vari artisti d'avanguardia: lì conobbe anche Papini, Soffici, Palazzeschi, che lo invitarono a collaborare a « *Lacerba* » (cfr. 10.3.1), dove nel 1915 apparvero le sue prime poesie. Trasferitosi a Milano nel 1914, fu acceso interventista e all'entrata in guerra partì come soldato semplice: combatté sul Carso e durante questa dura esperienza compose le poesie apparse ne *Il Porto Sepolto*, fatto stampare a Udine nel dicembre 1916, a cura dell'amico Ettore Serra. Nella primavera 1918 combatté in Francia, nella Champagne, e alla fine della guerra rimase a Parigi, come corrispondente del giornale fascista « *Il Popolo d'Italia* » e poi come addetto all'ufficio stampa dell'ambasciata italiana. Nel 1920 sposava Jeanne Dupoix da cui ebbe due figli.

Nel 1921 si trasferiva a Roma, per lavorare presso il Ministero degli Esteri. Dopo la vita giovanile irregolare e avventurosa, gli anni Venti rappresentarono per lui un ritorno all'ordine, sia dal punto di vista privato che da quello culturale: alla sua piena adesione al fascismo si accompagnò intorno al 1928 una vera e propria conversione religiosa. Nel 1936, durante un viaggio nel Sud America, chiamato a insegnare letteratura italiana all'università di San Paolo in Brasile, decise di trasferirsi con la famiglia, rimanendovi fino al 1942: questi anni furono amareggiati dalla perdita del fratello (1937) e da quella del figlio Antonietto (1939). Rientrato in Italia nel '42, fu nominato accademico d'Italia e professore di letteratura italiana moderna e contemporanea all'università di Roma. Con il crollo del fascismo, seppe adattarsi al nuovo clima del dopoguerra, ponendosi come grande vecchio della letteratura italiana, rispettato e stimato da tutti, poeta ufficiale, ma pronto a prestare attenzione e simpatia alla nuova letteratura e a ripercorrere con sapienza le forme più diverse

Un simbolismo
moderno

La formazione
internazionale

In Italia

Ritorno
all'ordine

Ricordi-Racconti;
Scorciatoie
e raccontini

Ernesto

della tradizione poetica. Nel 1969 fu pubblicata la raccolta completa dei suoi versi, *Vita d'un uomo* (con un fitto apparato di note e varianti). Ungaretti morì a Milano la notte tra il 1° e il 2 giugno 1970.

10.7.11. Poetica e cultura di Ungaretti.

Simbolismo
e autobiografia

La poesia di Ungaretti nasce nello stesso tempo da un senso di «avventura», e da un senso opposto di spaesamento, da un'adesione all'esperienza distruttiva delle avanguardie di inizio secolo e da una nostalgia per valori resistenti e costanti. Alla base della sua formazione c'è l'esperienza del grande simbolismo europeo, soprattutto francese: ma i rapporti con la cultura espressionistica degli anni che precedono la prima guerra mondiale arricchiscono il suo simbolismo di una forte esigenza autobiografica. Egli cerca una poesia sottile e ricca di sfumature che rechi le tracce di un'esistenza concreta, che sia anche immagine della «vita d'un uomo» (un uomo dotato, per giunta, di una vitalità aggressiva e invadente, in certi tratti addirittura «violento»).

Per Ungaretti la poesia è testimonianza assoluta dell'uomo, ha in sé qualcosa di sacro che resiste a tutte le distruzioni e violenze della storia: in questa sacralità, l'individuo si fa voce di tutto un «popolo», cercando però di ridurre la parola all'essenziale, trovando, per sé e per quel popolo, un nuovo linguaggio scarnificato ed essenziale.

Una «poetica
dell'analogia»:
la prima stagione

Tutta l'esperienza di Ungaretti è dominata da una *poetica dell'analogia*, che non subisce reali modificazioni, ma si definisce in due momenti e modi molto diversi. Un primo momento (che è quello dell'*Allegria* ed è limitato agli anni Dieci, anche se troverà echi e ritorni negli anni successivi) è caratterizzato da un'assoluta concentrazione linguistica, che riduce al minimo la parola e spezza il ritmo del verso, fino a una insistente sillabazione: si hanno componimenti brevissimi (fino al celebre *Mattina*, di due soli versi «M'illumino / d'immenso»), versi essenziali che sconvolgono ogni continuità metrico-sintattica, con una singolare dizione sincopata.

La seconda
stagione

Un secondo momento (che si svolge negli anni Venti, approdando a *Sentimento del tempo*) è caratterizzato da un'espressione maggiormente ampia e distesa, che recupera le forme più eleganti, preziose, oscure della tradizione, ritorna in parte alla metrica tradizionale, guarda a modelli di perfezione stilistica come Leopardi e soprattutto Petrarca. Il linguaggio non tende più a ridursi al minimo, ma si avvolge in complessi intrecci, tra suggestioni inafferrabili e immagini analogiche che mirano a evocare qualcosa di «assente», a ruotare attorno a un valore sacro e misterioso, mai nominabile in modo diretto. Questo secondo momento porta Ungaretti alla scoperta del Barocco e a un uso in tal senso della tradizione e del linguaggio. Il lavoro del poeta è il risultato di una interminabile manipolazione, magica e sacrale, delle forme che pullulano in quel campo immenso e prestigioso: è un'inchiesta su nuovi possibili segreti da scoprire nei rapporti che legano le parole, che alludono a una realtà profonda e in-coscibile.

La scoperta
del Barocco

In questa poetica si inseriscono alcune prestigiose traduzioni, da Shakespeare, Góngora, Racine, Blake, Mallarmé, pubblicate in vari volumi nel corso degli anni. E molto vasta fu l'attività critica di Ungaretti, testimoniata da numerosi saggi, articoli, conferenze, e dagli stessi testi dei suoi corsi universitari.

In stretta aderenza alla sua poetica, Ungaretti concepisce tutta la sua opera come un campo di rapporti analogici, un intreccio di riscritture, perfezionamenti, in cui senza fine viene evocato un valore profondo e segreto. In modo strenuo e paziente egli corresse e ricorresse i suoi testi, vedendo in quel lavoro una delle manifestazioni essenziali della sua stessa poesia: i significati profondi della parola poetica emergono per lui non solo nei risultati finali, ma nel percorso compiuto per cercarli.

Una poesia
delle varianti

10.7.12. Il primo Ungaretti: L'Allegria.

La raccolta *L'Allegria* costituisce il primo momento della poesia di Ungaretti (nella redazione finale segnata con le date 1914-1919) e si articola in cinque parti (*Ultime*, *Il Porto Sepolto*, *Naufrazi*, *Girovago*, *Prime*), formatesi in momenti diversi.

La raccolta

Si passa dalle prime poesie apparse su «Lacerba» nel 1915 alle successive, nate dall'esperienza della guerra nel Carso e pubblicate nella breve raccolta *Il Porto Sepolto*, apparsa a Udine in soli ottanta esemplari nel dicembre 1916; a queste si aggiungono le posteriori poesie di guerra, raccolte, insieme con le precedenti e con nuove poesie che annunciano già il secondo momento di Ungaretti (per questo indicate poi come *Prime* della nuova fase), nel volume *Allegria di naufragi*, pubblicato a Parigi nel 1921. Tutti questi testi furono riuniti nel 1923 con il titolo *Il porto sepolto* e nel 1931 con quello definitivo *L'Allegria*.

I primi componimenti, scritti tra il 1914 e il '15, mostrano come Ungaretti cercasse fin dall'inizio una concentrazione assoluta della parola: poche immagini essenziali portano qui il soggetto lirico a identificarsi con sfumature del paesaggio, con il trascolorare, il perdersi, lo svanire delle cose. Ma è la guerra mondiale a spingere il poeta a un confronto lacerante tra il proprio io di uomo e di combattente e una realtà esterna ostile, in cui la distruzione bellica sembra identificarsi con l'indifferenza della natura. La poesia è allora un modo per affermare comunque la dignità tragica di un destino umano e collettivo.

La guerra
e la poesia

Il titolo *Allegria* (più esplicito nella originaria forma *Allegria di naufragi*) allude a sua volta alla paradossale vitalità che si afferma in mezzo alla morte e alla distruzione, alla forza «allegra» della sopravvivenza: questo concetto tende a definire anche il senso della condizione «moderna», il residuo spazio vitale di un'umanità che ritrova se stessa e il proprio valore nel nulla, nella distruzione di ogni valore. Questa poesia raggiunge i momenti di maggiore intensità quando registra più direttamente lo svuotamento dell'io, la sua riduzione a elemento del paesaggio bellico: in questi casi l'uso dell'analogia mette l'io sullo stesso piano di quel mondo in preda alla catastrofe («Ecco il mio cuore / che s'incaverna / e schianta e rintrona / come un proiettile...»). Qui si danno allora celebri componimenti come *Sono una creatura* e *I fiumi*. La scansione e la sillabazione sembrano connaturate allo stesso farsi della parola, che esiste solo in

Tragica vitalità

Il paesaggio
bellico

Ripiegamenti sentimentali quanto frantumata, identificandosi col grado zero che l'universo sembra aver raggiunto: ma da essa si svolgono anche improvvisi ripiegamenti sentimentali e nostalgici (specie quando affiora il ricordo dell'Egitto, del mondo solare dell'infanzia) e momenti di assorta meditazione morale.

La minaccia del silenzio Sullo sfondo desolato della guerra, *L'Allegria* prende atto del silenzio a cui la modernità pare condannare la parola poetica, del bisogno di scrollarsi di dosso tanto linguaggio consunto, e insieme della radicale solitudine e impotenza della parola di fronte a un mondo in cui la distruzione è un fatto naturale, connaturato al vivere stesso.

10.7.13. Sentimento del tempo e l'ultimo Ungaretti.

Verso forme più distese «Approfondire lontananze» Nei componimenti successivi alla guerra (e già nell'ultima sezione dell'*Allegria*), un «nulla / d'inesauribile segreto» si offre a Ungaretti in forme più distese e composte. Egli si riallaccia di proposito alle varie tendenze per un «ritorno all'ordine» che dominano la cultura europea all'uscita dalla guerra: abbandona le soluzioni più audaci e appariscenti dell'*Allegria* (restaurando parzialmente versi tradizionali, come l'endecasillabo, e tornando anche alla punteggiatura); si immerge nell'immenso repertorio di forme e di immagini della poesia del passato. La sua nuova poesia si sviluppa nei testi che confluiscono poi nella raccolta *Sentimento del tempo*, apparsa nel 1933 e in forma ampliata nel 1936. La sua parola mira ora ad «approfondire lontananze», a muoversi verso verità e profondità assenti dalla percezione della vita comune. Due sono le esperienze di base a cui essa si riferisce: in un primo momento il fascino del Barocco e di Roma, città barocca per eccellenza, in cui il poeta sperimenta l'orrore del vuoto e il ricostituirsi vertiginoso dello spazio, in una violenta brama di creatività; in un secondo momento l'esperienza religiosa, legata alla «conversione», che lo mette più direttamente in rapporto con la suggestione della poesia religiosa medievale e barocca, per compiere un percorso di iniziazione, come in una pratica cerimoniale e rituale.

La successiva poesia di Ungaretti approfondisce alcuni caratteri del *Sentimento del tempo* in forme di perfezione assoluta, che hanno qualcosa di eccessivo e di sovraccarico, in una maniera splendida ma assolutamente chiusa in se stessa. La passione per l'analogia e per la metafora si allarga fino al tentativo di proiettare tutta la propria esperienza in un orizzonte mitico e simbolico, tentativo a cui il poeta lavora fin dagli anni Trenta elaborando il poema *La Terra Promessa* (1950), che procede per frammenti. La poesia di Ungaretti ritrova una vera forza quando affonda più direttamente nell'esperienza personale: nasce la raccolta *Il Dolore* (1947) con poesie composte a partire dal '37 per la morte del fratello e soprattutto per quella del figlio, e con altre composte a Roma nel '44 durante l'occupazione nazista. Qui il verso si modula in un discorso disteso, accorato ed essenziale.

Le raccolte successive In altre raccolte successive (*Un Grido e paesaggi*, 1952; *Il Taccuino del Vecchio*, 1960) il vecchio Ungaretti mostra altri momenti di accesa vitalità: ma raggiunge i risultati più alti quando si afferra al proprio dolore, risolvendo tutta la propria esperienza in una perdita e in un vuoto.

10.7.14. Altre strade per una lirica moderna.

Attraverso i risultati raggiunti da Ungaretti (e, in modo diverso, da Montale, cfr. il cap. 10.8) si diffonde, tra gli anni Venti e Trenta, il modello di una lirica che si impegna a scavare in profondità nel linguaggio, che si concentra sul proprio spazio interno in una ricerca che rifiuta rapporti troppo immediati con la realtà, che si allontana dalla tensione autobiografica e moralistica che caratterizzava i poeti legati all'esperienza della «Voce». Questa condizione «moderna» comporta un nuovo rapporto con la lirica europea contemporanea, in cui la tradizione simbolista si era sviluppata verso una nozione di *lirica pura* e verso nuovi modi di accostarsi agli «oggetti».

Già negli anni Venti, e in modo più ampio negli anni Trenta, si rivela una nuova generazione di poeti impegnata in questa ricerca che rifiuta ogni comunicazione diretta, cercando invece la difficoltà e la concentrazione linguistica: si afferma una costellazione di esperienze, tra loro anche molto diverse, che si sogliono accomunare sotto l'etichetta generica di *ermetismo*. Questo termine sottolinea il carattere di chiusura e di difficoltà, quasi da iniziati (simile a quello dell'antico *ermetismo*, cfr. PAROLE, tav. 36), di questa poesia: si diffuse in seguito all'uso fattone in un libro del 1935, in un'accezione fortemente negativa, dal critico crociano Francesco Flora (cfr. 10.6.16). Nell'uso corrente esso passò a designare quasi tutta la nuova lirica italiana, con la sola eccezione di Saba; è stato variamente usato per Ungaretti, per Montale e per molti altri poeti delle generazioni successive ed è giustificato dall'esigenza, rivelata da gran parte di questa poesia, di parlare un linguaggio completamente «altro» rispetto a quello corrente, di porsi fuori dalla stessa realtà sociale dell'Italia fascista.

Un uso troppo ampio del termine *ermetismo* rischia di creare molti equivoci, sarà quindi preferibile limitarlo ai poeti che esplicitamente scelsero una comunicazione «chiusa», una ricerca di significati sottili e segreti, di mistero e di corrispondenze analogiche. Esso non andrà quindi usato in modo indiscriminato: sarà preferibile riferirlo soprattutto all'Ungaretti successivo a *L'Allegria*, a Quasimodo, a tutto il gruppo che accettò esplicitamente di definirsi come «ermetico» e che a Firenze costruì una poetica comune sullo scorcio finale degli anni Trenta. Altri poeti che operarono in quegli anni (e saranno ancora attivi nel dopoguerra) non possono essere assunti in modo troppo disinvolto sotto questa generica etichetta.

Ricordiamo SERGIO SOLMI, nato a Rieti nel 1899 e morto a Milano nel 1981, attento sempre a sentire la letteratura come risposta a una condizione storica, a seguirne gli svolgimenti nella prospettiva di una razionalità aperta, che ha come maggiore punto di riferimento Leopardi. Quindi LEONARDO SINISGALLI, nato a Montemurro, in Basilicata, nel 1908 e morto a Roma nel 1981, che propone una poesia tesa a una lucida astrazione, a un disegno fermo e preciso, a un equilibrio chiuso e sicuro. Ebbe un contatto assai stretto con il gruppo surrealista romano in cui si distinse anche il poeta LIBERO DE LIBERO (1908-1981). Infine la milanese ANTONIA POZZI (1912-1938), poetessa isolata, morta in giovanissima età, la cui raccolta postuma *Parole* (1939), vicina in parte all'ermetismo, è animata da un'essenziale aspirazione a «ridurre al minimo il peso delle parole» (E. Montale).

10.7.15. Salvatore Quasimodo.

La poesia del siciliano SALVATORE QUASIMODO offre quella che a lungo è stata l'immagine più corrente della lirica italiana novecentesca. Nato a Modica nel 1901, Quasimodo visse in varie città d'Italia, svolgendo lavori diversi. A Firenze fu in contatto con l'ambiente di «Solaria» (per le cui edizioni pubblicò nel 1930 la sua prima raccolta, *Acque e terre*). Dal 1934 fu a Milano, dove insegnò nella scuola media e svolse una varia attività pubblicistica, particolarmente intensa nel dopoguerra, quando egli fu su posizioni democratiche e di sinistra e la sua fama di poeta si affermò in modo notevole, fino all'assegnazione, nel 1959, del premio Nobel per la letteratura. Morì a Napoli nel 1968. Fin dalla prima raccolta e da quelle che ne ripresero i caratteri in modo più nitido (*Oboe sommerso*, 1932, e *Erato e Apollion*, 1936, riunite tutte nel 1942 nel volume *Ed è subito sera*), la poesia di Quasimodo si riconosce per una assorta interrogazione del paesaggio, per una continua immersione nelle sfumature inafferrabili, segrete e misteriose della natura, nelle sue forme eterne e insieme sfuggenti, radicate in un indecifrabile passato arcaico.

Nel dopoguerra, di fronte alla mutata situazione politica, il poeta si sentì chiamato ad arricchire la propria poesia con una attenzione alla realtà sociale, nell'ambizioso proposito di collaborare, con i valori eterni della parola, a «rifare l'uomo» (ricordiamo le raccolte *Giorno dopo giorno*, 1946; *La vita non è sogno*, 1949; *La terra impareggiabile*, 1956).

10.7.16. L'ermetismo fiorentino e Alfonso Gatto.

Un vero e proprio gruppo «ermetico» si formò a Firenze nella seconda metà degli anni Trenta, con l'elaborazione di una poetica che si rifaceva direttamente alla grande tradizione simbolista europea. Per la maggior parte degli esponenti di questo gruppo furono fondamentali un'inquietudine religiosa e una tensione morale maturate nell'ambito del cattolicesimo militante, e in particolare intorno alla rivista «Il Frontespizio» (cfr. 10.6.7). Essi sentirono inoltre la suggestione della «modernità» di «Solaria», delle riviste che la seguirono e delle stesse tensioni contraddittorie del fascismo di sinistra. L'attenzione alle contemporanee culture straniere (specie per il contributo di due critici come CARLO BO, nato nel 1911, e ORESTE MACRÌ, nato nel 1913) permise inoltre di guardare ad alcune delle più vitali esperienze europee, come il surrealismo e il nascente *esistenzialismo* (cfr. PAROLE, tav. 159).

La scelta di uno stile difficile, chiuso nella ricerca dell'analogia, nell'approfondimento di un'inquietata ma segreta esperienza interiore, costituì per gli ermetici fiorentini una risposta alle difficoltà e alle contraddizioni della situazione presente: si legò all'aspirazione di una religiosità non compromessa con l'universo politico, «pura» nelle sue motivazioni esistenziali. Il rifiuto dell'impegno diretto nella vita sociale, di cui gli ermetici furono accusati in seguito, in quel momento segnò un profondo distacco dalla cultura fascista: vari furono gli scambi tra gli ermetici e altri giovani intellettuali di estrazione non cattolica

Una liricità
del paesaggio
e del mito

Etica e religiosità

La lezione
di «Frontespizio»
e «Solaria»

Distacco
dalla cultura
fascista

che allora operavano in Firenze e che maturarono posizioni antifasciste, come Bilenchi, Vittorini, Gatto, Pratolini.

L'esperienza poetica del salernitano ALFONSO GATTO (1909-1976), inaugurata nel 1932 col volumetto *Isola*, seguito nel 1937 da *Morto ai paesi*, è segnata un'adesione all'ermetismo vissuta come un fatto spontaneo e naturale, motivato da una disponibilità a seguire libere analogie tra le immagini più varie, con una musicalità tenera e sospesa, libera da ogni troppo stretto vincolo strutturale. Convinto del valore «sacro» della voce poetica, egli si muove con libera curiosità tra le svariate forme della vita: una vena di malinconia, sospesa a un «labile suono», in alcuni momenti sfiora leggeri toni melodrammatici, in altri dà luogo a giochi di associazioni verbali simili a quelli del surrealismo. In lui domina un senso della «bontà» della natura, una passione per le «cose povere» che lo riporta alla memoria dell'infanzia e a un antico passato contadino e meridionale: ciò farà convergere la sua poesia spontaneamente e senza sostanziali modificazioni nell'orizzonte del neorealismo.

Alfonso Gatto

10.7.17. La via della poesia dialettale.

Fenomeno essenziale nella letteratura del nostro secolo è la fioritura di una nuova poesia dialettale, che raggiunge risultati molto alti, andando assai lontano dai modelli del verismo e del naturalismo su cui si era appoggiata la letteratura dialettale della fine dell'Ottocento (cfr. 9.5.6). Questa poesia (pur radicandosi in un orizzonte «provinciale», ma cfr. 10.1.7) non cerca soltanto una rappresentazione «realistica» della vita regionale e locale, ma mira anche a valori più assoluti, opponendosi a quell'immersione nella modernità che domina gran parte delle esperienze letterarie. Il dialetto permette di sfuggire alla consunzione della lingua della tradizione, offre la possibilità di porsi su tempi più lunghi, di esprimere sentimenti autentici e naturali che la lingua letteraria e la lingua comune nazionale non sono più in grado di comunicare. La scelta del dialetto è un modo per porsi fuori dal movimento distruttivo della storia e dalla stessa dialettica politica e intellettuale: può offrire una resistenza sia al totalitarismo accentratore del fascismo, sia alle prospettive del «novecentismo» e alle varie esigenze contemporanee di modernità e di cosmopolitismo. Nello stesso tempo essa rende possibile un recupero del «sublime», per una via assai diversa da quella percorsa dalla lirica «moderna», grazie proprio alla freschezza e all'originalità che il dialetto, non contaminato dalla modernità, sembra ancora garantire; non si dà in questa poesia lo svuotamento dell'io, lo scavo, la complicazione linguistica, ma la naturalezza, la designazione diretta delle cose, l'abbandono al canto, alle forme metriche più tradizionali (in modi che si avvicinano a quelli raggiunti da Saba nella poesia in lingua).

Resistenza
alla modernità

Il «sublime»
della naturalezza

In genere questi poeti dialettali sono rimasti appartati, ingiustamente trascurati dalla cultura dominante: solo negli anni Cinquanta si è diffusa una nuova considerazione del loro valore (specie per opera di Pasolini, cfr. 11.5.4). È certo, comunque, che alcuni hanno dato una poesia di altissimo livello, da inserire tra la maggiore di questo secolo. Non è questo il caso del romano TRILUSSA

Poeti fuori dagli
ambienti letterari

(pseudonimo di CARLO ALBERTO SALUSTRI, 1871-1950) che ha dato una versione piccolo-borghese della tradizione dialettale romanesca.

Virgilio Giotti I risultati più esemplari della poesia dialettale della prima metà del Novecento provengono però da un'area marginale come quella della Venezia Giulia. Un grande e appartato poeta è il triestino VIRGILIO GIOTTI (VIRGILIO SCHÖNBECK, 1885-1957), le cui poesie in dialetto e in lingua furono riunite nel 1957 sotto il titolo *Colori*, già da lui usato per una raccolta del 1941. Il dialetto triestino di Giotti si presenta come una lingua preziosa, che segue con dolezza e spesso accorata partecipazione i colori e le forme, illumina il mischiarsi delle vite alle cose, il loro resistere, il loro dissolversi e il loro morire.

Biagio Marin A una poesia di purezza assoluta, riflessa nello spazio chiuso e perfetto dell'isola di Grado e del suo dialetto, il « favelà graisan », che lo difende dal mondo e dalle sue lacerazioni, lavorò, con costanza e fedeltà ossessiva, BIAGIO MARIN (1891-1985).

Delio Tessa Un uso espressionistico del dialetto, che affonda le sue radici nella tradizione milanese e guarda in primo luogo al grande modello di Porta (cfr. 8.2.3), è quello di DELIO TESSA (1886-1939), che a Milano visse una vita appartata, lavorando come avvocato. Con grande abilità e finezza di dicitore leggeva agli amici le sue poesie milanesi, di cui pubblicò solo « nove saggi » nel 1932, col titolo *L'è el dì di mort, allegher!* (È il giorno dei morti, allegri!); preparò un'altra raccolta, ricca di spunti antifascisti, *De là del mur* (Di là dal muro), che apparve postuma, insieme ad altri inediti, nel 1947.

Realismo e deformazione Al centro della poesia di Tessa c'è la realtà urbana milanese, con i suoi rumori, i suoi oggetti, il suo grigiore, il suo miscuglio di cose e di atmosfere: egli parte da una concreta base realistica, da personaggi nettamente caratterizzati, da una ferma attenzione alla vita collettiva. Tessa agisce sulle cose attraverso una scomposizione fonico-linguistica: i suoi versi si svolgono così in una continua frantumazione del linguaggio e del ritmo, in un accumulo di pezzi disgregati, con effetti che vanno al di là dell'ambito del significato. La sua lingua pare sfiorare, col suono, i livelli sotterranei della realtà: ma questo fondo segreto reca in sé il segno della morte, che corrode ogni gesto, ogni atto della vita sociale. L'insieme dei vari aspetti e contatti del mondo cittadino costruisce così una sinfonia minacciosa, una vera e propria danza macabra.

Giacomo Noventa In Noventa la scelta del dialetto si lega invece a una polemica contro la modernità, che rifiuta di chiudersi in paradisi perfetti, in immagini di felicità originaria, e tende al più pieno impegno intellettuale, a un diretto intervento sulla realtà politica e sociale. GIACOMO CA' ZORZI (1898-1960) dal pacse natale ricavò il nome NOVENTA, che usò nella sua attività letteraria. Dotato di una ricca cultura internazionale, egli appare una figura di intellettuale atipica nel panorama italiano, estraneo sia all'idealismo che all'ermetismo, cattolico vicino al protestantesimo e molto attento ai problemi della vita sociale. Fu attivo antifascista e subì varie persecuzioni; a Firenze fondò e diresse tra il 1936 e il '39 la rivista « La Riforma letteraria » (cfr. 10.6.7).

Nelle poesie di Noventa il dialetto veneziano si presenta in una forma nobile, come strumento di antica civiltà: non ha nulla di corposo e di realistico, ma è « appena un velo della pronuncia », la cui ragione « non è sentimentale ma ironica » (F. Fortini). Esso esprime una riserva contro ogni sopravvalutazione del pensiero, delle scelte umane, della stessa poesia.

10.8. Eugenio Montale

10.8.1. *La vita.*

Nell'esperienza di EUGENIO MONTALE l'urgenza dei motivi biografici appare meno diretta ed evidente di quanto non accada, in modi diversi, in Saba e in Ungaretti: la sua poesia e il suo impegno intellettuale piegano subito le motivazioni personali verso una definizione della condizione dell'uomo contemporaneo. Egli rifiuta di attribuire un valore assoluto e istituzionale alla scelta della poesia, aspira a scrivere « sempre da povero diavolo e non da uomo di lettere professionali »: l'arte non gli appare la via per attingere al valore originario della « vita », né per affermare valori profondi e segreti, ma « la forma di vita di chi veramente non vive », uno strumento di contatto con la realtà del presente che parte da un rifiuto della vita, da una volontà di non partecipazione al flusso della natura e della storia.

La poesia, « vita di chi veramente non vive »

Eugenio Montale nacque a Genova il 12 ottobre 1896 da agiata famiglia borghese: il padre fece costruire nel 1905 una villa a Monterosso, una delle Cinque Terre presso La Spezia, per le vacanze della famiglia, il cui ricordo lasciò poi tracce intense e suggestive nella poesia del figlio. Per la cattiva salute, questi compì studi irregolari: ebbe un'adolescenza difficile, dominata da un senso di distacco dalla normale vita borghese. Appassionato di musica, studiò canto. Chiamato alle armi nel 1917, conobbe a Parma, in un corso per allievi ufficiali, Sergio Solmi; fu poi al fronte in Vallarsa.

L'adolescenza

La sua prima pubblicazione poetica, il gruppo di versi dal titolo *Accordi*, apparve nel 1922 sulla rivista « Primo tempo » (cfr. DATI, tav. 147), e il suo primo libro, *Ossi di seppia*, nel 1925 per le edizioni di Gobetti; nello stesso anno firmò il manifesto antifascista di Croce. Aveva iniziato nel frattempo una ricca attività di critica, collaborando a varie riviste, in un orizzonte di ampi rapporti intellettuali: essenziale la sua scoperta di Svevo. Nel '26 conobbe il poeta americano Ezra Pound (1885-1972), e molto viva fu fin d'allora la sua attenzione alla letteratura anglosassone.

La prima attività intellettuale

Il suo desiderio di raggiungere l'indipendenza economica dalla famiglia fu realizzabile solo nel 1927, quando ottenne un impiego a Firenze presso l'editore Bemporad; migliore e più libera sistemazione ebbe poi nel 1929, quando fu nominato direttore del Gabinetto Vieusseux (cfr. 8.2.9). In quegli anni egli fu uno degli animatori della vivace vita intellettuale fiorentina, nell'orizzonte di « Solaria » e delle riviste successive, in primo luogo « Letteratura » (cfr. 10.6.7). Mentre gli arrivavano i primi segni di una forte attenzione della critica per la sua poesia, andava pubbli-

A Firenze

L'antifascismo

Il dopoguerra

Al «Corriere della Sera»

Gli ultimi anni

Montale e la cultura degli anni Venti

cando altre liriche, raccolte nel 1939 nel volume *Le occasioni*. Nel 1927 aveva conosciuto Drusilla Tanzi, moglie del critico d'arte Matteo Marangoni, che egli avrebbe designata col nomignolo di «Mosca» e che sarebbe più tardi divenuta sua compagna (si sposarono solo nel 1962). Manteneva intanto stretti contatti anche con gli ambienti della cultura antifascista: avendo sempre rifiutato di iscriversi al partito fascista, fu esonerato nel 1938 dalla direzione del Vieusseux. Visse allora di collaborazioni a riviste e di una varia attività di traduttore, continuando a intrattenere una fitta serie di rapporti e contatti intellettuali. Richiamato per breve tempo nell'esercito e poi congedato, trascorse a Firenze gli anni della guerra e dell'occupazione nazista. Dopo la liberazione della città si iscrisse al partito d'azione ed ebbe un incarico culturale dal Comitato Nazionale di Liberazione. Ma di fronte alla situazione conflittuale del dopoguerra, allo scontro tra la sinistra filostalinista e il nuovo clericalismo, forte era la delusione per chi, come lui, aveva guardato alla possibilità di un liberalismo avanzato, di orizzonte «europeo», legato alla continuità della tradizione laica e illuministica. In quegli stessi anni, dopo una grave malattia di «Mosca», cominciò a dedicarsi alla pittura, con quadretti di grande raffinatezza.

La sua vita mutò sensibilmente all'inizio del 1948, quando fu assunto come giornalista dal «Corriere della Sera»: lì, e nel giornale collegato «Corriere d'informazione», pubblicò una serie molto ampia di interventi di attualità culturale e letteraria, numerosi brevi racconti (la maggior parte dei quali costituiranno il volume *Farfalla di Dinard*, 1958), vari *reportages* di viaggio, articoli di critica musicale, ecc. Ma il lavoro al «Corriere», con la costrizione a un impegno di scrittura giornalistica e divulgativa, sembrò ridurre lo spazio per la scrittura poetica. La maggior parte dei componimenti della sua terza raccolta, uscita nel 1956, *La bufera e altro*, risalivano agli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra. Nei pochi versi successivi resisteva comunque una vena sotterranea, da cui si sarebbe svolta una poesia dai caratteri molto diversi da quella precedente: una poesia che, dopo la dolorosa perdita della moglie (1963), si rivelava pienamente nel volume *Satura* (1971) e nelle sorprendenti raccolte successive. Gli anni Cinquanta e Sessanta vedevano intanto allargarsi notevolmente l'interesse per la sua opera: ebbe riconoscimenti di vario tipo, culminati nel 1967 nella nomina a senatore a vita, e nel 1975 nell'assegnazione del premio Nobel per la letteratura.

Gran parte della lunga vecchiaia fu da lui vissuta a Milano, assistito dalla fedele governante Gina Tiozzi, che era già con lui a Firenze. Morì il 12 settembre 1981.

10.8.2. Una cultura europea.

Fin dagli anni Venti i legami di Montale con la Torino di Gobetti e poi con la Firenze di «Solaria» mostrano il suo collocarsi nella prospettiva di una cultura liberale moderna, aperta verso una dimensione internazionale, attenta anche agli aspetti della letteratura e del pensiero europei che sfuggivano alla cultura idealistica dominante in Italia. Montale non si pone in diretta opposizione all'idealismo crociano; rifiuta radicalmente i furori distruttivi delle avanguardie dell'inizio del secolo, ma anche il ritorno all'ordine classicista della «Ronda»; riconosce la funzione essenziale di equilibrio svolta da Croce nella cultura italiana, ed accetta molti principi della stessa estetica crociana. Egli sfugge comunque ai limiti troppo «nazionali» e tradizionali del crocianesimo; il mondo

con cui egli cerca di confrontarsi presenta caratteri molto più complicati e problematici di quelli fissati dal tranquillo procedere della filosofia crociana.

In un suo articolo apparso sul «Baretti» nel gennaio 1925, *Stile e tradizione*, Montale rivela già con chiarezza il suo interesse per le voci nuove del tempo presente, con una saggezza cauta e disincantata: ai furori delle battaglie intellettuali più o meno recenti oppone la scelta paziente e umile del «lavoro inutile e inosservato». Il suo è un liberalismo disilluso, che aspira a un'Italia europea, estranea a chiusure nazionali e provinciali, capace di assumere in proprio la grande cultura letteraria e filosofica internazionale che permette di comprendere in modo critico i caratteri della modernità.

Come dirà in un'importante riflessione su tutta la propria esperienza, lo scritto *Intenzioni (Intervista immaginaria)* del 1946, fin dalla giovinezza egli sentiva di «vivere sotto a una campana di vetro»: fu proprio la volontà di capire questa situazione a spingerlo alla poesia e a portarlo a confrontarsi con la cultura europea del «negativo». Questo confronto si rivolse verso quella poesia che cercava drammaticamente di uscire dai limiti della realtà e del linguaggio già dati: la moderna poesia francese, a partire da Baudelaire, ma anche quella di altri poeti, soprattutto anglosassoni, da Robert Browning (1812-1889), ai contemporanei Eliot e Pound. In questo orizzonte moderno ed «europeo» si pone anche la disponibilità di Montale a capire e a «scoprire» autori italiani atipici, come Svevo e Saba.

Sullo scorcio degli anni Trenta Montale lavorò anche a varie traduzioni, sia da poeti che da prosatori; le traduzioni poetiche furono raccolte nel 1948 nel volume *Quaderno di traduzioni*.

Ma l'apertura «europea» di Montale si rivela con forza, più che nel suo interesse per singoli autori e testi, nella sua capacità di interrogarsi in ogni momento sulla situazione della contemporanea civiltà occidentale e sulle modificazioni che l'arte, la poesia, la parola, il patrimonio di valori razionali elaborati da una lunga tradizione europea, hanno subito con lo sviluppo di una cultura di massa che non è più di tipo «nazionale», ma tende ormai a diventare planetaria. La sua poesia, in fasi e forme diverse, vuol essere la voce di una cultura e di una tradizione laica e razionale, italiana ed europea, disposta a conoscere il presente, ad attraversarne anche gli aspetti più inquietanti: con una eccezionale capacità conoscitiva, con una sempre vigile forza critica, essa riconosce insistentemente i propri limiti, la propria marginalità e impotenza, e nello stesso tempo si confronta col baratro che in vari modi e forme sembra aprirsi davanti alla civiltà occidentale.

10.8.3. Critica e poetica di Montale.

Negli anni giovanili egli aspirava a operare contemporaneamente sui due piani della critica e della poesia. E la sua lunga attività critica raggiunse risultati assai alti, che si appoggiano su una grande capacità di comprendere e di definire gli autori e i testi, con un senso di «oggettività» che sa prescindere anche dalle scelte e dai gusti più diretti del Montale poeta, a differenza di quanto accade negli interventi critici di tanti poeti contemporanei, per esempio in Unge-

Un liberalismo disilluso

«Vivere sotto a una campana di vetro»

Le traduzioni

Una voce laica e razionale

Attento lettore

retti. D'altra parte egli non vuol essere un critico di mestiere, rifiuta ogni atteggiamento scientifico e ogni astratta scelta metodologica; egli vuol essere prima di tutto un lettore attento, che cerca razionalmente nei testi il senso di una condizione umana, che ne interroga la piú ampia forza conoscitiva. I suoi molteplici interventi furono raccolti nel 1976 nel volume *Sulla poesia*; in essi, su un piano di equilibrata e civilissima conversazione, si affacciano anche molte indicazioni sulla sua posizione e sulle sue scelte: in tutta chiarezza e senza ambiguità vi si compongono le tracce della sua poetica personale.

Saturazione
della parola
poetica

Questa prende avvio da una volontà di autocoscienza della poesia stessa, dal proposito di comprendere la sua condizione e i suoi limiti nel contesto contemporaneo. Montale avverte, nell'intreccio di lingue, parole, immagini che domina il mondo, una sorta di saturazione della parola e della tradizione poetica: la poesia (arte che egli vede «tecnicamente alla portata di tutti: basta un foglio di carta e una matita e il gioco è fatto») è minacciata non solo dalla consunzione del linguaggio, quanto dal suo moltiplicarsi, e molto forte è negli ultimi anni il suo sgomento per la «torrenziale produzione poetica dei nostri giorni». A questa saturazione, Montale non risponde cercando una parola «pura» e naturale, né estraendo dal linguaggio nuovi misteri e segreti: egli mira a una «poesia che trova in se stessa la propria materia» e che «non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione contro qualcosa che non è ragione», una poesia che in ogni momento si confronta con la propria possibile fine, che cerca di trarre alla luce un difficile valore umano e civile.

Verso
la «poetica
dell'oggetto»

Questa nozione di poesia si realizza con una serie di essenziali trasformazioni nei vari momenti dell'attività di Montale. Essa parte, con i primi *Ossi di seppia*, da un piú diretto confronto con il magma e il «travaglio» dell'esistenza e con il tentativo di rompere la «campana di vetro». Si assesta poi, tra *Ossi* e *Le occasioni*, in una piú specifica *poetica dell'oggetto*, che parte da un'occasione interna, da una «spinta» intellettuale o sentimentale, esprimendola non direttamente, ma attraverso la descrizione di oggetti intensi ed essenziali. A questa «poetica dell'oggetto» è affidata l'immagine piú diffusa della poesia di Montale: ma essa subisce già notevoli modificazioni ne *La bufera e altro*, libro che si muove in direzioni contrastanti; poi, nelle ultime raccolte, a partire da *Satura*, essa dà posto alla scelta di un livello «basso», quasi a un grado zero del linguaggio, tra spunti ironici e toni dimessi e colloquiali.

Montale ed Eliot

Al momento del suo definirsi, sullo scorcio tra gli anni Venti e Trenta, la poetica montaliana si pose comunque, e in modo risoluto (molto piú di quanto avvenne per la poetica dell'ermetismo), in un orizzonte europeo: fu subito evidente la sua convergenza con la poetica del *correlativo oggettivo*, formulata da Eliot (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 154), e con le tendenze della contemporanea poesia anglosassone.

Montale
e la tradizione
italiana

Ma in essa ha un peso essenziale anche il rapporto con la tradizione italiana: Montale parte da un confronto con il piú vicino modello dannunziano, e ne abbassa subito i toni preziosi e le pretese sublimi, avvalendosi dell'insegnamento dei crepuscolari e soprattutto di Gozzano; ma arriva poi a un rapporto diretto con alcuni dei nostri grandi classici, di cui riscopre per conto suo tutta la forza e la vitalità. Forme,

modi, temi di alcuni poeti del passato entrano nella sua poesia non come preziose citazioni, ma come strumenti per esprimere la condizione attuale. Tra i poeti italiani la cui traccia è piú evidente nell'opera di Montale va ricordato Leopardi, che egli interpreta guardando alla sua carica negativa e pessimistica, alla sua inquieta interrogazione del nulla, anche se al nulla leopardiano Montale aggiunge «una sorta di esattezza sontuosa» (G. Lonardi), che risale a Baudelaire e alla successiva poesia europea, e trova in Foscolo un altro essenziale modello. Piú indietro nel tempo, balza con forza la presenza di Petrarca e, in ogni momento, quella di Dante.

Leopardi
e Foscolo

Petrarca e Dante

Come tutti i poeti, anche Montale lavora variamente sui propri testi, ne corregge e modifica l'assetto: ma il suo metodo di correzione appare di tipo «classico», tende per lo piú a concentrare e a risolvere l'espressione nel modo piú intenso e preciso, eliminando i momenti piú opachi e incerti.

Il sistema
delle varianti

10.8.4. Ossi di seppia.

Il primo libro di Montale, pubblicato nel 1925 nelle edizioni di Gobetti, raccoglieva pochi testi già apparsi in rivista negli anni precedenti (ma ne restavano esclusi gli *Accordi*, usciti nel 1922) e assai piú numerosi testi inediti: il libro acquistò la sua forma quasi definitiva nella seconda edizione, del 1928, con l'aggiunta di altre sei poesie, l'ultima delle quali, *Arsenio*, era apparsa su «Solaria» nel giugno 1927.

Le edizioni

La poesia di Montale si impone subito, con questo libro, in tutta la sua novità, con una voce inconfondibile che si fa strada in un intreccio di rapporti con la poesia dell'inizio del secolo, partendo in primo luogo dalla ricerca di un linguaggio «scabro ed essenziale»

Un linguaggio
«scabro
ed essenziale»

GENERI E TECNICHE tav. 154

Correlativo oggettivo

Si tratta di un particolare modo di presentare gli oggetti nella poesia, che mira a dare una nuova vitalità ai tradizionali usi della raffigurazione indiretta, del *simbolo* e dell'*allegoria* (cfr. *TERMINI BASE 10*): la nozione venne elaborata intorno al 1920 dal poeta angloamericano Thomas Stearns Eliot che vede nel *correlativo oggettivo* (*objective correlative*) il «solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte» e lo definisce come «una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione particolare, in modo che, quando siano dati i fatti esterni, che devono condurre ad un'esperienza sensibile, venga immediatamente evocata l'emozione»; gli oggetti rappresentati sono cioè tra loro legati e correlati a specifiche emozioni in cui si risolve il piú profondo significato della poesia: questo significato si dà attraverso la densità fisica degli oggetti, l'intensità con cui essi si impongono alla mente del lettore, e quindi in modo diverso sia dall'immediatezza del simbolo che dalle mediazioni intellettuali dell'allegoria.

Concretezza
e colloquialità

bro ed essenziale», il cui modello più vicino è costituito dai liguri Sbarbaro (cfr. 10.7.4) e Roccatagliata Ceccardi (cfr. 9.7.10). Montale rifiuta le rotture radicali delle avanguardie: cerca forme libere e aperte, ma scava con forza anche entro elementi tradizionali (in primo luogo l'endecasillabo e la rima), senza rompere il regolare svolgersi della sintassi; si confronta con il linguaggio di D'Annunzio e di Pascoli, usando anche forme colte e preziose, ma avvicinandosi alla concretezza delle cose, con una nomenclatura assai puntuale, con parole dalla precisione quasi tecnica, specie per designare il paesaggio marino, vegetale e animale. Egli fugge d'altra parte da ogni tono eroico e celebrativo (ironizzando esplicitamente sui «poeti laureati»), da ogni vitalismo, da ogni fiducia nel valore superiore della parola poetica: e ricava dai crepuscolari (in primo luogo da Gozzano) un ritorno del linguaggio verso modi ironici e colloquiali. Ne risulta un originalissimo equilibrio tra meditazione esistenziale e definizione del paesaggio: una interrogazione del «male di vivere», appassionata ma non magniloquente, che si avvolge tra forme naturali fissate in termini netti e definiti.

Il paesaggio
montaliano

Domina su tutto il paesaggio marino e solare della Liguria, in particolare delle Cinque Terre, dove il poeta trascorreva le vacanze: è un mondo arido, secco, scarnificato, battuto dal vento, in cui la vita intera si rivela nel suo sgretolarsi, come un coacervo di «monche esistenze», di forme slabbrate. Si impone l'immagine dell'estate e delle ore immobili del meriggio, quando tutto sembra senza tempo; ma il movimento incessante e ripetuto del mare, gli sparsi e balenanti segni di vita sulla costa aspra e rocciosa sembrano annunciare il rivularsi di una necessità rovinosa e distruttiva, il manifestarsi di qualche «sterile segreto», di qualche «prodigio fallito», che può sconvolgere quell'immobilità, senza però mutarne l'assoluto dominio.

Il franare
dell'«illusione»
quotidiana

La voce del poeta è quella di una persona concreta immersa nel paesaggio, che però non partecipa direttamente alla sua vita e si accanisce a interrogarne continuamente i segni, seguendo il groviglio delle forme minerali e vegetali, i guizzi improvvisi degli animali, il muoversi scomposto degli oggetti, il vibrare dei rumori e dei suoni, il distendersi del vento nello spazio, lo svolgersi del ritmo del tempo. In tutte queste forme trascolora il senso di una vita inafferrabile, si svela il vuoto in cui consiste il vivere personale e naturale. Il soggetto tenta di entrare in rapporto con le cose ridotte alla loro essenza più nuda (e l'osso di seppia, sballottato e levigato dalle onde, è evidente figura rivelatrice di questa riduzione). In questo tentativo si distrugge l'«inganno» su cui si basa la vita normale, frana l'«illusione» su cui si reggono i falsi equilibri quotidiani, si rompe lo schermo di apparenza che nasconde la realtà. Siamo di fronte a una tematica che trova riscontro in molti scrittori dell'inizio del secolo (da Michelstaedter a Pirandello a Svevo), alla quale Montale si accosta anche attraverso l'appoggio di originali letture filosofiche.

Ma originalissimo è il modo in cui il poeta ligure definisce questo continuo rompersi e sospendersi dell'equilibrio tra l'io e la realtà. Egli insegue tutti i possibili scatti attraverso i quali la realtà priva di senso improvvisamente si disgrega: sembra afferrare più volte la possibilità di aprire un «varco», di trovare «una maglia rotta nella rete / che ci stringe»; ma nell'atto stesso di cercare questa possibilità, l'io ne resta irrimediabilmente escluso.

Ogni squarcio verso una realtà più profonda e autentica finisce per accrescere la solitudine dell'io, la sua distanza dalle cose e dallo stesso «tu» tanto cercato, il destinatario a cui trasmettere la propria triste saggezza, spesso una indefinita figura femminile. La rottura degli equilibri consueti assume quasi sempre un aspetto sinistro, fa balenare qualcosa che subito muore, «il male / che parla il mondo». Il significato più profondo del libro resta quello della più radicale negatività, e si riassume nel celebre primo pezzo della sezione degli *Ossi*, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, che offre perentoriamente al lettore «qualche storta sillaba e secca come un ramo» e gli affida come solo messaggio «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

Il «male
di vivere»

10.8.5. Le occasioni.

Le occasioni (che reca l'indicazione cronologica 1928-39) apparve nel 1939 presso l'editore Einaudi: si trattava di una raccolta di cinquanta poesie (articolate in quattro parti), a cui se ne aggiunsero altre quattro nella seconda edizione del 1940. La maggior parte erano state man mano pubblicate in varie riviste, e già nel 1932 cinque testi avevano costituito un volumetto dal titolo *La casa dei doganieri e altri versi*. Nelle *Occasioni* la riflessione esistenziale degli *Ossi* appare come ridotta, resa meno esplicita: la parola poetica tende ad allontanarsi dal suo carattere meditativo e problematico, dalla sua diretta interrogazione del «male di vivere», e si concentra tutta sugli oggetti, creando successioni di immagini dai rilievi nettissimi e quasi allucinati, avvolgendosi intorno alle forme e ai gesti con una assoluta densità fonica, lessicale, sintattica (seguendo più direttamente quella *poetica degli oggetti* che giustifica lo stesso uso del termine *occasione*). Nella sua assoluta concentrazione il discorso poetico si fa più difficile, trova momenti assai ardui e impenetrabili: *Le occasioni* sembrano trasmettere un messaggio che non vuole farsi decifrare, che vuole restare comunque nascosto. In questo esse si avvicinano all'ermetismo, fino a presentarsi come l'esempio più significativo della tendenza della poesia degli anni Trenta a chiudersi in se stessa, a rifiutare una diretta comunicazione con il fascismo e con la sua pretesa di asservire la cultura.

Le edizioni
e la raccoltaPoetica
degli oggettiDifficoltà e
impenetrabilità

A differenza dell'ermetismo vero e proprio, la poesia di Montale, anche nella sua più impenetrabile difficoltà, resta lontana da ogni allusività, da ogni indeterminazione, da ogni abbandono a giochi di sfumature e da ogni compiacimento per il segreto. Essa è estranea al metodo ungarettiano ed ermetico dell'*analogia* (cfr. TERMINI BASE 10 e 10.7.11), non cerca di ricavare una conoscenza «profonda» dal miscuglio magico di sensazioni diverse e lontane; mira invece a caricare gli oggetti e le figure, le loro forme più nette e definite, di una vigorosa tensione mentale, insieme razionale e sentimentale. Essa non crede alla magia e all'indistinzione, ma vuole cercare ciò che è al di là della sfera della ragione, usando i mezzi della ragione stessa. La sua oscurità è tutta determinata dall'oscurità e dallo «squallore» della storia, risulta non da una passione per l'oscuro, ma da uno strenuo tentativo di trovare, comunque, la luce in un mon-

L'oscurità
della storia

do buio e negativo. Tra i «barlumi» delle cose, tra i loro contorni immersi nel non senso e nell'inautenticità, la ricerca di una realtà più profonda, che abbiamo visto variamente affacciarsi negli *Ossi di seppia*, produce qui alcune «rivelazioni precise, individuate», momenti di improvvisa «ebrezza» (G. Contini): uno scatto improvviso, un guizzare inspiegabile, un vibrare inafferrabile, un'apparizione di oggetti fuori dal loro contesto, un rivelarsi di volti e di gesti, una «luce di lampo», sembrano poter mutare le cose in «alcunché / di ricco e strano». Montale non isola però questi momenti di ebrezza, ma ne mostra piuttosto l'insufficienza. Le «rivelazioni» della sua poesia sono sempre minacciose; un valore «altro», profondo e assoluto, è irraggiungibile, perché non ha nessun fondamento sicuro nella natura, nella vita individuale e sociale.

La ricerca dell'«altro»

Sarebbe erroneo interpretare questa poesia come qualche cosa di assolutamente «puro», come un astratto succedersi di «occasioni» mentali: i suoi scatti partono quasi sempre da dati reali ed esistenziali, si svolgono (come già gli *Ossi*) attraverso una inquieta interrogazione sulla distanza e sulla memoria. La ricerca dell'irraggiungibile «altro» è prima di tutto ricerca di un contatto con un «tu», con una figura femminile perduta o irraggiungibile: i «lampi» e i «barlumi» della vita evocano prima di tutto la possibilità, insieme cercata e temuta, del ritorno del tempo; gli oggetti, sospesi tra luce e oscurità richiamano alla mente tempi, esistenze, contatti consumati o non realizzati. In modi appassionati, che raggiungono un'intensità eccezionale, la poesia cerca una comunicazione con altri esseri, che nasce nel ricordo e nella distanza.

La donna salvifica

Nella parte finale delle *Occasioni*, la figura femminile tende spesso a presentarsi come misteriosa forza salvatrice, figura mitologica la cui presenza inafferrabile e divina riscatta il poeta non tanto dall'assurdità e dall'inautenticità del vivere, quanto dalla volgarità e dalla mediocrità del presente. Negli anni più bui del fascismo, la poesia ritrova in se stessa un valore umano e civile, afferma la dignità del proprio distacco dal presente, invocando una donna-angelo, emanazione di una divinità assente e sconosciuta, che raccoglie in sé l'eredità di una lunga tradizione letteraria, dai miti classici allo Stilnovo, al petrarchismo. Questa donna si identifica in parte con donne reali, può conservare i segni di persone diverse, appare insieme liberatrice e minacciosa: ma comunque introduce un «mutamento» nell'ordine delle cose, rappresenta un'ultima preziosa e fragile difesa contro la barbarie che sta scatenandosi nel mondo.

10.8.6. La bufera e altro.

La terza raccolta

La terza raccolta poetica di Montale, uscita nel 1956, articolata in sette parti, contiene poesie scritte tra il 1940 e il '54, quasi tutte già variamente pubblicate in riviste.

Finisterre

Il nucleo iniziale, costituito da testi scritti nei primi anni della seconda guerra mondiale, era stato affidato a Gianfranco Contini e fatto pubblicare in Svizzera nel 1943 col titolo *Finisterre*.

Per questo nuovo libro Montale aveva pensato intorno al 1949 al titolo di *Romanzo*, che metteva in luce un percorso narrativo, lo svolgersi di una vicenda personale e sentimentale, sottolineandone nello stesso tempo il carattere composito, risultante dal miscuglio di livelli e di stili diversi. Il titolo definitivo *La bufera e altro* vuol dare l'impressione di una struttura più aperta e indeterminata: ma un aspetto «romanzesco» resta essenziale nel libro, che si pone come una moderna *Vita nuova*, in cui i segni della realtà contemporanea si intrecciano con la vicenda dell'amore per una donna salvatrice, che abbiamo visto già apparire nelle *Occasioni*.

Quasi un percorso narrativo

La Beatrice moderna, minacciosa e benigna, reca segni preziosi che si oppongono al presente, all'impero della degradazione e della violenza, ma che sono anche emblemi di distruzione e di morte: essa permette al poeta sia di riconoscere la propria voce, di affermare la resistenza della poesia, sia di guardare in faccia il mondo, di confrontarsi con la sua tremenda estraneità. Il «romanzo» è dato anche dal carattere enigmatico che questa figura femminile assume: essa si muove tra qualità e nomi diversi, offre al poeta segni eterogenei e contrastanti. E con suprema eleganza la poesia gioca a nascondere e a svelare il nome e l'aspetto del «tu» con cui il poeta dialoga. Soprattutto nelle poesie degli anni della guerra questo «tu» si identifica prevalentemente con Clizia, figura mitologica dai connotati solari (antica amante del sole, trasformata in girasole): si tratta appunto della donna-angelo dal volo sublime, a cui si riferivano anche alcune poesie delle *Occasioni* (il nome Clizia nasconde in realtà quello della studiosa americana Irma Brandeis, incontrata nel 1933). Ma talvolta, al di là della figura di Clizia, sospesa in una lontananza che richiama quella della Laura petrarchesca, emerge quella concreta e vicina di «Mosca» (cfr. 10.8.1); e nell'ultima parte del libro si ha un passaggio dall'angelico al terrestre, dalla Beatrice a una Antibeatrice, che si affaccia con un diverso e meno inafferrabile personaggio femminile, designato come «Volpe».

La donna-angelo

Clizia, Mosca e Volpe

A questo percorso tra figure femminili diverse si intreccia un passaggio tra due diverse situazioni storiche: dall'orrore della guerra, in cui ancora potevano balenare i lampi della speranza di un mondo diverso, in cui la poesia poteva apparire segno di un'ultima resistenza umana, all'angoscia del dopoguerra e degli anni della guerra fredda, su cui incombe la fine di un'intera civiltà. È facile riconoscere i punti iniziale e finale di questo passaggio proprio nella prima e nell'ultima poesia della raccolta, *La bufera e Piccolo testamento*. Il carattere cruciale di questo momento è mostrato anche dalla modificazione stilistica che si svolge nella successione delle liriche della *Bufera*: si va da un massimo di concentrazione, da una ricerca di assoluta perfezione metrica e sintattica, con un tasso notevolissimo di oscurità, in forme «sublimi» chiuse e squadrate (nelle quali la tematica amorosa richiama varie tracce della poesia dantesca e petrarchesca), a un'apertura verso materiali quasi realistici, verso toni bassi, verso un linguaggio più minuto, quasi colloquiale, che sembra cercare un più diretto contatto con il lettore, spezzando il ritmo metrico e sintattico, o al contrario espandendolo in movimenti sinuosi e avvolgenti (è il caso de *L'anguilla*, 1948).

Dalla speranza all'angoscia

Le *Silvae*, componimenti scritti tra il 1946 e il '50 (tranne *Iride*, del '44), si riallacciano a un'antica forma letteraria (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 40) e danno voce

La delusione del dopoguerra

alla situazione del dopoguerra e alla delusione che essa origina. I segni divini della figura femminile restano qui lontani o vedono contaminata la loro purezza in un mondo fangoso: la salvezza, che la chiusa disperazione della guerra sembrava ancora annunciare come possibile, ora è sul punto di perdersi e svanire; ogni speranza di congiunzione tra nature e destini diversi si rivela più crudamente irrealizzabile.

Le *Conclusioni provvisorie* chiudono il libro con un tentativo di offrire in un mondo immerso nel fango, nei rottami, nei liquami industriali, minacciato dalla distruzione finale, l'ultima difesa e «testimonianza» di un modello umano e civile.

10.8.7. Montale prosatore.

Nel 1956 Montale raccolse nel volume *Farfalla di Dinard* venticinque brevi racconti apparsi sul «Corriere della Sera» e sul «Corriere d'informazione» tra il 1946 e il '50; altri ne aggiunse (fino ad arrivare al numero di quarantanove) in una nuova edizione apparsa nel 1960. Con una prosa leggera, che sfiora un tono da conversazione elegante, bonaria e ironica, abbiamo qui situazioni e combinazioni che riguardano personaggi legati a un mondo borghese internazionale, viaggiatori e frequentatori di alberghi, bar e ristoranti: figure di snob che partecipano alla vita contemporanea con un elegante e ironico distacco, si imbattono in piccoli equivoci, coincidenze paradossali, improvvise illuminazioni. E a tal proposito basta ricordare il brevissimo testo che dà il titolo a tutta la raccolta e la conclude: la farfalla, che il poeta crede di aver visto come «mattutina visitatrice» in un caffè di una cittadina di Bretagna, non è che una versione ironica e scherzosamente evanescente della figura della donna-angelo che abbiamo visto più volte affacciarsi nelle liriche.

A parte questa prosa di tipo «creativo», Montale ha prodotto una grande quantità di saggi e di interventi: e soprattutto per il suo lavoro di giornalista la scrittura in prosa è diventata per lui una pratica continua, che lo ha come abituato a una conversazione in tono «medio» e lo ha spinto a confrontarsi da vicino con il carattere effimero della parola giornalistica, a toccare più direttamente i linguaggi della cultura di massa. A parte i suoi interventi di critica letteraria, vanno ricordati i suoi articoli di critica musicale, raccolti nel 1981 nel volume *Prime alla Scala*, e le sue cronache di viaggio, piene di acute notazioni, raccolte nel 1969 nel volume *Fuori di casa*. Ma tra questi scritti in prosa appaiono più rilevanti quelli compresi nel volume *Auto da fé* (1966) che, prendendo spunto da libri e situazioni diverse, aprono un'ampia riflessione sulla situazione della cultura e sul destino dell'uomo contemporaneo: vi domina un appassionato confronto critico con la nuova civiltà visiva, con il mondo editoriale, con la nuova produzione di oggetti culturali da usare e da gettare, con la moltiplicazione quantitativa dei messaggi e delle parole che invadono l'universo della civiltà industriale avanzata.

10.8.8. Vuoto della parola e negatività del mondo: la miscela di Satura.

Dopo un periodo di quasi completo silenzio poetico, si svolge negli anni Sessanta una nuova poesia di Montale, che sembra andare in una direzione molto lontana da quella della poesia precedente. Alla tensione lirica vengono ora a sostituirsi la parodia e l'ironia, lo scambio e la miscela tra livelli diversi (di

cui si avvertivano già i segni nella parte finale della *Buferà*), una comunicazione più diretta che sfiora talvolta il tono di conversazione dimessa. Montale intraprende una rivisitazione della propria poesia, di tanti temi, figure, situazioni, che ora vengono come rovesciate e abbassate. La sua nuova parola è semplice e piana solo in apparenza: la sua conversazione è ricca di pieghe e di risvolti interni, di scatti polemici, di ambiguità; si intreccia e si sovrappone continuamente a frammenti della parola altrui (sia la parola letteraria, sia quella del linguaggio corrente, dei linguaggi culturali, giornalistici, quotidiani prodotti dalla civiltà di massa).

Questa poesia sembra reagire al vuoto della parola consumata e banalizzata, assumendolo su di sé, degradandosi e sfaldandosi in una cupa allegria, in una nuova vitalità disincantata e ironica. Resta però essenziale il riferimento alla memoria: nella dimensione della vecchiaia, i tempi e le immagini del passato si riavvolgono su se stessi, creano un continuo confronto tra la materia della precedente poesia e la condizione della parola nel presente. Si crea una specie di cerchio, uno scambio continuo tra gli echi perduti della giovinezza e la presente vecchiaia: nella propria immagine di vecchio il poeta scopre ora il senso dell'immagine di giovane già vecchio che animava la sua prima poesia, riconosce con disincanto tutta la propria distanza da un mondo in cui si affollano gesti insensati, che si riempie di oggetti inutili, che frana.

La prima grande manifestazione di questa nuova poesia di Montale è data dalla raccolta *Satura*, uscita nel 1971: il suo primo nucleo era apparso in un opuscolo del 1961 dallo stesso titolo, comprendente però vecchie poesie e solo una nuova, *Botta e risposta*, che sarebbe confluita nella raccolta definitiva.

Il titolo *Satura* addensa in sé molteplici significati, legati al senso originario della parola (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 45), e sottolinea tra l'altro la natura aperta della raccolta, il suo carattere di miscuglio di temi, stili, linguaggi diversi, la sua natura insieme satirica, aggressiva, funebre e conviviale.

Una sinistra e infernale immagine di divinità si affaccia sul mondo di *Satura*: Montale mostra che la «morte di Dio» di cui parla la cultura contemporanea non si risolve in una liberazione dell'uomo, ma nell'evanescenza e nello svuotamento di ogni valore, in tal modo attribuisce uno spaventoso potere a una divinità inesplicabile, minacciosa, a un essere infernale che senza aver coscienza di sé regola ciecamente la vita collettiva (è il fantasma della società tecnologica e amministrativa, che sfugge al controllo dell'uomo). Sotto il segno di questo dio-demonio non è più possibile (come ancora lo era di fronte al fascismo) discernere il bene dal male: «ora non c'è neppure / il modo di evitare le trappole. Sono troppe». Questo mondo-trappola modifica i suoi connotati morali e fisici, facendo perdere senso allo stesso ritmo delle stagioni, riducendo ai margini la natura violentata e cancellata: ma se spariscono le cicale «è morto solo / chi pensa alle cicale».

Il movimento della realtà è talmente cieco che non è più pensabile nemmeno un'apocalisse; nessuno «scoppio» verrà a interromperlo, o sarà in grado di farlo cessare. Di fronte a un'esistenza che procede incontrollabile e distruttiva, l'unica scelta possibile, l'unica difesa, appare quella di non esistere, di affidarsi a una parola ostinata ad attraversare una realtà tutta negativa («La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti»).

Semplicità
apparente

La cupa allegria
della memoria

Reversibilità
del tempo

Satura

Una società
senza valori

L'apocalisse
negata

La *Farfalla*
di *Dinard*

La scrittura
giornalistica

Auto da fé

Una nuova
poesia

10.8.9. *La poesia dell'ultimo Montale.*

La misura di *Satura* diventa nelle poesie successive la forma di comunicazione e di sopravvivenza del poeta nel mondo della civiltà di massa, in un'Italia che egli vede trasformarsi in una trappola in cui è sempre più difficile muoversi. Siamo ora a un vero e proprio «diario», dai toni bassi, smorzati, ironici, parodistici, aggressivi. Il volume intitolato *Diario del '71 e del '72* apparve nel 1973 (ma quello del '71 era già uscito a parte nello stesso anno).

Diario del '71
e del '72

Un «rispettabile
prendere
le distanze»

In un sottile gioco tra pessimismo e ottimismo, si svolge qui un nuovo confronto con il linguaggio della cultura contemporanea. A chi lo accusa di sfuggire dal presente, il poeta risponde che il suo è solo «un rispettabile / prendere le distanze». Tutti coloro che vivono e parlano si trovano comunque presi in un ingranaggio perverso, manipolati da un burattinaio che non ha nemmeno coscienza di se stesso; il mondo ha subito «una decozione / di tutto in tutto» e vede il «trionfo della spazzatura». Immobile nella sua casa cittadina, il poeta osserva i movimenti insensati, i rumori disordinati che lo circondano, l'affacciarsi di una vita artificiale che non si può sapere «se sia festa o macelleria».

Quaderno di
quattro anni

Nel *Quaderno di quattro anni* (apparso nel 1977, con poesie composte tra il 1973 e il '77) si impone un intreccio tra un tema montaliano consueto, quello della reversibilità del tempo, del suo continuo tornare su di sé, e il nuovo tema della nullificazione del linguaggio, «questo dio dimidiato / che non porta a salvezza perché non sa / nulla di noi e ovviamente / nulla di sé». Su questo sfondo si affacciano nuove rivelazioni del non senso che domina le cose e il linguaggio, attraverso minimi scatti linguistici, semplici e banali giochi di parole.

Altri versi

L'ultima parte, ancora ricchissima, di questo lungo diario del vecchio poeta, è costituita dalla raccolta *Altri versi*, che contiene poesie scritte lungo il corso degli anni Settanta, raccolte e pubblicate entro l'edizione critica dell'*Opera in versi* del 1980 (a cui va aggiunto il *Diario postumo*, 1990): vi si trovano componimenti pungenti, che hanno il carattere di veri e propri epigrammi, e altri che lasciano ancora affiorare brandelli di ricordi da un passato sempre più lontano.

10.8.10. *Il «classico» del Novecento italiano.*

Classicità
e modernità

La poesia e l'esperienza di Montale riassumono i caratteri più essenziali della letteratura del Novecento, disegnano un profilo umano, intellettuale e linguistico in cui la dimensione «moderna» sembra organizzarsi in una misura di tipo «classico». Come ogni grande classico, Montale ha infatti operato una determinante sintesi linguistica, utilizzando la tradizione poetica senza mitizzarla, ma confrontandola con la condizione del linguaggio moderno, con il disgregarsi e il moltiplicarsi della parola. Egli ha dato una nuova intensità e una nuova concentrazione alla poesia italiana, isolando gli oggetti in una evidenza assoluta, cercando nelle cose e nelle parole il segno di una condizione umana e civile, trovando un linguaggio di forte densità intellettuale e sentimentale, pie-

Linguaggio
poetico
e realtà

no di dati ricavati dal presente. La sua parola poetica ha raggiunto un singolare equilibrio tra la dimensione letteraria e la partecipazione concreta alla realtà contemporanea: si è svolta senza immergersi nel vortice della vita, nel movimento veloce dei tempi (come invece hanno fatto le avanguardie), ma misurandosi in un distacco critico, cercando una conoscenza essenziale, una comprensione del significato più globale (storico ed esistenziale, non religioso o metafisico) della realtà.

Questa misura è arrivata a penetrare nella comune coscienza della poesia, ha inserito nel linguaggio poetico italiano un tono tutto particolare, un modo di sospendere oggetti e parole in un singolare clima di tensione intellettuale e morale, una spinta di tipo «critico»; ne sono derivate imitazioni, riprese, consensi e dissensi. E i dissensi si sono rivolti in particolare verso l'equilibrio «borghese» di Montale, verso il suo rifiuto di immaginare nuovi mondi possibili, verso la stessa concentrazione del suo linguaggio e verso la sua visione troppo «distaccata» dalla realtà.

Un equilibrio
«borghese»

Ma la poesia di Montale non ha mai rinunciato all'esigenza di conoscere le proprie stesse condizioni e a una più generale volontà di tenere gli occhi ben aperti di fronte al mondo. Essa ha voluto essere una poesia razionale, che ha esplorato i limiti e le insufficienze della ragione. In questo si è incontrata con il sentimento della più generale negatività della condizione umana, con la rivelazione (in cui si sente l'insegnamento laico di Leopardi) della mancanza di significato della natura e del suo rapporto distruttivo con l'uomo: e nello stesso tempo ha guardato alla negatività della condizione storica presente, offrendo un'ultima immagine della resistenza della ragione. Montale ha però rifiutato di trasformare il suo senso del negativo in un valore assoluto, in una verità definitiva e risolutiva: la sua poesia sa di essere essa stessa coinvolta nel processo di trasformazione del mondo e del linguaggio, ha cercato di confrontarsi con la propria possibile fine, di «bruciare» se stessa nell'atto di continuare a guardare con occhio lucido il mondo.

Una negatività
laica

Questa grande poesia non manifesta soltanto la crisi di una coscienza e di una ragione borghese, come si è spesso affermato in interpretazioni di tipo sociologico, ma l'inquieto avvertimento della trasformazione da un mondo borghese, ancora legato a un diretto rapporto con la natura (almeno nell'universo delle vacanze adolescenziali, evocato da *Ossi di seppia*), a una civiltà di massa che conduce alla distruzione di ogni residua forma naturale. Come un «classico», il conservatore Montale ha offerto un ultimo argine a questo processo, ha difeso con la sua poesia la fragile resistenza di una razionalità civile, vedendo forse molto più a fondo, nel nostro presente, di tanti programmi ideologici trionfalmente proiettati verso il futuro.

Pessimismo
storico

10.9.1. Vita dell'«ingegnere».

Un intellettuale
atipico

L'opera di CARLO EMILIO GADDA registra nel modo piú intenso, con uno scavo nel piú profondo spessore del linguaggio, la trasformazione del tessuto sociale italiano verso la modernità, il definirsi di nuovi caratteri dell'identità italiana, della vita privata e collettiva, negli anni tra le due guerre e poi ancora nel secondo dopoguerra. Il singolare acume di questo scrittore si appoggia su scatti laceranti, in un nesso inestricabile tra risentimenti personali, curiosità per la realtà piú concreta, attenzione al piú vario manifestarsi delle forme linguistiche. Alle radici della sua originalità c'è senza dubbio il carattere atipico, non professionale della sua figura intellettuale: Gadda non è in partenza uno scrittore professionista, ma un ingegnere elettrotecnico che si dedica alla letteratura e continua a lungo a svolgere la sua professione, che verrà abbandonata definitivamente solo verso la fine degli anni Trenta. La sua formazione tecnica e scientifica e il suo legame con la tradizione letteraria lombarda, da Parini a Porta, a Manzoni, agli scapigliati, gli danno un senso tutto particolare della concretezza, della razionalità, della costruzione, del carattere morale della letteratura: ma il confronto con la realtà personale e sociale lo porta a una prospettiva di assoluta negatività, di critica impietosa ai fondamenti umani e linguistici del mondo borghese, a cui egli si sente strettamente legato, ma verso cui manifesta un incontenibile risentimento.

Razionalità
e risentimenti

La famiglia

Carlo Emilio Gadda nacque a Milano, primo di tre figli, il 14 novembre 1893, da famiglia della media borghesia lombarda, che passò da una sicura agiatezza a condizioni economiche difficili. Ciò gli fece passare un'infanzia e un'adolescenza dure e stentate, allietate dai lunghi soggiorni in Brianza, nella villa di Longone. Le difficoltà si accrebbero alla morte del padre (1909), che lasciò la responsabilità del mantenimento della famiglia alla madre, che con quotidiani sacrifici riuscì a far studiare i figli. Rinunciando, per volontà della madre, agli studi letterari, si iscrisse nel 1912 ai corsi di ingegneria al Politecnico di Milano. Ardente interventista, si arruolò volontario nella prima guerra mondiale come ufficiale degli alpini e registrò la sua esperienza in alcuni diari. In seguito alla rotta di Caporetto, fu fatto prigioniero e deportato a Rastatt e poi in Germania, a Celle (Hannover), dove ebbe compagni di prigionia Bonaventura Tecchi (cfr. 10.6.7) e UGO BETTI (1892-1953), con i quali si legò di grande amicizia. Al rientro a Milano nel 1919 ebbe la notizia della morte in guerra del fratello Enrico: la delusione per l'esperienza vissuta, il dolore per la morte del

In guerra

fratello, la difficile situazione familiare, lo gettarono in uno stato di sconforto, da cui uscì in parte terminando gli studi, con la laurea in ingegneria elettrotecnica (1920), e iniziando il lavoro di ingegnere, in Sardegna e in Lombardia e poi, tra il 1922 e il '24, in Argentina. Al ritorno a Milano nel '24, si iscrisse alla Facoltà di filosofia e mise mano a progetti letterari; dopo aver insegnato matematica al liceo Parini, riprese l'attività di ingegnere.

Aveva intanto continuato a scrivere e, grazie ai suoi rapporti con Tecchi, aveva iniziato nel '26 a collaborare a «Solaria», pubblicandovi frammenti narrativi e saggi. Per tutto il 1928 e gran parte del '29 elaborò vari testi rimasti incompiuti (la *Meditazione milanese*, e il romanzo *La meccanica*) e altri racconti che costituirono il suo primo libro, *La Madonna dei Filosofi*, apparso nel 1931 per le edizioni di «Solaria». Mentre, grazie alla rivista, intesseva nuovi rapporti con il mondo letterario, all'inizio del '31 tentava per la prima volta di vivere del lavoro letterario, con la collaborazione a riviste e al giornale milanese «L'Ambrosiano». Le difficoltà economiche gli imponevano però nel '32 di tornare all'ingegneria, con un impiego a Roma presso i servizi tecnici del Vaticano. Nel '34 usciva la sua seconda raccolta, *Il castello di Udine*, che l'anno successivo otteneva il premio Bagutta. Alle sue collaborazioni a giornali e riviste si aggiungeva nel '34 quella alla «Gazzetta del popolo» di Torino. Sdegnosamente appartato rispetto a ogni diretta partecipazione alla vita politica, ma legato alle prospettive di un patriottismo conservatore, egli aveva guardato con una certa simpatia al sorgere del fascismo, ma aveva presto avvertito un profondo fastidio per la retorica, le finzioni, la cialtroneria che il fascismo portava con sé: solo la sua situazione personale e le necessità della sopravvivenza lo piegarono ad esaltare, in alcuni articoli e programmi, le iniziative del regime.

L'attività
letterariaDifficoltà
economicheGadda
e il fascismoLa morte
della madre

Firenze e Roma

La morte della madre nel 1936, accompagnata da violenti sensi di colpa, provocò una lacerazione che lo accompagnò per tutta la vita e da cui nacque il nucleo centrale de *La cognizione del dolore*, romanzo pubblicato incompleto su «Letteratura» tra il 1938 e il '41. Abbandonata l'ingegneria, dopo due anni trascorsi a Milano, Gadda si trasferì nel '40 a Firenze, in piú stretto contatto con scrittori e critici come Bonsanti, Montale, Longhi, Bo: passò gli anni tra il 1943 e il '44 nei dintorni della città (dove nel '44 vedeva la luce *L'Adalgisa*) e poi molti mesi a Roma. Sul finire della guerra iniziò la stesura di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di cui apparvero ampi «tratti» su «Letteratura» nel '46. Alle difficoltà economiche del dopoguerra cercava di rimediare con collaborazioni a giornali; nel '50 ebbe un incarico di redattore dei programmi culturali della Rai, per il Terzo Programma. Mentre uscivano altri volumi e raccolte di suoi scritti, l'editore Livio Garzanti lo spinse, anche con un adeguato sostegno economico, a portare a termine il *Pasticciaccio*, che apparve in volume nel 1957. L'opera ebbe notevoli consensi e allargò la fama di Gadda a un pubblico piú ampio; nel '63 usciva in volume *La cognizione del dolore*, che ottenne il Prix International de Littérature. Considerato caposcuola sia da Pasolini sia dagli scrittori della neoavanguardia, Gadda reagiva in modo scontroso alla sua fama, si aggroviava sempre piú nella sua solitudine e nella sua nevrosi. Morì a Roma il 21 maggio 1973.

Gadda
e il successo

10.9.2. La guerra e i diari.

Come interventista, Gadda affrontò la prima guerra mondiale con fede e con impegno: quella fu l'esperienza essenziale della sua vita, un'occasione irri-

Un'esperienza
essenziale

petibile di travaglio morale e di riflessione critica, le cui tracce si sentiranno a lungo nella sua ideologia e nel suo stesso lavoro di scrittore. Alla guerra è legato anche il suo primo rapporto impegnativo con la scrittura, documentato da una serie di diari, che vanno dal 1915 al 1919, pubblicati nel 1950 (e in forma più completa nel 1965) col titolo di *Giornale di guerra e di prigionia* (ma alcuni quaderni sono andati smarriti).

La scrittura
dei diari

La scrittura di Gadda non ha qui dirette intenzioni letterarie: mira a un confronto tra gli eventi della guerra e l'esperienza personale, sfuggendo a ogni prospettiva eroica e retorica, ricostruendo e analizzando non le grandi trame della storia, ma i fatti e le circostanze più precise che alla storia di solito sfuggono. L'osservazione di questa realtà, dei suoi aspetti squallidi e mediocri, dell'insensatezza che domina gesti e decisioni, del monotono e distruttivo prolungarsi della vita di trincea, della lunga e inattiva miseria della prigionia, scatena una cupa malinconia, un intreccio di ansie e di turbamenti, una rabbia distruttiva rivolta contro gli altri e contro se stesso, un amaro risentimento verso errori, facilonerie, incapacità, inutili sofferenze. Il linguaggio è secco e diretto, nomina le cose con semplicità e pudicizia: ma in esso c'è una tensione repressa, che in alcuni momenti lo avvicina all'autobiografismo vociano, a modi di tipo lirico ed espressionistico.

Un dolore
personale
e sociale

L'esperienza della guerra è per Gadda rivelatrice di violentissime contraddizioni: mostra lo scarto tra i suoi ideali patriottici e quella che gli appare la mediocre volgarità, lo scarso spirito civile e sociale degli Italiani; rivela un nesso strettissimo tra la sofferenza individuale e i mali della vita collettiva. La fedeltà all'esperienza della guerra sarà per lui anche fedeltà a questa contraddizione, a questa scoperta di un «dolore» insieme personale e sociale.

10.9.3. Letteratura, tecnica, scienza, filosofia.

Naturalismo
problematico

L'interesse di Gadda per la letteratura si appoggia fin dall'inizio a un'esigenza di concretezza, a un proposito di conoscenza della realtà nelle sue articolazioni più particolari: egli sembra mirare subito a una narrativa che si ricollegli alla tradizione naturalistica e ai grandi modelli ottocenteschi, ma con la convinzione dell'aspetto problematico della stessa realtà, dell'inutilità di riprodurla esteriormente, delle deformazioni e delle difficoltà che si pongono a chi intenda rappresentarla non nella sua apparenza, ma nei suoi caratteri più veri e profondi.

Prime prove
letterarie

Il primo grande impegno di Gadda nella scrittura letteraria si rivolse a un romanzo dedicato alla turbinosa realtà della Lombardia del dopoguerra, con un abbozzo di analisi dei conflitti tra le classi che avevano accompagnato il sorgere del fascismo. Il romanzo doveva avere per titolo *Racconto di ignoto italiano del Novecento*: ad esso Gadda lavorò tra il marzo del '24 e il luglio del '25, con abbozzi, stesure parziali, varie riflessioni di metodo e di poetica, affidate a due quaderni, pubblicati solo nel 1983.

Scienza
e letteratura

La passione per la realtà, per l'individuazione dei suoi caratteri più precisi, trova così le motivazioni più profonde nella tensione contraddittoria che agita lo sguardo dell'autore-osservatore, e si incontra con i suoi risentimenti, con la sua passione

morale, col suo abito di tecnico, con la sua attenzione ai problemi posti dalla scienza e dalla filosofia. Per la sua stessa formazione, Gadda sente un nesso strettissimo tra il metodo della conoscenza scientifica e quello della costruzione letteraria: proprio nella fase finale degli anni Venti svolge un'acuta riflessione sulla filosofia della conoscenza, che, fuori dall'orizzonte idealistico italiano, si collega ad alcune delle prospettive essenziali dell'epistemologia moderna. Vari scritti di questi anni mostrano come Gadda stia cercando una letteratura come conoscenza problematica del reale.

La «summa» della riflessione teorica di Gadda è costituita da un trattato filosofico incompiuto, la *Meditazione milanese*, di cui si hanno due stesure redatte nel 1928 (pubblicate postume nel 1974): è un testo che non si occupa direttamente di letteratura, ma si serve spesso di esempi ricavati dalla letteratura e rivela come, in ogni momento dell'esperienza di Gadda, sia essenziale l'indagine sulla natura della conoscenza, sui modi in cui l'osservatore umano costruisce il suo rapporto con la realtà. Vi si sottolinea come ogni conoscenza scientifica debba organizzarsi in sistema, articolarsi in un processo di «costruzione» degli stessi suoi oggetti: la realtà non è un dato chiuso, ma qualcosa che viene costruito dal movimento della conoscenza, muta e si trasforma con esso.

La *Meditazione
milanese*

La conoscenza
come sistema

Il bisogno di una conoscenza sistematica e l'indicazione dei suoi limiti (per cui Gadda si appoggia su molteplici radici culturali, spaziando dalla filosofia di Leibniz a quella di Bergson) comportano un impegno ad approfondire la complessità del reale, le sue articolazioni più minute, con un'attenzione esasperata verso i particolari e nello stesso tempo con un'ambizione enciclopedica. Questo impegno trova una rispondenza immediata, al di là del terreno della scienza e della filosofia, in quello della letteratura, intesa appunto come conoscenza della complessità del reale: la scrittura letteraria di Gadda tenderà proprio a dare una immagine della molteplicità e della varietà del mondo, inseguendo i particolari più minuti, costruendo cataloghi dei singoli oggetti e facendo risultare, dalla loro combinazione, il senso della totalità, della globalità inesauribile del sapere e dell'essere.

Una letteratura
della molteplicità

10.9.4. Da La Madonna dei filosofi a Il castello di Udine.

Tutto il lavoro letterario di Gadda si svolge in una tensione insuperabile tra una tendenza al frammento, alla concentrazione su singoli oggetti, circostanze, situazioni, e una tendenza opposta alla costruzione, alla definizione di organismi che mettano insieme le facce più disparate della realtà. Questa tensione si sente nel modo stesso in cui Gadda progetta e stende le sue opere, negli stessi tortuosi percorsi che portano i suoi testi alla pubblicazione: questi crescono attorno a progetti che non giungono mai a compimento, si avvolgono ogni volta attorno ad aspetti parziali di organismi più ampi, attraversano una serie limitata di punti di vista di realtà, che, con la scrittura, si rivelano sempre più complesse, inesauribili, senza che sia mai possibile esplorarle fino in fondo.

La crescita
della scrittura

Molti libri dello scrittore milanese derivano dalla raccolta di brani di diver-

Progetti, frammenti e raccolte
Il «non-finito»
sa origine e destinazione, spesso schegge di progetti non realizzati o sospesi. Da ogni progetto si dipartono frammenti e brani parziali, pubblicati su riviste e poi passati a far parte di raccolte diverse: variamente egli ritorna sulle cose già scritte, le dispone in modi differenti, le ricombina in nuove stesure e proiezioni. Assai complicata è quindi la storia testuale delle sue opere, e molto fitta la serie dei manoscritti, il gioco delle varianti e delle trasformazioni che nel tempo i suoi testi subiscono. Il *non-finito* è carattere essenziale di tutta la narrativa di Gadda: nessuna opera può essere veramente completata, perché l'immagine del tutto si dà solo attraverso l'amplificazione e la moltiplicazione di particolari frantumati, che non possono veramente saldarsi tra loro.

La Madonna dei Filosofi
Il primo volume pubblicato nel 1931 dall'ingegnere milanese, per le edizioni di «Solaria», *La Madonna dei Filosofi*, è fatto di testi già apparsi in gran parte nella stessa rivista tra il 1926 e il '28, che rivelano ancora un forte legame con la «prosa d'arte» e con il gusto del frammento lirico o descrittivo. Gadda attribuisce al mondo descritto e al linguaggio che lo descrive dei caratteri «barocchi»: si sente come uno scrittore «barocco», «soggetto strano» che, nel bel giardino di «Solaria», vale «come giraffa o canguro».

La meccanica
Alla fine del '28 risale l'elaborazione del romanzo incompiuto *La meccanica*, di cui furono pubblicati tre brani su «Solaria» nel 1932: il testo del manoscritto originario doveva apparire solo nel 1970. Si trattava di un romanzo sulla vita milanese all'inizio della prima guerra mondiale, che intendeva «dipingere tutta la balorda vita delle parole e delle passioni inutili caratteristica del nostro popolo». Gadda cerca qui di ricostruire con i più precisi particolari la vita popolare all'inizio della guerra e gli stessi ambienti socialisti e pacifisti, a cui, come interventista, aveva guardato con grande ostilità. Sulla realtà e sugli ambienti sociali rappresentati Gadda scarica il risentimento accumulato verso il modo in cui gli Italiani hanno affrontato la guerra: ma filtra a tratti una volontà di comprendere le ragioni più autentiche delle classi popolari, la cui povera vita appare in definitiva più vera di quella dei borghesi ottusi ed egoisti, privi di ogni ideale e di ogni moralità. Il comico e il tragico si alternano crudelmente, in uno stile carico di aggressività.

Borghesia e popolo
Il castello di Udine
Il secondo libro pubblicato da Gadda, ancora per le edizioni di «Solaria», *Il castello di Udine* (1934), rinuncia alla forma più ampia del romanzo e raccoglie testi di vario tipo, già apparsi tra il 1931 e il '33. Evidente ed esplicito è qui il nesso tra l'attenzione di Gadda alla più concreta vita sociale, alle situazioni di rapporto tra gli uomini, ai luoghi fisici e geografici, e l'esperienza della guerra, i risentimenti e le angosce che il suo ricordo continuamente rinnova in lui.

Rispetto alla *Madonna dei Filosofi*, qui è molto più avanzata la ricerca espressiva: il passaggio tra livelli stilistici diversi e l'accumulo barocco si appoggiano su più vari e sottili mezzi linguistici, su molteplici allusioni letterarie. A questo spiegamento di mezzi fa da ricalzo un curioso e bizzarro commento, di dimensioni assai ampie, che l'autore stesso aggiunge ai singoli pezzi, attribuendolo a un fantomatico dottor Feo Averrois.

Nel pezzo che fa da introduzione al volume, *Tendo al mio fine*, l'autore, con una sintassi volutamente pedantesca, in cui si intrecciano il grottesco, il lirico, il tragico, presenta la propria figura e i propri propositi, la propria vita marginale e disperata, priva delle gioie della giovinezza. Contro ogni proposito eroico, contro ogni retorica positiva, contro ogni esaltazione della funzione della letteratura, lo scrittore afferma la vanità della propria impresa, legata a un'osservazione disperata e beffarda della vanità della vita sociale.

10.9.5. *Espressionismo e plurilinguismo.*

Nel *Castello di Udine* si rivelano ormai chiaramente quei caratteri essenziali del linguaggio gaddiano che si dispiegheranno nelle opere successive, e che sono stati individuati da Contini nell'espressionismo e nel plurilinguismo. Più che collegarsi all'*espressionismo* inteso come movimento d'avanguardia (cfr. 10.1.3, 10.3.1 e PAROLE, tav. 148), Gadda sembra portare a compimento, nel confronto con la modernità, tutta la tradizione espressionistica e plurilinguistica che percorre la nostra storia letteraria. Egli agisce violentemente sul linguaggio, ne forza gli equilibri normali, si sottrae a ogni misura «classica», mescolando molteplici livelli linguistici e stilistici, svariati dialetti italiani, eterogenee forme della lingua letteraria, frammenti di lingue straniere, gerghi e lingue speciali e tecniche dell'uso corrente: si tratta di una gamma vastissima che va dalla lingua più popolare a quella più colta e arcaicizzante, manieristica e barocca, giocosamente artificiale, erudita e pedantesca.

Questa molteplicità di elementi linguistici sorge da un oscuro fondo personale, da una disposizione aggressiva e rancorosa verso le cose, ma mira nello stesso tempo a identificarsi con la loro molteplicità, con la varietà infinita degli elementi che costituiscono il reale: come lo stesso Contini ha precisato, «quello di Gadda è un mondo robustamente esterno», il suo è un *espressionismo naturalistico*. Il bisogno di attraversare il reale in tutte le sue facce si esplica spesso in lunghe elencazioni di parole, nel gusto dell'accumulo degli oggetti, nella disposizione di termini in serie ordinate o in una confusione senza centro: Gadda, legandosi anche in questo alla tradizione espressionistica, fa un uso assai largo dell'enumerazione, cerca di estrarre dai diversi linguaggi tutti i modi possibili per colorire gli oggetti, per seguirne i contorni, ma dà nello stesso tempo l'effetto angoscioso della loro incontrollabilità, del loro fuggire e sottrarsi a una presa risolutiva. Impegnandosi ininterrottamente ad afferrare la realtà esterna, la lingua registra anche la sua inafferrabilità, il suo carattere aggrovigliato e inestricabile: e rispetto a una realtà che è groviglio, intrico, *pasticcio*, l'intero orizzonte della scrittura e del linguaggio gaddiano si presenta anch'esso come *pasticcio* (rinviando alla forma del *pastiche*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 155).

Il miscuglio linguistico dà largo spazio all'aggressione comica, alla parodia delle forme serie, al grottesco, all'umorismo: si piega verso gli aspetti più «bassi» della realtà, ma sa anche scattare verso i più laceranti toni lirici o riflessivi, verso un «sublime» pieno di sofferenza e di forza contraddittoria.

Queste scelte espressionistiche hanno radici di tipo etico e psicologico che partono dalla sofferenza dell'io, dalla nevrosi dell'autore, dall'eco insuperabile dei traumi subiti nell'infanzia, dal groviglio di colpe e di impossibilità in cui si avvolge la sua vita, dal senso di solitudine e di «debità» che domina ogni suo movimento nel mondo. Nel linguaggio di Gadda c'è il peso minaccioso di una negatività, che egli si sente forzato a dire, pur sapendo che «non tutto il dolore è dicibile, non tutto il male e l'orrore»: ciò comporta una immediata denuncia delle illusioni e delle mistificazioni sociali, dei diversi procedimenti con cui gli

Estraneità all'avanguardia

Il linguaggio gaddiano

Espressionismo naturalistico

Necessità del *pastiche*

«Non tutto il dolore è dicibile»

uomini e le società pretendono di affermare il «bene», la «bontà», la «normalità». Per Gadda una vera normalità è in effetti inesistente: la nevrosi domina l'orizzonte umano; chi si crede «normale» è semplicemente chi non riconosce la propria nevrosi, vuole costringere gli altri ad essere normali ed è perciò molto più pericoloso degli «anormali» che sanno di esserlo.

In questo intreccio è radicalmente ambigua la posizione dell'io: Gadda dà voce alla più violenta sofferenza interiore, alle difficoltà del suo rapporto con il reale e con il sociale; ma nello stesso tempo scopre nell'«io», inteso come valore e sostanza, una delle cause più perverse della sofferenza e della sopraffazione reciproca che gli uomini esercitano l'uno sull'altro. Nella sua scrittura, anche quando più forti e laceranti sono le sue radici autobiografiche, egli mira perciò a una *negazione dell'io*, a una sospensione del ruolo del soggetto, che egli sottopone al dileggio, all'aggressione beffarda, facendolo però riaffiorare attraverso nomignoli, figure pedantesche e gaglioffe, parziali identificazioni con i personaggi.

10.9.6. *La Milano de L'Adalgisa.*

Dopo l'uscita del *Castello di Udine*, Gadda continua a percorrere, con vari articoli e bozzetti apparsi su riviste e giornali, la strada del frammento, insistendo sulla descrizione di luoghi e paesaggi, sulla definizione di una geografia culturale, su squarci lirici e riflessivi: molti di questi testi saranno raccolti nel 1939 nel volume *Le meraviglie d'Italia* (e su questa linea, con riprese parziali degli stessi testi e inserzioni di nuovi, si muoveranno ancora i volumi *Gli Anni*, 1943, e *Verso la Certosa*, 1961). Ma più essenziale, nel corso degli anni Trenta, è l'approfondirsi definitivo del suo espressionismo e plurilinguismo, in testi che si propongono di rappresentare momenti della vita milanese, con una più forte caratterizzazione linguistica e con una

GENERI E TECNICHE tav. 155

Pastiche

Modellato sulla parola italiana *pasticcio*, questo termine francese fu usato già alla fine del Settecento per indicare un'opera letteraria o artistica costruita attraverso l'imitazione dello stile e delle forme di un autore o di un'opera particolare, a scopo di contraffazione, di parodia o di esercizio stilistico. Nel linguaggio musicale servì anche a indicare opere messe insieme attraverso la combinazione di arie tratte da opere diverse. In senso più generale, si parla di *pastiche* per testi dalle caratteristiche varie e indeterminate, che imitano, mischiano e deformano, materiali, modelli, codici, linguaggi dalla provenienza più varia: il *pastiche* è una combinazione di molteplici generi che attraverso calchi e contraffazioni di stili e forme di diversa origine, fa esplodere i normali limiti dell'organismo letterario, nel segno della distorsione e dello stravolgimento.

nuova aggressività nei confronti del mondo borghese, delle sue abitudini e delle sue meschinità quotidiane. Numerosi frammenti e racconti di diversa estensione, pubblicati su varie riviste tra il 1938 e il '43, furono poi in gran parte organizzati nel volume *L'Adalgisa. Disegni milanesi* (apparso nel 1944, poi raccolto nel 1955 da Einaudi, insieme a *La Madonna dei Filosofi* e al *Castello di Udine*, sotto il titolo comune *I sogni e la folgore*).

Piena di colori concreti, la rappresentazione della vita milanese si appoggia qui sulla mistione tra un essenziale fondo linguistico toscano, che ha anche momenti di artificioso equilibrio, e frammenti di dialetto milanese, che appaiono non solo nei dialoghi tra i personaggi, ma nel percorso stesso della narrazione e della descrizione. In questo uso del dialetto, in cui si sente una forte presenza del modello di Porta, si dà un rapporto immediato tra umore satirico, risentimento morale e immagine viva della realtà. Si affolla davanti al lettore tutta un'umanità fatta di maschere borghesi, che si accapigliano tra loro, che vivono solo per affermare la propria esteriore rispettabilità, abbarbicate ai segni più formali e banali del decoro quotidiano, alle regole consunte di una morale dell'apparenza: tra le pieghe di questa facciata, dietro il culto dell'onestà, del lavoro, della proprietà, si scopre il fondo di una realtà sordida e faticosa, un viluppo di stenti nascosti, di sacrifici ostinati, un residuo di stupidità, di volgarità, di animalità, di sporca fisicità.

L'orizzonte prevalente è quello del comico e del grottesco: con una comicità che ha qualcosa di funebre, che trascina tutti i segni di questa vita sociale organizzata e minuziosa verso la morte, occasione a sua volta di un nuovo rito, di un nuovo spettacolo di vuota apparenza, quello del funerale.

10.9.7. La cognizione del dolore.

Nel romanzo *La cognizione del dolore*, a cui Gadda prese a lavorare all'inizio del '37, dopo la morte della madre (utilizzando in parte anche alcuni materiali elaborati precedentemente), balza in primo piano il motivo autobiografico del rapporto tra figlio e madre, sotto il segno lacerante di una nevrosi legata ai traumi dell'infanzia, ai risentimenti e ai sensi di colpa indotti dalle immagini familiari (quella della stessa madre, quella del padre e quella del fratello morto in guerra), alle oppressive abitudini e necessità della vita borghese. Gadda si riavolge qui sulla propria dolorosa esperienza, senza volerla raccontare direttamente, ma trasponendone i caratteri essenziali in situazioni e personaggi di forte densità oggettiva, in un mondo che è insieme reale, fantastico, artificiale, grottesco, ma su cui pesa in modo violentissimo l'oscuro fondo psichico che travaglia l'autore. Nello svolgersi dell'analisi psicologica, che scende nelle pieghe più segrete dell'io, si sente qui l'effetto di un'attenzione spontanea di Gadda alla psicoanalisi: proprio in quegli anni egli svolse letture di testi psicoanalitici e manifestò il suo interesse per la sua capacità di mettere in luce il peso che gli aspetti più oscuri dell'infanzia hanno sull'esperienza di ogni uomo e il carattere nevrotico della vita sociale.

La cognizione del dolore nacque come racconto o frammento narrativo, che doveva confluire in altre raccolte, ma si trasformò, nel corso del lavoro, intrecciato alla

L'Adalgisa

La lingua

La morale dell'apparenza

I traumi dell'infanzia

Gadda e la psicoanalisi

Genesi del romanzo

Nevrosi e normalità

Espressione e negazione dell'io

Gli anni Trenta

La tematica antiborghese

L'edizione
del 1963

pubblicazione di sette puntate (chiamate dall'autore «tratti») sulla rivista «Letteratura» tra il 1938 e il 1941, in un vero e proprio romanzo, la cui conclusione rimase però sospesa. Intanto fin dal 1952 l'editore Einaudi premeva su Gadda per una pubblicazione autonoma del romanzo, che, dopo lunghe incertezze e ipotesi di diverso tipo e dopo un lavoro preparatorio compiuto da Giancarlo Roscioni, giungeva in porto nel 1963, sulla base del testo già apparso su «Letteratura», preceduto da un *Saggio introduttivo* di Contini e da un finto dialogo dal titolo *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*. Questo complicato percorso editoriale fu praticamente concluso nel 1970 da una nuova edizione contenente due tratti inediti (scritti probabilmente già intorno al 1941), che facevano avvicinare il romanzo quasi alla sua conclusione (anche se restava incerto il suo epilogo vero e proprio, che doveva essere affidato ad altre pagine che Gadda non portò a termine).

L'edizione
del 1970Struttura
e contenuto

Nella sua veste finale il romanzo è diviso in due parti, per un totale di nove tratti, la cui successione presenta proiezioni diverse della realtà di un fittizio paese sudamericano (che Gadda ha ideato per la suggestione del suo soggiorno in Argentina), il Maradagàl, appena uscito da una guerra vittoriosa ma rovinosa con il vicino Parapagàl. Il protagonista, Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, ingegnere nevrastenico e malinconico, coltiva progetti letterari e vive in una villa con la vecchia madre, dopo aver perduto in guerra il fratello. Gli svolgimenti narrativi sono abbastanza scarni e risultano, più che da un vero intreccio, da una serie di progressivi spostamenti, di sempre più avanzate messe a fuoco dell'universo rappresentato. La vita di don Gonzalo si svolge in una rabbiosa solitudine, nell'odio verso il mondo circostante, verso i borghesi delle vicinanze, verso i contadini che circolano nella villa, verso una varia umanità a cui la madre manifesta una benigna disponibilità; aggressivo e rancoroso è il suo rapporto con la stessa madre, con la quale egli vive scene di singolare violenza, che vanno al di là delle sue stesse intenzioni. Egli rifiuta la protezione di un'associazione di guardie notturne, costituita da reduci e profittatori di guerra, il «Nistitúo»: ma in una notte in cui egli è assente, per uno dei suoi viaggi di lavoro, la madre viene trovata moribonda nel suo letto, per alcuni colpi subiti al capo, in circostanze che restano misteriose. L'autore pensava comunque di far sí che la donna, vittima del «Nistitúo», credesse di essere oggetto di un'aggressione del figlio.

Un itinerario
di conoscenza

Nel titolo, come suggerí lo stesso Gadda in un'intervista, il termine *cognizione* indica un «procedimento di graduale avvicinamento ad una nozione», un percorso di ricerca delle cause e dei sintomi di quel *dolore* lacerante. Il disperato fondo autobiografico (evidente fin nei particolari della figura del protagonista e dei suoi rapporti con la madre) erompe dal confronto con un ambiente esterno fitto di presenze, figure, oggetti: l'immaginario Maradagàl offre un'immagine piuttosto trasparente dell'Italia del primo dopoguerra e del fascismo, e più in particolare della Brianza abitata dagli «umili» del Manzoni, popolata di ville della borghesia milanese, tra cui quella di Longone, il cui mantenimento aveva costituito la mania della famiglia Gadda e il cruccio dell'autore. La trasposizione dall'Italia al Maradagàl permette una rappresentazione mascherata e rovesciata della realtà italiana contemporanea, ne moltiplica le storture con inesauribili possibilità di deformazione.

L'Italia
del dopoguerra

La caotica realtà del dopoguerra, i conflitti sociali, le iniziative dei reduci e degli imboscati, i vari tentativi di trarre profitto personale dalla confusa situazione, la generale meschinità della vita collettiva, la mancanza di ogni senso ci-

vile, le assurde complicazioni della burocrazia, le iniziative di gruppi organizzati, tutti i mali che Gadda vede nella società italiana (e che il fascismo ha raccolto e convogliato nella sua affermazione), si riproducono come in un cannocchiale rovesciato nell'emisfero australe, affollato di emigrati dall'Italia, pieno di paesaggi, di oggetti della vita quotidiana, di consuetudini che sono le stesse dell'Italia piccolo-borghese, impiegatizia, popolare, arruffona, vittimista, cialtronesca. In questo mondo insieme fantastico e pedestre, stralunato e meschino, sono possibili i più svariati miscugli linguistici: dal lombardo borghese e popolare, allo spagnolo, a dialetti meridionali, tra napoletano e sannita, messi in bocca a figure di burocrati e questuanti, a molteplici mistioni di forme letterarie, erudite, tecniche, di frammenti del linguaggio pubblico contemporaneo. L'Italia fascista, deformata e trasposta in Sud America, si presenta così come un mondo barocco e grottesco, un baraccone di meschine apparenze spettacolari.

Miscugli
linguistici

I violenti risentimenti di Gonzalo si dirigono allo stesso modo verso la borghesia di cui egli fa parte (con i modelli e le regole che egli ha dovuto subire fin dall'infanzia, con l'intero sistema della sua vita familiare, con l'odiata villa in cui è costretto a vivere) e verso le classi popolari, i molteplici poveri diavoli che ruotano attorno alla villa, che prestano piccoli servizi e trovano una generosa benefattrice nella madre. In tutti egli odia l'attaccamento alle cose, che nei borghesi è senso della proprietà e del possesso, negli altri piccola abitudine al raggio, alla lamentela, ricerca di condiscendenza e di complice pietà; in tutti egli sente l'assenza di qualsiasi dimensione civile, di qualsiasi senso autentico del valore e della ragione. I rapporti con questo mondo fanno esplodere la nevrosi di Gonzalo fino al limite della follia, in un impasto di tragico dolore e di gesti sproporzionati, che nel loro eccesso sfiorano addirittura il comico.

Un universo di
valori inautentici

Alla misantropia egli associa la diffidenza e l'odio per le donne, per la loro disposizione all'illusione e alla mistificazione. Sente una minaccia nelle cose stesse, nei piccoli e molteplici frammenti di cui è fatta la vita materiale. Travagliato da un «male oscuro» che rode tutto il suo essere, ne scopre i più vari sintomi e segni sul proprio corpo. Alla radice di tutto c'è un'infanzia consumata nel dolore, senza gioia, in mezzo ai sacrifici imposti dagli ottusi ideali dei genitori. Nella villa in cui abita si affacciano a ogni momento i segni ossessivi dei sacrifici a cui il padre ha costretto la famiglia, per costruirla e per farne uno strumento di distinzione borghese.

Il «male oscuro»

Costretto a confrontarsi con un'umanità che si attacca a valori illusori, che sopravvaluta ogni momento della propria vita meschina, Gonzalo è preso dal «lento pallore della negazione»: «le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore» lo allontanano da ogni «possibilità» positiva, fino a portarlo a negare se stesso.

Un'infanzia
«strozzata»

Di fronte ai vari segni del «dolore», la parola di Gadda riesce a raggiungere momenti di straordinaria potenza arrivando a esprimere l'insopportabile: così quando insegue l'allargarsi del dolore sul paesaggio, sullo sfumarsi e sul perdersi delle immagini della natura e della vita quotidiana, o quando sente in immagini e situazioni del presente l'addensarsi di tutto il dolore concentratosi

Il dolore
e la parola

via via sulla storia delle cose e delle parole. Nei riferimenti a oggetti culturali, nei richiami a brandelli di letteratura, di storia, di erudizione, di cui il romanzo è pieno, si riconosce spesso il peso di una sofferenza che su essi si è accumulata nei secoli, la traccia disperata di vite che vi si sono consumate e perdute.

Il rapporto
con la madre

Nel rapporto di Gonzalo con la madre il risentimento e l'aggressività si aggrovigliano con una tenerezza che non riesce ad esprimersi se non in un sordo senso di colpa, in una ossessiva preoccupazione per la fragile e povera esistenza della vecchia signora. Il rancore di Gonzalo è in realtà quello di chi non ha mai avuto la madre tutta per sé, di chi vorrebbe offrirle un amore assoluto e invece si sente costretto a vedere in lei una nemica, in ogni suo gesto un oltraggio. Egli avverte una pena rovinosa per il suo invecchiare, per la maledizione del tempo che la consuma, ma non riesce in nessun modo a comunicarle segni di tenerezza. Vorrebbe offrirle affetto e averne il perdono, e si scatena invece contro di lei con truci minacce, che sfiorano la violenza fisica: e tremenda è l'aggressione al ritratto del padre che egli compie, in presenza della madre.

La «tragedia
della madre»

Ma il narratore è attento anche a seguire dall'interno il «dolore» della madre, a interrogare il punto di vista della donna che sente perdersi nel nulla le tracce del proprio passato. La sofferenza e solitudine della madre amplificano la colpa del figlio, aggravata anche dalla tremenda responsabilità per il truce assassinio finale, che avviene mentre è assente dalla casa. La scena della scoperta dell'aggressione, in una notte grottesca percorsa da equivoci, bagliori improvvisi, apparizioni distorte, moltiplica la piena del dolore in un oltraggio insopportabile, che rivela senza remissione l'orrore del vivere e del morire.

L'orrore
del vivere
e del morire

10.9.8. *Il Pasticciaccio*.

La rappresentazione di Gadda si sposta dall'ambiente milanese e lombardo a quello romano in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ideato intorno al 1945 e poi trasformatosi in un ampio romanzo, di cui apparvero subito cinque «tratti» nei fascicoli di «Letteratura» del 1946.

Elaborazione
e stesure

L'autore vi lavorò intensamente nel corso del 1946 e all'inizio del '47, in vista di un'edizione in volume che allora non ebbe luogo. Tra il 1947 e il '48 Gadda ricavò dallo schema del romanzo una sceneggiatura cinematografica, dal titolo *Il palazzo degli ori*; varie difficoltà ostacolarono comunque la sistemazione e l'edizione dell'opera, fino al momento in cui una proposta di Livio Garzanti, del luglio 1953, spinse l'autore a tornare al lavoro. Nel luglio 1957 uscì l'edizione in volume, in dieci capitoli: rispetto al testo pubblicato in «Letteratura» si aveva l'aggiunta di quattro nuovi capitoli e una diversa sistemazione della parte precedente. Dal romanzo fu poi ricavata una nuova sceneggiatura (a cui l'autore restò quasi del tutto estraneo) che servì per il film, diretto da Pietro Germi, *Un maledetto imbroglio* (1960).

L'edizione
del 1957

Un «giallo
impossibile»

Il *Pasticciaccio* segue, con l'apparente struttura del «giallo», un delitto che avviene in un palazzo borghese e lo svolgersi delle indagini relative: ma si tratta di un «giallo impossibile», che mantiene una *suspense* continua e nello stesso tempo si perde in mille particolari, in una ricerca ossessiva delle molteplici facce della realtà

e dei rapporti che quel delitto chiama in causa; i fatti e le persone ad esso collegati, la stessa ricerca dell'assassino, tutto si configura nei termini di un inestricabile *pasticcio*: questa parola si riaffaccia in vari modi, nel corso dell'opera, con tutta la gamma dei suoi possibili significati, rinviando alla concezione di tutta l'opera come *pastiche* (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 155), e di tutta la realtà come intreccio, intrigo.

Tutto si svolge in pochi giorni del marzo 1927: in un palazzo di via Merulana, non lontano dal Colosseo, abitato da soddisfatti benestanti (e che l'immaginazione popolare definisce «palazzo degli ori»), subito dopo una rapina ai danni della Menegazzi, una vecchia dama veneta, viene assassinata la ricca e bella Liliana Balducci. Le indagini sono affidate al commissario di origine molisana Ciccio Ingravallo, affiancato da vari esponenti della questura romana e dai carabinieri di Marino. Lo sviluppo del romanzo si dà tutto nel complicarsi delle indagini, nel loro sfiorare ipotesi diverse e nel loro disperdersi in mille rivoli, anche se si acquisiscono alcuni risultati sicuri (soprattutto il ritrovamento delle gioie della Menegazzi in una povera casupola della campagna romana).

La vicenda

La narrazione è priva di ogni centro: non ci sono punti di vista privilegiati, non c'è nessun vero protagonista che possa sicuramente identificarsi con la posizione dell'autore. Ai caratteri autobiografici della *Cognizione del dolore* si sostituisce una radicale immersione della scrittura in una realtà oggettiva dalle facce molteplici, in una scatenata polifonia, dove si aggrovigliano le combinazioni più varie dei linguaggi collettivi dell'Italia contemporanea: un mondo sociale di estrema concretezza ci viene incontro con un «pasticcio» di voci diverse, nessuna delle quali può prevalere definitivamente sulle altre.

Una polifonia
senza centro

La mescolanza dà luogo a una frizzante sinfonia carnevalesca, che mette in primo piano il romanesco cittadino: alle varie sfumature di questo si accompagnano il laziale della campagna romana, il napoletano parlato da burocrati e poliziotti (da cui si distingue la variante molisana del commissario Ingravallo), il veneto della Menegazzi, apparizioni varie di altri dialetti, di forme toscane, di lingue straniere, di linguaggi specializzati. Questi non si affacciano solo nei dialoghi e nella caratterizzazione dei singoli personaggi, ma investono tutto lo svolgersi della parola narrativa, entrano nelle pieghe delle descrizioni delle cose e degli sviluppi dei fatti. Nel miscuglio grottesco delle lingue e dei caratteri egli scopre con fulminante intuito il punto d'arrivo autenticamente «moderno» della storia italiana.

Plurilinguismo
e conflittualità
sociale

Il romanzo si pone come una radiografia della vita sociale italiana negli anni del fascismo: e non a caso si svolge a Roma, il centro in cui il regime autoritario tende a far convergere, a intrecciare, a uniformare le molteplici anime dell'Italia, esaltandone gli aspetti più negativi, la cialtroneria e la vanagloria, la vocazione all'esibizione e all'imbroglio. In questa Roma fascista tutte le lingue e le realtà d'Italia si intrecciano in un baraccone spettacolare, in una fantasmagoria barocca e grottesca, in una buffoneria degradata: la vita di quegli anni si rivela qui come una vera e propria «autobiografia della nazione» (nel senso in cui del fascismo aveva parlato Gobetti, cfr. 10.2.10), un insulso spettacolo le cui radici sono in un'antica abitudine alla «favola» e alla mistificazione.

L'Italia
negli anni
del fascismo

La società così determinata e concreta rappresentata nel *Pasticciaccio* non è che la forma più marcata e putrescente del male, della stupidità, della cecità che dominano in genere il mondo e la storia: non c'è personaggio che non partecipi a questo orizzonte, che non sia immerso nella nebbia dell'essere sociale. La molteplicità delle cose e degli atti mescola e riavvolge il passato della natura e della storia con il presente più frantumato, doloroso e grottesco: ogni presenza può deformarsi scambiandosi con altre realtà culturali e materiali. Ai comportamenti e agli oggetti degli uomini si sovrappongono aspetti animaleschi; su ogni artificio prevale la più elementare fisicità, che si impone con una ossessiva attenzione per i cibi, per la digestione, per gli escrementi e l'evacuazione, per un erotismo basso e volgare, per le deformazioni e le protuberanze corporee, per i grassi, la sporcizia, i residui organici, per le vesti e i manufatti logorati dall'uso, dotati di una loro irrazionale vita autonoma, per i rumori corporei o meccanici, che invadono lo spazio come una persecuzione indecifrabile.

Con la sua inventiva linguistica, pronta a corrodere i contorni stessi del linguaggio, sospesa tra un'ilarità sconfinata e una disperazione rappresa, tra momenti di distacco impietoso e di partecipazione pietosa alla vita delle cose (e di alcuni «poveri esseri»), il *Pasticciaccio* dà voce a tutte le facce di un mondo incorreggibile, al pasticcio di linguaggi e di comportamenti, di ridicolo e di orrore di cui è fatta non solo la Roma fascista, ma tutta l'Italia che non corrisponde a nessuno degli ideali razionali, morali, civili, in cui Gadda aveva creduto.

10.9.9. Eros e Priapo: il fascismo e il «putrido lezzo» della storia.

Contemporaneamente al *Pasticciaccio*, tra il 1945 e il '46, Gadda mise mano a un singolare scritto di analisi del fascismo, *Eros e Priapo*, che definiva in termini più espliciti il suo giudizio sul costume del ventennio e l'analisi sociale sottesa al romanzo. Alcuni brani uscirono nel 1955 sulla rivista «Officina» e l'edizione in volume si ebbe nel '67 (col significativo sottotitolo *Da furore a cenere*).

Si tratta di un'opera «saggistica» che si sottrae alle forme istituzionali codificate del saggio e del trattato, rifiutando una esposizione organica e sistematica: si pone anch'essa come un *pastiche*, un miscuglio di temi e di materiali linguistici che trascorre continuamente dalla riflessione teorica all'autobiografia, all'invettiva, all'apologo. Questa mescolanza rimette in circolo i caratteri della *satira* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 45) come discorso aggressivo che salda risentimento morale e gioco beffardo. L'orizzonte «politico» spinge Gadda ad assumere come base un toscano letterario arcaicizzante, sottoposto a deformazioni popolareggianti, a stravolgimenti esasperati.

Nella violenza di questo scritto, che non esita a trarre alla luce i risvolti più oscuri dei comportamenti legati all'intreccio psicologico analizzato, Gadda sembra anche volersi liberare da un senso di colpa legato alla sua simpatia iniziale per il fascismo e all'ossequio formale che nella vita quotidiana era stato costretto a mostrare: egli sputa un suo «rospaccio» personale, e nello stesso tempo mette in guardia da ogni rapporto politico basato sull'uso di elementi irrazionali, sulla manipolazione

degli istinti delle masse, su forme mitiche e su sotterranee correnti psichiche. La sua storia «al rovescio», attenta agli stati d'animo, agli atti degli individui e dei gruppi, ricorda che un fenomeno come il fascismo si può capire solo interpretando anche l'impovertimento morale che ha segnato le vicende private di quegli anni; e ci mette in guardia contro i pericoli di ogni cultura dell'esibizione e dell'erotismo deviato, contro certi caratteri della stessa comunicazione di massa (che spesso innescano comportamenti molto simili a quelli da lui individuati nel fascismo).

Abituato a lavorare a progetti aperti in molteplici direzioni, facendone uscire schegge e frammenti del tipo più diverso, soluzioni parziali e provvisorie, organismi mai chiusi e definitivi, Gadda ha costruito negli anni del dopoguerra vari volumi che sembrano ruotare attorno ai testi maggiori, che ne presentano sparsi brandelli o residui, o che raccolgono il frutto di esperienze laterali, lasciate ai margini della sua maggiore produzione.

Una sistemazione di frammenti e di residui dei suoi maggiori libri di narrativa è costituita dalla raccolta del 1953 *Novelle dal Ducato in fiamme* (che nel titolo allude all'Italia distrutta dalla guerra fascista), rinnovata e ampliata nel 1963 col nuovo titolo di *Accoppiamenti giudiziari* (in tutto diciannove pezzi).

Strumento essenziale per seguire la coscienza che Gadda ha della propria scrittura e della tensione morale e psichica con cui egli si accosta all'universo della cultura, è la raccolta di saggi apparsa nel 1958, *I viaggi la morte* (una raccolta di saggi postuma è invece *Il tempo e le opere*, 1982). Ma ancora va ricordato il curioso dialogo a tre voci *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo* (1967), che costituisce un'irriverente aggressione al personaggio e alla retorica del Foscolo, agli usi fatti della sua poesia in chiave borghese e nazionalistica.

10.9.10. Gadda e l'Italia moderna.

Nell'opera di Gadda il massimo di densità stilistica, linguistica, tematica, si associa al grado più alto di conoscenza della realtà; la tensione interna, il risentimento personale, la carica nevrotica, si traducono in tensione verso l'esterno, verso l'orizzonte sociale. Ne esce una vigorosa e concreta immagine dei caratteri della società italiana in un ampio scorcio di questo secolo, al cui centro ci sono gli anni del fascismo, e insieme ne risulta un mondo narrativo originalissimo, dotato di una forza individuale assoluta e definitiva. Gadda raccoglie e porta a compimento la lunga storia della tradizione plurilinguistica italiana: mischia le molteplici direzioni delle letterature regionali e dialettali e le mette a confronto con la radicale trasformazione verso il moderno avviata nella prima metà del secolo e continuata nel periodo fascista, in anni nevralgici e contraddittori. Il suo plurilinguismo è insomma una grande verifica del processo che, attraverso un miscuglio confuso all'interno del nuovo calderone della società di massa, conduce i dialetti italiani verso il loro esaurimento, porta il paese verso una dimensione «unitaria», basata non tanto su astratti valori «nazionali», quanto su una uniformazione di massa.

Di questa trasformazione Gadda registra il carattere abnorme e distorto: l'Italia borghese e piccolo-borghese che egli rappresenta si trova in una condizione di confine, è un pazzesco baraccone spettacolare, provvisorio e fatiscen-

Contro ogni cultura dell'esibizione

La produzione marginale

Novelle dal Ducato in fiamme

Altre raccolte

Interprete di una realtà che cambia

Uno sviluppo distorto

La natura e la storia

Un mondo incorreggibile

Giudizio sul fascismo

La saggistica gaddiana: *pastiche* e satira

Fascismo e irrazionalità

te, in cui i segni del moderno si affacciano in mezzo alla più incorreggibile arretratezza; essi non contribuiscono a creare un nuovo universo civile, ma solo a esasperare antichi mali sociali. Il baraccone dell'Italia moderna, la sua babele linguistica, riproduce in forme nuove i mali antichi di una comunicazione di tipo «barocco», basata sull'imbroglio, sulla mistificazione, sui rapporti spettacolari. Il suo sviluppo contraddice radicalmente gli ideali di razionalità illuministica, di rigore tecnico e di serietà morale di cui si era nutrito il patriottismo del giovane Gadda, al quale già l'esperienza della prima guerra mondiale aveva portato un senso di delusione e di scoraggiamento. Ma questi caratteri così negativi dell'Italia contemporanea non sono altro che un'esasperazione del male profondo che minaccia ogni vita sociale: Gadda sente che essi tendono a propagarsi sull'intera scala dell'universo. L'Italia fascista e babelica da lui rappresentata diventa allora immagine del mondo moderno, del confuso e distorto ronzio della società di massa.

Babele linguistica
e società
di massa

Pessimismo
radicale

La sua rappresentazione della realtà contemporanea è perciò tutta segnata da un pessimismo radicale, dal rifiuto di ogni prospettiva positiva. La scrittura nega tutte le finzioni e i valori che nella vita sociale si aggregano attorno alla «persona» e scompone nello stesso tempo i propri equilibri, mette in luce (anche con la propria incompiutezza) le contraddizioni che si danno nel rapporto tra la parola e la realtà. Il senso moderno del disgregarsi di ogni forma e di ogni esperienza si esprime così con una forza assoluta, con uno spirito giocoso e insieme con una carica di sofferenza, in cui si identificano il buio della nevrosi personale e l'orrore per i caratteri assurdi e insieme concreti del mondo.

Epoca II

Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra

1945-1968



Sommario

11.1. Nel passaggio dalla ricostruzione al miracolo economico si ha una radicale trasformazione del tessuto sociale e antropologico italiano: tra conflitti e crisi, si impone una egemonia culturale della sinistra.

11.2. Il neorealismo si presenta come espressione diretta dell'Italia democratica e popolare uscita dalla Resistenza: ad esso si collegano solo in parte esperienze più problematiche, come quelle di Vittorini, Pavese, Fenoglio.

11.3. A un «realismo critico», i cui estremi possono essere fissati in Moravia e in Sciascia, si connette una ricca letteratura narrativa, che dà un'immagine molto articolata dell'Italia del dopoguerra.

11.4. In relativa continuità con la tradizione lirica del Novecento, si svolgono essenziali esperienze poetiche (in primo piano quelle di Penna, Luzi, Sereni, Caproni).

11.5. Dalla crisi del neorealismo sorge uno sperimentalismo che illumina gli aspetti contraddittori della realtà contemporanea (culminando nella testimonianza di Pasolini). La neoavanguardia, rifiutando la recente tradizione, cerca una nuova letteratura all'altezza della modernità e del mondo industriale.

11.6. Mentre si affermano altre notevoli narrative, l'opera della Morante si impone con i suoi colori accesi ed esuberanti, con la sua ricerca di una impossibile origine felice.

11.7. Calvino vive in modo esemplare e con intensi risultati narrativi la vicenda intellettuale del dopoguerra, dall'impegno neorealista alla perdita di ogni centro e di ogni sicurezza.

Nella pagina precedente:
Torino 1946. Reparto della Fiat Lingotto,
foto di Federico Patellani.

11.1. Società e cultura del dopoguerra

11.1.1. Limiti cronologici.

Dal 1945 a oggi si è svolto un periodo di stabilità internazionale ma percorso da violenti conflitti sociali all'interno dei vari Stati e da numerose guerre locali: dal punto di vista storico in Italia esso è caratterizzato da una sostanziale continuità politica e istituzionale, dal faticoso sviluppo del nuovo Stato democratico e repubblicano e da un processo di trasformazione economica e sociale che ha mutato radicalmente i connotati del paese e i caratteri della vita quotidiana.

Un momento di frattura: il Sessantotto

Nell'ambito dei quarantacinque anni trascorsi dalla fine della guerra è però possibile individuare un momento particolarmente nevralgico, che si manifesta nel modo più esplicito nel 1968.

Negli eventi di quell'anno, con l'esplosione dei movimenti studenteschi, sembra come giungere a compimento, in Italia e nel mondo, un processo che aveva preso avvio dalle tensioni che già si erano innescate alla fine della guerra mondiale: si sprigiona una spinta liberatrice, una aspirazione a rompere secolari barriere, a modificare abitudini e comportamenti, a lottare per un mondo nuovo e diverso.

Dopo il '68 inizia una specie di inversione di tendenza, che, con l'affermazione di nuovi valori e modi di vita, porta ad altri equilibri, assai diversi da quelli costruiti nel primo dopoguerra: equilibri che, intorno al 1990, sembrano risolversi in una nuova unificazione del mondo non più sotto il segno della rivoluzione, ma sotto quello del mercato economico.

Dato il rilievo e il significato che il 1968 assume, può essere opportuno fissare in quell'anno il confine tra due epoche diverse, quella della ricostruzione e dell'espansione economica del dopoguerra, segnata dalla guerra fredda e dallo scontro tra i grandi blocchi, e quella della nuova società planetaria, segnata da una aggressiva affermazione del capitalismo e dall'emergenza ecologica (due epoche che presentano caratteri specifici e distinti anche nella particolare situazione italiana).

Dalla ricostruzione alla società planetaria

Bisognerà però sottolineare ancora una volta il carattere approssimativo di questa distinzione e si dovrà tener conto anche del fatto che molti sono gli autori e le vicende del dopoguerra che superano i confini di un'epoca o che sono egualmente partecipi delle due epoche.

Diverse generazioni di scrittori

II.1.2. Verso una cultura di massa: nuovi beni e nuovi consumi.

La qualità della vita

Il grande sviluppo dei paesi occidentali nel dopoguerra si lega in primo luogo alla produzione di beni di consumo destinati a settori molto ampi della popolazione: l'industria produce ora oggetti e strumenti di cui possono essere acquirenti anche le famiglie operaie e che, diffusi su vasta scala, modificano i caratteri della vita sociale. Si affermano nuove forme di benessere collettivo; la stessa vita diviene più sicura, sia per il miglioramento della produzione agricola e dell'alimentazione, sia per i nuovi progressi della medicina.

Contraddizioni italiane

Questi processi riguardano naturalmente solo i paesi più avanzati, all'interno dei quali persistono però spesso aree arretrate e situazioni contraddittorie. Le condizioni oggettive e la tradizione storica dell'Italia danno luogo alle situazioni più varie, con aree molto avanzate, al passo con il più impetuoso sviluppo industriale europeo, ed aree estremamente arretrate, non ancora raggiunte dalla nuova spinta del benessere; l'espansione economica rende ancora più forte il contrasto tra Nord e Sud: in molti centri si diffondono modi di vita modernissimi, in altri permangono sistemi di vita ancora sepolti in una civiltà contadina senza tempo, che offrono come unica risorsa possibile l'emigrazione. Nelle stesse aree più avanzate il troppo rapido inurbamento e le condizioni dello sfruttamento industriale originano fenomeni di degradazione e di emarginazione; la corsa all'accumulo di ricchezza e di beni di consumo impone spesso sacrifici tremendi alle classi operaie e contadine: si sradicano e si distruggono tradizioni, forme culturali, antichi modi di vita e di rapporti sociali, e da ciò sorgono tensioni di particolare gravità.

I nuovi oggetti della quotidianità

La vita quotidiana di strati sempre più ampi della popolazione è comunque modificata profondamente dalla presenza di nuovi beni, che facilitano l'esistenza, creando nuove abitudini e nuovi comportamenti. Gli elettrodomestici assumono ora un ruolo importante nello sviluppo economico e nella trasformazione delle abitudini della popolazione.

La televisione

Una forte diffusione hanno già negli anni Cinquanta altri oggetti legati a funzioni di tipo culturale, come radio, giradischi e soprattutto televisori: il massiccio ingresso della televisione nelle famiglie modifica radicalmente l'uso del tempo libero ed i comportamenti culturali di massa.

L'automobile

L'automobile contribuisce significativamente alla modificazione della vita quotidiana, e in modo determinante al miracolo economico: negli anni Cinquanta l'industria automobilistica (e in particolare la Fiat) si impone come la forza trainante dell'economia italiana.

Produzione e consumi

I mezzi di comunicazione diffondono in modo capillare messaggi e forme culturali che avevano caratterizzato fin dall'inizio lo sviluppo della modernità, ma avevano in precedenza agito solo su alcuni strati della popolazione urbana. I comportamenti più minuti e l'orizzonte più generale dell'esistenza vengono a uniformarsi in funzione della produzione e del consumo: i rapporti di ciascuno con gli oggetti e con le persone si privano di spessore e di valore, tendono a svolgersi in modo automatico. Questi caratteri della cultura di massa suscitano

un notevole allarme nel mondo intellettuale, in cui si diffondono nuove problematiche, come quelle dell'*incomunicabilità* e dell'*alienazione*. In questo orizzonte, si svolge comunque una profonda e sottile laicizzazione dell'esistenza, che porta l'italiano medio a confrontarsi sempre meno con modelli ideali e forme religiose, e a cercare invece una soddisfazione della vita nel presente, a volte solo nel consumo degli oggetti disponibili.

Laicizzazione dei comportamenti

La *pubblicità* diventa una presenza costante nella vita quotidiana; lo *sport* è seguito da un pubblico molto più vasto rispetto al recente passato, grazie all'amplificazione che ne danno i mezzi di comunicazione. Il miglioramento delle tecniche di riproduzione e trasmissione porta a una diffusione vastissima della musica leggera, e in questo campo (come in quello del cinema) acquista un essenziale fascino la massiccia importazione di modelli americani. Negli anni Sessanta si afferma rapidamente la nuova musica *rock* e si diffondono alcuni atteggiamenti giovanili che avranno un peso ancora più essenziale negli anni successivi.

La pubblicità e lo sport

La musica leggera

II.1.3. Scolarizzazione e diffusione del lavoro intellettuale.

A questi processi si accompagnò un progressivo aumento della scolarizzazione, con un passaggio, non privo di contrasti, da una scuola d'*élite*, come era ancora quella del ventennio fascista, a una scuola di massa. Diverse iniziative politiche (che videro in primo piano la sinistra, ma anche i settori più avanzati del mondo cattolico) collaborarono alla lotta contro l'analfabetismo, allo sviluppo e alla diffusione dell'istruzione al di là del primo livello della scuola di base in tutte le classi sociali.

Lotta all'analfabetismo e sviluppo della scuola

Un momento essenziale nella politica di sviluppo scolastico fu l'introduzione, con legge del 1962, della scuola dell'obbligo fino ai 14 anni, con una scuola media inferiore unica, non più distinta secondo categorie diverse. Si trattava di uno sconvolgente fenomeno di promozione sociale, che ebbe i suoi effetti anche sull'università, che nel corso degli anni Sessanta venne raggiunta da un numero consistente di giovani provenienti dalla sempre più numerosa piccola borghesia di origine operaia e contadina.

Scolarizzazione di massa

L'ampliamento della scolarizzazione modificò l'uso sociale della cultura, ruppe barriere secolari: mise a contatto con forme, istituzioni, discipline particolari, molti strati della popolazione che sempre ne erano stati esclusi; diede luogo a nuovi rapporti tra le classi e a nuove forme di conflitto sociale. I percorsi scolastici e universitari portarono alla formazione di strati di intellettuali di tipo «medio» molto più numerosi e ampi che nel passato.

Nuovi strati intellettuali

Nella nuova dialettica dello sviluppo industriale, queste figure intellettuali perdono sempre più nettamente la loro identità e il loro prestigio sociale. La loro condizione è quella dell'intellettuale-massa, addetto alla riproduzione di funzioni degradate, in condizioni economiche difficili e insoddisfacenti, consumatore e mediatore di cultura a un livello inferiore, secondo le esigenze delle istituzioni e del mercato.

L'«intellettuale-massa»

11.1.4. *Trasformazione del tessuto linguistico.*

Parlare italiano Il veloce cammino del progresso, che comprende fenomeni di omogeneità culturale, porta automaticamente a compimento quell'unificazione linguistica del paese invano cercata dal tempo dell'unità politica.

Comunicazione «media» e realtà dialettali Nei primissimi anni del dopoguerra si assiste a un incontro-scontro tra una lingua italiana «media», di tipo burocratico, ricca di formule retoriche, legata ancora a radici umanistiche, sviluppatasi negli anni del fascismo, e la vitalità dei diversi dialetti, legati a situazioni concrete, espressione del «popolo» che con la Resistenza sembra finalmente giunto alla ribalta della storia. Ora anche il nuovo cinema contribuisce a diffondere una forma di italiano medio «parlato», carico di elementi dialettali di diversa origine. I più intensi rapporti tra le varie zone del paese, le migrazioni interne, i mezzi di comunicazione di massa, creano nuovi miscugli e intrecci linguistici, e nello stesso tempo nuove difficoltà di comunicazione. Le secolari tradizioni dialettali, che persistono nell'uso delle comunità locali, si scontrano con la lingua comune, con il linguaggio della produzione e del consumo, con le forme della comunicazione di massa.

La secolare questione della lingua sembra così avviarsi verso una soluzione automatica, in modo indipendente da tutte le iniziative degli intellettuali, per effetto dello sviluppo delle forze produttive e dell'espansione industriale: come avvertì Pier Paolo Pasolini, in un polemico intervento del 1964 (cfr. 11.5.3), l'industria e le comunicazioni di massa (e in primo luogo la televisione) avevano rapidamente ridotto la vitalità dei dialetti, avevano creato un «nuovo italiano» tecnologico e neocapitalistico, standardizzato e neutralizzato, rispondente in pieno ai bisogni del mondo industriale e finalmente comprensibile da tutti. Si trattava di una tendenza inarrestabile, ma non di una realtà definitivamente assestata: ancora negli anni Sessanta alcune situazioni sociali (soprattutto nel Sud e nelle isole) non avevano ancora risentito in modo diretto degli effetti del nuovo sviluppo e vedevano sopravvivere le ultime tracce della tradizionale civiltà contadina. Ma il processo era ormai innescato e si sarebbe definitivamente affermato nel corso degli anni Settanta.

11.1.5. *Le forme del lavoro culturale e della produzione letteraria.*

Continuità con il passato Il lavoro intellettuale e la produzione letteraria del dopoguerra mantengono inizialmente una certa continuità con le forme diffuse nella prima parte del secolo: mentre muta il contesto politico e ideologico, permangono gran parte delle istituzioni già collaudate. In una prima fase le iniziative del nuovo Stato democratico e la spinta dell'espansione economica avviano soprattutto un vigoroso sviluppo quantitativo, senza sostanziali modificazioni delle strutture di base. Un nuovo rilievo nell'organizzazione della cultura assumono i partiti politici, che si avvalgono per i loro organi di stampa dell'opera degli intellettuali: tra tutti, il partito comunista è quello che adotta le iniziative più ampie e orga-

niche, definendo il ruolo e la funzione degli intellettuali, tracciando articolati programmi di politica culturale. Decisamente ridotte furono invece le iniziative culturali dei grandi gruppi industriali, che solo in pochi casi utilizzarono intellettuali e scrittori nei loro uffici pubblicitari o per la gestione dei rapporti con il personale. Un'eccezione di rilievo fu costituita dalla Olivetti, per iniziativa del suo presidente, ADRIANO OLIVETTI (1901-1960), impegnato in vivaci attività culturali e politiche, promotore di ricerche sociali; alla sua azienda e ai suoi studi collaborarono in varie fasi anche scrittori come Fortini, Ottieri, Volponi, Giudici, ecc.

Adriano Olivetti

La tradizionale editoria (cfr. DATI, tav. 156) ebbe uno sviluppo articolato,

DATI tav. 156

L'editoria del Novecento

All'inizio del Novecento la generale espansione economica produsse un relativo ampliamento del mercato editoriale, di cui furono inizialmente protagoniste alcune case editrici formatesi nella fase finale del secolo precedente, rivolte sia a un'editoria di grande consumo sia a un'editoria specializzata. Mantenero la loro vitalità le grandi case editrici milanesi, come la Sonzogno e la Treves, che nella sua «Biblioteca amena» (fondata nel 1866) raccoglieva la maggiore narrativa contemporanea, e che per tutta la fase iniziale del Novecento continuò a dominare nel campo della narrativa di grande diffusione; dimensioni notevoli avevano assunto anche altre case editrici come la Vallardi e la Hoepli. A Firenze si sviluppò soprattutto un'editoria di cultura: a Le Monnier si erano aggiunti Barbèra (che aveva iniziato l'attività nel 1854), Sansoni (1863), Olschki (1886); ma aveva preso piede anche un'editoria «popolare», con la Salani (1862) e poi con la Bemporad, che a partire dal 1890 stampa *Le Avventure di Pinocchio*. A Torino, oltre alla Utet, si distinguono la Loescher (1861) e la Lattes (1863); a Bologna assume notevoli dimensioni la Zanichelli (che vi si impianta nel 1866, dopo una prima fase di attività a Modena).

Quasi tutte queste case editrici partecipano all'espansione dell'inizio del Novecento (prestando anche attenzione al mercato scolastico). Ma nel rinnovato orizzonte politico e intellettuale dell'età giolittiana si formano altre case editrici: all'iniziativa di gruppi cattolici sono legate La Scuola di Brescia (1904), la Sei di Torino (1908), le Edizioni Paoline della Pia società di San Paolo (sorte nel 1914). Maggior rilievo culturale hanno la Laterza di Bari, che inizia la sua attività nel 1901 (ma la società libraria Gius. Laterza & Figli era stata fondata già nel 1885) e riceve subito un essenziale impulso dalla collaborazione di Benedetto Croce; le edizioni della «Voce», che affiancano la rivista fiorentina e pubblicano un centinaio di libri; e sempre a Firenze, la Vallecchi, sorta nel 1913 per iniziativa di ATTILIO VALLECCHI (1880-1946), che si lega subito alla nuova letteratura pubblicando la rivista «Lacerba» e che svolgerà, durante il fascismo, un ruolo fondamentale in gran parte della nuova produzione letteraria.

La prima guerra mondiale crea molte difficoltà, mettendo seriamente in cri-

segue

si alcune aziende; negli anni del fascismo si gettano le basi di un nuovo assetto del mondo editoriale italiano, con il crollo di alcune delle più importanti case editrici di origine ottocentesca, con l'assestamento, non privo di situazioni critiche, di altre di lunga tradizione, e con la fondazione di alcune di quelle che costituiscono ancora oggi la base del nostro panorama editoriale. Ascesa rapida e prodigiosa fu quella della casa editrice di ARNOLDO MONDADORI (1889-1971), che si mosse con una moderna logica d'impresa: essa aveva iniziato l'attività a Verona negli anni Dieci con pubblicazioni per ragazzi e scolastiche, aveva acquisito nel 1917 uno stabilimento tipografico in proprio, e negli anni Venti, trasferitasi a Milano, si rivolse ai generi e ai pubblici più diversi, impegnandosi nel nuovo campo della stampa periodica e toccando le più varie forme della letteratura di consumo, delle traduzioni dalle letterature straniere e dell'«alta» letteratura (acquisendo tra l'altro l'opera completa di Pirandello e di D'Annunzio). L'ascesa di Mondadori, che divenne rapidamente il maggior editore italiano, fu accompagnata dalla crisi e dal crollo di case editrici concorrenti come la Treves e la Bemporad. Nella Milano degli anni Venti si sviluppò un'altra nuova impresa di grandi dimensioni, quella di ANGELO RIZZOLI (1889-1970), che partì dalla pubblicazione di giornali illustrati e di opere a dispense e già intorno al '30 mise in commercio libri di generi diversi. Di minori dimensioni, ma estremamente attente alla nuova letteratura, furono altre due case editrici milanesi, la Dall'Oglio e la Bompiani, sorta quest'ultima nel 1929 per opera di VALENTINO BOMPIANI (nato nel 1898), che era in rapporto con molti dei maggiori scrittori del tempo. La politica culturale del fascismo creò appositi organismi editoriali e fece convergere finanziamenti verso vari editori: e un ruolo essenziale ebbe in questa politica Giovanni Gentile, che tra l'altro acquisì personalmente il controllo della Sansoni di Firenze. Una casa editrice orientata invece in senso antifascista e rivolta in primo luogo a una saggistica storica e pedagogica, molto attiva anche nella seconda metà del secolo, La Nuova Italia, sorse per iniziativa di ERNESTO CODIGNOLA (1885-1965) a Venezia nel 1926, passando poi nel '30 a Firenze.

Un caso a sé è quello dell'editore modenese ANGELO FORTUNATO FORMIGGINI (1878-1938), dalle scelte originali e intelligenti; avviata la sua attività già nel 1909, nel 1915 si trapiantò a Roma, tentando iniziative di grande respiro che furono bloccate dal fascismo. Una decisa prospettiva antifascista fu quella svolta a Torino dalle edizioni di Piero Gobetti, che continuarono anche dopo la morte del fondatore come edizioni del «Baretti».

Negli anni Venti e Trenta si segnarono le edizioni di «Solaria», legate alle scelte «europee» della rivista. Ma agli anni del fascismo risale anche la casa editrice Guanda, fondata a Modena nel 1932 da UGO GUANDALINI (1905-1971), poi trasferita a Parma, specializzata nel campo della poesia, e l'avvio dell'attività di due editori che avranno una presenza caratterizzante negli anni del dopoguerra, GIULIO EINAUDI (1912), che fondò la sua casa editrice a Torino nel 1933, sostenuto dal padre Luigi, e ALDO GARZANTI (1883-1961), che impiantò a Milano la Garzanti nel 1939, rilevando le strutture della fallita Treves.

Dopo la crisi e lo sbandamento degli anni della seconda guerra mondiale, la ricostruzione vide in primo piano le imprese di Mondadori e di Rizzoli. Deter-

minante fu l'impulso dato a due collane economiche, aperte alle opere più diverse della letteratura di tutti i tempi, come la Bur e gli Oscar Mondadori. Con una minore presenza sul mercato e con dimensioni più artigianali che industriali, ma con una scelta di qualità legata a una ben definita prospettiva culturale (animatori della casa editrice furono Leone Ginzburg, Massimo Mila, Cesare Pavese, Norberto Bobbio, Elio Vittorini e Italo Calvino), l'Einaudi si impose già nei primi anni del dopoguerra come la più prestigiosa casa editrice italiana; ma per la nuova letteratura, grazie alle scelte e ai rapporti personali istituiti dagli editori, fu determinante la presenza della Bompiani e della Garzanti (notevole in questo senso è stata l'attività di LIVIO GARZANTI, nato nel 1921). Altre società come Laterza, La Nuova Italia, Sansoni, Zanichelli, Vallecchi, continuarono vivacemente la loro tradizione, dimostrando però di sapersi adattare alle mutate esigenze del mercato.

La seconda metà del secolo ha visto sorgere anche una serie molto numerosa di nuove case editrici, legate più a una volontà di intervento culturale che a una logica economica. Lo sviluppo della scolarizzazione ha comportato un notevole ampliamento dell'editoria scolastica e la formazione di una specifica editoria universitaria; importante è stato anche lo sviluppo di un'editoria specializzata nel campo delle arti e dei libri illustrati (l'Electa, sorta a Milano nel 1950; le eleganti edizioni, rivolte a un pubblico selezionato, di Franco Maria Ricci, sorte a Parma nel 1965, ecc.).

In fasi successive sono nate piccole case editrici legate a situazioni particolari: in primo luogo tutta un'editoria «alternativa», sorta intorno alle esperienze della nuova sinistra e dei movimenti del Sessantotto; e poi una editoria estremamente specializzata, proliferata nel corso degli anni Ottanta.

Non sono state poche le case editrici, nate nel dopoguerra, che hanno avuto un impianto più solido e scelte più caratterizzanti. Due case si sono fondate su una cultura grosso modo «di destra»: la Longanesi, sorta nel 1956 per iniziativa di Leo Longanesi, e la Rusconi, che ha iniziato le pubblicazioni a partire dal 1957, sulla base di un'impresa di rotocalchi popolari. Precise scelte nel campo dei classici della grande narrativa mondiale ha compiuto la casa editrice fondata nel 1955 a Milano da UGO MURSIA (1921-1982).

Le edizioni che maggiormente hanno influito sulla storia della cultura e della letteratura italiana e che furono determinanti per un'apertura verso la cultura internazionale, sono state quelle della Feltrinelli e della Adelphi e quelle del Saggiatore e del Mulino. GIANGIACOMO FELTRINELLI (1926-1972) diede avvio nel 1955 a una casa editrice decisamente orientata a sinistra, che in pochi anni si mosse con vivacità, con grandi successi di mercato (come *Il Gattopardo* e *Il dottor Živago*), e che tra l'altro offrì un sostegno essenziale alla neoavanguardia e alla cultura della contestazione. La casa editrice Adelphi fu fondata nel 1962 da LUCIANO FOÀ (nato nel 1915), in seguito a un progetto elaborato da Bobi Bazlen: essa si è distinta per l'attenzione a una cultura mitteleuropea, al pensiero «negativo», a prospettive mitiche, simboliche, psicologiche. Il Saggiatore sorse nel 1958 per iniziativa di ALBERTO MONDADORI (1914-1976), col proposito di affiancare la Mondadori sul piano della saggistica di qualità: contribuì in modo determinante ad aprire la cultura italiana alla filosofia contemporanea e

alle moderne scienze umane. La Società Editrice il Mulino, sorta a Bologna nel 1954 per iniziativa di un gruppo di studiosi cattolici e liberaldemocratici, si è caratterizzata per una attenzione alla più ricca e problematica saggistica internazionale in vari campi delle scienze umane.

Un rilievo non indifferente, sul piano della saggistica, ha avuto anche l'attività degli Editori Riuniti che, sorta nel 1953, è stata la casa editrice «ufficiale» del Pci. Tra le «piccole» ha assunto un rilievo notevole, specie per iniziativa di Leonardo Sciascia (cfr. II.3.16), manifestando una forte curiosità verso esperienze narrative solitamente trascurate e verso le nuove esperienze degli anni Ottanta, la casa editrice Sellerio di Palermo (che ha iniziato le pubblicazioni nel 1969). Non va poi dimenticato il gran numero di editori che hanno operato e operano a Napoli, dando vita a iniziative spesso assai vivaci e intelligenti (in primo luogo Liguori e Guida).

Assai complesse sono state le vicende economiche che hanno regolato lo sviluppo del più recente panorama editoriale: basta qui ricordare che gli anni Settanta hanno visto una generale crisi dell'editoria e l'inizio di un lungo processo di ristrutturazione, con la chiusura o il ridimensionamento di diverse case e con vari sconfinamenti dell'editoria nei più diversi campi dei *mass media*: si sono formati gruppi editoriali molto vasti, attraverso accorpamenti di diverse case e sigle editrici entro grandi società per azioni il cui capitale è controllato da gruppi diversi (tra i quali si danno casi di conflitti a volte molto aspri). Anche in vista della unificazione dei mercati europei, l'editoria si muove così verso concentrazioni assai vaste, che permettono di controllare settori diversi ed eterogenei del mercato culturale e di coordinare gli obiettivi di imprese diverse: essa appare sempre più integrata nei meccanismi di gestione della grande industria, che, al di là dello spazio del libro, chiamano in causa il controllo dei più vari mezzi di comunicazione di massa; e molto marginale appare il raggio d'azione delle aziende editoriali indipendenti dai nuovi meccanismi societari.

legato alle successive fasi del processo di ricostruzione e di espansione: si rafforzarono case editrici già attive negli anni del fascismo, continuando tradizioni di tipo artigianale o trasformandosi in vere e proprie aziende industriali; nacquero nuove case editrici, nuove collane e nuove iniziative culturali. In questi anni prende piede anche in Italia la forma del libro economico tascabile, con collane di grande e costante diffusione: la Bur (Biblioteca Universale Rizzoli), che inizia le pubblicazioni nel 1949, mette alla portata di tutti un essenziale repertorio di classici delle letterature di tutti i tempi; più varia e fitta, e più legata all'attualità, è la scelta di opere della collana degli Oscar Mondadori (inaugurata nel 1965).

Difficili appaiono i rapporti tra le esigenze economiche dell'editoria e le diverse scelte degli scrittori: ben pochi riescono a vivere con i diritti d'autore, mentre molte personalità di rilievo ricoprono un ruolo importante nella politica editoriale, sia lavorando come funzionari all'interno di case editrici, sia orientandone le scelte con un'attività di consulenza. I meccanismi economici arrivano a creare difficoltà ad autori e opere di grande valore, con storture, errori, incomprensioni. Si arriva a nu-

Gli scrittori
e il mercato

GENERI E TECNICHE tav. 157

Romanzo poliziesco/Romanzo rosa/Fantascienza/ Fumetto/Fotoromanzo

Lo sviluppo di un pubblico indifferenziato e anonimo dà luogo a una *letteratura di massa*, con vari generi narrativi, che circola sia «a puntate» (come il *romanzo d'appendice*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 100) in giornali e riviste di grande diffusione, sia in volumi pubblicati in apposite collane, che escono con frequenza periodica. Molto spesso si tratta di una produzione di tipo meccanico e degradato, priva di originalità, ma in alcuni generi si danno prove di grande artigianato narrativo, con scrittori che operano a un altissimo livello letterario. Molti degli schemi su cui si basano questi generi prendono origine spesso da situazioni narrative molto più antiche o da opere della letteratura «alta» e circolano poi ampiamente dalla forma della scrittura a quella del cinema e del fumetto; molti scrittori di rilievo hanno peraltro utilizzato in opere più ambiziose schemi e modelli ricavati da questa produzione di massa, rendendo sempre più difficile una distinzione tra forme letterarie «alte» e forme di consumo e di massa. Qui si danno indicazioni su alcuni generi fondamentali.

Il *romanzo poliziesco* viene chiamato in inglese *detective story*, «storia di investigazione», in francese *roman policier*, in tedesco *Kriminalroman*; in Italia si usa il termine *giallo*, che ha avuto origine dal colore delle copertine della prima collana editoriale dedicata a questo tipo di letteratura, «I Libri Gialli» di Mondadori, inaugurata nel 1929. Anche nei suoi maggiori risultati, il romanzo poliziesco tende ad avere una struttura costante e ripetitiva, che mette a suo agio il lettore, favorisce la sua concentrazione sull'enigma da risolvere. Gli schemi del poliziesco possono peraltro entrare in vari modi in opere con più ampi propo-

segue

merosi casi di opere di cui viene a lungo rifiutata la pubblicazione e che poi, una volta pubblicate (per lo più dopo la morte dell'autore), ottengono un'imprevista riuscita (ecco allora una serie di successi postumi, dal *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa alle opere di Morselli).

Assume un peso notevole, nei meccanismi produttivi e di mercato della nuova letteratura (specialmente della narrativa), l'istituto dei *premi letterari*, al cui sviluppo si collega il fenomeno dei grandi successi, che raggiungono un numero di copie vendute mai realizzato in passato (i *best sellers*): i primi successi italiani di dimensioni eccezionali sono quelli de *Il Gattopardo* (1958, già ricordato) e de *La ragazza di Bube* di Cassola (1960, cfr. II.2.15).

Un peso fondamentale assumono nel mondo editoriale anche le più varie espressioni della *letteratura di massa* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 157), che vedono un incremento notevole della loro diffusione. L'editoria è variamente presente nel campo della stampa periodica, che si accosta più direttamente a modelli europei e americani. In questa e nei grandi giornali quotidiani, che continuano la loro tradizione (affiancati però dalla nuova stampa di partito), lavorano nuove schiere di giornalisti, ma anche molti scrittori.

Nei giornali dei partiti della sinistra, il socialista «Avanti!» e il comunista

Premi letterari
e best sellers

La letteratura
di massa

siti letterari (è il caso del *Pasticciaccio* di Gadda, cfr. 10.9.8, e di gran parte delle opere di Sciascia, cfr. 11.3.17). Notevole fortuna hanno avuto in Italia i maggiori autori del poliziesco europeo e americano; ma non sono mancati autori italiani di qualche rilievo, come LORIANO MACCHIAVELLI (nato nel 1934); tra il giallo, il romanzo nero e quello rosa, con notevoli capacità di invenzione e con una eccezionale duttilità artigianale, si è mosso GIORGIO SCERBANENCO (1911-1969). Uno dei maggiori successi degli ultimi anni è stato *La donna della domenica* (1972), prodotto di consumo confezionato in modo «perfetto» da CARLO FRUTTERO (nato nel 1926) e da FRANCO LUCENTINI (nato nel 1920, che aveva svolto precedentemente notevoli prove di letteratura «sperimentale»).

Il *romanzo rosa*, rivolto solitamente al pubblico femminile, si svolge dal romanzo popolare d'appendice ottocentesco, concentrandosi su passioni amorose ostacolate, su situazioni patetiche, su figure femminili dalla sensibilità tenera e appassionata, su ambientazioni artificiose e convenzionali; in genere si conclude con il lieto fine del matrimonio, ma può comportare anche esiti tragici e commoventi. Nel corso di questo secolo hanno avuto grande successo in Italia romanzi rosa tradotti dal francese: ma negli anni Trenta si sono affermati, a partire da *Signorisi* (1931), quelli di LIALA (pseudonimo di AMALIA LIANA NEGRETTO ODESCALCHI, nata nel 1897), che ha prodotto un numero vastissimo di romanzi (dal successo ininterrotto, anche per tutto il dopoguerra), in cui gli elementi patetici e sentimentali si collocano su di uno sfondo estetizzante.

La *fantascienza* (in inglese *science fiction*) si collega a una tendenza costante nell'immaginario umano (manifestatasi già nella cultura classica), volta alla costruzione fantastica di mondi diversi da quello presente; ma si definisce in modo più circostanziato nella seconda metà dell'Ottocento, nell'orizzonte positivista, con una serie di romanzi in cui si rappresentano macchine scientifiche immaginarie, che producono risultati e situazioni diverse da quelle della normalità quotidiana (è il caso di scrittori di grande successo, come il francese Jules Verne, 1828-1905, e l'inglese Herbert George Wells, 1866-1946). Come letteratura di consumo, quella fantascientifica si è diffusa soprattutto nei paesi anglosassoni: la prima collana di fantascienza italiana, «Urania», di Mondadori, è sorta nel 1952. Ma la fantascienza si è spesso intrecciata con le forme della letteratura fantastica e con l'intento di descrivere criticamente, proiettandole nel futuro, le tendenze negative e distruttive già in atto nella società contemporanea. Nella letteratura italiana del Novecento non mancano i rapporti con la fantascienza, in particolare in autori come Landolfi e Calvino.

Parziale ma non trascurabile è il rapporto della letteratura con altre forme, legate all'espansione della stampa periodica di massa (cfr. 10.1.4), in cui il testo scritto è solo una componente parziale: in primo luogo il *fumetto*. Esso ha avuto origine nei supplementi domenicali di alcuni giornali americani, alla fine dell'Ottocento, come genere di tipo «comico», che in un primo tempo presenta semplici situazioni divertenti e poi si sviluppa in veri e propri racconti. Negli anni Venti si è avuta nella stampa italiana una grande diffusione della narrazione a fumetti, specialmente nell'ambito della produzione per l'infanzia (in primo luogo nel «Corriere dei Piccoli»); il fumetto è entrato in rubriche e supplementi apposti di numerosi giornali, ha dato luogo a pubblicazioni periodiche specifiche e a veri e propri libri di «strisce» a fumetto. A partire dagli anni

Trenta ha avuto un rilievo eccezionale nella formazione dell'immaginario di ragazzi e adolescenti, con una produzione articolata, che riproduce i generi più diffusi della narrativa e del cinema di massa, dal *western* al poliziesco, al fantastico, alla fantascienza, all'avventura esotica. Nel dopoguerra si sono avute nuove esperienze di successo, rivolte sempre più anche a un pubblico adulto, seguendo da un lato gli aspetti più degradati della cultura di massa (dal culto della violenza alla pornografia), dall'altro cercando forme eleganti e sofisticate.

Mentre il fumetto ha raggiunto anche risultati di alto livello, rivelando, possibilità artistiche considerevoli, il *fotoromanzo* (sviluppatosi in Italia nel dopoguerra) rappresenta invece una delle forme strutturalmente più degradate della cultura di massa: la narrazione avviene con lo stesso principio del fumetto, ma sostituendo alle vignette disegnate dei fotogrammi.

«l'Unità», argomenti di cultura e di letteratura sono largamente trattati, ma spesso con una netta separazione dalla materia più direttamente politica e informativa. Di notevole valore, ma di vita breve e difficile è «Il Nuovo Corriere», un quotidiano sostenuto dal Pci e diretto da Romano Bilenci (cfr. 10.6.18). Ma il risultato più vivo e originale del giornalismo del dopoguerra è costituito da «Il Mondo», un settimanale laico, uscito dal 1949 al 1966, schierato su una posizione di liberalismo di sinistra, che si avvale della collaborazione di numerosi scrittori e critici di grande rilievo e che ha costituito una rigorosa esperienza di giornalismo di cultura: il suo fondatore, MARIO PANNUNZIO (1910-1968), è certo una delle maggiori figure del giornalismo italiano, promotore di un'informazione critica e razionale.

La stampa laica
e di sinistra

La sede privilegiata del dibattito culturale (e, in modo più specifico, politico-culturale) è ancora costituita dalle riviste, che fioriscono in grande numero come espressione di gruppi e tendenze particolari, modo di aggregazione di scrittori, strumento di intervento militante nella situazione contemporanea. Un elenco delle più importanti riviste letterarie si troverà in DATI, tav. 165. Negli anni Sessanta sono particolarmente numerose le riviste in cui si fa un uso politico della cultura, con nette e polemiche scelte di posizione al di fuori degli schieramenti tradizionali della sinistra. Gli anni Sessanta vedono d'altra parte la formazione di numerosi piccoli gruppi di analisi e di elaborazione politica: su uno specifico piano culturale e letterario, un importante fenomeno di aggregazione è costituito dal Gruppo 63, che riprende in modo nuovo i modelli dei movimenti d'avanguardia dell'inizio del secolo (cfr. 11.5.2).

Le riviste

Un cenno va fatto, infine, alla partecipazione degli scrittori all'industria dello spettacolo: il momento particolarmente felice attraversato dal cinema italiano dal dopoguerra agli anni Sessanta è caratterizzato da rapporti molto stretti con la letteratura e dalla collaborazione prestata da numerosi scrittori (cfr. DATI, tav. 164), e di essa si avvalgono anche la radio e il nuovo mezzo televisivo.

Scrittori
e industria
dello spettacolo

Il teatro attraversa varie difficoltà, ma continua comunque a costituire un punto di riferimento non solo per la scrittura drammaturgica, ma anche per le molteplici attività culturali ad esso collegate (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 158).

Il teatro

Il teatro dell'assurdo

Con questa espressione, usata per la prima volta dal critico inglese Martin Esslin in un libro del 1961, sono state definite varie esperienze teatrali, anche assai diverse tra loro, sviluppatesi dopo la seconda guerra mondiale, in vario modo tendenti a rappresentare il carattere «assurdo» della condizione esistenziale, il senso di vuoto e di solitudine dell'uomo in un mondo scisso e diviso, in preda all'angoscia per gli orrori del nazismo e della guerra mondiale, minacciato da un'incombente distruzione atomica, retto da rapporti sociali privi di qualsiasi razionalità, in una totale disintegrazione dell'esperienza individuale.

La tematica dell'*assurdo* si collegava in origine all'esistenzialismo e alla sua riflessione sulla posizione dell'uomo rispetto al nulla: nell'immediato dopoguerra essa già era al centro delle opere teatrali di Sartre e di Camus, che si presentavano per lo più come drammi a tesi, con strutture tradizionali e con troppo espliciti contenuti filosofico-politici. Nei primi anni Cinquanta altri scrittori costruirono invece drammi basati sulla disintegrazione dei rapporti scenici, sulla invenzione di situazioni al di là della logica comune, spesso con una fortissima carica comica e con evidenti rapporti con le tecniche del surrealismo (cfr. 10.6.8): questo teatro suscitò inizialmente scandalo e un violento rifiuto nel pubblico borghese, ma venne presto accettato, perdendo ogni carica innovativa o provocatoria e fissandosi in una retorica abbastanza convenzionale. Esso ha dato comunque opere di grande valore, ed eccezionale è stato il successo del teatro in lingua francese del rumeno Eugène Ionesco (nato nel 1912), esule a Parigi.

Al teatro dell'assurdo, che già negli anni Cinquanta ebbe considerevole risonanza anche in Italia, si possono variamente collegare altri scrittori di lingua inglese e francese (in primo luogo Harold Pinter, nato nel 1930). Ad esso venne avvicinato anche il teatro di Samuel Beckett (1906-1990), che in realtà è frutto di una più rigorosa esperienza, del tutto appartata, che nega insieme la finzione teatrale e la stessa identità umana, sullo sfondo di un mondo in cui l'orrore è divenuto normale e quotidiano. Ancora diversa l'esperienza del francese Jean Genet (1910-1986), che in un sontuoso gioco di specchi fa vivere sulla scena la seduzione e la violenza dei rapporti di dominio dell'uomo sull'uomo.

11.1.6. Il dibattito ideologico: filosofia e saggistica.

Idealismo
crociano
e storicismo
marxista

La cultura italiana appare dominata dall'idealismo crociano, che assume spesso la forma di uno storicismo più concreto, ma resta legato a una visione della storia come processo organico e coerente; e lo stesso marxismo si diffonde in una versione storicistica, collegandosi strettamente con l'idealismo.

Nel marxismo italiano domina l'insegnamento di Gramsci, i cui *Quaderni* vengono pubblicati nei primi anni del dopoguerra (cfr. 10.2.12): da parte comunista Gramsci viene opposto, come nuovo modello culturale, proprio a

Croce; ma il suo pensiero viene per lo più interpretato in senso storicistico, come sostegno per una sostanziale chiusura a molti aspetti delle scienze e delle filosofie moderne (e con particolare sospetto vengono guardate la psicoanalisi e la sociologia).

L'egemonia culturale della sinistra mette comunque il marxismo (e i rapporti del marxismo con la tradizione idealistica) al centro del dibattito ideologico: assai stretto è l'intreccio tra discussione filosofica e battaglia politica, che pone sul tappeto molti temi legati alla situazione contingente e che, visti a tanti anni di distanza, appaiono sfuocati e di interesse assai ridotto. L'elaborazione teorica è limitata a dibattiti che sembrano di estrema importanza, ma che poi, col passare degli anni, si rivelano del tutto marginali ed esteriori. In questo contesto, le prospettive più interessanti sono proposte dai tentativi di confrontare tra loro ideologie e tradizioni diverse.

Egemonia
della cultura
di sinistra

Si rivelano così di particolare valore le posizioni di quanti sono attenti alle esigenze di giustizia sociale proprie del marxismo, ma rifiutano nel modo più netto gli esiti dogmatici dello stalinismo. Una rigorosa riflessione, animata da un'altra tensione civile, è quella svolta da NORBERTO BOBBIO (nato nel 1909). Contributi di alto livello, legati ai problemi più concreti, in una vigorosa battaglia contro pregiudizi e mistificazioni, furono offerti dagli intellettuali legati al periodico «Il Mondo». Non trascurabile fu l'elaborazione di un pensiero cattolico democratico, animato da forti esigenze sociali, in contrasto con l'orientamento dominante nella Chiesa e nella Dc, che fece sentire il suo effetto rinnovatore con il papato di Giovanni XXIII.

Progressismo
laico

Cattolicesimo
democratico

Nell'ambito del marxismo, le più originali posizioni filosofiche si muovono verso due direzioni opposte, quella del confronto con la scienza moderna e con la riflessione epistemologica ad essa collegata, e quella del recupero del marxismo dialettico, soprattutto di matrice tedesca. Nella seconda direzione va ricordata negli anni Cinquanta la diffusione dell'opera di Lukács e negli anni Sessanta quella del marxismo francofortese, che agirono fortemente sulla critica letteraria e sull'analisi delle forme culturali (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 161). La lezione della Scuola di Francoforte si fa d'altra parte sentire nella critica alla cultura di massa, anche con tendenze che possono apparire «conservatrici» o comunque assai lontane dal marxismo: la migliore espressione fu offerta da alcuni saggi di ELEMIRE ZOLLA (nato nel 1926), in primo luogo *L'eclissi dell'intellettuale* (1959).

Sviluppi
del pensiero
marxista

Al di fuori del marxismo, le filosofie di maggior rilievo nell'immediato dopoguerra appaiono l'*esistenzialismo* (cfr. PAROLE, tav. 159), che focalizza lo sguardo sui problemi e le angosce individuali e sociali, e il *neopositivismo*, che si confronta direttamente con gli sviluppi della scienza. Si tratta di orientamenti guardati in genere con sospetto dal marxismo ufficiale, ma capaci di raggiungere, all'inizio degli anni Sessanta, un pieno diritto di cittadinanza nella nostra cultura: nel corso di quel decennio si rompe completamente l'egemonia dello storicismo idealistico e marxistico.

Altri
orientamenti
filosofici

Si diffondono inoltre le prospettive della *filosofia analitica* (dal pensiero di Wittgenstein, a quello delle più recenti scuole anglosassoni) e quelle dello *strutturalismo*, soprattutto francese (cfr. PAROLE, tav. 167); e conoscono una notevole espansione le nuove scienze umane (*sociologia, antropologia, psicologia, psicoanalisi, linguistica*, cfr. PAROLE, tavv. 121, 122, 123 e GENERI E TECNICHE, tav. 160) che idealismo e storicismo avevano tenuto ai margini.

PAROLE tav. 159

Esistenzialismo

La *filosofia esistenzialistica* pone l'accento sul carattere irriducibile dell'esistere dell'uomo e si interroga sul rapporto tra l'esistenza e l'essere, tra l'esperienza dell'individuo e l'orizzonte di ciò che lo trascende; oppone comportamenti « autentici », legati alla coscienza della reale condizione umana nel mondo, a comportamenti *inautentici*, che accettano la banalità della « chiacchiera » quotidiana. Essa ha origine nell'opera di pensatori come Kierkegaard e Schopenhauer, trovando sviluppi determinanti in Germania nel periodo tra le due guerre, con la prima fase della filosofia di Martin Heidegger (1889-1976) e con il pensiero di Karl Jaspers (1883-1969).

Il termine *esistenzialismo* si diffuse in primo luogo nella Francia del dopoguerra, con la riflessione filosofica di Jean Paul Sartre (1905-1980) a partire dal trattato *L'être et le néant* (L'essere e il nulla), che ha avvicinato esistenzialismo e marxismo, e di Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), che ha approfondito in modo libero e aperto le prospettive della fenomenologia husserliana. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta l'esistenzialismo si è manifestato in una serie di atteggiamenti intellettuali e di modi di comportamento quotidiano, che hanno prodotto opere notevoli nella letteratura, nel teatro, nel cinema, suscitando anche una sorta di moda, che in Italia ha avuto echi considerevoli sia nell'ambito letterario che nel costume.

II.1.7. *Politica e letteratura.*

Politica
e cultura:
un'integrazione
difficile

Durante la Resistenza e nell'immediato dopoguerra si pone in primo piano il problema dell'uso politico della cultura e, più in particolare, dei rapporti tra politica e letteratura. Inizialmente la spinta stessa dei fatti sembra garantire la possibilità di un rapporto spontaneo tra i valori culturali e la partecipazione alla vita politica: si tenta di affrontare la nuova realtà con progetti razionali, basati sulla forza delle idee; è un tentativo in cui sono impegnati in prima linea gli intellettuali del partito d'azione, ma che viene subito sconfitto dal complesso gioco delle forze nazionali e internazionali e dallo scontro tra i partiti operai e la Democrazia cristiana.

Le vicende successive al 1945 mostrano tutta la difficoltà di una integrazione tra politica e cultura, mettono in evidenza il ruolo essenziale assunto nella lotta politica dalle forze popolari e di massa, e la necessità, per gli intellettuali, di confrontarsi con i partiti che le rappresentano. Mentre da parte clericale vengono mossi pesanti attacchi alla cultura democratica e di sinistra, si delinea tutta una serie di riflessioni sul ruolo che la cultura può svolgere nell'educazione politica delle masse, sulle condizioni e sui limiti dei suoi interventi nella realtà, sulle sue funzioni di ricerca e di conoscenza.

GENERI E TECNICHE tav. 160

Linguistica strutturale

La moderna scienza del linguaggio si era rivolta nel secolo XIX soprattutto allo studio storico delle lingue: in questo secolo ha assunto invece un rilievo essenziale la riflessione teorica, l'indagine sugli aspetti sistematici e sulle strutture della comunicazione linguistica. Alle ricerche di Ferdinand de Saussure (1857-1913) si suole far risalire la nascita della *linguistica strutturale*, che collega ogni elemento del linguaggio entro una serie di rapporti e di opposizioni che si articolano in una struttura totale. Tra i principi di base indicati da Saussure vanno ricordati la distinzione tra le due facce del segno, *significante* e *significato* (cfr. TERMINI BASE 10); quella tra *langue* (il codice globale della lingua, tutto l'insieme di possibilità e di rapporti che essa comporta) e *parole* (la manifestazione concreta della lingua, negli atti dei parlanti); quella tra *sincronia* (il sistema, con la sua organizzazione e le sue possibilità presenti) e *diacronia* (l'evoluzione storica delle forme nel tempo); quella tra *rapporti sintagmatici* (che collegano segni disposti in successione, vicini l'uno all'altro) e *rapporti paradigmatici* (che Saussure chiama *associativi* e che collegano segni tra cui si opera una selezione, tra i quali occorre operare una scelta). Oltre che nel campo più tecnico degli studi linguistici, la linguistica strutturale ha avuto un ruolo centrale nella riflessione filosofica, nell'attività di altre scienze umane (come l'*antropologia*, cfr. PAROLE, tav. 122, e la *semiotica*, cfr. PAROLE, tav. 168) e negli studi letterari; essa è stata anche alla base dello sviluppo dello *strutturalismo* (cfr. PAROLE, tav. 167). In Italia la critica stilistica e gli studi di teoria della letteratura si sono avvalsi in modo notevole dei metodi e delle diverse forme della linguistica strutturale.

Gli anni dal 1945 al '56 sono gli anni dell'impegno. Si diffonde la convinzione che gli scrittori debbano mettere il loro lavoro al diretto servizio della causa dell'emancipazione delle classi popolari. Ma i modi di questo rapporto restano piuttosto indefiniti: si legano a una visione del lavoro intellettuale ancora tradizionale, che continua abitudini degli anni del fascismo; comportano da una parte una sopravvalutazione della funzione di « coscienza » che l'intellettuale può assumere, dall'altra una delega dell'iniziativa politica agli organismi ufficiali dei partiti; si appoggiano a una visione « mitica » e astratta del « popolo », dei suoi bisogni, degli obiettivi della sua emancipazione. Un tentativo di definizione originale dell'impegno culturale, del suo legame con la libera ricerca e della sua autonomia da immediate finalità politiche, fu quello elaborato da Elio Vittorini nella rivista « Il Politecnico » (cfr. II.2.3), con un punto di vista che in parte convergeva con quello di Sartre.

Nella politica culturale del Pci la diffusione del pensiero di Gramsci e della nozione di *intellettuale organico* (cfr. 10.2.13) si sovrappose con il dogmatismo staliniano, con la pretesa di tracciare disegni organici del comportamento intellettuale, fino a suggerire le giuste linee di tendenza della cultura e della letteratura. A queste impostazioni si collegò il predominio del *neorealismo*, visto come il metodo artistico più rispondente a un'ottica nazionalpopolare (cfr. II.2.1 e sgg.); il neorealismo

Gli anni
dell'«impegno»:
1945-56

Neorealismo
e realismo
socialista

era nato però come un fenomeno spontaneo e restava spesso estraneo a precise direttive politiche. Nel clima rovente dei primi anni della guerra fredda, il Pci cercò di imporre la prospettiva di un *realismo socialista* più rigoroso e dogmatico.

Rivoluzionari
e riformisti

Il peso assunto dalle posizioni del marxismo ufficiale rese piuttosto cupo il clima culturale dei primi anni Cinquanta: ma esse non riuscirono a fare veramente presa e trovarono resistenze presso molti intellettuali comunisti e socialisti. Il predominio del realismo e dell'uso dell'impegno intellettuale da parte del Pci entrò in crisi nel '56 con il declino dello stalinismo e con i fatti d'Ungheria: mentre il Pci fu abbandonato da molti intellettuali, si avviò in tutta la cultura di sinistra una riflessione più critica e aperta. In questa situazione l'impegno intellettuale fu sentito in una chiave estremamente problematica: vennero a distinguersi (ma spesso anche a intrecciarsi) una linea rivoluzionaria, che vedeva come necessario sbocco della lotta politica la rivoluzione e la rottura del modo di produzione capitalistico, e una linea riformistica, che mirava a una utilizzazione in chiave progressiva della nuova razionalità tecnologica (tendenza questa che si trovò a convergere con la politica del centro-sinistra).

Sperimentalismo
e neoavanguardia

Rivoluzionari e riformisti si trovarono a rifiutare sia gli schemi realistici e neorealistici che i modelli letterari tradizionali: molti si posero sulla via dello *sperimentalismo*, rappresentato in primo luogo da riviste come «Officina» e «Il Menabò» (cfr. II.5.1), che comportava un rifiuto delle strutture linguistiche e ideologiche assestate (con una decisa collocazione a sinistra, che comunque non coincideva con i partiti ufficiali); altri, come Franco Fortini, vigile testimone di tutta la dialettica intellettuale del dopoguerra (cfr. II.5.7), posero in discussione il ruolo stesso dell'intellettuale, seguendo puntigliosamente tutte le contraddizioni della cultura di fronte alla situazione del mondo e a una possibile prospettiva rivoluzionaria. La spinta alla modernizzazione all'inizio degli anni Sessanta rilanciava del resto la dialettica dei movimenti d'avanguardia, che abbandonavano ogni rapporto diretto con i partiti e con i gruppi politici.

«Quaderni rossi»
e operismo

L'accelerazione dello sviluppo industriale stimola, d'altra parte, una più diretta attenzione degli intellettuali alla realtà operaia: al di là della mediazione dei partiti politici, si formano dei gruppi alla ricerca di disegni politici autonomi, con una critica molto dura alle forze politiche tradizionali, a partire da una diretta analisi della vita della fabbrica e delle nuove strutture del capitalismo. La rivista «Quaderni rossi», fondata a Torino nel 1961 da RANIERO PANZIERI (1921-1964), individua nella fabbrica il luogo nevralgico dello scontro in atto tra capitale e lavoro, guardando da vicino all'esperienza delle lotte nella Fiat; da essa si sviluppano le tendenze estremistiche dell'*operismo*, che pongono l'accento sulla rilevanza assoluta dei processi di produzione industriale nella definizione delle forme di coscienza, subendo poi vari svolgimenti intorno al '68.

La «nuova
sinistra»

Con posizioni più varie e sfumate, con una maggiore attenzione ai fatti culturali, le varie tendenze di una *nuova sinistra*, che non accetta né gli equilibri del centro-sinistra né la politica del Pci, si coagulano attorno a una rivista sorta nel 1962, «Quaderni piacentini», e in altre iniziative ad essa legate.

Particolarmente significative appaiono le esperienze dell'estremismo cattolico, che trova la maggiore espressione nell'attività di don LORENZO MILANI (1923-1967);

la *Lettera a una professoressa* (1967), scritta in collaborazione con gli allievi della scuola di Barbiana nel Mugello, costituisce una critica radicale alla tradizionale cultura scolastica (e all'uso scolastico della letteratura), sentita come assolutamente estranea alle esigenze del mondo popolare e contadino, come volta non a conoscere la realtà, ma a creare discriminazione e sfruttamento.

II.1.8. La critica letteraria.

Nonostante il nuovo quadro istituzionale e la rilevanza che assume la questione del rapporto tra letteratura e politica, la critica letteraria del dopoguerra (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 161) mostra una notevole continuità con quella degli anni del fascismo, tanto che solo negli anni Sessanta si sviluppa un confronto con nuovi metodi e nuove prospettive. Oltre ai critici della «vecchia guardia», scrittori come Montale, Solmi, Pavese, Pasolini, Fortini, Sanguineti, Calvino rivelano doti critiche eccezionali. Essi offrono esempi di un orientamento «saggistico» che permette di assumere punti di vista diversi, legati alle singole scelte di poetica e a un vivo senso del rapporto tra letteratura e mondo.

Continuità

Il contributo
degli scrittori

Nella critica «accademica» domina la prospettiva storicistica, in un arco di posizioni che va da un crocianesimo ortodosso, che tende al puro riconoscimento della «poesia», a un marxismo di tipo molto schematico, che mira a definire i contenuti ideologici e sociali delle opere studiate. In questo orizzonte si delineano posizioni originali, che producono notevoli risultati critici, come quella di MARIO FUBI-

La critica
«accademica»

GENERI E TECNICHE tav. 161

Critica sociologica/Critica formalistica/Critica semiologica/ Critica psicoanalitica

Per *critica sociologica* si intende generalmente ogni tipo di critica che concentra il suo interesse sui rapporti tra letteratura e società, cercando di individuare i loro nessi. La critica sociologica ha come obiettivo principale quello di fornire interpretazioni di opere e autori: può farlo ricollegando le opere al loro contesto, mostrando i condizionamenti che subiscono dalle strutture sociali, o evidenziando i modi in cui definiscono i caratteri della società a cui partecipano.

La *sociologia dell'arte e della letteratura* concentra invece il suo interesse sulla definizione teorica del rapporto tra arte e società e sull'analisi dei meccanismi sociali della produzione artistica, del loro funzionamento e delle loro articolazioni; è attenta più a ricostruire la circolazione sociale delle opere, che a interpretarne i significati: a rigore essa non è un metodo critico, ma una disciplina specifica, interna al più ampio orizzonte della *sociologia* (cfr. PAROLE, tav. 121).

Il collegamento tra letteratura e società ha suscitato in vari modi l'attenzione della critica ottocentesca, sia nell'ambito del Romanticismo che in quello del positivismo. Ma i risultati più rilevanti della critica sociologica sono stati

segue

raggiunti in questo secolo nell'ambito del marxismo. Nella cultura italiana ha giocato un ruolo di primo piano l'elaborazione teorica di Gramsci (cfr. 10.2.11), a partire dalla quale si è svolta in un primo momento una critica attenta all'uso sociale delle opere, al loro collegarsi a una prospettiva nazionalpopolare, e in un secondo momento una critica attenta alla storia degli intellettuali, all'analisi delle forme storiche specifiche della loro coscienza. Nel corso degli anni Cinquanta all'insegnamento di Gramsci si è aggiunto quello di György Lukács (1885-1971), che, basandosi su una particolare nozione di *realismo*, individua il valore delle opere d'arte nella loro capacità di *rispecchiamento* delle strutture sociali. Negli anni Sessanta si sono fatte strada posizioni più diversificate, grazie alla conoscenza dei testi della Scuola di Francoforte, che, specie per opera di W. Benjamin (1892-1940) e di T.W. Adorno (1903-1969), pone invece il rapporto tra arte e società in termini di contraddizione e di negazione.

Un essenziale campo di ricerca per la critica sociologica e per la sociologia della letteratura riguarda gli studi sul pubblico, sulla tradizione e circolazione delle opere, sulle forme e gli orientamenti della ricezione.

La *critica formalistica* studia l'articolarsi e il disporsi delle «forme» dei testi letterari, dei loro principi linguistici, stilistici, costruttivi, seguendo le prospettive definite dal lavoro teorico e critico dei *formalisti russi*: per i testi poetici, si rivolge di preferenza agli aspetti fonetici, ritmici e metrici; per i testi narrativi, studia soprattutto le funzioni narrative e i rispettivi procedimenti formali e tematici.

Il metodo formalistico ha avuto grande fortuna negli anni Sessanta, diffondendo una più ampia attenzione ai valori formali, ponendo l'accento sul loro carattere sistematico e privilegiando il momento della *sincronia* (gli equilibri strutturali interni ai testi), rispetto a quello della *diacronia* (i loro legami storici e la loro vita nel tempo). Tra gli studiosi che ne hanno dato una più conseguente applicazione, grazie ad analisi testuali assai rigorose, si possono ricordare D'ARCO SILVIO AVALLE (nato nel 1920) e STEFANO AGOSTI (nato nel 1930).

La *critica semiologica* si è sviluppata attraverso un ampliamento e uno svolgimento degli orizzonti delineati dallo strutturalismo e dai primi risultati della *critica formalistica* (cfr. PAROLE, tav. 168): seguendo da vicino il contemporaneo passaggio dallo strutturalismo alla *semiotica* (cfr. PAROLE, tav. 167), lo studio delle strutture e dei dati formali ha condotto, soprattutto negli anni Settanta, a prestare attenzione al più generale carattere comunicativo della letteratura, al suo ruolo funzionale entro i sistemi culturali, utilizzando appunto i modelli e gli schemi forniti dalla semiotica. La critica semiologica affronta i testi mettendo in evidenza i modi specifici in cui in essi si orienta il processo comunicativo, le scelte che essi operano, le diverse funzioni e componenti del rapporto linguistico (a partire dal rapporto tra *emittente* e *destinatario*), i diversi codici che vi vengono utilizzati, ecc. Una diretta attenzione al valore dei processi semiotici e un più stretto legame tra prospettive teoriche ed effettiva pratica critica hanno caratterizzato in Italia il lavoro di un gruppo di studiosi, come MARIA CORTI (nata nel 1915) e CESARE SEGRE (nato nel 1928), che sono giunti alla semiotica partendo dall'esperienza filologica, storica, linguistica.

Anche nelle sue forme meno elaborate, la critica letteraria ha fatto spesso uso di notazioni di tipo psicologico, risalendo dalle opere all'esperienza personale degli autori o alla psicologia dei loro personaggi: per il suo legame con la

realtà umana, la letteratura non può fare a meno di chiamare in causa particolari processi psicologici, che la critica può riconoscere e interpretare in vari modi. La *psicoanalisi* (cfr. PAROLE, tav. 123) ha fatto fin dall'origine (come mostrano molti scritti di Freud) un ampio uso di testi letterari, ritrovandovi modi di manifestazione e di «sublimazione» di contenuti inconsci e cercando di definire il ruolo della letteratura e dell'arte nella vita psichica: a ciò si aggiunge il fatto che la psicoanalisi ha direttamente influenzato importanti scrittori di questo secolo.

Le prime forme di *critica psicoanalitica* mirarono a ricostruire, attraverso i testi letterari, le strutture psichiche degli autori, interpretando segni, simboli, figure, situazioni ricorrenti per risalire al loro inconscio e per ritrovare tracce di ossessioni infantili, motivi legati agli originari rapporti familiari.

Molto più utili sono apparse, per lo sviluppo di una critica psicoanalitica, le definizioni che lo stesso Freud ha dato dei meccanismi e delle tecniche con cui l'inconscio si comunica in alcuni generi letterari e drammatici e in alcune tecniche particolari (per esempio nel *motto di spirito*): da questo punto di vista (in particolare secondo l'uso fattone in Italia da FRANCESCO ORLANDO, nato nel 1934), la psicoanalisi si è posta come una sorta di quadro teorico di riferimento per l'elaborazione di vari metodi di «interpretazione». E in questa direzione ha operato anche la critica stilistica, cercando nell'insieme dei fenomeni riguardanti lo stile segni rivelatori di particolari atteggiamenti psichici e culturali. Un importante lavoro sulla letteratura è stato svolto dalla scuola psicoanalitica di Jung, che ha visto nei testi letterari e nella produzione artistica la manifestazione delle forme dell'inconscio collettivo: ne è sorta una critica rivolta a rintracciare temi e simboli legati al mito e agli archetipi dell'esperienza umana.

NI (1900-1977), che arricchisce la prospettiva crociana con una viva attenzione alle situazioni storiche e alle forme stilistiche, e quella di WALTER BINNI (nato nel 1913), che pone l'accento sullo studio delle *poetiche* (cfr. TERMINI BASE 4) e delle tensioni storiche ed esistenziali da cui si sviluppa la poesia. L'attenzione alle poetiche e alle tecniche è alla base anche dell'attività critica dello studioso di estetica LUCIANO ANCESCHI (nato nel 1911), che ha avuto un rilievo essenziale per lo sviluppo di una critica di tipo fenomenologico e delle prospettive della neoavanguardia, e dell'attività storico-filologica di LANFRANCO CARETTI (nato nel 1915).

Tra i critici che si avvicinarono al marxismo, sottolineando in vario modo la continuità dell'impostazione gramsciana con la tradizione storicistica italiana, primeggia uno studioso e storico della letteratura formatosi nell'ambiente torinese degli anni Venti, NATALINO SAPEGNO (1901-1990), il cui *Compendio di storia della letteratura italiana* (1936-47) ha avuto grande penetrazione nella scuola. Uno spregiudicato intreccio tra coscienza storica, tensione polemica e disponibile sensibilità alle forme letterarie, caratterizza l'opera di un marxista «eretico» come CARLO MUSCETTA (nato nel 1912).

Fuori dello storicismo tradizionale si collocano alcune prospettive critiche e storiografiche improntate a un razionalismo che ha matrici illuministiche e positivistiche e si appoggia su un rigoroso esercizio della filologia.

Un materialismo antidogmatico, «leopardiano», è quello di SEBASTIANO TIMPANARO (nato nel 1923). Diffidente di tutte le ideologie astratte, fiducioso nella ve-

La critica marxista: storicismo e ortodossia

Storiografia materialistica

rifica dei dati concreti, CARLO DIONISOTTI (nato nel 1909) è stato uno dei grandi innovatori della storiografia letteraria.

La critica stilistica

La tendenza che ha influito in modo più ampio, fin dagli anni Cinquanta, su un rinnovamento della critica negli anni del dopoguerra, è stata quella della *critica stilistica*, che ha posto l'accento sulle forme linguistiche e stilistiche e sul lavoro filologico e ha introdotto nella cultura italiana l'insegnamento di alcuni grandi filologi europei (cfr. TERMINI BASE 17). Questa tendenza è stata rappresentata soprattutto da storici della lingua e da filologi romanzi. Tra tutti ha avuto un ruolo di grande maestro, essenziale anche per lo svolgersi della letteratura contemporanea, un critico affermato già nella Firenze degli anni Trenta, GIANFRANCO CONTINI (1912-1990), che ha svolto i suggerimenti dell'estetica crociana verso una puntuale attenzione alla densità linguistica dei testi; egli ha diffuso un modello di scrittura critica elegante, strettamente legata alle suggestioni dell'ermetismo, capace di saldare i dati tecnici e linguistici con sfumature e allusioni sottili, scatti taglienti, definizioni sintetiche.

Altre esperienze

Tra i linguisti e gli storici della lingua delle generazioni più anziane, vanno ricordati BENVENUTO TERRACINI (1886-1968) e GIACOMO DEVOTO (1897-1974); tra quanti hanno iniziato la loro attività negli anni Cinquanta, GIANFRANCO FOLENA (1920-1992), nel cui lavoro si attua uno stretto nesso tra analisi filologica, linguistica, stilistica, coscienza storica e partecipazione al valore di esperienza della letteratura.

11.1.9. Nuovi caratteri dei centri culturali.

Una nuova geografia culturale

Sempre più difficile diventa, nel nuovo contesto storico e sociale, definire le diverse identità dei centri culturali, seguirne i rapporti e i conflitti. Già alla fine della guerra, si delinea una trasformazione della secolare dialettica tra i centri culturali italiani: e il boom economico, la produzione industriale, l'accrescersi della mobilità degli individui, i nuovi più fitti rapporti tra le diverse zone del paese, conducono rapidamente a compimento questa trasformazione. La situazione è complicata dagli spostamenti, sempre più frequenti, che conducono molti intellettuali a partecipare alla vita culturale di più centri.

Centro e periferia

Nonostante la molteplicità delle esperienze e delle realtà particolari, sembrano cancellarsi rapidamente i caratteri locali più definiti e autentici. Forte è il richiamo delle grandi città, dove si svolgono (anche in ambito culturale) i meccanismi della produzione e del consumo: e sembra perciò che solo in questi spazi accadano le esperienze essenziali. Ma nello stesso tempo, con l'omologarsi della vita quotidiana, ogni periferia, ogni provincia, somiglia sempre più al «centro». La più autentica vita culturale si svolge sempre meno entro realtà collettive e istituzioni omogenee, in cui i singoli possano identificarsi riconoscendovi le proprie radici: prevalgono piuttosto meccanismi impersonali, rapporti con istituzioni astratte (come i grandi organismi burocratici e l'industria culturale); di fronte a un pubblico anonimo e indeterminato, diventa sempre più difficile seguire i meccanismi reali della comunicazione, capire qual'è l'eco che il lavoro intellettuale lascia nei suoi destinatari. Il legame con la provincia può però risolversi ancora in una difesa appassionata di una realtà minacciata dallo sviluppo industriale, come già accadeva nell'epoca precedente (cfr. 10.1.7); oppure può essere sentito come un modo di vivere l'«impegno», nella fedeltà a un mondo «vero» e concreto, secondo l'ottica del neorealismo.

Modernità e provincia

11.2. Nel tempo del neorealismo

11.2.1. Realismo e neorealismo.

Non è facile indicare l'estensione e i confini del *neorealismo* (cfr. PAROLE, tav. 162), che si sviluppa nel nuovo clima del dopoguerra con varie radici nella cultura degli anni precedenti. Nel linguaggio corrente si estende spesso il termine a tutte le nuove forme di letteratura realistica che si erano già sviluppate negli anni Trenta (cfr. 10.6.17): si risale indietro fino a *Gli indifferenti* di Moravia (1929) e a *Gente in Aspromonte* di Alvaro (1930), e si trova una matrice essenziale del neorealismo nell'interesse manifestato negli anni Trenta da alcuni giovani autori (in primo luogo Vittorini e Pavese) per la letteratura americana. Proprio Vittorini e Pavese, con la loro rappresentazione del mondo popolare e con il loro impegno democratico e antifascista, vengono d'altra parte considerati gli autori più rappresentativi di questa tendenza. Preso nel suo insieme, il realismo degli anni Trenta ha però caratteri problematici, che solo in parte confluiscono nel più specifico neorealismo del dopoguerra.

Il realismo degli anni Trenta

Il momento più autentico è quello della Resistenza e dell'immediato dopoguerra, quando si diffonde un nuovo modo di rappresentazione della realtà popolare e si afferma il cinema neorealistico. In quegli anni si crea, in maniera quasi spontanea, un linguaggio di tipo «medio», che sembra quasi emanare da una voce anonima: è la voce di un popolo che agisce come protagonista, che racconta se stesso e i fatti tragici cui si trova a partecipare. Le vicende della guerra e della lotta partigiana costituiscono la base di un linguaggio che vuole avvicinarsi il più possibile al movimento della realtà: c'è un nuovo bisogno di narrare che si esprime nella stampa clandestina, nelle cronache e nei diari di guerra, nelle testimonianze più immediate, nel taglio diretto, nelle spezzature improvvise, nell'asciutta essenzialità del linguaggio cinematografico.

Rappresentare la realtà popolare

La rappresentazione della realtà può raggiungere momenti di bruciante violenza, denunciando intollerabili situazioni di oppressione: ma, nella diffusa prospettiva «democratica», domina quasi sempre una fiducia nelle risorse dello spirito popolare e nei valori collettivi; si tende a suggerire un modello di umanità «positiva», a idealizzare i gesti e le azioni dei personaggi popolari, a trasporre i fatti concreti su un piano epico, distinguendo in modo moralistico, non problematico, il bene dal male, i buoni dai cattivi. Come osservò Gadda, la

Idealizzazione e «tremenda serietà»

PAROLE tav. 162

Neorealismo

Il termine *neorealismo* fu usato già verso la fine degli anni Venti per indicare recenti tendenze artistiche e letterarie, sul modello del tedesco *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività). Ma a utilizzarlo in modo nuovo fu nel 1942 il montatore cinematografico Mario Serandrei, per il film *Ossessione* di Visconti, e rapida fu la sua diffusione nell'ambito cinematografico. Già subito dopo il 1943 esso si estese anche all'ambito letterario, con varie oscillazioni e sovrapposizioni con altri termini (come *realismo* in generale, *socialrealismo* e più tardi anche *realismo socialista*): chi lo utilizzava in accezione positiva sottolineava la novità del fenomeno e insieme il suo collegamento con la grande tradizione ottocentesca, messa da parte durante gli anni del fascismo; chi lo impiegava in accezione negativa ne sottolineava il carattere occasionale, troppo legato alla cronaca immediata, e gli opponeva l'ipotesi di un *realismo* più maturo e cosciente delle proprie prospettive. Un bilancio di varie posizioni e giudizi di quegli anni fu dato da un volume con interventi di più autori, *Inchiesta sul neorealismo*, curato nel 1951 da Carlo Bo (cfr. 10.7.16).

Anche negli anni Cinquanta gli usi del termine furono vari e molteplici; ed esso ha continuato a essere usato con prospettive opposte, sia per caratterizzare l'intera cultura antifascista degli anni Quaranta e Cinquanta, sia nell'ambito più ristretto qui suggerito.

scrittura neorealista si appoggia su una «tremenda serietà», su un «tono asseverativo che non ammette replica», sulla sicurezza di stare comunque dalla parte del vero e del giusto. Dietro la ricerca di concretezza e immediatezza si affaccia un chiuso orizzonte ideologico: e spesso, mentre si presume di rappresentare la realtà più autentica e diretta, si seguono meccanicamente schemi e forme della più convenzionale letteratura naturalistica.

Gli autori

Solo pochi degli scrittori di cui si parlerà in questo capitolo rientrano nei caratteri del neorealismo ora definiti: per la maggior parte di essi (e soprattutto per quelli più importanti, come Vittorini, Pavese, Fenoglio), il neorealismo costituisce solo uno sfondo, un orizzonte di contenuti, di temi, di discussioni, e riguarda solo un momento della loro attività. Per altri, che pur si orientarono verso una rappresentazione «positiva» della realtà popolare, l'etichetta neorealista appare comunque troppo stretta.

Un nuovo modo di raccontare

Non occorre, peraltro, trascurare il peso che ebbe il cinema neorealista nell'indicare un nuovo modo di raccontare, rapido ed essenziale, legato a una diretta osservazione della vita popolare: esso insegnò a dare un senso drammatico alle situazioni quotidiane, a personaggi semplici e dimessi. Agli eroi tradizionali, fittizi e artificiosi, questo cinema sostituiva uomini comuni, operai, contadini, impiegati, disoccupati, che trovavano la loro verità nel rapporto con l'ambiente sociale, in una partecipazione collettiva: agli attori professionisti venivano spesso preferite persone comuni, appartenenti al mondo della strada.

11.2.2. Elio Vittorini: una presenza inquieta e vitale.

Grande animatore di cultura, sempre alla ricerca di uno stretto rapporto tra la letteratura e l'orizzonte più ampio della vita culturale e politica, ELIO VITTORINI ha espresso, nella sua opera e nella sua vita, un bisogno di partecipazione alle cose, di intervento attivo nella realtà. Ha sempre aspirato a vivere esperienze totali, ha cercato di risalire dalla sua forte vitalità individuale alle origini mitiche della propria terra e a un orizzonte sociale collettivo; nel lavoro, nello scambio tra uomini, nell'esercizio della ragione e della tecnica ha visto i segni di una storia in movimento, di un progresso civile e democratico, in cui ha sempre creduto. Autodidatta, Vittorini ha fatto a meno di ogni cautela scolastica, compiendo spesso scelte audaci, assai inconsuete nella cultura italiana, scommettendo spregiudicatamente sulle proprie prospettive e sulle proprie passioni, sempre pronto a correggersi, a ribaltare giudizi e orientamenti.

Letteratura, cultura e politica

Già negli anni del fascismo si era tenuto originalmente lontano dall'idealismo e dalla cultura ufficiale italiana, aprendosi con curiosità alla contemporanea letteratura americana ed europea. Le sue opere e la sua scrittura letteraria rispondono prima di tutto a un bisogno di partecipare alle tendenze più vitali del presente e in esse egli proietta la propria coscienza della situazione storica. Per questo, di fronte alle brusche trasformazioni in cui egli si trova a vivere, i suoi scritti rimangono spesso sospesi, provvisori, come i risultati di un'esperienza non scavata fino in fondo perché presto modificata dalla realtà; numerosi sono infatti i testi abbandonati e non finiti. Legate strettamente al momento di cui sono espressione, molte sue opere mostrano oggi i limiti degli anni in cui sono nate, e rischiano di mostrare l'esaurimento della loro carica vitale.

Partecipazione al presente

Nato a Siracusa il 23 luglio 1908, Vittorini trascorse l'infanzia in Sicilia, seguendo gli spostamenti del padre, prima ferroviere e poi capostazione: e il fascino del treno e del viaggio sarà presente con insistenza in tutta la sua opera. Numerose le sue letture di autodidatta, i suoi contatti con gli ambienti operai, la curiosità per il dibattito culturale.

La prima formazione

Dopo il matrimonio con Rosa Maria Quasimodo, si trasferì nel '27 in Venezia Giulia e in quegli anni pubblicò articoli di politica e critica e i primi testi narrativi, fino al volume di racconti *Piccola borghesia*, apparso nel 1931. Nel 1930 si trasferì a Firenze, lavorando come correttore di bozze al quotidiano «La Nazione»; lasciato quel lavoro nel '34, si mantenne con numerose collaborazioni a riviste e ad attività editoriali. Lavorò come traduttore, soprattutto dall'inglese (che aveva appreso in forma scritta, da autodidatta). Strinse rapporti con gli intellettuali presenti a Firenze e divenne redattore di «Solaria», dove nel 1933 iniziò la pubblicazione del romanzo *Il garofano rosso*. Con la collaborazione al «Bargello» (cfr. 10.6.4) espresse le sue posizioni di fascista «di sinistra»; ma, in consonanza con «Solaria», guardò con grande attenzione alla moderna cultura europea; essenziale fu la sua «scoperta» della letteratura americana. Insieme ad altri fascisti di sinistra ed ex fascisti (come Bilenchi e Pratolini), seguì con drammatica partecipazione gli eventi della guerra civile di Spagna, schierandosi dalla parte dei repubblicani e criticando il sostegno dell'Italia fascista alle forze reazionarie e clericali.

A Firenze

Vittorini e il fascismo

Divenuto elemento sospetto, venne espulso nel '36 dal partito. Si accostò allora all'opposizione antifascista e ai gruppi comunisti clandestini: e mentre continuava a svolgere un massacrante lavoro editoriale, scrisse il suo libro più significativo, *Conversazione in Sicilia*, apparso su «Letteratura» tra il '38 e il '39. Nel 1939 si trasferì a Milano, dove cominciò a lavorare per Bompiani, per cui allestì l'antologia *Americana* che nel 1941 fu bloccata dalla censura fascista, e per altri editori.

Durante la guerra, egli svolge attività clandestina per il partito comunista: nell'estate del '43 è incarcerato a San Vittore; liberato, si occupa della stampa clandestina e prende parte ad alcune azioni della Resistenza. Dopo la liberazione, mentre elabora e pubblica nuove opere narrative, si occupa a Milano della stampa comunista e fonda, per l'editore Einaudi, la rivista «Il Politecnico», il cui primo numero appare nel novembre del '45: ma l'apertura culturale e gli ambiziosi propositi della rivista incontrano le riserve dei dirigenti del Pci, dando luogo a una famosa polemica. Dopo la chiusura del «Politecnico» (dicembre 1947), continua a svolgere una ricca attività culturale, avviando contatti internazionali, ma prendendo sempre più le distanze dal partito comunista, che lascia nel 1951. Negli anni successivi la sua vita privata è lacerata dal dolore per la morte del figlio Giusto (1955); nella sua attività editoriale acquista intanto un essenziale rilievo la direzione, presso Einaudi, della collana di narrativa «I Gettoni», avviata nel 1951: stretti sono i suoi rapporti con Italo Calvino, con il quale nel 1959 fonda la nuova rivista «Il Menabò» (cfr. II.5.1). Guarda con attenzione alla nuova realtà industriale e tecnologica, interrogandosi sulla possibilità di una letteratura che tenga conto dei nuovi orizzonti sociali, e giudica con distacco e con una certa delusione la sua precedente produzione. Fittissima è la sua attività editoriale, numerosi i suoi interventi polemici e le sue proposte politico-culturali. Muore a Milano il 12 febbraio 1966.

11.2.3. Vittorini intellettuale e organizzatore di cultura.

In ogni momento della sua attività, e con una sostanziale continuità tra il giovanile fascismo e le successive posizioni democratiche, Vittorini rivela grande fiducia nella cultura come forza capace di creare un mondo umano e vitale: essa è per lui un valore in perpetuo accrescimento ed espansione, che rompe gli argini delle anonime convenzioni borghesi, rivela i caratteri più autentici dell'esistenza individuale. Nei primi anni è in lui molto forte la volontà ancora adolescenziale di gettarsi a fondo nel vortice della vita, per estrarne tutto il valore autentico e profondo: e in questo si sente l'eco della cultura della «Voce» e del vitalismo del fascismo di sinistra. Con il suo distacco dal fascismo, questo vitalismo si rivolge con appassionata attenzione alla realtà popolare, si carica di sdegno verso l'ingiustizia e l'oppressione; ma l'interesse per il popolo è per lo scrittore anche ricerca delle proprie radici siciliane, un ritorno alle più oscure matrici dell'umanità, ai miti originari del mondo contadino. L'esperienza della lotta democratica e della Resistenza genera poi in Vittorini l'esigenza di un intervento più concreto nella realtà. Nelle sue intenzioni originarie «Il Politecnico» è proprio uno strumento di battaglia per una «nuova cultura», che penetri totalmente, partecipandovi, nella vita sociale, «che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo».

Ma la rivista è anche un'occasione di apertura alle più varie esperienze della cultura internazionale, una via di uscita dai limiti della tradizione idealistica. Tuttavia è proprio questa ricerca libera e aperta a suscitare il dissenso della dirigenza comunista, che nel corso del 1946 rivolge varie critiche all'ecllettismo del giornale e alle concessioni che esso farebbe alla cultura borghese. In una «lettera a Togliatti» su *Politica e cultura*, pubblicata sulla rivista all'inizio del 1947, Vittorini risponde a queste critiche difendendo la cultura come libera e autonoma «ricerca», riconoscendo la necessità di mantenere «il contatto con il livello culturale delle masse», proponendo un rapporto tra politica e cultura non «regolato né dalla politica né dalla cultura», ma «lasciato "libero" di variare» secondo le diverse realtà storiche. Notevoli in quella lettera sono anche l'affermazione secondo cui «la linea che divide, nel campo della cultura, il progresso dalla reazione, non si identifica esattamente con la linea che li divide in politica» e la rivendicazione del valore della «letteratura detta oggi di crisi», degli scrittori capaci di prospettare «esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone». L'apertura di Vittorini alla libera ricerca lo spingeva, tra l'altro, a cercare di capire i nuovi processi sociali in atto, molto più di quanto non fosse in grado di fare la cultura ufficiale di partito. E in questa ricerca egli arrivò, negli ultimi anni, a porsi inquiete domande sulla nuova società, fino ad abbandonare ogni nostalgia per i valori originari del mondo popolare e contadino e a cercare una cultura scientifica e tecnica, capace di trovare la via di una liberazione concreta dell'uomo in un nuovo rapporto con gli oggetti.

Dopo aver raccolto i suoi interventi saggistici e politico-culturali nel volume *Diario in pubblico* (1957), Vittorini tentò una esplicita riflessione teorica sulla posizione della cultura nel mondo dell'industria, in una serie di appunti, raccolti e pubblicati postumi nel 1967 con il titolo *Le due tensioni*.

11.2.4. La narrativa di Vittorini.

Le opere narrative di Vittorini sono sempre tese verso la ricerca di un qualcosa che possa essere essenziale e risolutivo, ma che ciascuna di esse riesce a realizzare solo in parte: all'origine è possibile ritrovare ogni volta una spinta di tipo lirico, che non arriva però quasi mai a dar vita a mondi narrativi di forte spessore. Anche per questi motivi molte di esse sono rimaste spesso incompiute o hanno perso per strada lo scatto vitale da cui avevano preso l'avvio.

Le prime prove narrative di Vittorini sono costituite da vari racconti giovanili, pubblicati in rivista tra il 1927 e il '29, e dagli otto racconti del volume *Piccola borghesia*, apparso nel '31 per le edizioni di «Solaria»: soprattutto in questi ultimi la rappresentazione della vita della piccola borghesia si lega alla ricerca di una libera vitalità, che si esprime soprattutto in immagini di infanzia e di adolescenza. Si tratta di una interpretazione tutta «positiva» del mito dell'adolescenza, assai diffuso nella cultura europea intorno al 1930 (cfr. 10.6.10), che trova la sua incarnazione più notevole nel romanzo *Il garofano rosso*, pubblicato in otto puntate su «Solaria» tra il 1933 e il '36. Il romanzo suscitò il sospetto della censura, che sequestrò il numero di marzo-aprile 1934 in cui era apparsa la sesta puntata: dopo varie revisioni il romanzo poté uscire in volume solamente nel '48. L'interesse del *Garofano rosso* risiede, in primo luogo, nell'incontro tra la passione vitale dell'adolescenza e le contraddizioni politiche, il groviglio di tensioni irrisolte che caratterizzano l'esperienza del

A Milano

Il difficile rapporto con il Pci

«I Gettoni» e «Il Menabò»

Gli ultimi anni

La fiducia nella cultura

Vitalismo e ricerca delle origini

«Il Politecnico»

La polemica con Togliatti

Scienza e letteratura

Liricità e sperimentazione

I racconti giovanili

Il garofano rosso

La produzione degli anni Trenta

fascismo di sinistra. Vicini agli anni del *Garofano rosso* sono un diario di viaggio in Sardegna, rielaborato più tardi fino ad assumere nel 1952 il titolo *Sardegna come un'infanzia*, e il romanzo incompiuto, scritto e abbandonato nel '36 e pubblicato nel '54, *Erica e i suoi fratelli*, in cui si impone una nuova attenzione al mondo popolare, con l'analisi dei sentimenti e delle vicende di una adolescente di famiglia operaia precipitata nella miseria.

Conversazione in Sicilia

L'opera di maggior risonanza fu *Conversazione in Sicilia*, iniziata alla fine del 1937 dopo la più acuta rottura con il fascismo e un periodo di abbandono della narrativa: nonostante la diffidenza della censura, il testo apparve in cinque puntate su «Letteratura» tra l'aprile del '38 e l'aprile del '39, e venne poi stampato in volume nel '41. Quest'opera singolare fu sentita come rivelazione di una nuova forma di narrazione lirica, appoggiata su suggestioni e sfumature segrete, su rapporti di tipo analogico tra figure e situazioni, su uno sfondo mitico e sacrale. Essa veniva come a sintetizzare realismo ed ermetismo, dando una soluzione esemplare a tutta la partecipazione di Vittorini alla cultura fiorentina: stanco delle forme di realismo naturalistico che aveva seguito nelle sue precedenti esperienze, egli cercava qui di uscire dal grigio orizzonte dell'Italia borghese e fascista, ritrovando le radici profonde e segrete dell'anima popolare, come collocandosi all'interno di essa.

Realismo ed ermetismo

Ritorno in Sicilia

Il romanzo è costruito su una narrazione in prima persona: ma la voce narrante solo in parte coincide con quella dell'autore e rappresenta piuttosto una sorta di soggetto collettivo, l'immagine dell'intellettuale cittadino chiuso in «astratti furori», che all'inizio appare incapace di uscire dalla grigia passività del presente, percorsa dai bagliori di guerra che si annunciano sulle pagine dei giornali. Ma a questo tetto orizzonte, egli sfugge partendo in treno da una città dell'Italia settentrionale verso la Sicilia, in cui è nato e in cui si trova ancora la madre.

Una realtà mitica

In *Conversazione in Sicilia* il ritorno all'origine contadina riconduce ai valori autentici e severi della vita popolare: da quel fondo oscuro e rituale nascono una partecipazione più profonda alla sorte del mondo, una speranza di riscatto e di liberazione. Il romanzo, più che una vera narrazione, propone una serie di situazioni liriche e di figure esemplari, personificazioni morali più che individui concreti: mette in scena, con vigore drammatico, dialoghi tra espressioni di una realtà mitica e sacra (fino a far pensare alle forme del teatro religioso popolare). Lo stile è pieno di accensioni liriche, di risposdenze interne, di cadenze musicali, di ripetizioni che tendono a sottolineare il carattere rituale del discorso, di modi grammaticali che si riallacciano al parlato popolare. C'è in esso qualcosa di eccessivo e di testardo: lo scrittore cerca a tutti i costi di essere sempre su un tono più alto rispetto a quelli consueti della prosa italiana, vuole a tutti i costi rendere la sua parola esemplare e assoluta, liberarla da dubbi o esitazioni sul valore di quella esperienza.

Liricità dello stile

La produzione degli anni del dopoguerra

A una vicenda della lotta armata della Resistenza è dedicato il romanzo *Uomini e no* (1945), che tenta anche una scarnificazione del discorso narrativo, seguendo schemi del cinema e della letteratura americana. Più interessante il breve romanzo *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947), che traspone la vita del proletariato milanese sul piano di simboli assoluti.

Opera ambiziosa (e in parte velleitaria) è il romanzo *Le donne di Messina*, la cui pubblicazione iniziò in rivista (con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*) nel 1947 e che apparve in volume, rielaborato, l'anno successivo. Con una complicata struttu-

ra narrativa, il romanzo presenta la vita, i conflitti, le speranze di una comunità utopica, sorta in un villaggio abbandonato per opera di un gruppo di sbandati di varia origine. In una nuova edizione, apparsa nel 1964, la stessa costruzione della comunità primitiva è criticata in nome di valori di efficienza e di razionalità tecnologica.

Nel frattempo Vittorini aveva abbandonato un altro ambizioso progetto narrativo, rivolto alla rappresentazione del mondo popolare siciliano, il romanzo *Le città del mondo*, a cui aveva lavorato variamente dal 1951, prospettando diverse soluzioni strutturali. Una stesura del romanzo è stata pubblicata postuma nel 1969.

II.2.5. Cesare Pavese: il «mestiere di vivere».

Insieme a Vittorini, CESARE PAVESE ha svolto un ruolo essenziale nel passaggio tra la cultura degli anni Trenta e la nuova cultura democratica del dopoguerra: ha rivolto una attenzione alla realtà popolare e contadina che ha avuto grande risonanza negli anni del neorealismo; come operatore culturale ha mediato aspetti ed esperienze della cultura europea e americana, estranei all'idealismo da noi dominante; ha vissuto in pieno la stagione dell'«impegno» nel partito comunista. A lui e alla sua opera si è guardato a lungo, da parte della cultura di sinistra, soprattutto in rapporto alla sua figura di «intellettuale». Ma, come mostra la stessa tragica conclusione della sua esistenza, Pavese è molto lontano dal vitalismo di Vittorini, dalla sua volontà sempre costruttiva e positiva: la sua partecipazione al presente si lega sempre a un senso lacerante della contraddizione tra letteratura e impegno politico, tra esistenza individuale e storia collettiva, tra continuità di un passato mitico e possibilità di trasformazione del mondo. La sua vita si risolve in una tormentosa analisi di se stesso e dei rapporti con gli altri, in una ininterrotta lotta per «costruirsi» come uomo e come scrittore: una lotta nella quale, quanto più egli acquista sicurezza e coscienza di sé, tanto più sente di essere «altrove», di non poter coincidere con gli altri. Il senso di questo ossessivo scavo interiore, che alla fine lo porta al suicidio, è seguito con ostinata tensione analitica nel suo diario, intitolato *Il mestiere di vivere*, iniziato il 6 ottobre 1935 e chiuso il 18 agosto 1950, poco prima della morte, con le famose parole: «Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più».

Impegno e lacerazione interiore

La vita come analisi

Il mestiere di vivere

La formazione

L'attività editoriale

Pavese nacque il 9 settembre 1908 a Santo Stefano Belbo, nelle Langhe, da famiglia piccolo-borghese trasferitasi poi a Torino, dove Cesare (che perdette il padre a sei anni) compì i suoi studi. Nel liceo D'Azeglio fu per lui essenziale l'insegnamento di AUGUSTO MONTI (1881-1966) e la frequentazione di amici come Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Massimo Mila, Giulio Einaudi. Iscrittosi alla Facoltà di lettere, si laureò nel 1932 con una tesi sul poeta americano Walt Whitman: già dalla fine degli anni Venti aveva letto e iniziato a tradurre scrittori inglesi e americani; negli anni successivi svolse un intenso lavoro in questo campo traducendo, tra l'altro, opere di Defoe, Dickens, Melville, Joyce, Faulkner: notevoli anche i suoi saggi critici, soprattutto su autori americani. Nel 1934 sostituì Leone Ginzburg, arrestato dai fascisti, nella direzione della rivista «La cultura» e iniziò la sua collaborazione alla nuova casa editrice Einaudi: per i suoi rapporti con i militanti del grup-

po Giustizia e Libertà (cfr. 10.2.14) venne arrestato nel maggio 1935, processato e inviato al confino a Brancaleone Calabro, dove restò dall'agosto del '35 alla fine del '36, anno in cui uscì il suo libro di poesie *Lavorare stanca*.

Gli anni della guerra

Tornato a Torino, riprese il lavoro editoriale. Ma la sua vita era infelice e tormentata, dominata da un senso di vuoto. Numerose le sue nuove amicizie, (tra cui Vittorini e Giaime Pintor, cfr. 10.2.14). Dopo la pubblicazione di *Lavorare stanca* si dedicò alla narrativa: notevole risonanza ebbe il romanzo *Paesi tuoi*, apparso nel 1941. Nel '42 fu assunto dalla casa editrice Einaudi. Durante l'occupazione tedesca si rifugiò in un paese del Monferrato, presso la sorella, guardando con amaro distacco agli eventi della Resistenza.

Il successo

Dopo la liberazione, si iscrisse al partito comunista e cominciò a collaborare all'«Unità»; seguirono anni di lavoro molto intenso, in cui egli scrisse e pubblicò le sue opere di maggior successo, e approfondì una riflessione sul mito e sul folklore che suscitò riserve presso alcuni intellettuali comunisti. Nel giugno 1950 ricevette a Roma il premio Strega per il volume *La bella estate*. Il successo pubblico gli dava una sensazione di forza, di raggiunta maturità: ma a ciò si opponeva la percezione di una insuperabile falsità nei rapporti umani, la convinzione di non partecipare effettivamente a nulla di ciò che era esterno al suo io. Tutto ciò trovava un risvolto particolarmente amaro nella sua difficoltà a vivere i rapporti amorosi. Dall'idea del suicidio, come uscita dalle insopportabili contraddizioni dell'esistenza, come ultima costruzione di sé in un gesto definitivo e assoluto, Pavese era stato ossessionato più volte, fin dall'adolescenza: fu trovato morto, in una stanza d'albergo, a Torino, il 27 agosto 1950, per effetto di una dose eccessiva di sonnifero.

Difficoltà esistenziale: il suicidio

11.2.6. Temi ricorrenti nell'opera di Pavese.

L'infanzia e le Langhe

Gran parte dell'opera di Pavese è dominata dal richiamo dell'infanzia, da lui in parte vissuta nella campagna delle Langhe: l'infanzia e il mondo contadino rappresentano un passato originario, che contiene in sé la traccia di qualche evento unico e primordiale, di cui non è possibile individuare i caratteri, ma che la scrittura e la riflessione cercano di riscoprire e di ripetere. Il paesaggio della campagna piemontese mette in rapporto con il ritmo inesorabile della natura, con le verità eterne della nascita e della morte: nelle attività della vita contadina si ripete il tempo del mito, sempre uguale a se stesso, estraneo al movimento della storia, carico di segreta e pericolosa fascinazione. Nel fondo della realtà campestre balenano i segni del «selvaggio», di forze ignote che non possono designarsi in termini razionali, che non sono dominabili dallo sguardo umano e che la società si impegna a ridurre «a luogo noto e civile».

Il «selvaggio»

La città e la campagna

La città rappresenta invece il movimento, l'operosità che trasforma le cose e allontana dalla natura. Il rapporto tra città e campagna è contraddittorio: nella campagna la natura rivela la sua vitalità originaria, ma si afferma come forza cieca, inesorabile e mortale; nella città l'uomo si costruisce come essere sociale e civile, in un lavoro che trasforma le cose, ma si perde nell'artificio, nell'accumulo degli oggetti, in una vita sempre più priva di valore.

La costruzione di sé

Il problema della costruzione di sé, fondamentale nell'esperienza biografica di Pavese, è naturalmente alla base di tutto il suo rapporto con la letteratura:

costruirsi è prima di tutto cercare uno «stile», trovare i modi per riconoscere se stesso attraverso un paziente e ostinato lavoro, che porti alla «maturità». È una ricerca che contiene il pericolo dell'artificio: lo sguardo degli altri, il riflesso sociale, possono facilmente trasformare lo stile in una «maschera»; ed è difficile distinguere la costruzione di sé dalla fuga da sé, dal nascondersi agli altri. In questa contraddizione c'è una delle motivazioni essenziali del dramma di Pavese: quanto più egli si avvicina alla «maturità» stilistica, tanto più si sente minacciato dalla menzogna e dalla perdita del suo io. Nei rapporti con gli altri e con la vita egli avverte il «senso terribile che tutto quel che si fa è storto, e quel che si pensa e quel che si è»; nello stesso successo raggiunto egli vede il manifestarsi di una forza falsa, artificiosamente costruita: il gesto del suicidio sembra proprio mirare a distruggere questa falsità. Un altro essenziale contrasto si dà tra la ricerca ossessiva di un evento unico, assoluto, eterno, e l'ostinata volontà di partecipare alla vita collettiva: a ciò risale anche la sua scelta di essere un intellettuale «impegnato». Nella sua stessa ricerca dello «stile» c'è, del resto, un bisogno di uscire da se stesso, di vivere in una dimensione sociale.

La minaccia della falsità

Essere con gli altri

11.2.7. *Lavorare stanca: Pavese poeta.*

La prima esperienza di Pavese come scrittore si svolge, in modo solitario e appartato, con le poesie di *Lavorare stanca*, che egli cominciò a scrivere nel 1931 e che nel 1936 furono stampate per le edizioni di «Solaria»: esse ebbero allora scarsa risonanza e suscitavano nuova curiosità solo più tardi, negli anni del neorealismo.

L'esordio letterario

Si tratta di una poesia che mira a essere nello stesso tempo realistica e simbolica, prosastica e poetica, trovando i suoi modelli più vicini nei poemetti dell'americano Walt Whitman e in esperimenti marginali della recente poesia italiana, come quelli di Thovez (cfr. 9.7.10) e di Jahier (cfr. 10.3.2). Essa è caratterizzata soprattutto dal ritmo del verso, che si svolge con una lunga cadenza iterativa, che comunica l'effetto di una realtà condannata perpetuamente a riprodurre le proprie forme, a ritornare sul proprio destino. Pavese realizza così un personale verso narrativo, dal lungo respiro, fatto spesso di combinazioni di versi regolari di diversa misura.

Il verso narrativo di Pavese

L'esperimento di *Lavorare stanca* non trovò ulteriori sviluppi; in seguito egli scrisse solo poche liriche di tipo più immediato, legate alle sue ossessioni e al suo dramma esistenziale, ma senza nessuna particolare ricerca di linguaggio, che furono pubblicate nella breve raccolta postuma *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951).

La produzione lirica successiva

11.2.8. *Narrativa e riflessione sul mito.*

Alla narrativa in prosa Pavese si accostò fin dal 1931-32, con una specie di breve romanzo, *Ciau Masino* (pubblicato postumo nel 1968). Nel corso degli anni Trenta seguirono molti racconti, in cui si sente l'eco della contemporanea narrativa realistica americana e dello stesso verismo di Verga: spesso la vita contadina viene rappresentata nelle forme di un naturalismo acceso e violento, in cui sono in primo piano la Possessione del sesso e del sangue, con una prosa che cerca di ritrovare in sé le più genuine cadenze del dialetto, affidandosi a un fitto dialogo tra i personaggi.

Ciau Masino e i primi racconti

Paesi tuoi
e Il carcere

Questo orizzonte naturalistico trovò la sua espressione più intensa nel breve romanzo *Paesi tuoi* (1941), la prima opera di Pavese che ebbe una certa risonanza e che costituì poi uno dei modelli della narrativa neorealista. Un altro breve romanzo, *Il carcere*, nato dall'esperienza del confino a Brancalione, scritto tra il 1938 e il '39, va al di là di questo orizzonte naturalistico e cerca di indagare il contrasto tra la solitudine del «prigioniero» e la vita incomprensibile di un mondo estraneo e indecifrabile. Di minore interesse, rivolti a seguire complicazioni psicologiche di personaggi femminili entro ambienti definiti con precisione realistica, appaiono gli altri brevi romanzi *La bella estate*, scritto nella primavera del 1940 e pubblicato nel '49 nel volume omonimo (insieme a *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole*), e *La spiaggia*, pubblicato in rivista nel 1941.

La bella estate
e La spiaggia

Negli anni della guerra l'attenzione di Pavese per il mondo contadino si tradusse in una più diretta riflessione sul folclore, sulle tradizioni popolari e soprattutto sul mito (cfr. TERMINI BASE 6): di fronte alla tragedia della guerra si acuì il suo interesse per il «selvaggio», che lo indusse a indagare sulle motivazioni originarie dei comportamenti umani, sui legami tra mito e religione, sugli impulsi che reggono decisioni e azioni individuali e collettive. Nella riflessione sul mito, fece uso di strumenti ricavati dall'etnoantropologia e dalla psicoanalisi.

Feria d'agosto

Un primo risultato fu un libro atipico, *Feria d'agosto*, pubblicato nel 1945, frutto di un insieme di brevi racconti, testi descrittivi, riflessioni saggistiche, scritti tra il 1937 e il '44, organizzati in tre sezioni dedicate a grandi temi-simboli.

Dialoghi
con Leucò

Più direttamente alle forme del mito classico, nel suo profondo valore antropologico, di drammatica indagine sul rapporto tra l'uomo e la natura, si rivolge l'opera a cui Pavese si dedica subito dopo la guerra, i *Dialoghi con Leucò*. Si tratta di ventisette dialoghi tra personaggi della mitologia classica (dèi ed eroi), scritti tra il '45 e il '47 e organizzati con un preciso schema unitario. I dialoghi si succedono secondo un percorso che parte da un confronto con il carattere ineluttabile del destino naturale, da una presa di coscienza della necessità del dolore e della distruzione, sino alla difficile ricerca della costruzione di un'umanità che sappia vivere una vita civile, ritrovando le proprie radici mitiche, trasformando la maledizione del mito in festa collettiva e comunitaria.

Il compagno

Parallelamente alla sua riflessione sul mito, Pavese tornò nell'immediato dopoguerra alla narrativa con un breve romanzo politico, che ebbe notevole risonanza nell'orizzonte neorealista, *Il compagno*, scritto alla fine del '46 e pubblicato nel '47.

Romanzi
di iniziazione

Le opere più importanti di Pavese, in cui egli raggiunge un singolare equilibrio tra sofferita problematica esistenziale, fascinazione del mito e richiamo della realtà storica, sono senza dubbio gli ultimi quattro brevi romanzi, scritti negli ultimi tre anni della sua vita. In modi diversi, si tratta di romanzi di iniziazione: un personaggio o un gruppo di personaggi legati da amicizia vi scontano insieme un doloroso cammino di conoscenza, di confronto con le cose; e alla fine si rivela la maledizione che pesa su ogni esperienza, la minaccia immutabile che la natura, la società, la storia fanno pesare sugli sforzi degli individui. La narrazione si svolge sempre sulla base di una realtà concreta, ma è molto lontana dalle formule neorealistiche e si affida a situazioni liriche, ricavando dalla realtà una rete di simboli, scoprendo in essa il ripetersi di un destino già tracciato una volta per tutte dal mito.

Il primo di questi romanzi, *La casa in collina*, scritto tra il settembre 1947 e il febbraio '48 e pubblicato alla fine dello stesso anno (insieme al precedente *Il carcere*) nel volume *Prima che il gallo canti*, è probabilmente il capolavoro di Pavese. Con forti risvolti autobiografici, esso si svolge in prima persona attraverso il racconto di Corrado, un professore di Torino che ha una casa in collina e vi si rifugia in cerca di solitudine: nel turbine della guerra egli incontra Cate, donna che ha amato in passato, e segue le vicende di lei e dei suoi amici partigiani, fino al loro arresto da parte dei Tedeschi. Con un ritmo narrativo incalzante, il romanzo trae alla luce le contraddizioni del protagonista intellettuale, il suo «isolamento», il suo perpetuo «nascondersi» alle responsabilità collettive che la guerra impone tanto crudamente: queste contraddizioni portano a una continua fuga, che non sembra poter mai finire, come mai sembrano finire la distruzione e la morte.

La casa in collina

La fuga,
la guerra
e la morte

Il diavolo sulle colline, scritto tra il giugno e l'ottobre del '48, fu pubblicato nel '49 nel volume *La bella estate*, insieme al precedente romanzo dallo stesso titolo e al successivo *Tra donne sole*. Esso narra (attraverso la voce di uno di loro) i vagabondaggi di tre ragazzi torinesi tra la città e la collina e i loro rapporti con Poli, un personaggio inquietante che in collina vive, cercando esperienze totali e distruttive. L'altro romanzo *Tra donne sole*, scritto tra il marzo e il maggio del '49, segue le esistenze di una serie di personaggi femminili che si scontrano con l'arido orizzonte della città moderna.

Il diavolo
sulle colline

Tra donne sole

L'ultimo romanzo di Pavese, *La luna e i falò*, fu scritto tra il settembre e il novembre del '49 e uscì nell'aprile del '50: in esso torna in primo piano il tema della guerra partigiana, con la narrazione in prima persona di Anguilla, tornato dopo essere emigrato in America a visitare le colline delle Langhe, dove è nato. Il personaggio cerca di riaffermare la memoria della sua infanzia, dominata dall'immagine festiva dei falò propiziatori accesi sulle colline alla metà d'agosto; ma, cercando tracce di persone conosciute quand'era bambino, egli viene a sapere dei più recenti falò di morte, delle distruzioni e delle crudeltà che hanno dominato sulle colline durante la guerra partigiana. Al di là della vana ricerca di una memoria felice, balenano tra-dimenti ed orrori: il passato e il presente, l'origine e la fine, si fissano nella inesorabile ripetizione di una maledizione legata alla condizione naturale.

La luna e i falò

11.2.9. Beppe Fenoglio scrittore solitario.

Breve come quella di Pavese, l'esistenza di BEPPE FENOGLIO, l'altro scrittore delle Langhe, si svolse fuori dagli ambienti intellettuali e mondani, dai dibattiti e dai disegni culturali: scontroso e riservato, egli visse nella sua terra, concentrando in un impegno di scrittura che aveva profonde e segrete radici nella sua esistenza: «alla radice del mio scrivere c'è una primaria ragione che nessuno conosce all'infuori di me». Le sue opere, composte con lunghi processi di riscrittura, con varie redazioni e combinazioni di materiali, si concentrano totalmente sulla realtà delle Langhe e sulle vicende della Resistenza, su un mondo e su eventi con cui egli aveva avuto un rapporto diretto e immediato: durante la sua vita esse ebbero scarsa fortuna, e molte furono pubblicate postume.

Le ragioni
segrete
della scrittura

Nato ad Alba il 1° marzo 1922, Fenoglio dovette interrompere gli studi per la chiamata alle armi. Frequentò un corso per allievi ufficiali e fu poi a Roma, da dove,

La vita

dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, riuscì a tornare ad Alba. Si arruolò poi tra i partigiani, prima in un gruppo comunista, in seguito in formazioni monarchiche (i cosiddetti «azzurri» o «badogliani»): negli ultimi mesi di guerra fu ufficiale di collegamento con la missione inglese presente nel Monferrato. Dopo la liberazione, visse nelle Langhe, lavorando come procuratore per una casa vinicola e dedicandosi alla narrativa. Mentre era impegnato in vari progetti e riscritture della sua opera, si ammalò di cancro ai polmoni, e morì a Torino il 18 febbraio 1963.

Scrittura
e condizione
partigiana

Fenoglio si colloca agli antipodi del neorealismo, a cui pure sembrano legarlo la sua tematica e certi suoi modi stilistici: la sua rappresentazione della Resistenza non ha un carattere documentario e non presume di offrire modelli di comportamento positivo: è una rappresentazione legata a dirette radici autobiografiche, che la scrittura trasferisce su un piano assoluto, facendone un'immagine totale del mondo. La condizione partigiana diventa – nelle sue pagine – un segno rivelatore della condizione umana, come un modo tragicamente perfetto di essere nel mondo («Partigiano, come poeta, è parola assoluta»).

I romanzi brevi:
La paga del sabato
e *La malora*

A parte le opere maggiori Fenoglio compose una serie di racconti e un paio di romanzi brevi dedicati al mondo delle Langhe, da cui è in genere assente la figura del protagonista autobiografico: essi si svolgono in forma più oggettiva e possono essere considerati abbastanza vicini alla letteratura neorealista. Il breve romanzo *La paga del sabato*, inviato all'editore Einaudi nel 1950, ma inedito fino al '69, narra il dramma del reinserimento di un ex partigiano nella vita civile di Alba. L'altro breve romanzo *La malora*, pubblicato nei «Gettoni» nel '54, rappresenta, in termini secchi e allucinati, il dolore e la violenza che dominano il mondo contadino.

I racconti

Vanno poi ricordati i numerosi racconti, che Fenoglio pubblicò in varie fasi, con processi di riscrittura e di riordinamento abbastanza complessi: la raccolta *I ventitre giorni della città di Alba* fu pubblicata nel '52 nei «Gettoni». Essa è costituita da dodici racconti, dedicati alla guerra partigiana o al mondo contadino e popolare delle Langhe. Un'altra raccolta di undici racconti, *Un giorno di fuoco*, apparve postuma nel 1963, insieme al romanzo *Una questione privata*: si tratta di testi di eccezionale maturità stilistica, che mettono in scena situazioni spesso estreme e paradossali, gesti esasperati ed eccessivi.

II.2.10. Primavera di bellezza e Il partigiano Johnny.

Il personaggio
Johnny

Le più spinose questioni cronologiche e filologiche riguardano i testi che hanno al centro la figura autobiografica di Johnny (soprannome legato alla predilezione di Fenoglio per la letteratura inglese) e che si addensano nelle due redazioni di *Primavera di bellezza* (la seconda fu pubblicata nel '59) e nelle due redazioni de *Il partigiano Johnny*, dalla cui combinazione fu ricavata nel 1968 la prima edizione del testo (mentre nell'edizione critica del '78 è stata pubblicata anche una diversa redazione parziale in inglese, che riguarda i rapporti del protagonista con la missione inglese).

Primavera di bellezza

Tutti questi testi seguono, con varie differenze, le vicende di Johnny tra il 1943 e il '45: la prima redazione di *Primavera di bellezza* narra i giorni da lui trascorsi ad Alba prima della chiamata alle armi, la sua vita di allievo ufficiale, il suo servizio militare a Roma, il suo viaggio avventuroso fino al ritorno a casa dopo l'8 settembre del '43; nella seconda redazione, pubblicata dall'autore, il romanzo inizia dalla vita

di Johnny come allievo ufficiale e nel finale procede con una breve narrazione della sua vita partigiana, che culmina con la morte.

La prima redazione de *Il partigiano Johnny* parte invece proprio dal ritorno di Johnny a casa, ad Alba, e segue le vicende del suo arruolamento tra i partigiani «rossi», del suo vagare solitario dopo la distruzione del presidio di cui fa parte, del successivo passaggio presso i partigiani «azzurri», dei ventitre giorni dell'occupazione di Alba, della nuova fuga e della ripresa della lotta nella primavera del 1945, fino alla battaglia di Valdivilla, in cui egli trova la morte. La seconda redazione parte direttamente dall'ultima azione di Johnny con i «rossi», e segue poi lo stesso percorso della precedente, anche se con una struttura narrativa più rapida e lineare.

Il partigiano Johnny

Oltre alle diversità di materia e di contenuti narrativi, tra *Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny* c'è una essenziale differenza di tipo linguistico e stilistico. Nel primo romanzo si tende a un italiano levigato, dalla forma essenziale e dalla misura quasi «classica»; nel secondo c'è una fortissima presenza della lingua inglese, con intere frasi, termini e battute che si inseriscono nella narrazione e nei discorsi di Johnny, mentre la stessa lingua italiana assume cadenze originali, con leggere deviazioni dalle normali forme sintattiche e con non trascurabili invenzioni lessicali, così da apparire più scorciata e allusiva, e nello stesso tempo più veloce e discorsiva.

Due scelte stilistiche

I complicati caratteri di questo insieme testuale hanno portato a ipotesi opposte: M. Corti ha assegnato il *Partigiano* alla prima fase del lavoro di Fenoglio, scorrendovi una specie di cronaca più vicina agli eventi da lui direttamente vissuti, la cui prima redazione doveva essere già composta nel 1949. Altri studiosi (E. Saccone, R. Bigazzi) sostengono l'ipotesi che *Il partigiano Johnny* risalga agli anni 1956-58 e faccia parte di un grande ciclo che Fenoglio avrebbe poi rinunciato a pubblicare, estraendone soltanto la redazione finale di *Primavera di bellezza*.

Ipotesi cronologiche e filologiche

Quale che sia il rapporto tra i due romanzi, *Primavera di bellezza* (che risale anch'esso, per testimonianza dell'autore, a una perduta redazione originaria in inglese) appare comunque più asciutto, dallo stile più lineare ed essenziale, freddo e incisivo: è come un romanzo di formazione del personaggio Johnny, storia della sua adolescenza e della sua giovinezza a contatto con la confusa realtà dell'Italia fascista in sfacelo; è una formazione che conduce non a una «maturità» risolutiva e felice, ma al nulla di un mondo privo di senso.

Essenzialità di *Primavera di bellezza*

Il miscuglio linguistico, la tensione e la materia narrativa del *Partigiano Johnny* hanno caratteri più forti e assoluti. Questo romanzo, che affascina anche per la sua incompiutezza, presenta un singolare caso di plurilinguismo, lontano da ogni dimensione realistica, giocosa o espressionistica. L'uso dell'inglese non tende qui a dare effetti di «parlato» e di immediatezza narrativa, né a creare conflitti con la base linguistica italiana; si tratta di un inglese fatto spesso di forme desuete e antiquate, di citazioni e formule letterarie: non una lingua che partecipa della realtà, ma una lingua astratta e assoluta, legata a una passione letteraria, che sembra portare sulle cose una visione obliqua, da lontano o da altrove.

Il plurilinguismo del *Partigiano Johnny*

La realtà rappresentata dalla prosa di Fenoglio è tanto più concreta quanto più appare lontana e incomprensibile: è una realtà che scatta inesorabilmente e sinistramente addosso a chi cerca dentro di essa la propria strada. Il personaggio di Johnny partecipa alla violenza della guerra civile come compiendo un ineluttabile dovere tragico, una missione senza motivazioni: soffre e odia, par-

Incomprensibilità del reale

tecipa alla sofferenza e all'odio degli altri; la sua vita è ridotta alla più cieca corporalità, è costretta a far affidamento soltanto su reazioni e riflessi fisici, su un alternarsi di energia e di spossatezza. La sua vocazione di combattente non può essere altro che assurda, come assurdo appare ogni rapporto tra lo sguardo umano e il mondo. In questa situazione di estraneità si svolgono azioni fulminee e incalzanti, con un eccezionale ritmo narrativo, che riproduce in sé l'inesorabilità del destino.

Resistere
nell'assurdo

Nella sua assolutezza e nella sua radicale negatività, quest'opera, completamente al di là del neorealismo, si collega alla più grande narrativa moderna europea. Rispetto alla cultura degli anni Cinquanta essa resta come sfasata, estranea, chiusa nel suo tragico vigore: alle celebrazioni della Resistenza e a tutte le visioni ottimistiche della storia e del suo sviluppo, essa oppone la tragica verifica dell'impossibilità di attribuire un significato a quanto è avvenuto. Il partigiano di Fenoglio mostra che dall'orrore non si può ricavare nessuna immagine di futuro, ma solo la testimonianza di una testarda resistenza umana nell'assurdità dell'esistere. L'autore, del resto, aveva rifiutato di vivere le contraddizioni dell'«impegno» politico della letteratura: la sua opera intendeva mostrare che non c'è, in fondo, una vera differenza di significato tra la partecipazione ai momenti estremi della storia e l'esperienza assoluta della scrittura.

11.2.11. Una questione privata.

Il capolavoro
di Fenoglio

L'opera più perfetta e compiuta di Fenoglio è il breve romanzo *Una questione privata*, di cui ci sono giunte ben tre redazioni, l'ultima delle quali appare poco dopo la sua morte insieme ai racconti *Un giorno di fuoco*.

Il partigiano
Milton

Al centro di quest'opera c'è un nuovo personaggio di partigiano delle Langhe, anche lui indicato con un nome inglese, ma di origine letteraria, Milton. Durante una visita a una villa in cui ha frequentato e amato Fulvia, che lì trascorreva le vacanze, Milton viene a sapere dalla custode degli incontri tra Fulvia e l'amico Giorgio: preso da una assurda volontà di sapere cosa sia effettivamente accaduto tra i due, inizia a cercare Giorgio, che fa parte di un'altra brigata partigiana. Saputo che Giorgio è stato fatto prigioniero dai fascisti, cerca invano di liberarlo. Mentre tenta una nuova visita alla villa di Fulvia, viene mortalmente ferito dai fascisti.

Ricerca
la sconfitta

Tutti i movimenti di questo personaggio in mezzo alla guerra e alla violenza sono segnati dal bisogno assoluto e assurdo di «sapere», di scavare nell'evento traumatico che per lui rappresenta il rapporto tra Fulvia e Giorgio: la sua è una ricerca disperata per afferrare qualcosa che è già accaduto, per «vedere» la rovina del suo amore, della sola forza che lo dovrebbe mantenere ancora vivo nello scempio della guerra. Si annulla così qualsiasi altro scopo, qualsiasi obiettivo del suo combattere: la sua ossessione è come una molla insensata che lo spinge a muoversi in totale solitudine in un mondo già di per sé privo di senso. I suoi movimenti, in un paesaggio immerso nella nebbia e nel gelo, hanno qualcosa di cieco, come se fossero regolati da una forza invisibile e nemica; i compagni di lotta, i luoghi che egli tocca, gli eventi a cui partecipa, gli restano estranei; con-

ra soltanto l'irriducibile ostinazione della sua ricerca, il voler sapere qualcosa che dovrà dargli dolore e disperazione, ma che egli non potrà arrivare a sapere. Milton cerca se stesso e la propria sconfitta, in un mondo vuoto di senso, in una realtà dominata dall'assurdo di cui la guerra civile costituisce l'immagine tragica e meschina: in questa ricerca può approdare soltanto al nulla e alla fine.

Il nulla
e la fine

11.2.12. Memorialisti e narratori del neorealismo.

Le cronache della guerra, della Resistenza, della prigionia, rappresentano la manifestazione più spontanea e immediata del neorealismo, spesso anteriore a ogni volontà programmatica e a ogni proposito letterario. Numerosissime furono le opere sorte da un bisogno di documentazione, costruite «in presa diretta» sulle brucianti esperienze vissute: ricordiamo qui *Banditi* (1946), del filosofo PIETRO CHIODI (1915-1970), sulla guerra partigiana in Piemonte, e *Il campo 29* (1949), dedicato a un'esperienza di prigionia presso l'Himalaya, di SERGIO ANTONIELLI (1920-1982). All'orizzonte della memorialistica uscita dalla guerra si collegano anche la testimonianza sui campi di sterminio nazisti di un importante scrittore come Primo Levi (cfr. 11.3.10); la appassionata documentazione del cuneese NUTO REVELLI (nato nel 1919), che da *Mai tardi* (1946), sulla campagna di Russia, giunge a *Il mondo dei vinti* (1977), raccolta di testimonianze sulla vita contadina; la sobria narrazione della ritirata di Russia del veneto MARIO RIGONI STERN (nato nel 1921), *Il sergente nella neve* (1953), seguita da una fitta serie di racconti «alpini».

Bisogno
di documentazione

Al di là della vera e propria memorialistica, si può notare facilmente che molto rari sono i narratori che non subiscano in qualche modo, nei primi anni del dopoguerra, la suggestione del neorealismo: l'esperienza degli eventi recenti costringe gli scrittori più diversi a una attenzione più diretta alla realtà sociale, a partecipare comunque a un clima di attese e di speranze, ad avvertire l'emergere sulla scena delle classi operaie e contadine.

La narrativa
del dopoguerra
e il neorealismo

Tra i pochi autori che incarnarono in modo più diretto gli ideali del neorealismo, offrendo l'immagine di una letteratura di tendenza, rivolta all'elaborazione di modelli positivi, ha una posizione di primo piano il molisano FRANCESCO JOVINE (1902-1950). Notevoli i suoi romanzi *Signora Ava* (1943), e *Le terre del Sacramento*, apparso nel 1950, dopo la sua morte improvvisa; romanzo, quest'ultimo, che sembrò realizzare, con il suo realismo corposo, che trovava in Verga uno dei modelli essenziali, la vera incarnazione della nuova prospettiva di tipo «gramsciano»: in esso si narra la tragica vicenda di Luca Marano che, nei primi anni del fascismo, partecipa alle lotte dei contadini molisani, rinunciando alla sua posizione di intellettuale piccolo-borghese e trasformandosi in intellettuale «organico» della classe degli sfruttati. Molto più esile appare invece il pur fortunato romanzo «resistenziale» *L'Agnes va a morire* (1949) della bolognese RENATA VIGANÒ (1900-1976).

Francesco Jovine

Renata Viganò

Tra gli autori la cui esperienza, per il riferimento alla realtà popolare, si lega in massima parte all'orizzonte neorealistico, sfuggendo però a prospettive politiche limitate e ufficiali, va ricordato il sardo GIUSEPPE DESSI (1909-1977), che aveva esordito collaborando a «Solaria» e che nel dopoguerra ha cercato una rappresentazione realistica e lirica del mondo sardo, culminata nel romanzo *Paese d'ombra* (1972).

Giuseppe Dessì

Il neorealismo napoletano

Una produzione neorealistica spontanea e vivace si sviluppò a Napoli, collegandosi alla tradizione realistica locale (dalla Serao a Bernari) e al nuovo interesse che, anche per opera del cinema e del teatro, suscitò nel primo dopoguerra la difficile realtà urbana di Napoli. Sfiatarono il neorealismo tutti gli autori napoletani di cui si parlerà in 11.3.14; e originalissimo fu il contatto con il neorealismo di Eduardo De Filippo (cfr. 11.2.17). La rappresentazione della vita napoletana (in modi che influirono sul cinema degli anni Cinquanta) è al centro dell'opera di GIUSEPPE MAROTTA (1902-1963), che ebbe grande successo con *L'oro di Napoli* (1947), di LUIGI INCORONATO (1920-1967), di LUIGI COMPAGNONE (nato nel 1913). La più originale manifestazione del neorealismo napoletano è costituita dalla vivacissima narrativa di DOMENICO REA (nato nel 1921), che in due libri di racconti, *Spaccanapoli* (1947) e *Gesù, fate luce* (1950), diede direttamente voce, con originali soluzioni linguistiche, alla rabbia, all'esuberanza, alla spontaneità, all'aggressività, all'istintiva speranza del proletariato urbano napoletano.

11.2.13. *La testimonianza di Carlo Levi.*

Il confino in Lucania

Laureato in medicina, pittore e militante politico, di famiglia ebraica torinese, CARLO LEVI (1902-1975) si legò al gruppo torinese di Giustizia e Libertà (cfr. 10.2.14). Fu al confino in Lucania dal '35 al '36, in seguito dovette emigrare in Francia. Partecipò alla Resistenza nelle file del partito d'azione: nascosto in una casa di Firenze, scrisse, tra il 1943 e il '44, *Cristo si è fermato a Eboli*, appassionata cronaca del suo soggiorno in Lucania, che fu pubblicata nel '45 ed ebbe subito una grande risonanza.

Un mondo estraneo alla storia

Scritto con una prosa sempre ferma e sicura, che definisce cose e persone unendo impegno razionale e viva partecipazione sentimentale, questo libro si riferisce, nel titolo, a un detto diffuso presso i contadini lucani, secondo cui il Cristianesimo, l'umanità, la civiltà, si sarebbero fermate ad Eboli, prima dell'ingresso nella regione. Nel racconto di Levi (costruito con sottile sapienza strutturale) è sempre in piena evidenza la distanza assoluta di quel mondo contadino, chiuso nelle sue tradizioni ancestrali, dal mondo moderno, dal movimento della storia e della razionalità: il linguaggio della Lucania contadina e quello dell'autore che ad essa si accosta appaiono lontani e incommensurabili. Ma la volontà di comprendere e di capire porta l'autore a rivelare in modo partecipe le condizioni di miseria, di sofferenza, di oppressione in cui quel mondo è immerso: e la spontanea forza di denuncia del libro sembrò inaugurare un modo tutto nuovo di considerare la questione meridionale (cfr. DATI, tav. 118).

La produzione successiva

Nel dopoguerra, oltre a continuare il suo lavoro di pittore, Levi svolse una varia attività giornalistica e politica: diresse a Roma, tra il 1945 e il '46, il quotidiano del partito d'azione, «L'Italia libera». Il volume *L'orologio* (1950) costituisce un'apassionata testimonianza, piena di spunti satirici e di notazioni di costume, sulla caduta del governo Parri alla fine del '45, ed è uno dei migliori esempi di narrazione politica del dopoguerra. Levi scrisse poi vari libri di viaggio, ricchi di spunti di analisi politica e sociale: tra essi ricordiamo *Le parole sono pietre* (1955), sulla Sicilia, e *Il futuro ha un cuore antico* (1956), sulla Russia sovietica.

11.2.14. *Vasco Pratolini: lo scrittore della Firenze popolare.*

VASCO PRATOLINI sintetizza alcuni dei caratteri più autentici del neorealismo, sia per le sue radici personali in un concreto mondo popolare, che per i suoi legami con le lotte e le tradizioni della sinistra e del movimento operaio. La sua opera, che mostra una evidente continuità con il realismo degli anni Trenta, vuol essere diretta espressione della coscienza del proletariato cittadino, rappresentandone gli essenziali valori sentimentali, morali, comunitari. L'autenticità e la spontaneità del suo mondo narrativo escludono programmi e prospettive teoriche troppo definite: e assolutamente fuorviante fu la pretesa di farne un maestro di realismo ufficiale, capace di dar voce alle prospettive e alle tendenze positive della storia.

Rappresentare il proletariato cittadino

Nato a Firenze nel 1913 da famiglia operaia, Pratolini trascorse la sua gioventù facendo vari mestieri. Fu legato agli ambienti del fascismo di sinistra, collaborando al «Bargello» (cfr. 10.6.4). Passò presto all'antifascismo, avvicinandosi alle posizioni comuniste. Nel 1939 si trasferì a Roma; partecipò alla lotta partigiana e alla fine del '45 si trasferì a Napoli, dove insegnò all'Istituto statale d'arte. Gli anni vicini al '50 furono quelli del suo successo di narratore e del suo più stretto legame con il partito comunista. Nel 1951 tornò a vivere a Roma; qui morì nel gennaio 1991.

La vita

Il mondo proletario cittadino, in cui lo scrittore è radicato, sente come essenziali i rapporti affettivi, la solidarietà sociale, l'appartenenza di ogni individuo a una ben definita realtà comune. Fatto di spontanea comunicazione tra i suoi membri, di luoghi e spazi limitati, ma ricchi di valore, questo mondo è lontano da quello del nuovo proletariato urbano che nasce dalle trasformazioni degli anni Cinquanta e Sessanta: è un mondo legato ancora da continuità alle tradizioni artigiane e alle antiche realtà municipali e comunitarie. Il suo luogo esemplare è il «quartiere» fiorentino, spazio chiuso all'interno della città, ambito familiare in cui tutti gli aspetti della vita privata si svolgono in pubblico, in cui si sviluppano tutti i rapporti, gli affetti, i bisogni dell'esistenza popolare.

Il «quartiere»

Di questa realtà Pratolini vuol essere l'appassionato «cronista», equiparando la propria posizione di scrittore a quella degli autori delle antiche «cronache» fiorentine, totalmente partecipi della realtà di cui raccontano.

«Cronista» partecipe

Dopo alcuni libri di racconti dedicati alla memoria dell'infanzia e dell'adolescenza, il primo libro importante di Pratolini è *Il quartiere* (1944), dedicato alla vita del quartiere popolare di Santa Croce negli anni del fascismo, tra il 1932 e il '37. Seguì nel 1947 la sua opera più intensa, *Cronaca familiare*, dedicata alla memoria del fratello Ferruccio. Allo stesso anno appartiene *Cronaca di poveri amanti*, con vicende che si svolgono nel quartiere operaio di via del Corno. *Un eroe del nostro tempo* (1949) descrive le vicende di un personaggio «negativo», fuori dall'ambiente fiorentino. Del tutto esteriore, al limite del bozzetto folclorico, l'altro romanzo fiorentino *Le ragazze di San Frediano* (1951).

L'esordio: racconti e romanzi

Dopo questi vari romanzi, Pratolini intraprese il suo progetto più ambizioso, quello di una trilogia (divenuta più tardi tetralogia) dal titolo *Una storia italiana*, con l'intenzione di narrare le vicende della vita sociale italiana dalla fine dell'Otto-

Una storia italiana: Metello

cento al presente. Il primo romanzo della trilogia, *Metello*, apparso nel 1955, segue, attraverso la storia di un protagonista operaio tutto «in positivo», le lotte sociali dal 1875 al 1902: esso suscitò una polemica tra chi, sovraccaricando Pratolini di responsabilità estranee alle sue più genuine doti di scrittore, vi vide l'autentica espressione di un nuovo «realismo» (C. Salinari), e chi (come C. Muscetta) sottolineò i limiti del suo sentimentalismo e della sua rappresentazione idilliaca della realtà operaia.

Il secondo amplissimo romanzo di *Una storia italiana*, *Lo scialo* (1960), presenta lo sfacelo morale della borghesia fiorentina di fronte al fascismo, con momenti di violenza e di singolare aggressività. Il terzo romanzo, *Allegoria e derisione* (1966), descrive una figura di intellettuale che passa dal fascismo al comunismo, fino alle contraddizioni e alle difficoltà degli anni più recenti. Un nuovo rovello critico, che non riesce a trovare adeguate soluzioni narrative, si è impadronito dell'ultimo Pratolini: il risultato migliore è un romanzo estraneo alla tetralogia, *La costanza della ragione* (1963), in cui si rappresenta la nuova realtà fiorentina degli anni Cinquanta. In difficili condizioni di salute, il vecchio Pratolini ha lavorato negli ultimi anni al quarto romanzo, rimasto incompiuto, di *Una storia italiana*, che avrebbe dovuto intitolarsi *Malattia infantile* e attraversare le vicende della sinistra negli anni Sessanta.

11.2.15. La tradizione toscana: Tobino, Cassola e altri.

Altri narratori legati al mondo toscano (soprattutto Tobino e Cassola, formati negli anni Trenta) si pongono in un più generale orizzonte realista sfiorando solo parzialmente il neorealismo e riallacciandosi in parte alla tradizione della narrativa provinciale toscana, da Pratesi a Tozzi (cfr. 9.5.3 e 10.3.10).

MARIO TOBINO, nato a Viareggio nel 1910 e morto ad Agrigento nel 1991, ha esercitato in vari luoghi la professione di medico; la sua passione per la letteratura è stata prima di tutto affermazione di generosa vitalità, disponibilità e attenzione verso gli aspetti concreti della vita individuale e sociale, capacità di guardare senza preconcetti alle situazioni e alle condizioni reali degli uomini. La sua narrativa ha un inconfondibile carattere personale, fin dall'esordio autobiografico *Il figlio del farmacista* (1942). Uno spirito risentito e satirico emerge nel romanzo breve *Bandiera nera* (1950), sull'ambiente medico ai tempi del fascismo; una violenta e allucinata fantasia erotica domina invece il lungo racconto *L'angelo del Liponard* (1951). Una attenzione al «diverso», una cordiale e profonda comprensione per la sofferenza e per il dolore, si afferma in *Le libere donne di Magliano* (1953), che, nelle storie delle pazienti dell'ospedale psichiatrico, mette in luce la dignità e la rovinosa forza della «libertà» interiore della follia. Sul filo della memoria, con momenti lancinanti ed appassionati, è costruito *La brace dei Biassoli* (1956), ritorno ai luoghi della madre morta. A Viareggio e alla Versilia sono dedicati *Il clandestino* (1962), su un episodio della Resistenza, e *Sulla spiaggia e di là dal molo* (1966). Di grande interesse e di sconvolgente attualità appaiono infine i nuovi libri dedicati all'istituzione psichiatrica, *Per le antiche scale* (1972) e *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982).

All'opposto della vitalità di Tobino, del suo spontaneo spirito democratico e libertario, sembra collocarsi CARLO CASSOLA (1917-1987), che tende a rappresentare una vita elementare e ridotta, a trarre alla luce l'incanto di una realtà al livello minimo, che ha i suoi luoghi esemplari nei paesaggi marini e campestri della Maremma, ed è vissuta da modesti personaggi di un mondo popolare e contadino, che seguono il ritmo di giorni sempre uguali, in un rapporto con le cose privo di velleità e di am-

bizioni. Di questo livello minimo di vita Cassola non dà una visione tragica o corrosiva (come accadeva a Tozzi o Bilenchi), ma un'immagine lirica e idilliaca: leggendovi come un messaggio di salvezza, ne fa l'emblema di una resistenza al rovinoso cammino della storia, alla distruzione che minaccia ogni esistenza umana e naturale.

Tutte le doti di Cassola sono presenti già nei suoi primi brevi racconti, raccolti nei due volumetti del 1942, *Alla periferia* e *La visita*: in essi si sviluppano sottili sentimenti e suggestioni liriche ispirati da situazioni assai semplici. Cassola ha cercato di trarre alla luce valori nascosti sotto la realtà più normale e quotidiana, ha interrogato la segreta profondità dei più elementari paesaggi naturali, delle cose e degli oggetti più banali di cui è fatta l'esistenza popolare e piccolo-borghese. I vari racconti orientati in questo senso raggiungono il più vivo abbandono poetico ne *Il taglio del bosco* (1954). La strada di una narrativa più complessa, rivolta a confrontare quella realtà «subliminare» con la cronaca storica e politica, viene percorsa nei romanzi *Fausto e Anna* (1952) e *La ragazza di Bube* (1960): quest'ultimo ebbe un grande successo di pubblico (cfr. 11.1.5), grazie a una vicenda sentimentale che registrava l'esaurirsi della vitalità politica e sociale della Resistenza e del dopoguerra, tracciando un quadro del processo di normalizzazione, che coinvolgeva la concreta esistenza di personaggi popolari. Il successivo romanzo, *Un cuore arido* (1961), segna un abbandono totale della tematica politica: esso fu seguito da una fitta serie di romanzi, che in alcuni casi (come *Il cacciatore*, 1964) erano vere riscritture e amplificazioni di brevi racconti precedenti. I numerosi libri dell'ultimo Cassola propongono un modello di intimismo, di ritorno al privato, che spesso abbandona i consueti ambienti popolari e si rivolge a un vecchio mondo borghese.

Tra gli altri narratori toscani che partono da una prospettiva di spontaneo realismo, vanno ricordati i lucchesi ARRIGO BENEDETTI (1910-1976), uno dei maggiori e più intelligenti giornalisti del dopoguerra, e GUGLIELMO PETRONI (nato nel 1911).

11.2.16. La poesia neorealista.

Nella poesia il neorealismo non riuscì a porre veramente in discussione i modelli della lirica del Novecento impostisi negli anni del fascismo, che, in modi diversi, tendevano a far della poesia la voce di una coscienza separata dal mondo o ripiegata su se stessa (cfr. 10.7.1). L'attenzione alla realtà aveva d'altra parte trovato già nella lirica degli anni precedenti, in primo luogo con Saba, una misura e un linguaggio che non potevano essere identificati con una immediata partecipazione al nuovo orizzonte «popolare». Molti poeti già rivelatisi prima della guerra scelsero comunque la strada dell'impegno politico, tentando di sovrapporre il loro linguaggio lirico alla nuova realtà sociale: i casi più rilevanti sono quelli di Quasimodo e di Gatto, che adattarono alle nuove tematiche le formule della loro precedente poesia, creando una specie di miscuglio ermetico-neorealistico che ebbe notevole rilievo tra gli anni Quaranta e Cinquanta (ma cfr. 10.7.15 e 10.7.16). Altri poeti molto importanti, di cui si parlerà nel capitolo 11.4, avvertirono la suggestione del nuovo orizzonte sociale, cercando modi originali di rapporto tra linguaggio lirico e realtà: ma per loro il neorealismo poté costituire solo un più generale e provvisorio sfondo culturale, mentre il nucleo essenziale della loro ricerca restò comunque legato alla maggiore tradizione novecentesca. La vera e propria poesia neorealista si sviluppò attraverso propositi indeterminati di uscire dalla prigione della «lirica», di trovare nuovi toni colloquiali e comunicativi: si cercava una lingua spontanea e immediata, si guarda-

Lo scialo
e Allegoria
e derisione

La costanza
della ragione

L'ultimo
romanzo

Realismo toscano

Mario Tobino

Le libere donne
di Magliano

Carlo Cassola
e il mondo
contadino

I primi racconti

Il taglio del bosco

Fausto e Anna
e La ragazza
di Bube

Abbandono
della tematica
politica

Benedetti
e Petroni

Difficile incontro
tra poesia
e impegno

Uscire dalla lirica

va all'italiano dialettale e regionale, si riproducevano cadenze e forme della poesia popolare, si tentavano misure narrative o addirittura epiche (uno dei pochi modelli in tal senso poté essere ritrovato in *Lavorare stanca* di Pavese, cfr. II.2.7). A questi propositi non corrisposero né una ricerca adeguata né risultati duraturi.

Alcuni autori

Tra i poeti si distingue FRANCO MATA COTTA (pseudonimo di FRANCESCO MONTEROSSO, 1916-1978). Un caso a sé è quello di VELSO MUCCI (1911-1964), in cui l'impegno di militante comunista trova forme assai risentite, che sfiorano l'espressionismo. Ma la passione politica approda a momenti di autentica intensità nell'opera di ROCCO SCOTELLARO (1923-1953), militante socialista di Tricarico, in Basilicata, coraggiosamente impegnato nelle lotte agrarie del dopoguerra.

II.2.17. Modi della scrittura teatrale: il teatro di Eduardo.

Rare esperienze innovative

La drammaturgia italiana del dopoguerra non esce dall'orizzonte dominante nell'epoca precedente: in una vasta produzione legata alla vita della scena non sembrano imporsi modi di scrittura drammatica che abbiano rilievo sul più ampio piano culturale, che producano «testi» determinanti per il loro peso letterario. Le sole eccezioni sono date dal caso tutto particolare di Eduardo De Filippo e da una drammaturgia che dibatte problemi morali prediligendo la forma dell'inchiesta e trovando una delle sue forme simboliche nel processo e nell'indagine giudiziaria: maggiori rappresentanti sono il magistrato UGO BETTI, operante già negli anni del fascismo, e DIEGO FABBRI (1911-1980). Di un certo rilievo sono anche le esperienze drammaturgiche di alcuni scrittori, nell'attività dei quali il teatro costituisce comunque solo un aspetto parziale: sono da citare Brancati e Flaiano, ma anche Moravia, Sciascia, Pasolini ed altri (alle loro opere drammatiche si accennerà nei paragrafi ad essi dedicati).

La tradizione napoletana

Il teatro di EDUARDO DE FILIPPO (1900-1984) affonda le proprie radici nella tradizione dello spettacolo napoletano: una tradizione che si presenta assai ricca e vitale per tutta la prima metà del Novecento e che aveva trovato la sua espressione più suggestiva nella comicità aggressiva e popolaristica di Raffaele Viviani (cfr. DATI, tav. 134).

Cantata dei giorni pari e Cantata dei giorni dispari

A parte molti volumi che contengono espressioni marginali della sua attività, la sua produzione drammatica è raccolta nella *Cantata dei giorni pari*, che contiene testi scritti fino al 1942 (prima edizione nel 1959), e nella *Cantata dei giorni dispari*, che contiene i testi successivi e che, dopo un primo volume apparso nel 1951, si è andata ampliando con nuovi testi, raggiungendo i tre volumi. Qui possiamo ricordare soltanto i titoli delle sue opere principali e più note: *Uomo e galantuomo* (1922), *Ditegli sempre sí* (1927), *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929), *Non ti pago* (1940), *Natale in casa Cupiello* (1943), *Napoli milionaria* (1945), *Questi fantasmi!* (1946), *Filumena Marturano* (1946), *Le voci di dentro* (1948), *Sabato, domenica e lunedì* (1959), *Il sindaco del Rione Sanità* (1960), *L'arte della commedia* (1964) e *Gli esami non finiscono mai* (1973).

Un «personaggio»

Nella drammaturgia di Eduardo De Filippo si è data la maggiore immagine contemporanea di quell'intreccio tra attore, autore e regista, la cui prima incarnazione risale a Ruzzante (cfr. 4.5.7): questo intreccio ha fatto di lui un vero e

proprio «personaggio», costante e inconfondibile nelle sue diverse opere, anche se ogni volta presentato con nomi diversi e in situazioni varie. Il suo teatro è quindi inestricabilmente legato alla sua presenza scenica e alla sua recitazione, alla sua singolare figura teatrale. Attraverso il corpo dell'autore, nel suo modo di essere e di parlare, di comunicare con il pubblico, il personaggio di Eduardo ha fatto del teatro una rappresentazione di ciò che di positivo può avere l'uomo, un sogno di solidarietà e di giustizia: ha vissuto lo scontro tra questo sogno e l'ostile realtà di un mondo dominato dall'egoismo, dall'avidità, dall'aggressività, dalla violenza. Per l'autore-attore Eduardo il comico è stato un essenziale modo di conoscenza: attraverso il comico egli ha verificato il contrasto tra l'aspirazione del suo personaggio a un'autenticità umana e i caratteri concreti della vita contemporanea, dominata dal denaro, estranea proprio ad ogni dimensione «umana». Il comico è arrivato così spesso a risolversi in una smorfia amara e sofferente, a volgere improvvisamente verso il patetico e il tragico.

Il comico e il tragico

In realtà in tutto il teatro di Eduardo c'è un profondo amore per una Napoli piccolo-borghese, per le sue usanze più semplici ed elementari, per la sua comunicatività spontanea: una Napoli di forti sentimenti «popolari» ma non popolaristica, civile e accogliente, carica di umanità, anche se impegnata in una lotta quotidiana per la sussistenza, presa tra la morsa della povertà e quella di piccole manie, ossessioni, risentimenti, tra piccoli raggiri e spontaneo senso di onestà. Il suo personaggio tipico crede quasi sempre nei valori originari di quel mondo, con un candore estremo e disarmante, che si scontra con la degradazione che essi continuamente subiscono nella realtà: in primo piano è per lui il valore della famiglia, che egli sente quasi infantilmente come luogo di integrità, di comunicazione totale e fiduciosa, e che quindi va difesa da tutte le aggressioni di un mondo ostile e brutale. Ma proprio il valore della famiglia subisce — nel teatro di De Filippo — i più vari sconvolgimenti: il personaggio di Eduardo si trova a lottare in primo luogo con le lacerazioni interne al tessuto familiare, pesantemente minacciato dalle trasformazioni sociali in atto.

La Napoli di Eduardo

Il valore della famiglia

Il teatro dialettale abbandona così la strada e la piazza, rifugge dalle forme più violentemente popolaristiche del dialetto, e trova una forma dialettale attenuata, un napoletano piccolo-borghese abbastanza semplice e comprensibile, privo di invenzioni linguistiche troppo caratterizzate e di soluzioni espressionistiche. I drammi di Eduardo si svolgono quasi sempre in interni familiari: salotti e tinelli in cui tanti oggetti e consuetudini ricordano l'originario valore di integrazione della famiglia; qui esplodono contrasti di tutti i tipi, si scontrano manie e distorsioni, finzioni e ipocrisie. Nell'analisi di questi contrasti si sente con particolare forza l'influenza del teatro di Pirandello: e qualche volta si arriva a sfiorare il pirandellismo più convenzionale (cfr. 10.4.9), con esasperata sottigliezza dialettica. Altre volte (specie nella produzione degli anni Cinquanta) Eduardo immette nei suoi drammi espliciti motivi filosofici e ideologici, fino a ricavare dalle lacerazioni che egli vede in atto una prospettiva critica antiborghese, animata da un moderato populismo, da uno spontaneo spirito democratico: e in questo egli si accosta, parzialmente, alle prospettive del neorealismo.

Dialetto e realtà piccolo-borghese

La critica antiborghese

Tra misura
e irrazionalità

Nelle sue opere più notevoli, il personaggio di Eduardo dà una immagine della napoletanità legata in parte alle speranze del primo dopoguerra; essa cerca di uscire da molti *clichés* tradizionali, dalle forme obbligate dell'aggressività popolare e dal colore locale; afferma una misura di saggezza e dignità, una tensione morale e affettiva, un sofferto equilibrio sentimentale; ma mantiene nello stesso tempo qualcosa di materiale e di irrazionale, un sotterraneo spirito vitale che resta ambiguo ed inafferrabile e che costituisce il segreto del suo fascino teatrale. Eduardo sente in questa napoletanità un valore minacciato e perduto: il suo personaggio e il suo corpo la fanno comunque vivere come un sogno di umanità integrale, concreta ed innocente, solidale ed affettuosa. Con un candore quasi infantile, questa umanità si identifica allo stesso tempo con la finzione del teatro e con un'antica vita familiare napoletana che forse non è mai veramente esistita: nello svolgersi dei suoi drammi essa si frantuma e si ricompone continuamente, tra momenti di fragile speranza e momenti di più definitivo pessimismo. È certo, comunque, che una delle ragioni del fascino dell'attore e dell'autore sta nel fatto che egli ha incarnato anche la fine di quel mondo e di quelle speranze: dando un'ultima grande immagine di un teatro come espressione dell'«umano», ha lottato sulla scena contro l'inarrestabile disintegrarsi di una Napoli povera e limitata, ma dignitosa e civile.

Estrema
espressione
della
napoletanità

11.3. Da Moravia a Sciascia: una grande nebulosa narrativa

11.3.1. *Realismo critico e tradizione narrativa.*

Il presente capitolo è dedicato alla narrativa del dopoguerra, con una larga serie di autori che svolgono la parte più cospicua della loro attività negli anni della ricostruzione e dello sviluppo dell'Italia neocapitalistica. Per alcuni di questi autori sono essenziali le esperienze già svolte negli anni precedenti, mentre altri hanno continuato a lavorare a lungo negli anni a noi più vicini: tra essi Moravia si è trovato a percorrere gran parte dell'arco cronologico del secolo, dalla fine degli anni Venti, quando apparve il celebre romanzo *Gli indifferenti*, al 1990.

La narrativa
del dopoguerra

Mentre i narratori di cui si è parlato nel capitolo 11.2 sono collegabili in qualche modo allo sfondo del neorealismo, e quelli di cui si tratterà nel capitolo 11.5 possono essere fatti variamente risalire a una via «sperimentale», fino agli esiti della neoavanguardia, è più difficile fornire definizioni per i narratori presenti in questo capitolo: si può dire soltanto che essi proseguono e sviluppano una tradizione narrativa creata già negli anni Trenta, che tende a una rappresentazione critica della realtà, in forme e modi che possono essere molto vari, ma evitando comunque di rompere i tradizionali equilibri linguistici e strutturali del racconto e del romanzo.

Generazioni
diverse

I caratteri comuni a questi scrittori possono essere riassunti sotto la formula di *realismo critico*: ma emergono risultati e orientamenti del tipo più diverso, con soluzioni spesso tra loro lontane e contrastanti, che contribuiscono a dare un'immagine molto articolata e sfumata della realtà italiana dagli anni del fascismo (in cui sono ambientate molte delle vicende narrate) a quelli dello sviluppo economico e della diffusione della nuova cultura di massa.

Realismo critico

11.3.2. *Alberto Moravia: la vita.*

Quella di Moravia è stata una presenza costante nella cultura e nella vita intellettuale di questo secolo: egli è uno degli scrittori che più hanno agito su un vasto pubblico, creando, specie tra gli anni Cinquanta e Sessanta, una immagine corrente della problematica culturale contemporanea, un vero e proprio modello di comportamento intellettuale.

Una presenza
costante

Una giovinezza
difficileL'attività
giornalisticaMoravia
e il fascismoDopo
la liberazione«Nuovi
Argomenti»

ALBERTO PINCHERLE (che userà poi il cognome MORAVIA ricavandolo dalla nonna paterna) nacque a Roma il 28 novembre 1907, da agiata famiglia borghese: il padre, di origine veneziana, era architetto e pittore. Ebbe infanzia e adolescenza assai difficili, per una forma di tubercolosi ossea, che lo costrinse a lungo a letto; trascorsi due anni nel sanatorio Codivilla di Cortina d'Ampezzo, venne dimesso nel 1925. Aveva compiuto studi irregolari, con molte letture di classici e di grandi narratori: durante la convalescenza, vivendo in alberghi di montagna, scrisse, giovanissimo, tra il '25 e il '28, il suo primo romanzo, *Gli indifferenti*, pubblicato con successo nel 1929. Intanto era entrato in contatto con Alvaro, Bontempelli e la rivista «900». Sull'onda del successo del primo romanzo, continuò a scrivere racconti e romanzi e si inserì attivamente nell'ambiente letterario e giornalistico. Soggiornò a lungo a Londra e a Parigi; tra il '35 e il '36 fu negli Stati Uniti, su invito di Prezzolini (cfr. 9.8.2), che dirigeva la Casa Italiana della Columbia University; nel '36 compì un viaggio in Cina. Nei suoi scritti giornalistici si adeguò agli orientamenti della cultura di regime, ed ebbe buoni rapporti con personaggi influenti: ma il fascismo guardava con sospetto alla sua produzione narrativa e imponeva alla stampa di parlarne il meno possibile. Il romanzo satirico *La mascherata* (1941) suscitò un intervento più duro del regime, che gli impedì di scrivere sui giornali, se non con uno pseudonimo. Nel 1941 sposò Elsa Morante (cfr. 11.6.3), che aveva conosciuto nel 1936 e con la quale soggiornò a lungo a Capri. Dovette fuggire da Roma dopo l'8 settembre del '43, rifugiandosi a Fondi; tornato a Roma dopo la liberazione, riprese l'attività letteraria e giornalistica, collaborando a vari giornali, da «Il Mondo» a «L'Europeo» al «Corriere della Sera». La sua presenza è stata costante dagli anni Cinquanta fino alla morte, con una fitta serie di *réportages*, riflessioni, racconti. Il successo del romanzo *La romana* (1947) diede un nuovo peso alla sua presenza nel mondo intellettuale con un originale intreccio di «impegno» e mondanità, di sofferenza problematicità e gusto dell'attualità e della partecipazione agli eventi; le sue opere divenivano spunto per numerosi soggetti cinematografici (cfr. DATI, tav. 167), venivano tradotte nelle principali lingue e diffuse in moltissimi paesi. Nel 1953 fondò con Alberto Carocci (cfr. 10.6.7) la rivista «Nuovi Argomenti», che ha diretto fino all'ultimo; nel 1957 cominciò la sua collaborazione all'«Espresso», seguita ancora negli ultimi anni con una rubrica di critica cinematografica. Oltre alla costante produzione narrativa, nel corso degli anni Cinquanta, Moravia si è accostato anche alla scrittura teatrale, ha continuato a svolgere molteplici interventi saggiistici, ha effettuato numerosi viaggi, legati soprattutto all'attività giornalistica.

Il successo de *La noia* nel 1960 (che ottenne tra l'altro il premio Viareggio) amplificò il rilievo mondano dello scrittore. Nel 1962, dopo un viaggio in India con Elsa Morante e con Pasolini, egli si separa dalla Morante e si lega alla giovane scrittrice Dacia Maraini (cfr. 12.5), rimasta sua compagna per alcuni anni. Tra il 1984 e il 1989 è stato deputato al Parlamento europeo, eletto come indipendente nelle liste del Pci. Moravia è morto nella sua casa di Roma il 26 settembre 1990.

11.3.3. Moravia: metodo narrativo e modello intellettuale.

La vocazione
a narrare

Moravia è stato certamente un «narratore nato», dotato di una spontanea e immediata vocazione a narrare, a trasformare ogni dato dell'esperienza in situazione narrativa: la sua è un'invasiva energia fabulatoria, che precede la sua stessa coscienza di scrittore e di intellettuale, e prescinde da una vera ricer-

ca linguistica e stilistica. Egli non è uno di quegli scrittori che si macerano sulla pagina, che lottano con le parole e con le cose: ogni testo si esaurisce per lui nel momento in cui viene concluso e pubblicato. Egli non concepisce correzioni, variazioni, riscritture; non torna mai su quello che ha già scritto, accumula continuamente nuovi testi e nuove opere, e raramente opera discriminazioni tra le cose scritte. Si cura pochissimo dello «stile»: la parola vale per lui per quello che dice, nel momento in cui egli la crea; è una specie di compito quotidiano che egli si è assunto e a cui mantiene ininterrottamente fede. La vita dei suoi personaggi è determinata da una serie di significati e di motivazioni psicologiche, da tortuose scelte e turbamenti interiori, da difficili rapporti con gli altri: lo scrittore (usando nella prima fase della sua attività la terza persona, poi passando sempre più frequentemente alla prima persona) segue queste varie motivazioni in tutte le loro pieghe, ne fa scaturire vicende e rapporti, le collega ad ambienti concreti.

Come è evidente fin dalle sue prime opere, Moravia parte da un senso di estraneità verso la realtà, da un'aridità che impedisce ogni comunicazione autentica, da un'ostilità insuperabile verso le cose e le persone. Lo scrivere di Moravia è un'incessante costruzione di sé, una difesa sistematica da una minaccia distruttiva che è alla radice del suo stesso essere. In questa costruzione di sé Moravia si incontra con la più svariata problematica della cultura contemporanea, con i temi decisivi proposti dall'attualità: come a voler sfuggire ossessivamente a quel sotterraneo rancore verso la realtà, egli si immerge in tutto ciò con un desiderio di partecipazione che lo porta spesso a generalizzare in modi fin troppo disinvolti. Egli assorbe e semplifica, qualche volta banalizza, le forme della realtà e della cultura: ma da questa semplificazione, che pure ha radice in una tragica inquietudine, egli ha ricavato, nel corso degli anni, una sorta di modello intellettuale che ha avuto grande risonanza presso il pubblico italiano.

Fin dall'inizio alcuni critici hanno riconosciuto, nel sordo rancore di Moravia verso le cose, il segno di una vocazione di «moralista» e lo stesso scrittore si è appropriato di questa definizione, costruendo sempre più la sua narrativa su schemi etici, quasi facendo di personaggi e situazioni l'incarnazione di categorie morali (da qui deriva la frequenza, nei titoli delle sue opere, di sostantivi astratti, come «disubbidienza», «disprezzo», «noia», «attenzione», ecc.). Al «moralista», che ha fatto sue alcune delle essenziali tendenze critiche della cultura contemporanea (in primo luogo quelle del marxismo e della psicoanalisi freudiana), si è intrecciato l'intellettuale «impegnato», sempre pronto a dare il suo giudizio sulla realtà politica e sociale, con una indipendenza politica che gli ha permesso di oscillare tra atteggiamenti antiborghesi e momenti di condiscendenza ai più collaudati schemi borghesi. Mettendo insieme tutte queste cose, Moravia ha fornito la sintesi più esemplare delle ideologie e dei comportamenti della borghesia intellettuale italiana nel lungo arco che conduce dal fascismo ai nostri anni.

Ma il valore della ininterrotta presenza di Moravia nella letteratura contemporanea va fatto risalire prima di tutto alle sue doti di grande artigiano della narrativa, alla capacità veramente unica e inesauribile di inventare personag-

Ostilità
al mondoAnsia
di partecipazioneMoralismo
e impegnoUn intellettuale
borgheseMoravia
«artigiano»

gi e situazioni partendo da categorie morali e astratte, di tradurre le più varie tematiche in gesti e movimenti, in complicazioni psicologiche, in comportamenti. Questa dimensione «artigianale» si appoggia a una fondamentale riserva verso le cose e le persone; ed è facile accorgersi che, quanto più sembra voler approfondire l'analisi morale e psicologica, tanto più Moravia guarda la realtà dall'esterno e in superficie, la concentra nel proprio sguardo, evita di interrogarne i significati più nascosti e difficili: la sua scrittura rifiuta ogni slancio, ogni vibrazione, è un flusso continuo e regolare in cui si prolunga il tempo di un mondo che ritiene non possa essere altro da come gli appare, «impuro» e «indifferente».

Giornalismo
e saggistica

L'orizzonte dell'attualità, che domina tutta la narrativa di Moravia e si fa sempre più esplicito nel dopoguerra, trova espressione più diretta nella sua fittissima produzione giornalistica, dal linguaggio semplice e piano. Una varia riflessione critica e teorica è poi depositata in numerosi saggi: i più importanti sono raccolti nel volume *L'uomo come fine e altri saggi* (1963). Di ridotto interesse, dominati da troppo esplicite problematiche intellettuali e privi di tensione drammatica, appaiono anche i numerosi tentativi teatrali, raccolti nei volumi *Teatro* (1976) e *L'angelo dell'informazione e altri testi teatrali* (1986).

L'uomo
come fine

11.3.4. Da *Gli indifferenti* a Agostino.

La produzione narrativa di Moravia si svolge con regolare continuità, per tutto l'arco della sua vita, in una serie di ampi romanzi, in un gruppo di romanzi brevi, e in un considerevole numero di racconti.

Le raccolte
di racconti

Va notato che le raccolte dei racconti si sono succedute con scelte, distribuzioni, riprese diverse; esse hanno assunto una forma finale nel dopoguerra, con i seguenti volumi: *I racconti 1927-1951* (1952), *Racconti romani* (1954), *L'epidemia, racconti surrealistici e satirici* (1956), *Nuovi racconti romani* (1959), *L'automa* (1962), *Una cosa è una cosa* (1967), e altre, ma meno interessanti, raccolte successive.

Gli indifferenti

Un capolavoro di Moravia resta il primo romanzo *Gli indifferenti*, pubblicato nel 1929 a soli ventidue anni, una delle espressioni di maggiore rilievo della nuova narrativa negli anni del fascismo (cfr. 10.6.17): un romanzo nato, prima di ogni riflessione teorica, da un innato impulso a narrare e dalla scoperta di una realtà assolutamente vuota, fatta di gesti privi di ogni valore, di personaggi che agiscono solo in base a un cupo egoismo, ad appetiti e interessi volgari, però «indifferenti» ai valori e alle forze necessarie al manifestarsi di una vera tragedia: il romanzo è «tragedia impossibile», una struttura che svela il carattere non tragico, impuro e volgare del mondo borghese.

La vicenda

La vita della famiglia Ardenigo è dominata dalla stanca relazione tra Mariagrazia, vedova, e Leo Merumeci, volgare arrivista che ricava da questo legame vantaggi economici, danneggiando i figli della donna, Carla e Michele. Mentre Mariagrazia è gelosa di Lisa, una vecchia amante di Leo, questi ciruisce invece la giovane Carla, piena di risentimento verso la madre, fino a sedurla; Michele, maltrattato da Leo, non sopporta la situazione e aspira a ribellarsi a quel disgustoso rapporto, ma ogni

suo tentativo di azione risulta vano, fino alla scena in cui tenta di uccidere Leo con una pistola che ha dimenticato di caricare. Fallita la rivolta di Michele, la situazione si assesta: Leo sposerà Carla, Mariagrazia e Michele si adatteranno; anzi, il giovane diverrà indifferente amante di Lisa.

Tutti e cinque i personaggi sono legati tra loro da una serie di rapporti reciproci, incastrati in un perfetto meccanismo che si riflette sulla stessa consistenza della realtà riprodotta: il narratore parte da una volontà di diretta rappresentazione del mondo borghese, ma lo sospende in un orizzonte meccanico e grottesco che fa sentire vicino il modello di Bontempelli e di «900» (cfr. 10.6.5). Si tratta di un'immagine critica risentita e violenta della corruzione della borghesia italiana sotto il fascismo. E molto presto ne fu avvertita la carica polemica antiborghese, che non risaliva tanto a un'esplicita intenzione dell'autore, quanto alla sua capacità di osservare e di seguire con assoluta evidenza narrativa i caratteri più tipici dei comportamenti della borghesia romana.

Grottesca
meccanicità

Corruzione
e «indifferenza»
borghese

Contemporaneamente agli *Indifferenti* Moravia aveva già messo mano a vari racconti, continuando con notevoli risultati negli anni Trenta. In molti di questi si esprime, in nuove situazioni, un senso di avvilito e di disgusto verso un mondo ottuso e falso, dove i rapporti umani si risolvono in atti di prevaricazione, violenza, risentimento, umiliazione, e l'unica ribellione consiste nel portare ancora più a fondo la rassegnazione (è il caso di *Inverno di malato*, 1930, in cui sono presenti anche elementi autobiografici). Gli anni successivi agli *Indifferenti* furono dominati, comunque, dal più lungo impegno del romanzo *Le ambizioni sbagliate*, apparso nel 1935, assai deludente nel suo proposito di creare un dibattito morale sul modello di Dostoevskij, ma su schemi da romanzo d'appendice.

I racconti
degli anni Trenta

Altre prove

Un nuovo risultato di grande rilievo è costituito dal romanzo breve *Agostino* (1943): la narrazione in terza persona segue qui i turbamenti e le difficoltà di un tredicenne borghese, che, in vacanza al mare con la madre, scopre il mondo del sesso, assistendo al *flirt* della madre con un giovane e frequentando una banda di ragazzi disposti a tutte le esperienze. Uscendo dalla sua ingenuità infantile, Agostino si sente attratto dalla vita reale, dai comportamenti torbidi e impuri che scopre dappertutto intorno a sé; ma è come prigioniero della sua impotenza di adolescente, della sua condizione di bravo ragazzo borghese, che gli nega le esperienze che sono invece possibili ai ragazzi del popolo. Chiuso nella sua condizione, egli aspetta soltanto di crescere e di uscirne. Moravia sembra qui aggredire polemicamente quel mito dell'adolescenza diffuso nella letteratura degli anni Trenta: si accanisce a mostrare a ogni adolescente che la realtà non è un aperto orizzonte in cui riconoscersi ma solo un intreccio di forme e atti estranei, sordidi, violenti e crudeli.

Agostino

Contro il mito
dell'adolescenza

11.3.5. *Moravia nel dopoguerra.*

Nel nuovo clima che si crea alla fine della guerra, Moravia si accosta parzialmente alle tendenze neorealistiche. Con *La romana*, scritto tra il '43 e il '46 e pubblicato nel '47, cerca di porsi dal punto di vista di un personaggio «popolare»: abbandona

Un personaggio
popolare:
La romana

la narrazione in terza persona, e si affida alla voce della protagonista, Adriana, una donna del popolo che raccoglie in sé un'antica morale, fatta di saggezza fisica e corporea, che si mantiene viva e sana nel contatto con un mondo corrotto, in una serie di esperienze erotiche che la conducono alla prostituzione.

Racconti romani

Il romanzo consacrò un Moravia «neorealista», teso a estendere la sua tematica consueta sul piano di un disegno globale della vita popolare: ad esso si collegarono in particolare i *Racconti romani*, scritti negli anni Cinquanta, con una rappresentazione drammatica e burlesca della vita quotidiana di Roma, che utilizzava parziali elementi dialettali, risalendo in parte (ma con disinvolta superficialità) fino al Belli.

Altre opere

Di maggior rilievo appaiono altri racconti legati alla rappresentazione del consueto ambiente borghese, come *L'ufficiale inglese* (1946). Notevoli poi i romanzi brevi: *La disubbidienza*, apparso nel 1948, ma scritto in anni precedenti, e *L'amore coniugale*, scritto nel '41 e apparso nel '49 nel volume *L'amore coniugale e altri racconti*; il primo si avvicina in parte ad *Agostino*, con la vicenda della ribellione di un quindicenne borghese al mondo familiare e a tutte le «parti» che gli sono imposte dalla sua condizione, il secondo segue le complicazioni che nascono dallo scontro tra i progetti intellettuali di uno scrittore e la prorompente sessualità della moglie.

Il conformista

Agli anni Cinquanta appartengono ancora tre romanzi di diversa ambientazione. *Il conformista* (1951), di nuovo in terza persona, segue un'intricata vicenda che si svolge negli anni del fascismo. *Il disprezzo* presenta il «memoriale» con cui una sorta di intellettuale fallito analizza i suoi rapporti con il lavoro e la moglie. *La ciociara*, progettato già nel '46, concluso e pubblicato nel '57, torna al personaggio femminile popolare che parla in prima persona, ed è il romanzo di Moravia che più tenta di avvicinarsi alle prospettive «positive» del neorealismo. Troppo evidente e meccanica è comunque l'intenzione ideologica, che traspare sotto una rappresentazione assai animata, brulicante di presenze e di eventi.

Il disprezzo

La ciociara

La noia

Il successivo romanzo, *La noia* (1960), che è certamente, dopo *Gli indifferenti*, quello più significativo di Moravia, ritorna all'ambiente borghese, affrontando una tematica di grande attualità nella cultura alla fine degli anni Cinquanta: Dino, un intellettuale di ricca famiglia romana (che ha aperto uno studio di pittore in via Margutta), svolge in prima persona una insistente analisi morale e psicologica, basata appunto sul motivo della «noia».

Con questa parola Moravia riprende il motivo per lui consueto dell'«indifferenza», dell'estraneità dell'individuo verso gli altri e verso gli oggetti, proiettandolo ora nel contesto dell'Italia del neocapitalismo, della vita di una borghesia che nello sviluppo degli anni Cinquanta ha assunto caratteri nuovi e diversi rispetto a quella degli anni del fascismo. La noia che attanaglia Dino è «una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà», che non riesce a persuaderlo della sua «effettiva esistenza»: è in definitiva «incomunicabilità e incapacità di uscirne». Il solo modo di contatto autentico con la realtà, possibile via d'uscita dalla noia, ma che ricade dentro di essa per l'ansia del possesso, appare quello dell'esperienza erotica. Un termine che in quegli anni fu di grande attualità e che riassume il senso di queste varie suggestioni, sotto la cui sigla si pose agevolmente questo romanzo, è quello di *alienazione* (cfr. PAROLE, tav. 163).

Incomunicabilità e alienazione

Il romanzo è interessante per la rappresentazione che dà del mondo borghese e intellettuale degli anni Cinquanta, per il modo ossessivo con cui l'esperienza eroti-

PAROLE tav. 163

Alienazione

Termine che può indicare genericamente il «divenire altro», il «passare ad altro» (dal latino *alius*, «altro»), e può essere usato con diverse accezioni nel linguaggio culturale, sociologico e psicologico. Esso è usato per definire la posizione dell'uomo nella società industriale e capitalista, in cui ogni esperienza appare straniata al soggetto, gli individui sono come sottratti a se stessi, privati della coscienza, immersi in un mondo dominato dagli oggetti, in rapporti nei quali compaiono non come persone, ma come cose; un termine scambiato di frequente con quello di *alienazione* è *reificazione*, che indica più esplicitamente la riduzione a «cosa» (in latino *res*).

Dietro questo uso generico della parola c'è però una lunga elaborazione teorica, che risale al pensiero di Hegel, il quale si servì dei due termini tedeschi *Entäusserung*, «alienazione», e *Entfremdung*, «estraniazione, divenire estraneo», traducendo l'inglese *alienation* (usato nell'economia politica del Settecento), per indicare una fase essenziale della conoscenza, quella in cui il soggetto esce da sé, diventa oggetto a se stesso, si estrinseca nella natura e nella storia: a questa perdita della soggettività segue una riappropriazione, un ritrovarsi dello spirito in sé, con una sintesi più profonda tra soggettività e oggettività. Hegel seguiva anche il più particolare manifestarsi di questa alienazione nella storia dello spirito, in fasi diverse dello sviluppo della civiltà.

Il concetto hegeliano fu ripreso da Ludwig Feuerbach (1804-1872) e da Karl Marx (cfr. 9.1.4), che lo rovesciarono in senso materialistico. Per Feuerbach l'alienazione è un carattere negativo della religione, in cui l'uomo separa da sé i suoi predicati essenziali e li trasferisce alla divinità. Marx ritiene l'alienazione un carattere costitutivo del pensiero idealistico, che «astrae dalla natura e dall'uomo reale»; egli usa il concetto nell'ambito dell'economia politica, per definire i caratteri del lavoro salariato nel sistema capitalista, in cui il lavoratore è estraniato dal prodotto della sua attività, e quindi da se stesso, ridotto a cosa. L'alienazione dei soggetti si collega alla *reificazione* di ogni rapporto umano e sociale; gli uomini, alienati da se stessi, si rapportano agli altri solo in quanto possessori di merci, non per quello che sono ma solo in funzione del *valore di scambio* di cui dispongono.

Sulla scia del pensiero di Hegel e di Marx, il concetto di *alienazione* è stato variamente elaborato, approfondito, criticato in questo secolo (fondamentale, tra l'altro, l'uso che ne hanno fatto Lukács, e poi i teorici della Scuola di Francoforte). Un peso essenziale per la cultura italiana hanno avuto gli sviluppi che esso ha assunto in ambito esistenzialistico, specialmente per opera di Sartre. Il concetto è così servito sia a indicare i caratteri del lavoro operaio nell'azienda capitalista, sia le forme dell'intera esistenza nella società industriale. La tematica dell'alienazione, spesso ridotta a formula esteriore, ha creato una moda culturale tra gli anni Cinquanta e Sessanta, grazie ai film di Antonioni e a numerose opere narrative. Il rifiuto del mondo alienato e dell'alienazione del lavoro capitalista è stato poi al centro delle esperienze del Sessantotto e di numerosi orientamenti della nuova sinistra.

ca è usata come chiave di comprensione della realtà, tra personaggi che continuano sempre a guardarsi come estranei e nemici, che si scambiano le parti con astio reciproco, che, mentre recitano il dramma del loro rapporto col mondo, non fanno altro che ribadire il più chiuso egoismo, la più fredda indifferenza.

La disponibilità di Moravia a catturare entro la propria prospettiva i più vari temi dell'attualità culturale raggiunge il parossismo negli anni Sessanta, sotto la spinta dell'espansione economica e del più intenso sviluppo dell'industria culturale, mentre la neoavanguardia sembra mettere in dubbio il rilievo della sua figura di intellettuale e della sua opera. In modo assai tempestivo, con l'ambizioso romanzo *L'attenzione* (1965) egli prova a riassorbire, entro il proprio metodo narrativo, forme e temi delle nuove mode sperimentali, formalistiche, strutturalistiche.

Nella serie ricchissima dei successivi racconti e nei romanzi Moravia ha proseguito la sua ossessiva ricerca dell'attualità, legata sempre ai suoi temi costanti. Basterà ricordare rapidamente i titoli degli ultimi, più stanchi, romanzi: *Io e lui* (1971), *La vita interiore* (1978), *1934* (1982), *L'uomo che guarda* (1985), *Il viaggio a Roma* (1988).

11.3.6. Vitaliano Brancati

Dalla tradizione narrativa siciliana VITALIANO BRANCATI ricava una lucidissima curiosità per la realtà contemporanea, a cui guarda con gli strumenti di una comicità e di un umorismo assai singolari e di non facile definizione. Le sue opere più importanti registrano la follia di un'intera società: in una rappresentazione carica di spunti autobiografici e di risentimenti personali, la vita della borghesia cittadina della Sicilia orientale negli anni del fascismo si pone come uno specchio amplificato dell'intera vita nazionale; la Sicilia e il fascismo sono la base di un'autobiografia individuale che si trasforma in ritratto della società italiana contemporanea. Sullo sfondo di un piccolo mondo provinciale, in cui si mischiano passività, fatalismo, dolcezza, aggressività, erotismo, egli fa vivere alcune figure maschili dalle caratteristiche inconfondibili, nuove originali incarnazioni dell'«inetto», personaggio che da Svevo a Tozzi al siciliano Rubè di Borgese (cfr. 10.3.9) ha assunto un peso essenziale nella narrativa contemporanea. Ma, a differenza dei loro predecessori, gli inetti siciliani di Brancati sembrano blandamente immersi nella loro passività: vivono in un loro tempo morto, evitano ogni iniziativa, non tentano nessun confronto, prolungano semplicemente un esistere vuoto, scandito dai ritmi debilitanti e fascinosi della vita meridionale, caratterizzato da programmi privi di ogni riscontro, da stanche conversazioni ai tavolini dei caffè, da interminabili riposi pomeridiani.

Tra gli autori della tradizione narrativa siciliana, certamente è De Roberto (cfr. 9.4.15) quello che più si pone alla base del realismo critico, corrosivo, satirico di Brancati; ma al distruttivo scetticismo di De Roberto si oppone in Brancati una dimensione illuministica e razionalistica. Egli ha uno spirito di moralista, che si confronta insistentemente con un modello di civiltà e razionalità e non può mai trattenersi dal denunciare atteggiamenti e rapporti umani che gli appaiono incongruenti; è nemico di ogni mistificazione, di ogni finzione sociale, di ogni comportamento basato su presupposti mitici e non verificati.

L'attenzione

L'ultima produzione

Sicilianità e umorismo

Gli «inetti» di Brancati

Moralismo illuministico

Vitaliano Brancati nacque a Pachino, la città più meridionale d'Italia, in provincia di Siracusa, il 24 luglio 1907, da una famiglia borghese, che si trasferì nel '20 a Catania, città in cui si formò e che sarà al centro di gran parte della sua narrativa. Fu militante fascista e restò infatuato dal vitalismo dannunziano. Laureatosi in lettere con una tesi su De Roberto, collaborò a giornali fascisti e si trasferì a Roma. La tematica erotica del breve romanzo *Singolare avventura di viaggio* (1934) creò riserve e censure nei suoi confronti, fino a incrinare la fede fascista, già scossa dalla sua amicizia e corrispondenza con Borgese. Importante per il distacco dal fascismo fu anche il rapporto con fascisti anticonformisti come Maccari e Longanesi (cfr. 10.6.4), e poi la collaborazione, a partire dal '36, alla rivista di quest'ultimo, «Omnibus». Dal 1937, allontanatosi ormai dal fascismo, intraprese l'insegnamento scolastico in istituti magistrali, a Caltanissetta e a Catania. Trasferitosi a Roma nel 1941, si dedicò anche alla stesura di testi drammatici: nel '42 conobbe l'attrice Anna Proclemer che sposò nel 1946, quando, alla fine della guerra, si stabilì definitivamente a Roma. Continuò a scrivere per giornali e riviste, schierandosi su posizioni di liberalismo radicale: dal 1948 iniziò a collaborare al «Corriere della Sera» e dal '49 a «Il Mondo»; lavorò ancora per il teatro e per il cinema (cfr. DATI, tav. 164). Fu molto amareggiato dal caso sollevato dalla sua commedia *La governante*, scritta nel 1952 e bloccata dalla censura teatrale (la prima rappresentazione avrebbe avuto luogo solo nel 1966), che pubblicò facendola precedere da uno scritto polemico, *Ritorno alla censura*. Difficile diveniva anche la sua vita privata, con la separazione dalla moglie (1953) e una grave malattia: la sua attività fu troncata dalla morte, avvenuta a Torino, durante un'operazione chirurgica, il 25 settembre 1954.

Un valore particolare hanno gli scritti giornalistici e di costume di Brancati, pieni di un umorismo sarcastico e paradossale, tesi a definire l'irregolarità e la sproporzione di comportamenti culturali, di modi della comunicazione sociale, intrecciandosi spesso a una inquieta analisi autobiografica: vanno ricordati almeno i testi raccolti nel 1946 nel volume intitolato *I piaceri. Parole all'orecchio* e quelli del *Diario romano*, raccolti solamente nel 1961. Non vanno infine trascurati i racconti che costituiscono il volume *Il vecchio con gli stivali* (1945).

Il centro della produzione di Brancati è costituito dai quattro romanzi scritti dopo il suo distacco dal fascismo. L'orizzonte narrativo è dominato dalle distorsioni e dalle manie di una serie di maschi siciliani, pieni di una sensualità che pare come accartocciata su se stessa, tra velleità, desideri, passioni sempre irrealizzate: la voce del narratore fa parte dello stesso mondo dei personaggi, senza mai direttamente identificarsi con essi. *Gli anni perduti*, scritto tra il 1934 e il '36, apparso in volume nel 1941, segue la vicenda di un gruppo di giovani della città di Natàca (in cui è riconoscibile Catania), che consumano i loro anni migliori in una totale inerzia, rinviando continuamente la partenza per altri luoghi e collaborando al fallimentare progetto di costruire una torre panoramica. La città è un non luogo, dove nulla accade: in tal modo è immagine universale, assurda e comica, dell'intera esistenza. Brancati compie una sorta di atto di ripudio delle ideologie vitalistiche e giovanilistiche legate al fascismo, tanto più acre e corrosivo per la sua antica adesione.

Nel *Don Giovanni in Sicilia*, scritto nel 1940 e pubblicato nel '41, la rappresentazione della borghesia catanese trova la sua apoteosi nel motivo del dongiovannismo, nell'eterno ruotare di oziosi giovani ed ex giovani intorno

Dal fascismo giovanile all'antifascismo

Il dopoguerra

Gli scritti giornalistici e i racconti

I romanzi

Gli anni perduti: rifiuto del mito*Don Giovanni in Sicilia*

alla tematica erotica, con fantasie, velleità, interminabili discorsi sulle donne.

Il bell'Antonio

Lo stesso orizzonte trova una più ampia dilatazione, con più espliciti risvolti amari e cupi, che in alcuni momenti sfiorano la tragedia, nel successivo romanzo *Il bell'Antonio* (1949).

Paolo il caldo

Il romanzo *Paolo il caldo*, scritto negli ultimi anni e rimasto incompiuto, pubblicato postumo nel 1955, abbandona il singolare umorismo dei romanzi precedenti, saldando in modo nuovo elementi autobiografici e analisi morale.

I testi teatrali

Lo spirito corrosivo dello scrittore catanese si avverte con forza anche nei suoi numerosi testi teatrali, in cui prevale la rappresentazione degli umori velenosi, delle distorsioni, delle manie del mondo familiare della borghesia siciliana.

11.3.7. Altri narratori già attivi negli anni Trenta: Piovene e Soldati.

Guido Piovene

Di antica famiglia nobile vicentina, GUIDO PIOVENE (nato a Vicenza nel 1907, morto a Londra nel 1974) ha attraversato con inquietata problematicità la cultura italiana ed europea dagli anni del fascismo ai primi anni Settanta, assai diffidente verso valori e realtà sicure e definite, sospeso tra il culto dell'ambiguità e la ricerca della verità: della sua inquietudine egli ha fatto un modello di vita intellettuale laica e borghese, con una ostinazione che ha talvolta aspetti ingrati e oppressivi. Alla produzione letteraria egli ha sempre accompagnato una fitta attività di giornalista e di corrispondente dall'estero. Al 1941 risale la sua opera più nota, *Lettere di una novizia*, romanzo epistolare su una cupa vicenda che si svolge in un ambiente convenzionale, dove i personaggi studiano se stessi e i propri gesti sotto il segno della «malafede», occultano le proprie ragioni sotto tortuose giustificazioni, con risvolti segreti e motivazioni capziose. In tutta l'attività successiva Guido Piovene tenne fede alla sua problematicità inquieta e assillante: ricordiamo il volume di saggi *La coda di paglia* (1963), i romanzi *Le furie* (1963) e *Le stelle fredde* (1970).

Lettere di una novizia

Mario Soldati:
da «Solaria»
al cinema

All'opposto dell'inquietudine capziosa di Piovene si colloca la prorompente vitalità del torinese MARIO SOLDATI (nato nel 1906), che ha legato l'analisi psicologica a un gusto molto marcato per gli intrecci e gli artifici narrativi, a una volontà di accostarsi alle facce più varie della realtà, con una generosa partecipazione, con un umanesimo cordiale e spontaneo: e molto ampia, con una diretta attività di regista, è stata la sua esperienza cinematografica (cfr. DATI, tav. 164).

11.3.8. Ennio Flaiano.

Rifiuto
dei miti
intellettuali

ENNIO FLAIANO, nato a Pescara nel 1910 e morto a Roma nel 1972, si distingue per l'estro satirico, per l'ironia inesauribile, per il beffardo distacco da miti e formule intellettuali. Scrittore e intellettuale libero, indipendente, egli ha vissuto direttamente il rapporto tra la letteratura e la nuova industria culturale: si è confrontato con i meccanismi del giornalismo e del cinema, lavorando a lungo in entrambi i settori. Ha vissuto dall'interno le difficoltà del lavoro dello scrittore tra le necessità dell'organizzazione industriale, con il suo ritmo vorticoso, le sue convenzioni meccaniche, il continuo modificarsi di programmi,

DATI tav. 164

Moravia, Brancati, Soldati, Flaiano e il cinema

Moravia lavorò per il cinema, collaborando a varie sceneggiature, già negli ultimi anni del fascismo (ricordiamo le due sceneggiature per film di Renato Castellani, *Un colpo di pistola*, 1941, e *Zazà*, 1943, che egli non poté firmare perché inviso al regime), e poi nei primissimi anni del dopoguerra (nel 1945 collaborò a *Il cielo sulla palude* di Augusto Genina e a *La freccia nel fianco* di Alberto Lattuada). Ma ben presto la sua presenza nel cinema si affermò in misura più ampia e più evidente con una serie di film tratti dalle sue opere narrative. Ricordiamo tra gli altri *La provinciale* (1952) di Mario Soldati (cfr. più avanti), *La romana* di Luigi Zampa (1954), *La ciociara* di Vittorio De Sica (1960), *Agostino o la perdita dell'innocenza* di Mauro Bolognini (1962), *Il conformista* di Bernardo Bertolucci (1970).

Anche Brancati (cfr. 11.3.6) lavorò durante il fascismo a numerose sceneggiature, come *La bella addormentata* (da Rosso di San Secondo, 1942) e *La locandiera* (da Goldoni, 1944) di Luigi Chiarini; il suo impegno di sceneggiatore fu particolarmente intenso negli ultimi anni. Brancati collaborò attivamente alla sceneggiatura di *Anni difficili* (1948) di Luigi Zampa (tratto dal suo racconto *Il vecchio con gli stivali*). Da sue opere furono tratti, in seguito, *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini (1960), *Don Giovanni in Sicilia* di Alberto Lattuada (1942), *Paolo il Caldo* di Marco Vicario (1973).

Diverso è il caso di Mario Soldati (cfr. 11.3.7), che lavorò in modo molto intenso nel mondo cinematografico fin dagli anni Trenta e che affrontò direttamente la regia, con un impegno che per circa un ventennio ne ha fatto una delle presenze più vivaci del cinema italiano, in genere con film ricavati direttamente da opere narrative, soprattutto ottocentesche, e con una predilezione per vicende ambientate nella piccola borghesia impiegatizia. Tra i film diretti da Soldati: *Piccolo mondo antico* (1941, da Fogazzaro), *Malombra* (1942, da Fogazzaro), *Le miserie del signor Travet* (1942, da Bersezio, cfr. DATI, tav. 134), *Daniele Cortis* (1947, da Fogazzaro), *La provinciale* (1952, dal racconto di Moravia), *La donna del fiume* (1954), *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1958).

segue

ecc. L'accumularsi di impegni molteplici e pressanti gli ha impedito peraltro di approfondire la ricerca letteraria, che per lui si è esaurita in una serie di spunti, di prove, anche se di altissimo livello: questa situazione ha accresciuto il suo disincanto, il distacco ironico dal mondo intellettuale, che in lui si è sempre legato a una coerente razionalità, a un senso critico vigile e spregiudicato.

Il capolavoro di Flaiano è costituito dal romanzo *Tempo di uccidere*, uscito nel 1947 e premiato con lo Strega; un romanzo dalla forza spontanea, costruito con un piglio veloce ed essenziale, su un incalzare di fatti e situazioni, in modi che si avvicinano a quelli della migliore letteratura europea dell'assurdo.

L'opera prende spunto in parte dall'esperienza che l'autore aveva fatto nella guerra d'Etiopia, ma è in netto contrasto con gli schemi della narrativa e della me-

Tempo di uccidere

Professionista abilissimo della scrittura cinematografica, fin dagli anni Quaranta ideatore di soggetti ed elaboratore di sceneggiature che hanno contribuito in maniera determinante ad alcuni dei maggiori risultati del cinema del dopoguerra, è stato Ennio Flaiano (cfr. II.3.8). Egli iniziò a occuparsi di cinema fin dagli anni giovanili, come critico cinematografico, firmando poi le sceneggiature di cinquantotto film; ha lasciato anche interessanti soggetti non realizzati. Elenchiamo qui i film di rilievo nei quali la collaborazione di Flaiano risulta essenziale (si noti che in quasi tutte le sceneggiature dei film di Fellini alla collaborazione di Flaiano si è affiancata quella di Tullio Pinelli): *Luci del varietà* di Federico Fellini e Alberto Lattuada (1950), *Guardie e ladri* di Mario Monicelli e Steno (1951), *Lo sceicco bianco* di Federico Fellini (1952), *I vitelloni* di Fellini (1953), *Dov'è la libertà* di Roberto Rossellini (1953), *La strada* di Fellini (1954), *Il bidone* di Fellini (1955), *Le notti di Cabiria* di Fellini (1957), *La dolce vita* di Fellini (1960, uno dei maggiori successi del cinema italiano), *La notte* di Michelangelo Antonioni (1961, in collaborazione con lo stesso regista e con Tonino Guerra), *Otto e mezzo* di Fellini (1963), *Giulietta degli spiriti* di Fellini (1965), *L'attrice* di Milos Forman (1966).

morialistica neorealistiche. Le vicende sono narrate in prima persona da un ufficiale dell'esercito italiano, che nel paese africano occupato si muove in uno scenario strano e indecifrabile, insieme familiare e perturbante. Tutto vi accade in un orizzonte estraneo e allucinato; la condizione coloniale ha creato gesti e rapporti insondabili, delle cose e degli uomini ha fatto qualcosa di minaccioso, di muto, di distorto; in quel vagare per l'Etiopia avviene una totale coincidenza tra assurdo esistenziale e assurdo storico.

Questo romanzo restò per Flaiano un'esperienza isolata: in altre opere narrative egli costruì situazioni meno intense e concentrate, con momenti grotteschi e paradossali, con estrosi spunti satirici sulla vita intellettuale contemporanea, sulle difficoltà e gli equivoci dei rapporti interpersonali. Quattro racconti lunghi furono raccolti nei volumi *Una e una notte* (1959) e *Il gioco e il massacro* (1970).

La grande esperienza acquisita nella scrittura cinematografica ha portato Flaiano a insistere in modo particolare sulla scrittura teatrale, con risultati che sono tra i più notevoli e originali della drammaturgia italiana del dopoguerra. Si tratta di vere e proprie «farse» che sono state raccolte nel 1971 nel volume *Un marziano a Roma e altre farse*.

L'originale atteggiamento satirico e ironico di Flaiano si esprime in modo più diretto in molti dei suoi articoli apparsi su quotidiani e riviste e in una ricca messe di notazioni del genere più diverso, aforismi, appunti autobiografici, brevi racconti, divagazioni critiche, scherzi paradossali, epigrammi e altri componimenti in versi, il tutto pubblicato in numerose raccolte che seguono con inesauribile curiosità, con pungente e amaro divertimento, l'assurda banalità della vita quotidiana, le insulse abitudini della vita di massa, le ubbie e le presunzioni degli intellettuali, le infinite storture dell'Italia dello sviluppo e del boom economico.

I racconti

I lavori teatrali

La scrittura satirica

II.3.9. *La memoria e il cuore: Giorgio Bassani.*

Nella narrativa di GIORGIO BASSANI la tematica della memoria, che aveva caratterizzato molta narrativa degli anni Trenta, trova nuova intensità, seguendo le vicende di un mondo molto particolare, quello della borghesia ebraica di Ferrara, dai primi anni del fascismo alle persecuzioni razziali, alla società del dopoguerra. Guardando ad alcuni grandi esempi europei (Proust in primo luogo), la scrittura di Bassani si avvolge sulle cose e sulle persone, per afferrare il valore delle esperienze perdute, il senso del loro consumarsi, il carico di affetto e di sofferenza che esse contengono. Lo stesso impulso a raccontare parte da una spinta sentimentale, da un movimento del «cuore», che cerca i segni delle vite che il tempo ha portato via. Su quelle esistenze è scritta la tragedia storica del popolo ebraico, vittima della persecuzione razziale. La memoria dello scrittore si scontra con l'incoscienza che ha segnato la vita del dopoguerra, con la diffusa ansia di dimenticare, di ricostruire semplificando e mascherando il passato, negando le sofferenze, le crudeltà, le colpe recenti. Lo scrittore lotta tenacemente contro quest'ansia di cancellare e di dimenticare, che fa risorgere antichi veleni e ipocrisie, che reca nuovo oltraggio alle vittime del passato. Quel mondo provinciale e borghese, segnato dalla morte, costituisce lo sfondo di tutta la sua opera: con civilissima misura, con riservata eleganza, con nostalgia appassionata e con spirito critico, egli ne ricostruisce la vita, offrendo un fragile segno di resistenza agli orrori della storia contemporanea. A Bassani non interessano affatto le presunte tendenze vincenti della storia, ma i destini che toccano agli sconfitti, le vite perdute e distrutte, le possibilità troncate dalla violenza e dalla stoltezza collettiva: egli vuole insomma conservare il ricordo di ciò che di solito si ignora o viene dimenticato dagli uomini.

Una narrativa della memoria

La tragedia del popolo ebraico

Per non dimenticare

Nato a Bologna nel 1916 da famiglia appartenente alla borghesia israelitica di Ferrara, Bassani trascorse l'infanzia e la giovinezza in questa città: fu attivo antifascista e partecipò alla Resistenza; dal 1943 si stabilì a Roma, dove ha sempre vissuto, pur continuando a tornare a Ferrara. È stato direttore di una collana di narrativa dell'editore Feltrinelli (dove nel '58 fece pubblicare *Il Gattopardo*, cfr. II.3.II), vicepresidente della Rai e poi presidente dell'associazione «Italia nostra». La sua narrativa ebbe considerevole successo negli anni Sessanta (specie con *Il giardino dei Finzi Contini*, premio Viareggio nel 1962); ma la neoavanguardia (cfr. II.5.2) ne fece un obiettivo delle sue polemiche, vedendovi un modello di letteratura tutta intimistica e sentimentale.

La vita

Non trascurabile e mai interrotta è l'attività poetica di Bassani: le sue poesie sono raccolte nel volume *In rima e senza* (1982).

Il nucleo essenziale della sua attività è costituito dai sei «libri» che egli stesso ha riunito nel 1974 (e in una nuova stesura nel 1980) sotto il titolo complessivo *Il romanzo di Ferrara*: un insieme di racconti e romanzi che danno un ritratto appassionato della città e della generazione dell'autore. Con un processo di scrittura molto lento, con fasi diverse di elaborazione, Bassani era giunto nel 1956 alla pubblicazione delle *Cinque storie ferraresi*, divenute poi il primo libro del *Romanzo di Ferrara*, con il nuovo titolo, *Dentro le mura*; era seguito nel 1958 il breve romanzo *Gli occhia-*

Il romanzo di Ferrara

li d'oro, quindi i romanzi *Il giardino dei Finzi Contini* (1962), *Dietro la porta* (1964), *L'airone* (1968) e, nel 1972, i racconti de *L'odore del fieno*.

Cinque storie
ferraresi

Le *Cinque storie ferraresi* presentano un linguaggio allo stesso tempo di estrema nitidezza e densità, attento alle sfumature di un mondo quotidiano, in cui vicende ed esistenze personali si dispongono in un orizzonte collettivo, percorso da una sotterranea crudeltà; sotto le consuetudini più normali e quotidiane della provinciale vita borghese dell'anteguerra si nasconde un malessere sordo e lacerante, che erompe violentemente con lo scatenarsi degli eventi storici e politici. I singoli racconti (*Lidia Mantovani*, *La passeggiata prima di cena*, *Una lapide in via Mazzini*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Una notte del '43*) presentano una grande varietà di situazioni, con figure umane semplicissime, ma di singolare intensità: la vita della borghesia ferrarese (e all'interno di essa, quella della borghesia ebraica) si svolge in un intreccio di atti automatici, di usi e abitudini sociali che procedono per conto proprio e sembrano schiacciare la verità delle persone che si oppongono a convenzioni, ipocrisie, regole ottuse. Nella recente tragedia storica, in particolare in quella degli ebrei ferraresi, emerge così in maniera lacerante il dramma degli individui rimasti soli in mezzo agli altri, a testimoniare spesso in silenzio il sopravvivere di una dignità umana e sentimentale, assolutamente indifesa davanti al meccanismo rovinoso che domina la vita sociale e la scena del mondo.

Gli occhiali d'oro

Con *Gli occhiali d'oro* Bassani passa alla narrazione in prima persona, affidandola direttamente a un personaggio autobiografico che riflette in se stesso gli eventi che lo circondano e sa mantenerne il senso nella propria coscienza: egli assiste alla tragedia di Athos Fadigati, un medico di successo nella Ferrara tra le due guerre, condotto al suicidio dalla solitudine e dall'emarginazione legate alla sua condizione di omosessuale. Nel *Giardino dei Finzi Contini* il personaggio autobiografico segue, con una più forte identificazione sentimentale, la vicenda di una ricca famiglia ebraica trascinata nel vortice della persecuzione razziale. Per sempre indecifrabile resta il segreto che accompagna la bellissima Micòl; in questo personaggio femminile si addensano una inafferrabile promessa di felicità, un groviglio di desideri e di misteri, e insieme una specie di negazione della vita, un non volersi piegare alla sua banalità quotidiana.

Il giardino
dei Finzi Contini

11.3.10. La memoria, il lavoro, la ragione: Primo Levi.

L'impegno
della memoria

Il valore dell'opera di PRIMO LEVI è legato alla sua natura di scrittore non professionista; la sua vocazione nasce dalla lacerante esperienza di prigioniero in un lager nazista e dalla volontà di ricordare quell'estrema degradazione della storia contemporanea che è stata la persecuzione degli ebrei. Questo impegno della memoria si svolge sotto il segno di una ragione legata alle più solide radici illuministiche, di una attiva mentalità di scienziato e di tecnico, di una fiducia nel valore del lavoro, nella possibilità di rapporti concreti e costruttivi con le cose. Coerentemente con questo atteggiamento «illuministico», Levi ha cercato una scrittura lucidissima, estremamente razionale, tendente verso una misura di classicità linguistica, verso forme essenziali, rapide, risolutive.

Una vita difficile

Nato a Torino il 31 luglio 1919 da famiglia ebrea piemontese, Levi si laureò in chimica nel 1941: trovò subito alcuni impieghi, mentre la situazione della famiglia si

faceva difficile per la morte del padre e per gli effetti delle leggi razziali. Unitosi a un gruppo di partigiani operante in Val d'Aosta, fu arrestato alla fine del '43, e avviato, come ebreo, nel campo di concentramento di Fossoli (Modena), da dove, all'inizio del '44, fu deportato in Germania, nel lager di Monowitz, che faceva parte del sistema dei campi di Auschwitz. Riuscì a sopravvivere a quella vita terribile e nel gennaio del '45 fu liberato dall'arrivo delle truppe sovietiche; per tornare in patria intraprese un lungo viaggio attraverso la Polonia, la Russia Bianca, l'Ucraina, la Romania, l'Ungheria, l'Austria, e giunse a Torino nell'ottobre del '45. Durante il difficile reinserimento nella vita civile, sentì il bisogno di raccontare la sua recente esperienza: ne nacque il libro di memorie *Se questo è un uomo*, pubblicato dall'editore De Silva nel '47 e poi rilanciato nel '56 con grande successo da Einaudi. Intanto era stato assunto nel laboratorio chimico della Siva, fabbrica di vernici presso Torino, di cui divenne poco più tardi direttore. Dopo il successo di *Se questo è un uomo* e del nuovo libro di memorie *La tregua* (1963), cominciò a scrivere in maniera più costante, anche con più libere intenzioni narrative; ma poté dedicarsi interamente alla letteratura solo a partire dal 1975, quando lasciò il lavoro di chimico. Nel ricordo terribile dell'esperienza passata, ha difeso fino all'ultimo una nozione essenziale di razionalità e civiltà: ma ha visto anche oscillare e vacillare la ragione, affacciarsi pericolose dimenticanze, addirittura negazioni della tragedia vissuta dagli ebrei; dopo un'operazione chirurgica, è morto suicida nella casa di Torino l'11 aprile 1987.

Un chimico
scrittore

Se questo è un uomo, nonostante il momento in cui fu scritto, è testo assolutamente diverso dalla memorialistica del neorealismo; non proietta sulla realtà immagini positive o schemi «popolari», è lontano da uno stile «in presa diretta» o di tipo cinematografico. Il ricordo della vita nel lager di Monowitz si svolge come in un racconto-diario, in cui si alternano il presente (tempo del diario) e il passato remoto (tempo della storia): ogni momento del libro, ogni descrizione di situazioni e figure umane, ogni riferimento alla persona dell'autore, tutto è guidato da una volontà di capire, di definire con una parola ferma e semplice una realtà che appare al di là di ogni razionalità. Di fronte al mondo assurdo in cui lo ha precipitato una storia fatta comunque dagli uomini, il prigioniero del lager resiste perché non si adatta all'assurdo, rifiuta di vivere quella condizione come normale, mantiene, nonostante tutto, un fondo di cordialità umana: egli tiene vigile, in ogni momento, una ragione, fragilissima e impotente di fronte all'organizzazione nazista, ma che comunque resta la sola forza capace di riconoscere le cose. Senza amplificazioni retoriche e linguistiche la descrizione ferma e nettissima di Levi acquista un empito quasi biblico, offre la semplice e terribile epopea di una umanità offesa, privata degli attributi più elementari del suo essere.

Se questo
è un uomo

Un'offesa
all'umanità

Nel successivo libro memorialistico, *La tregua*, Levi narra la vicenda della liberazione dal campo e del lungo viaggio attraverso l'Europa per ritornare a casa: è un singolare momento di «tregua» nella vita, sospeso tra il trascorso orrore del lager e il ritorno alla normale realtà quotidiana. Sulla via del ritorno gli viene incontro il volto multiforme di un'Europa disintegrata, di una umanità che cerca una nuova volontà di vivere: è un miscuglio di popoli e di culture diverse, un affacciarsi di avventure che danno al racconto un tono picaresco, nella gioia di una libertà ritrovata all'estremo limite della miseria e dell'orrore.

La tregua:
attraverso
l'Europa
disintegrata

I racconti

Dopo *La tregua* Levi scrisse vari racconti, dando inizio a una produzione che sviluppò ampiamente negli anni successivi, confluita in tre raccolte, *Storie naturali* (1967), *Vizio di forma* (1971) e *Lilit e altri racconti* (1981).

Il sistema periodico

Un libro singolare, che intreccia autobiografia, gioco narrativo e passione per le scienze, è *Il sistema periodico* (1975): è un insieme di racconti e brani autobiografici, disposti in ventuno capitoletti, ciascuno dei quali reca il titolo di un elemento del «sistema periodico», cioè della tavola di Mendeleev, strumento di lavoro basilare per ogni chimico (il primo è ad esempio dedicato a un gas inerte, l'*Argon*, l'ultimo al *Carbonio*). Gli eventi raccontati vengono collegati ai caratteri dei vari elementi: lo sguardo alla realtà e alle forme dell'esistenza si basa così su una continua inchiesta sulla materia; la partecipazione alla vita si svolge come continua azione sulle forme della natura, contatto con la sua sostanza profonda, che mira a scioglierla dalla sua impurità incomprensibile e a inserirvi un segno umano, civile, razionale. Nelle turbinate contraddizioni del presente, tanto più acute nel groviglio ideologico degli anni Settanta, Levi tende così a ritrovare una strada «positiva», come mostra chiaramente il romanzo *La chiave a stella* (1978), storia dell'operaio piemontese Faussone, in cui si afferma il valore del lavoro, come intervento sulla realtà, come metodo di razionalità e di civiltà.

La chiave a stella

Per Levi il lavoro è in realtà prima di tutto impegno razionale per resistere alle condizioni più dure e difficili, all'ostilità della materia e dell'ambiente: e in ciò si rivela il legame tra queste prospettive e la sua esperienza della guerra e del lager. Esso è evidente nel romanzo successivo, *Se non ora, quando?* (1982), appassionata e lucida ricostruzione di episodi poco noti della Resistenza al nazismo: si tratta delle vicende di un gruppo di partigiani ebrei che operano nelle zone occidentali della Russia, quelle stesse che Levi aveva in parte attraversato durante il viaggio di ritorno dalla prigionia. Negli ultimi anni Levi ha messo insieme altri volumi, come la raccolta di poesie *Ad ora incerta* (1984) e gli scritti *L'altrui mestiere* (1985). Ma un valore di accorato testamento ha il volume *I sommersi e i salvati* (1986), inquieto ritorno all'esperienza del lager, tentativo di definire le trasformazioni che essa ha subito nel ricordo, la necessità e la difficoltà di mantenere una memoria collettiva dell'olocausto. In questa riflessione la voce del testimone è costretta a interrogarsi sull'inesprimibilità di quell'orrore, sull'impossibilità di conservarne l'immagine in una società che ne è così lontana, ma che può sempre rischiare di ricadervi.

Se non ora, quando?

L'ultima produzione

Un orrore inespriabile

11.3.11. Il «caso» Lampedusa.

Un caso letterario

L'apparizione nel 1958 del romanzo *Il Gattopardo* creò uno dei maggiori casi letterari del dopoguerra: l'opera ebbe un eccezionale successo di pubblico (e nel 1959 ricevette il premio Strega), ma suscitò accese discussioni tra chi la considerò uno dei capolavori della narrativa contemporanea e chi (specie da sinistra) la vide come un frutto fuori stagione, limitato a una prospettiva «decadente» o addirittura «reazionaria».

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

L'autore, il principe siciliano GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, nato a Palermo nel 1896, era morto a Roma nel 1957, senza riuscire a far pubblicare il romanzo che aveva scritto nei suoi ultimi anni, insieme ad alcuni *Racconti*, pubblicati nel 1961.

Il Gattopardo è un romanzo insieme storico e autobiografico, in cui l'autore si rappresenta attraverso la figura del principe Fabrizio di Salina nel cui stemma cam-

peggia un gattopardo. Il principe vive il passaggio della Sicilia dal regime borbonico allo Stato italiano unitario, adeguandosi a una trasformazione che lascia immutati gli antichi privilegi. Chiuso nella cura della propria persona, egli si attarda a seguire i segni del consumarsi della sua giovinezza e del suo mondo, con malesseri e desideri inappagati. Di fronte al declinare dell'esperienza individuale, il movimento della storia appare qualcosa di negativo e di cieco, che lascia comunque immutata la realtà. La vita delle cose e degli uomini procede per proprio conto, si consuma al di fuori di ogni coscienza, non è possibile imporle nessun valore razionale: di tutto restano solo echi lontani, tracce di colore, sensazioni e profumi perduti.

11.3.12. Uno scrittore «postumo»: Guido Morselli.

Tra i numerosi casi di scrittori pubblicati e scoperti solo dopo la morte, vanno ricordati quelli di Guido Morselli e del nuorese SALVATORE SATTA (1902-1975), insigne giurista, che nei suoi ultimi anni scrisse il romanzo *Il giorno del giudizio*, pubblicato nel 1977, rappresentazione di una Nuoro senza tempo e di una vita che si giustifica solo nell'attesa di un giudizio privo di scopo.

Salvatore Satta

GUIDO MORSELLI (nato a Bologna nel 1912, morto suicida a Varese nel 1973) subì in modo lacerante il peso dell'insensibilità della cultura ufficiale: egli non riuscì a pubblicare nessuno dei suoi romanzi, editi poi da Adelphi, con grande successo, solo dopo la sua morte. Conoscitore delle letterature straniere, attento alla grande cultura «negativa» europea, interessato a tematiche filosofiche e religiose, Morselli visse una vita appartata, fatta di gusti e abitudini eccentriche, coltivando uno scontroso individualismo, con uno spirito di conservatore moderato e con una nostalgia per le forme della natura e della civiltà che egli sentiva in via di disgregazione.

Guido Morselli

Collaborò a vari giornali e periodici e pubblicò saggi critico-filosofici. Nel romanzo *Il comunista*, scritto nel 1964-65 e edito nel '76, la crisi interiore di un deputato comunista viene confrontata col più ampio scenario di una crisi che incombe sulle certezze politiche, sulle ideologie e sui fondamenti stessi della realtà contemporanea. Con singolare tensione, si crea una rete di rapporti narrativi che danno un senso molto concreto del consumarsi e del perdersi, entro le strutture della politica ufficiale, dei valori più originali della tradizione operaia.

Il comunista

Il successivo romanzo *Roma senza papa*, scritto nel '66 (la cui pubblicazione nel 1974 è all'origine della fortuna postuma di Morselli), esplora una delle possibilità del futuro: un sacerdote cattolico svizzero narra la propria esperienza del mondo ecclesiastico italiano negli ultimi anni del Novecento. Il papa, alla guida di una Chiesa modernizzante e secolarizzata, ha trasferito la sua sede a Zagarolo, nei pressi di Roma; l'evoluzione tecnologica coincide con una generale degradazione della civiltà e della vita sociale, di cui il narratore viene registrando i segni più disparati.

Roma senza papa

Questa esplorazione del possibile si rivolge verso il passato nell'originalissima invenzione di *Contropassato prossimo*, scritto nel 1969-70 e pubblicato nel '75. Gli eventi della storia di questo secolo vengono qui modificati, a partire da una soluzione della prima guerra mondiale diversa da quella reale. *Divertimento 1889*, scritto nel 1970-71 e pubblicato nel '75, è forse l'opera più «perfetta» di Morselli, basata su una briosa e fantastica immagine della società della *belle époque*.

Contropassato prossimo

Divertimento 1889

Dissipatio H.G.

L'ultimo romanzo indaga invece la possibilità estrema della fine del genere umano: scritto nel 1972-73 e pubblicato nel '77, esso si intitola *Dissipatio H.G.* (dove H.G. sta per *humani generis*, cioè "dissoluzione del genere umano"). Si tratta del diario di un solitario intellettuale, che vive tra le montagne della Svizzera, nei pressi della città di Crisopoli (trasparente immagine di Zurigo), e si trova ad essere l'unico sopravvissuto all'improvvisa e inspiegabile sparizione di tutti gli uomini. In questa strana apocalisse, la sterminata quantità di oggetti e di funzioni della vita civile affonda come nel vuoto, in una allucinante inutilità.

II.3.13. *Goffredo Parise.*

Un'insofferenza generosa

La narrativa di GOFFREDO PARISE ha le sue radici nell'ambiente della provincia veneta, in una condizione familiare «irregolare», in una appassionata volontà di partecipare alla vita nelle sue esperienze più concrete, in una attenzione diretta a ogni aspetto della realtà contemporanea. Nella letteratura egli ha sempre visto un modo di conoscenza che emana dall'esperienza della vita: ha nutrito fortissima insofferenza per le teorie, le poetiche, gli schemi ideologici, con uno spirito anarchico, disposto a spendere se stesso nei rapporti con le persone e con le cose.

La vita

Nato a Vicenza nel 1929, nel 1950 iniziò a lavorare come giornalista e nel '53 fu assunto, a Milano, dall'editore Garzanti. Verso la fine degli anni Sessanta iniziò i suoi numerosi viaggi giornalistici in ogni parte del mondo: raccolse alcuni dei suoi più vigorosi *reportages* nei volumi *Cara Cina* (1966), *Guerre politiche* (1976, sul Vietnam, sul Biafra, sul Laos e sul Cile), *New York* (1977), *L'eleganza è frigida*, (1982, sul Giappone). Gravemente malato, negli anni Ottanta visse soprattutto nel Veneto, a Ponte di Piave; morì nell'ospedale di Treviso nel 1986.

Dall'immaginoso al realismo

Con il romanzo di esordio, *Il ragazzo morto e le comete* (1951), Parise partì dalla sua esperienza di adolescente negli anni del dopoguerra, per creare una narrazione immaginosa, piena di vertiginose folgorazioni, al limite tra la realtà e il sogno. Dopo *La grande vacanza* (1953), prese la strada di una rappresentazione realistica della vita della provincia, ma con un forte spirito satirico e un vivace brio narrativo: ne venne fuori un romanzo di grande successo, *Il prete bello* (1954).

Il padrone

Il padrone (1965) affronta una tematica di attualità nei primi anni Sessanta, quella della riduzione dell'uomo a oggetto in una società dominata dalla produzione e dal denaro: Parise conduce questa tematica fino al grottesco, seguendo il rapporto distorto che un dipendente istituisce con il proprio padrone, rinunciando a ogni identità personale e riducendosi allo stato di un manichino. Fin dagli anni Cinquanta Parise aveva intanto pubblicato numerosi racconti, dai temi molto vari; molti racconti degli anni Sessanta furono raccolti nel 1969 nel volume *Il crematorio di Vienna*. Su di un pessimismo assai acre verso la posizione stessa dell'uomo nel mondo si sviluppa il testo teatrale *L'assoluto naturale* (1967). Negli anni Settanta e Ottanta la produzione narrativa di Parise si risolve in una serie di brevi prose, raccolte in *Sillabario n. 1* (1972) e *Sillabario n. 2* (1982), che si presentano come voci di un dizionario (con titoletti come *Amore*, *Affetto*, *Altri*, *Amicizia*, ecc.). Qui Parise disegna situazioni e vicende di estrema semplicità, con l'intento di ridefinire l'esistenza nei suoi caratteri elementari e originari, di presentare forme di vita e sentimenti al di fuori di ogni analisi.

I Sillabari

II.3.14. *Narratori dell'Italia dello sviluppo.*

Numerosi narratori rivelatisi negli anni Cinquanta, spesso in rapporto con il neorealismo, hanno seguito poi, nella loro successiva attività, il modificarsi della realtà italiana. Qui possiamo solo ricordare alcuni nomi di maggior rilievo e pochissimi titoli, che non possono certo bastare a fornire un'adeguata immagine di attività che spesso sono state assai continue.

Testimoni della vita italiana

In ORESTE DEL BUONO (nato a Poggio, nell'isola d'Elba, nel 1923, vissuto soprattutto a Milano, con fitta attività nel mondo editoriale e giornalistico) si intreccia una vivacissima curiosità per le forme più varie della narrativa moderna e un senso di delusione, una insistente volontà di cercare le ragioni della sconfitta esistenziale e storica subita dalla sua generazione. GIOVANNI ARPINO (nato a Pola nel 1927, morto nel 1987 a Torino, dove ha passato la maggior parte della sua vita) è stato uno scrittore pieno di curiosità: sempre con una aggressività personale, con una volontà di scommettere tutto se stesso, di partecipare al mondo rappresentato. RAFFAELLO BRIGNETTI (nato all'isola del Giglio nel 1921, morto a Roma nel 1978) ha trovato una sua originale misura in una serie di racconti sul mare.

Oreste Del Buono

Giovanni Arpino

Raffaello Brignetti

Luciano Bianciardi

Un confronto diretto, acre e rabbioso, risentito e beffardo, con la società del neocapitalismo e le nuove abitudini della cultura di massa, con le convenzioni del benessere consumistico, con l'impero della burocrazia e l'astrazione delle ideologie, si dà nelle opere di LUCIANO BIANCIARDI (nato a Grosseto nel 1922, morto a Milano nel 1971): è di notevole rilievo il romanzo *La vita agra* (1962). Una tensione verso la deformazione comica, che fa emergere i caratteri assurdi della realtà ed esplodere la follia dal seno stesso della vita quotidiana di una provincia italiana (che cambia i suoi connotati passando dalla civiltà contadina a quella industriale, tra violenze, ipocrisie, prepotenze), domina l'opera di LUCIO MASTRONARDI, maestro elementare di Vigevano, dove era nato nel 1930 e dove è morto suicida nel 1979 (alla sua città egli ha dedicato una «trilogia», che inizia con *Il calzolaio di Vigevano*, pubblicato in volume solo nel '62, in seguito al successo del secondo romanzo, *Il maestro di Vigevano*, apparso nello stesso anno; seguì poi il meno felice *Il meridionale di Vigevano*, 1964).

Lucio Mastronardi

Un inquieto spirito analitico e una ostinata tensione morale pervadono la narrativa di GIUSEPPE BERTO, nato a Mogliano Veneto (Treviso) nel 1914, morto a Roma nel 1978: frutto di una lunga nevrosi e angoscia fu il romanzo *Il male oscuro* (1964), in cui la sofferenza psichica si esprime con lacerante evidenza, con un discorso narrativo che procede per libere associazioni. In modo diverso, più teso e concentrato, l'inquieto analisi di un io assediato dalla malattia psichica si svolge in OTTIERO OTTIERI (nato a Roma nel 1924), che negli anni Cinquanta aveva vissuto direttamente l'esperienza della vita di fabbrica e, con i romanzi *Tempi stretti* (1957) e *Donnarumma all'assalto* (1959), aveva cercato una letteratura attenta alla realtà industriale; tuttavia le sue opere più notevoli sono quelle legate all'esperienza di una malattia psichica, *L'irrealtà quotidiana* (1966) e *Il campo di concentrazione* (1972).

Giuseppe Berto

Ottiero Ottieri

Almeno un cenno va fatto al bolognese MANLIO CANCOGNI (nato nel 1916), al milanese ALBERTO VIGEVANI (nato nel 1918), al triestino RENZO ROSSO (nato nel 1926), al pugliese GIUSEPPE CASSIERI (nato nel 1926), all'irpino DANTE TROISI (1920-1989), magistrato che si rivelò scrittore col *Diario di un giudice* (1955), e al marchigiano LIBERO BIGIARETTI (nato nel 1906). Del tutto originale la narrativa di PIERO CHIARA (nato a Luino nel 1913, morto a Varese nel 1986), che iniziò molto

Altri autori

tardi a pubblicare, con un grande successo, storie insinuanti e scanzonate, maliziose e dalle invenzioni inesauribili.

Vari scrittori operanti a Napoli, formati nell'ambito del neorealismo, hanno seguito le strade del realismo critico. MICHELE PRISCO (nato a Torre Annunziata nel 1920) parte dalla rappresentazione di ambienti concreti per tentare analisi sottili e snervanti. RAFFAELE LA CAPRIA (nato a Napoli nel 1922, ma trasferitosi poi a Roma) ha prodotto una trilogia, raccolta nel 1982 sotto il titolo *Tre romanzi di una giornata*, costituita da *Un giorno d'impazienza* (1952), *Ferito a morte* (1961), *Amore e psiche* (1973): sono romanzi di tipo autobiografico, che seguono, nell'arco di una giornata, ciascuno in un diverso momento della vita, la coscienza disintegrata di un personaggio, che si confronta con ambienti che si trasformano e si sfaldano. Scrittore problematico e inquieto, che approfondisce una tematica intellettuale, civile, religiosa, in una narrativa che si dà come presenza nel mondo e ricerca di verità, è MARIO POMILIO (nato a Orsogna, presso Chieti nel 1921 e vissuto quasi sempre a Napoli, dove è morto nel 1990), certamente il maggiore narratore cattolico del dopoguerra. Egli ha toccato una tematica civile nei due romanzi *Il nuovo corso* (1959) e *La compromissione* (1965). L'opera maggiore è l'ampio romanzo *Il Quinto Evangelio* (1978), in cui si segue la lunga ricerca, intrapresa da un ufficiale dell'esercito americano in Germania alla fine della guerra, di un quinto Vangelo, che conterrebbe essenziali «detti» di Gesù, di cui si è favoleggiato a lungo nella tradizione cristiana, soprattutto in ambienti ereticali: si delinea il diagramma di una coscienza cristiana moderna, che non si assesta nell'accettazione del mondo già dato, ma tende continuamente al di là del presente, verso una mai raggiunta realizzazione del regno di Dio. Notevole anche *Il Natale del 1833* (1983), che svolge il tema del rapporto tra fede e dolore, riferendosi all'esperienza del Manzoni di fronte alla morte della moglie, testimoniata dall'inno incompiuto di cui viene riprodotto il titolo (cfr. 8.3.10).

11.3.15. *La Sicilia di Bonaviri e di Fiore.*

Scrittore assolutamente atipico è GIUSEPPE BONAVIRI, nato a Mineo nel 1924, che ha svolto in vari luoghi (e da ultimo a Frosinone, dove vive) la professione di medico. La sua narrativa si immerge in un fondo ancestrale, attinge a una antica abitudine alla narrazione orale: essa cerca una comunicazione con gli strati più profondi della terra siciliana, con un mondo immaginoso e acceso, carico di luci, profumi, colori, dove si incrociano tempi e popoli diversi, culture molteplici. La Sicilia di Bonaviri si riconosce come un mondo mitico in una metamorfosi incessante, in cui si affacciano i segni della nascita e della morte, la gioia dell'infanzia e il richiamo della dissoluzione: tutto vi si svolge in un'accesa coralità, ogni gesto vi si allarga in una dimensione cosmologica, diventa partecipazione alla vita misteriosa dell'universo. Identificando racconto, mito, magia, delirio, scienza, Bonaviri avvolge questo suo mondo in una scrittura che egli sente «come impasto cromatico, odoroso, sonoro». Tra i suoi libri ricordiamo: *Il sarto della stradalonga* (1954), *Il fiume di pietra* (1964), *La divina foresta* (1969), *L'isola amorosa* (1973), *Dolcissimo* (1978).

Al polo opposto della esuberanza narrativa di Bonaviri si pone l'opera del palermitano ANGELO FIORE (1906-1986): essa è una sorta di discesa in un chiuso inferno burocratico, ossessivo svelamento di una condizione umana meschina, marginale, al limite della non vita, fatta di rapporti vuoti e perversi. Ricordiamo i romanzi *Il supplente* (1964), *Il lavoratore* (1967), *L'incarico* (1970), *L'eredità del Beato* (1981).

11.3.16. *Leonardo Sciascia: vita, politica, cultura.*

Con l'opera di LEONARDO SCIASCIA il realismo critico si rivolge a un'inquietante analisi dell'antropologia italiana, a un'esplorazione di possibilità e di combinazioni narrative, che tendono a identificarsi con le possibilità e le combinazioni di una realtà intricata e oscura: la scrittura si pone insieme come confronto difficile e rischioso col mondo oggettivo e come esercizio di una ragione che cerca di approfondire l'analisi degli avvenimenti e di suggerire l'ipotesi di una vita civile libera e razionale. Vengono così a integrarsi attenzione alla concretezza del presente, tensione morale e civile, gusto per la finzione e l'artificio combinatorio, passione letteraria: fatti e circostanze vengono spesso rivisti e interpretati attraverso il punto di vista della grande letteratura del passato. L'impegno narrativo e quello politico e civile giungono a scambiarsi le parti: lo scrittore partecipa alla vita pubblica, ne definisce i caratteri essenziali, ne interpreta gli eventi, cerca possibilità di inserirvi un segno di razionalità.

Le scelte polemiche di Sciascia si sono sempre fondate su una razionalità «laica» lontana dalle semplificazioni tattiche consuete nella vita politica. L'aspirazione a vedere la realtà con il più lucido rigore razionale, a cercare una vita sociale libera dalla violenza e dall'inganno, lo ha portato a mettere in luce tutta la carica negativa di quelle forme di potere che fanno leva su intrecci perversi, che rendono cieca e inafferrabile la stessa ragione. Attraverso personaggi che cercano la verità indagando su eventi e situazioni sia del presente che del passato, egli è arrivato a mostrare la difficoltà dell'esercizio della ragione e della verità, il loro sottrarsi e nascondersi entro le trame e le complicate strutture della vita sociale, entro il gioco di poteri apparenti e occulti su cui si svolge la storia. La Sicilia e la sua vita sociale, dominate dalla presenza soffocante della mafia, hanno costituito per Sciascia dei referenti assoluti, immagini esemplari delle tendenze più perverse dell'intera realtà italiana. Come per molti autori della tradizione narrativa siciliana, la sua terra ha rappresentato per lui una metafora del mondo: un mondo che somiglia a una trappola, in cui la ragione, negata e conculcata da poteri e da complicità di tutti i tipi, è costretta a cercare se stessa, a difendere ostinatamente la sua funzione di giustizia e di verità.

Proprio per questo orizzonte problematico, in Sciascia la narrativa si è sempre intrecciata con la saggistica, la diretta invenzione letteraria con la riflessione sulla letteratura, l'indagine sul presente con richiami a opere, personaggi, situazioni della letteratura: citazioni e modelli letterari hanno avuto l'esplicita funzione di rivelare i significati e i caratteri degli eventi reali.

Nel suo impegno a trarre in piena luce le vicende anche più oscure e intricate, egli si è avvalso di una scrittura dalla precisione estrema, capace di illuminare la realtà: una scrittura di tipo «classico», dietro la quale si avverte il modello della grande letteratura illuministica.

Nato a Racalmuto, in provincia di Agrigento, l'8 gennaio 1921, da famiglia della piccola borghesia locale, Leonardo Sciascia, ottenuto il diploma di maestro ele-

Michele Prisco

Raffaele
La Capria

Mario Pomilio

*Il Quinto
Evangelio**Il Natale del 1833*Giuseppe
BonaviriUna Sicilia
mitica
e allucinata

Angelo Fiore

Inquietante
indagine
antropologicaRazionalità laica
e impegnoL'esercizio
della veritàLa Sicilia
come metafora
del mondoUn intellettuale
«disorganico»Una scrittura
«classica»

La vita

L'impegno culturale e civile

mentare nel 1941, fu assunto come impiegato all'ammasso del grano nel suo paese. Dopo il matrimonio con Maria Andronico nel 1944, nel '49 cominciò a insegnare nella scuola elementare di Racalmuto: la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta videro una sua varia attività letteraria, contatti culturali e iniziative molteplici (come la collaborazione con l'editore di Caltanissetta Salvatore Sciascia e la direzione della rivista «Galleria»); il suo forte interesse per la realtà politica e sociale lo avvicinava alle posizioni della sinistra e al partito comunista, a cui egli guardava con attenzione critica, ma non senza diffidenza. Nel 1956 pubblicò il primo libro che suscitò attenzione a livello nazionale, *Le parrocchie di Regalpetra*; nel 1957-58 fu a Roma, distaccato presso il Ministero della Pubblica Istruzione; tornato in Sicilia, lasciò l'insegnamento e si stabilì a Caltanissetta, lavorando al Patronato scolastico. Il grande successo de *Il giorno della civetta* (1961) impose all'attenzione dell'opinione pubblica nazionale il problema della mafia e diede un rilievo notevole alla presenza di Sciascia nella cultura italiana.

Una voce controcorrente

Nel 1967 si trasferì a Palermo, dove in seguito visse sempre, passando quasi tutte le estati a Racalmuto; nel 1970 si ritirò dal suo impiego statale. A partire da *Il contesto* (1971), i suoi scritti suscitavano polemiche sempre più vaste: per tutti gli anni Settanta e Ottanta la sua immagine di intellettuale problematico ebbe un rilievo internazionale. La sua vasta produzione, al limite tra il racconto e l'inchiesta, fu accompagnata da una ricca attività di organizzatore culturale (svolta soprattutto nella nuova casa editrice Sellerio di Palermo), da interventi giornalistici e da una varia attività politica. Nel '75, superati precedenti dissidi con i comunisti, fu eletto come indipendente nelle liste del Pci alle elezioni comunali di Palermo: ma, deluso per l'inefficacia della sua presenza nel consiglio comunale e contrario alla politica del «compromesso storico», si dimise nel '77.

La polemica con la classe politica

Ebbe inizio allora una varia polemica con i comunisti e in genere con la classe politica italiana, che si complicò nel pesante clima dell'emergenza antiterroristica: in particolare in occasione del rapimento di Moro, Sciascia si espresse a favore di una trattativa per la salvezza dell'uomo politico (espose le proprie riflessioni sulla vicenda nel volumetto *L'affaire Moro*, uscito nel settembre del 1978, che suscitò roventi polemiche). Dovette impegnarsi su più fronti per sottrarre le sue posizioni alle strumentalizzazioni e ai fraintendimenti che ne facevano i diversi schieramenti. Intanto soggiornava a lungo a Parigi, dove aveva modo di respirare un clima diverso. Avvicinatosi al partito radicale, fu deputato alla Camera dal giugno 1979 al giugno 1983, facendo parte della Commissione d'indagine sul caso Moro. Continuò a seguire gli eventi con coscienza vigile e irrequieta, anche sollevando nuove polemiche sui caratteri assunti dal potere mafioso nel corso degli ultimi anni e sui metodi usati per combatterlo: fino in fondo si impegnò nel tentativo di difendere, in una realtà sociale e giuridica stravolta e degradata, la certezza e il rigore civile del diritto. Minato da un male incurabile, Sciascia morì a Palermo il 20 novembre 1989.

Sciascia deputato

11.3.17. Le opere di Sciascia.

Le parrocchie di Regalpetra

Il primo libro di rilievo di Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, uscito nel 1956, sembra collegarsi direttamente al neorealismo e alla letteratura meridionalistica, ponendosi come un'inchiesta documentaria sulla vita e sulla storia di un immaginario paese siciliano, che somiglia in modo trasparente alla patria dell'autore, Racalmuto. Ma l'originalità dell'opera consiste proprio nel fatto che l'aspetto documen-

tario, che ha una notevole carica di denuncia, non si pone a un livello di verità immediata e diretta, ma mescola la realtà più precisa con dati di invenzione non immediatamente riscontrabili. Come l'autore stesso sottolineò più tardi, questo libro vuole essere il punto di partenza di una lunga indagine sulla storia passata e presente della Sicilia, definibile come «la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati». Nei racconti del volume *Gli zii di Sicilia* (tre racconti nell'edizione del 1958, quattro in quella del 1961) la sconfitta della ragione viene motivata attraverso un confronto con il mito e con la politica vista come mito. Nel successivo breve romanzo *Il giorno della civetta* (1961), che trae spunto dall'assassinio del sindacalista comunista Miraglia, avvenuto nel '47, l'inchiesta sulla realtà siciliana (e sul tema della mafia) si appoggia a un particolare uso della struttura del giallo: il *detective* rappresenta lo sforzo ostinato della ragione alla ricerca della giustizia e della verità, tra poteri e complicità che ne eludono e cancellano ogni traccia.

Gli zii di Sicilia

Il giorno della civetta

Non solo i veri e propri *detectives*, ma tutti coloro che vogliono ricostruire la verità dei fatti del passato devono scontrarsi con la falsificazione e l'impostura, alla quale è dedicato il romanzo storico *Il Consiglio d'Egitto* (1963), ambientato nella Palermo del secondo Settecento. Il romanzo *A ciascuno il suo* (1966) segue ancora la struttura del giallo: il solitario professore Laurana indaga su un delitto avvenuto nel suo paese, scoprendo responsabilità e complicità impensabili, fino a cadere lui stesso nella trappola degli assassini.

Il Consiglio d'Egitto

A ciascuno il suo

Una forte tensione narrativa caratterizza l'inchiesta storica *Morte dell'inquisitore* (1967), appassionata denuncia degli orrori dell'Inquisizione. La cura nella ricostruzione e comprensione del passato è anche alla base della sua saggistica (soprattutto nei saggi raccolti nel volume *La corda pazza*, 1970).

Altre esperienze

Il contesto (1971) è un breve giallo che l'autore presenta esplicitamente come «parodia»: in un paese indeterminato (ma che molto somiglia all'Italia contemporanea), l'ispettore Rogas indaga su una serie di misteriosi assassinii di giudici, che si susseguono in modo quasi meccanico. Al primo presentarsi della «strategia della tensione», Sciascia ne dà qui un quadro spregiudicato e disilluso, con un gioco sottile di sdoppiamenti e di ambiguità, che sembra prefigurare tanti tragici e oscuri eventi, che sarebbero poi realmente accaduti nel corso degli anni Settanta. Nel successivo romanzo *Todo modo* (1974) l'indagine sulle oscure trame che trovano connivenze nel governo si rivolge più direttamente verso il sistema di potere democristiano, verso il suo nesso con la tradizione cattolica e gesuitica. Il gioco letterario, in un intreccio tra razionalità combinatoria e gusto per la complicazione barocca, riesce a ricreare nel modo più denso il clima che l'autore sente gravare sull'Italia contemporanea. Abbiamo davanti una realtà in cui la lotta di potere si svolge attraverso trame che si incastrano l'una nell'altra e che non è mai possibile ricostruire fino in fondo: antiche tradizioni si piegano a usi micidiali, i valori del cattolicesimo si contaminano con le forme della modernità, vengono piegati a strumenti di potere, usati per accrescere gli interessi di piccoli gruppi e la corruzione. Alla vana ricerca di una riforma razionale di questo mondo così tenebroso è dedicato *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia* (1977), «riscrittura» del celebre romanzo di Voltaire, *Candide*: è una specie di autobiografia intellettuale appassionata e

Il contesto

Todo modo

Candido

ironica, in cui Sciascia ripercorre le delusioni del suo rapporto con il partito comunista, e più genericamente del suo rapporto di intellettuale «disorganico» con il mondo politico.

La pubblicistica
degli anni
Settanta
e Ottanta

I tre brevi romanzi di cui si è ora detto hanno accompagnato, negli anni Settanta, un'attività polemica e saggistica, con netti ed espliciti giudizi sul mondo contemporaneo. Gli anni Settanta, e poi gli anni Ottanta, hanno visto una costante presenza editoriale di Sciascia, con una continua serie di piccoli libri dedicati alla ricostruzione di casi di cronaca e di vicende lontane o vicine del tipo più diverso. Ricordiamo *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), sullo scrittore francese suicidatosi a Palermo nel 1933, *La scomparsa di Majorana* (1975), *I pugnalatori* (1976), *Il teatro della memoria* (1981), *La strega e il capitano* (1986), *1912+1* (1986). In questi lavori sembra come approfondirsi la delusione di Sciascia di fronte alla impossibilità di raccontare fino in fondo i caratteri dell'Italia più recente. Ma a una narrativa all'altezza del confuso e difficile presente Sciascia stava pensando negli ultimissimi anni: ne conservano qualche traccia alcuni brevi racconti gialli (*Porte aperte*, 1987; *Il cavaliere e la morte*, 1988; *Una storia semplice*, 1989), nei quali la sua tematica consueta si carica di più dolenti inflessioni autobiografiche: figure solitarie di giudici e di poliziotti rappresentano qui l'ultima resistenza della ragione contro l'ingiustizia, contro il ramificarsi sempre più esteso e indecifrabile delle reti mafiose, delle complicità tra il potere e il crimine.

Per una narrativa
del presente

Dall'attività di Sciascia è venuto certamente uno dei maggiori contributi che, nelle rapide trasformazioni della recente storia italiana, la letteratura ha dato alla resistenza di una razionalità civile: partendo dalla complicata realtà siciliana, egli ha indagato sulle complicazioni dei rapporti sociali e della scena pubblica contemporanea, mantenendo fede ad alcuni valori estremamente semplici, come la ragione, la giustizia, la libertà. Sciascia avverte che questa «semplice» ragione resta in fondo sempre sconfitta, ma insegna a far sì che essa continui comunque a dire di no al male che attanaglia il mondo, alle menzogne dei poteri manifesti e occulti, all'ambiguità che grava su ogni momento della vita e della comunicazione.

11.4. Le strade della poesia

11.4.1. *La tradizione del Novecento: continuità e svolgimenti.*

Già si è accennato (cfr. 11.2.16) ai tentativi di costruire una poesia neorealista, legata al nuovo orizzonte politico e intellettuale del dopoguerra, e ai contatti col neorealismo di alcuni poeti della precedente generazione, come Quasimodo e Gatto: i maggiori risultati della poesia del dopoguerra furono però raggiunti da poeti rimasti sostanzialmente estranei al neorealismo e legati alla grande tradizione della lirica del Novecento. Si tratta di autori più anziani, come Saba, Montale, che sviluppano ancora una varia produzione nel dopoguerra, e di altri numerosi poeti a cui sarà dedicato il presente capitolo. Tra questi ultimi si possono distinguere quelli già formati prima della guerra, e che avevano svolto importanti esperienze negli anni Trenta (considerati come i maggiori poeti della generazione successiva a quella di Saba, Ungaretti, Montale), e quelli che emergono negli anni del primo dopoguerra, ricollegandosi ai modelli e alle forme linguistiche della «moderna» lirica novecentesca.

Esperienze
estranee
al neorealismo

La tradizione novecentesca, seguita in questo capitolo, non può essere però considerata come un tutto omogeneo che si svolge in equilibrata continuità. Notevole successo ha avuto la distinzione proposta da L. Anceschi (cfr. 11.1.8) tra una *poesia degli oggetti* (legata a Montale) e una *poesia dell'analogia* (legata a Ungaretti).

Altra distinzione, che negli ultimi anni è stata avanzata più volte in chiave polemica, è quella tra una *linea sabiana* (legata a un rapporto più diretto con le cose e a un linguaggio più tradizionale) e una più esplicita *linea novecentista* (modernizzante e genericamente «ermetica», che risalirebbe a Ungaretti e a Montale): alla linea sabiana andrebbero ascritti poeti come Betocchi, Penna, Bertolucci, Caproni, e in parte un poeta più giovane come Giudici; all'altra poeti come Luzi, Sereni (che pure ha molti contatti con Saba), molti di coloro di cui parleremo in 11.4.10, ecc. Se si guarda più da vicino alla concreta poesia di questi autori, ci si accorge però che queste distinzioni sono valide solo parzialmente e rischiano di nascondere l'originalità delle singole esperienze.

Linea «sabiana»
e linea
«novecentista»

Dall'insieme di questa poesia risulta comunque un sostanziale superamento dei limiti e della chiusura del linguaggio più strettamente «ermetico»: ed è evidente che questo superamento non avviene grazie a una immediata adesione alla realtà sociale e politica, ma con l'esercizio di una strenua fedeltà al carat-

Superamento
dell'ermetismo

tere conoscitivo della poesia, con l'approfondimento del suo valore di esperienza totale, di segno essenziale del rapporto dell'io con il mondo. Scavando a fondo in se stessi e nel proprio linguaggio, questi poeti (e in primo luogo Betocchi, Luzi, Sereni, Caproni) giungono a confrontarsi, molto più intensamente di quanto non abbiano fatto il neorealismo prima e la neoavanguardia poi, con le trasformazioni della realtà italiana e mondiale.

II.4.2. Il realismo creaturale di Betocchi.

Un cattolico
tradizionalista

CARLO BETOCCHI, nato a Torino nel 1899 e morto a Firenze nel 1986, è stato negli anni Trenta uno dei principali animatori della rivista cattolica fiorentina «Il Frontespizio» (cfr. 10.6.7): la sua poesia è sorta come diretta espressione di un cattolicesimo tradizionalista, rivolto ad affermare, contro le complicazioni e le tortuose contraddizioni dello spirito «moderno», il carattere oggettivo della realtà, il rapportarsi del mondo a un piano divino. Egli ha perciò guardato alle cose con un'intenzione morale, elaborando un linguaggio in cui si sentono variamente gli echi di Pascoli, di Rèbora, di Saba, sfiorando solo in parte l'esperienza ermetica. In una prima fase la sua poesia ha risentito in modo troppo esplicito delle sue scelte ideologiche: ma poi (con particolare forza negli anni Sessanta e Settanta) essa si è arricchita di una profonda tensione problematica, che l'ha condotta a risultati di grandissimo valore.

L'evoluzione
poetica

La sua prima raccolta poetica, *Realtà vince il sogno*, apparve nel 1932; seguirono *Altre poesie* (1939) e *Notizie di prosa e poesia* (1947): con l'aggiunta di *Tetti toscani*, queste raccolte confluirono nel volume *Poesie*, apparso nel 1955. Nelle raccolte successive si svolge la seconda fase della poesia di Betocchi: da *L'estate di san Martino* (1961) a *Un passo, un altro passo* (1967), a *Ultimissime* (1974). Seguiva nel 1980 un'ultima raccolta, *Poesie del sabato*, con alcuni componimenti recenti e altri risalenti fino agli anni Quaranta. Nel 1984 usciva infine la raccolta di *Tutte le poesie*, che comprendeva anche molti testi dispersi, editi o inediti.

L'«allegrezza»
e la «pazienza»

Al di là delle modificazioni subite nel tempo, la poesia di Betocchi parte dalla volontà di mettere il rapporto con le cose e con la vita stessa sotto il segno dell'«allegrezza» e della «pazienza»: la parola di Betocchi non vuole esprimere una chiusa soggettività, ma sgorgare «dal rinnegamento di se stesso», ponendosi come «universale». All'esasperato soggettivismo della cultura contemporanea egli oppone la corposità antica delle cose, inserite in un più ampio piano divino, che ne giustifica la condizione di creature. Egli è attratto da tutto ciò che vive, passa, si trasforma, si consuma senza pretendere di essere altro da ciò che è. Il suo vuol essere un «realismo creaturale», radicato nella più antica tradizione cristiana, nella rustica semplicità degli scrittori toscani del Trecento. Nella prima poesia sceglie le forme più semplici della tradizione poetica, riacciandosi (come aveva fatto anche Saba) agli schemi della *canzonetta melica* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 82), prediligendo versi brevi e strofette leggere: rischia talvolta di cadere nell'idillio, di far sentire troppo esplicitamente il peso dell'intenzione di affermare una realtà «positiva». Ma ciò non accade più

Rapporti
con la tradizione
poetica

a partire dalla raccolta *L'estate di san Martino*, quando il poeta comincia a confrontarsi da una parte con la nuova realtà italiana e dall'altra con la vecchiaia.

La nuova realtà
e la vecchiaia

In *Ultimissime* la vecchiaia insegna con i fatti, con la sua stessa condizione fisica, a scrollarsi di dosso ogni valore falso, ogni pretesa di attribuire significati intellettuali o spettacolari alla vita: fa scoprire l'assoluta inessentialità della sorte individuale, la necessità di essere comunque dalla parte della pazienza e della povera leggerezza delle cose. La saggezza cristiana si riconosce nel negare ogni presunzione di sapere, ogni eleganza e ogni recitazione. Nelle ultime poesie Betocchi continua a interrogare ansiosamente la verità, a cercare un Dio che continuamente gli rivela che non c'è altro valore se non quello del puro essere, del partecipare all'incomprensibile piano universale del mondo: qui perfino la sua fede religiosa sembra come vacillare, scarnificarsi e svuotarsi. Con sconvolgente forza drammatica, questa meditazione si confronta con un mondo che non è più quello dell'antica Italia rurale a cui si affidava la sua prima poesia.

Ansiosa ricerca
di Dio

II.4.3. Sandro Penna: la poesia «irresponsabile».

Poeta appartato e a lungo trascurato, che ha vissuto tutto immerso nella propria esperienza privata, SANDRO PENNA, nato a Perugia nel 1906 e morto a Roma nel 1977, è diventato soltanto nei suoi ultimi anni singolare modello per nuove generazioni di poeti e scrittori: intorno a lui e alla sua poesia si è creato un vero e proprio mito; nel suo personaggio si è avvertito qualcosa di enigmatico e di inafferrabile, nella sua poesia un miracolo di perfezione e di «grazia», una spontanea e luminosa espressione di una immediata realtà esistenziale. Per il diretto richiamo della poesia di Penna alla «vita» e per la sua fedeltà a forme «classiche» e musicali, egli è stato visto (anche in ragione dei contatti che ebbe con Saba e della considerazione in cui questi tenne la sua poesia) come uno dei maggiori rappresentanti della linea «sabiana» e antimodernista della lirica del Novecento (cfr. II.4.1).

Quasi un mito
letterario

La sua prima raccolta, *Poesie*, apparve soltanto nel 1939. Nel 1950 si ebbe la successiva raccolta *Appunti*, seguita nel '56 da *Una strana gioia di vivere*. Queste varie raccolte, insieme ad altri inediti, confluirono nel 1957 in un nuovo volume dal titolo *Poesie*, che ottenne il premio Viareggio. Seguirono altre pubblicazioni, confluite variamente in nuove edizioni della raccolta delle *Poesie*.

Le poesie di Penna si dispongono in una specie di canzoniere in continuo accrescimento, caratterizzato dalla ripresa incessante di temi, motivi, accenti musicali, oltre che da un sottile gioco di echi e richiami interni: in esse non si svolge nessuna storia, ma si ripetono situazioni, immagini, forme costanti, illuminate da una luce che esalta ogni minimo particolare, che sembra voler trasformare ogni frammento di esperienza in qualcosa di prezioso e di assoluto. La situazione di base è quella dell'amore omosessuale, che a volte si confonde con immagini più generali e ambigue della gioia d'amore, altre volte richiama situazioni e rapporti concreti, ma sempre trasferiti su un piano luminoso e «su-

Un «canzoniere»
complesso

Sublimazione
dell'amore
omosessuale

blime». Penna sembra affermare la sua condizione «irregolare» in modo esaltato e sereno, la sublima in un canto d'amore per il ripetersi degli spettacoli naturali, degli incontri e delle occasioni quotidiane, per il rivelarsi della «luce d'oro» e per l'immergersi delle cose nel buio della notte. Si tratta di un ininterrotto canto di gioia, che si dà sempre in illuminazioni brevissime, per lo più in componimenti di pochissimi versi, che nella loro misura nitida e ferma fanno pensare alla forma antica dell'*epigramma* (cfr. TERMINI BASE 22): e Penna sembra aspirare proprio a una dimensione antica e «pagana», a trasformare le proprie avventure e i propri rapporti, gli incontri accidentali del mondo moderno cittadino, in qualche cosa di «classico», in esperienze ferme, in piena luce, fuori del tempo. Ma dietro la sua perfezione affiora qualche cosa di angoscioso e di negativo: dietro la ripetizione della gioia vitale c'è un vano consumarsi, che costringe il poeta a sentirsi come un «mostro da niente», votato a una lenta morte senza disperazione.

11.4.4. L'impressionismo padano di Attilio Bertolucci.

La poesia di ATTILIO BERTOLUCCI, nato a San Lazzaro, presso Parma, nel 1911, trovò molto presto la sua strada, già negli anni Trenta, in una tenera e dolcissima «grazia», nella gioiosa affermazione di una realtà sensuale, dai colori densi e pastosi, descritta con uno spontaneo abbandono affettuoso, capace di trovare accenti di singolare intensità: e nel tempo, fino a una vitalissima vecchiaia, il poeta ha mantenuto fede a questi caratteri originari, come difendendosi accanitamente dagli assalti della storia e della modernità.

Giovanissimo pubblicò nel 1929 la sua prima raccolta, *Sirio*, a cui seguirono nel 1934 *Fuochi di novembre* e nel 1951 *La capanna indiana*. Nuovi caratteri, più mossi e drammatici, rivelano la sua raccolta del 1971, *Viaggio d'inverno*, e un ampio poema, a lungo elaborato, *La camera da letto*, in due libri, usciti nel 1984 e 1988.

Essenziale è in Bertolucci il gusto di abitare le cose, di immergersi nelle forme del quotidiano: la sua poesia è prima di tutto partecipazione alla vita e ai colori del mondo campestre e agrario padano, al ritmo e alle figure delle stagioni, alle sfumature infinite che lascia sull'occhio e nel cuore una natura fortemente caratterizzata dalla presenza dell'uomo. A questo mondo egli si accosta fin dall'inizio con una sua ingenuità adolescenziale, con un appassionato bisogno di afferrare la bellezza della realtà che gli viene incontro. Con un linguaggio insieme semplice e sinuoso (del quale alcune radici sono in Pascoli, nel realismo ottocentesco, in vari poeti anglosassoni), egli canta la dolcezza delle cose, della città di Parma e della campagna circostante, in modi che ricordano quelli dell'impressionismo pittorico.

Ma a un certo punto si fanno sentire anche in questa poesia così «difesa» le lacerazioni della guerra e del dopoguerra, che emergono con più evidenza dopo il trasferimento del poeta da Parma a Roma. Soprattutto nelle poesie raccolte in *Viaggio d'inverno* emergono allora tensioni drammatiche, lancinanti immagini di una storia che consuma e distrugge quel mondo felice. La poesia di Bertolucci ha poi acquistato un sempre più forte carattere narrativo, giungendo, con *La camera da letto*, al

Una poesia
«epigrammatica»

Una poesia
di sensuale
«grazia»

Le opere

L'immersione
nelle forme
del quotidiano

Il linguaggio
impressionistico

Le inquietudini
della guerra

recupero di una forma, come quella del lungo poema, quasi abbandonata dalla poesia del Novecento: ma si tratta di un poema «aperto», che procede per lunghissimi frammenti, che ruota attorno alle figure e alle immagini sospendendole in un tempo eterno, fissandole in un ritmo ossessivo.

La camera
da letto: poema
«aperto»

11.4.5. Mario Luzi: dal primo ermetismo a Onore del vero.

Partendo dal seno dell'ermetismo fiorentino, la poesia di MARIO LUZI si è svolta in modo sempre più intenso, verso una inquieta interrogazione sul valore dell'esperienza e della parola in una civiltà in continua trasformazione, verso una appassionata ricerca su ciò che può restare stabile e saldo in un universo che sembra sfaldarsi da tutte le parti. Si tratta di una poesia difficile e spesso oscura, animata da una forte tensione intellettuale e insieme da una dolce e fragile passione per la vita delle cose; i problemi religiosi, morali, culturali, vi si intrecciano in un «discorso naturale», che guarda con viva partecipazione al presente, ma come a distanza, cercando un «tempo della poesia» che per Luzi «è un tempo in cui si incidono senza tempo le cose che sono sempre accadute e che sono sempre eventuali ed accadibili».

La ricerca
di una stabilità

Nato nel 1914 a Castello, presso Firenze, ha partecipato intensamente, nella Firenze degli anni Trenta, alla cultura cattolica ed ermetica, collaborando al «Frontespizio» e poi a «Campo di Marte» (cfr. 10.7.16) e stringendo legami con molti giovani intellettuali fiorentini (da Betocchi a Bo, a Pratolini, a Bilenchi). Dal 1938 ha insegnato nelle scuole medie, e poi dal '55 nelle università di Firenze e di Urbino. La sua sincera fede cattolica non si è mai chiusa in sé, ma si è rivolta, anche negli anni dei più duri contrasti ideologici del dopoguerra, verso una inquieta attenzione alla cultura europea e a quella della sinistra. La raccolta di *Tutte le poesie*, uscita nel 1988, si articola in tre grandi sezioni, *Il giusto della vita*, *Nell'opera del mondo*, *Per il battesimo dei nostri frammenti*.

La vita

Un cattolicesimo
inquieto

La prima poesia di Luzi rappresenta nel modo più esemplare i caratteri dell'ermetismo fiorentino, la sua tensione verso una verità segreta e inafferrabile, il suo tentativo di esprimere l'essenza trascendente del mondo attraverso simboli e immagini fuggevoli e balenanti. Più di tutti egli sente la lezione della poesia simbolista e di Mallarmé (cfr. 9.2.2), ma sembra come liberarla dei suoi caratteri preziosi e splendidi, tradurla in una chiave di povertà e fragilità, nella ricerca di una «voce materna, / senza origine, senza profondità». La figura de *La barca*, che dà il titolo alla prima raccolta (1935), indica un luogo da cui si può osservare appartati il mondo e la verità «intrepida» che in esso «procede». Le varie raccolte sembrano voler comporre un difficile canzoniere amoroso, basato sul dialogo con una figura femminile «non ancora conosciuta», che si proietta nel passato, in luoghi e in presenze segnate da altre storie, in echi inafferrabili, assenze, cancellazioni (che nel *Quadrone gotico*, 1946, si svolgono su uno sfondo stilnovistico e medievale).

Ermetismo
e simbolismo

La barca

Al carattere troppo rarefatto di questa prima poesia si sostituisce, a partire da *Primizie del deserto* (1952), un confronto drammatico con una realtà, come quella del dopoguerra, che si presenta come un «deserto», in sé immobile nell'atto stesso di trasformarsi e di mutare. Su questo sfondo si svolge una tenace riflessione metafisica sul rapporto tra movimento e immobilità, tra flusso del tempo e sua sospensione.

Il confronto
drammatico
con la realtà

Onore del vero

In *Onore del vero* (1957) il poeta scopre la verità nascosta nelle più povere, fragili, banali occasioni della vita quotidiana, negli atti e nei gesti che non sono carichi di nessun contenuto storico o ideologico: il «vero» di cui egli afferma l'«onore» è quello del più semplice perpetuarsi della vita.

11.4.6. Nell'opera del mondo: *il magma e la controversia*.

Nell'opera del mondo

Dal fondo delle campagne (1965), la più antica delle raccolte riunite sotto il titolo *Nell'opera del mondo*, prosegue l'orizzonte di *Onore del vero*, con ostinata fedeltà alla realtà campestre toscana, i cui valori sembravano resistere al vorticoso processo di industrializzazione in atto nel paese. Il valore della vita, delle sue semplici forme quotidiane, si riconosce più fortemente nel momento in cui se ne avverte la perdita; la più autentica «opera del mondo» si ritrova nell'agire più modesto, si costruisce in incontri senza parole. Il pericolo che minaccia questa realtà affiora con violenza nella raccolta *Nel magma* (1963), dove la poesia di Luzi si immerge nell'aspro dibattito intellettuale e politico degli anni Sessanta, in un magma di parole, scelte, contrasti, rimproveri e recriminazioni. Il suo verso si riempie di segni della realtà cittadina, di oggetti e immagini che percorrono lo schermo della cultura di massa, del giornalismo, del dibattito politico: trova una misura lunga, rinnega ogni ricerca melodica, facendo sprizzare dal suo interno schegge laceranti, segni e barlumi di violenza. *Su fondamenti invisibili* (1971) vede prolungarsi questa dimensione in una inquieta riflessione intellettuale, morale, religiosa, appoggiata sui frammenti della realtà di un'Italia sempre meno «povera», sempre più carica di segni e oggetti artificiali. Egli indugia a descrivere figure in movimento sospeso e bloccato, ripercorre insistentemente i temi della contraddizione tra stabilità e moto, tra verità e distruzione, tra flusso del tempo e rivelazione dell'eterno.

Nel «magma» della vita sociale

Su fondamenti invisibili

Al fuoco della controversia

Al fuoco della controversia (1978) brucia fino in fondo il linguaggio poetico immergendolo nella confusione della storia contemporanea, negli anni della contestazione e del terrorismo, della crescita convulsa del sistema sociale. La controversia (che è insieme teologica, morale, politica, sociale) si svolge al di là dei limiti del tempo, si allarga oltre i confini dello spazio: in essa sono minacciosamente implicati il poeta e l'assassino, che «s'avviano al sanguinoso appuntamento / ciascuno certo di sé, della sua parte». È una poesia difficile, che si ostina comunque ad abitare nelle più violente contraddizioni contemporanee.

11.4.7. L'ultimo Luzi: frammenti e frasi di una imprevedibile verità.

La corrosione della parola

Per il battesimo dei nostri frammenti (1985) rivela un ulteriore rinnovamento della poesia di Luzi. Ora la sua inquieta riflessione corrode in modo più profondo la parola: all'accumulo magmatico si sostituisce una frantumazione, una rottura continua del verso e dello svolgimento sintattico. La parola sembra registrare «frasi» sparse, raccogliere i resti di un messaggio che percorre le epoche, che tace o «gorgoglia / a tratti», che si annuncia in un farfugliare «nel gorgo / sparso di rottami». Nelle pieghe della parola frammentaria, che si prepara a

tornare alla sua origine, al suo «battesimo», alla sua purificazione, si insinua più vibrante l'interrogazione sulla mutazione e sull'immobilità, su un evento di cui non si riesce a comprendere se sia effettivamente avvenuto e in che cosa consista.

L'ultimo libro di Luzi, *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990), offre una nuova interrogazione di questa verità, cercata sempre più nelle pieghe, in un canto che si svolge attraverso «frasi» e «incisi», che resiste tra i rumori interminabili della presente civiltà: un canto «salutare», perché con esso il vecchio poeta dà un «saluto» alla sua esperienza del mondo e della poesia, e cerca religiosamente una «salute» spirituale. Il contatto con le cose origina nuove inquiete forme, nuove esitazioni e lacerazioni: ma sembra come pacificarsi nell'attesa di un'immersione nel flusso dell'essere, che ha significato solo nell'incomprensibile piano divino.

Il «saluto-salute»

11.4.8. Vittorio Sereni: poesia e coscienza dell'intellettuale.

Per VITTORIO SERENI la poesia è coscienza storica, comprensione del presente, misura di un essere «civile»: egli fornisce l'immagine più equilibrata e coerente di una borghesia intellettuale progressista, che ha avuto un peso fondamentale nella cultura italiana del dopoguerra, che ha mantenuto un atteggiamento di liberalismo avanzato, pieno di inquietudini, aperto e disponibile verso la cultura di sinistra, ma non dimentico della lezione della «decenza quotidiana» di Montale. Fedele a una razionalità laica, democratica, di matrice illuministica, egli la confronta con le contraddizioni e le trasformazioni che hanno avuto luogo dagli ultimi anni del fascismo agli anni Settanta. In questo confronto si insinua un continuo dubbio sul valore della propria parola, della poesia in genere, della stessa condizione intellettuale. D'altra parte, Sereni non è un poeta «a tempo pieno»: la sua scrittura si svolge con ritmi incostanti e con lunghissime fasi di silenzio, tra dubbi, insicurezze, reticenze; essa non è frutto di una ricerca assoluta ed esclusiva, ma strumento conoscitivo e modo di espressione legato strettamente a una vicenda di intellettuale problematico.

La poesia come coscienza storica

I dubbi sul valore della poesia

Nato a Luino il 27 luglio 1913, Sereni studiò all'università di Milano. Tra il '38 e il '39 fu nella redazione della rivista «Corrente di vita giovanile», per le cui edizioni apparve nel 1941 la sua prima raccolta di versi, *Frontiera*. Chiamato alle armi, incerto sul senso della guerra e sul suo destino, Sereni vi prese tuttavia parte e, nel luglio 1943, mentre si trovava in Sicilia, venne catturato dagli Americani e inviato in un campo di concentramento in Algeria, poi presso Casablanca. Tornato dalla prigionia, con l'amarezza di non aver partecipato alla Resistenza, intraprese l'insegnamento e nel 1947 pubblicò la nuova raccolta *Diario d'Algeria*. Nel '52 venne assunto nell'ufficio stampa della Pirelli, da cui passò nel 1958 alla Mondadori, come dirigente editoriale.

La vita

Dopo la pubblicazione di un breve diario problematico, con prose (e anche talune poesie) appartenenti a momenti diversi, *Gli immediati dintorni* (1962), e del racconto *L'opzione* (1964), notevole risonanza ebbe nel 1965 la raccolta poetica *Gli strumenti umani*. Nel 1981 uscì un volume di traduzioni da vari poeti moderni, *Il musicante di Saint-Merry*, e all'inizio del 1982 il volume di poesie *Stella variabile*. È morto a Milano il 10 febbraio 1983.

La produzione letteraria

11.4.9. *Le raccolte poetiche di Sereni.*

Frontiera *Frontiera* (1941), la prima raccolta di Sereni, è dominata dal paesaggio lacustre di Luino; in luoghi concreti e definiti, tra oggetti e presenze in movimento, la vita si manifesta in forme sfumate, in gesti come sospesi. Tutta questa realtà si pone sotto il segno, insieme simbolico e reale, della «frontiera», del limite e del confine: la concreta vicinanza della frontiera svizzera diventa segno dell'intera realtà, che appare legata a un limite, faticosamente alla ricerca di una condizione estranea e diversa.

Diario d'Algeria Nel *Diario d'Algeria* (1947) l'esperienza della guerra e della prigionia spinge la poesia di Sereni a penetrare, in modo più intenso e lacerante, lo stato di estraneità e di sofferenza da lui vissuto nel passaggio tra quei tragici eventi. Le poesie composte durante il servizio militare danno voce alla contraddizione di chi, senza volerlo, ma senza poter far nulla per opporsi, si trova ad appartenere a un esercito occupante, «tra le schiere dei bruti». Le poesie composte durante la prigionia seguono una nuova contraddizione, tra la vita senza tempo del campo di concentramento, risolta nella monotona cura della sopravvivenza quotidiana, e gli eventi che si danno sulla scena della guerra e del mondo, che annunciano la nascita di una nuova Europa, di cui il prigioniero, «morto / alla guerra e alla pace», non riesce a riconoscere fino in fondo i segni.

Gli strumenti umani; l'Italia del dopoguerra *Gli strumenti umani*, che raccolgono testi composti tra il '45 e il '65, presentano il lungo e difficile confronto con la vita «normale» seguita all'esperienza della guerra: mostrano le esitazioni, le perplessità, le nuove delusioni, le incerte speranze di un dopoguerra in cui le recenti lacerazioni non si ricompongono, ma danno luogo a nuovi contrasti. La parola poetica tende ora più esplicitamente a trasporre l'esperienza personale in una occasione di conoscenza.

Le forme della realtà contemporanea Sereni cerca di ritrovare la continuità di una cultura umanistica non astratta, capace di confrontarsi, con tensione illuministica, con le trasformazioni della realtà industriale. Si affacciano numerosi segni e frammenti della nuova vita quotidiana, richiami alla cultura di massa, tracce della cronaca, situazioni dello sport, della condizione cittadina, della vita di vacanza e di viaggio: i dati più caratterizzanti della realtà sociale degli anni Cinquanta e Sessanta producono una macerazione intellettuale, che giunge a riconoscere il massimo valore non in una prospettiva politica, ma nello scambio dell'amicizia e nell'evocazione di figure di sofferente coscienza umana.

Poesia e mondo; Stella variabile Il titolo dell'ultima raccolta, *Stella variabile* (1981), si riferisce alla poesia e al suo rapporto con il mondo, alla sua condizione di «stella» non fissa, che non può dare certezze, invocata senza che possa promettere nessuna salvezza, nessun risarcimento del dolore e del vuoto personale e storico. La coscienza di Sereni sembra qui tendere verso una radicale negatività, che in parte risulta avvicinata a quella del vecchio Montale, ma che presenta toni più cupi e minacciosi, escludendo le soluzioni ironiche e parodiche proprie di *Satura* e delle ultime raccolte montaliane (cfr. 10.8.8 e sgg.). La realtà amata e desiderata sembra ritirarsi rendendosi sempre più estranea, inspiegabile. Gli oggetti e la natura sembrano andare alla deriva, cercare la sola possibile verità nella morte.

11.4.10. *La «linea lombarda».*

Si usa parlare di *linea lombarda* (secondo la designazione data da L. Anceschi in un'antologia del '52) per i vari poeti operanti a Milano che, nel solco della tradizione novecentesca, rivolgono una più forte attenzione agli oggetti, con un senso della concretezza e una tensione morale che trovano le loro radici proprio nella grande tradizione della letteratura lombarda. In Sereni si può riconoscere il maestro e il riferimento essenziale di questa che non può essere considerata una «scuola», ma un'atmosfera comune, un orizzonte che unisce poeti lombardi o variamente legati a Milano come Orelli, Risi, Erba, Cattafi. Questa «linea lombarda» sfiora anche esperienze diverse come quella del più anziano Fortini (cfr. 11.5.8) e del più giovane Pagliarini (cfr. 11.5.11) e trova svolgimenti in esperienze più tarde, a cominciare da quella di Giudici (cfr. 11.4.19).

Lo svizzero GIORGIO ORELLI (nato ad Airolo nel Canton Ticino, nel 1921), poeta, narratore, critico, traduttore, è certamente il maggiore rappresentante della contemporanea letteratura della Svizzera italiana, strettamente legata a Milano e alla cultura milanese. L'esordio della sua poesia risale al 1944 (le varie pubblicazioni sono confluite nelle raccolte *L'ora del tempo*, 1962, *Sinopie*, 1977, *Spiracoli*, 1989); essa è passata da un gusto per la forma breve, di tipo epigrammatico, a forme più ampie e distese, che intrecciano con grande sapienza echi letterari e tracce dei più convenzionali linguaggi quotidiani.

NELO RISI (nato a Milano nel 1920), medico, si è occupato di letteratura e di cinema. La sua è una poesia «civile», carica di risentimenti politici, nutrita di una passione rivoluzionaria, legata alla tradizione della sinistra, ma costretta a scontrarsi con una realtà ostica, che resiste a ogni ipotesi di sviluppo razionale.

LUCIANO ERBA (nato a Milano nel 1922), critico e professore di letteratura francese, ha scelto una posizione marginale, ombrosa, sospesa tra indifferenza, ironia, curiosità per una realtà sfumata e leggera.

Il siciliano BARTOLO CATAFI (nato a Barcellona Pozzo di Gotto, Messina, nel 1922, morto a Milano nel 1979) ha vissuto a lungo a Milano; in una produzione varia e tumultuosa (che ha il suo momento più intenso e risolutivo nella raccolta *L'osso, l'anima*, 1964), ha cercato una sorta di lacerazione interna nel linguaggio lirico novecentesco, portando un fondo linguistico di tipo ermetico verso singolari esiti di violenza espressionistica: la passione per l'astrazione intellettuale si intreccia in modo velenoso con la curiosità per gli oggetti e con un risentimento distruttivo.

11.4.11. *Altre esperienze poetiche.*

Una più diretta continuità con le esperienze degli anni Trenta si può ritrovare in numerosi poeti, tra cui va ricordata MARIA LUISA SPAZIANI (la «Volpe» di Montale), nata a Torino nel 1924, che traduce il modello montaliano in forme di «classica» misura. Questa continuità si risentirà a lungo anche in poeti di generazioni successive, come SILVIO RAMAT, nato nel 1939. Occorre però ricordare anche esperienze relativamente appartate, che si confrontano con i caratteri dominanti del linguaggio contemporaneo, cercando strade personali e originali, che non è facile riassumere sotto etichette particolari. Possiamo qui ricordare soltanto fuggevolmente i

L'esperienza «critica» dei lombardi

Giorgio Orelli

Nelo Risi

Luciano Erba

Bartolo Cattafi

Continuità della tradizione «moderna»

Esperienze
particolari

casi del barone siciliano LUCIO PICCOLO (1901-1969), cugino del piú celebre Tomasi di Lampedusa (cfr. II.3.II), «scoperto» da Montale, che apprezzò l'empito e il furore immaginoso dei suoi *Canti barocchi* (1954); del calabrese LORENZO CALOGERO (1910-1961), medico, che nella poesia cercò una tormentosa e distruttiva analisi di sé; di ANGELO MARIA RIPELLINO, grande studioso di letterature slave, critico raffinatissimo (nato a Palermo nel 1923, morto a Roma nel 1978), la cui poesia dà corpo a una fantasia scatenata, che risente della suggestione di certa letteratura dell'Europa orientale, e a una lacerante attesa della morte.

II.4.12. *Il nuovo tempo della poesia dialettale.*Il dialetto
come fuga
dal realismo

Nel secondo dopoguerra, il ritorno al dialetto come lingua della poesia poteva significare non soltanto (come si è visto in 10.7.17) la difesa di uno spazio estraneo all'invasione della modernità, ma anche la ricerca e il recupero di una realtà originaria e «pura», di una freschezza autentica ormai prossima a dissolversi. Partendo da premesse di tipo realistico, il dialetto poteva condurre a una fuga dal realismo: la poesia dialettale poteva risolversi nella ricerca di una parola primigenia, incontaminata, estranea alle trasformazioni della realtà industriale; e particolare attenzione ricevevano dialetti che mai precedentemente erano stati usati in forma scritta, scoperti ora come per la prima volta, nel momento stesso in cui stavano per spegnersi e cancellarsi. Il dialetto tende così ad abbandonare ogni funzione di lingua comunicativa spontanea e diretta, diventa una lingua artificiale e astratta, in grado di resistere sia alla degradazione del linguaggio comune contemporaneo sia alla consunzione dei linguaggi letterari. Un ruolo di primo piano in questo nuovo rilancio della poesia dialettale spetta a Pier Paolo Pasolini.

Ignazio Buttitta
e Tonino Guerra

Oltre al prolungarsi del lavoro di alcuni poeti di cui si è parlato in 10.7.17, ricordiamo qui solo la poesia del siciliano IGNAZIO BUTTITTA (nato a Bagheria nel 1899) e quella di TONINO GUERRA, che ha dato voce al difficile e arcaico dialetto di Santarcangelo di Romagna (dove è nato nel 1920), partendo da un orizzonte neorealistico, ma giungendo a rappresentare un mondo stralunato e fantastico, percorso da benigne figure di matti e di emarginati, relitti di un'umanità autentica.

Poesia in lingua
tursitana:
Albino Pierro

Caso singolarissimo è quello di ALBINO PIERRO, nato nel 1916 a Tursi, in Basilicata, ma vissuto soprattutto a Roma (dove risiede dal '39). Dopo alcune raccolte in lingua, Pierro ha pubblicato nel 1960 una raccolta di versi nel suo dialetto natío, di tipo particolarmente arcaico, *A terra d'u ricorde* (La terra del ricordo), a cui ne sono seguite altre numerose. Il tursitano, privo di precedenti letterari, si presenta in questo poeta come una inaudita lingua della preistoria: è lo strumento per ricondurre alla memoria una realtà che è come non fosse mai esistita, che viene evocata, cancellata e sepolta in una comunicazione impossibile. Assumendo la voce del primitivo mondo popolare e contadino (senza rivestirlo di nessun aspetto idillico o pittoresco) l'autore non fa altro che registrarne la fine tragica e definitiva. A una generazione successiva appartiene FRANCO LOI (nato a Genova nel 1930, ma fin da ragazzo vissuto a Milano), che nel dialetto milanese ritrova una forza spontanea, la «lingua di un'autobiografia, che riassume in sé l'esperienza di subalternità e di

Il dialetto
milanese
di Franco Loi

emarginazione di un'intera classe sociale» (F. Brevini). Collegandosi alla tradizione espressionistica lombarda, contaminando il milanese letterario con quello del proletariato urbano e con il lombardo degli emigrati dalla campagna, Loi ne fa l'espressione di un appassionato spirito di rivolta, di un nesso di sofferenze, di risentimenti, di desideri conculcati dal mondo borghese e capitalistico: e nello stesso tempo trova accenti di affettuosa tenerezza per le esistenze schiacciate dalla violenza della società.

II.4.13. *Giorgio Caproni: dalle prime poesie al Passaggio d'Enea.*

Quella di GIORGIO CAPRONI si è rivelata sempre meglio come una delle essenziali voci poetiche di questo secolo: da una apparente spontaneità e immediatezza, da un abbandono musicale alla parola, nello stesso tempo ingenuo, patetico, ironico, la sua poesia arriva a collocarsi nelle piú acute lacerazioni del nostro tempo. Una leggerezza assoluta, lontana da ogni intellettualismo, che sfiora e carezza le forme di una realtà fragile e delicata, porta Caproni a una saggezza e a una capacità conoscitiva che sanno toccare i piú vertiginosi abissi della cultura e della vita quotidiana contemporanea. A differenza di Saba, a cui però può essere avvicinato, egli fa arretrare in lontananza l'urgenza della materia psicologica e preferisce coprire la propria persona e il proprio stesso scrivere sotto una sottile ironia: prende molto sul serio la poesia, ma sorride continuamente di quel prenderla sul serio, allontanandosi così da ogni atteggiamento di tipo romantico.

Leggerezza
e lacerazioni
contemporaneeIl confronto
con Saba

Nato a Livorno nel 1912, Caproni si trasferì all'età di dieci anni con la famiglia a Genova, città a cui è rimasto legato da un intenso affetto ed in cui compì studi irregolari. Trasferitosi a Roma nel 1939, partecipò poi alla guerra mondiale; durante l'occupazione nazista fu partigiano nella Valtrebbia.

La vita

Dopo la guerra ha vissuto a Roma con la famiglia, in condizioni economiche tutt'altro che facili, lavorando nella scuola come maestro elementare, collaborando a riviste, svolgendo un vario lavoro di traduttore, specie dal francese (con notevolissime traduzioni da Maupassant, Proust, Céline, Genet, ecc.). È morto a Roma all'inizio del 1990.

Aveva esordito nel 1936, con i versi di *Come un'allegoria*, seguiti nel '38 da *Ballo a Fontanigorda*, nel '41 da *Finzioni*, nel '43 da *Cronistoria*: queste raccolte, insieme alle *Stanze della funicolare*, apparse nel '52 e premiate con il Viareggio, confluirono nel 1956 nel volume *Il passaggio d'Enea*, diviso in tre libri (il *Terzo libro* era costituito dai versi successivi al '43: piú tardi Caproni lasciò soltanto a questi versi, separandoli dai precedenti, il titolo *Il passaggio d'Enea*).

L'opera

La prima poesia di Caproni mostra subito una freschezza di linguaggio, una dolce sensualità, una curiosità ingenua e spontanea per gli spettacoli della vita. Questa «gioia» adolescenziale sembra rivestire di un'aura miracolosa immagini e situazioni della realtà cittadina; ma dietro di essa si affaccia l'ombra della malinconia, si avverte il pericolo che tutta la luce del mondo non sia altro che finzione.

La «gioia»
e la malinconia

Nella raccolta che ha avuto il titolo definitivo de *Il passaggio d'Enea*, la poesia di Caproni si afferma in tutta la sua originalità, sotto l'effetto del trauma del-

L'adesione
alla realtà
quotidiana

la guerra, delle sofferenze personali, familiari e collettive da essa determinate, e del distacco dalla amatissima città di Genova. La violenza e la distruzione che pesano sugli affetti, sulle persone, sulle cose, rendono più forte e appassionata l'adesione del poeta alla vita quotidiana, alle occasioni, agli incontri, al senso di concretezza del mondo cittadino proletario e piccolo-borghese. Nasce così un sofferente canto d'amore per un'Italia povera e insieme attiva, immersa nel lavoro e nelle funzioni della vita cittadina: Genova si configura come il simbolo assoluto e concreto di una civiltà urbana carica di umanità, dove le cose e gli oggetti industriali hanno ancora funzioni umane, dove il paesaggio cittadino «in salita» mantiene una sua severa dolcezza. È un mondo caratterizzato dalla presenza di biciclette, treni, funicolari, da tram che si muovono nell'incerta luce mattutina, da latterie e «magri bar» aperti fin dall'alba: un mondo dove dappertutto si rivelano i segni tangibili del lavoro e dello scambio tra gli uomini. Su questo mondo, che comunque continua ostinatamente a resistere, la guerra incide un segno di sofferenza, di maledizione e di rovina, ne rende precaria la bellezza: e fa affacciare su di esso la memoria di inquietanti miti antichi. Nei versi di Caproni il tema del viaggio rivela l'impossibilità di esistere in quella realtà, la condanna a fuggire, a muoversi, a cercare altre mete, accettando la consunzione del passato felice.

Un'Italia povera
e sofferente

11.4.14. Il ritorno alla madre e il «congedo» dell'io.

Il senso
del piangere:
motivi
autobiografici

Il titolo de *Il seme del piangere* (1959), che contiene versi scritti tra il '50 e il '58, deriva da un'espressione dantesca: la parte più cospicua è data dai *Versi livornesi*, che costituiscono un canto d'amore per la madre morta ed evocano l'immagine della giovinezza materna, della sua presenza fresca e laboriosa nella vita di Livorno. Caproni vuole dare alla sua poesia, con un linguaggio di estrema nitidezza (che ritorna ai versi brevi e alla forma della canzonetta), la capacità di entrare in contatto con la madre giovane, che passa per le strade di Livorno, con la semplicità freschissima della sua persona, con il suo essere meraviglioso e fragilissimo. Siamo di fronte a un inaudito e semplicissimo canzoniere d'amore, dove la parola si svolge con delicatezza assoluta: essa risale alle radici della poesia italiana, ma quasi inavvertitamente, con aerea leggerezza.

La proiezione
nelle
«prosopepee»

Nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965), che raccoglie testi dal '60 al '64, Caproni sembra partire dalla leggerezza conquistata per sottrarsi allo sguardo e al rapporto, congedandosi dalla vita sociale, proiettandosi in «prosopepee», cioè in figure di personaggi che parlano e delicatamente esprimono il loro essere ai margini, il loro rifiuto di partecipare alla vita comune. Nella splendida lirica che dà il titolo alla raccolta, il «congedo» avviene attraverso la voce di un viaggiatore che si appresta a scendere dal treno dopo aver partecipato alla conversazione dello scompartimento: rimpiange la gioia del contatto avuto con gli altri, rivolge civilissime e delicate scuse, ma si congeda da loro e da tutti i valori sociali che essi rappresentano, certo di essere «giunto alla disperazione / calma, senza sgomento».

11.4.15. L'ultimo Caproni e la «morte di Dio».

Dopo questo «congedo», la poesia di Caproni tende a ridurre ancora il proprio peso, costruendosi su testi molto brevi, fatti per lo più di una sola stroffa, che spesso si risolve in uno scatto, in un effetto paradossale e sorprendente: ma questi testi si organizzano in libri dalla struttura assai complessa, articolati in varie parti che seguono un percorso tematico, collegate da sottili rissonanze musicali. I tre libri che Caproni mette insieme tra il '75 e l'86 (a cui va aggiunto il postumo *Res amissa*, La cosa perduta, 1991), si presentano come complesse partiture, fatte di brevissime «lettere» poetiche inviate dal «deserto», da un mondo in cui si è perso ogni significato sicuro. Le brevi poesie definiscono i caratteri di questo mondo come uscendo dalla voce di un io aereo e inafferrabile, che si riconosce prigioniero senza alcuna via di scampo di un vuoto dietro il quale non c'è nulla, nemmeno il nulla. È la situazione che le filosofie contemporanee definiscono come «morte di Dio», morte non soltanto dei valori religiosi, ma della stessa solidità e oggettività del mondo, della solidarietà civile, dello spirito comunitario. Caproni avverte come gli anni dopo il '68, al di là dell'apparente movimento verso nuove forme di liberazione, rappresentino una frattura radicale con il passato, la perdita di ogni possibilità di controllare razionalmente lo sviluppo dei rapporti sociali, la mutazione degli stessi caratteri delle cose. La sua poesia scende nel profondo di questa mutazione, riflette su di essa con sorprendente capacità di invenzione; ne ricava una strana gioia, con un uso sempre più lieve dell'ironia, del falsetto, con un abbandono a inafferrabili paradossi, con continui cambiamenti di posizioni e punti di vista.

Forme musicali

Lettere
da un mondo
deserto

Il muro della terra (1975), che organizza testi scritti tra il '64 e il '75, riprende nel titolo l'espressione con cui Dante indicava il muro della città infernale di Dite: il «muro» rappresenta il limite della condizione umana e sociale, che nella sua saggezza di vecchio il poeta sa di non poter lacerare. In fuga da se stesso e dalla propria condizione, l'io cerca un Dio che esiste solo in quanto è negato: in questa ricerca il poeta confonde continuamente se stesso, altre figure umane, lo stesso Dio, che «non s'è nascosto», ma «s'è suicidato»; insegue qualche valore inafferrabile, ma riconosce che sta inseguendo se stesso.

Il muro della terra:
il limite
della condizione
umana

Il franco cacciatore (1982), che contiene testi scritti tra il '73 e l'82, si presenta anche nel titolo (che riproduce quello di una famosa opera del musicista romantico Carl Maria von Weber, 1786-1826, *Der Freischütz*) come una partitura musicale. La poesia e, insieme ad essa, la solitudine, sono un modo «di credere in Dio pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste».

Il franco cacciatore:
la ricerca di Dio

Il cacciatore appare allora figura della ricerca di Dio, in una condizione di totale estraniamento («Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai»). La ricerca del Dio inesistente si confonde con altre ricerche impossibili, come quella dell'infanzia, di un passato che, appunto in quanto passato, non può essere mai stato.

Ancora più direttamente costruito come una partitura è l'ultimo libro di Caproni, *Il conte di Kevenhüller* (1986), che vuol essere un'«Operetta a brani», «finita ed infinita»: a parte una serie di componimenti di vario tipo, raccolti sotto il titolo an-

*Il conte
di Kevenhüller*

cora musicale di *Altre cadenze*, la sezione che dà il titolo al volume si presenta come un testo melodrammatico, di cui si distingue *Il libretto e La musica*. Il conte a cui si fa riferimento è il governatore austriaco di Milano, che, in un decreto del 1792, offrì una taglia a chi avesse ucciso una misteriosa belva che si credeva infestasse la campagna milanese: questo curioso fatto di cronaca, degli anni in cui era in atto la rivoluzione francese e un intero mondo si avviava alla fine, suscita nel poeta una serie di pungenti e affascinanti riflessioni sulla caccia, sulla ricerca della bestia inafferrabile, sui valori, i terrori, le ossessioni che il potere e la società possono caricare su di essa. Caproni lascia ai nostri giorni una lezione di suprema saggezza musicale, liberata da tutte le scorie e le assurdità del linguaggio corrente, estranea a ogni presunzione intellettualistica. Contro un mondo dominato dalla distruzione e dalla violenza, da un consumo indiscriminato delle risorse naturali, egli ha difeso il valore di un'umanità fragile e delicata: con la sua poesia ha insegnato che forse si può cercare gioia, tenerezza, civiltà anche nel «deserto», anche nel tempo della «morte di Dio».

11.4.16. Andrea Zanzotto: nella tradizione del Novecento.

Attraversamento
della negatività

La poesia di ANDREA ZANZOTTO si immerge nella «deriva» del presente, si confronta con un pullulare di linguaggi, in cui si affacciano segni della vita corporea, tracce di un'origine perduta, momenti della più concreta realtà quotidiana, visioni di paesaggi naturali e storici, residui della conversazione quotidiana e della comunicazione di massa. Questo pullulare di linguaggi offre una immagine densissima, lucidamente critica, della situazione della parola e dell'esistenza nel mondo contemporaneo, ricavandone alcuni scatti di dolcezza e di abbandono assoluto: facendosi oscura e difficile, la poesia continua ad affermare a tutti i costi un'ipotesi di comunicatività umana. Tenendo esplicitamente conto dell'insegnamento della psicoanalisi, essa attraversa tutti i territori del «negativo», e giunge a rappresentare la dispersione psicologica di un io assediato dalla nevrosi e la frantumazione dei rapporti sociali. Ma questo rapporto con il magma della negatività non si risolve in una esaltazione della distruzione: Zanzotto mira a ritrovare, nel crogiuolo dei linguaggi, un valore essenziale, un legame vitale con la terra e con la materia, con il fondo di una realtà particolare e concreta (che è anche quella del suo mondo quotidiano, di una vita quasi interamente vissuta a contatto con la campagna veneta).

«Ospite
provvisorio»
della vita

Nato nel 1921 a Pieve di Soligo, in provincia di Treviso, Zanzotto è quasi sempre vissuto nel suo paese, con momenti di attiva vitalità, di intensi rapporti umani, sociali, intellettuali e momenti di chiusa solitudine, legati alle forme ricorrenti di una nevrosi, le cui prime manifestazioni, risalenti all'infanzia, lo hanno indotto a sentirsi un «ospite provvisorio» della vita. Ha cominciato a insegnare ai bambini già prima di laurearsi in lettere a Padova nel 1942; ha poi partecipato alla Resistenza nelle insegna di Giustizia e Libertà e soggiornato in Francia e Svizzera. Rientrato in Italia, ha insegnato nella scuola media del suo paese fino al pensionamento.

L'attività poetica di Zanzotto è stata accompagnata da un'ampia serie di traduzioni dal francese e da numerosi scritti che testimoniano la sua curiosità per tematiche politiche, filosofiche, teoriche (soprattutto nell'ambito della linguistica e della

psicoanalisi). Ricchissima è stata la sua attività critica, con saggi di grande acume, raccolti nel recente volume *Fantasie di avvicinamento* (1991). Di forte interesse sono inoltre alcune prose narrative, descrittive e autobiografiche, confluite nel volume di *Racconti e prose* (1990).

Come ha dichiarato lo stesso Zanzotto in un intervento scritto per un *Autodizionario degli scrittori italiani* apparso nel 1990, la sua disposizione poetica nasce da una volontà di comunicazione e di scambio con il mondo, da una nozione della poesia come «incoercibile desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo "in quanto esiste"»: e questa «lode» del reale vale nello stesso tempo come «collaudo», come impegno a saggiarne il valore, a riconoscere il senso della posizione che l'io vi assume. Così la «lode» (motivo essenziale nella tradizione letteraria) può giungere a rivelare le intime contraddizioni della realtà: in essa si insinuano tutte le difficoltà che nascono dai tortuosi legami dell'io con il mondo. Proprio perché spinta dalla ricerca di un «valore» e di una «perfezione», la poesia si scontra in ogni momento con l'imperfezione, con le scissioni che lacerano la realtà e l'io. Mosso da un inestinguibile amore per la vita, Zanzotto è costretto continuamente a scoprirne il fondo ostile, l'estraneità e l'inepartenza: ma prosegue ostinatamente la sua ricerca dell'«altro», di una comunità umana a cui aderire e partecipare.

Poesia e realtà:
la «lode»
e lo scontro

La prima raccolta di Zanzotto, *Dietro il paesaggio* (1951), mostra una forte continuità con la tradizione della lirica novecentesca, con forme e schemi del linguaggio dell'ermetismo: si attraversano paesaggi naturali, reali e fittizi, scoprendo sottili sfumature e segrete risonanze. Ma la parola appare minacciata da una «perdita inapplicabile»: nel paesaggio l'io si muove scisso e sottratto a se stesso.

Dietro
il paesaggio

Mentre la breve raccolta *Elegia e altri versi* (1954) conferma i caratteri della prima, *Vocativo* (1957) fa emergere con maggiore evidenza la posizione dell'io, nel suo difficile rapporto con le cose. L'io cerca un «colloquio» con il mondo, sonda in modi diversi il proprio rapporto con quella realtà. La parola ruota intorno a un «estinto significato», a un valore assente, che traspare soltanto svelandosi e negandosi, in un continuo ripresentarsi del vuoto.

Vocativo:
lacerazione
dell'io

11.4.17. Ascoltando il linguaggio.

Con le *IX Ecloghe* (1962), Zanzotto si avvia sulla strada di una decisa rottura con la più vicina tradizione novecentesca: le nove ecloghe vere e proprie, accompagnate da vari componimenti di altro tipo, partono naturalmente da un confronto con il «genere» dell'antica poesia pastorale (cfr. *GENERIE TECNICHE*, tav. 22), distribuendo il discorso tra alcuni interlocutori e riferendosi più volte alla dimensione bucolica, all'identificazione della poesia con la ricerca di un «paesaggio» perfetto, con il fittizio splendore dell'Arcadia letteraria. Ai temi, ai luoghi, ai paesaggi delle precedenti raccolte si intreccia un nuovo sorprendente pullulare di forme e linguaggi diversi: sul paradiso dell'ecloga piovono le tracce della modernità, che si mescolano, in un flusso incandescente, con i segni della lacerazione dell'io, già emersi nella raccolta precedente. Si creano nuovi rapporti tra parole, a partire da affinità foniche insistentemente cercate, che rivelano impensati e sotterranei significati.

IX Ecloghe:
la rottura
con la tradizione

La *Beltà*:
la poesia, l'io
e il linguaggio

La Beltà (1968) porta a un punto assai più avanzato questa commistione linguistica e stilistica: qui il linguaggio diventa diretto protagonista della poesia. Ci troviamo davanti a un magma linguistico che emerge dagli strati più profondi dell'io, costituito da relitti e frammenti dell'inconscio, che coincidono per lo più con frammenti e relitti di tutti i linguaggi della comunicazione contemporanea, in primo luogo quelli della televisione e della pubblicità: la parola dell'io è composta dalla stessa sostanza della parola del mondo. Zanzotto interviene sui rapporti tra le parole con accostamenti e deformazioni che gli permettono di scoprire o addirittura di creare tra loro legami imprevedibili; riconduce la voce alla sua sostanza fonica, fino alla ripetizione gratuita e al balbettio infantile. Spesso si giunge a un non senso in cui continua a insinuarsi il sospetto di un senso nascosto e inafferrabile. Questi giochi linguistici si pongono come strumenti di una conoscenza che risale alle radici più profonde dell'uomo, che tende a liberare il linguaggio dalla degradazione della comunicazione corrente, ritrovando il suo legame originario con la natura, con un orizzonte infantile o addirittura prenatale (forte è l'insistenza sul linguaggio dei bambini e su quella forma che nel dialetto di Zanzotto è chiamata *petèl*, cioè la «lingua vezzeggiativa con cui le mamme si rivolgono ai bambini piccoli»).

L'inconscio
e la parola
originaria

Tutta la poesia (come indica subito il primo componimento, *Oltranza oltraggio*) si presenta come un tentativo di andare «al di là», che non può però giungere a compimento, e si risolve infine (come mostra la stessa affinità fonica tra i sostantivi del titolo) in una sorta di «oltraggio». Su questa contraddizione si basa la ricerca della bellezza, la «beltà» del titolo, in cui Zanzotto vagheggia il caldo rifugio di una «perfezione» arcadica, di un mondo sublime separato dai turbini del presente. Ma, ancor più nettamente che nel passato, il poeta avverte come tutto ciò sia precario e improponibile, minacciato dalla «deriva» dei linguaggi, dai liquami che emergono dall'io, dai residui che sull'immagine stessa della natura deposita il mondo contemporaneo.

Nella poesia successiva a *La Beltà*, Zanzotto ha portato ancora più avanti questa discesa nella palude, nell'inestricabile labirinto delle contraddizioni della realtà e del linguaggio, avvolgendosi spesso in un'oscurità più fitta e magmatica, da cui sprigionano lampi, squarci, momenti di bruciante intensità. Egli ha disposto il suo pullulante materiale linguistico in ampie partiture, provando la via del poemetto, già con *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969). La successiva raccolta, *Pasque* (1973), impone una nuova presenza di circostanze concrete e di spunti narrativi, soprattutto con immagini della vita quotidiana di Pieve di Soligo, del mondo dell'infanzia, di usi e abitudini del presente e del passato. La raccolta è dominata dal tema della Pasqua, che offre molteplici associazioni, rinviando, oltre che alla passione e alla resurrezione di Cristo, a tutte le immagini infantili a esse legate.

Pasque

11.4.18. Nel gorgo del linguaggio: tra artificio e naturalezza.

Filò: scelta
dialettale

In *Filò* (1976) si ha un'improvvisa immersione poetica nel mondo del dialetto, che a partire da *La Beltà* Zanzotto aveva già variamente utilizzato nella

sua miscela plurilinguistica. I brevi componimenti scritti per il *Casanova* di Fellini presentano una sorta di veneto artificiale, lontano dal tradizionale tono conversevole del veneziano, diabolico e stregonesco, carico di effetti di allucinazione. Ma un risultato essenziale è costituito dal lungo componimento che dà il titolo alla raccolta (*Filò* in dialetto significa «veglia di contadini nelle stalle durante l'inverno, ma anche interminabile discorso che serve a far passare il tempo e a nient'altro»): è una libera meditazione in versi nel dialetto di Pieve di Soligo. E nel dialetto l'autore vede la «metafora... di ogni eccesso, inimmaginabilità, sovrabbondare sorgivo o stagnare ambiguo del fatto linguistico nella sua più profonda natura», in cui «si tocca, con la lingua (nelle sue due accezioni di organo fisico e sistema di parole) il nostro non sapere di dove la lingua venga». Il dialetto è segno di un rapporto amoroso (e insieme tragico) con il fondo più oscuro e autentico della terra e della vita: ma anch'esso si perde nelle mutazioni del presente, si consuma nella bocca stessa del poeta. La poesia e l'amore restano inafferrabili: vibra solo la speranza che la voce autentica del dialetto persista e risuoni, magari soltanto nella parola di due o tre uccelli sopravvissuti al massacro.

Nelle tre raccolte successive, che vogliono costituire una «pseudotrilogia», Zanzotto sembra ripercorrere di nuovo il cammino che lo aveva portato a questa poesia comunicativa, capace di riflettere in modo nuovo sui caratteri del presente, grazie alla freschezza e alla fragilità del dialetto.

Le raccolte
successive

Il Galateo in Bosco è nello stesso tempo un'operazione di alto manierismo letterario, tramata di molteplici riferimenti alla tradizione petrarchistica, a poeti maggiori, minori e minimi, e un'immersione negli strati più cupi della terra, nei suoi segreti inafferrabili, nel fondo biologico del mondo e dell'io. Zanzotto parla qui della sua terra, del paesaggio veneto intorno a Pieve di Soligo, dove si innalza il Montello. Questo colle fa sorgere temi poetici tra loro lontani e contrastanti: sul suo pendio si trovava l'abbazia, ora distrutta, di Nervesa, dove monsignor Della Casa scrisse il *Galateo*, manuale di comportamento «civile» e artificiale, lontano da ogni immediatezza naturale (cfr. 4.6.10); ma i boschi intorno al Montello si presentano anche come possibile immagine arcadica di ritiro dal mondo, di immersione nella vita senza tempo di una fresca natura; nello stesso tempo possono anche assumere i tratti della selva incantata (con più di un riferimento alla selva del canto XIII della *Gerusalemme liberata*). Quello stesso luogo è stato teatro di sanguinose battaglie nel 1918, di cui restano molteplici segni nel paesaggio, tra cippi e ossari, tra vecchie osterie e moderne ville e villette, segni distruttivi della civiltà di massa.

*Il Galateo
in Bosco:*
paesaggio
e artificio

Da questo fascio singolare di suggestioni sorge un vero e proprio «poema geografico», una poesia che istituisce intensi e inquietanti legami tra evasione bucolica e «stragi, guerre e sacrifici umani», tra paesaggio naturale e strenuo artificio letterario, tra eredità storica e irreversibile distruzione dell'ambiente.

La successiva raccolta, *Fosfeni* (1983), ha invece una struttura meno compatta, si presenta come un succedersi di provvisorie illuminazioni: la parola *fosfeni* indica «vortici di segni e punti luminosi che si avvertono tenendo gli occhi chiusi (e comprimendoli) o anche in situazioni patologiche». All'immersione nella vicina geografia, nella terra e nella storia, che caratterizzava *Il Galateo in Bosco*, succede un movimento ascensionale, uno sguardo verso il Nord, che per Zanzotto sfuma

Fosfeni:
uno sguardo
verso il Nord

verso colline, nebbie, paesaggi dolomitici abitati dal gelo, che si ripropongono come immagini di imprendibile «perfezione», di astrazione assoluta, di spazio bianco e puro precedente allo stesso manifestarsi della scrittura.

Idioma:
rinnovata
fiducia nel dire

Nell'ultima raccolta, *Idioma* (1986), con testi distribuiti in tre parti, sembra affacciarsi «una rinnovata fiducia nel dire, nonostante tutto» (G.L. Beccaria), che riconduce ai toni colloquiali di *Filò*, anche grazie a nuovi componimenti in dialetto che figurano nella seconda parte. Il titolo, ancora una volta determinante, sottolinea la particolarità dell'esperienza linguistica, il rilievo che la lingua assume nell'uso dei parlari concreti, nei sensi più vari, che vanno «dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma "idiotismo"». Segno di un'assoluta originalità linguistica, di una «lingua privata», ma anche del delirio e dell'«idiotismo», «idioma» indica qui la vita globale della parola, che è dissociazione, ma anche salvezza, unica garanzia possibile di una comunicazione autentica tra gli uomini.

Rinominare
le cose
del mondo

Sulla base di questo «idioma», nella piena coscienza dei suoi limiti e dei suoi caratteri contraddittori, Zanzotto giunge a rinominare direttamente fatti, cose e persone, ma con una inedita limpidezza, come avendo raggiunto una nuova verginità grazie al precedente attraversamento del magma dei linguaggi.

II.4.19. Giovanni Giudici: la poesia e la vita.

Difendersi
con la poesia:
discrezione e ironia

Opposta a quella di Zanzotto appare la soluzione di GIOVANNI GIUDICI, nato a Le Grazie, presso La Spezia, nel 1924. Egli non cerca uno scavo nel fondo oscuro del linguaggio, non tende a farsi carico della difficoltà del rapporto tra la poesia e il mondo, ma parte da una confidenza diretta e spontanea con la parola, legata a «un quasi quotidiano bisogno di essere orientato e salvato dalla poesia e dalla sua regola ritmica», che lo conduce a creare «un verso assolutamente post-ermetico, colloquiale e teatrale, cantabile e ripetibile, privo di enfiamenti» (A. Berardinelli). Più che come modo di conoscenza, la poesia si presenta per Giudici come sottile strumento di autodifesa, capace di ricavare dalla propria sostanza fonica un appassionato entusiasmo, di scattare trionfalmente in invenzioni, combinazioni, citazioni, veri e propri giochi teatrali, ritrovando una libera vitalità a partire dalle occasioni più diverse. Egli sente la poesia come una sorta di dono vitale, che mette a frutto con discrezione e ironia, restando estraneo a ogni forma di vitalismo: avverte come il linguaggio sia strettamente radicato nella vita, si collochi nel cuore di una catena di rapporti umani e sociali, nella realtà precisa e limitata in cui ci si trova volta per volta a vivere.

Giudici
e la tradizione
novecentesca

Da questo linguaggio così diretto egli cerca di trarre tutte le possibili suggestioni, al di fuori di ogni intento programmatico. La sua ricerca di libere forme vocali, intrecciate all'esperienza della «vita», e il suo rifiuto dei programmi lo pongono assai lontano dagli orientamenti della neoavanguardia e dagli influssi delle teorie letterarie degli anni Sessanta e Settanta.

Difesa
dell'io

Vissuto quasi sempre a Milano, egli si è collocato nel cuore stesso della realtà cittadina e industriale, ha fatto della poesia una sorta di difesa dell'io nel vortice della modernità, nell'intreccio di nomi e di presenze che gli vengono incontro nell'universo metropolitano.

Giudici ha ricevuto un'educazione cattolica, e ha mantenuto nel corso degli anni un cattolicesimo aperto e problematico, pur partecipando pienamente a modi di vita laici; ha svolto anche una varia attività politica nella sinistra.

La sua prima raccolta notevole fu *L'educazione cattolica* (1963), che confluì nella successiva, più ampia ed essenziale, *La vita in versi* (1965). L'aspetto più evidente di questa raccolta è costituito da una forte tensione morale, che si staglia sullo sfondo di una realtà metropolitana, entro le costrizioni di una vita piccolo-borghese. In un tono di conversazione smorzata, che si accende in scatti affettuosi, in momenti di grazia distesa, è la persona stessa del poeta a venire incontro al lettore, con i suoi più dimessi caratteri quotidiani, con i ritmi ripetitivi del suo lavoro di impiegato, con le circostanze della vita familiare.

La vita in versi:
tensione morale

In *Autobiologia* (1969) Giudici trova un nuovo, stretto nesso tra poesia e vita. Come dice la parola da lui «inventata» per il titolo, egli cerca qualcosa di diverso dall'autobiografia: non mira a una poesia-confessione, a un'espressione diretta e «sincera» dell'io, ma a una poesia che affondi nelle sue radici biologiche, che ne sia la manifestazione vitale, con tutte le scorie materiali e culturali, psicologiche e corporee che esso trascina con sé.

Autobiologia:
le radici
biologiche dell'io

Lo strumento privilegiato di questa esperienza è costituito dalla lingua, che, proprio in virtù di una sua forza biologica, lascia i toni grigi della raccolta precedente e trova nuove modulazioni, si abbandona a una cantabilità insieme affettuosa e ironica, giocando con ripetizioni, esclamazioni, scatti improvvisi, ricavando dai materiali più consunti e inerti lampi di gioia e di dolcezza. Si affacciano, d'altra parte, varie figure del teatro, della recitazione, della menzogna, del sogno (inteso come scena sotterranea, separata dalla realtà immediata): l'io sembra difendersi rifrangendosi in una serie di combinazioni e di possibilità, in una «farsa» che da ridicola può divenire anche «cruenta»; il soggetto teatralizza il suo sotterraneo senso di colpa, sia assumendo atteggiamenti conformistici, sia deviando verso la più stravolgente irregolarità.

Nella raccolta *O beatrice* (1972), la poesia di Giudici sembra raggiungere il massimo di disinvoltura, di agilità, di naturalezza. La poesia si presenta in primo luogo come invocazione, come discorso amoroso rivolto a una entità superiore, a una forza beatificante e salvatrice, a cui non a caso viene attribuito il nome della Beatrice dantesca: un'invocazione incessante che si serve variamente del vocativo, della ripetizione, della litania (di origine liturgica), della filastrocca, che fa un uso insistente della seconda persona verbale e delle forme pronominali (due testi s'intitolano proprio *Tu* e *Noi*), per indicare continuamente il contatto, per evocare la presenza immediata delle cose, delle persone, delle parole stesse. Attraverso frammenti, desideri, incidenti della vita questa poesia quotidiana propone una modernissima versione del sublime paradossalmente «abbassato», affettuosamente ironizzato, che vola in alto appoggiandosi alla parodia, al gesto più banale e quotidiano. Le raccolte successive hanno cercato nuove combinazioni linguistiche (anche con un certo uso del plurilinguismo, specie con inserzioni di vocaboli e battute in lingue straniere), nuove recitazioni teatrali, nuovi personaggi e nuove situazioni della vita quotidiana: hanno attraversato un ventaglio di molteplici possibilità, un intreccio di nuove voci e presenze, tendendo a volte verso una maggiore oscurità.

O beatrice:
una poesia
del contatto

Ironia
del «sublime»

*Il male
dei creditori*

Ne *Il male dei creditori* (1977) la tematica della recitazione si sviluppa a partire da una ironica fantasia di sparizione, di sospensione dell'io (*Sparizioni* è il titolo del testo iniziale): più che sparire, l'io si confonde però con maschere e possibilità diverse, dietro le quali emerge più volte il suo consueto senso di colpa.

*Il ristorante
dei morti*

Ne *Il ristorante dei morti* (1981) la parola si affida a voci, persone, situazioni, che si presentano come veri e propri «stracci» di scena, con cui il poeta («un ometto così grigio») si sottrae al rischio della responsabilità. Ma più forte si sente qui l'azione del tempo, del rapporto tra «essere e diventare». *Lume dei tuoi misteri* (1984) si muove sulle tracce di una realtà fatta di ombre, di esitazioni, di pieghe oscure, di improvvise illuminazioni.

*Lume
dei tuoi misteri*

Salutz

Nel successivo *Salutz* (1986) i componimenti costituiscono un insieme compatto, dal punto di vista tematico, strutturale, metrico, linguistico. Si tratta di una serie di settanta sonetti senza titolo, divisi in sette sezioni di dieci sonetti ciascuna e seguiti da un testo di venti versi (intitolato *Lais*), in modo che l'intero libro è costituito da mille versi. Il titolo e la materia si richiamano alle più antiche radici della poesia amorosa romanza (alludendo a una forma poetica provenzale): Giudici si affida qui totalmente a una poesia d'amore, che vuole riasorbire in sé gli echi molteplici di una splendida tradizione, per ridarle nuova vitalità, confrontandola con forme, linguaggi, desideri del presente. La donna è invocata, esaltata, carezzata, aggredita da un incessante groviglio di parole: l'amante si offre a lei con dedizione, disposto a piegarsi fino a una cieca subalternità, che esprime nello stesso tempo tenerezza, bisogno di protezione, risentimento, ed è insieme esaltante, viscerale, distruttiva. L'amore rovescia continuamente i punti di vista, fa incontrare tra loro i contrari, crea una identificazione assoluta tra le realtà più lontane, sullo sfondo di una interminabile battaglia.

Attraverso
la tradizione
amorosa

Ultime raccolte

Mentre la raccolta *Prove del Teatro* (1989) mette insieme testi diversi, composti in tutto l'arco dell'attività di Giudici, la successiva raccolta *Fortezza* (1990) tende a registrare la situazione di prigionia e costrizione a cui oggi è ridotto l'uomo e a saggiare la sua capacità di resistenza, in mezzo al proliferare delle cose e dei linguaggi.

11.5. Sperimentalismo, contraddizione, neoavanguardia

11.5.1. Dal neorealismo alla neoavanguardia.

Nel passaggio dal neorealismo alla neoavanguardia vengono a cadere gli equilibri politici e intellettuali scaturiti dalla Resistenza, si verifica una nuova apertura verso la contemporanea cultura europea, si delineano nuove forme di battaglia intellettuale e nuove ipotesi di scrittura. Gli scrittori sperimentali cercano possibilità di scrittura che in qualche modo agiscano sul mondo; aspirano a una letteratura che non ripeta valori e modelli precostituiti, ma che metta a punto nuovi strumenti, in funzione di un rapporto critico con una realtà che essi non intendono semplicemente rappresentare, ma anche modificare. A questo orizzonte partecipano sia scrittori legati ad esperienze precedenti, formati nell'orizzonte intellettuale degli anni Trenta (come lo stesso Vittorini e Fortini) o in quello del neorealismo (come Pasolini e Calvino), sia giovani scrittori che esordiscono negli anni Cinquanta, manifestando già un'acuta insoddisfazione per il clima intellettuale dominante. Sul finire degli anni Cinquanta, le riviste «Officina» e «Il Menabò» propongono uno *sperimentalismo* in relativa continuità con la recente tradizione della sinistra italiana. Al contrario la neoavanguardia, che esce allo scoperto all'inizio degli anni Sessanta, soprattutto con il Gruppo 63, cerca un più polemico distacco dal recente passato rifiutando radicalmente gli indirizzi della letteratura del dopoguerra.

La ricerca sperimentale degli anni Cinquanta e l'esperienza della neoavanguardia si intrecciano variamente con l'attività della nuova sinistra (cfr. 11.1.7) e contribuiscono alla formazione di quella miscela di ideologie e di comportamenti che ha la sua esplosione nel Sessantotto. La neoavanguardia e il Gruppo 63 costituiscono peraltro l'ultimo vero tentativo, in Italia, di organizzazione di un ampio gruppo di intellettuali sulla base di obiettivi comuni, in funzione di una battaglia culturale che individua degli avversari, proponendosi di intervenire sul movimento storico e di imprimergli velocità.

L'attività della rivista «Officina» si svolse per tre anni, con i dodici numeri apparsi a Bologna tra il maggio 1955 e l'aprile del 1958 (cfr. DATI, tav. 165): essa si presentò come «fascicolo bimestrale di poesia», con una redazione formata da Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini e Roberto Roversi (proprietario della Libreria Palmaverde, che ne curava l'edizione); ai tre redattori si aggiunsero poi ANGELO ROMANÒ (1920-1989), GIANNI SCALIA (nato nel 1928) e Franco Fortini: nel 1959 la

Nuovi
atteggiamenti
sperimentali

Le riviste

La neoavanguardia

Legami
con la nuova
sinistra

«Officina»

DATI tav. 165

Riviste letterarie del dopoguerra

Si escludono le riviste strettamente specialistiche e quelle piú strettamente politiche (che talvolta comunque si occupano ampiamente di letteratura).

TESTATA E SEDE	PRINCIPALI ANIMATORI	CRONOLOGIA
«Il Ponte» <i>Firenze</i>	Piero Calamandrei, poi Enzo Enriquez Agnoletti.	aprile 1945 in corso
«Società» <i>Firenze</i> , poi <i>Torino</i> , poi <i>Milano</i>	Ranuccio Bianchi Bandinelli, Romano Bilenci, Cesare Luporini, Gastone Manacorda, Carlo Muscetta.	1945-61
«Il Politecnico» <i>Torino</i>	Elio Vittorini.	dal settembre 1945 all'aprile '46 settimanale, dal maggio 1946 al dicembre '47 mensile
«Belfagor» <i>Firenze, Pisa, Bari</i>	Luigi Russo, poi dal 1961 Carlo Ferdinando Russo.	gennaio 1946 in corso
«Botteghe Oscure» <i>Roma</i>	Marguerite Caetani, Giorgio Bassani.	1948-60
«Il Caffè» <i>Roma</i>	Giambattista Vicari.	in varie vesti dal 1953 al 1981
«Il Contemporaneo» <i>Roma</i>	Romano Bilenci, Carlo Salinari, Antonello Trainadori, Bruno Schachet, Ottavio Cecchi.	1954-65, poi supplemento mensile di «Rinascita»
«Galleria» <i>Calanissetta, Roma</i>	Leonardo Sciascia, Mario Petruccianni, Jole Tognelli, Vincenzo Consolo.	1949 in corso
«Paragone» <i>Firenze</i>	Roberto Longhi, Anna Banti, At- tilio Bertolucci, Cesare Garboli.	1950 in corso
«Nuovi Argomenti» <i>Roma</i>	Alberto Caracci, Alberto Moravia, poi anche Pier Paolo Pasolini, Attilio Bertolucci, Leonardo Sciascia, Enzo Siciliano.	1953 in corso
«Officina» <i>Bologna</i>	Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi, Franco Fortini, Angelo Romano, Gianni Scalia.	1955-58, 1959
«Ragionamenti» <i>Milano</i>	Armanda Guiducci, Luciano Amadio, Sergio Caprioglio, Fran- co Fortini, Roberto Guiducci.	1955-57
«Tempo presente» <i>Roma</i>	Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone.	1956-68
«Il Verrì» <i>Milano, Bologna</i>	Luciano Anceschi.	1956, ripresa in varie serie e tuttora in corso
«Il Menabò» <i>Torino</i>	Elio Vittorini, Italo Calvino.	1959-67

TESTATA E SEDE	PRINCIPALI ANIMATORI	CRONOLOGIA
«Rendiconti» <i>Bologna</i>	Roberto Roversi.	1961-72 1973-77
«Nuova Corrente» <i>Milano</i> , poi <i>Genova</i>	Mario Boselli.	1964 in corso
«Malebolge» <i>Bologna</i>	Giorgio Celli, Corrado Costa, Adriano Spatola.	1964-67
«Il Marcatré» <i>Roma</i>	Eugenio Battisti, Michele Perriera.	1963-70 1972
«Strumenti critici» <i>Torino</i> , poi <i>Bologna</i>	D'Arco Silvio Avalle, Maria Corri, Dante Isella, Cesare Segre.	1966 in corso
«Quindici» <i>Roma</i>	Alfredo Giuliani e membri del Gruppo 63.	giugno 1967- luglio '69
«Periodo ipotetico» <i>Roma</i>	Elio Pagliarani.	1970-74
«Almanacca dello Specchio» <i>Milano</i>	Marco Forti.	1972 in corso
«Tam Tam» <i>Parma</i>	Adriano Spatola, Giulia Niccolai.	1972 in corso
«Altri Termini» <i>Napoli</i>	Franco Cavallo.	1972-77
«Lavoro critico» <i>Bari</i>	Arcangelo Leone De Castris.	1975 in corso
«alfabeta» <i>Milano</i>	Antonio Parta, Nanni Balestrini, Maria Corti, Umberto Eco, Fran- cesco Leonetti, Paolo Volponi.	1979-88
«Linea d'ombra» <i>Milano</i>	Goffredo Fofi.	1983 in corso
«L'ombra d'Argo» <i>Lecce</i>	Romano Lupertini, Carlo Alberto Madrignani.	1983-87
«L'indice dei libri del mese» <i>Torino</i>	Gian Giacomo Migone, Cesare Cases, Franco Marengo.	1984 in corso
«Allegoria» <i>Sienna</i>	Romano Lupertini.	1985 in corso

rivista apparve in una nuova serie, che fu limitata a soli due fascicoli. Leonetti, Pasolini e Roversi, che si conoscevano dai tempi del liceo, iscrissero subito la loro iniziativa sotto il segno di un'insoddisfazione per la situazione letteraria e politica italiana, conducendo una polemica sia verso la tradizione ufficiale novecentesca, sia verso le recenti esperienze del neorealismo. Si intendeva così recuperare la lezione del piú profondo realismo ottocentesco, e si mirava a una letteratura che si confrontasse con gli aspetti della cultura moderna e prestasse attenzione alle forme linguistiche, senza rinunciare a una continuità con la tradizione italiana, in una salda prospettiva storicistica (essenziale il riferimento all'insegnamento di Gramsci); alle certezze dell'immediato impegno politico si sostituiva uno spirito di ricerca, un

Realismo
e storicismo

Il «Menabò»
e la tradizione
dell'impegno

tentativo di comprendere la realtà, accompagnato da una forte tensione morale. «Il Menabò» (così chiamato dal termine che indica il modello di impaginazione in cui si dispongono i testi per la stampa) mostra direttamente la sua continuità con la recente tradizione della letteratura impegnata, per le circostanze stesse della sua fondazione, dovuta all'iniziativa di Vittorini, con la collaborazione di Calvino. La rivista non aveva una periodicità fissa ed era costituita da fascicoli monografici; non si presentava come espressione di un gruppo, ma come strumento aperto di verifica della nuova letteratura, in un orizzonte internazionale: di essa uscirono dieci fascicoli, dal 1956 al 1967 (l'ultimo in memoria di Vittorini, morto l'anno precedente). «Il Menabò» stimolò, tra l'altro, un dibattito sul rapporto tra letteratura e industria (a cui fu direttamente dedicato il numero 4, 1961) e promosse un progetto di rivista internazionale (a cui fu dedicato il numero 7, 1964): un notevole spazio vi ricevettero anche le prime esperienze della neoavanguardia.

11.5.2. *Gli svolgimenti della neoavanguardia.*

«Il Verri»

Nel 1956 aveva iniziato le sue pubblicazioni «Il Verri», rivista di letteratura e scienze umane diretta da Luciano Anceschi (cfr. 11.1.8), che aggregò intorno a sé giovani scrittori e critici, alcuni dei quali sfiorarono in parte anche le esperienze di «Officina» e del «Menabò»: la grande apertura e disponibilità del direttore, legate alla sua estetica fenomenologica, portava questa rivista molto lontano dagli orizzonti storicistici e neorealistici, allargava il suo interesse alle tecniche artistiche, alla filosofia contemporanea e alle più varie scienze umane. Nell'ambito del «Verri» nacque il progetto di dar vita a un'antologia di nuovi poeti, che costituì la prima esplicita manifestazione della neoavanguardia. La raccolta *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, apparsa nel 1961, a cura di Alfredo Giuliani, presentava testi di cinque poeti (oltre allo stesso curatore, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, cfr. 11.5.11 e sgg.). Nell'*Introduzione* di Giuliani, come nella struttura e nei testi presenti nell'antologia, si liquidava la maggior parte della recente poesia, definita con l'etichetta di «neo-crepuscolarismo», e si propugnava una *riduzione dell'io* (considerata l'«ultima possibilità storica di esprimersi soggettivamente») e un essenziale *schizomorfismo* (dissociazione della visione e delle forme).

Il Gruppo 63

A questa ansia, legata anche a un nuovo bisogno di presenza sulla scena culturale da parte di giovani intellettuali, rispose più ampiamente l'iniziativa di dar vita a un vero e proprio gruppo d'avanguardia, il Gruppo 63, che venne fondato in occasione di un convegno tenutosi a Palermo dal 3 all'8 ottobre 1963. A differenza di gran parte dei gruppi delle avanguardie storiche, il Gruppo 63 non si poneva obiettivi omogenei e definiti: esso era soprattutto un modo di aggregazione dei più vari intellettuali delle giovani generazioni (a cui se ne aggiungevano anche alcuni più anziani), solidali più nel rifiuto del panorama culturale presente che in una elaborazione «in positivo» di nuovi progetti. Ciò che importava era l'uscita dall'orizzonte dell'impegno e del neorealismo, l'attenzione alla nuova realtà del mondo industriale, l'impegno sperimentale ad agire sul linguaggio, a superare definitivamente le barriere della comunicazio-

Contro
l'impegno
e il neorealismo

ne tradizionale, le convenzioni naturalistiche, la logica consunta dei linguaggi letterari e di quelli quotidiani del realismo e dell'ermetismo: si mirava a ridefinire il significato e le forme del rapporto della letteratura con il pubblico, con un netto rifiuto dei meccanismi del consumo culturale.

Ma la comune ottica negativa sfociava poi in posizioni assai diverse tra loro. Semplificando all'estremo, si possono individuare, nei numerosi dibattiti e interventi che il Gruppo 63 svolse nel corso degli anni Sessanta, un orientamento di tipo «fenomenologico», rivolto verso una sperimentazione di nuove possibilità teoriche e creative, aperto e disponibile alle sollecitazioni provenienti dal mondo esterno, e un orientamento di tipo «ideologico», tendente a collegarsi alla tradizione marxista, ma con una chiara consapevolezza dei limiti idealistici e storicistici del marxismo italiano. Incontrandosi con la spinta rivoluzionaria del Sessantotto, con i nuovi modi di coscienza e le nuove ideologie, il Gruppo 63 ha approfondito la distanza tra le diverse posizioni, creando fratture che hanno portato alla sua disintegrazione. L'ultima occasione di lavoro comune tra i vari membri del Gruppo 63 fu offerta dalla rivista mensile «Quindici», nata nel 1967 e chiusa nel 1969, per dissensi insuperabili tra i redattori.

Le diverse
posizioni

«Quindici»

11.5.3. *Pier Paolo Pasolini: modello intellettuale, vita, martirio, mito.*

La tensione sperimentale di PIER PAOLO PASOLINI si riconosce non soltanto in una costante attenzione ai problemi linguistici, ma in un inesauribile confronto con il mondo, in una continua ridefinizione del rapporto tra la vita personale, le scelte culturali, l'orizzonte storico, politico e sociale. Per Pasolini, la cultura è in ogni momento presenza nel mondo, intervento nell'attualità, modo per affermare esigenze imprescindibili, di valore universale, che riguardano la realtà nella sua interezza. In ogni nuova sperimentazione resta un legame con i valori e le possibilità più autentiche della tradizione, una continuità con un passato personale e storico. Lo sperimentalismo di Pasolini rifiuta il metodo dell'avanguardia, è attento alle forme linguistiche, ma esclude ogni rottura della diretta comunicazione, cercando un rapporto più vitale con la realtà.

La letteratura
come presenza
nel mondo

Contro il metodo
dell'avanguardia

Pasolini sembra posseduto da una smania incontenibile di intervenire e di parlare, da un bisogno di esprimersi nei generi più diversi, che risale a una contraddizione da lui vissuta fin dalla giovinezza: da una parte egli sente il richiamo di una purezza assoluta, di un mondo naturale incontaminato e primigenio, di un'umanità «povera», legata alle tradizioni contadine, a valori «forti», capaci di dare un senso a tutti gli aspetti dell'esistenza, accettati anche da coloro che li trasgrediscono (questo mondo si identifica in primo luogo con il Friuli della sua adolescenza e della sua giovinezza); dall'altra, per la sua esperienza di omosessuale, egli vive il rapporto con la realtà sotto il segno dell'impurità e dello scandalo, si sente chiamato irresistibilmente a provocare l'intero orizzonte sociale. Egli vive questa contraddizione in modo viscerale, come manifestazione di una «disperata vitalità», di una intima forza personale: e sente il bisogno di dare a questa forza un valore più essenziale, di trasformarla in responsabilità sociale. Alla passione personale egli lega così il senso del dovere e dell'impegno

Il legame
con l'umanità
«povera»

Scandalo
e testimonianza,
passione
e ideologia

pubblico: le sue scelte individuali si incontrano con l'*ideologia*, con il bisogno di cercare una società giusta, con la vocazione a giudicare i caratteri della vita contemporanea. Pasolini giunge a sentire sulla sua pelle le trasformazioni più sottili e profonde del tessuto sociale italiano, nel passaggio dalla civiltà contadina a quella del benessere consumistico. In ogni momento la sua partecipazione ai caratteri del presente è totale, assoluta e disperata; in ogni momento egli sente il bisogno di difendere i diritti della sua passione, di riconoscere il male e il bene che si manifestano nello stesso trasformarsi della vita quotidiana. Per questo egli cerca tutti i mezzi possibili per intervenire, per gridare provocatoriamente il suo rifiuto dell'orrore in cui vede precipitare il mondo luminoso della sua giovinezza: la tragica morte ne fa la vittima di quell'orrore, il martire di un equilibrio per sempre perduto dalla società italiana e mondiale.

Pier Paolo Pasolini nacque a Bologna il 5 marzo 1922; durante l'infanzia e l'adolescenza, la famiglia compì frequenti spostamenti in diverse città, ma essenziali furono soprattutto i soggiorni estivi a Casarsa, in un mondo campestre incontaminato, pieno di incontri e di scoperte avventurose. Nel 1939 Pier Paolo si iscrisse alla Facoltà di lettere dell'università di Bologna. Nel 1942 pubblicò a proprie spese un volumetto di poesie in dialetto friulano, *Poesie a Casarsa*, che suscitò l'interesse di Gianfranco Contini. Intanto il padre, ufficiale di artiglieria, fu destinato alla guerra in Africa Orientale, dove venne fatto prigioniero.

In quell'anno la madre e i due figli si trasferiscono a Casarsa, ma Pier Paolo si sposta spesso a Bologna, proseguendo gli studi; ha appena iniziato il servizio militare, quando l'armistizio dell'8 settembre 1943 lo porta di nuovo a Casarsa. Nella cittadina friulana e nel vicino borgo di Versuta passa i lunghi mesi dell'occupazione nazista; con mezzi di fortuna organizza una scuola, mentre continua ad occuparsi di poesia dialettale, insieme a vari amici (tra cui il cugino NICO NALDINI, nato nel 1929): con essi fonda il 18 febbraio 1945 l'«Academiuta di lengua furlana». Il fratello Guido, partigiano della divisione Osoppo, viene ucciso in un oscuro episodio da gruppi di partigiani comunisti legati agli sloveni: la notizia raggiunge la famiglia solo molti mesi dopo la fine della guerra, creando in Pier Paolo un senso di lacerazione e di colpa. Molto forte è il suo legame con la madre; difficili sono i rapporti con il padre che, tornato nell'autunno del '45 dalla prigionia in Kenia, raggiunge la famiglia nel Friuli, ma vive appartato, in un grave stato di depressione.

Nel novembre del '45 Pasolini si laurea in lettere a Bologna con una tesi sul Pascoli; continua a vivere nel Friuli, ma con grande fervore amplia i suoi contatti culturali e tra l'altro compie vari viaggi a Roma. Gli eventi degli anni recenti e l'appassionato legame con il mondo popolare vissuto quotidianamente lo portano ad aderire al Pci (a cui si iscrive probabilmente nel '47) e a partecipare alle lotte sociali di quegli anni. Nel 1947 intraprende l'insegnamento nella scuola media, impegnandosi con grande passione. Nel settembre 1949, in seguito a un episodio legato alla sua vita di omosessuale, viene denunciato per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico: perde l'insegnamento e viene espulso dal Pci. Affronta (ma ne esce assolto) il primo di ben trentatré processi che subirà nella sua vita. La madre, disperata per lo scandalo pubblico, si dedica interamente a lui: insieme decidono di trasferirsi a Roma nel gennaio 1950. Sono anni di studio e di lavoro intenso, durante i quali Pasolini scopre Roma, si immerge nelle sue strade e nelle sue borgate, frequenta il popolo delle periferie, i ragazzi del sottoproletariato. Nel 1951 incontra il diciottenne Sergio Citti, che lo aiuterà a capire i caratteri più profondi di quella

Le prime esperienze culturali

Gli anni della guerra

La morte del fratello

Il legame con la madre

Il rapporto col Pci

A Roma

realtà e lavorerà con lui fino all'ultimo; alla fine dello stesso anno inizia ad insegnare lettere in una scuola media. Partecipa a iniziative editoriali, pubblica testi e contributi critici di vario tipo e si rivela come uno dei maggiori conoscitori della poesia dialettale italiana; si accosta anche all'ambiente del cinema collaborando a numerose sceneggiature (cfr. II.5.5). Mentre migliora la sua situazione economica, nel 1954 esce la raccolta delle sue poesie friulane, *La meglio gioventù*.

Ma il successo arriva nel 1955 con la pubblicazione del romanzo *Ragazzi di vita*, che suscita però dure reazioni nel chiuso orizzonte degli anni Cinquanta; l'autore deve subire un processo per «pornografia», da cui viene comunque assolto. Egli stringe intanto essenziali amicizie nell'ambiente romano (importanti quelle con Moravia, Elsa Morante e l'attrice Laura Betti). Il 1955 è anche l'anno di fondazione di «Officina», che vede Pasolini impegnato in una intensa attività organizzativa. Negli anni che seguono, il lavoro letterario si intreccia a varie polemiche politico-intellettuali, che testimoniano una partecipazione appassionata di Pasolini alla crisi della sinistra, da posizioni vicine (ma con un distacco critico) a quelle del Pci. Nel 1957 esce la raccolta di poesie *Le ceneri di Gramsci*, che appare subito come uno dei più originali risultati poetici del decennio.

Gli anni Sessanta lo vedono impegnato nel cinema: la sua precedente esperienza di sceneggiatore costituisce una base essenziale per il suo passaggio alla regia, che prende avvio da *Accattone* (1961) e in pochi anni dà vita a un ampio numero di film, inizialmente di scarso successo, che impongono sempre più la sua presenza sulla scena pubblica, al di là del ristretto ambiente letterario. All'inizio del '61 viaggia con Moravia in India e in Africa; nell'autunno dello stesso anno è vittima di una incredibile campagna diffamatoria (viene addirittura accusato di rapina a mano armata). L'attività cinematografica lo porta a moltiplicare i contatti con gli ambienti più diversi (e in particolare il film del 1964, *Il Vangelo secondo Matteo*, lo mette in rapporto con gruppi cattolici). Grande risonanza ha un suo intervento del '64 sulla «questione linguistica» (cfr. II.1.4); ma la sua posizione di scrittore subisce attacchi da parte della neoavanguardia, con la quale si trova in totale dissenso; nel '65 intraprende la stesura di numerosi testi teatrali.

Nel '68 mostra un atteggiamento polemico nei confronti del movimento studentesco e della nuova sinistra: vede negli studenti e nel loro estremismo l'espressione di una nuova piccola borghesia, e in una poesia dal titolo *Il Pci ai giovani!!*, che suscita grande scalpore, giunge paradossalmente a difendere i poliziotti, di origine proletaria, contro gli studenti, figli di papà, borghesi e piccolo-borghesi. La collaborazione a giornali e riviste gli offre una sempre maggiore possibilità di intervento e di provocazione pubblica: il suo lavoro di regista è accompagnato soprattutto da articoli di critica letteraria e da riflessioni sulla situazione italiana, che vede caratterizzata da un cieco edonismo consumistico. Dopo aver portato a termine un ultimo, provocatorio film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, viene ucciso nella notte del 2 novembre 1975 da un diciassettenne, in uno spiazzo polveroso all'idroscalo di Ostia. Molti suoi scritti inediti, sparsi o incompiuti, vedono la luce negli anni successivi; un vivissimo documento della sua presenza nella vita culturale, delle sue amicizie e dei suoi rapporti personali e intellettuali è dato dai due volumi delle *Lettere*, apparsi nel 1986 e nel 1988.

Quasi cercata e attesa, annunciata da tanti interventi degli ultimi anni, la sua morte è rimasta nella coscienza comune come un atto sacrificale, un martirio quasi reclamato dalla sua disperata e ossessiva provocazione contro il presente.

Ragazzi di vita

Il rapporto con la sinistra

L'attività cinematografica

Polemica con i movimenti del '68

La morte

Il «mito» di Pasolini

11.5.4. *La poesia di Pasolini.*

L'esperienza dialettale

Pasolini esordisce come poeta nel dialetto di Casarsa, privo di qualsiasi tradizione letteraria, che egli stesso non usava nella vita quotidiana, ma sentiva vivo sulla bocca degli abitanti del paese materno. Come «lingua della madre», questo dialetto gli rivela i caratteri incontaminati di un mondo chiuso nel proprio orizzonte, nei propri ritmi naturali: non un mondo realistico, ma un mondo idillico, dove tutto appare innocente, luminoso.

La produzione in friulano

Dopo la prima raccolta del 1942, *Poesie a Casarsa*, Pasolini compose molte altre poesie in friulano (e anche in varianti diverse di friulano e di veneto): tutta questa produzione fu raccolta nel 1954 nel volume *La meglio gioventù*. Alla sistemazione della raccolta Pasolini accompagnò un fitto lavoro di studio e di riscoperta della tradizione dialettale italiana, che produsse numerosi saggi e due importanti antologie. Abbandonò poi la poesia friulana, tornandovi nel 1974 con un singolare rifacimento, *Seconda forma de «La meglio gioventù»* (prima e seconda forma furono pubblicate nel 1975, sotto il titolo *La nuova gioventù*).

La poesia in lingua

Parallelamente alla poesia dialettale, Pasolini affrontò molto presto la poesia in lingua, con una serie di testi scritti tra il '43 e il '49, ma pubblicati soltanto nel 1958 nel volume *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (a parte restano le poesie dei *Diari*, inedite o pubblicate in sedi diverse). Venuto meno il filtro costituito dal dialetto, la raccolta presenta una varietà estrema di forme e di modi stilistici, affermando un bisogno di parlare, di raccontare, di offrire tutto se stesso a un mondo di valori collettivi. La volontà di espressione individuale si collega qui a uno spirito ideologico, a un'esigenza riflessiva e narrativa; il poeta volge la sua attenzione alle forme della realtà, seguendo i loro contorni concreti, le stesse più immediate forme linguistiche in cui si manifestano. È una poesia lontana dalla concentrazione lirica propria della maggior parte delle esperienze novecentesche, che si riallaccia al realismo ottocentesco e guarda più da vicino a Pascoli, al suo plurilinguismo.

Le ceneri di Gramsci

Con *Le ceneri di Gramsci* (1957), Pasolini presenta una serie di poemetti (quasi tutti in terzine, sul modello di quelli pascoliani, anche se con grande libertà nei singoli versi); la raccolta comprende componimenti scritti tra il '51 e il '56, e per lo più già pubblicati in varie sedi. Si tratta certamente dell'opera poetica più rappresentativa dello scrittore, quella in cui il suo stile colloquiale e narrativo, legato allo svolgersi stesso della realtà e a una multiforme veste linguistica, si accende di scatti passionali, con una drammatica riflessione morale e un'icastica rappresentazione della vita sociale italiana degli anni Cinquanta. La voce poetica si muove sullo sfondo della vitalità sotterranea dell'«umile Italia», di una vita popolare che si è sviluppata nella sua originalità prima di ogni coscienza: di fronte a un paesaggio storico in cui si affacciano molteplici segni di mutamento si svolge il conflitto tra un io legato a radici borghesi, involupato nelle contraddizioni della coscienza e dei desideri, e la storia che si muove, richiamandolo a un impegno per la trasformazione del mondo.

Poesia come diario intellettuale

Nelle successive raccolte (*La religione del mio tempo*, 1961, *Poesia in forma di rosa*, 1964, *Trasumanar e organizzar*, 1971), la voce del poeta sembra tendere, più che a scavare ulteriormente dentro le proprie contraddizioni, a farsi carico

di più espliciti motivi ideologici e polemici: non si segue il contrasto tra «viscere» e impegno, tra mito e storia, ma il carattere negativo della storia, l'impossibilità di una autentica trasformazione rivoluzionaria, il progressivo degradarsi del mondo intellettuale e politico e della stessa vita sociale italiana. La poesia diventa l'equivalente di un diario intellettuale, che svolge, in una forma non completamente trasparente, un coacervo di motivi che Pasolini sente affiorare dentro di sé, ma non trova ancora modo di sviluppare in una più piana esposizione saggistica. L'impegno stilistico si allenta, sopraffatto dal bisogno di esibire ogni frammento del proprio pensiero. Confidando nel valore della propria parola, Pasolini finisce spesso per scaricare nei versi, in modo appassionato e magniloquente, le riflessioni che sorgono nelle pieghe della sua multiforme attività.

Allentamento dell'impegno stilistico

11.5.5. *Pasolini narratore: dal racconto al cinema.*

Mentre nella poesia Pasolini cerca di esprimere il fondo più nudo della propria «vitalità», della propria presenza totale nel mondo, nella narrativa egli si pone invece nel cuore stesso della realtà esterna. Narrare è per Pasolini affermare il nucleo primigenio di ciò che egli vede intorno a sé, ritrovare il valore e l'integrità di cose e persone, di un mondo di relazioni amato con spontanea partecipazione. Non gli interessano tanto l'azione e la costruzione narrativa, quanto la possibilità di identificarsi totalmente con il mondo rappresentato, in una assoluta tensione lirica.

Nel cuore della realtà esterna

Per questo le sue opere narrative più intense e affascinanti sono i due racconti autobiografici della giovinezza (*Atti impuri*, *Amado mio*), pubblicati postumi nel 1982, sotto il titolo *Amado mio*: vibrante sincerità, commossa partecipazione a un mondo aurorale e primigenio, gioia della scoperta e della conquista della bellezza, appena velata da un senso di colpa, dominano il primo racconto.

I racconti autobiografici

Elementi autobiografici e diretta rappresentazione della vita dei giovani friulani alla fine della guerra, tra desideri indeterminati, aspirazioni e delusioni politiche, appassionato impegno nelle lotte contadine, caratterizzano un romanzo scritto tra il '48 e il '49, che in origine recava il titolo *La meglio gioventù*, ma che venne pubblicato nel 1962 col titolo, tratto da una citazione di Marx, *Il sogno di una cosa*.

Il sogno di una cosa

Ma i risultati più originali della narrativa di Pasolini nascono dalla sua appassionata immersione nella vita delle borgate della capitale. Nel corso degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta egli raccoglie una serie di racconti e bozzetti pubblicati poi nel volume *Alti dagli occhi azzurri* (1965): ma questa varia materia trova la sua sintesi nei due romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959). In un mondo sospeso, provvisorio e fatiscente, ai margini della vita cittadina, si svolgono esistenze giovanili, tra piccole avventure, invenzioni giocose, atti teppistici, tentativi di soddisfare i bisogni più elementari. È un'umanità che ha perso le proprie radici culturali, il rapporto con le proprie origini, che ha qualcosa di barbarico e di animalesco, ma che mantiene in sé le tracce di un'antica autenticità popolare: nei suoi rapporti sviliti si ricostituisce comunque un tessuto culturale, una serie di abitudini e di scambi umani. Pasolini si immerge in questo mondo trovandovi ancora autenticità e bellezza, affasci-

Il mondo delle borgate romane

nato dalla sua spontaneità, ma incuriosito anche dai difficili rapporti che esso stabilisce con la città e con i valori che dominano la vita borghese.

Sperimentazione
linguistica

I romanzi, assai poveri dal punto di vista narrativo, sono costruiti attraverso un'attentissima documentazione linguistica, che permette di superare i compromessi neorealistici tra lingua e dialetto: la voce del narratore si serve di un italiano assai schematico ed elementare, mentre i personaggi parlano direttamente in un romanesco pieno di elementi spuri, carico di deformazioni e di stravolgimenti, tenuto sempre a un livello «basso» (in parte vi si sente il rapporto con l'esperienza di Gadda). Il dialetto non viene usato per dare un'immagine positiva della realtà, ma per registrare nella loro verità, nella loro irrazionale forza vitale, esistenze difficili e disperate, per seguire momenti di vita tristi e gioiosi, atti violenti, esiti ridicoli, patetici, tragici.

L'interesse
per il cinema

Il passaggio al cinema segna per Pasolini un abbandono della narrativa letteraria e insieme la ricerca di una narrativa più profonda, che lo metta in rapporto con la realtà nel suo emergere più immediato, materiale. La stessa scelta del cinema e la sua ostinazione nel perseguire una vera e propria carriera di regista cinematografico risalgono alla convinzione che, tra tutte le arti, il cinema sia quella maggiormente in grado di intrattenere un rapporto diretto con la realtà. Come regista, egli si sente in grado di far parlare la realtà nella sua nuda presenza, nei suoi contorni fisici; e ciò fa sì che, una volta accostatosi al cinema, egli finisca per affidargli il suo furore sperimentale: per quasi tutti i suoi film egli crea il soggetto, partecipa in prima persona all'elaborazione delle sceneggiature, alla scelta degli attori (nella maggioranza non professionisti) e a tutte le fasi della regia.

Il cinema
di Pasolini

Una rassegna anche rapida delle sceneggiature e dei film di Pasolini richiede un ampio discorso. Qui possiamo ricordare i titoli dei diversi film: *Accattone*, 1961; *Mamma Roma*, 1962; *La ricotta*, 1963; *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964; *Uccellacci e uccellini*, 1966; *Edipo re*, 1967; *Teorema*, 1968; *Porcile*, 1969; *Medea*, 1970; *Decameron*, 1971; *I racconti di Canterbury*, 1972; *Il fiore delle mille e una notte*, 1974; *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975. Notiamo soltanto come il cinema di Pasolini sia sospeso tra un'aspirazione alla purezza, alla più semplice e religiosa nudità, e una volontà di provocazione e di scandalo. Con il cinema, specialmente nell'ultima fase della sua attività, quando ha raggiunto una più ampia notorietà e ha cercato più forti provocazioni, Pasolini è spesso caduto nel pericolo di aggredire la società e il consumo borghese percorrendo la via stessa della degradazione. È parso protestare contro la volgarità dominante, nel momento stesso in cui scivolava proprio nella volgarità e nell'esibizionismo; ha indugiato in un'esteriore retorica del sesso e ha banalizzato grandi problematiche psicologiche e sociali. La sua vicenda di letterato passato quasi totalmente al cinema resta comunque un fatto quasi unico nella cultura contemporanea.

11.5.6. Pasolini saggista.

La critica
letteraria

Soprattutto negli anni Cinquanta la capacità sperimentale di Pasolini si è legata all'esercizio della critica letteraria, che ha fatto capo a un uso molto libero e felice dei metodi della stilistica. Rispetto allo schematismo sociologico prevalente nella critica marxista di quegli anni, egli ha prestato una decisa atten-

zione ai caratteri espressivi delle opere letterarie, al modo in cui caratteri personali e dati ideologici si manifestano attraverso il filtro del linguaggio e dello stile.

Il volume del 1960, *Passione e ideologia*, che raccoglie i saggi critici scritti tra il '48 e il '58, sottolinea nel titolo stesso le due prospettive su cui si basa tutta la ricerca di Pasolini in quegli anni. Un'ampia scelta di saggi e di interventi degli anni Sessanta è contenuta nella raccolta del 1972 *Empirismo eretico*, divisa in tre sezioni (*Lingua, Letteratura, Cinema*), in cui spiccano gli interventi sulla questione linguistica (cfr. 11.1.4 e 11.5.3) e quelli sul linguaggio del cinema. Il volume postumo *Descrizioni di descrizioni* (1979) ha riunito infine una fitta serie di recensioni, pubblicate sul settimanale «Tempo» tra il novembre 1972 e il gennaio 1974.

Le raccolte
di scritti critici

Ma la volontà di presenza nel proprio tempo ha trovato negli ultimi anni di Pasolini il suo luogo di espressione più appropriato in interventi apparsi su giornali di grande diffusione: ricollegandosi in parte al suo lavoro di critico e in parte alla sua poesia più ideologica, questi interventi esprimono una appassionata condanna dei nuovi costumi consumistici e delle mutate forme del potere. È una saggistica volutamente provocatoria, che si esprime attraverso formule semplici ed estreme, alternando nitide argomentazioni razionali a scatti di passione e di aggressività, e prendendo posizioni assolutamente controcorrente rispetto alle tendenze dominanti negli anni intorno al Sessantotto. Pasolini si pone come figura solitaria, che si erge contro il proprio tempo, e, dal fondo della propria esperienza singolare e disperata, aggredisce come un «corsaro» la realtà degradata di cui egli stesso è parte; si scaglia contro di essa e contro tutti coloro che ne sono corresponsabili con la severità eretica di un «luterano». In questi scritti Pasolini percorre già la strada del proprio martirio, celebra il rito del proprio scontro finale con il mondo degradato della civiltà dei consumi: ne sorge una delle immagini più intense e brucianti dell'Italia contemporanea, che rivela con forza ossessiva mali e contraddizioni destinati a chiarirsi in maniera sempre più esplicita negli anni successivi. Anche per la prosa risentita, tesa e sicura, razionale e funebre, si possono qui vedere i risultati più alti e suggestivi dell'intera vicenda intellettuale di Pasolini.

Gli interventi
sull'attualità

Pasolini «corsaro»
e «luterano»

Ancora lontani da questo estremismo sono i testi di una rubrica di corrispondenza con i lettori tenuta su «Vie nuove» dal 1960 al 1965, di cui una scelta è uscita nel volume *Le belle bandiere* (1977). Più forte è lo spirito polemico degli interventi nella rubrica «Il caos» del settimanale «Tempo», tenuta dall'agosto '68 al gennaio '70, parzialmente raccolti nel volume *Il caos* (1979). Il vertice di questa saggistica di Pasolini è costituito però da due volumi: *Scritti corsari* (1975), che contiene interventi apparsi su vari giornali tra il gennaio 1973 e il febbraio '75, e *Lettere luterane*, apparso postumo nel 1976, che raccoglie soprattutto articoli apparsi sul «Corriere della Sera» e su «Il Mondo» nel corso del 1975.

Le raccolte
di scritti
giornalistici

In questi scritti si ritrovano tematiche anche molto diffuse che Pasolini verifica in concreto nell'esperienza quotidiana. Non lo indignano soltanto i caratteri che il consumismo assume, ma in primo luogo il fatto che esso ha deturpato irrimediabilmente l'aspetto fisico dell'Italia, i suoi ambienti urbani e naturali, e

Le tematiche

ha modificato in profondità il carattere dei suoi abitanti. Sparita la bellezza che il paesaggio e la vita popolare italiana conservavano ancora negli anni del fascismo, egli vede in atto una completa «omologazione» della vita sociale: il crollo degli antichi valori autoritari ha diffuso i nuovi valori di un edonismo spicciolo, egoistico, tendenzialmente criminale. Tra i maggiori responsabili di questa degradazione, Pasolini indica la televisione e la scuola di massa, il Sessantotto e il suo antiautoritarismo (che, lungi dal rappresentare una autentica spinta rivoluzionaria, avrebbe contribuito alla diffusione di una aggressività piccolo-borghese, e, tra i giovani, di modelli di «insolenza, disumanità, spietatezza»). E ancor più grave sarebbe il progressivo adattamento a questa degradazione. Pasolini sa tuttavia che non è possibile ritornare al passato: e si accanisce ogni volta a distinguere il bene dal male, a individuare ipotesi e possibilità positive; soprattutto denuncia la classe politica, il Potere e il Palazzo, abitato da corrotti e da incapaci che hanno lasciato «marcire» il paese, lo hanno venduto e distrutto.

Il degrado
della società

Contro il Potere
e il Palazzo

11.5.7. *Nell'attesa della rivoluzione: Franco Fortini.*

Un'instancabile
tensione morale

Nell'attività di FRANCO FORTINI si definisce un modello intellettuale opposto a quello rappresentato da Pasolini: agli aspetti vitalistici ed estetizzanti dell'esperienza di Pasolini, alla sua «passione» e alla sua visceralità, Fortini oppone una continua tensione morale e intellettuale, che tende sempre a mettere in questione, a spostare, a «verificare» il senso dei rapporti tra letteratura e storia, tra cultura e orizzonte politico. L'inquieta attenzione di Fortini a tutte le cruciali vicende politico-culturali costituisce probabilmente la testimonianza più esemplare ed estrema di un modo di essere «a sinistra» degli intellettuali della seconda metà del Novecento: egli ha vissuto questo essere «a sinistra» come impegno costante, quasi religioso, a cercare una «verità» del comportamento, a dare a ogni gesto e rapporto una forte carica «morale», a proiettare ogni realtà del presente verso un'ipotetica liberazione futura; ha saputo sentire fino in fondo le lacerazioni del mondo, scorgendo in esse l'annuncio della rivoluzione, di un domani pacificato e ricomposto. Tutta la sua opera sembra volersi collocare in uno spazio storico intermedio, al punto d'arrivo di una storia e di una tradizione che si stanno chiudendo (ma in cui egli è pienamente radicato) e nell'attesa di un evento supremo che dissolverà quella storia e quella tradizione: in essa si intrecciano uno spirito negatore, astioso e «ingrato», che conosce momenti di ostinata faziosità, e uno spirito profetico, che giunge a giustificare e riscattare anche il passato. Con il suo distacco dalla nozione di «impegno» definitasi nel primo dopoguerra, egli si è posto come uno dei principali maestri della nuova sinistra degli anni Sessanta (cfr. 11.1.7).

Un maestro
per la nuova
sinistra

La sua opera assume il rilievo di un grande dramma intellettuale, di uno scontro tra la cultura e la solitudine, di un ultimo atto di fiducia umanistica nei valori della parola e della storia: essa si configura come la lunga e lacerata constatazione della sconfitta di chi ha creduto di vedere come sbocco della sua strenua lotta un'improbabile «rivoluzione».

Franco Lattes è nato a Firenze il 10 settembre 1917 da padre ebreo e da madre cattolica (Emma Fortini); laureatosi nel 1939 in filosofia del diritto, si interessò molto presto di letteratura: ebbe rapporti con l'ambiente ermetico fiorentino, ma fu attratto soprattutto dall'«impegno» di Noventa e Carocci e dall'esperienza della «Riforma letteraria» (cfr. 10.6.7), dove pubblicò i suoi primi scritti. Nel maggio 1939 si fece battezzare come valdese; assunse poi (anche per sfuggire alle persecuzioni razziali) il cognome della madre. Fu chiamato alle armi nel 1941, e nel '43 riparò in Svizzera, dove ebbe contatti con l'emigrazione antifascista: iscrittosi al partito socialista (che abbandonò nel '57), alla fine del 1944 partecipò alle ultime vicende della repubblica partigiana della Valdossola. Con la moglie Ruth Leiser si stabilì nel 1945 a Milano, dove fu redattore del «Politecnico» di Vittorini e dell'«Avanti!». Dal '47 al '53 lavorò come funzionario alla Olivetti (cfr. 11.1.5); in questi anni compì essenziali letture e traduzioni, soprattutto di autori tedeschi e francesi. Dal '55 al '57 fu tra i redattori della rivista «Ragionamenti», orientata verso un marxismo di tipo critico (cfr. DATI, tav. 166); anche l'esperienza di «Officina» (cfr. 11.5.1) lo vide tra i suoi protagonisti. In questi anni cominciò a muoversi più risolutamente verso una critica della sinistra ufficiale, cercando di ridefinire i rapporti tra letteratura e politica. Fu poi molto vicino all'esperienza delle giovani riviste della nuova sinistra, in primo luogo ai «Quaderni piacentini» (cfr. 11.1.7).

La vita

L'attività
culturale

Il suo libro di saggi del 1965, *Verifica dei poteri*, costituì un importante punto di riferimento per l'esperienza del Sessantotto, a cui egli aderì con grande slancio; grande attenzione mostrò per la rivoluzione culturale in Cina, dove compì alcuni viaggi. Negli anni successivi ha continuato a seguire le vicende della sinistra extraparlamentare. La parte finale degli anni Settanta e gli anni Ottanta lo hanno visto impegnato più fortemente sul piano letterario: ma egli non ha mai rinunciato a cercare la possibilità di uno sbocco anche politico dal chiuso orizzonte del presente. Dal 1971 ha insegnato storia della critica presso l'università di Siena, fino al pensionamento (1987): ma ha sempre continuato a vivere a Milano.

L'esperienza
del Sessantotto

Gli anni Settanta
e Ottanta

11.5.8. *Fortini poeta e saggista.*

Nella cultura del secondo Novecento la presenza di Fortini si è avvertita soprattutto sul piano del dibattito politico-culturale, mentre relativamente in ombra è rimasta la sua poesia. Tra la poesia di Fortini e la sua battaglia politico-culturale c'è in realtà un intreccio particolare: ambedue le esperienze sono legate da una comune problematicità, da un inquieto impegno a spostare i piani, a mettere in questione ogni equilibrio sicuro; ma, mentre la politica tende inevitabilmente a confrontarsi con il mondo presente, la poesia sembra voler sfuggire alla variabilità delle cose e degli eventi, si regge su un linguaggio assoluto e senza tempo, cerca di fissarsi su una specie di piedistallo «classico», che si arricchisce spesso di nuove possibilità e sfumature, ma che non dà mai luogo a modificazioni radicali. Fortini tende a una perfezione formale che vuol essere quasi un controcanto rispetto alla scissione e alla violenza della realtà. Ma una simile poesia, che intende seguire fino in fondo questa contraddizione, ha un bisogno essenziale di riflessione critica, e rischia di restare chiusa in un ambito tutto intellettuale, in un rapporto troppo cauto e sublimato con la realtà.

L'impegno
ideologico

La ricerca
della perfezione
formale

Poesia
ed errore

Nella prima raccolta, *Foglio di via e altri versi* (1946), è molto forte l'eco di modelli ermetici, filtrati attraverso il solido moralismo di Noventa. *Poesia ed errore* (1959) lega esplicitamente il discorso poetico alla verifica dell'«errore» che domina l'orizzonte della vita contemporanea e insieme la stessa poesia: quanto più si definisce con perfetto equilibrio, con ferma scansione metrica e ritmica (utilizzando notevoli suggestioni letterarie, prima fra tutte quella di Brecht), tanto più la parola cerca di interrogarsi continuamente sul senso e sui limiti del suo rapporto con la realtà, di staccarsi da se stessa e di rivolgersi verso il futuro. Dal seno stesso della bellezza sorge lo *straniamento*, la negazione del contesto entro cui si svolge la parola, dei suoi stessi fondamenti (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 166).

La condizione
contraddittoria
della poesia

Il carattere perentorio e insieme aleatorio del discorso poetico viene affermato nel titolo stesso della successiva raccolta, *Una volta per sempre* (1963): qui Fortini cerca di trovare una parola stabile e ferma capace di guardare alla distruzione e al superamento del mondo che ha intorno. Nei paesaggi naturali e nelle forme del presente egli sente il brivido e l'annuncio di un futuro dissolversi della realtà: dal movimento della storia attende un'apocalisse leggera e felice.

Le nuove
speranze del '68:
Questo muro

Dopo aver pubblicato, in *L'ospite ingrato* (1966), una serie di testi minori, di tipo scherzoso, diaristico o polemico (vivacissimi tra l'altro sono gli epigrammi), con la raccolta successiva, *Questo muro* (1973), l'esperienza poetica di Fortini, che qui si appoggia su una più fitta serie di riferimenti alla tradizione novecentesca, si apre a un più diretto contatto con la nuova realtà configurandosi intorno al Sessantotto, sorretto dalla convinzione di aver trovato un'eco collettiva alla propria inquieta ricerca. La poesia tende a farsi strumento di una saggezza più raccolta, di un marxismo finalmente verificato nella prassi. Ma questo nuovo equilibrio è minacciato da incrinature, che si approfondiscono sempre più nel corso degli anni Settanta e che conducono alla raccolta apparsa nel 1984, *Paesaggio con serpente*, in cui il movi-

Verso
il «negativo»

GENERI E TECNICHE tav. 166

Straniamento

Il termine indica ogni intervento sulle forme artistiche che mira a portarle fuori da se stesse, che le rende «strane», estranee alla loro stessa natura, creando nei destinatari uno spaesamento, un senso di sorpresa. La parola *ostranenie* fu usata dai formalisti russi, e in modo più sistematico da Šklovskij (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 143), per indicare quei procedimenti con cui nel linguaggio letterario si deforma l'abituale visione delle cose, si trasporta la realtà fuori da se stessa, in contesti o in rapporti diversi da quelli naturali. Nell'ottica dei formalisti, lo straniamento assurge a principio di costruzione di ogni forma artistica: l'arte rinnova sempre la visione della realtà e l'uso del linguaggio, attraverso un variabilissimo impiego dell'*effetto di straniamento*.

In una accezione particolare, esso è stato definito e usato da Bertolt Brecht (1898-1956), che ha fondato la struttura del teatro «epico» e le forme stesse della sua recitazione sul *Verfremdungseffekt*, «effetto di straniamento». Per Brecht il teatro, come qualsiasi forma di comunicazione artistica, deve svegliare la coscienza degli spettatori mediante interventi che rompano l'immedesimazione con l'illusione scenica.

mento verso il futuro diventa sempre più improbabile e «negativo»: la poesia segue un ordine di immagini e di suoni che mostrano come sia sempre più difficile ritrovare un senso e un ordinamento compiuto, fissare con certezza il significato del passato e le strade del futuro. La poesia cerca ancora una impossibile «totalità», si ostina a chiudere in una sottile elaborazione formale una realtà che non si lascia più imprigionare da nessuna prospettiva teorica e politica.

La produzione saggistica e teorica di Fortini, anche quando appare più strettamente orientata in senso «militante», si riconosce per il suo stile particolare, per il modo in cui costruisce una specie di teatro dell'inquietudine, animato da una tensione intellettuale e morale che va al di là degli stessi contenuti. La parola saggistica di Fortini tende sempre a definire la posizione «giusta», moralmente e politicamente valida: egli ne insegue le tracce negli intrecci dati dai libri e dagli eventi del passato, segnati dall'ingiustizia e dalla falsa coscienza, e la proietta in avanti, verso un compito pratico o verso un futuro liberato e ricomposto. Questa parola saggistica è in ogni momento angosciata ed esaltata dalla sua solitudine, alla inquieta ricerca di una comunicazione collettiva, di modelli sociali che le permettano di riconoscersi, di affermare e negare se stessa.

Uno stile
dell'inquietudine

Uno dei libri più belli di Fortini resta la raccolta di articoli e saggi *Dieci inverni 1947-1957. Contributo a un discorso socialista* (1957), riflessione ancora tutta interna alle contraddizioni degli anni dell'«impegno» e del neorealismo, del clericalismo e dello stalinismo, in cui la delusione per gli esiti delle speranze del dopoguerra conduce alla ricerca di un nuovo orizzonte politico-culturale. Una più ampia risonanza ebbe *Verifica dei poteri* (1965): qui la libera discussione con la tradizione marxista europea comporta la negazione del «mandato» attribuito dai politici agli scrittori, il rifiuto di ogni prospettiva di sviluppo «progressivo» nel rapporto tra cultura e società, l'invito a cercare nella contraddizione la «verità» della politica e della letteratura. Di fronte alle varie posizioni che si sono definite intorno al Sessantotto, Fortini ha sempre continuato, in modi diversi, a difendere la centralità della contraddizione, come mostrano ancora i saggi raccolti nel volume *Questioni di frontiera* (1977) e tanti suoi interventi successivi ancora sparsi. Un rilievo essenziale nell'attività di Fortini hanno i saggi più direttamente rivolti all'analisi e all'interpretazione di testi letterari (in primo piano *Saggi italiani*, 1974, e *Nuovi saggi italiani*, 1987).

Verifica
dei poteri

11.5.9. Forme diverse di sperimentalismo.

Tra gli scrittori del gruppo di «Officina», Roversi e Leonetti si sono impegnati in una sperimentazione sempre rivolta a un confronto con la realtà, sulla spinta di una decisa volontà morale, che si incontra con molti degli orientamenti essenziali della nuova sinistra degli anni Sessanta e Settanta: ma, mentre Roversi ha mantenuto una stretta continuità con la tradizione realistica, Leonetti è giunto ad avvicinarsi, con spirito avventuroso, anche alla neoavanguardia.

Il confronto
con la realtà

ROBERTO ROVERSI (nato a Bologna nel 1923) ha cercato nella raccolta *Dopo Campofornio* (1962) la via di una poesia narrativa che registra il senso di speranze

Roberto Roversi

tradite, nel corrompersi di una originale civiltà contadina al contatto con lo sviluppo capitalistico. Forme più radicalmente sperimentali ha poi provato nel romanzo *Registrazione di eventi* (1964) e nelle poesie di *Descrizioni in atto* (1963-1969), cariche di segni slabbrati della realtà contemporanea, volutamente sottratte al mercato editoriale e diffuse in edizione ciclostilata in proprio nel 1969.

Francesco
Leonetti

FRANCESCO LEONETTI, nato a Cosenza nel 1924, ma vissuto prima a Bologna e poi a Milano, cerca in ogni suo gesto e in ogni sua scrittura i segni di una nuova realtà sociale: legato a una tradizione illuministica e materialistica, egli tende a proiettarla verso un possibile orizzonte di libertà collettiva; con una sua singolare urbanità e grazia, egli sa tradurre le esperienze più aggressive ed estremistiche in forme quotidiane, quasi con un leggero candore.

Giorgio
Cesarano

Tra altri autori collegabili a uno sperimentalismo realistico, va ricordato ancora il milanese GIORGIO CESARANO (1928-1975), nella cui poesia, carica di elementi narrativi, si esprime una vibrante e impetuosa passione rivoluzionaria.

Al di là
della battaglia
intellettuale

Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta molti sono stati gli scrittori che hanno assunto atteggiamenti «sperimentali», rimanendo estranei al dibattito politico-culturale, con un impegno solitario o scontroso. Questo sperimentalismo si è caratterizzato in senso espressionistico, stravolgendo i normali equilibri linguistici: e in alcuni casi è partito da essenziali legami con il neorealismo, mentre in altri è sembrato anticipare le esperienze della neoavanguardia.

Giovanni Testori

GIOVANNI TESTORI, nato a Novate Milanese nel 1923, pittore e critico d'arte, ha evidenti origini neorealistiche, legate all'intenzione di rappresentare la vita degli emarginati e dei reietti, nel mondo cupo e desolato delle periferie milanesi. Egli ha dato notevoli risultati con i volumi di racconti *Il ponte della Ghisolfia* (1958) e *La Gilda del Mac Mahon* (1959), dove si nota un gusto spiccato per le più inaspettate contaminazioni, che ha poi portato l'autore verso una lingua arcaica e deforme, insieme maccheronica e barocca. In questo linguaggio egli ha prodotto testi teatrali come *La Maria Brasca* (1960), *L'Arielda* (1960), *La Monaca di Monza* (1967), e la trilogia costituita da *L'Ambleto* (1972), *Macbetto* (1974), *Edipus* (1977). Il barocco pretesente di Testori è poi approdato a un cattolicesimo tradizionalista, legato a un polemico rifiuto del mondo contemporaneo.

Stefano D'Arrigo

Verso il mito pagano tende l'espressionismo di STEFANO D'ARRIGO, nato nel 1919 ad Ali (Messina), dedicatosi con impegno ventennale alla stesura di un romanzo, *Horcyuus Orca* (1975), che è insieme un ritorno alle origini, un viaggio di riconoscimento (addirittura con richiami all'*Odissea*), e una specie di apocalisse.

Antonio Pizzuto

Del tutto singolare è il caso di ANTONIO PIZZUTO (1893-1976): uomo di grande cultura internazionale, egli ha percorso una lunga carriera nella Pubblica Sicurezza, raggiungendo posti di grande responsabilità; si è sempre variamente occupato di letteratura, pubblicando anche libri sotto pseudonimo: ma ha potuto dedicarsi totalmente all'attività letteraria solo nei suoi ultimi anni, dopo il pensionamento. Il suo esordio ufficiale si ebbe solo nel 1956, con il romanzo *Signorina Rosina*, a cui seguì nel 1960 *Si riparano bambole* e nel 1962 *Ravenna*. La narrativa di Pizzuto si avvolge intorno alle più minute forme e complicazioni della realtà, sembra disperdere l'essenza del personaggio in una ossessiva attenzione ad eterogenei oggetti materiali e mentali. Essa tende verso la propria negazione, sospende ogni struttura tradizionale e ogni concatenazione di fatti: Pizzuto mira sempre più a immergersi nel vario pullulare della realtà e delle parole, seguendo un filo continuo, carico di elementi meditativi, di frammenti di memoria, di scatti ironici, di malinconici turbamenti:

L'autonegazione
del processo
narrativo

e dietro una trama di oggetti e di movimenti lascia intravedere segrete motivazioni filosofiche e intellettuali. Ogni elemento di azione si dissolve nelle difficilissime ultime opere, *Paginette* (1964), *Sinfonia* (1966), *Testamento* (1969); in *Pagelle I* (1973), *Pagelle II* (1975) e nelle postume *Ultime e penultime* (1978) la parola sembra misurare l'ordine casuale della realtà mentale e materiale.

Una solitaria sperimentazione è stata quella di EDOARDO CACCIATORE (nato a Palermo nel 1912), che negli anni Cinquanta ha percorso la strada di una poesia mentale, dove la realtà viene trascinata entro un intenso orizzonte conoscitivo.

Edoardo
Cacciatore

11.5.10. Il caso di Luigi Meneghello.

Autore appartato, impegnato in una sperimentazione tutta personale, è LUIGI MENEGHELLO, veneto di Malo, presso Vicenza (dove è nato nel 1922), che, dopo aver partecipato alla Resistenza, è emigrato nel 1947 in Inghilterra, dove ha insegnato italiano all'università di Reading. La sua condizione di emigrato e la sua lontananza dal mondo culturale italiano negli anni Cinquanta lo hanno portato ad avvertire in modo più diretto la radicale trasformazione subita in quegli anni dalla provincia italiana, e in particolare da quella veneta in cui era nato. A ciò si sono aggiunti una inesauribile curiosità per le forme linguistiche, per gli incontri e gli scontri tra lingua e realtà, e uno spirito umoristico leggero e cordiale, diffidente verso ogni retorica. Da ciò è nato il romanzo *Libera nos a Malo* (1963), che è insieme uno sguardo alla storia recente del paese natale, al rapido dissolversi del tessuto sociale contadino e del dialetto originario, e all'infanzia e all'adolescenza dell'autore.

Attenzione alle
trasformazioni

Seguendo tutte le associazioni permesse dal dialetto, specialmente nel suo uso infantile, i molteplici conflitti e scambi che esso ha con la lingua nazionale (appresa a scuola), Meneghello riesce qui a ricreare, senza nessun indugio sentimentale, tutta la particolarità di quel mondo contadino, tutta la sua estraneità rispetto alla nuova realtà linguistica e industriale che si sta affermando in Italia. Questa tematica è approfondita nel successivo *Pomo pero* (1974), che ha momenti più cupi e drammatici e si chiude con una serie di splendide filastrocche di puro non senso.

Libera nos a Malo

Gli altri romanzi di Meneghello (*I piccoli maestri*, 1964; *Fiori Italiani*, 1976; *Bausète*, 1988) seguono le diverse fasi della sua «educazione sentimentale» e intellettuale, dall'adolescenza alla giovinezza, tra fascismo, Resistenza, primo dopoguerra.

Le altre opere

11.5.11. Elio Pagliarani.

Tra coloro che hanno direttamente partecipato alla neoavanguardia, ELIO PAGLIARANI (che, nato a Viserba, presso Rimini, nel 1927, ha lavorato a Milano e a Roma come giornalista e critico teatrale), ha certamente offerto la poesia più vigorosa e sorprendente, dominata da una continua volontà di prendere di petto la realtà, di provocarla nelle sue contraddizioni, nei rapporti sociali, nei più profondi strati materiali e biologici. Pagliarani concepisce quasi spontaneamente, prima di ogni programma teorico, la necessità di toccare le cose attraverso il linguaggio, di collocarsi entro i linguaggi correnti e insieme di spostarne i rapporti consueti: è perciò molto sensibile agli aspetti artigianali del la-

L'aspetto
«artigianale»
del lavoro poetico

voro poetico, che sente come un «fare», un agire direttamente su una materia fisica, sulla voce e sui supporti della scrittura. Legato visceralmente (anche per le sue solide radici popolari romagnole) alla tradizione della sinistra, egli ha sempre rifiutato ogni dogmatismo e ogni intellettualismo politico-culturale, manifestando una sana insofferenza nei confronti dei tortuosi svolgimenti teorici di certe discussioni sul ruolo dell'intellettuale.

Le prime esperienze poetiche di Pagliarani si sono svolte in stretto rapporto con l'ambiente milanese e con i poeti della «linea lombarda» (cfr. II.4.10): il suo primo libro, *Cronache e altre poesie* (1954), era caratterizzato da una rappresentazione realistica della vita proletaria e piccolo-borghese. In *Inventario privato* (1959) prevalevano invece motivi lirici; ma il poemetto *La ragazza Carla*, apparso nel 1960 sul «Menabò» e poi nel '62 in volume con altre poesie, rivelava una poesia di grande originalità, il risultato migliore dello sperimentalismo realistico di «Officina» (rivista con cui egli aveva avuto rapporti). Si tratta di un poemetto narrativo, che segue i momenti dell'esistenza di una giovane dattilografa nella nuova Milano dello sviluppo industriale, nel grigio squallore di una vita ripetitiva, regolata da un lavoro alienato, che fa perdere ogni valore personale e sociale, e annulla ogni sentimento. La rappresentazione di questa realtà si regge su scatti linguistici improvvisi ma sottilmente calcolati; ogni rapporto e ogni comunicazione sono sottoposti a un profondo straniamento (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 166), che fa sprigionare una rabbia compressa, come di fronte a un malessere intollerabile.

Oscillando fra racconto, lirica, epica, il poemetto opera un essenziale turbamento dei rapporti tra i «generi»: e nella poesia successiva, prendendo più risolutamente la strada dell'avanguardia, Pagliarani ha cercato nuovi modi di intersezione tra i generi, privilegiando la forma da lui stesso definita *lettera-recitativo*. Lo mostra chiaramente la raccolta *Lezione di fisica a Fecaloro* (1968), in cui prevalgono testi dai versi molto ampi (che rendono necessario l'uso di pagine di formato particolare), pieni di fratture e di pause, in cui si dispongono a vari livelli frammenti del linguaggio quotidiano, citazioni e riprese dai testi più disparati, invenzioni linguistiche, voci di più interlocutori, interventi polemici e appassionati dell'autore.

Siamo di fronte a una poesia «recitata» (e la lettura orale ne rivela ancor meglio il valore), di cui si hanno nuovi esempi, sorprendenti ed atipici, nei testi de *La ballata di Rudy*, un'opera di cui Pagliarani ha portato a termine solo alcune parti, pubblicando quella più consistente nel volume *Rosso corpo lingua oro pope papa scienza. Doppio trittico di Nandi* (1977). Qui si snodano, su uno schema quasi fisso che si presenta come una struttura scenica, diverse variazioni vocali sulle parole del titolo, tutte cariche di molteplici significati. È una sinfonia dello straniamento assoluto, ottenuto con un continuo scambio tra elementi fonici e semantici.

II.5.12. L'avanguardia e il dover essere: Edoardo Sanguineti.

Dall'opera e dalla figura intellettuale di EDOARDO SANGUINETI (nato a Savona nel 1930, attualmente professore di letteratura italiana all'università di Genova), risulta certamente una delle espressioni più esemplari della neoavanguardia, che vede uniti un lucido rigore critico e un conseguente estremismo linguistico e ideologico: i suoi testi, i suoi atti e le sue scelte risalgono sempre,

d'altra parte, a una disposizione intellettuale, appaiono il risultato di un esasperato controllo che la ragione, la tensione morale, svolgono su un difficile terreno personale e psicologico. L'attività letteraria di Sanguineti, sempre accompagnata dall'esercizio professionale della critica, ha fatto sempre leva su un ben definito orizzonte teorico, che salda l'insegnamento delle avanguardie e delle teorie letterarie del Novecento a una prospettiva marxista. Egli cerca, con una certa dose di volontarismo, un'originale sintesi fra tradizione del marxismo e moderne scienze umane, tra realismo e modernità artistica: critico lucidissimo e sottilmente problematico, egli è molto attento agli aspetti formali della letteratura, che lega dialetticamente all'orizzonte storico e sociale.

La maggior parte delle sue scelte culturali si riassume in una stretta associazione tra «ideologia e linguaggio». Negli anni Cinquanta e Sessanta egli ha mirato a uno sconvolgimento dei piani del linguaggio borghese, capace di sottrarre l'arte al processo del consumo e del mercato: ma nello stesso tempo ha avvertito che anche l'arte d'avanguardia finisce per cadere nel circolo del consumo, e entra nel «museo». Sanguineti ha cercato di non sfuggire a questa contraddizione: le sue scelte letterarie e intellettuali hanno mirato ad approfondirla e nello stesso tempo hanno preso la via di un impegno etico, ideologico e politico, che sullo scorcio degli anni Sessanta lo ha portato alla militanza nel Pci (per cui è stato per vari anni deputato al parlamento), nella politica del quale egli ha visto una mediazione tra i valori civili minacciati dal neocapitalismo e le esigenze più autentiche e liberatrici della modernità. La rottura dei modelli letterari del neorealismo e il recupero dialettico del lavoro formale delle avanguardie si sono così risolti per Sanguineti in una continuità con la tradizione della sinistra, con la recente storia intellettuale italiana.

Negli anni Cinquanta, i primi testi poetici di Sanguineti apparvero come oggetti di eccezionale stranezza, lontani da tutti i parametri correnti. Il primo libro, *Laborintus*, uscito nel 1956, costituisce un singolare poema dai lunghi versi atonali, in cui si svolge un monologo intellettuale pullulante di oggetti, liquami, dati eruditi, citazioni, esclamazioni appassionate, ironiche o beffarde. La voce di un io che affonda in un magma di materiali stravolti e incandescenti compie un viaggio attraverso una *palus putredinis* («palude del putridume»), si fa strada in mezzo al labirinto della psicologia, della cultura, della storia, tra materiali di tutti i tipi, da cui emergono figure cariche di significati alchemici e psicologici. In questo labirinto acquista però un peso significativo l'esperienza erotica, altrettanto scissa e frantumata, ma legata comunque a un fondo più autentico, materiale e psicologico: all'erotismo sono dedicate le successive poesie di *Erotopaegnia* (titolo erudito che allude a «scherzi d'amore»), scritte tra il 1956 e il 1959. *Laborintus*, *Erotopaegnia* e il successivo *Purgatorio de l'Inferno* (che comprende testi scritti tra il 1960 e il 1963) sono stati raccolti nel 1964 in un volume dal titolo folenghiano (cfr. 4.5.2), *Triperuno*.

Sanguineti ha successivamente messo mano a esperienze teatrali e a due romanzi, che sono apparsi come gli esempi più conseguenti e rigorosi del romanzo d'avanguardia: *Capriccio italiano* (1968) prende spunto da una vicenda autobiografica, con una tematica sessuale che si lega a una più piena immersione nella realtà; su una più astratta operazione strutturale è invece costruito *Il giuoco dell'oca* (1971).

La ragazza Carla

La forma
«lettera-
recitativo»

Recitazione
e oralità

La militanza
comunista

Laborintus

L'esperienza
erotica

Romanzi
d'avanguardia

Wirrwarr

Dopo una fase di relativo silenzio poetico, Sanguineti è tornato alla poesia nel 1971, con il volume *Wirrwarr* (in tedesco "guazzabuglio" e "zibaldone"), la cui sezione più ampia è costituita dai *Reisebilder* ("immagini di viaggio"), dove la struttura ritmica e linguistica della precedente poesia scende verso toni più dimessi e colloquiali, si rivolge più frequentemente a motivi quotidiani.

Le raccolte più recenti

Le successive raccolte di Sanguineti sono confluite con tutte le precedenti nel volume *Segnalibro. Poesie 1951-1981* (1982), che, oltre a quelle già citate, comprende *Postkarten 1972-1977* (1978), *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979* (1980) e *Cataletto*, poesie dell'81 allora ancora inedite, e molte poesie sparse. In queste nuove raccolte l'autore ha continuato a percorrere la strada della conversazione disincantata, accentuando sempre più la comunicabilità, il tono dimesso, l'autoironia. I dibattiti più accesi, i vari modelli contemporanei, l'intera scena politico-culturale diventano frammenti di una vita che ripete se stessa, in un mondo tutto costruito su rapporti, contatti, spostamenti, presenze in luoghi di passaggio e su mezzi di trasporto. Lo stesso « dover essere » di Sanguineti, il suo materialismo, il suo impegno politico, la stessa sua attività di deputato, si confrontano con oggetti, persone, spazi in cui non ritrovano nessuna motivazione: restano segni sospesi di un patetico progetto intellettuale, costretto continuamente a confrontare la propria razionalità e la propria umanità con un mondo in cui sembra annullarsi ogni significato, ogni finalità storica.

11.5.13. Poesia e prosa della neoavanguardia.

Alfredo Giuliani

Tra gli altri « novissimi », lo stesso curatore dell'antologia (cfr. 11.5.2), ALFREDO GIULIANI (nato a Mombarcio, Pesaro, nel 1924), ha svolto una ricca attività di critico militante, disponibile verso le esperienze più diverse, ma sicura nelle sue scelte e caratterizzata da uno spregiudicato spirito polemico. La sua poesia (raccolta nel 1986 nel volume *Versi e non versi*) è partita negli anni Cinquanta da una poetica degli « oggetti » e ha poi mirato a presentare un pensiero frantumato e disarticolato, da cui sprigionano graziose incongruenze, sorprese eleganti e leggere, scatti aggressivi e deformanti (si ricordino i versi *Povera Juliet e altre poesie*, 1964, *Il tautofono*, 1965, e il romanzo *Il giovane Max*, 1972).

Antonio Porta

Una « media » delle possibilità della neoavanguardia è costituita dalla poesia del milanese ANTONIO PORTA (pseudonimo di LEO PAOLAZZI, 1935-1989): egli appare fin dall'inizio pronto a raccogliere gli echi più vari di un linguaggio frantumato e arbitrario, che accumula frasi decentrate e in cui balenano scambi corporei, rapporti e sensazioni tattili, ossessioni sessuali, tracce dell'alicnazione quotidiana. Ricordiamo le raccolte *I rapporti* (1966), *Cara* (1969), *Metropolis* (1971), *Week-end* (1975), riunite insieme ad altre nel volume *Quanto ho da dirvi* (1977), e le successive raccolte *Passi passaggi* (1980) e *Invasioni* (1984).

Nanni Balestrini

NANNI BALESTRINI (nato a Milano nel 1935) si è servito invece della poesia per dare corpo a un estremismo teorico, orientato verso la negazione di qualsiasi linguaggio, verso l'accumulo di materiali degradati, provenienti dalle più diverse fonti della lingua corrente: la sua è stata una pura postulazione teorica, come rivela lo stesso titolo della sua raccolta *Come si agisce* (1963), carico di intenzioni programmatiche. Dopo un primo testo in prosa più esplicitamente avanguardistico (*Tristano*, 1966), egli ha costruito testi narrativi basati sull'accumulo di pezzi di linguaggio-cosa, di frammenti ricavati da un linguaggio « rivoluzionario » che presume di

manifestare la « vita » al suo grado zero, più diretto e oggettuale: *Vogliamo tutto* (1971), *La violenza illustrata* (1976), *Gli invisibili* (1987).

All'esperienza del Gruppo 63 si è collegata la poesia di ADRIANO SPATOLA (1941-1988), dalla forte matrice surrealista, e quella di chiuso rigore intellettuale di GIUSEPPE GUGLIELMI (nato nel 1923). Per ciò che riguarda la prosa, vari sono stati gli scrittori che, pur percorrendo in modo autonomo la strada di una narrativa sperimentale, si sono direttamente avvicinati alla neoavanguardia. Le sole opere di forte rilievo sono state quelle di Manganelli, di Arbasino e di Malerba, ma non va trascurata la narrativa di GERMANO LOMBARDI (nato a Oneglia nel 1925).

Altri poeti e narratori

11.5.14. Giorgio Manganelli e Alberto Arbasino.

Scontroso e appartato, letterato immerso tra artifici libreschi e abitudini solitarie, GIORGIO MANGANELLI, nato a Milano nel 1922 e morto a Roma nel 1990, studioso e professore universitario di letteratura inglese, si è avvicinato alla neoavanguardia solo per la sua insofferenza verso tutti i modelli realistici, e verso la seriosità del mondo culturale italiano. Egli ha sempre sentito la letteratura come esperienza radicalmente alternativa alla realtà, come artificio cerimoniale, moltiplicazione deformante dei volti negativi del mondo, carica di veleni e di sottili abiezioni: e di ciò ha formulato una vera e propria teoria, espresse opere narrative, ha fatto parlare una voce che continuamente si sottrae, si nasconde, cambia piani, in un proliferare di finzioni, in un gioco che associa un freddo rigore razionale a un eccesso barocco, a una furia distruttiva. La sua scrittura assomiglia a un perpetuo rito funebre, meticoloso e sottile, ridicolo e grottesco.

Insofferenza verso il mondo intellettuale

La letteratura come alternativa alla realtà

Il risultato più intenso della prosa di Manganelli è forse costituito dal suo primo libro, il monologo narrativo *Hilarotragedia* (1964), rivelazione di una voce stravolta e viscerale. Sono poi seguiti *Nuovo commento* (1969), *Agli dei ulteriori* (1972), e una fitta produzione come congelata in un provare e riprovare artifici e finzioni, in sontuosi, inesauribili ricami attorno a personaggi e testi letterari: ricordiamo *A e B* (1975), *Sconclusioni* (1976), *Pinocchio: un libro parallelo* (1977), *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (1979), *Amore* (1981), *Dall'inferno* (1985).

Le opere

Alla funebre cerimonialità di Manganelli si oppone la frivolezza e la disponibilità di ALBERTO ARBASINO, nato a Voghera nel 1930, trasferitosi a Roma nel 1957, che, mossosi in evidenza verso la fine degli anni Cinquanta come un *enfant prodige* dell'avanguardia, si è presto mostrato attivissimo in campo giornalistico. Arbasino ricava combinazioni inesauribili, artifici e giochi multiformi da un'immersione totale nella realtà e nella cultura contemporanea: è un consumatore vorace, che sa percorrere l'affollato universo del presente, seguire le più varie manifestazioni linguistiche e le esperienze delle diverse arti, soprattutto quelle visive. L'ambito da lui preferito è quello del *pastiche* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 155).

Una personalità eclettica

Nella fase nascente della neoavanguardia egli ha svolto un'opera di dissacrazione programmatica, giocosamente antiideologica. Uno scatenato plurilinguismo, sotto la spinta di una « confessione ininterrotta », si afferma già ne *L'anonimo lombardo* (1959); ma l'opera più significativa di Arbasino è senza dubbio il vasto e ple-

Saggi, romanzi e pastiches

torico romanzo *Fratelli d'Italia* (1963; nel 1976 ne è uscita un'edizione interamente riscritta), libera e disinvolta immersione nella vita sociale dell'Italia del benessere, trionfante percorso di iniziazione intellettuale di un gruppo di giovani, sprofondati in un caos di nuovi oggetti, incontri, esperienze appena sfiorate e abbandonate, con un che di acerbo e di «simpatico». Seguirono una serie di giochi letterari, di divagazioni tra i generi più diversi, di *pastiches* e riscritture sempre più gratuite e manieristiche, tra cui *Super-Eliogabalo* (1969), *Il principe costante* (1972), *La Bella di Lodi* (1972), *Specchio delle mie brame* (1974). Ma la curiosità inesauribile di Arbasino ha forse dato la sua prova più esemplare negli scritti giornalistici. La sua osservazione del mondo presente si regge su una ossessiva esigenza di modernità, su un implicito modello di civiltà razionale ed efficiente che egli non riesce in nessun momento a vedere realizzata in Italia (tra i numerosi libri che raccolgono i suoi interventi sulla vita culturale italiana, il più notevole è *Fantasma italiani*, 1977).

11.5.15. Luigi Malerba: l'assurdo e il comico.

La narrativa di LUIGI MALERBA (pseudonimo di LUIGI BONARDI, nato a Berceto, Parma, nel 1927, trasferitosi a Roma dal 1950), è dominata da una spontanea disposizione sperimentale, che lo ha portato a un diretto rapporto con la neoavanguardia, di cui comunque non ha condiviso lo spirito programmatico e propositivo: tale disposizione non ha mai rinunciato a una forte carica comunicativa, non si è mai sottratta al dialogo con il lettore, non si è mai immersa in una difficile oscurità; ma proprio per questo ha agito tanto più profondamente sul linguaggio e sui meccanismi della finzione narrativa, rivelandone la comica assurdità. I romanzi di Malerba hanno come protagonisti personaggi folli e solitari, dall'identità malsicura e difficilmente definibile, che riconoscono se stessi e conoscono il mondo attraverso la menzogna e la beffa: personaggi che ostinatamente resistono in un mondo sovraccarico, barbarico per eccesso di civiltà, dove la molteplicità dei linguaggi e degli eventi possibili equivale al silenzio, al nulla, al vuoto. Il comico appare qui come una strategia di svelamento dell'assurdità del mondo e del linguaggio: è l'unica conoscenza possibile in un universo che ripete ossessivamente se stesso.

Il suo vero esordio letterario è costituito da *La scoperta dell'alfabeto* (1963), una serie di ventidue brevi racconti ambientati nella campagna padana, percorsi da un fitto dialogo tra i personaggi, che rovesciano i rapporti consueti tra le parole e le cose. Il successivo romanzo *Il serpente* (1966) abbandona l'ambiente contadino e si tuffa nella Roma stralunata della piccola borghesia, presa nel vortice del miracolo economico. La voce folle del protagonista racconta storie e vicende del tutto finte, parla di personaggi inesistenti, i cui ruoli si mescolano in vari modi: egli è come un «serpente» che si morde la coda, ritorna continuamente su se stesso, assediato da un mondo di sua invenzione, ma di cui ha perso ogni coscienza; la realtà, il linguaggio, la finzione lo stringono da tutte le parti, mentre intorno a Roma si consumano i nuovi riti della civiltà di massa degli anni Sessanta.

Nel medesimo orizzonte si colloca anche il romanzo del 1968, *Salto mortale*, monologo affidato a una voce ancor più inafferrabile di quella del protagonista del romanzo precedente, con l'interferenza di altre voci indefinibili, di rumori, ronzii, se-

gni sonori, formule del linguaggio più comune e banale. Si ha una moltiplicazione di identità, che traccia nel suo insieme un cerchio che torna sempre su se stesso: la voce parlante, demente e beffarda, segue situazioni molto concrete, sviluppa il suo gioco a partire dalla realtà ben definita della campagna romana tra i colli Albani e il mare; si parla di un delitto e di una serie di morti misteriose, si evidenziano piccoli fatti e presenze della realtà quotidiana degli anni Sessanta. Qualcosa fa pensare al Gadda del *Pasticciaccio* (cfr. 10.9.8): e in effetti *Salto mortale* offre, come il capolavoro gaddiano, una immagine rivelatrice della realtà sociale italiana. Con Malerba siamo però al di là del plurilinguismo; la nuova realtà industriale si avvia già verso il postmoderno, verso un gioco di apparizioni vuote che ruotano continuamente intorno a se stesse, verso un ambiente sfasciato e disintegrato, dominato da una lingua quasi neutra, piena di tic, di manie, di banali ripetizioni, il cui fondo è quello del nuovo italiano medio diffuso dal cinema e dalla televisione.

Il riflettersi della voce e della scrittura narrativa su se stesse viene seguito con invenzioni esilaranti, ma in modo più schematico, nel successivo romanzo *Il protagonista* (1973). Al 1974 risalgono i racconti *Le rose imperiali*, a cui sono seguite altre due raccolte, *Dopo il pescecane* (1979) e *Testa d'argento* (1988). Un divertimento minore, che gioca con linguaggi arcaici e maccheronici è il romanzo *Il pataffio* (1978). Nel successivo *Diario di un sognatore* (1981) Malerba ha trascritto una serie di sogni da lui fatti nel corso del 1979. Ma un'opera più significativa è il romanzo *Il pianeta azzurro* (1986), costruito su un complicato intreccio di piani narrativi, con identificazioni e dissociazioni tra voci diverse: vi viene svolto il tema delle trame e delle ramificazioni di un potere perverso e mafioso. Per l'ultimo Malerba, il mondo è una trappola in cui accadono eventi micidiali di cui i *mass media* ci offrono solo immagini false e illusorie. Questi caratteri della vita contemporanea si riflettono anche all'indietro, verso il passato: e nell'ultimo romanzo, *Il fuoco greco* (1989), è l'Impero bizantino a fornire una metafora del presente.

11.5.16. Paolo Volponi: razionalità e corporeità.

L'opera e l'esperienza di PAOLO VOLPONI testimoniano un vigoroso rapporto con la realtà contemporanea: la letteratura è per lui un modo per investire il mondo con una soggettività risentita e appassionata, per attuare l'esigenza di una razionalità capace di affermare le più integrali possibilità dell'uomo, di mirare a una libera espansione delle sue facoltà corporee e mentali, a un uso positivo del lavoro, della scienza e della tecnica. L'eredità di un'antica tradizione umanistica (che egli sente fluire dentro di sé dai luoghi e dai paesaggi della sua stessa città natale, Urbino) si associa in Volponi con un forte impegno costruttivo, con una disponibile attenzione alle forme della modernità. Convinto della possibilità di uno sviluppo democratico della civiltà industriale, che consentirebbe di liberare grandi masse di uomini da una secolare miseria e oppressione, Volponi ha inizialmente guardato in termini positivi alla trasformazione che l'Italia ha subito negli anni Cinquanta: e in quest'ottica ha lavorato nell'amministrazione industriale, cercando nel contempo una letteratura che mettesse in luce le contraddizioni del mondo produttivo, dando voce al fondo segreto di un'antica Italia aspirante a proiettarsi verso una nuova razionalità non distruttiva, verso un nuovo equilibrio tra modernità, tecnica e terrestre vi-

L'attività
giornalistica

Sperimentazione
comunicativa

Personaggi folli
e solitari

La scoperta
dell'alfabeto

Il serpente

Salto mortale

La narrativa
degli anni
Settanta
e Ottanta

Il pianeta azzurro

Umanesimo,
impegno e utopia

sceralità. Questo ostinato impegno in senso positivo può apparire ottimistico e illusorio, specie se confrontato con il giudizio negativo che della realtà italiana dava negli stessi anni Pasolini. Ma, anche nei momenti apparentemente più ottimistici, egli ha intravisto gli aspetti negativi che si agitavano già nel vorticoso sviluppo degli anni Cinquanta; e più tardi ha saputo prendere atto della sconfitta che non solo la sinistra, ma la stessa razionalità democratica e riformista sembra aver subito in tale aggressiva espansione economica.

Una visione lucida del presente

L'incontro con Adriano Olivetti

Paolo Volponi è nato a Urbino nel 1924. Determinante è stato per lui l'incontro, avvenuto nel 1950, con Adriano Olivetti (cfr. II.1.5), grazie al quale fu assunto presso un ente di assistenza sociale. Nel 1956 entrò alla Olivetti di Ivrea come direttore dei servizi sociali, e dal 1966 al 1971 vi tenne la direzione dell'intero settore delle relazioni aziendali. Nel 1972 si stabilì a Torino, iniziando una consulenza con la Fiat per i rapporti tra fabbrica e città; nell'aprile del 1975 fu nominato segretario generale della Fondazione Agnelli, ma dovette abbandonare questo incarico due mesi dopo, in seguito a una sua dichiarazione di voto in favore del Pci non gradita ai vertici della Fiat. Fu poi consulente della società Finarte a Milano, dove si trasferì. Nel 1983 è stato eletto senatore come indipendente nelle liste del Pci. Si è opposto alla dissoluzione del Pci e nel 1991 ha aderito al nuovo gruppo di Rifondazione comunista.

La prima attività di Volponi (di cui nel 1980 egli ha fornito una scelta nel volume *Poesie e poemetti 1946-1966*) ha preso avvio con la raccolta poetica *Il ramarro* (1948), a cui sono seguite altre (*L'antica moneta*, 1955; *Le porte dell'Appennino*, 1960; *Foglia mortale*, 1974) che assumono un respiro narrativo, fino a raggiungere la misura del poemetto. Il passaggio alla narrativa avvenne alla fine degli anni Cinquanta, con l'elaborazione di *Memoriale* e il progetto di un vero e proprio romanzo di formazione (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. II.5), a cui l'autore lavorò dal 1961, pubblicato nel 1991 sotto il titolo *La strada per Roma*: è opera autobiografica, che segue le esperienze di un giovane agli inizi degli anni Cinquanta, insoufficiente del chiuso mondo di Urbino, alla ricerca di nuove possibilità di vita.

Dalla poesia alla narrativa

Memoriale

Il primo romanzo pubblicato, *Memoriale* (1962), entra direttamente nel nuovo mondo industriale, con la vicenda narrata in prima persona dall'operaio Albino Saluggia, che nel rapporto con la realtà della fabbrica vive fino in fondo l'esperienza della malattia e della solitudine. Nel successivo romanzo, *La macchina mondiale* (1965), la voce narrante è quella di un contadino marchigiano, Anteo Crocioni, che, risalendo alle radici di una antica sapienza popolare, di arcaiche utopie, di bisogni che affondano nella vita stessa della terra, ha concepito un suo sistema pseudoscientifico, in cui il mondo è visto come una grande macchina, e gli uomini anch'essi come macchine, che possono perfezionarsi con il lavoro. Quest'utopia è però insidiata dal mondo che circonda il protagonista, che lo angustia con varie persecuzioni a cui si sottrae col suicidio.

La macchina mondiale

Corporalità utopica

L'ampio romanzo *Corporale* (1974), composto in fasi diverse, attraverso un progressivo sviluppo e arricchimento di differenti episodi, si pone come una sorta di scrittura «totale», scrittura del corpo, che vorrebbe quasi aspirare a essere scrittura sul corpo: il protagonista Gerolamo Aspri è un intellettuale che ha caratteri molto vicini a quelli dei personaggi «folli» dei due romanzi precedenti; ma il romanzo

moltiplica i punti di vista e le possibilità di conoscenza, attraverso una folla di altri personaggi, che sorgono dall'intimo del protagonista, che egli inventa e scambia continuamente con il proprio io. È un'opera «aperta» e senza centro, proliferante ed eccessiva (non priva di momenti inerti), che ricorre ai registri stilistici più diversi, sospesa tra utopia e apocalisse, tra realismo e delirio, tra passione per la inesauribile ricchezza della vita e terrore per la sua sovrabbondanza (un eccesso che quasi sembra sopraffare la parola che tenta di riprodurre e delimitarlo).

Il romanzo successivo, *Il sipario ducale* (1975), presenta un più semplice impianto narrativo: il piccolo mondo «provinciale» urbinato offre qui uno specchio rovesciato di quello che accade sulla scena dell'Italia contemporanea. *Il pianeta irritabile* (1978) si proietta invece verso un futuro apocalittico: vi si narrano le avventure quasi picaresche di quattro personaggi (una scimmia, un elefante, un'oca e un nano) che si svolgono nell'anno 2293, in un mondo sconvolto dalla catastrofe nucleare.

La fine degli anni Settanta vede consumarsi definitivamente le speranze utopiche e progettuali che Volponi aveva affidato ai suoi personaggi di «folli» e che aveva vissuto nella sua attività di dirigente industriale: il suo sguardo verso la realtà diventa sempre più negativo. Una prova «minore» come il romanzo *Il lanciatore di giavelotto* (1981), sulla vita di un giovane sportivo negli anni del fascismo, fa arretrare tutti gli elementi utopici dei romanzi precedenti.

Punto d'arrivo dell'esperienza industriale, politica e letteraria di Volponi è l'ultimo romanzo, *Le mosche del capitale* (1989): ma il cammino che porta a quest'opera è segnato dalla pubblicazione delle poesie di *Con testo a fronte* (1986), diario-conversazione, una insistente e disillusa meditazione sulle possibilità di agire sul mondo. Questa meditazione sembra sempre più risuonare in un paradossale «silenzio» e raggiunge risultati essenziali nel volumetto di versi *Nel silenzio campale* (1990).

Le mosche del capitale, articolato in due parti, offre una vigorosissima rappresentazione della realtà industriale contemporanea, narrando in terza persona la vicenda, ambientata negli anni Settanta, di un dirigente illuminato, democratico e aperto, il professor Bruto Saraccini, i cui progetti e le cui iniziative vengono schiacciati dai meccanismi del potere aziendale, dalla realtà di un mondo guidato da una cieca logica economica. Le «mosche del capitale» sono i dirigenti di ogni livello che affollano il romanzo, che si muovono in tutte le direzioni con apparente leggerezza ma con profonda volgarità, che come le mosche volano dappertutto e imbrattano ogni cosa. Evidente è il risvolto autobiografico del romanzo e trasparenti i richiami alle realtà aziendali conosciute da Volponi (l'Olivetti e la Fiat), a luoghi e personaggi ben riconoscibili, alle vicende economiche e politiche dell'Italia degli anni più recenti; a partire dall'orizzonte autobiografico e realistico, il romanzo assume però un carattere allegorico, fornisce un'immagine critica, corposa e densa di figure, del fallimento del progetto di una moderna razionalità industriale.

Questa rappresentazione allegorica non comporta un vero e proprio sviluppo narrativo: eventi e circostanze si ribaltano su se stessi, proprio perché il mondo del potere industriale, la società e la cultura a cui esso ha dato vita appaiono chiusi in un enorme circolo vizioso. Le cose sono prive di spessore, escludono ogni autentica esperienza, sono minate da una cieca violenza nascosta, si scambiano vanamente di posto: tutto si muove con il solo obiettivo di circolare nella rete sterminata di comunicazioni che percorre il pianeta.

Il sipario ducale

Il pianeta irritabile

La crisi degli anni Ottanta

Poesia di un quotidiano allegorico: le ultime raccolte

Le mosche del capitale

Denuncia di un mondo ostile

11.6. Elsa Morante e le narratrici

11.6.1. Letteratura al femminile.

Il femminismo

La lenta e progressiva modificazione della condizione femminile costituisce uno degli effetti più significativi dei processi di trasformazione che in questo secolo hanno interessato i paesi industriali: l'articolazione sempre più capillare delle strutture sociali, lo sviluppo di nuovi servizi pubblici, il mutamento della stessa vita domestica, l'uso di nuovi mezzi industriali, hanno contribuito a una emancipazione delle donne, che ha trovato la sua più ampia espressione nel *femminismo*. A partire dagli anni Sessanta si è così assistito a un più massiccio ingresso delle donne nella maggior parte dei settori del mondo del lavoro e si sono diffusi modi di organizzazione della vita domestica e familiare tali da garantire loro maggiori spazi di libertà e di autonomia.

Le donne e la cultura

Ciò ha favorito di conseguenza un più stretto rapporto delle donne con le varie forme della cultura: uno dei presupposti essenziali per la parità dei diritti tra i sessi è costituito dall'istruzione scolastica, dalla diffusione cioè, almeno in linea di principio, di pari possibilità di formazione culturale.

Le scrittrici

In questa situazione, molto più intenso che in passato è stato il rapporto delle donne con la letteratura: le donne scrittrici non rappresentano più soltanto casi particolari e abnormi, ma tendono ad acquistare un pieno diritto di cittadinanza nel mondo letterario. Vi è la coscienza della piena parità di valore tra una letteratura al maschile e una letteratura al femminile: e quest'ultima cerca di essere espressione diretta e autentica di una sensibilità e di un punto di vista femminili, rifiutando di adeguarsi passivamente ai modelli dominanti della letteratura maschile. Nella scrittura delle donne balza in primo piano l'indagine sui personaggi femminili, l'analisi della vita familiare, il proposito di individuare le ragioni che portano alla scelta della letteratura e della vita culturale: le scrittrici sono molto attente alle forme concrete dell'esistenza e all'indagine psicologica, e sembrano per lo più rifiutare troppo sottili forme di sperimentazione linguistica. L'ambito in cui esse si impegnano più compiutamente è quello della narrativa: e anche in Italia, nel corso di questo secolo, la narrativa «femminile» è approdata a originalissimi risultati, collegabili a quel realismo critico di cui si è parlato in 11.3.1, manifestando una intensa carica conoscitiva, che ha permesso di penetrare e osservare più a fondo, da un punto di vista nuovo, le pieghe della realtà.

11.6.2. Il passato e il presente.

Negli anni Trenta si rivelano alcune scrittrici che tendono ad attraversare gli spazi della memoria collegandosi in linea di massima all'orizzonte di «Solaria». Un caso a sé è quello di FAUSTA CIALENTE (nata nel 1898), in cui la memoria autobiografica si intreccia all'immaginazione esotica, che nasce da un suo lungo soggiorno in Egitto.

Fausta Cialente

Insistente ed estenuante è il lavoro sulla memoria di GIANNA MANZINI, nata a Pistoia nel 1896, morta a Roma nel 1974, la cui vasta produzione tiene conto di molti modelli della contemporanea letteratura europea rivolta all'analisi del tempo e delle sue risonanze psicologiche, ma mira a tenere ogni parola a un livello sostenuto, cercando ossessivamente la pagina «ben fatta». Ricordiamo *Lettera all'editore* (1945), *Il valtzer del diavolo* (1953), *La sparviera* (1956), *Ritratto in piedi* (1971).

Gianna Manzini

Anche ANNA BANTI (pseudonimo di LUCIA LOPRESTI, nata a Firenze nel 1895, morta a Ronchi di Massa nel 1985) ha le sue radici nella letteratura di «Solaria», e attua una ricerca sulla memoria che si rivela particolarmente intensa e attenta alla specificità femminile, a personaggi sconfitti che, nonostante la propria condizione di vittime, affrontano coraggiosamente la vita. Questa ricerca si rivolge spesso verso il passato, si serve di una prosa molto preziosa e lavorata, vicina a tanta «prosa d'arte» tra le due guerre. Le doti narrative della Banti raggiungono un felicissimo equilibrio nel romanzo *Artemisia* (1947): ricordiamo inoltre i racconti *Le donne muoiono* (1951), il romanzo *Noi credevamo* (1967), i quattro racconti di *Je vous écris d'un pays lointain* (1971).

Anna Banti

ANNA MARIA ORTESE (nata a Roma nel 1914) è invece scrittrice disponibile a varie esperienze, che si è affidata alle sollecitazioni di una realtà con cui si è sentita eternamente «in polemica», in un bisogno estremo di sincerità. Ha oscillato tra l'inchiesta giornalistica e l'invenzione narrativa, rifiutando programmi ideologici o di poetica. Ricordiamo i racconti-inchiesta *Il mare non bagna Napoli* (1953), il romanzo *L'iguana* (1965), l'ampio romanzo *Il porto di Toledo* (1975).

Anna Maria Ortese

In NATALIA GINZBURG (1916-1991) lo sguardo al passato porta invece a una sottile attenzione alla concretezza della vita familiare: nata a Palermo da famiglia ebraica Natalia Levi è cresciuta a Torino, dove nel 1938 ha sposato l'intellettuale antifascista Leone Ginzburg (cfr. 11.2.5), col cui cognome ha continuato a firmare le sue opere; ha lavorato a lungo nella redazione della casa editrice Einaudi. La sua vena più autentica ha dato voce ai ricordi dell'infanzia e alle immagini di un mondo concreto e vivace in un linguaggio piano e affabile, in una saggezza cordiale e sempre in tono minore, piena di curiosità ironica. Ricordiamo *Le voci della sera* (1961), *Le piccole virtù* (1962), *Lessico familiare* (1963), *Mai devi domandarmi* (1970), il romanzo *Caro Michele* (1973), la ricostruzione storica *La famiglia Manzoni* (1985).

Natalia Ginzburg

11.6.3. Elsa Morante: una vita per la letteratura.

Quella di ELSA MORANTE è stata un'esperienza unica nella letteratura di questo secolo: alla letteratura essa ha offerto tutta la propria esistenza, consu-

Una vita offerta alla letteratura

mandovi fino in fondo un bisogno di vivere i rapporti umani in modo appassionato e drammatico, di partecipare a tutte le forme della vita, di cercare bellezza e grandezza. Essa ha vissuto la letteratura come uno splendido luogo di totalità, in cui dispiegare una fantasia calda e preziosa, estesa a tutta la vastità del reale: un luogo di conciliazione tra bellezza e verità, di trionfo dell'amore e del bene, ma capace nello stesso tempo di svelare i mali che corrodono l'esistenza individuale e quella collettiva. Questo atteggiamento si è strettamente legato alle sue doti di «narratrice nata», che l'avvicinano al marito Alberto Moravia. La Morante rifiuta però ogni metodicità razionale, ogni freddezza intellettualistica, ogni distanza dalle cose rappresentate; la sua scrittura si accende in lampi di ebbrezza, cerca l'incantesimo e l'eccesso.

Dopo le prove giovanili, legate anche a necessità economiche, ella non ha cercato mai una produzione metodica e continua, ma solo grandi esperienze in cui esprimersi con una dedizione completa, quasi con una ingenuità infantile: ha rifiutato di calarsi nel ruolo del narratore di mestiere e ha preferito giocare tutta se stessa in quattro grandi romanzi.

Elsa Morante è nata a Roma il 18 agosto 1912; il padre anagrafico fu Augusto Morante, nella cui casa compì i primi studi, senza frequentare le elementari. Alla fine degli studi liceali, si staccò dalla famiglia, cercando una vita indipendente. Visse da sola negli anni Trenta collaborando con testi molteplici (narrativi e di altro tipo) a riviste e giornali, tra cui il «Corriere dei Piccoli». Nel novembre 1936 conobbe Alberto Moravia, che sposò il 14 aprile 1941. La scelta del matrimonio religioso fu voluta dalla stessa Elsa, che professava un intenso cattolicesimo, ricco di slanci e di devozioni. A questo periodo risale una varia produzione narrativa, da cui estrasse i racconti pubblicati nel 1941 nel suo primo libro, *Il gioco segreto*.

Nel 1943 cominciò a scrivere *Menzogna e sortilegio*; nel settembre dello stesso anno seguì il marito nel suo rifugio in Ciociaria. Tornata a Roma nell'estate successiva, visse nella capitale gli ultimi eventi della guerra: la convivenza con Moravia si svolgeva intanto con fasi alterne, tra momenti di più intensa comunicazione e altri di malessere e di distacco, tra un bisogno di autonomia personale e una esigenza assoluta di protezione. Un nodo irrisolto restò per lei quello della maternità, legato a una serie di inquietudini della sua infanzia, sospeso tra desiderio e rifiuto, tra rinuncia e rimpianto per una possibilità perduta. Dopo un primo viaggio in Francia e in Inghilterra nella primavera del 1948, uscì *Menzogna e sortilegio*, che ottenne il premio Viareggio; migliorata la situazione economica, Moravia e la Morante si trasferirono in un attico, che sarebbe divenuto uno dei ritrovi più noti del mondo intellettuale romano. Dopo alcune collaborazioni alla Rai, passò gli anni successivi tra viaggi, vacanze e la redazione de *L'isola di Arturo*, il nuovo romanzo uscito nel 1957 con notevole successo (vinse anche il premio Sirega).

Subito dopo ebbe modo di visitare l'Unione Sovietica e la Cina. Durante un viaggio negli Stati Uniti, nel 1959, conobbe il giovane pittore Bill Morrow, con cui strinse un rapporto molto intenso, fino alla tragica morte del giovane. Viaggiò poi con Moravia in Brasile e all'inizio dell'anno successivo in India (viaggio a cui partecipò anche Pasolini); nel 1962 si separò definitivamente da Moravia. Furono anni molto drammatici, dominati dall'ossessione per la morte del giovane amico e da una serie di difficili e brevi rapporti; numerosi, nel frattempo, continuarono a essere i viaggi (importanti quelli in Andalusia, nel Messico, nel Galles): in questi anni la

Il legame con Moravia

La vita

La scelta del cattolicesimo

Gli ultimi anni della guerra

I viaggi

Morante avvertì da vicino la minaccia della vecchiaia, si lasciò prendere da una nuova inquietudine per i pericoli gravanti sull'umanità, da una nuova volontà di intervento sul mondo. Quest'atteggiamento sofferto e problematico si esprime nella conferenza del 1965 *Pro o contro la bomba atomica*, nelle poesie de *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), in una serie di contatti e di rapporti, appassionati e polemici, con esponenti della nuova sinistra e della contestazione, in un interesse sempre più intenso per il mondo popolare: tutto ciò conduce all'intenso lavoro per il nuovo romanzo *La Storia* (1974), che suscita riserve e polemiche (cfr. 11.6.6). Negli anni bui del terrorismo, tra pochi intensi rapporti di amicizia, la Morante piomba in un pessimismo e in uno sconforto sempre più cupi. Investe tutte le sue energie nella stesura dell'ultimo romanzo, *Aracoeli*, iniziato nel 1976; nel marzo 1980 cade, fratturandosi un femore. Dopo un intervento chirurgico, ritornata a casa, termina *Aracoeli*, che esce nel 1982; ma nuovi dolori la costringono a letto. Dopo il ricovero in una clinica svizzera, torna a Roma, ma non può più camminare. Ha ormai rinunciato alla vita e a se stessa, non riconoscendosi più nel suo corpo malato e impotente. Nell'aprile 1983 tenta il suicidio, ma viene salvata da una domestica; rimane in una clifca, a Roma, fino alla morte per infarto il 25 novembre 1985.

Il rapporto con la sinistra

Il pessimismo

Gli ultimi anni

11.6.4. Dalle esperienze giovanili a *Menzogna e sortilegio*.

Fin dall'adolescenza Elsa Morante fu trascinata dalla passione per la letteratura, espressa spontaneamente con la redazione di favole e poesie per bambini. Quasi tutta la sua vastissima produzione (in seguito rifiutata) destinata ai giornali nel corso degli anni Trenta rivela una vivacissima capacità «artigianale», che si può avvicinare ai modelli di certi scrittori d'appendice dell'Ottocento; il grande romanzo ottocentesco (specialmente francese e russo) appare del resto il vero modello a cui si ispira la giovane scrittrice, che sente il narrare come indagine su forti passioni, insieme di vicende ad effetto cariche di densità psicologica, accumulo di storie avventurose, intreccio tra realtà e fantasia. Nei pochi racconti emersi dalla fitta produzione degli anni Trenta e confluiti nella raccolta *Il gioco segreto* (1941), si può scorgere già una ricerca di «associazioni favolose» e di «splendori fastosi, sfavillanti», con un'oscillazione tra un «ingenuo bisogno del meraviglioso» e una «chiaroveggenza adulta» (G. Debenedetti). Ma la Morante si rivela in modo sorprendente con il vastissimo romanzo in sei parti *Menzogna e sortilegio*, pubblicato presso Einaudi nel 1948. Quest'opera è come un frutto strano e solitario, che porta all'estremo le possibilità narrative dei modelli ottocenteschi e che appare del tutto estraneo agli orizzonti del neorealismo, dominante in quegli anni. Elisa, una donna rimasta sola, chiusa in casa, lontana dal mondo, volge indietro lo sguardo alle vicende della sua famiglia: il romanzo è quindi narrato in prima persona, ma risale anche a molte vicende precedenti alla nascita della narratrice, in un continuo riemergere e intrecciarsi del tempo, dei punti di vista, dei nuclei narrativi. A parte alcuni episodi che riguardano i nonni di Elisa, il centro dell'azione si sofferma sulla madre Anna e sulla difficile infanzia di Elisa.

Le favole giovanili

Fuori dagli orizzonti neorealisti

Menzogna e sortilegio

La dimensione «mitica»

È una materia da dramma popolare, in cui si addensano una quantità di eventi della più trita vita privata, trasferiti su un piano assoluto, eroico e tragico, fino ad assumere la dimensione di un mito. La loro vita borghese, lo sfacelo della società meridionale in cui essi vivono, si esprimono attraverso una continua recitazione di pose teatrali, di finzioni e di inganni: la loro è una mediocre quotidianità ma essi (e

Una prosa ricca e appassionata

la stessa narratrice) pretendono a tutti i costi di viverla come qualcosa di magico e di stregato, in un intreccio di «menzogna» e «sortilegio», di recitazione e cerimonialità. Questo tono favoloso e magico è sostenuto da una prosa piena di colori, sempre accesa e sovrabbondante: il libro è come percorso da una volontà di romanzesco a tutti i costi, in un proliferare inesauribile di situazioni, che fa pensare a una specie di barocco spontaneo e viscerale.

11.6.5. L'isola di Arturo.

Le opere successive

Dopo *Menzogna e sortilegio* la Morante scrisse pochi racconti, che, insieme a un certo numero di quelli già apparsi nel *Gioco segreto*, confluirono nel 1963 nel volume *Lo scialle andaluso*. Tutt'altro che trascurabili sono poi le poche poesie composte tra il 1941 e il 1957 (alcune legate alla scrittura dei romanzi) e raccolte nel volume *Alibi* (1958).

Il progetto

L'impegno maggiore della scrittrice si rivolse poi in primo luogo al progetto di un nuovo romanzo. Nacque *L'isola di Arturo*, ambientato a Procida, iniziato nella primavera del 1952 e apparso da Einaudi nel febbraio del 1957. La narrazione è qui ancora in prima persona, affidata ad Arturo, un ragazzo che nel paesaggio splendente dell'isola, luogo di reclusione, separato dal mondo, e insieme di libertà assoluta e solare, vive una difficile «iniziazione alla vita attraverso tutti i suoi misteri: dai più luminosi ai più torbidi».

La trama

Orfano di una madre nativa dell'isola, Arturo ha scarsi contatti con il padre, l'italo-austriaco Wilhelm Gerace, che lascia spesso Procida per misteriosi viaggi nel continente. Un giorno il padre torna con una nuova moglie, la sedicenne Nunziatina, che viene da un basso napoletano, ingenua e superstiziosa, sottomessa al marito in maniera quasi animalesca. Dopo aver mostrato un'apparente gelosia per la ragazza, Arturo arriva per gradi a innamorarsene; e quando il padre si allontana di nuovo dall'isola, finge per amor suo un suicidio, e un giorno osa perfino baciarla. Nunziatina (che nel frattempo ha avuto dal matrimonio un figlioletto), pur essendo sottilmente attratta da Arturo, non può che respingerlo: staccatosi da lei, il ragazzo scopre poi le vere ragioni delle assenze del padre, dovute per lo più a banali avventure omosessuali; caduto il mito paterno, non gli resta che abbandonare l'isola, per arruolarsi come soldato nella seconda guerra mondiale.

Elementi realistici e fiabeschi

Nella vicenda si sovrappongono strettamente elementi realistici, offerti in primo luogo dalla rappresentazione molto animata della vita dell'isola e del mondo popolare napoletano, ed elementi fiabeschi, che illuminano il comportamento dell'adolescente e di gran parte dei personaggi che gli ruotano intorno. L'isola è una specie di paradiso terrestre, che è nello stesso tempo paradiso dell'infanzia, perduto e distrutto dallo svelamento della realtà. In questo paradiso Arturo vive fino in fondo la lacerazione dei rapporti familiari (che chiamano in causa direttamente e ambigualmente la stessa scrittrice): la distanza del padre, l'ammirazione per lui, poi la rivalità e il distacco, il rischio dell'incesto con la matrigna-bambina, la negazione del padre e del mito che egli rappresenta. Attraversando questa lacerazione, Arturo scopre che l'unica felicità possibi-

le resta quella illusoria e perduta dell'infanzia: divenire uomo equivale per lui a partire per sempre da quel luogo chiuso e senza tempo, a incontrarsi con le cupe vicende della storia che si svolge fuori dall'isola. Il fascino del romanzo è motivato da una serie assai ricca di identificazioni, dalla sottile catena di simboli e di immagini persistenti che sorregge la vicenda, da un viluppo psicologico che non è facile ricostruire in tutte le sue pieghe.

Simbologie e sottintesi psicologici

11.6.6. Di fronte alle lacerazioni della storia.

Negli anni Sessanta la Morante attraversa una crisi personale e intellettuale, che coincide con il rivelarsi dei nuovi caratteri della società di massa, con l'affermazione della neoavanguardia, col diffondersi della forme di contestazione e di rifiuto proprie della nuova sinistra. Ella avverte la fine di quell'Italia magica e favolosa che aveva rappresentato nell'*Isola di Arturo*; si sente chiamata, proprio in quanto scrittrice, ad assumere delle responsabilità ideologiche, a dire la sua parola per arrestare il processo di disintegrazione che minaccia il presente. A ciò la Morante giunge non in seguito a una articolata riflessione teorica, ma come per una rivelazione spontanea: sono il suo senso della bellezza, del valore dell'amore, la sua passione per la poesia e per la letteratura, a guidarla contro i poteri costituiti, contro l'ingiustizia e la follia omicida che dovunque bloccano le aspirazioni degli uomini alla felicità, alla pace, alla dolcezza. Lontana da qualsiasi adesione a gruppi politici, la posizione della Morante è di tipo totalmente anarchico: alle varie forme di controllo dell'autenticità umana, al potere schiacciante del capitale, ella oppone la forza della giovinezza e della bellezza, i valori autentici e spontanei rappresentati dagli umili, dagli esclusi, dalla antica, incontaminata vita popolare.

L'impegno ideologico

La prima esplicita manifestazione di questo atteggiamento «politico» della Morante è contenuta nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, letta la prima volta a Torino nel 1965, raccolta nel 1987 nel volume postumo di interventi saggistici *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Ma la sua espressione più significativa va individuata nel libro di poesia *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, pubblicato nel 1968: si tratta di un libro che esce totalmente dall'ambito del genere «lirico», mettendo in mostra un'esuberanza narrativa e una spiccata disposizione teatrale, in un proliferante accumulo di cose e di figure, di materiali culturali e simbolici, in un gioco di intonazioni vocali, di perorazioni retoriche, di scatti appassionati.

Le opere «politiche»

Sullo sfondo degli eventi del Sessantotto, il rifiuto del presente trova nella Morante nuovo vigore, si accompagna alla ricerca di un pubblico più ampio, capace di comprenderne e di dividerne le ragioni. Da questo orizzonte nasce il nuovo romanzo *La Storia*, elaborato tra il 1971 e il 1973 e pubblicato da Einaudi nel giugno 1974. Il romanzo intendeva formulare un'esplicita condanna della Storia con la «S» maiuscola e rivendicava il valore della storia delle vittime, di tutte le «cavie che non sanno il perché della loro morte», fatta di vicende marginali, ma di una tragicità ancora più profonda ed essenziale. Esso suscitò violente polemiche, e un nettissimo rifiuto gli opposero sia coloro che vi videro

Il rapporto col Sessantotto

La Storia

un'opera «consolatoria», sia coloro che vi videro un ritorno a vecchie forme romanzesche spazzate via dallo sperimentalismo e dalla neoavanguardia.

Il contenuto

Narrato in terza persona, il romanzo segue, nell'arco di tempo dal 1941 al 1947, la vicenda di una vedova, la maestra elementare calabrese Ida Ramundo, dei due figli e di numerosi personaggi ad essi collegati. Sopravvissuti alle traversie della guerra, tutti i personaggi muoiono poi tragicamente, salvo Ida, che finirà la sua vita in manicomio. I gesti e gli atti di questi «vinti» novecenteschi sono caricati di valore «positivo», con un eccesso di sentimentalismo e un ossessivo volontarismo: la vita familiare è per loro uno spazio di salvezza e di autenticità, che invano resiste al turbine minaccioso della «Storia». La protesta pessimistica contro la «Storia» finisce però per produrre una visione deformata, troppo artificiale e di maniera, dello stesso mondo storico, del contesto sociale nel quale si muovono proprio quegli «umili», sul cui destino la Morante intona la sua sconsolata elegia. Il romanzo fallisce per le sue eccessive ambizioni, che non riescono a incarnarsi in una struttura adeguata.

Proposta di valori positivi

11.6.7. *Aracoeli: l'origine e la morte.*

Un pessimismo radicale

Con l'ultimo romanzo, *Aracoeli*, iniziato nel 1976 e pubblicato nel 1982, la Morante abbandona la ricerca di un pubblico solidale e consenziente; sembra aver rapidamente abbandonato ogni illusione su una possibile «salvezza» del mondo, sulla funzione «positiva» che una scrittrice come lei può giocare nella realtà. Tornando alla narrazione in prima persona, questo romanzo segue il percorso di un ritorno alle origini e approfondisce un terribile confronto con la morte: come nell'*Isola di Arturo*, la narratrice fa qui parlare un personaggio maschile, Emanuele, che è alla ossessiva ricerca dell'immagine di Aracoeli, la madre andalusa morta quando egli era bambino. Ma, a differenza di Arturo, Emanuele non è immerso in nessuna trionfante solarità: è un omosessuale triste e solitario, ormai avanti negli anni, dall'aspetto goffo e sgradevole, che lavora a Milano in una casa editrice. Il suo non è un racconto di iniziazione, ma di delusione e di negazione, che dall'accanita ricerca della madre («Mia madre era andalusa», sono le parole iniziali del romanzo) conduce all'attesa della morte (e «morte» è appunto l'ultima parola del romanzo).

Il bisogno d'amore

La ricerca del protagonista si brucia in un assoluto desiderio d'amore e di tenerezza, con laceranti invocazioni alla madre (che spesso si affaccia come regale figura protettrice, recando in sé, come indica il suo nome, gli attributi della Madonna), e in un succedersi di rivelazioni negative, che in vari modi fanno scoprire la distanza della madre, la sua estraneità, la sua orribile degradazione. La realtà circostante si moltiplica, si raddoppia e si disintegra continuamente; il tempo dell'origine appare da sempre segnato dal vuoto e dalla lacerazione. Il protagonista non giunge così a ritrovare nessun tempo perduto, ma solo una maledizione inscritta da sempre nell'esistenza, una memoria che agisce sul corpo e ne accresce gli aspetti maligni e deformi: ogni frammento del passato diventa tanto più tremendo quanto più diventa «contemporaneo», quanto più si confonde con i segni della vita sociale che ci sta intorno, con il rumore ossessivo che domina l'esistenza quotidiana.

La lingua del romanzo è all'insegna dell'eccesso, con toni più alti o più bassi dei

normali, e raggiunge momenti di mitica cerimonialità, di avvilimento e di banalizzazione: dal tragico essa scende spesso verso il grottesco, sullo sfondo di una sensualità funebre e distruttiva. La Morante è arrivata così, con questo libro ingrato e difficile, a una negazione definitiva di ogni esperienza: vi ha voluto bruciare per sempre la sua vita, la sua passione, la sua letteratura.

11.6.8. *Lalla Romano.*

LALLA ROMANO (GRAZIELLA ROMANO, nata a Demonte Cuneo, nel 1906), ha avuto una vita letteraria schiva e appartata, quasi nascosta tra le pieghe di una equilibrata esistenza borghese. Nei suoi romanzi ha saputo sentire la memoria del passato come qualcosa di «presente», senza caricarla di una fascino «aura» poetica; ha messo in luce i modi in cui il passato si modifica inevitabilmente nel suo stesso farsi «racconto», e ha narrato le difficoltà di comprensione che sempre si presentano nel rapporto con una realtà che muta e quasi ci sfugge nell'atto stesso in cui la viviamo. Frutto della sua sensibilità femminile è la sua attenzione al reciproco studiarsi e osservarsi tra le persone anche tra loro più vicine, la sua volontà di comprendere e di ridurre l'estraneità che separa gli esseri umani: ella ha seguito così, con una paziente precisione analitica, il trasformarsi di ogni esperienza nel tessuto dei rapporti quotidiani e familiari. In questa sua indagine la Romano ha raggiunto un essenziale equilibrio stilistico, grazie a una lingua recisa, fatta di frasi semplici, come ritagliate da uno spazio più vasto e magmatico. La scrittrice si situa in un civile e pacato orizzonte borghese, che si difende e resiste al turbine ossessivo della vita contemporanea; e da questo osservatorio indaga con impassibile pazienza tutta la difficoltà, il segreto, la passione dei rapporti umani.

Un'esistenza borghese

L'osservazione dei rapporti umani

Dopo l'esordio con un libro di poesie, *Fiore* (1941), la sua prima opera di rilievo è *Le metamorfosi* (1951), brevi prose dedicate alla descrizione di sogni. Dopo altre raccolte di poesie, la parte più consistente dell'attività della Romano è costituita da una narrativa fondata su motivi autobiografici: dopo *Maria* (1953) e *Tetto murato* (1957), il libro che rivelò le sue qualità più autentiche fu *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), rievocazione dell'infanzia vissuta nella campagna cuneese e della morte della madre. Seguì *Le parole tra noi leggere* (1969), che quell'anno ottenne il premio Strega: l'autrice vi svolge un'inquietante indagine sul proprio rapporto con il figlio. Tra i titoli successivi ricordiamo *L'ospite* (1973), *La villeggiante* (1975) e *Lettera di immagini* (1975).

La narrativa

Il capolavoro della Romano è probabilmente *Una giovinezza inventata* (1979), singolare autobiografia sulla propria giovinezza vissuta negli anni Venti: l'autrice non mira a ritrovare il profumo autentico e originario del tempo giovanile perduto, ma a fissarne la sola immagine veramente possibile, quella che la sua mente può costruire nel presente, dal punto di vista della vecchiaia. L'esperienza dell'autrice si pone come un emblema della giovinezza femminile, rivelatasi come «costruzione» tragica, come difficile lotta per muoversi nel mondo.

Una giovinezza inventata

La Romano ha poi toccato, in *Inseparabile* (1981), il tema del rapporto tra nonna e nipotino, in una difficile situazione familiare; ha seguito, con un lacerante scavo interiore, la vicenda della malattia e della morte del marito nel recente *Nei mari estremi* (1987) e ha costruito un singolare diario di vacanza con *Le lune di Hvar* (1991).

Gli altri romanzi

11.7. Italo Calvino

11.7.1. La vicenda di un intellettuale del dopoguerra.

Il lungo itinerario intellettuale

Nella sua vita ITALO CALVINO ha attraversato le esperienze essenziali della storia intellettuale del dopoguerra; ha avuto modo di seguire i nodi nevralgici delle trasformazioni della cultura italiana e internazionale, mantenendo sempre un lucidissimo rigore razionale, una volontà di capire i diversi aspetti della realtà; ha percorso un lungo cammino, dal giovanile impegno degli anni della Resistenza al mondo frantumato e privo di un centro degli anni Ottanta, dal neorealismo alla più sofisticata sperimentazione. Accompagnando questa vicenda intellettuale, le sue opere hanno approfondito possibilità molteplici e contrastanti, alla ricerca di forme di conoscenza sempre più rispondenti agli intricati caratteri della realtà; e insieme alle opere vere e proprie egli ha prodotto una serie vastissima di progetti e di abbozzi, di interventi giornalistici, di riflessioni, giudizi critici, prefazioni a testi della più varia letteratura. Calvino ha vissuto un rapporto quotidiano con la scrittura, e per questo sono molteplici i suoi testi inediti, lasciati nel cassetto, o i suoi scritti di destinazione occasionale, dalle lettere alle schede di vario tipo (spesso non firmate) da lui elaborate nel corso del suo lungo lavoro di redattore editoriale.

Il rapporto «quotidiano» con la scrittura

La famiglia

Italo Calvino è nato il 15 ottobre 1923 a Santiago de Las Vegas, nell'isola di Cuba, dove il padre dirigeva una stazione sperimentale di agricoltura e una scuola d'agricoltura. Nel 1925 la famiglia tornò in Italia, stabilendosi a San Remo, città d'origine del padre, dove questi tenne la direzione di una stazione sperimentale di floricultura. Italo frequentò le scuole nella sua città interessandosi molto presto di letteratura; scrisse racconti rimasti allora inediti e collaborò al «Giornale di Genova» come critico cinematografico. Dopo l'8 settembre '43 si rifugiò col fratello Floriano sulle Alpi Marittime e partecipò attivamente alla Resistenza in una formazione delle brigate comuniste Garibaldi. Dopo la liberazione si impegnò nella militanza nel Pci e collaborò vivacemente a giornali e riviste comuniste; alla Facoltà di lettere di Torino si laureò nel 1947, con una tesi su Joseph Conrad. A Torino entrò subito in rapporto con gli intellettuali legati alla casa editrice Einaudi, in primo luogo con Pavese e Vittorini, e fu tra i collaboratori del «Politecnico». Con il breve romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato da Einaudi nel 1947, Calvino si rivelò come il più giovane e dotato tra gli esponenti della nuova letteratura neorealista. La sua attività culturale diveniva intanto sempre più intensa; fu redattore della terza pagina dell'edizione piemontese dell'«Unità»; dall'inizio del 1950 fu assunto nella redazione della casa edi-

L'esordio letterario

trice Einaudi, in cui dal 1955 al 1961 svolse le funzioni di dirigente e per la quale continuò poi a lavorare come consulente. La metodicità e la costanza del suo lavoro, rigoroso e preciso, la sua curiosità per le più diverse forme culturali contribuirono in modo determinante ai caratteri della casa editrice negli anni Cinquanta e Sessanta. Dopo la morte del padre (1951) fu impegnato in una varia produzione narrativa, che condusse alle due fondamentali raccolte dei *Racconti* (1958) e dei tre romanzi *I nostri antenati* (1960). Notevoli furono anche le sue collaborazioni con musicisti, che diedero luogo a interessanti canzoni «impegnate», musicate da Sergio Liberovici (nato nel 1930) e a «libretti» per partiture musicali. Vivacissima risultò la sua presenza nel dibattito politico-intellettuale, con collaborazioni a «Rinascita», al «Contemporaneo» e a varie altre riviste. Nel 1952, come inviato dell'«Unità», compì un viaggio in Unione Sovietica, di cui fece un resoconto in venti puntate. I fatti ungheresi del 1956 provocarono il suo distacco dal Pci, che egli abbandonò nell'agosto del '57, pur mantenendo uno stretto rapporto con la sinistra e una viva attenzione alle vicende politiche.

L'attività presso Einaudi

Partecipazione al dibattito politico-culturale

Sullo scorcio finale degli anni Cinquanta si interrogò sui nuovi problemi posti dallo sviluppo della società industriale, cercando una nuova progettazione intellettuale, lontana dagli schemi dell'impegno postresistenziale; e in questa prospettiva diresse, insieme a Vittorini, «Il Menabò» (cfr. 11.5.1). Dopo un soggiorno di sei mesi negli Stati Uniti (1960) preparò un libro di riflessioni (*Un ottimista in America*), che ritirò quando era già in bozze, ritenendolo scarsamente originale. Agli inizi degli anni Sessanta visse per un certo periodo a Roma; ma, spinto da una curiosità sempre più forte per la cultura francese, trascorreva lunghi periodi a Parigi. La situazione di effervescenza dei primi anni Sessanta lo trovava attento, ma sempre con grande distacco, alle trasformazioni in atto, alle iniziative della nuova sinistra e a quelle della neoavanguardia; nuova fu poi la sua curiosità per le scienze della natura, sostenuta da letture di alta divulgazione scientifica. Nel 1963, l'anno della neoavanguardia, il racconto *La giornata di uno scrutatore*, costruito ancora su schemi di tipo tradizionale, definì il suo punto di vista sulla crisi della cultura di sinistra.

Nel 1964 Calvino sposa l'argentina Esther Judith Singer (detta Chichita), interprete e traduttrice dall'inglese, e con lei si stabilisce a Parigi, da dove continua a lavorare per Einaudi; ha così modo di intrecciare più stretti rapporti con la cultura francese, si accosta agli ambienti letterari più sperimentali, stringendo tra l'altro essenziali rapporti con il gruppo dell'Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, «Laboratorio di letteratura potenziale»). Nel 1965 esce il volume delle *Cosmicomiche*, e nel 1967 *Ti con zero*. Segue con attenzione le prime manifestazioni della contestazione studentesca in Italia e in Francia, condividendone le istanze critiche e antiautoritarie; ma la sua ricerca resta del tutto sganciata dalle illusioni e dai programmi di quegli anni, come mostrano *Le città invisibili* (1972) e *Il castello dei destini incrociati* (1973). La sua fama e il suo prestigio si diffondono rapidamente in tutto il mondo, con traduzioni in molte lingue; collabora con «Il Giorno», e il «Corriere della Sera», infine con «la Repubblica» dal 1979. Negli eventi degli anni Settanta egli avverte un degradarsi generale della vita civile, ma il singolare libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) esprime, nonostante tutto, una gioiosa vitalità.

A Parigi

Nel 1980 Calvino si trasferisce con la famiglia a Roma. Le prose di *Palomar* (1983) rivelano una prospettiva amara e disillusa; egli, d'altra parte, guarda al mondo intellettuale italiano e alla confusa situazione del paese con un senso sempre maggiore di estraneità. Nuovo motivo di amarezza è dato nell'83 dalla crisi della casa editrice Einaudi. Nell'estate del 1985 prepara i testi delle conferenze che dovrà

A Roma

tenere negli Stati Uniti a Cambridge, alla Harvard University, dove è stato chiamato per l'anno 1985-86, come Norton Lecturer. Muore a Siena nella notte tra il 18 e il 19 settembre.

11.7.2. Il tempo dell'impegno e del neorealismo.

L'esperienza
neorealista

Con il breve romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), con numerosi brevi racconti scritti nell'immediato dopoguerra (trenta dei quali apparvero nel 1949 nel volume *Ultimo viene il corvo*), con la sua prima attività giornalistica e pubblicitaria, Calvino offrì l'immagine più fresca, giovanile e vitale del neorealismo e della stagione dell'impegno politico. Si rivela nelle sue prime opere (e in modo più intenso nel romanzo) una singolare capacità di rappresentazione nitida e immediata, che tocca la realtà (in primo luogo quella della Liguria durante gli anni della guerra e della Resistenza) con spontanea leggerezza. I ricordi dell'adolescenza e le vicende della lotta partigiana appaiono qui come occasione di conoscenza del mondo, si inscrivono entro un bisogno di totalità, che in ogni gesto, paesaggio, avventura, cerca di interrogare il significato dell'esistenza. Sembra che la vita sia lì per essere conosciuta attraverso il racconto, che tutta la realtà esterna si riveli in un libero proliferare di storie; la libertà duramente conquistata con la Resistenza si riconosce e si afferma anche in questa nuova possibilità di raccontare, nell'aprirsi di una comunicazione immediata, vitale, spregiudicata con il pubblico, che sembra segnalare un atteggiamento completamente nuovo rispetto alla storia precedente.

Il volume
dei *Racconti*

Rimanendo nell'orbita del neorealismo, mentre parallelamente cercava, con risultati più originali, le strade del comico, del fiabesco, della favola morale, Calvino ha prodotto negli anni Cinquanta numerosi racconti, confluiti nel 1958 nel volume dei *Racconti*, comprensivo anche di molti raccolti in precedenza in *Ultimo viene il corvo*, di testi usciti su riviste e di tre racconti apparsi nel volume *L'entrata in guerra* (1954). I *Racconti* sono divisi in quattro libri: *Gli idilli difficili*, *Le memorie difficili*, *Gli amori difficili*, *La vita difficile*. L'ultimo contiene tre racconti più ampi, apparsi già in riviste e rivolti a una riflessione problematica su caratteri e situazioni della vita sociale contemporanea: *La formica argentina* (1952), *La speculazione edilizia* (1957), *La nuvola di smog* (1958). La materia dei *Racconti* e il suo disporsi nei diversi libri mostrano come Calvino si rivolga a una indagine sulla nuova realtà industriale, sui rapporti e condizionamenti che sostengono lo sviluppo della società italiana. Con questa sua attenzione a un mondo che si trasforma, egli rinuncia a ogni visione schematica dell'impegno intellettuale.

L'analisi
della realtà
industriale

11.7.3. Il comico e la fiaba.

Allontanamento
dal neorealismo

Calvino era dotato di una spontanea curiosità per le forme narrative originarie, di una singolare disposizione ad abbandonarsi al fiabesco. Alcuni racconti giovanili affrontano già situazioni di vita popolare con un gusto che fa

pensare al metodo del comico cinematografico; nel 1952, *Il visconte dimezzato* si impegna più risolutamente sulla via della invenzione fantastica; dieci racconti scritti tra il 1952 e il 1956, infine, trovano un originale intreccio di comico e di fiabesco nella rappresentazione del rapporto tra una famiglia di origine contadina e la difficile vita di una moderna città industriale.

Questi racconti hanno al centro la figura del manovale Marcovaldo e i membri della sua famiglia, che agiscono come figurine uscite da giornali per ragazzi o da comiche del cinema muto: in mezzo agli artifici della vita cittadina, i personaggi si difendono con ingenuo coraggio, appoggiandosi su piccoli segni di spontanea vita naturale, stravolgendo gli oggetti del paesaggio industriale in mezzo ai quali sono costretti a muoversi, usandoli in modi surreali, tentando fughe impossibili e ridicole, facendo valere gli elementari diritti dei loro corpi. Dopo l'edizione dei *Racconti*, Calvino tornò su Marcovaldo e la sua famiglia con altri dieci testi (in cui l'invenzione prendeva ancora spunto dai temi a cui in quegli anni si interessava la letteratura «industriale», cfr. 11.3.14); l'insieme dei venti racconti fu raccolto nel volume *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963), rivolto anche a un pubblico infantile e illustrato da Sergio Tofano.

Marcovaldo

Verso
la letteratura
«industriale»

L'interesse per il fiabesco aveva intanto condotto Calvino a un'indagine sulla tradizione delle fiabe italiane: dopo due anni di ricerca aveva pubblicato, nel 1956, un'ampia raccolta di duecento *Fiabe italiane*, ricavate dalle più diverse tradizioni regionali e trascritte in una lingua semplice e piana, che riduceva le connotazioni stilistiche troppo marcate, per rivolgersi a una «media» comunicazione nazionale, accessibile anche ai bambini. Pur se non destinato agli specialisti, il lavoro era molto importante anche dal punto di vista documentario e anticipava tra l'altro quell'interesse per la fiaba che sarebbe stato più tardi al centro delle ricerche della narratologia (cfr. PAROLE, tavv. 102 e 122 e TERMINI BASE 7 e 9). Calvino compiva un esercizio di stile che faceva raggiungere alla sua lingua un'eccezionale capacità di combinare meccanismi narrativi, di isolarne le strutture essenziali, eliminando al massimo ridondanze, residui espressionistici, pause liriche o sentimentali.

La ricerca
sulle fiabe
italiane

11.7.4. I nostri antenati.

L'interesse per la fiaba si lega sempre, in Calvino, a una passione per la più ampia tradizione della letteratura fantastica, in primo luogo per i personaggi e le avventure del romanzo cavalleresco: uno dei suoi autori prediletti è l'Ariosto, con il suo libero trascorrere tra «meraviglioso» e ironia (e all'*Orlando furioso* egli dedicherà più tardi delle trasmissioni radiofoniche, da cui trarrà il libretto *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, 1970). Questo gusto per il fiabesco e il meraviglioso, e la più aerea capacità creativa accompagnata da una sfuggente ironia, trovano un singolare punto d'incontro con la passione ideologica degli anni Cinquanta, in tre romanzi brevi (*Il visconte dimezzato*, 1952; *Il barone rampante*, 1957; *Il cavaliere inesistente*, 1959). Si tratta delle opere che lo impongono come scrittore dotato di caratteri del tutto particolari: la disponibilità all'invenzione più libera si unisce qui a un atteggiamento morale, all'elaborazione di un progetto di razionalità umana aperta e non dogmatica, che si rifà anche ad alcuni aspetti della letteratura illuministica, soprattutto al genere della favola morale e ironica diffuso nel Settecento.

La passione
per il romanzo
cavalleresco

La trilogia
dei romanzi
brevi

I tre romanzi furono raccolti insieme nel 1960, nel volume *I nostri antenati*, il cui titolo sottolinea il legame che le loro vicende hanno con il presente; in quelle figure artificiali, che sembrano disegnate su antiche carte da gioco, si possono riconoscere modelli di comportamento umano e intellettuale che agiscono anche nel mondo contemporaneo. I tre protagonisti, nobili da favola che vivono rapporti inconsueti con se stessi e con la realtà, attraverso la loro stralunata leggerezza offrono altrettante allegorie della ragione, rappresentano ipotesi diverse sui contatti tra mondo e razionalità, sui modi di comprensione della realtà, sui limiti e sulle condizioni dell'iniziativa intellettuale. I tre romanzi possono insomma essere letti anche come delle parabole sulla ragione, sul legame tra ragione e invenzione, e in definitiva anche sulla letteratura e sulla posizione dello scrittore. Le ipotesi di comportamento umano tracciate da Calvino vogliono però restare sfuggenti, impalpabili, sospese nel loro carattere di finzione; egli non dà un messaggio fermo e rassicurante; la sua ragione e la sua morale sono essenzialmente «elusive», si sottraggono nello stesso momento in cui si sta per raggiungerle. Quella dei *Nostri antenati* è insomma una ricerca illuministica che esprime tutti i limiti e le difficoltà che la ragione incontra in un mondo articolato e labirintico, in cui è sempre facile perdere la strada, essere trascinati nell'«errore», come i cavalieri dei romanzi. Questa ricerca è sostenuta da un linguaggio narrativo lucido ed essenziale, che mette in piena luce oggetti, situazioni, rapporti, che segue con la più stringente chiarezza gli aspetti oscuri e irrazionali dei comportamenti, che sembra voler identificare realtà e finzione, ricondurre ogni aspetto dell'esperienza (e la stessa invenzione fantastica) al controllo di una ragione incline a eliminare ogni dato superfluo e ridondante. È facile parlare a questo proposito di un «classicismo» di Calvino, ma si deve tener presente che questo classicismo è strumento essenziale dell'elusività di cui si è sopra parlato; il messaggio di Calvino è tanto più aperto e sospeso quanto più appare definito e squadrato, lucido e levigato nel linguaggio.

Un linguaggio
«classico»

Il visconte
dimezzato

Il visconte dimezzato ci trasporta nel tardo Cinquecento con la vicenda del visconte Medardo di Terralba, diviso letteralmente in due in seguito a uno scontro con i Turchi; da questa vera e propria scissione nascono due personaggi opposti e complementari, il Buono e il Gramo, che rappresentano ciascuno un aspetto parziale dell'umanità e vivono varie avventure che conducono alla ricomposizione della persona di Medardo, che diventerà giusto governatore delle sue terre.

Il barone
rampante

Il più ampio dei tre romanzi, *Il barone rampante*, è anche quello in cui più intenso appare il rapporto tra favola morale e invenzione narrativa. Esso è una delle più affascinanti «parabole» della ragione che siano state composte nel nostro secolo: il libero gioco fantastico si salda strettamente all'intento pedagogico, facendone anche uno dei migliori libri «per ragazzi» della nostra letteratura. Personaggio principale è il barone ligure Cosimo Piovasco di Rondò che, all'età di dodici anni, nel 1767, decide di salire su un elce, e trascorrere poi l'intera sua vita in cima agli alberi, attraversando tutte le essenziali esperienze storiche e culturali, fino agli anni della Restaurazione. Egli rifiuta le convenzioni della vita quotidiana, le regole e i costumi sociali, ma partecipa, dall'alto, alla sete di conoscenza del suo tempo, alla progettazione di un mondo giusto e civile.

L'impegno di Cosimo a non lasciare mai gli alberi crea una serie di felicissime invenzioni narrative: il personaggio, suscitando la curiosità di viaggiatori e di potenti che passano per le sue terre, incontrandosi con i fatti fondamentali della cultura contemporanea, diventa una immagine trasparente dell'illuminista, dell'intellettuale e dello scrittore in genere, che partecipa alla storia, ma con distacco ironico, che ha una forte passione per la vita associata, ma tende a fuggire da essa, che lotta per una società universale, ma non concorda mai fino in fondo con le posizioni dei suoi compagni di lotta. La storia che scorre davanti a Cosimo è, d'altra parte, come un succedersi di apparizioni sfuggenti e illusorie, di propositi vani: e la sua fedeltà alla vita sugli alberi resta segno della validità di un modello assoluto, naturale e razionale, frutto di una scelta, che può anche essere difficile motivare, che può avere un'origine oscura e paradossale, ma che va mantenuta e difesa fino in fondo. Questo orizzonte storico e morale si esprime con leggerezza, attraverso il tessuto stesso dell'invenzione: Cosimo mantiene un'attitudine ironica, che gli permette di ridurre il peso di tutto ciò che tocca, di eludere ogni rassicurante definizione politico-intellettuale.

Il protagonista,
immagine
dell'intellettuale

L'ironia

Il cavaliere inesistente si confronta direttamente con il romanzo cavalleresco: siamo al tempo di Carlo Magno, in un mondo ariostesco. La storia è narrata dalla monaca Teodora e riguarda le avventure di un cavaliere, Agilulfo, di cui esiste solo l'armatura, che da sé si muove per il mondo: una trasparente immagine della razionalità astratta che non riesce a commisurarsi con la realtà. Ma, più che nell'allegoria, l'interesse del romanzo sta nell'esplorazione delle possibilità fornite dalla narrativa: le vicende comportano un continuo interrogarsi sui modi in cui la scrittura può ricostruire il senso dell'esperienza, dar corpo a passioni e desideri.

Il cavaliere
inesistente

11.7.5. Letteratura e conoscenza: saggistica e posizione dell'intellettuale.

Sulla fine degli anni Cinquanta, Calvino abbandona i modelli dell'impegno del dopoguerra, ma continua a credere in una letteratura capace di intervenire nella realtà, di confrontarsi con le sue modificazioni, di comprenderne i problemi, mantenendo equilibrio razionale e forza comunicativa: in questa direzione vanno sia la sua collaborazione con Vittorini nel «Menabò», sia il suo interesse per alcuni aspetti della cultura europea che avevano fino allora suscitato scarsa eco in Italia. Calvino vede nel presente l'intreccio di possibilità diverse, che rifiuta di interpretare in modo semplicistico e unilaterale: e queste posizioni gli attirano, da parte della neoavanguardia, l'accusa di continuità con il neorealismo e, da parte della nuova sinistra, l'accusa di riformismo.

L'evoluzione
ideologica

Ma allo scrittore non interessa ora schierarsi, quanto trovare nuove occasioni e possibilità di conoscenza, guardare in faccia alla problematicità del presente: compito dell'intellettuale gli appare proprio quello di entrare fino in fondo nella rete di condizioni, rapporti, sottili combinazioni su cui appare costruita la società industriale. Questa coscienza della complicazione della realtà esterna domina il racconto *La giornata di uno scrutatore* (1963), che appare come un ultimo, definitivo saluto di Calvino al neorealismo e alla tematica dell'impegno: è un racconto in terza perso-

Problematicità
del presente

La giornata
di uno scrutatore

na, scritto in modi volutamente naturalistici e dimessi, sulla giornata che Amerigo Ormea, «anonimo erede del razionalismo settecentesco» e militante del Pci (personaggio evidentemente autobiografico), passa in qualità di scrutatore, durante le elezioni del 1953, in un seggio elettorale situato in un celebre ospizio per minorati, l'Istituto Cottolengo di Torino, gestito da un ordine religioso.

Ma, al di là della tematica politico-intellettuale, la volontà di continuare a indagare il labirinto della realtà e della cultura contemporanee si apre ora verso una gamma sempre più ampia di interessi: in primo piano è l'attenzione alle teorie della letteratura, soprattutto nell'orizzonte dello *strutturalismo* (cfr. PAROLE, tav. 167), e alle scienze naturali. Realtà e letteratura gli appaiono ordinate in una rete di funzioni e di rapporti che occorre capire e seguire in tutte le articolazioni: la figura dell'autore deve tendere a scomparire in questo gioco di relazioni, ma la sua scomparsa consente di avvicinarsi alla soglia di un qualcosa di sconosciuto, a nuove configurazioni della realtà, in uno «sforzo di uscire dai confini del linguaggio».

La nuova ricchezza degli interessi di Calvino si sente anche nella sua produzione saggistica, di cui ha fornito una scelta solo parziale il volume del 1980 *Una pietra so-*

I saggi:
Una pietra sopra

PAROLE tav. 167

Strutturalismo

Con questo termine si designa un atteggiamento teorico e ideologico, che in questo secolo ha dato luogo a una serie di ricerche particolari, raggiungendo la sua massima espansione in Francia negli anni Cinquanta e Sessanta e permeando le più diverse forme culturali e l'intero sistema delle scienze umane. Basandosi su una opposizione tra «struttura» e «storia», lo strutturalismo orienta la conoscenza verso l'organizzazione interna che regola gli equilibri e i rapporti tra gli oggetti, verso il carattere sistematico delle realtà culturali, alla ricerca di elementi costanti che si condizionano tra loro e che per lo più non sono immediatamente manifesti. Tutte le realtà umane vengono così sottoposte ad analisi che mettono in luce equilibri funzionali, strutture «profonde», catene di relazioni, indipendenti dal loro sviluppo nel tempo. Questo orientamento si sviluppa dalla *linguistica strutturale* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 160) e da una estensione dei modelli da essa elaborati ai più diversi ambiti di analisi.

In questo contesto ha assunto grande rilievo la letteratura, con la diffusione di una ossessiva attenzione alle strutture interne dei testi, e con l'elaborazione di varie teorie della *scrittura*, della *testualità*, della *morte dell'autore*. Secondo queste teorie, il testo letterario non andrebbe visto come espressione personale di un autore, ma come catena di rapporti formali che negherebbe la stessa presenza del soggetto umano. Penetrato nella cultura italiana degli anni Sessanta, anche grazie alla neoavanguardia, lo strutturalismo vi ha assunto a volte caratteri di moda, spesso subalterni ai modelli francesi; più a fondo la sua azione si è fatta sentire nella critica letteraria, promuovendo metodi *formalistici* e *semiologici* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 161); in generale esso ha contribuito ad allontanare la nostra cultura dagli orizzonti storicistici, e l'ha spinta a prestare nuova attenzione alle «strutture», alle relazioni interne tra gli oggetti.

pra. Discorsi di letteratura e società. La raccolta è la testimonianza del difficile tentativo di trovare un rapporto non meccanico tra letteratura e società. Col titolo *Una pietra sopra* l'autore allude anche al proprio distacco da quel tentativo: egli prende atto dell'impossibilità di concepire la società come un tutto unitario, e del «dissolversi della pretesa d'interpretare e guidare il processo storico».

11.7.6. Fantascienza e combinatoria narrativa: Le Cosmicomiche.

Le nuove curiosità culturali e scientifiche di Calvino e la sua più diretta attenzione per i meccanismi narrativi trovano espressione in una serie di racconti in due volumi, *Le Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967), a cui si sono aggiunti in seguito pochi altri testi: il tutto è stato poi inserito nella raccolta completa delle *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984).

Il termine *cosmicomiche*, con cui Calvino designa la maggior parte di questi nuovi pezzi narrativi, fa pensare alle «comiche» cinematografiche: l'autore cercava un comico di movimento, pieno di sorprese e di scambi imprevedibili, capace di istituire rapporti inconsueti tra le cose. Le situazioni comiche nascono da un continuo confronto con ipotesi scientifiche sull'origine, sull'evoluzione, sul destino dell'universo, al di là dei limiti della storia umana. Solo in parte queste storie utilizzano il metodo della *fantascienza* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 157); mentre questa, infatti, si rivolge in genere a ipotesi su mondi futuri e su possibili sviluppi della civiltà umana, Calvino si rivolge di preferenza al passato che ha preceduto l'esistenza dell'uomo, con situazioni e personaggi che traducono in forma narrativa i diversi scenari avanzati dalle ipotesi scientifiche. Si tratta di personaggi «impossibili», che rappresentano un fascio di rapporti e di contatti in cui si condensa la memoria di quanto è avvenuto nell'abisso del tempo: la maggior parte delle storie sono affidate alla voce di un personaggio dal nome impronunciabile, Qfwfq, che ha attraversato le più varie ere cosmologiche o è vissuto in una delle molteplici situazioni cosmiche possibili.

Sorprendente è qui la sottigliezza con cui Calvino riesce a ricavare combinazioni narrative o incontri comici a partire dai presupposti più strani, più lontani dalle condizioni umane di base da cui le azioni narrative non possono prescindere: la sua è una continua scommessa sui limiti del narrabile, una continua esplorazione di inedite possibilità combinatorie. Il diverso presentarsi delle forme dell'esistenza cosmica mostra la relatività estrema di ogni posizione del mondo, dell'uomo, della società: è proprio la scienza moderna a mostrare che non soltanto le società storiche, ma la stessa vita dell'uomo sulla terra derivano solo dalla realizzazione di una tra le tante possibilità di evoluzione dell'universo. Il narratore esplora altre possibilità, ma per dar corpo a questo impensabile, deve pur sempre servirsi di coordinate linguistiche e di riferimenti alla realtà che ci è nota. Il comico nasce dal contrasto che si crea tra il mondo «altro» che si rappresenta e le cose anche più banali e quotidiane del nostro mondo contemporaneo di cui Calvino si serve per costruire questa rappresentazione. Pur gettando il suo sguardo negli abissi insondabili del cosmo, Calvino non può perdere di vista i paesaggi della civiltà industriale avanzata: le combinazioni e gli incidenti della vita cosmica offrono una immagine apocalittica del

I nuovi interessi
degli anni
Sessanta

Un particolare
uso del comico

La fantascienza
e la realtà cosmica

Il gioco
combinatorio

I segni
del mondo
industriale

Ti con zero

mondo contemporaneo, fitto di oggetti inutili, di escrescenze abnormi.

I quattro racconti che costituiscono la terza parte di *Ti con zero* portano all'estremo il gioco combinatorio e la riflessione sulle possibilità, lasciando da parte il piano cosmologico per tornare a quello degli eventi umani, con una sottilissima e a volte cavillosa misurazione della catena di condizionamenti che pesa sulla vita dell'individuo, perduto nel labirinto del mondo. *L'inseguimento* e soprattutto *Il guidatore notturno* definiscono con impassibile precisione la rete di segnali micidiali e insensati a cui sembra ridursi la vita contemporanea, in un inseguirsi, toccarsi, allontanarsi di presenze vuote: il mondo si è tramutato in un luogo astratto, in cui la normale comunicazione tra gli esseri umani è stata sostituita da combinazioni, ipotesi, funzioni.

11.7.7. Il castello dei destini incrociati e Le città invisibili.

Approfondimento
del meccanismo
combinatorio

Calvino ha approfondito ulteriormente la sua attenzione alla combinatoria narrativa, facendone un principio globale di organizzazione del racconto, arrivando ad esibire direttamente il meccanismo, mettendo in scena la varietà delle combinazioni che il narratore si trova davanti, una volta scelti determinati presupposti.

La semiotica
e il gioco
dei tarocchi

Questo lavoro si basa su un confronto più esplicito con le pratiche della *semiotica* e della *narratologia* (cfr. TERMINI BASE 7, PAROLE, tav. 168 e GENERI E TECNICHE, tav. 161): e proprio dalla partecipazione a un seminario sulle strutture del racconto, Calvino ricavò l'idea di costruire un percorso narrativo a partire dalle carte dei tarocchi. Utilizzando le immagini di una celebre raccolta di tarocchi, quella miniata da Bonifacio Bembo per i Visconti verso la metà del secolo XV, lo scrittore costruì un testo singolare, *Il castello dei destini incrociati*, che fu pubblicato nel 1969; compose poi un altro testo, servendosi delle carte molto diffuse dei tarocchi di Marsiglia (risalenti al Settecento), *La taverna dei destini incrociati*. Sia *Il castello* sia *La taverna* furono raccolti insieme nel 1973 nel volume *Il castello dei destini incrociati*.

Il castello
e La taverna

Nel corso di viaggi che si svolgono in un universo astratto e indefinito, un gruppo di viandanti giunge nel primo testo in un castello, nel secondo in una taverna: essi sembrano aver perduto la parola, ma, seduti intorno a un tavolo, disponendo le carte di un mazzo di tarocchi in un certo ordine e seguendo i significati delle diverse figure, raccontano storie, che si organizzano secondo vari rapporti e si sviluppano seguendo alcuni grandi archetipi narrativi, casi in cui si riassume il senso del destino umano.

Le città invisibili

Il gioco con i tarocchi chiudeva la combinatoria in se stessa, in un confronto con gli invariabili archetipi della tradizione narrativa, in una vera e propria negazione della storia. Ma Calvino sentiva il bisogno di confrontare in modo più stretto l'analisi delle possibilità con la realtà civile, con il problema, che lo aveva sempre assillato, dell'intervento nel mondo. Da una tensione tra gioco combinatorio e ricerca della realtà nasce *Le città invisibili* (1972), un libro di perfezione cristallina, sospeso fuori dal tempo e insieme carico di segni del presente, costruito secondo una struttura quasi matematica e insieme agitato da vibrazioni e inquietudini che corrodono il velo di una prosa nitida e ferma,

PAROLE tav. 168

Semiotica/Semiologia

Questi due termini, che risalgono al greco *seméion* ("segno"), vengono entrambi usati per indicare una disciplina sorta e sviluppatasi nel corso di questo secolo, che studia il vario articolarsi della significazione e della comunicazione, guardando a tutti gli aspetti della cultura umana dal punto di vista dei sistemi di segni che li costituiscono (cfr. TERMINI BASE 10). Il termine *semiotica* ha avuto origine, in particolare, dalla riflessione filosofica degli americani Charles Sanders Peirce (1839-1914) e Charles W. Morris (1901-1979), che con esso hanno inteso riferirsi alla dottrina della *semiosi*, cioè dell'uso dei segni (definita da Peirce come «un'azione, una influenza che sia, o coinvolga, una cooperazione di tre soggetti, come per esempio un segno, il suo oggetto e il suo interpretante»). Il termine *semiologia* è stato invece proposto da Saussure, per definire «una scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale», a partire dai principi della *linguistica strutturale* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 160). Mentre *semiologia* può essere usato solo per definire la disciplina nel suo carattere scientifico, *semiotica* può invece essere usato anche per definire un più vario e indeterminato campo di studi, che comprende prospettive e oggetti diversi, strutture e possibilità di indagine molteplici ed eterogenee.

La semiotica è tendenzialmente rivolta allo studio di ogni fenomeno umano, in quanto legato all'uso di segni, a processi di significazione e di comunicazione. In Italia lo sviluppo di questa disciplina è stato assai forte negli anni Sessanta e Settanta, come una conseguenza del diffondersi dello strutturalismo (cfr. PAROLE, tav. 167) e dell'esigenza di studiare i processi di comunicazione nel loro più concreto articolarsi: essa ha ricevuto attenzione sia sul piano teorico e filosofico, sia su quello di ricerche nei settori più diversi. Semiologo onnipresente, dalla inesauribile vitalità e curiosità è stato Umberto Eco (cfr. 12.5): ma importanti contributi teorici sono venuti anche da Cesare Segre, EMILIO GARRONI (1925), FERRUCCIO ROSSI LANDI (1921-1985) e da altri studiosi. Ponendosi come punto di vista generale sulla cultura umana, la semiotica si è sovrapposta alle diverse scienze umane, è penetrata in esse (in primo luogo nella psicologia, nell'antropologia, nell'estetica), aprendo un nuovo orizzonte di metodo e di ricerca. Relativamente alla letteratura, si sono avuti vari svolgimenti teorici, che hanno portato allo sviluppo di una vera e propria *critica semiologica* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 161).

quasi raggelata nella sua capacità di definire le forme più astratte e inafferrabili. Il libro può apparire come una serie di brevi descrizioni di città ipotetiche, che non corrispondono in nessun modo alle città reali: ciascuna di esse è come una possibile configurazione della civiltà, un possibile modo di inserirsi nella natura, di costruire forme artificiali, di utilizzare il linguaggio, di intrecciare rapporti collettivi. Spesso esse risultano da combinazioni puramente fantastiche, si librano verso una dimensione surreale.

Descrizioni
di città
ipotetiche

Ma questo effetto viene superato dal loro inserimento entro una « cornice » nettamente definita: le descrizioni delle città vengono infatti presentate come frutto di un resoconto che Marco Polo fa all'imperatore Kublai Kan, e si susseguono distribuendosi secondo una serie di costanti e di varianti, di rapporti numerici e tematici; tra le varie descrizioni sono inseriti brani in corsivo che riportano i colloqui del viaggiatore del *Milione* con l'imperatore, e che forniscono varie indicazioni e chiavi di lettura sui loro possibili significati.

Il viaggio
e la conoscenza

Il viaggiatore e l'imperatore sono trasparenti figure della conoscenza, della razionalità civile, del rapporto tra pensiero, progettazione, realtà. L'imperatore, data l'immensità del suo impero, non potrà mai vedere le città che Marco gli descrive: tuttavia Marco stesso non ha mai veramente visitato quelle città, che emergono piuttosto dal suo immaginario, a partire, forse, dal modello di una sola città, la prima a cui ognuno è costretto a rapportarsi per arrivare a concepire la stessa forma urbana, e che per lui è Venezia. E tuttavia le città che egli descrive, pur nella loro astrazione, contengono a volte segni molto definiti della realtà a noi contemporanea, appaiono come immagini distorte ed estreme delle città industriali, dell'inferno delle metropoli moderne. Nel mare sterminato delle città reali e di quelle possibili, appare sempre più difficile edificare la « città perfetta »: quella che abitiamo non può essere altro che un inferno quotidiano nel quale orientarsi secondo due opposti comportamenti: « Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio ».

11.7.8. Se una notte d'inverno un viaggiatore.

Un « romanzo
semiotico »

Il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) porta all'estremo il gioco sulla combinatoria narrativa: qui Calvino sembra raccogliere il frutto finale della vasta produzione della semiotica e delle teorie letterarie dei decenni precedenti, portandola come a un fantasmagorico esaurimento, a una divertita esplosione. Il libro può apparire come un vero e proprio « romanzo semiotico », che si costruisce sul farsi stesso della comunicazione narrativa, su un intreccio di incidenti e malintesi che la disturbano; ed è anche un « romanzo della teoria del romanzo » (C. Segre), un addio gioioso e spericolato ai vari progetti sperimentali e avanguardistici esauriti negli anni Settanta, a tutta quella letteratura che in questo secolo si è costruita come riflessione sul proprio stesso farsi, sui propri strumenti e sulle proprie condizioni. La tensione conoscitiva che caratterizza la maggior parte delle opere di Calvino appare qui sospesa e attenuata, in funzione di un gioco virtuosistico, della costruzione di una macchina complicata ma godibilissima, ricca di sorprese e di incampi divertenti, animata da una spigliata comunicatività.

Il lettore
e i frammenti
dei romanzi

Il libro si rivolge direttamente al lettore, presentandosi appunto come il suo romanzo, costruito secondo le diverse fasi del rapporto che questi instaura con la forma fisica e con i contenuti del libro. Per una serie di incidenti, di cui si cerca a un certo punto di ricostruire l'origine, il lettore non riesce a trovare davanti a sé un ro-

manzo tradizionale, omogeneo e concluso: mentre sta leggendo quello intitolato appunto *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si accorge che la copia di cui dispone contiene solo le prime sedici pagine, per errore rilegate più volte insieme e continuamente ripetute. Messosi alla ricerca del resto del libro, si imbatte in altri nove inizi di romanzi diversi, in ciascuno dei quali sono riprodotte le forme di generi e modelli caratteristici della narrativa contemporanea. Il romanzo si costruisce così a partire dalle avventure del lettore, sollecitato da sempre nuove possibilità di lettura, a confronto con testi che non giungono mai a compimento, con scenari narrativi in contraddizione tra loro e solo in parte realizzati: una gioiosa affermazione della passione per la lettura e la scrittura; Calvino mette in luce il loro legame con il desiderio, il loro essere espressione di una ricerca di conoscenza e di rapporto con gli altri, ma anche la loro insufficienza, la delusione inevitabile che comportano.

11.7.9. Verso la fine del millennio.

Nell'avvicinarsi della fine del millennio, Calvino sente sfilacciarsi e disintegrarsi la stessa visibilità del mondo, il cui aspetto si frantuma e si perde in mille particolari, in una molteplicità incontrollabile di situazioni e di rapporti, in cui non sembra possibile individuare nessun ordine. Già sul finire degli anni Settanta, e poi con maggiore insistenza all'inizio degli anni Ottanta, egli preferisce occuparsi di situazioni marginali, di forme laterali, bizzarre o imprevedibili della cultura e dell'esperienza: lo testimoniano la maggior parte degli scritti giornalistici raccolti nel volume *Collezione di sabbia* (1984).

Assenza
di ogni ordine

Di questa posizione di osservatore del particolare egli dà l'immagine esemplare in una serie di prose pubblicate fin dal 1975 sul « Corriere della Sera » e poi su « Repubblica » e raccolte, con un attento lavoro di selezione, nel 1983 nel volume *Palomar*: vi si seguono, attraverso il racconto di una terza persona esterna, le riflessioni e le osservazioni quotidiane di un certo signor Palomar. I gesti di Palomar, la sua distaccata partecipazione alla vita del mondo, la sua silenziosa e cauta riservatezza, il suo continuo interrogarsi sui limiti della propria posizione e della propria esperienza, fanno di lui un vero e proprio emblema, figura esemplare e ironica dell'intellettuale, che può conoscere solo collocandosi ai margini della realtà. Confinato ai limiti dell'orizzonte sociale contemporaneo, nelle pieghe della moderna civiltà di massa, nel mondo della vacanza, o in quello della vita cittadina, qualche volta in viaggio in paesi lontani, Palomar affida la sua volontà di conoscenza ai caratteri più impercettibili delle cose, alla definizione delle continue incongruenze tra i modelli mentali e i fenomeni, i movimenti, gli eventi: sa che c'è una frattura di fondo tra i progetti, i programmi, gli schemi di comportamento, e le forme concrete della vita, la realtà dei rapporti umani e sociali.

Palomar

Calvino continuava a pensare a una letteratura che esplorasse proprio le pieghe più sottili, gli aspetti inquietanti rivelati dalle diverse sfere dell'esperienza: e aveva progettato un libro sui cinque sensi, di cui al momento della morte erano già stati scritti tre racconti, raccolti nel 1986 col titolo *Sotto il sole giaguaro*. L'ultimo lavoro di Calvino è costituito dalle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millen-*

Ultime
progetti

nio, elaborate nell'estate del 1985, pubblicate in Italia nel 1988: si tratta di scritti destinati alle sei conferenze che lo scrittore doveva tenere alla Harvard University.

11.7.10. *Significato dell'opera di Calvino.*

Passione
narrativa

Il valore emblematico dell'opera di Calvino sta soprattutto nel suo aver saputo trasferire le sue diverse esperienze intellettuali in una narrativa carica di passione inventiva e insieme di tensione « critica », aperta verso il fantastico e il meraviglioso e insieme verso un orizzonte conoscitivo e riflessivo, rivolta verso le radici antropologiche della narrazione e insieme proiettata verso le possibilità del futuro. Meglio di ogni altro scrittore italiano contemporaneo Calvino ha saputo accordare il senso dell'artificio, la passione per il racconto come « macchina » e per le tecniche combinatorie, con l'attenzione alla realtà cosmica, biologica, materiale, sociale, storica. Al rigore della sua ricerca si è sempre accompagnata una dose di ironia, un sottile distacco: le sue opere, quanto più sono costruite con precisione geometrica, tanto più mantengono un carattere di elusività, sembrano cercare un punto di fuga, sottrarsi a ogni tentativo di ridurle in formule e modelli chiusi in se stessi.

Una lingua
all'altezza
del presente

Calvino ha guardato al proliferante caos dei linguaggi contemporanei non per riprodurlo mimeticamente, né per aggredirlo espressionisticamente, ma per neutralizzarlo e sospenderlo, trovando un equilibrio « medio », che non dà rilievo alla caratterizzazione del lessico, ma al misurato rigore della frase. La sua parola aspira sempre ad esprimere la lucidità del pensiero e dello sguardo, la volontà di illuminare i contorni precisi delle cose, più che il loro colore e la loro fisicità: mira ad afferrare l'azione e il movimento nella loro sostanza più essenziale, più che nelle sfumature e nelle risonanze che lasciano intorno a sé.

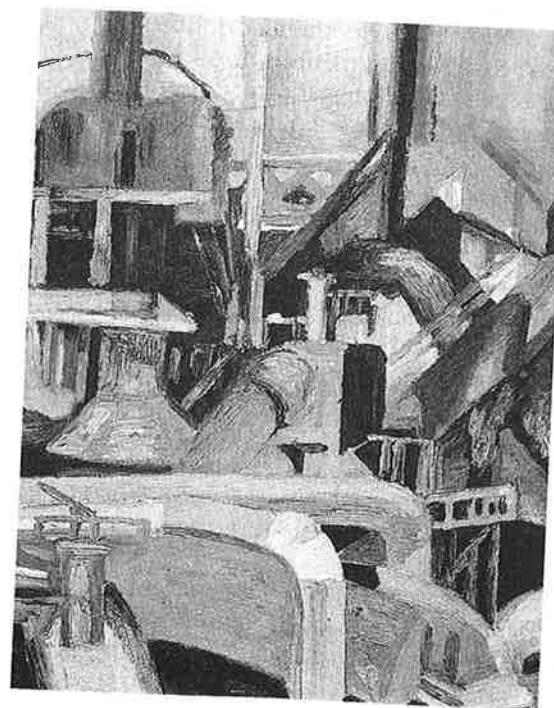
La letteratura
nel tempo della
frantumazione

Scrittore attento alle incessanti modificazioni del nostro tempo, Calvino non ha prodotto nessuna opera risolutiva, nessuno di quei capolavori in cui si riassume, senza residui, tutto il senso di un'esperienza; si è espresso in numerose opere di grande fascino, in cui ha addensato i segni di diverse situazioni, di momenti e scelte che poi ha avuto il bisogno di superare, di portare più in là: ma proprio nel suo continuo spostarsi, nel suo cercare nuove combinazioni, nel suo rispondere ai più vari temi posti dalla realtà e dalla cultura contemporanea, ha manifestato nel modo più esemplare le possibilità e i limiti della letteratura in questa fine del millennio, in cui ogni sintesi è divenuta impossibile.

Epoca 12

Verso una civiltà planetaria

1968-1991



Sommario

Dalle illusioni rivoluzionarie del Sessantotto sono sorte contraddizioni e crisi che hanno condotto, su scala mondiale, al trionfo del mercato capitalistico, della pubblicità, della telematica e dell'informatica. La società e la cultura presentano caratteri «post-moderni», con la riduzione di ogni realtà a pura apparenza spettacolare: in Italia il «postmoderno» si manifesta con nuovi intrecci di ideologie e di modelli intellettuali. La letteratura delle generazioni emerse dopo il Sessantotto si è caratterizzata, negli anni Settanta, per una «riscoperta» della poesia e, negli anni Ottanta, per il rivelarsi di nuovi narratori.

Nella pagina precedente:
C. Ravera Oneto,
Strutture.

12.1. Dal 1968 a oggi.

Uno sguardo più rapido daremo alla cultura e alla letteratura del periodo successivo al 1968, le cui tendenze generali rendono possibile distinguere questi anni dai precedenti, comprendendoli sotto il segno di una nuova Epoca, l'ultima di questa storia letteraria. La brevità della trattazione dell'Epoca 12 è giustificata dal fatto che, comunque, non sarebbe possibile darne una sistemazione storica adeguata e soddisfacente; i giudizi sugli autori e sulle opere degli anni a noi più vicini sono inevitabilmente deformati dalla prospettiva ravvicinata e dal rapporto più diretto con una realtà che muta incessantemente, in modi sorprendenti, che sfuggono a ogni possibile previsione. Nell'ambito dell'Epoca 11 si è trattato di molti autori che, pur iniziando la loro attività molto prima del '68, hanno poi prodotto alcune tra le loro opere più rilevanti negli anni più recenti (alcune pubblicate addirittura nel 1991). Nelle pagine che seguono si daranno solo alcune indicazioni generali sulle tendenze essenziali della cultura dopo il 1968 e si tratterà un panorama molto veloce sugli autori e le esperienze letterarie di maggior rilievo.

Dopo il 1968

La scelta di seguire gli anni successivi al 1968 come una nuova «epoca» è dovuta al fatto che in essi si è verificato un sorprendente rovesciamento della situazione creatasi dopo la seconda guerra mondiale: attraverso una serie di processi e di tensioni, che spesso hanno avuto uno sbocco assai diverso da quello previsto o cercato dai protagonisti e dalle forze in gioco, sono venuti meno gli equilibri della cosiddetta «guerra fredda».

Crisi
degli equilibri

Una prima crisi di quegli equilibri è venuta, intorno al '68, dal confuso affermarsi di nuovi movimenti di liberazione e di emancipazione: ma, dopo un generale arretramento di questi, la guerra fredda tra il blocco occidentale e quello orientale ha avuto fine con il crollo del comunismo. Questa situazione sembra condurre a una nuova unificazione del mondo sotto il segno del mercato capitalistico e preludere ad esiti tutt'altro che rassicuranti, anzi minacciosamente distruttivi.

Nel contempo si è accresciuta all'estremo l'interdipendenza tra le diverse aree del pianeta: tensioni e conflitti locali appaiono intrecciati con l'intero quadro della situazione mondiale e suscitano effetti in ogni angolo della terra. L'affermarsi di molti processi di liberazione nella vita individuale e collettiva è ac-

L'economia mondiale

compagnato dall'espandersi del controllo esercitato dalle economie industriali sul mondo intero: i paesi piú sviluppati dell'Occidente, pur tra crisi e contraddizioni, hanno visto una prodigiosa espansione economica, già avviata negli anni Cinquanta e Sessanta. È inoltre proseguita, in modo profondo e irreversibile, la trasformazione della vita culturale, dei comportamenti quotidiani, della comunicazione e delle relazioni sociali, dei rapporti con gli oggetti; si è accresciuto il dislivello tra paesi ricchi e paesi poveri, portando all'estremo la pericolosa frattura tra il «Nord» e il «Sud» del mondo, e ponendo in piena evidenza il legame tra crescita industriale e degradazione dell'ambiente naturale.

«Nord» e «Sud» del pianeta

Il Sessantotto

Intorno al '68 il mondo è stato percorso da una ventata rivoluzionaria, che nei paesi industriali si è espressa soprattutto attraverso i movimenti studenteschi, la cui «contestazione» tendeva a mettere in causa l'intera società, con un'ansia di intervento globale, con un rifiuto di forme e tradizioni repressive e autoritarie, con una ricerca di nuove libertà individuali e di nuova solidarietà collettiva (cfr. DATI, tav. 169). Dalla ribellione antiautoritaria del Sessantotto

DATI tav. 169

Letteratura e movimenti giovanili

La tematica della «giovinezza» ha attraversato tutta la storia e la cultura del Novecento: già all'inizio del secolo i giovani avevano cercato di diventare protagonisti dello sviluppo storico, ponendosi soprattutto alla testa dei movimenti nazionalistici e di quei gruppi di avanguardia (come il futurismo) rivolti a opporre al vecchiume della cultura «passatista» l'energia e il vigore giovanile, l'invenzione del nuovo, la possibilità di afferrare la «vita» in tutte le sue espressioni piú creative e dinamiche. Nella prima metà del secolo l'azione dei giovani e l'esaltazione della «giovinezza» si sono però strettamente integrate con tendenze che interessavano il quadro piú generale della società: i giovani affermavano un'autonoma identità di gruppo, ma si facevano portatori di valori, tendenze, ideologie sostenute da forze sociali piú ampie, borghesi o piccolo-borghesi. Solo a partire dagli anni Cinquanta nei paesi piú avanzati si formano aggregazioni giovanili separate dal resto del corpo sociale, che affermano valori comuni ai giovani in quanto tali; essi si riconoscono in particolari comportamenti quotidiani, in determinate forme culturali (in primo luogo musicali), nel linguaggio e nell'abbigliamento. Queste aggregazioni hanno creato modelli di vita completamente opposti a quelli di una società «adulta» basata sul lavoro, sulla produzione e sul consumo; in alcune espressioni estreme e degradate il rifiuto del mondo adulto si è risolto in atteggiamenti subalterni, irrazionali, distruttivi, basati sul miscuglio di diverse sottoculture: l'uso diffuso della droga, sentito come segno di rifiuto di ogni norma sociale e come distorta affermazione di una identità alternativa, ne ha rappresentato l'esito piú tragico.

Un carattere diverso hanno avuto i veri e propri «movimenti» con cui i giovani hanno affermato una diretta volontà di intervento nella società, rivendi-

segue

cando diritti ed esigenze legate alla loro stessa condizione, cercando un ruolo piú attivo nelle istituzioni e nelle attività ad essi destinate. Questi movimenti sono sorti per lo piú in seguito a improvvise scintille, determinate da qualche evento pubblico o dall'opposizione a particolari decisioni governative: ma in essi sono confluiti varie forme di aggregazione giovanile, molteplici intrecci di gruppi, tendenze, scelte culturali. Il loro terreno piú fertile è stato quello della scuola e dell'università di massa, da cui spesso si sono propagati all'intera scala della vita sociale. Il movimento studentesco internazionale del Sessantotto ne è stata la maggiore e piú incisiva manifestazione, a cui in Italia sono seguiti altri, con alcuni elementi di continuità, ma anche con caratteri molto differenti (da quello del 1977 a quello del 1990, detto della «Pantera»).

Nei movimenti giovanili molti atteggiamenti culturali di varia provenienza, che in primo luogo hanno la funzione di elaborare modi di «stare insieme», si intrecciano e si integrano con forme di comunicazione assolutamente specifiche del mondo giovanile: essi sono in gran parte frutto della cultura di massa, mirano a un uso «alternativo» di quelle stesse forme con cui i giovani si trovano in rapporto fin dall'infanzia. La base di questa cultura è infatti costituita in modo preponderante dalla televisione, dallo sport, dal cinema e soprattutto dalla musica (in particolare dal *rock*). Ma anche la letteratura entra a farne parte: forme della letteratura contemporanea o del passato sono spesso assunte come emblemi del modo di essere dei giovani, del loro rifiuto delle regole vigenti e dei meccanismi del mondo adulto.

Nei riguardi della letteratura, il movimento del sessantotto è parso oscillare tra un vero e proprio rifiuto e una forte attenzione a tutte le possibili forme di poesia politica e rivoluzionaria. Il Sessantotto francese si è spesso rifatto alla tradizione surrealista e ha trovato molteplici rapporti con le forme piú radicali dello *strutturalismo* (cfr. PAROLE, tav. 167). Varie convergenze si sono avute, in Italia, tra la contestazione della cultura borghese e alcuni degli obiettivi della neoavanguardia (cfr. II.5.2).

Una grande fortuna ha avuto nel movimento sessantottesco il pensiero di Herbert Marcuse (1898-1970), che ha promosso una nuova attenzione alle forme estetiche «classiche», a una idea della «bellezza» come forza capace di anticipare l'immagine di una società libera e felice. E negli anni successivi molti hanno visto nella «poesia» in quanto tale un'espressione indefinita di alcuni dei valori e delle esperienze caratteristiche di gruppi alternativi: spontaneità, creatività, marginalità, corporeità, desiderio. All'elaborazione di questa nozione di poesia ha contribuito la consuetudine con il linguaggio delle canzoni, con la vasta produzione di musica «alternativa».

Scrittori di varia origine sono stati assunti dai giovani come modelli di comportamento e di critica ai valori costituiti: il rifiuto della logica borghese e l'esaltazione dell'«immaginazione» si sono spesso richiamati alla tradizione poetica moderna, da Baudelaire a Rimbaud, al surrealismo; la ricerca di nuovi modi di vita e una vaga disposizione mistica hanno fatto circolare intensamente tra i giovani i libri del romanziere tedesco Hermann Hesse (1877-1962); la tragica vicenda di Pasolini ha fatto di questo scrittore una sorta di mito, capace di simboleggiare lo scontro tra l'autenticità viscerale della poesia e la volgarità del mondo (cfr. II.5.3).

sono scaturite (con effetti particolarmente consistenti nel nostro paese) alcune essenziali modificazioni del costume, dei rapporti quotidiani, dei modelli di comportamento, degli usi stessi della cultura: l'esperienza che è penetrata più capillarmente nella vita quotidiana è stata quella del *femminismo*, che, proprio a partire dallo spirito libertario del Sessantotto, ha mutato radicalmente i caratteri del rapporto di coppia e il ruolo della donna nella società.

Il femminismo

Dopo una lunga fase critica, che ha avuto proprio nel Sessantotto il suo punto di partenza e si è prolungata per gran parte degli anni Settanta (accompagnata dall'esplosione del terrorismo), l'Italia ha avuto negli anni Ottanta un nuovo *boom* economico: nel frattempo sono state sconfitte tutte le ipotesi rivoluzionarie o audacemente riformistiche della sinistra. Mentre gli atteggiamenti, le abitudini, gli oggetti della nuova realtà industriale sono penetrati in ogni zona del paese, distruggendo definitivamente i residui dell'antico mondo contadino e cambiando i connotati di luoghi e ambienti fino ad allora rimasti intatti (è quella «mutazione antropologica» che fu avvertita nel modo più esplicito da Pasolini, cfr. II. 5.6), il trionfo del mercato capitalistico sembra accompagnarsi a una totale affermazione della civiltà di massa: al rifiuto e all'insubordinazione sociale, alla ricerca di modi di vita diversi da quelli imposti dall'industria, succede l'integrazione, l'accettazione della concorrenza e della competitività, l'esaltazione dell'interesse e del godimento individuale, il dominio della pubblicità su ogni momento della vita quotidiana.

Verso un nuovo «boom» economico

Una «mutazione antropologica»

Ma il mondo del mercato trionfante, l'espansione industriale, la possibilità di vivere come inesauribili consumatori di prodotti di ogni genere, lasciano persistere situazioni difficili e conflittuali. A varie riprese e in forme diverse si pone il problema dell'inserimento dei giovani nel mondo del lavoro, mentre sempre più forte è il divario tra chi vive in situazioni di insicurezza personale e chi gode di una vita tranquilla e «garantita»; fluttuante resta la disoccupazione; sempre più difficile la situazione degli anziani, in una società in cui per giunta la crescita della popolazione si è bloccata e l'età media tende ad aumentare; si aprono nuove sacche di emarginazione e di esclusione. Funzioni, ruoli, prestazioni umili e subalterne vengono affidate sempre più di frequente ai lavoratori del Terzo mondo. L'immigrazione dai paesi poveri dell'Africa e dell'Asia costituisce infatti una delle novità più sconvolgenti della realtà italiana degli ultimi anni, fonte di nuovi conflitti e contraddizioni: essa appare l'inevitabile supporto di ogni espansione economica, con cui bisognerà confrontarsi nei prossimi anni. La società e l'economia italiana sono inoltre minacciate in modo sempre più grave dalla crisi delle istituzioni politiche e delle strutture dello Stato, dalla corruzione e dallo sfascio che pesano su ogni settore della vita pubblica, dalla crescita inquietante della criminalità organizzata.

L'immigrazione dal Terzo mondo

L'emergenza ecologica

Su scala mondiale, ma in modo particolarmente grave per il nostro paese, si impone infine il problema ecologico, emerso già a più riprese nel corso di questo secolo, ma aggravatosi nell'ultimo ventennio, quando l'aumento della produzione, lo sfruttamento delle risorse, la moltiplicazione dei consumi, hanno superato i limiti di compatibilità tra la vita stessa dell'uomo e l'ambiente naturale. L'esperienza di questi anni ha mostrato con evidenza come non sia possi-

bile considerare la natura (come si era fatto a partire dalla rivoluzione industriale) un grande serbatoio di risorse e materie prime da saccheggiare liberamente per produrre energia e oggetti di consumo, o per creare ambienti artificiali: ne è sorta, ma in gruppi ancora relativamente limitati, una nuova coscienza ecologica, che può ricavare essenziali stimoli proprio dalla letteratura (ma cfr. DATI, tav. 170).

12.2. La produzione culturale e la fine della dialettica intellettuale.

L'insieme delle nuove tecnologie affermatesi nell'ultimo ventennio ha agito anche sui modi di trasmissione della cultura e sugli atteggiamenti intellettuali. Un ruolo assolutamente centrale è toccato alla *telematica* e all'*informatica* (spesso strettamente intrecciate tra loro), capaci di creare una rete vastissima di rapporti tra le esperienze e le realtà più lontane, e di rendere presenti e contemporanee, «in tempo reale», le immagini, le parole, le informazioni provenienti da ogni punto della terra. La diffusione degli strumenti telematici e informatici

Tecnologia e cultura

DATI tav. 170

Ecologia e letteratura

L'*ecologia* (dal greco *oikos*, "dimora", "ambiente", e *lógos*, "discorso") è nata nel corso dell'Ottocento come scienza che studia i diversi caratteri dell'ambiente geografico, in rapporto alla presenza e all'azione dell'uomo: ma l'attenzione per le trasformazioni imposte dalle attività umane all'ambiente naturale era sorta fin dal secolo XVIII, in rapporto con i primi sviluppi della rivoluzione industriale, con la formazione di vasti agglomerati urbani malsani e degradati, con gli effetti devastanti delle prime industrie sul paesaggio. Nel gusto per la natura, per la sua fresca spontaneità, per il primitivo e per il mito del «buon selvaggio», che sorge dal seno della cultura illuministica e poi trova varie manifestazioni nel Romanticismo, si trova una prima risposta alle modificazioni prodotte dalla nuova realtà industriale, dalla sua prima caotica espansione. Ampi settori della cultura europea dell'Ottocento sono percorsi da una preoccupazione molto forte per la degradazione che le fabbriche provocano sia nell'ambiente, sia nella vita e nella salute di coloro che vi lavorano o che abitano nelle vicinanze.

La turbinosa avanzata della modernità, tra espansioni, crisi, distruzioni, ha lasciato a lungo in ombra il rapporto tra ambiente naturale e realtà industriale. Salvo sporadiche eccezioni e voci isolate, il problema ecologico è venuto alla ribalta, con caratteristiche specifiche a seconda dei vari paesi, solo negli anni Sessanta, quando il *boom* economico ha reso evidente che la trasformazione dell'ambiente non riguardava più soltanto le specifiche località in cui venivano impiantate le industrie, ma l'intero pianeta, la disponibilità delle risorse, l'equi-

segue

riconduce quasi tutti i modi di comunicazione sul piano della compresenza e della simultaneità e su quello dell'immagine, reale o virtuale: essa abolisce il senso della distanza, che ha caratterizzato a lungo i rapporti tra gli uomini; riduce le possibilità di distacco critico offerte dalla comunicazione basata sulla parola scritta o sull'immagine differita; rendendo tutte le esperienze contemporanee e commutabili, le priva di spessore, le riduce a pura apparenza e presenza, a vuoti «simulacri». Il nostro mondo è percorso da una quantità sterminata di messaggi e di immagini, intercambiabili tra loro in modo gratuito e indifferente; gran parte dei comportamenti umani si riduce così a un puro adattamento a questi messaggi «vuoti», che non hanno altra ragione di essere se non quella di ripetere se stessi, ma che talvolta possono provocare anche esiti minacciosi e distruttivi. È evidente che ci troviamo davanti ai presupposti di una «mutazione antropologica», i cui effetti non si sono ancora sentiti fino in fondo e che certamente agirà in maniera più marcata sulle giovani generazioni.

La televisione

I principali artefici di questa mutazione sono la televisione e il computer. La prima ha scalzato completamente il ruolo che il cinema aveva avuto nella cultura di

librio geografico e climatico. Il crescente rilievo di questi problemi ha fatto sorgere, nei paesi industriali avanzati, verso la fine degli anni Settanta, numerosi movimenti ecologisti, sorretti da varie ideologie, vicini ad alcuni partiti e talvolta confluiti in formazioni politiche autonome.

Nel loro richiamo al valore dell'ambiente naturale, questi movimenti si sono spesso riferiti alla tradizione letteraria; la letteratura e la poesia sono state, in questi casi, poste al centro di ipotesi per un diverso sviluppo della civiltà e per una totale ridefinizione del rapporto dell'uomo con l'ambiente. In molte espressioni della letteratura moderna e contemporanea si può in effetti trovare una acutissima percezione, superiore a quella di molte teorie filosofiche o scientifiche, delle modificazioni subite dall'ambiente e dalle stesse condizioni di vita dell'uomo.

Per ciò che riguarda la letteratura italiana, si possono rintracciare elementi determinanti in questo senso già in Leopardi (di cui va ricordata, a tal proposito, l'operetta *Il Parini, ovvero della gloria*, cfr. 8.4.8), e, in termini nuovi, in vari autori di questo secolo: basta pensare a Saba, preoccupato di recuperare, al di là della degradazione del quotidiano, il valore delle «cose», dell'esperienza che si deposita in esse; a Gadda, ossessionato dalla minaccia degli oggetti che si sovrappongono l'uno all'altro, che invadono ogni spazio vitale; a Pasolini, profondamente ferito dalla degradazione del paesaggio e della vita quotidiana, compiuta da un'Italia cinica e consumistica; a Calvino, impegnato a cercare una strada nel labirinto di una realtà sempre più inestricabile, di un mondo ridotto a una deriva di oggetti, rovine, immondizie; a Zanzotto, teso in una paziente auscultazione di residui, liquami, frammenti di linguaggi perduti, di esperienze sommerse dal dominio delle immagini, dell'apparenza, della pubblicità.

massa fino agli anni Cinquanta, riducendo il numero delle sale cinematografiche e causando, negli anni Settanta, una crisi della produzione filmica. La fine del monopolio televisivo statale ha poi prodotto una moltiplicazione delle trasmissioni e una espansione massiccia e ossessiva dei messaggi pubblicitari.

Il computer ha modificato non soltanto i procedimenti di calcolo scientifico e tecnico, ma tutti i metodi di registrazione e di conservazione dei dati; è divenuto strumento irrinunciabile della burocrazia e dell'amministrazione; ha snellito i tempi di attività precedentemente affidate alla registrazione manuale, entrando nella vita quotidiana come una presenza insostituibile. La memoria artificiale, immagazzinata sui dischetti, può essere considerata una delle manifestazioni più essenziali della civiltà contemporanea: essa rende possibile il controllo di amplissimi sistemi di conoscenza, l'elaborazione di dati che le sole forze dell'intelligenza dell'uomo non riuscirebbero a dominare; in spazi ristretti e virtuali può essere archiviata, combinata, rielaborata tutta la cultura umana, nelle sue varie espressioni.

Il computer

Nel quadro della storia della letteratura, l'elemento di maggior rilievo è costituito dalla trasformazione che il computer ha generato nelle tecniche di scrittura (cfr. DATI, tav. 171): nel corso degli anni Ottanta in Italia si è diffuso rapidamente l'uso

Informatica e letteratura

DATI tav. 171

La letteratura e il computer

Con l'avvento del computer cambia natura l'esperienza stessa della scrittura, della lettura, della produzione libraria: questo mutamento riguarda tutto l'insieme delle facoltà umane che partecipano in qualche modo allo spazio letterario, e certamente comporta un più generale rivolgimento antropologico, forse più radicale e profondo di quello introdotto dall'invenzione e dalla diffusione della stampa (cfr. 3.3.5 e 4.1.8): certamente assai meno sconvolgente è stata, al confronto, la modificazione apportata nelle abitudini culturali dall'invenzione della macchina per scrivere.

Con l'uso del computer si modificano in primo luogo gli equilibri tra le funzioni corporee che partecipano alla scrittura e i riflessi immediati che la scrittura stimola nell'atto stesso di crearsi, di passare dalla mente di chi scrive alla sua forma concreta: si impongono la digitalità (con una leggerezza e una velocità di resa assai superiore a quella delle macchine per scrivere), la visività, la virtualità; chi scrive è in rapporto con una tastiera, con uno schermo e con una serie di possibilità virtuali, con un testo che si può modificare automaticamente, che si può sviluppare in varie direzioni, che si registra su disco, che esiste anche senza tradursi immediatamente in fogli stampati. A ciò si aggiunge il totale cambiamento dei metodi di stampa, che hanno comportato l'abbandono dei caratteri in piombo e il dominio assoluto delle tecniche di fotocomposizione, legate a specifici programmi di scrittura e di stampa. I passaggi dalla scrittura alla stampa diventano sempre più rapidi: e si hanno programmi sempre più complessi che permettono all'autore di predisporre in modo definitivo il testo per la stampa, risparmiando i passaggi tradizionali dal manoscritto alla composizione grafica, alla stampa vera e propria. La familiarità con il computer comporta

segue

di *personal computers* per studi e ricerche in tutte le discipline, e per le stesse esigenze della scrittura personale; sono state così rapidamente sostituite le vecchie macchine per scrivere. La mutazione dei metodi di scrittura si è collegata a nuove e ampie possibilità di ricerca, di analisi, di memorizzazione degli stessi oggetti letterari, a cui si sono aggiunte ulteriori modificazioni nell'ambito dei processi di stampa e di confezionamento dei libri da parte dell'editoria.

L'industria culturale

Il mondo dell'editoria ha direttamente seguito le vicende dell'economia italiana dell'ultimo ventennio, muovendosi verso una totale integrazione nei meccanismi industriali: rispetto alle forme assunte dall'industria culturale intorno al 1960, si è avuta una generale ristrutturazione, con momenti critici particolarmente acuti e periodi di contrazione del mercato librario, legati alle tendenze economiche generali. Il pubblico dei lettori è comunque cresciuto notevolmente, anche se ha rivolto la sua attenzione a forme e generi che solo parzialmente hanno interessato la letteratura di alto livello: a parte i generi della letteratura di massa (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 157) e l'ambito vastissimo della produzione destinata alla scuola e all'università (sostenuta spesso, quest'ultima, da un complicato sistema di finanziamenti statali), va ricordato il rilievo culturale che ha avuto, specialmente negli anni Settanta, una saggistica di tipo politico, spesso col sostegno di una piccola editoria estranea a logiche commerciali, e il rilancio che, dopo una momentanea crisi a ridosso del 1968, ha avuto il romanzo ben confezionato, destinato al consumo non problematico di un pubblico borghese e promosso dai grandi premi letterari.

d'altra parte anche la conservazione di testi in agevoli dischetti, che possono essere consultati al momento opportuno e non hanno più l'ingombro delle pagine scritte: le biblioteche del futuro tenderanno sempre più a evitare la conservazione di volumi pesanti e deperibili, e a sostituire i libri con i dischetti; la consultazione delle opere più diverse, il ritrovamento di dati e di luoghi particolari all'interno di un testo singolo o di un'intera letteratura saranno operazioni estranee a un diretto rapporto con i libri, si svolgeranno rapidamente, digitando e visualizzando, attraverso appositi programmi.

Mutando radicalmente il farsi stesso della scrittura, il computer modifica completamente anche la genesi dei testi letterari, i processi di correzione (che possono essere più numerosi e non lasciare alcuna traccia), la conservazione e lo studio dei testi. Ciò che viene scritto nell'era del computer modifica così profondamente lo stesso statuto di una disciplina come la filologia (cfr. *TERMINI BASE 19*); ma, intanto, per ciò che riguarda i testi del passato, l'informatica rende possibile una serie di controlli e di verifiche prima non attuabili: facilita i compiti degli editori di testi prodotti nell'età dei manoscritti e in quella della stampa meccanica. Programmi di ricerca e di studio dei testi, dal livello più semplice delle concordanze (cfr. *TERMINI BASE 27*) a livelli molto più sottili e sofisticati, permettono inoltre di effettuare un'ampia gamma di rilievi, calcolando la presenza di forme stilistiche e linguistiche, verificando frequenze e ri-

Al di là delle vicende delle singole case editrici, molte delle quali hanno attraversato momenti di crisi negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, sembrano aumentate negli ultimi anni le occasioni e le possibilità di lavoro offerte dal mondo editoriale, in un orizzonte dominato da grandi concentrazioni, che controllano non soltanto il mercato librario, ma anche diversi settori della comunicazione culturale: una non trascurabile vitalità, spesso sostenuta da scelte originali, non subalterne alle logiche del mercato, mantengono comunque alcune case editrici «di cultura», di dimensioni ridotte e con gestione di tipo artigianale.

In questo quadro è sempre più difficile identificare la posizione e la funzione di quelli che nel corso di questo manuale abbiamo in genere designato con il termine *intellettuali* (cfr. *TERMINI BASE 24* e *10.2.13*). È ormai completamente dispiegato il fenomeno della formazione di un'ampia categoria di intellettuali di massa, già avviato nell'epoca precedente (cfr. *11.1.3*): la nuova articolazione della società fa sì che a un lavoro di tipo intellettuale si possa giungere partendo dalle origini sociali più diverse; ma nello stesso tempo il lavoro intellettuale si frantuma e si diffonde occupando posizioni del tutto eterogenee, si espande nei più svariati settori dei processi produttivi, della comunicazione, dell'informazione, assume caratteri assolutamente diversi da quelli tradizionali.

La funzione di trasmettere e di riprodurre la coscienza sociale si limita a pochi settori più tradizionali (in primo luogo quello dell'insegnamento), al quale spesso viene attribuito un minore prestigio sociale e un minore riconoscimento economico. La scuola e l'università continuano ad essere la base es-

L'evoluzione dell'editoria

L'intellettuale di massa

Gli ambiti culturali tradizionali

correnze di termini, confrontando tra loro materiali testuali molteplici.

Questa serie molto vasta di possibilità e di strumentazioni rende più facile e rapida l'operazione della scrittura e moltiplica le occasioni di lavoro e di studio della letteratura. Ma non va trascurato il fatto che la maggiore facilità di scrittura, in mezzo alla quantità sempre più grande di messaggi che percorrono il mondo, coincide con un ulteriore indebolimento del valore della scrittura stessa, con una sua riduzione a segno sempre più vuoto, a puro strumento di combinazione e di controllo.

Questa nuova situazione della scrittura e della letteratura ha per ora agito in modo abbastanza ridotto sulla vera e propria produzione letteraria (anche se lo stile «neutro» di molti scrittori di medio calibro rivela chiaramente l'effetto diretto o indiretto dell'informatica). Soprattutto nel campo della poesia si avverte comunque la minaccia che sugli equilibri linguistici e sul rapporto tra esperienza e linguaggio potrebbe esercitare il dominio della scrittura informatica. Su un piano opposto si colloca l'uso allegro e disinvolto che della scrittura del computer fa Eco nel suo *Pendolo di Foucault* (cfr. *12.5*): in questo romanzo, alla voce del narratore si intrecciano continuamente vari *files* contenuti da un computer, che propongono veri e propri *pastiches* parodistici basati su svariati schemi narrativi. Diversamente il computer è presente come emblema della vita contemporanea ne *Le mosche del capitale* di Volponi (cfr. *11.5.16*).

senziale per la formazione e lo sviluppo della cultura, ma, a partire dall'esplosione del movimento del Sessantotto, entrambe le istituzioni hanno attraversato anni di crisi, che ne hanno in parte rinnovato le strutture, ma non hanno mai condotto a riforme radicali e risolutive, capaci di renderle veramente efficienti, democratiche, moderne, funzionali alla preparazione dei giovani al mondo del lavoro.

Nuove figure di intellettuali

Una portata più ampia sta assumendo l'espansione di forme di lavoro intellettuale legate all'industria e alle sue ramificazioni, che vedono in primo piano la programmazione e l'elaborazione di dati: si diffonde una nuova figura di intellettuale informatico, che probabilmente avrà spazio sempre maggiore nel futuro; altra figura essenziale, legata ai processi produttivi in modo meno immediato, è quella del pubblicitario, che spesso si pone ambiziosamente come l'esponente più rappresentativo e «creativo» della cultura contemporanea, capace più di altri di agire sui processi sociali.

Gli «operatori culturali»

Sul piano della circolazione sociale della cultura, un ruolo sempre più centrale hanno assunto i cosiddetti «operatori culturali», che intervengono in vario modo nei processi comunicativi, suscitano e animano iniziative culturali, cercano forme di azione sul pubblico, vivono la cultura come meccanismo produttivo – soprattutto attraverso i mezzi di comunicazione di massa – gestiscono rapporti sociali.

Gli operatori culturali possono prestare la loro opera presso le strutture e le istituzioni più differenti, sia pubbliche che private: agiscono all'interno dei partiti politici e delle amministrazioni locali, organizzano enti culturali e istituti di ricerca, lavorano per «eventi» relativi alle arti più diverse, ecc.

La «fine dell'intellettuale»

Proprio la complessità di questo orizzonte fa sì che all'insieme delle funzioni e attività intellettuali non si adatti più la nozione di *intellettuale* come coscienza del presente (né come coscienza separata dalle classi che rappresenta, né come coscienza «organica» nel senso gramsciano). In realtà l'ultimo ventennio (che, specie negli anni Settanta, ha visto peraltro proliferare infinite riflessioni sul «ruolo» dell'intellettuale nel nuovo assetto sociale) ha segnato una sorta di «fine dell'intellettuale» nell'accezione che questo termine aveva avuto in passato, accompagnata dalla fine della dialettica culturale, dallo svuotamento della battaglia ideologica. Non è più possibile, nella storia «intellettuale», definire linee e tendenze organiche, credibili orientamenti di gruppo.

Decadimento della cultura «militante»

Nelle scelte letterarie, e più generalmente culturali, non si individua più alcuna diretta partecipazione alle tendenze e ai processi della storia: non esiste una letteratura che possa dirsi «militante» in senso forte, che possa pretendere di proiettarsi nel senso del movimento della storia, lottare per favorirlo, anticiparlo, correggerlo: pare scomparso, superato, il gruppo intellettuale inteso come coscienza culturale collettiva, calata nel flusso vivo del divenire storico, promotrice di scelte radicali e totalizzanti; per lo più si formano aggregazioni unite da obiettivi di piccolo potere o da interessi corporativi. La rapida crisi della neoavanguardia (cfr. 11.5.1) non è stata che una delle prime e più rilevanti manifestazioni di questa fine della battaglia intellettuale e della possibilità di ogni autentica sperimentazione di gruppo.

12.3. Nel tempo del postmoderno.

Il concetto di *postmoderno* rende conto in primo luogo delle trasformazioni antropologiche intervenute in seguito al recente sviluppo industriale. Esso designa infatti una condizione culturale in cui tutte le conquiste della modernità sono giunte a saturazione, in cui la realtà si sviluppa attraverso conflitti sparsi e incontrollabili, in cui viene messa in causa ogni logica e ogni coerenza ordinata da una comunicazione «vuota», televisiva, informatica, pubblicitaria, basata sul riciclaggio, sulla ripetizione, sullo spostamento di dati già elaborati. È una situazione in cui le forme della cultura di massa si confondono con quelle della cultura «alta»: i caratteri degli spettacoli più degradati possono coinci-

Il «postmoderno»

PAROLE tav. 172

Postmoderno

Questa parola ha avuto usi molteplici, col variare degli ambiti culturali e dei punti di vista: fu usata già nella storiografia degli anni Trenta per indicare i caratteri della civiltà occidentale a partire dalla fine dell'Ottocento. Ma il suo uso si è imposto solo nell'ultimo ventennio, per definire i caratteri delle forme culturali delle società industriali avanzate, che vedono giungere ad esaurimento tutte le forme sperimentate dalla modernità; il mondo della cultura nel suo complesso si sente nella posizione di chi viene «dopo», di chi fa i conti con una realtà che ha bruciato le tendenze, gli ideali, le scelte su cui si era retta la dialettica della modernità (ma cfr. 12.2).

In questa accezione, il termine *postmoderno* si è diffuso in primo luogo nell'ambito dell'architettura, già in America alla fine degli anni Sessanta. Nel campo della filosofia e delle scienze umane, il suo uso si collega a quegli orientamenti teorici che sottolineano la fine delle filosofie e delle ideologie «forti» proprie di questo secolo, e delle conseguenti visioni globali, normative e totalizzanti della realtà.

Nell'ambito della letteratura, gli usi del termine restano vari e piuttosto indeterminati, e rapportabili ai diversi tentativi di definire una situazione in cui l'esperienza letteraria è sganciata da ogni prospettiva storica e ideologica e da ogni possibilità di invenzione del nuovo, tendendo al riciclaggio e alla combinazione di forme già consumate. Più che per indicare particolari scelte stilistiche, la nozione di *postmoderno* si rivela proficua per designare ogni forma culturale che assuma su di sé i caratteri della comunicazione tecnologica, che ricombini indefinitamente elementi dell'immenso materiale teorico, tematico e stilistico del passato; essa sottolinea come all'affermazione della modernità siano succedute una impossibilità di creare il «nuovo» e una capacità di rielaborazione tumultuosa, polivalente e indifferente, di tutto quanto è già stato fatto e detto.

dere con quelli della più ambiziosa attività artistica e filosofica, che non sembra mirare più alla ricerca del «nuovo», ma piuttosto alla ripresa e alla combinazione degli stili del passato, alla citazione e all'interpretazione.

Il dominio dell'immagine

Il postmoderno implica una vera e propria «chiusura» della storia della letteratura, della storia delle arti, della storia dello stile, perché in esso tutto viene simultaneo: i valori individuali e personali si annullano nella riproduzione in serie di testi, di messaggi, di immagini; si svuota di senso lo stesso concetto di *stile* (cfr. TERMINI BASE 17). Il dominio assoluto delle immagini e delle registrazioni fa sì che non sia più possibile distinguere l'originale dalla copia, che ogni rapporto sociale si trasformi in uno scambio di «simulacri» vuoti, che valgono solo in quanto appaiono e i cui contenuti sono assolutamente indifferenti: al regno della logica, a un mondo umano basato sull'idea che ogni fenomeno sia retto da una «sostanza» profonda, che si debbano cercare «verità» trasparenti e autentiche, succede così una «società dei simulacri» (M. Perniola), in cui tutte le cose e le esperienze perdono spessore e sostanza. Dato che ogni momento della vita è dominato dall'apparenza, si può quasi parlare di estetismo di massa, di una spettacolarità diffusa, di una moltiplicazione incessante di sorprese che si confonde con l'indifferenza: una produzione che ha bisogno di rinnovarsi senza soste e che tende ad esibire qualsiasi oggetto come «estetico», ad attribuire a ogni prodotto un valore edonistico, una «bellezza» fittizia e degradata, che seduce per il suo puro apparire. Tutto ciò è «postmoderno» perché viene «dopo» l'espansione di una cultura o civiltà: la stessa logica interna della società dei consumi sembra aver portato la civiltà occidentale «al di là» dei modi di esperienza e di coscienza che l'avevano caratterizzata per secoli.

Spettacolarità ed esterismo di massa

L'esaurimento dell'avanguardia

Artisti e movimenti artistici «postmoderni» non fanno altro che registrare l'esaurimento dell'avanguardia: rivelano la tendenza dell'attuale circuito culturale a rendere priva di senso ogni deviazione dalla norma. Nelle arti e nei linguaggi più diversi (e naturalmente anche nella letteratura) sembra in effetti prossima a chiudersi la stessa dialettica fra *tradizione* e *innovazione* (cfr. TERMINI BASE 1): tutte le deviazioni dalla norma tentate dalle avanguardie di questo secolo, tutte le tecniche innovatrici da esse messe in opera, sono state riassorbite dai linguaggi e dalle tecniche pubblicitarie, sono divenute materiale di consumo; da strumenti di liberazione e di vitalità sono divenute strumenti di conferma ripetitiva della realtà esistente.

Tendenza all'omogeneità

Comunque la si voglia definire, la vita sociale e culturale tende oggi ad assumere caratteri omogenei in tutto il pianeta: il dominio della produzione industriale e della comunicazione tecnologica collega quasi tutte le culture nazionali e locali in un orizzonte simultaneo, diffonde dappertutto gli stessi prodotti, le stesse immagini, le stesse forme di intervento sulla natura. Paesi e popoli intrecciano contatti e scambi continui, e tendono a identificarsi nel modello di vita americano, espressione di un mondo industriale e tecnologico, vedendovi la massima espressione delle possibilità umane: la lingua inglese è divenuta la lingua di comunicazione internazionale, strumento di una nuova universalità, di un'esistenza mondiale regolata da un movimento frenetico, in cui ogni realtà può coincidere con tutte le altre.

Anche in Italia, nonostante varie resistenze e contraddizioni, si è affermato nell'ultimo ventennio, sulla scia del modello americano, il dominio incontrastato delle forme della cultura di massa. Questo processo ha determinato anche quell'unificazione linguistica che tanto a lungo era stata cercata nei secoli precedenti: si è creata una sorta di lingua comune italiana, strumento uniforme e «neutro» della media comunicazione: la sua omogeneità si appoggia su una ricca serie di linguaggi e gerghi settoriali, di forme in uso presso gruppi particolari, che si sovrappongono a ciò che in ogni regione resta delle parlate dialettali. Su questa lingua comune agiscono poi in varia misura i modelli pubblicitari, le formule tecniche legate all'uso dei più diversi oggetti tecnologici, i residui del linguaggio amministrativo e burocratico, gli scambi continui con le lingue straniere (soprattutto con l'inglese).

Il «modello americano»

L'unificazione linguistica

In questo generale processo di omogeneizzazione hanno esercitato un ruolo essenziale la televisione, che ha la capacità di sovrapporsi a ogni sfera dell'esperienza quotidiana (cfr. 12.2), e l'automobile, che spesso viene usata non come un semplice mezzo di trasporto, ma come un vero e proprio luogo culturale, uno spazio entro cui si svolge parte della vita di relazione. La televisione e l'automobile sono del resto mezzi irrinunciabili delle due forme culturali del *turismo* e dello *sport*, il cui uso di massa sembra sempre più allontanarsi dalle funzioni originarie e dai bisogni di conoscenza, di gioco, di cura del corpo da cui erano nate: anch'esse sono ormai decisamente entrate a far parte del mondo del consumo e si avvalgono di mezzi industriali, di forme pubblicitarie e spettacolari.

La televisione e l'automobile

Il turismo e lo sport

12.4. Teorie letterarie, critica e saggistica.

Gli anni Sessanta e Settanta hanno visto un'intensa circolazione di teorie della letteratura, dovuta sia alla diffusione di posizioni critiche già maturate nella prima parte del secolo, sia all'elaborazione di nuovi metodi. Questi ultimi si muovono in linea di massima tra avanguardia e strutturalismo, tra poetica, estetica, linguistica e semiotica: mirano a definire e a giustificare la letteratura in quadri generali e si risolvono spesso in visioni totali del mondo, in proposte programmatiche e militanti di uso della stessa letteratura come momento essenziale dell'esperienza storica. Ma in un mondo saturo di letteratura, in cui proliferano testi di tutti i tipi e in cui i mezzi di comunicazione di massa modificano i caratteri dell'istituzione letteraria, questo straordinario successo delle teorie ha un carattere paradossale: appare come un tentativo di fissare e sistemare qualcosa che sta per trasformarsi irrimediabilmente.

Un mondo saturo di letteratura

A ridosso del '68 hanno goduto di notevole fortuna le teorie legate alle diverse espressioni del marxismo «critico»: esse fornivano un'immagine globale dell'opera letteraria, in un intreccio di elementi sociali, filosofici, psicologici, formali, esistenziali (che per lo più trovavano la loro sintesi in un ampio orizzonte «sociologico», cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 161). In primo piano, in tal senso, sono stati gli autori a cui si è già accennato nel precedente paragrafo:

Le teorie sociologiche

grande risonanza hanno avuto le opere del giovane Lukács, gli scritti di Walter Benjamin, in cui la natura sociale delle opere d'arte viene compresa all'interno di una tensione profetica, di una folgorante visione religiosa della storia, e infine le teorie di Adorno, che mettono in evidenza la radicale forza critica, «negativa», delle espressioni artistiche.

Le teorie
della scrittura
e del testo

La prima diffusione dei testi dei formalisti russi e della linguistica strutturale (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tavv. 143 e 160) ha fatto esplodere in Francia, con immediati echi e riprese in Italia, varie *teorie della scrittura e del testo* (cfr. *INTRODUZIONE* 3), miranti a sottolineare il valore produttivo della *testualità*, la sua capacità di produrre un discorso critico su forme e modelli sociali, grazie a un sistematico sconvolgimento del «senso». Del testo veniva affermato il carattere formale e strutturale, il continuo riflettersi su se stesso: e da ciò veniva fatta discendere l'assenza o la *morte dell'autore*. La scrittura si presentava così come una sorta di liberazione dalla tradizione umanistica e borghese, dalle pretese autoritarie e totalizzanti del «soggetto» umano: diveniva un ponte verso nuove possibilità al di là dell'umano (e in questo molte teorie del testo si ricollegavano al pensiero negativo, risalendo ai più diversi scrittori e filosofi, da Baudelaire a Mallarmé, a Nietzsche, a Bataille).

La semiotica

Di segno differente sono le teorie semiotiche sorte dal seno del formalismo e dello strutturalismo: esse valorizzano la natura di atto comunicativo propria della letteratura e mirano a definire la specificità del linguaggio letterario. La semiotica ha conosciuto in Italia uno sviluppo autonomo e originale, intrecciato a un'interessante produzione critica (a cui si fa più ampio riferimento in *GENERI E TECNICHE*, tav. 161). Nel corso degli anni Settanta grande risonanza hanno avuto le teorie del russo Michail M. Bachtin (1895-1975), al quale si deve l'introduzione delle nozioni di dialogismo e di letteratura «carnevalizzata», e la definizione del romanzo come genere «polifonico» (cfr. *TERMINI BASE* 23 e *PAROLE*, tav. 9). Dall'incontro di diverse prospettive teoriche sono nate concezioni eterogenee, che hanno disinvoltamente segnalato i legami tra letteratura, gioco, carnevale, dialogismo: si è avuta una confusa e gratuita utilizzazione di nozioni come «disseminazione», «spiazzamento», «sospensione del senso»; seguendo le più varie ideologie «negative», si sono più volte interpretati i fatti letterari connettendoli poco fondatamente alla corporeità, alla materialità, alla marginalità, alla ricerca dell'origine, ecc.

La «ricezione»

Negli anni più recenti si è assistito a una certa crisi delle teorie del testo e della semiotica e a una più decisa affermazione di teorie legate all'ermeneutica, che appaiono maggiormente sensibili nei confronti del momento interpretativo e del ruolo del lettore nella vita del testo: quanto più l'esperienza della lettura diventa problematica, minacciata dal dominio della televisione e della pubblicità, tanto più si rivolge attenzione all'atto della lettura, ai modi con cui il testo entra in rapporto con il pubblico, ossia ai più diversi processi della *ricezione* (cfr. ancora *TERMINI BASE* 25 e *GENERI E TECNICHE*, tav. 161).

Divario tra teoria
e nuova
letteratura

Questa ricchissima diffusione di teorie è penetrata molto poco nella vera e propria produzione letteraria: pare ormai che le teorie giochino un ruolo assai marginale nella costruzione di effettivi programmi di poetica, collaborino in

maniera molto scarsa all'attività dei nuovi scrittori. Al deciso impegno programmatico della neoavanguardia, entrato rapidamente in crisi, gran parte della letteratura delle generazioni emerse dopo il Sessantotto sembra aver sostituito una generale indifferenza verso il grande lavoro che stanno svolgendo critici e teorici: i nuovi scrittori non presentano quasi mai programmi chiaramente orientati e definiti, si affidano per lo più alla scrittura in modo quasi spontaneo, spesso sottraendosi deliberatamente a ogni coscienza critica. La produzione teorica procede per proprio conto, si riduce a un'istituzione a sé, vede ridursi sempre più ogni possibilità di reale incidenza sulla nuova letteratura: ormai, a parte alcune eccezioni, non è possibile riassumere la disordinata pluralità delle esperienze di scrittura sotto l'insegna delle teorie letterarie dominanti.

La critica letteraria di questi anni non ha potuto non tener conto dello sviluppo delle teorie e della messa a punto di nuovi metodi di indagine. Si è avuta una produzione vastissima, proveniente da un numero crescente di studiosi e di ricercatori, originato in primo luogo dal massiccio ampliamento delle strutture universitarie: non è stato tralasciato quasi nessun aspetto della letteratura del passato e del presente e intenso è stato il lavoro sulle letterature straniere.

Aumento
dei critici

L'intreccio tra critica letteraria e giudizio sul mondo ha trovato espressione in varie forme di scrittura saggistica, che sfuggono ai limiti istituzionali della critica e della storiografia letteraria, tendendo ad istituire un dialogo più diretto con i lettori colti, ed intrecciando liberamente metodi e materiali dall'origine più diversa. La forma del saggio (cfr. *TERMINI BASE* 26) si è rivelata come una delle più rispondenti a un bisogno di conoscenza del presente, che la produzione narrativa e poetica riesce a soddisfare solo in parte: e spesso si è avuta l'impressione che la saggistica arrivasse a sostituire la narrativa e la poesia, raggiungendo obiettivi che esse non sono quasi più in grado di sfiorare. Si è visto, del resto, come molti importanti autori di questo secolo abbiano dato il meglio di sé proprio in questo particolare genere di scrittura: e nell'Epoca 11 si è riconosciuto il grande valore dell'opera saggistica di scrittori che hanno continuato a lavorare anche negli anni successivi al '68 (Sciascia, Pasolini, Fortini, Sanguineti, Calvino, ma anche Manganelli e Arbasino), mentre una dimensione saggistica caratterizza anche alcuni critici letterari di assoluto rilievo, come Gianfranco Contini (cfr. *II.1.8*), GIOVANNI MACCHIA (nato nel 1912), CESARE CASES (nato nel 1920).

Peculiarità
della saggistica

Nella fase più vicina al '68 ha avuto grande fortuna prima di tutto una produzione di tipo politico-sociologico, che ha trovato la sua principale cassa di risonanza nelle riviste politiche. Successivamente è parsa recuperare terreno la saggistica letteraria (anche in forme più tradizionali e conservatrici), e si è potuta registrare una affermazione della saggistica filosofica, che spesso ha usato la letteratura in chiave strumentale, piegandola a obiettivi teorici non sempre ad essa effettivamente congruenti. In tutto l'arco di tempo considerato hanno mantenuto una costante presenza anche varie scritture di tipo giornalistico, che hanno esercitato una notevole influenza nella definizione di modelli intellettuali e di immagini della realtà contemporanea: oltre agli articolisti di professione, giornalisti dotati di grande esperienza, prestigio e cultura, è del resto

Gli indirizzi
predominanti

frequente il caso di scrittori e critici che intervengono sui giornali proprio in veste di «saggisti», formulando giudizi su varie questioni di attualità.

Alcuni saggisti

Tra i numerosi saggisti più vicini a una prospettiva letteraria ricordiamo CESARE GARBOLI (nato nel 1928), GUIDO CERONETTI (nato nel 1927), ROBERTO CALASSO (nato nel 1941), CLAUDIO MAGRIS (nato nel 1939), ALFONSO BERRARDINELLI (nato nel 1943). Ma andrebbe presa in considerazione la ricca produzione di saggistica politica, filosofica, storiografica.

12.5. Poesia e narrativa: la generazione degli anni Trenta.

Una generazione «matura»

Nell'ambito dell'Epoca 11 si è trattato di numerosi autori, che, pur appartenendo a generazioni più anziane e avendo iniziato la loro attività assai prima dei limiti cronologici che abbiamo assegnato all'Epoca 12, hanno prodotto varie opere negli anni successivi al '68: alcuni di essi (come Luzi, Fortini, Zanzotto, Giudici, Pagliarani, Volponi, Malerba, Sanguineti, la Romano, la Ortese) sono tuttora in piena attività; e tra loro ce ne sono alcuni che hanno pubblicato opere significative ancora nel corso del 1991. In questo paragrafo si tratterà più rapidamente di altri autori emersi o comunque formati già prima del '68, ma la cui presenza si è rivelata soprattutto negli anni successivi: nati quasi tutti negli anni Trenta, essi rappresentano, tra gli scrittori in attività, una sorta di generazione «matura», dalla presenza consistente e continua nella produzione editoriale. Sono comunque scrittori molto diversi tra loro, dalle esperienze spesso assai lontane e inconciliabili e di difficile collocazione.

Continuità con la «linea lombarda»

Per ciò che riguarda la poesia, va ricordata innanzi tutto l'attività di alcuni poeti milanesi, che mostra una più diretta continuità con la «linea lombarda» di cui si è parlato in 11.4.10, con nuove forme di confronto tra il linguaggio poetico e la «realtà»: in primo luogo GIANCARLO MAJORINO (nato nel 1928), la cui tensione morale e politica è carica di un forte risentimento; GIOVANNI RABONI (nato nel 1932), che, con sottile sapienza letteraria, dà una immagine distaccata e «perplessa» della realtà; TIZIANO ROSSI (nato nel 1935), che elabora una strategia di resistenza ironica e discreta di fronte a un mondo esorbitante. Altre esperienze poetiche si muovono verso direzioni diverse, da forme di continuità con la tradizione ermetica ad atteggiamenti di misurato realismo, a modi sperimentali del tipo più vario, legati comunque alla matrice della neoavanguardia. Una diffusione sempre più ampia (continuando tendenze già in atto in tutto questo secolo, cfr. 10.7 e 11.4.12), nelle più diverse aree regionali e linguistiche, ha avuto inoltre la poesia dialettale, per lo più intesa come ricerca di linguaggi non consunti dalla comunicazione culturale corrente, come modo di contatto con un'autenticità originaria, lontana dalla volgarità e dalla degradazione della civiltà di massa.

Amelia Rosselli

Frutto di un'esperienza assolutamente singolare è la poesia di AMELIA ROSSELLI (nata a Parigi nel 1930 dall'esule antifascista Carlo, cfr. 10.2.14, vissuta in vari paesi e autrice di versi anche in francese e in inglese): essa è concentrata su un ostinato ascolto del linguaggio, della sua dissociazione, dei rapporti difficili e oscuri tra l'io e il mondo; la parola vi assume una insuperabile estraneità, ponendosi come materia abnorme in cui si depositano, in modo angoscioso, i resti di un io a cui è impedito di

manifestarsi fino in fondo, i frammenti di una realtà con cui non è possibile nessuna conciliazione. Il suo primo libro, *Variazioni belliche* (1964), si costruisce, dopo alcuni testi dalla struttura più aperta, come una serie di sequenze di versi molto ampi, dalla lunghezza costante, in cui si fissa la «ritmicità» di un pensiero fatto di «strani arresti, strane coagulazioni di tempi, strani intervalli di riposo e assenza di azione», con un «formicolio di ritmi» interni, dalla durata diversa da quella della metrica tradizionale. La pagina è così insieme costretta e devastata da una lacerante forza psichica, lascia fluire un discorso fatto di associazioni imprevedibili. Si svolge una guerra senza quartiere con la realtà, con gli altri e con l'io, con i sentimenti, con la stessa poesia. Questo metodo si sviluppa ulteriormente nel successivo *Serie ospedaliere* (1969) e nei testi di *Documento 1966-1973* (1976), dove il segno della sofferenza psichica si intreccia con appassionanti richiami di una felicità impossibile, di una «libertà» che sembra balenare in un lampo, ma «non perdura»: ne sorgono testi di eccezionale intensità, in cui affiorano figure, associazioni, intonazioni che squarciano la lingua come «parole mute in fila». Un'altra esperienza di rilievo, che da un fondo di cupa sofferenza psicologica lascia trasparire illuminazioni esplosive ed enigmatiche, è quella di ALDA MERINI (nata nel 1931) che ha suscitato particolare attenzione in anni più recenti.

Alda Merini

Per ciò che riguarda la narrativa, un fenomeno particolarmente significativo è costituito dai numerosi casi di narratori (spesso nati prima del 1930), «scoperti» in una fase avanzata della loro vita o giunti alla letteratura dopo esperienze eterogenee, al di fuori di una tradizionale carriera di scrittore.

Al 1981 risale la «scoperta» di un notevole narratore siciliano, GESUALDO BUFALINO, nato a Comiso nel 1920, professore e preside nella sua città. Il romanzo *Dice-ria dell'autore*, pubblicato in quell'anno, scritto negli anni Settanta, seguiva, attraverso una voce in prima persona, la vicenda di un amore disperato in un ospedale per tubercolotici, con un suggestivo viluppo di risentimenti, di desideri, di angosce, tra tenerezza e sensi di colpa, in un confronto senza remissione con la morte. Bufalino ha poi dato nuove sottili invenzioni narrative (*Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, 1984; *L'uomo invaso*, 1986; *Le menzogne della notte*, 1988), ma senza raggiungere la forza lacerante, carica di un'aspra ingenuità, del primo romanzo.

Gesualdo Bufalino

Sono invece approdati tardi alla narrativa vari critici e professori universitari. Tra questi si distinguono un altro siciliano, l'ispanista CARMELO SAMONÀ (1926-1990), e il latinista LUCA CANALI (nato nel 1925). Va ricordata poi la narrativa del pittore milanese EMILIO TADINI (nato nel 1927) e quella del bancario GIAMPAOLO RUGARLI (nato nel 1932).

Tra i narratori che hanno lavorato con più regolare continuità, vanno ricordati FERDINANDO CAMON (nato 1935), che ha seguito problematicamente le mutazioni della realtà italiana; FULVIO TOMIZZA (nato nel 1935); FRANCO FERRUCCI (nato nel 1936); GIUSEPPE PONTIGGIA (nato nel 1934).

Numerose sono le narratrici che hanno trovato una loro misura personale, indulgendo talvolta a un eccesso di «aura», a un troppo fragile e delicato equilibrio tra memoria e realtà, a una ricerca della pagina preziosa e «ben fatta»: ricordiamo GINA LAGORIO (nata nel 1922); FRANCESCA SANVITALE (nata nel 1929); ROSETTA LOY (nata nel 1931); FRANCESCA DURANTI (nata nel 1935) e DACIA MARAINI (nata nel 1936), che in una fitta produzione ha rappresentato le contraddizioni della condizione femminile.

Uno scrittore piuttosto appartato, che ha dato un numero assai limitato di opere, sempre essenziali e di estrema concentrazione linguistica, è il siciliano VINCEN-

Vincenzo Consolo

ZO CONSOLO (nato a Sant'Agata di Militello nel 1933): in lui un'attenzione alle più varie possibilità del linguaggio, dalla più sontuosa tradizione letteraria al più resistente fondo dialettale siciliano, conduce a una bruciante e appassionata interrogazione del passato, di ciò che esso è divenuto nel presente. La scrittura cerca i segni slabbrati e distorti che la storia ha lasciato nei luoghi e nelle esperienze degli uomini, confronta la violenza del passato e quella del presente: il racconto storico trova strutture che mostrano come, nel mondo del postmoderno, in una civiltà che definitivamente distrugge ambienti e forme di vita secolari, sia lo stesso ricordo del passato ad essere in pericolo, la stessa continuità di un modo di essere, di soffrire, di cercare nuove possibilità. È una ricerca di memoria storica che sa di svolgersi in un mondo in cui la memoria si perde e si annulla: la Sicilia, la sua storia e il suo presente distruttivo e violento, il suo fascino superbo e il suo disfacimento, i suoi profumi sfatti ed eccessivi, portano questa contraddizione all'estremo, le danno una forza e una capacità conoscitiva singolarissime. Dopo il breve romanzo *La ferita dell'aprile* (1963), soprattutto con *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) e con *Retablo* (1987), Consolo percorre la strada di una letteratura in cui la stessa forza stilistica si fa strumento di conoscenza dell'intreccio tra passato e presente, di appassionata interrogazione della situazione del mondo (e della Sicilia, che come in Sciascia, anche se in forme assai diverse, si pone come vera e propria metafora del mondo). Da non trascurare il testo dialogato *Lunaria* (1985) e i racconti *Le pietre di Pantalica* (1988).

Ma il caso che ha avuto la maggiore risonanza e il maggiore successo di pubblico è quello di UMBERTO ECO (nato ad Alessandria nel 1932), studioso di estetica e semiologo di fama internazionale, che, dopo aver partecipato all'attività del Gruppo 63 ed aver svolto un notevole lavoro di teorico e saggista, è divenuto lo scrittore italiano più noto, più tradotto e venduto nel mondo, con il romanzo *Il nome della rosa* (1980), vero e proprio *pastiche* di generi letterari diversi, che intreccia lo schema del giallo e quello del romanzo storico, la mimesi degli stili medievali e lo scherzo da giornaleto umoristico, l'elucubrazione erudita e la parodia più sfrontata. Più ambiziosi propositi, ma minore scorrevolezza narrativa, rivela il romanzo *Il pendolo di Foucault* (1988), artificioso gioco sulla tradizione *ermetica*, occultistica, massonica (cfr. PAROLE, tav. 36), sulla sua sopravvivenza nelle ideologie irrazionalistiche, nel terrorismo, nelle trame occulte degli ultimi anni. Il successo strepitoso di Eco è legato all'abilità con cui egli gioca con le possibilità combinatorie offerte dalla scrittura, dando libero corso a un virtuosismo incontenibile, che spesso non arretra nemmeno di fronte al cattivo gusto e alla banalità: il mondo, la cultura, il linguaggio gli appaiono come liberi campi in cui lo scienziato-studioso-scrittore può come giostrare a suo piacimento. Ma a questo gioco manca ogni spessore stilistico: nel virtuosismo di Eco si avverte qualcosa di freddo, come un'indifferenza nei confronti delle possibilità conoscitive della letteratura. Per questo nei suoi romanzi si può riconoscere una tipica manifestazione del postmoderno.

12.6. Gli scrittori delle nuove generazioni.

Dopo
la neoavanguardia

Mentre gli autori di cui si è trattato precedentemente si erano formati in un mondo ancora non toccato dai volti e dalle forme del postmoderno (a cui molti di essi hanno poi rivolto un attento sguardo critico), gli scrittori nati a partire dal 1940 vivono già la loro adolescenza in mezzo alle trasformazioni degli anni Cinquanta, assistono alla piena espansione del miracolo economico, si con-

frontano con l'esplosione del '68, subiscono più direttamente varie trasformazioni successive: operano comunque *dopo la neoavanguardia* (e tra essi solo i nati negli anni Quaranta riescono a incontrarsi con la fase più vitale del Gruppo 63). Sulla loro formazione intellettuale agiscono, in modi diversi, l'esaurirsi della dialettica intellettuale, il richiamo della contestazione giovanile, i comportamenti «alternativi», le ideologie del negativo, la proliferazione e la rapida consunzione delle teorie letterarie, il dominio della comunicazione di massa, ecc. Queste e altre componenti hanno lasciato su questi scrittori segni vari e contraddittori, spesso con intrecci tra prospettive contrastanti: si è passati facilmente da scelte estremistiche e addirittura settarie a una spregiudicata disponibilità verso i richiami più superficiali ed esteriori; molti hanno oscillato dalla chiusura in posizioni marginali e subalterne a un'aspirazione sfrenata all'esibizione.

Il quadro generale della nuova letteratura è costituito in realtà da percorsi eterogenei: è una folla di esperienze che non permette di riconoscere tendenze prevalenti, né di individuare punti di riferimento sicuri, modelli intellettuali resistenti. Le nuove generazioni non si lasciano riconoscere più per la conquista di forme stilistiche singolari e assolute: da esse sono usciti anche molti scrittori spesso dotati di ottima perizia tecnica, ma forse non capaci di fissare fino in fondo nella loro esperienza letteraria il senso della situazione presente; salvo poche eccezioni, questa produzione sembra rinunciare all'ambizione di una conoscenza integrale dei caratteri del mondo. Ciò non dipende dall'insufficienza degli scrittori (ce ne sono anzi alcuni di singolare abilità e intelligenza), ma dallo spazio sempre più marginale che oggi resta alla letteratura, dal dominio incontrastato delle altre forme culturali (che paradossalmente si accompagnano a un inesauribile proliferare di nuove scritture: il numero degli scrittori è addirittura superiore che nel passato). La nuova letteratura sembra come costretta a adeguarsi alle prospettive del postmoderno (cfr. 12.3), si riduce spesso ad esercizio esteriore, ricombinando frammenti delle ideologie e dei linguaggi correnti, mirando piuttosto a confezionare prodotti che a interrogare il senso del presente.

In questa produzione è possibile individuare almeno un elemento di differenza tra la generazione dei nati durante la guerra o subito dopo (nel decennio Quaranta) e quella più giovane dei nati negli anni Cinquanta: i primi hanno spesso vissuto nell'infanzia e nell'adolescenza le difficoltà del dopoguerra, sono cresciuti insieme al nuovo sviluppo economico, alla rapida modernizzazione dell'Italia, hanno sfiorato (come si è sopra accennato) l'esperienza della neoavanguardia; nel momento più intenso della giovinezza si sono incontrati con il Sessantotto e con i rivolgimenti ad esso legati. I nati negli anni Cinquanta hanno sfiorato il Sessantotto appena nell'adolescenza, hanno sviluppato tutta la loro esperienza entro la società del *boom*, della sua crisi, del suo rilancio, pienamente e totalmente partecipi del postmoderno; sono cresciuti del tutto al di là dell'orizzonte dell'avanguardia.

Nonostante l'estrema eterogeneità delle esperienze individuali, negli atteggiamenti letterari di queste generazioni è comunque possibile seguire alcune

Nell'epoca
del postmoderno

Una scrittura
che non interroga
il reale

Due generazioni

La letteratura come
«vizio» borghese

tendenze più appariscenti: si sono avute in questo ventennio modificazioni di fondo del modo di vivere e di sentire la letteratura, che solo in parte hanno trovato riscontro nei processi in atto di ristrutturazione sociale e culturale, ma che le nuove scritture comunque hanno registrato. Così un peso determinante ha avuto in primo luogo il privilegio attribuito dal Sessantotto alla politica (cfr. 12.2): per una certa fase si è guardato alla letteratura come a un «vizio» borghese o aristocratico, a una predilezione per le forme di un passato che doveva essere bruciato nel fuoco della nuova storia; a chi continuava a occuparsi di letteratura o addirittura a praticarla si addossava la colpa di non saper «tradire» la borghesia, di non riuscire a liberarsi dalla complicità con i suoi valori consunti. Nel seno stesso del Sessantotto covavano d'altra parte comportamenti di tipo «letterario» (cfr. DATI, tav. 169), e con la degradazione della politica e la fine dell'«impegno», subentrate rapidamente alla spinta propulsiva del movimento, si giunse nel corso degli anni Settanta a un vero e proprio «ritorno» della letteratura.

La poesia Ne ha tratto vantaggio soprattutto la poesia, verso la quale si è rivolta una sorprendente curiosità di massa che ha vissuto il suo momento più vivace verso la fine degli anni Settanta: nel contempo si sono rivelate nuove generazioni di poeti, si sono avuti tentativi di costruire nuovi gruppi ed esperienze, e molteplici iniziative a sostegno della poesia. Nel corso degli anni Ottanta questa diffusa curiosità per la poesia ha però cominciato ad esaurirsi, perdendo i suoi ultimi legami con i resti della contestazione giovanile: e parallelamente si è avuta una specie di «rinascita» della narrativa (sostenuta fortemente dalle esigenze di ripresa e di espansione del mondo editoriale), con la rivelazione di nuove leve di narratori, una rinnovata attenzione per il romanzo e per la costruzione di opere di ampio respiro.

La «deriva»
dei linguaggi

La prima ricognizione della generazione di poeti manifestatasi intorno al '68 fu offerta dall'antologia di Berardinelli e Cordelli, apparsa nel 1975, che rendeva conto di un proliferare di scritture estranee ormai all'orizzonte della neoavanguardia e legate a prospettive eterogenee: i curatori vedevano in esse sia il segno di una generale «deriva» dei linguaggi e delle esperienze, sia l'annuncio di nuove indefinite possibilità di espressione.

La parola
innamorata

Una diversa antologia, *La parola innamorata*, dava voce nel 1978 soprattutto a un gruppo di poeti milanesi e dell'area settentrionale, che si riconoscevano in una linea definibile come *neo-orfica* o *neoermetica* (cfr. PAROLE, tav. 155), tendente ad esaltare i poteri magici della poesia, la capacità della parola di trovare nella realtà rapporti e significati profondi, di creare associazioni magiche, di affermare «la durata eterna e infinita del testo meraviglioso e inarrestabile».

Il gruppo
«romano»

Questi poeti possono distinguersi in due gruppi, uno che gravita soprattutto attorno a Roma, l'altro attorno a Milano: tra i «romani» vanno ricordati DARIO BELLEZZA (nato nel 1944), VALENTINO ZEICHEN (nato a Fiume nel 1938), GIORGIO MANACORDA (nato nel 1941), JOLANDA INSANA (nata nel 1937), BIANCAMARIA FRABOTTA (nata nel 1946), VALERIO MAGRELLI (nato nel 1957); tra i «milanesi» MAURIZIO CUCCHI (nato nel 1945), CESARE VIVIANI (nato nel 1947), TOMASO KEMENY (nato nel 1939), ANGELO LUMELLI (nato nel 1944), GIUSEPPE CONTE (nato nel 1945), MILO DE ANGELIS (nato nel 1951). Ma vanno ricordati anche altri poeti in

Il gruppo
«milanese»

posizione più appartata come VITO RIVIELLO (nato nel 1933) e GREGORIO SCALISE (nato nel 1939).

La narrativa Quanto alla narrativa, «rinata» soprattutto negli anni Ottanta – in rapporto con un nuovo bisogno di «costruzione» e di comunicazione e nel tentativo di confrontarsi più direttamente con la realtà contemporanea, di farne finalmente, spesso in modi assai ambiziosi, materia di racconto –, si ha l'impressione che la maggior parte delle nuove scritture non riescano ad afferrare la realtà del presente in modo autentico e risolutivo, con un adeguato vigore linguistico e strutturale: spesso esse sono minacciate (anche per l'impulso imposto dal mondo editoriale) da una eccessiva preoccupazione di offrire prodotti ben confezionati, dalla ricerca di una scrittura «ben fatta», troppo impegnata a specchiarsi su se stessa per produrre effetti veramente nuovi, per offrire una conoscenza non convenzionale del mondo circostante. In definitiva si avverte la presenza di qualcosa di fragile, raramente risultano in piena evidenza le ragioni profonde che spingono al narrare, i caratteri dei mondi elaborati e definiti dalla parola.

Tra i narratori rivelatisi negli anni Ottanta vanno ricordati PIER VITTORIO TONDELLI (1955-1991); ANDREA DE CARLO (nato nel 1952); ALDO BUSI (nato nel 1948); ROBERTO PAZZI (nato nel 1946); DANIELE DEL GIUDICE (nato nel 1949). Ma le esperienze di maggior rilievo, che sono proseguite negli anni Settanta e Ottanta con una loro interna coerenza, possono forse riconoscersi nelle opere di GIANNI CELATI (nato nel 1937), che è passato dal più distruttivo gioco comico alla rappresentazione di realtà marginali in via di dissolvimento; di ANTONIO TABUCCHI (nato nel 1943), che con un fitto intreccio di richiami letterari segue le forme di una realtà sempre imprevedibile, che sfugge a ogni controllo; di SEBASTIANO VASSALLI (nato nel 1941), che ricostruisce esistenze avvolte in orizzonti negativi e «maledetti»; di FRANCO CORDELLI (nato nel 1943), che nelle dissociazioni del mondo intellettuale dell'ultimo ventennio scopre sottili combinazioni e coincidenze inquietanti. Ma non vanno trascurati VINCENZO CERAMI (nato nel 1940); RENZO PARIS (nato nel 1944); ANTONIO DEBENEDETTI (nato nel 1937); NICO ORENGO (nato nel 1944).

12.7. Strade per le nuove generazioni.

Una storia della letteratura può avere solo una conclusione brusca e provvisoria: un presente pieno di esperienze in svolgimento non permette di raccogliere tutte le fila del discorso in una sintesi finale, di dare indicazioni sicure, di definire in modo conclusivo i caratteri della letteratura attuale, di individuare tendenze vincenti, di propugnare particolari programmi e poetiche, di tracciare le strade su cui dovrebbero incamminarsi le generazioni future. È certo che la letteratura, oggi, è in preda a una grande incertezza, rischia di perdersi in un universo linguistico dominato dai *mass media*: mentre la cultura dell'immagine e del postmoderno riducono lo spazio che tradizionalmente toccava all'esperienza letteraria, e le scritture e i messaggi si moltiplicano in quantità inarrestabile, la letteratura si vede confinata in un ruolo marginale, che molti giovani scrittori accettano in modo passivo, accontentandosi di registrare un presente privo di spessore. Nel mondo del postmoderno la letteratura non sembra avere più uno spazio autentico proprio; sembra invece votata a perdersi nel brusio generale di una comunicazione fine a se stessa.

Marginalità
dell'esperienza
letteraria

Leggere
la tradizione

Eppure, nei confronti della situazione attuale del mondo, dei pericoli e delle minacce che incombono sull'uomo e sulla natura, la letteratura può forse giocare ancora una parte non indifferente: di fronte alla necessità di arginare la degradazione della vita quotidiana, di cercare, nonostante tutto, equilibri più giusti ai quali l'attuale società pare disinteressarsi, si possono ancora ricavare importanti insegnamenti dalla lunga tradizione della cultura europea e della stessa storia letteraria italiana. Saper leggere questa tradizione potrà forse aiutare a identificare forme di vita che valga la pena vivere, a ritrovare il senso di una moderna ragione critica: e si può sperare che, al di là delle apparenze e delle mode spettacolari che continuamente si accumulano e si dissolvono, proprio le giovani generazioni sappiano accostarsi con uno sguardo nuovo alla tradizione, sappiano esprimere una nuova coscienza razionale e civile, un nuovo senso della memoria e del nesso tra passato e presente, un rapporto non distruttivo con la natura. Dall'uso che i giovani sapranno fare di questo patrimonio deriva la possibilità che la letteratura e la sua storia non abbiano fine.

DATI tav. 173

La fine del viaggio

Si è più volte dato risalto, nel corso di questa storia letteraria, al valore che il tema del viaggio assume per l'elaborazione dei generi e delle opere più diverse: a questo schema si rifanno testi capitali, a cominciare dalla *Commedia* dantesca; la narrativa sfrutta con eccezionale frequenza questa struttura, organizzando in essa i suoi sviluppi e i suoi percorsi, e la stessa scrittura e lettura delle opere si definiscono frequentemente attraverso la metafora del viaggio, con tutti i suoi tradizionali mezzi di trasporto, dal cavallo alla nave. Le esperienze concrete suscitano d'altra parte apposite narrazioni letterarie; si può certamente parlare di una letteratura del viaggio che in Italia ha la sua prima grande manifestazione nel *Milione* di Marco Polo (cfr. 1.4.4). Nelle società preindustriali, viaggiare era un'esperienza eccezionale, una delle principali occasioni di conoscenza: un lungo viaggio comportava sempre pericoli e imprevisti di ogni genere, costituiva comunque un'avventura memorabile, lasciava un segno indelebile nella vita del viaggiatore. Nella sensibilità collettiva e nella letteratura del Settecento e dell'Ottocento si diffonde una nuova nozione del viaggio come evasione, come ricerca di luoghi lontani dalla vita ufficiale e fittizia delle città, di ambienti perfetti, incontaminati, misteriosi, affascinanti. Ma intanto, mentre il viaggio diventa protagonista delle più varie opere poetiche e narrative, nella vita di tutti i giorni raggiungere luoghi diversi è sempre più facile, più rapido, meno pericoloso: specialmente con l'espansione della ferrovia (cfr. DATI, tav. 96) il viaggio non è più un evento straordinario, ma entra nell'esperienza quotidiana di tutti. I nuovi mezzi di trasporto consentono di raggiungere paesi lontani e un tempo inaccessibili, di fuggire da un mondo quotidiano che non soddisfa o che fa orrore: e, per arrivare ai nostri giorni, il loro perfezionamento continuo, ac-

segue

compagnato dallo sviluppo di *media* che rendono possibile una comunicazione simultanea in tutto il pianeta, fanno del viaggio e della conoscenza di realtà da noi molto distanti un'esperienza abituale. Ma, quanto più il viaggio diventa facile, normale, quotidiano, tanto più esso perde il valore di esperienza essenziale che aveva nelle società tradizionali: in molta letteratura del tardo Ottocento (come nel caso di D'Annunzio) viene esaltato ancora come esperienza eccezionale, come conquista dello spazio e dell'ambiente da parte di un'umanità in movimento verso un radioso futuro. Ma nello stesso tempo esso perde sia il suo aspetto di conoscenza, che quello di fuga e di evasione: la grande letteratura comincia ad avvertire sempre più di frequente che l'esperienza del viaggio è delusiva, che chi parte per cercare qualcosa di assoluto finisce per trovare soltanto se stesso o per ritrovare dappertutto, in ogni luogo della terra, i segni della civiltà che vuole fuggire. Nel nostro secolo, l'espansione planetaria dell'economia industriale, la possibilità di raggiungere con rapidità ed efficienza ogni punto del pianeta, la simultanea presenza di infiniti mezzi di trasporto che si muovono senza sosta in ogni luogo, hanno definitivamente mutato il carattere stesso del viaggio. Esso è qualcosa di sempre più normale e banale; il viaggiatore attraversa luoghi che si somigliano tutti tra loro, stazioni, aeroporti, sale d'attesa, in cui il contatto con il mondo esterno è filtrato da una serie di strutture artificiali; un certo tipo di turismo è solo un modo per trasportare ovunque il proprio mondo, le proprie abitudini di consumatori, per andare a vedere luoghi fittizi, espressamente modificati dall'industria turistica. Di fronte a questa situazione, la letteratura insiste ossessivamente sul tema del viaggio come segno di un'esperienza perduta, come forma di una ricerca impossibile, che permette di toccare con mano la sconvolgente trasformazione che ha subito la vita dell'uomo nel «villaggio globale», dove dappertutto si è sempre nello stesso posto. Dal secondo Ottocento a oggi c'è insomma una vera e propria letteratura della «fine del viaggio», da Conrad a Céline, a Beckett: nella letteratura italiana se ne possono ritrovare manifestazioni notevoli in Pirandello, Landolfi, Montale, Gadda, Calvino, Morante, Caproni, Zanzotto, Sanguineti, e anche in molti scrittori delle giovani generazioni.

Strumenti bibliografici

Evitando di fornire indicazioni sulla vastissima bibliografia che riguarda la teoria generale della letteratura e i suoi diversi dati istituzionali, suggeriamo semplicemente di ricorrere ai migliori lavori italiani di tipo piú generale, come M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976; F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984; C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985. Per l'intera problematica estetica si può partire dal recente manuale di R. MILANI, *Le categorie estetiche*, Pratiche, Parma 1991.

Per una prima informazione bibliografica si vedano le bibliografie che accompagnano i quattro volumi di G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi scuola, Milano 1991; sarà utile in seguito rivolgersi alle bibliografie presenti nelle storie letterarie di piú ampia estensione o dedicate a settori specifici e alle opere di base su autori e momenti particolari; si potranno anche consultare appositi repertori o manuali bibliografici (o i volumi dedicati interamente alla bibliografia di singoli autori). Tralasciando i veri e propri bollettini bibliografici e i repertori di tipo specialistico, è sufficiente risalire a due recenti guide bibliografiche, da cui si possono ricavare indicazioni di bibliografie piú complesse e specialistiche: E. PASQUINI (a cura di), *Guida allo studio della letteratura italiana*, Il Mulino, Bologna 1985; P. CUDINI (a cura di), *Letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1988.

Per una diretta consultazione su aspetti e momenti diversi della storia della letteratura italiana, utile e aggiornato strumento è il *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. BRANCA (4 voll., Utet, Torino 1986; nel 1974 era apparsa un'edizione in tre volumi). Strumento di informazione di base vuole essere anche la vasta e diseguale serie di monografie pubblicata dall'editore Marzorati di Milano, *Orientamenti culturali. Letteratura italiana*, in diciannove volumi apparsi tra il 1956 e il 1974 e suddivisi nei seguenti gruppi: *Le correnti, I minori, I contemporanei, I critici*. Su una serie di saggi di orientamento diverso è costruita la *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA (Einaudi, Torino), uscita tra il 1982 e il 1991 in dieci volumi così ripartiti: *Il letterato e le istituzioni; Produzione e consumo; Le forme del testo* (due tomi); *L'interpretazione; Le Questioni; Teatro, musica, tradizione dei classici; Storia e geografia: 1. L'età medievale, 2. L'età moderna* (due tomi), 3. *L'età contemporanea; Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici* (due tomi).

Varie sono le storie della nostra letteratura di ampia estensione affidate a piú studiosi: le migliori in commercio sono la *Storia della letteratura italiana* diretta da E. CECCHI, N. SAPEGNO (Garzanti, Milano), in nove volumi usciti dal 1965 al 1969, di cui tra il 1987 e il 1989 è uscita un'edizione rinnovata, e *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. MUSCETTA, dell'editore Laterza di Bari, dieci volumi in venti tomi, usciti tra il 1970 e il 1980, che contiene anche un'ampia scelta antologica di testi (ne esiste anche un'edizione economica, in sessantasei volumi di dimensioni piú ridotte, col titolo *Letteratura italiana Laterza*). Ma può essere utile anche la vecchia *Storia letteraria d'Italia* dell'editore Vallardi, Milano, con volumi di autori differenti dedicati ai vari secoli, di cui uscì una prima edizione tra il 1898 e il 1926, che poi ha avuto varie riedizioni e modificazioni, fino alla piú recente, interamente rifatta, diretta da A. BALDUINO, uscita a partire dal 1981 per la Piccin Nuova Libreria, Padova, e non ancora ultimata. Nel 1990 è iniziata la pubblicazione della *Storia della civiltà letteraria d'Italia*, diretta da G. BARBERI SQUAROTTI (6 voll., Utet, Torino). Tra le storie letterarie piú brevi, affidate a un solo studioso, si è imposta per tutto il dopoguerra, come un vero

e proprio «classico», quella di N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana* (La Nuova Italia, Firenze), in tre volumi apparsi tra il 1936 e il 1947, poi continuamente ristampati fino all'edizione rinnovata del 1984. Tra i numerosissimi manuali destinati alla scuola, l'opera di maggior valore, che meglio ha raccolto i risultati del lavoro critico dell'ultimo ventennio, in una prospettiva antropologica e con una immediata destinazione didattica, è quella di R. CESERANI, L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario* (Loescher, Torino), in dieci volumi apparsi tra il 1979 e il 1988, costruita come «Laboratorio di analisi di testi e di lavoro critico» (nel 1986 ne è uscita anche un'edizione ridotta in cinque volumi). Sui problemi teorici e la discussione sulla storia letteraria, cfr. R. CESERANI, *Raccontare la letteratura*, Bollati-Boringhieri, Torino 1990. Tra i profili della letteratura del Novecento si vedano almeno R. LUPERINI, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 tomi, Loescher, Torino 1981, e G. SPAGNOLETTI, *La letteratura italiana del nostro secolo*, 3 voll., Mondadori, Milano 1985.

Alla ricostruzione del dibattito critico svoltosi nei vari secoli sui temi della storia letteraria sono dedicate le storie della critica: costruita su saggi, di studiosi diversi, sulle vicende della critica dei più importanti autori italiani è l'opera curata da W. BINNI, *I classici italiani nella storia della critica* (La Nuova Italia, Firenze), in tre volumi usciti tra il 1954 e il 1977. Tra le molte antologie della critica, cfr. L. CARETTI, G. LUTTI, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, 5 voll., Mursia, Milano 1973-75.

Molte (e sempre più numerose, fino all'inflazione) sono le riviste dedicate specificamente agli studiosi di letteratura italiana (prestando dalle riviste letterarie in genere, in cui pure si trovano spesso saggi dedicati alla letteratura italiana, e su cui si troveranno indicazioni in DATI, tav. 165). Tralasciando le riviste ormai estinte, ricordiamo che la più antica e prestigiosa è ancora il «Giornale storico della letteratura italiana», fondata nel 1883; le altre due riviste «classiche» sono «La Rassegna della letteratura italiana» (iniziata nel 1953, proseguendo una precedente rivista nata nel 1893) e «Lettere italiane» (iniziata nel 1949); si ricordino ancora «Studi e problemi di critica testuale» (iniziata nel 1970), «Italianistica» (iniziata nel 1972), «Filologia e critica» (iniziata nel 1976), «Rivista di letteratura italiana» (iniziata nel 1983).

Molti testi della letteratura del passato vengono raccolti in edizioni moderne in apposite collane, la cui conoscenza può essere di grande utilità. Tralasciamo di ricordare le numerose collane specialistiche, dedicate a lavori filologici estremamente sofisticati. Purtroppo non esiste nessuna collana che raccolga i testi completi e filologicamente sicuri di tutti i maggiori classici italiani: quelle che più si avvicinano alla completezza sono «Letteratura italiana. Storia e Testi» dell'editore Ricciardi (Milano-Napoli), inaugurata nel 1951, in cui però molti testi «minori» sono presentati in forma antologica, e «Classici italiani» della Utet (Torino), nella terza serie inaugurata nel 1948. Opere scelte sono pubblicate anche nella collana «I classici Rizzoli», iniziata nel 1934, ripresa nel 1956, ma ormai interrotta da molti anni.

La collana principale di testi integrali, nel corso di tutto questo secolo, è stata «Scrittori d'Italia» dell'editore Laterza, fondata nel 1910 da Benedetto Croce, di cui sono usciti circa 270 volumi, ma che da alcuni anni è bloccata per gravi difficoltà economiche. È rimasta bloccata anche la collana dei «Classici Mondadori», iniziata nel 1934. Autori classici e contemporanei italiani sono presenti, in edizioni complete e filologicamente controllate, nella collana «i Meridiani» di Mondadori (Milano), iniziata nel 1969. Presso l'editore Einaudi si segnala la «Nuova raccolta di classici italiani annotati», avviata nel 1939, in cui è apparso un numero limitato di edizioni di notevole valore, alcune grandi scelte di testi che percorrono tutto l'arco della nostra letteratura, come quella di testi poetici, *Il Parnaso italiano*, diretto da C. MUSCETTA, in undici volumi apparsi tra il 1954 e il 1969, e quella assai ampia di testi teatrali, *Il teatro italiano*, diretta da G. DAVICO BONINO, iniziata nel 1975 e in corso di completamento.

Edizioni di testi classici e contemporanei della nostra letteratura sono presenti anche in alcune collane economiche o di larga divulgazione quali gli «Oscar Mondadori», i «Grandi Libri Garzanti», la «Biblioteca Universale Rizzoli» (BUR), la «Grande Universale Mursia».

Per lo studio della letteratura italiana è necessario conoscere direttamente le vicende della lingua; oltre ai saggi di base, ricordiamo i seguenti manuali: B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1988 [1960]; il più sintetico B. MIGLIORINI, L. BALDELLI, *Breve storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1964; F. BRUNI, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Utet, Torino 1984. Per i principali dizionari, cfr. *Vocabolari e dizionari*, DATI, tav. 69.

Indice dei nomi

L'*Indice dei nomi* comprende tutti gli autori e i personaggi storici citati nel testo. Il corsivo distingue la trattazione dalla semplice citazione, mentre una (t) aggiunta al numero delle pagine indica che la citazione (o la trattazione) appare all'interno delle tavole.

L'*Indice dei termini notevoli* è concepito come guida alla consultazione. Vi sono segnalati, selezionando inevitabilmente, concetti artistici, filosofici, metrici, retorici e storico-culturali in genere. Un asterisco evidenzia i principali termini metrici e retorici. Nel caso di riferimenti numerosi, al singolo lemma possono seguire le relative specificazioni. Come per l'*Indice dei nomi*, una (t) segnala che il concetto è trattato all'interno delle tavole (l'aggiunta del numero della tavola significa che questa è interamente dedicata al concetto particolare). Con (tb) si fa riferimento invece alla sezione dei *Termini base*, solo quando il lemma è oggetto di trattazione specifica.

- Abarbanel, Jehudah v. Leone Ebreo
 Abati, **Bella degli** 94
 Abba, **Giuseppe Cesare** 696(t)
 Abba, **Marta** 922
 Abbracciavacca, **Meo** 78
 Abelardo, **Pietro** 16
 Accetto, **Torquato** 398
 Acciaiuoli, **Niccola** 162
 Acerbi, **Giuseppe** 616, 659(t)
 Achillini, **Claudio** 412
 Adalberone di Laon 7
 Adami, **Tobia** 437
 Addison, **Joseph** 457
 Adorno, **Theodor W.** 334(t), 1040(t), 1170
 Adriano VI (Adriano Florensz), **papa** 328, 328(t)
 Age (Agenore Incrocci) 879(t)
 Aglauro Cidonia v. Maratti Zappi, **Faustina**
 Agosti, **Stefano** 1040(t)
 Agostino, **sant'** 14, 68, 112, 141, 147, 148, 354(t), 539(t)
 Alamanni, **Luigi** 277, 278, 313(t), 340, 373(t)
 Albaay, **Luisa Stolberg Gedern**, **contessa d'** 530, 536, 542, 567
 Albanzani, **Donato degli** 151
 Alberti, **Leon Battista** 186, 194(t), 196, 200, 212-14, 233, 778(t)
 Alberti, **Lorenzo** 213
 Albertini, **Luigi** 830
 Alberto Magno 102, 112
 Alceo 847
 Alciato, **Andrea** 397(t)
 Aldobrandini, **Cinzio** v. Passeri Aldobrandini
 Aldobrandini, **Ippolito** v. Clemente VIII, **papa**
 Aldobrandini, **Pietro** 406
 Aleardi, **Aleardo** 694, 704, 769
 Alembert, **Jean-Baptiste Le Rond d'** 487, 487(t), 509, 511
 Aleramo, **Sibilla (Rina Faccio)** 883(t), 884(t), 909, 976
 Alessandro de' Medici v. Medici
 Alessandro VI (Roderigo Borgia), **papa** 265, 303
 Alfani, **Gianni** 83
 Alfesibeo Cario v. Crescimbeni, **Giovan Mario**
 Alfieri, **Antonio Amedeo** 528
 Alfieri di Magliano, **Giacinto** 528
 Alfieri, **Giulia**, **contessa di Cumiana** 528, 530
 Alfieri, **Pellegrino** 528
 Alfieri, **Vittorio** 425, 450, 517(t), 528-42, 540(t), 541(t), 565, 567, 569, 576, 588, 613, 633, 665, 673, 714, 736
 Alfonso, **duca di Calabria** 242
 Alfonso I d'Este v. Este
 Alfonso II d'Este v. Este
 Alfonso il Magnanimo, **Alfonso d'Aragona**, **deito** 239, 240
 Algarotti, **Francesco** 458(t), 490, 517(t)
 Alighieri, **Antonia (suor Beatrice, figlia di Dante)** 163
 Alighieri, **Dante** xxvii, xxxvi, lvii, 29(t), 30(t), 34, 38, 41(t), 45, 47, 48, 50, 56, 57, 60(t), 63, 73, 74-75(t), 76, 78, 79, 80, 81, 83, 92, 93-125, 108(t), 109(t), 127, 129, 132, 133, 134, 137, 144, 147, 156, 165, 166, 183, 216, 222, 228, 275, 277, 293(t), 300, 304, 308, 344, 346, 376, 389, 398, 437, 472, 490, 526, 577, 609, 617, 665, 673, 730(t), 734, 735, 855, 905, 997, 1101
 Alighieri, **Iacopo** 96, 109(t)
 Alighiero II degli Alighieri 93
 Allocatelli Vincenzi, **Caterina** 846
 Alvaro, **Corrado** 884(t), 885, 959, 972, 1043, 1066
 Alvarotto, **Marco** 327
 Amari, **Michele** 661(t), 662(t)
 Ambrogini, **Angelo** v. Poliziano
 Ambrogio, **sant'** 171
 Ambrosini, **Luigi** 883(t)
 Amendola, **Giovanni** 895
 Ammannati, **Bartolomeo** 347
 Ammirato, **Scipione** 365
 Amodio, **Luciano** 110(t)
 Anacreonte 461(t)
 Anceschi, **Luciano** xxxi, 1041, 1089, 1097, 1110(t), 1112

- Andrea Cappellano 44
 Andrea da Barberino 197
 Andreini, Francesco 421
 Andreini, Isabella 421
 Andrés, Giovanni 465(t)
 Andronico, Maria 1186
 Anelli, Angelo 716
 Angioletti, Giovan Battista 889(t)
 Angiolieri, Cecco 60(t), 83-84
 Antici Leopardi, Adelaide 657
 Antoine, André 938(t)
 Antonelli, Luigi 939
 Antoniano, Silvio 374
 Antonielli, Sergio 1057
 Antonio da Ferrara, Antonio Beccari, detto 134
 Antonioni, Michelangelo 1071(t), 1076(t)
 Apollinaire, Guillaume 964, 985
 Aporti, Ferrante 700(t)
 Appia, Adolphe 938(t)
 Apuleio 234, 275
 Aquilano, Serafino 232, 279(t)
 Aragona, Ferdinando v. Ferdinando il Cattolico
 Aragón, Enrique de (o de Villena) 293(t)
 Arbasino, Alberto 1129-30, 1171
 Archimede 440
 Arechisi 33
 Arenaprima, Maria Teresa Testa, dei baroni di 733
 Arese, Marco 566
 Arcino, Pietro 246, 252, 263, 310(t), 311, 328-30, 328(t), 331(t), 360, 429
 Argiropulo, Giovanni 215, 221, 225
 Ariosto, Alessandro 290
 Ariosto, Gabriele 284
 Ariosto, Galasso 290
 Ariosto, Ludovico XLII, 130(t), 234, 235, 236, 246, 251, 257, 262, 263, 284-301, 290(t), 295(t), 302, 303, 308, 316, 317, 371, 384, 386, 388, 392, 398, 443, 446, 673, 1145
 Ariosto, Niccolò 284
 Ariosto, Virginio 290
 Aristarco Scannabne v. Baretta, Giuseppe
 Aristotele XXVIII, XXX, 11, 68, 102, 149, 151, 202, 209, 210, 303, 309, 309(t), 319, 320, 373(t), 384, 393, 447(t)
 Arnaud Daniel 41(t), 45, 101
 Aronet, François-Marie v. Voltaire
 Arpino, Giovanni 1083
 Arrighi, Cletto (Carlo Righetti) 769(t), 770, 774
 Arrigo da Settimello 27
 Arrigo VII di Lussemburgo, imperatore 96, 106, 135
 Artale, Diamante 705
 Artaud, Antonin 938(t)
 Asburgo, Barbara d' 373
 Asburgo, Massimiliano d' 266
 Ascoli, Graziadio Isaia 760
 Attico, Tito Pomponio 141, 145
 Aubert, Giuseppe 488(t)
 Aubert, Stefano v. Innocenzo VI, papa
 Auerbach, Erich XLVI, 43, 112, 115-16
 Aurispa, Giovanni 194(t)
 Austen, Jane 730(t)
 Auvergne, Gaspard d' 294(t)
 Avalor, D'Arco Silvio 1040(t), 111(t)
 Averroè (Ibn Rushd) 21, 68
 Avicenna (Ibn Gebirol) 21
 Avicenna (Ibn Sina) 20-21
 Avigliano, Elisa 813
 Azeglio, Cesare Taparelli d' 637
 Azeglio, Massimo Taparelli d' 601(t), 627, 702-3
 Azzo da Correggio 141, 150
 Babeuf, François-Noël 553
 Bacchelli, Riccardo 883(t), 955, 956
 Bacchini, Benedetto 455(t)
 Bachtin, Michail LIV, 24, 1170
 Bacon, Ruggiero 426, 468
 Baffo, Giorgio 493
 Bagno, Ludovico da 290
 Balbo, Cesare 662(t), 702
 Baldacci, Luigi 717, 958, 979
 Baldini, Antonio 884(t), 955, 957
 Balestrieri, Domenico 508
 Balestrini, Nanni 111(t), 112, 1128
 Balzac, Honoré de 609, 656, 730(t), 942
 Bandello, Matteo Maria 262, 263, 315
 Bandi, Giuseppe 696(t)
 Bandinelli, Baccio 347
 Banfi, Antonio 883(t), 906
 Banti, Anna (Lucia Lopresti Longhi) 884(t), 110(t), 1135
 Barbara d'Asburgo v. Asburgo
 Barbaro, Ermolao 231, 238
 Barbaro, Francesco 211
 Barbèra, Gaspero 776, 1027(t)
 Barberi Squarotti, Giorgio 400(t)
 Barberini, Maffeo v. Urbano VIII, papa
 Barbi, Michele 884(t)
 Barbieri, Gaetano 601(t)
 Barbieri, Niccolò, detto Beltrame 423
 Bardi, Simone de' 94
 Baretta, Giuseppe 339(t), 347, 455(t), 458(t), 490, 491, 507
 Bargellini, Piero 889(t)
 Barile, Angelo 978
 Barilli, Bruno 884(t), 955, 957
 Baronio, Cesare 357
 Bartoli, Adolfo 727(t)
 Bartoli, Danicilo 415
 Bartolomeo della Scala v. Scala

- Baseggio, Cesco 816(t)
 Basile, Giovan Battista 416-17, 790(t)
 Bassani, Giorgio 1077-78, 1110(t)
 Bassville, Joseph Hugou, detto 561
 Batacchi, Domenico Luigi 516(t)
 Bataille, Georges 1170
 Battaglia, Salvatore 400(t)
 Battisti, Eugenio 257, 1111(t)
 Baudelaire, Charles 692, 765, 766, 767(t), 770, 976, 995, 997, 1159(t), 1170
 Baumgarten, Alexander Gottlieb XXVII
 Bazlen, Roberto, detto Bobi 906, 1029(t)
 Bazzoni, Giovan Battista 601(t)
 Beatrice (Bice Portinari) 94, 98
 Beatrice d'Este v. Este
 Beauharnais, Eugenio 567
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 549, 716
 Beccadelli, Antonio v. Panormita
 Beccari, Antonio v. Antonio da Ferrara
 Beccaria, Cesare 450, 509, 510-12, 625
 Beccaria, Gian Luigi 1106
 Beccaria, Giulia 625, 626, 627, 628
 Beckett, Samuel 1034(t), 1179(t)
 Bedford, John Russell, duca di 584
 Belcari, Feo 199(t)
 Bella degli Abati v. Abati
 Bellarmino, Roberto 441
 Bellegarde, Heinrich Noyel de 567
 Bellezza, Dario 1176
 Belli, Giuseppe Gioachino 339(t), 592, 595(t), 708-12, 815, 979, 1070
 Belliard, Guillaume 296(t)
 Bellini, Bernardo 706
 Bellini, Vincenzo 716, 717
 Beltrame v. Barbieri, Niccolò, detto
 Bembo, Bonifacio 1150
 Bembo, Pietro 154, 161, 172, 244, 246, 257, 259, 263, 278(t), 280(t), 284, 286, 290, 292, 300, 301, 302, 303-5, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 317, 320, 343, 344, 345, 377, 391, 398, 399
 Bemporad, Enrico 993
 Bendidio, Lucrezia 373
 Benedetti, Arrigo 1061
 Benedetto da Norcia, san 6
 Benedetto XI (Niccolò Boccasini), papa 70, 95
 Benintendi de' Ravennani v. Ravennani
 Benjamin, Walter 1040(t), 1170
 Benti, Marianna v. Romanina
 Benucci, Alessandra 285
 Benza, Giuseppe Elia 696
 Beolco, Angelo v. Ruzzante
 Berardinelli, Alfonso 1106, 1172, 1176
 Berchet, Giovanni 610, 615(t), 620, 621
 Bergson, Henri-Louis 755, 1009
 Bermond, Adolphe 843
 Bernard, Carlo v. Bernari, Carlo
 Bernardino da Siena, san 194(t), 199
 Bernardo di Chiaravalle, san 16
 Bernari, Carlo (Carlo Bernard) 884(t), 974, 1058
 Bernart de Ventadorn 45
 Bernhardt, Sarah 839
 Berni, Francesco 235, 246, 287(t), 310, 339, 339(t)
 Bernini, Gian Lorenzo 401
 Béroul 43
 Bersezio, Vittorio 816(t), 817, 1075(t)
 Bertelli, Luigi v. Vamba
 Berti da Calci, Michele 198
 Berto, Giuseppe 1083
 Bertola de' Giorgi, Aurelio 458(t), 527, 565
 Bertolazzi, Carlo 816(t)
 Bertolucci, Attilio 883(t), 1089, 1092-93, 1110(t)
 Bertolucci, Bernardo 1075
 Bertran de Born 45
 Bessarione di Trebisonda, Giovanni 194(t), 206
 Betocchi, Carlo 884(t), 889(t), 960, 1089, 1090-91, 1093
 Betti, Laura 1115
 Betti, Ugo 1006, 1062
 Bettinelli, Saverio 453(t), 490, 517(t)
 Bettini, Pompeo 774
 Bettoni, Nicolò 578
 Beyle, Marie-Henri v. Stendhal
 Bianchi Bandinelli, Ranuccio 1110(t)
 Bianciardi, Luciano 1083
 Bibbiena v. Dovizi da Bibbiena, Bernardo
 Bigazzi, Roberto 1055
 Bigiaretti, Libero 1083
 Bignami, Maddalena 567, 585
 Bigongiari, Piero 884(t)
 Bilenchi, Romano 884(t), 901, 972-73, 990, 1033, 1045, 1061, 1093, 1110(t)
 Bini, Carlo 698
 Binni, Walter XXXI, 518, 558, 563, 573, 663, 670, 685, 686, 687, 766(t), 782, 1041
 Biondi, Biondo di Antonio v. Flavio Biondo
 Biondi, Giovan Francesco 414
 Bizzoni, Achille 696(t), 774
 Blacatz 48
 Blake, William 987
 Blanc, Cesare v. Palazzeschi, Aldo
 Blasco, Teresa 510
 Blondel, Enrichetta 626, 627, 638
 Bo, Carlo 884(t), 990, 1007, 1044(t), 1093
 Bobbio, Norberto 895, 1029(t), 1035, 1049
 Boccaccio di Chelino 162
 Boccaccio, Giovanni XXXIII, XLII, 46, 74(t), 92, 108(t), 109(t), 110, 124, 126, 128, 129, 130(t), 131, 134, 135, 142, 143, 160, 162-84, 189, 190, 191, 195, 197, 208(t), 209, 210, 214, 222, 228, 240, 263, 276, 278(t), 280(t), 282, 294(t), 304, 309, 316,

317, 345, 396(t), 399, 735.
 Boccacini, Graiano 366-67
 Baccusini, Niccolò v. Benedetta XI, papa
 Boezio, Anicio Manlio Severino 18, 27, 89, 98, 112
 Boiardo, Matteu Maria 108(t), 130(t), 186, 194(t),
 234-38, 284, 285, 286, 292, 293, 294, 301, 339,
 388
 Boine, Giovanni 883(t), 907, 909
 Boito, Arrigo 719, 770, 771, 816
 Boito, Camillo 816
 Bolognini, Mauro 1075(t)
 Bompiani, Valentina 1028(t)
 Bonaccorsi, Francesco 69
 Bonagiunta Orbicciani da Lucca v. Orbicciani da
 Lucca, Bonagiunta
 Bonaparte, Napoleone v. Napoleone I, imperatore
 dei Francesi
 Bonardi, Luigi v. Malerba, Luigi
 Bonaventura da Bagnoregio, san 60(t), 68
 Bonavini, Giuseppe 1084
 Bonghi, Ruggero 759, 760
 Bonificio I di Monferrato 47
 Bonifacio VIII (Benedetto Caetani), papa 69, 70,
 95, 105
 Bonin, Febo 382
 Bonsanti, Alessandro 884(t), 889(t), 960, 961, 1007
 Bontempelli, Massima 880, 883(t), 884(t), 889(t),
 957, 958-59, 962, 974, 1066, 1069
 Bonvesin da la Riva 66-67
 Borgese, Giuseppe Antonio 858, 862(t), 883(t),
 884(t), 897, 905, 917, 918, 954, 971, 1072, 1073
 Borghese, Camillo v. Paolo V, papa
 Borgia, Cesare, detto il Valentino 265, 269
 Borgia, Lucrezia 286, 303
 Borgia, Roderigo v. Alessandro VI, papa
 Borri, Teresa, vedova Stampa 627
 Borromeo, Carlo 365, 423
 Borromeo, Federico 364, 365
 Borromini, Francesca 401
 Borsari, Carlotta 772
 Borsieri, Pietro 615(t), 621
 Borso d'Este v. Este
 Boscan, Juan 295(t)
 Boscali, Pier Paolo 266
 Baselli, Maria 111(t)
 Bossuet, Jacques-Benigne 629
 Botero, Giovanni 365, 414
 Botta, Carlo 661, 662(t)
 Bottai, Giuseppe 884(t), 888(t), 889(t), 900, 958
 Botticelli, Sandro 228
 Bouterwek, Friedrich 736(t)
 Bracciolini, Francesco 410(t)
 Bracciolini, Poggio 194(t), 198(t), 204, 205, 210-11,
 230(t)
 Bracco, Roberto 825

Bragaglia, Anton Giulio 884(t), 938, 951
 Branca, Vittore 181
 Brancati, Vitaliana 789, 884(t), 1062, 1072-74,
 1075(t)
 Brandeis, Irma 1001
 Braschi, Giovan Angela v. Pio VI, papa
 Braschi, Luigi 559
 Brecht, Bertolt 1122, 1122(t)
 Breme, Ludovico Pietro Arborio Gattisara, dei
 marchesi di 614(t), 615(t), 620, 623, 665
 Bresciani, Antonia 708
 Breton, André 874(t), 961, 962(t), 962, 963
 Brevini, Franco 1099
 Brighenti, Pietra 659(t)
 Brignetti, Raffaella 1083
 Bracardo, Antonio 311
 Braglia, Emilia 653, 760
 Brawn, George v. Mazzini, Giuseppe
 Brawning, Robert 995
 Brunelleschi, Filippo 197
 Bruni, Leonardo 196, 210
 Bruno, Giordano 217(t), 350, 361, 362, 363(t), 370,
 426, 428-33, 434, 439
 Brusoni, Girolamo 414
 Bruto, Marco Giunio 141, 145, 673
 Buccio di Ranallo 134
 Bufalino, Gesualdo 1173
 Bunsen, Christian Karl von 659(t)
 Buonanauti, Eneaso 750
 Buonarroti, Filippo 553
 Buonarroti, Michelangelo 246, 251, 252, 312, 341-
 43, 346
 Buonarroti, Michelangelo il Giovane 424
 Buondelmonti, Zanobi 273, 277, 278
 Borchia, Domenico di Giovanni, detto il 186,
 200, 218, 226, 339
 Bürger, Gottfried August 615(t), 621
 Busenello, Gian Francesco 420
 Busi, Aldo 1177
 Bussone, Francesco, conte di Carmagnola 633
 Buttitta, Ignazio 1098
 Buzzati Traverso, Dino 746(t), 883(t), 962, 970
 Buzzi, Paolo 883(t), 914
 Byron, George Gordon, lord 609, 611(t), 612, 689,
 699, 712
 Cacciaguada 94
 Cacciatore, Edoardo 1125
 Cacherano, marchese di 528
 Caetani, Benedetto v. Bonifacio VIII, papa
 Caetani, Margherita 110(t)
 Cagna, Achille Giovanni 774
 Cairoli, Benedetta 733
 Calamandrei, Piera 110(t)
 Calandra, Edoarda 818

Calasso, Roberto 1172
 Caldarelli, Nazareno v. Cardarelli, Vincenzo
 Calderón de la Barca, Pedro 418
 Callimaco 577
 Calmeta v. Colli, Vincenzo detto il
 Calogerà, Angelo 455(t)
 Calogero, Guido 906
 Calogero, Lorenzo 1098
 Calosso, Umberto 883(t)
 Calvino, Floriano 1142
 Calvino, Italo 644, 791, 1022, 1029(t), 1032(t), 1039,
 1046, 109, 110(t), 112, 1142-54, 1162(t), 1171,
 1179(t)
 Calzabigi, Ranieri de' 480, 512, 531, 532, 715
 Cambiasi Negretti Odiscalchi, Amalia Liana v.
 Liana
 Camerana, Giovanni 774
 Cameroni, Felice 774, 786, 792
 Caminer, Domenico 455(t)
 Caminer Turra, Elisabetta 455(t)
 Cammatano, Salvatore 717, 719
 Cammelli, Antonio v. Pistoia
 Canon, Ferdinando 1173
 Campana, Dina 870, 884(t), 976-77, 977(t)
 Campanella, Tommaso 350, 357(t), 361, 362,
 363(t), 365, 370, 428, 433-38, 439, 443, 445,
 482(t), 705, 712
 Campanile, Achille (Gino Cornabò) 884(t), 970
 Camus, Albert 1034(t)
 Canali, Luca 1173
 Cancellieri, Francesco 639(t)
 Cancogni, Manlio 1083
 Cangrande della Scala v. Scala
 Canigiani, Eletta 140
 Canova, Antonio 557, 584
 Cante de' Gabrielli v. Gabrielli
 Cantù, Cesare 623, 737(t)
 Capirini, Aldo 906
 Cappel, Guillaume 294(t)
 Cappello, Bernardo 311
 Capponi, Gino 624, 689, 700, 700(t)
 Caprara, Antonia 234
 Caprioglio, Sergio 110(t)
 Caproni, Attilio Mauro 1099
 Caproni, Giorgia 746(t), 1022, 1089, 1090, 1099-
 102, 1179(t)
 Caproni, Silvana 1099
 Capuana, Luigi 786, 787, 788, 789-91, 791(t), 792,
 793, 794, 804, 814(t), 815, 817(t), 921, 925
 Carafa, Gian Pietro v. Paolo IV, papa
 Carbone, Ludovico 198(t), 233
 Cardarelli, Vincenzo (Nazareno Caldarelli) 884(t),
 888(t), 955-56
 Carducci, Beatrice 776
 Carducci, Dante (figlio di Giosue) 776, 782

Carducci, Dante (fratello di Giosue) 776, 777
 Carducci, Giosue 595(t), 737(t), 742, 756, 757, 760,
 761, 763, 775, 776-84, 778(t), 786, 846, 847, 848,
 854, 894, 911, 912, 954
 Caretti, Lanfranco 1041
 Carew, Richard 296(t)
 Cariteo, Benedetto Gareth, detto il 239
 Carleton, Dudley 368
 Carletti, Francesco 427
 Carlo Alberto di Savoia, re di Sardegna 632
 Carlo di Valois 95
 Carlo Emanuele I di Savoia v. Savoia
 Carlo Emanuele III di Savoia v. Savoia
 Carlo IV di Lussemburgo, imperatore 142, 163
 Carlo Magno 6, 8, 13, 20, 22, 235, 634
 Carlo V (Asburgo), imperatore 247, 306, 329, 332,
 343
 Carlo VI (Asburgo), imperatore 466, 476
 Carlo VIII (Valois), re di Francia 231, 234, 239,
 247, 264, 287, 335
 Carmagnola, conte di v. Bussone, Francesco
 Carmosina, Bonifacio 242
 Carniani Malvezzi, Teresa 660
 Caro, Annibal 318, 517(t)
 Carocci, Alberto 883(t), 889(t), 960, 1066, 110(t),
 1121
 Carrà, Carlo 883(t), 888(t), 955, 963
 Cartesio v. Descartes, René, detto
 Carucci, Jacopo v. Pontormo
 Casanova, Giovanni Giacomo 548
 Cases, Cesare 111(t), 1171
 Cassi Lazzari, Gertrude 658, 665
 Cassieri, Giuseppe 1083
 Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio 18
 Cassola, Carlo 1031, 1060-61
 Castelbarco, Maria di 521
 Castellani, Renato 1075(t)
 Castellazzi di Sordevolo, Dina 793
 Castelnau, Michel de 429
 Castelvetro, Ludovico 281(t), 318, 321
 Casti, Giambattista 291(t), 410(t), 453(t), 480,
 516(t), 548
 Castiglione, Baldassarre 246, 257, 259, 262, 263,
 280(t), 295(t), 302, 304, 305-8, 311, 318, 343,
 372
 Castiglioni, Paola 521
 Caterina da Siena, santa 92, 139
 Caterina de' Ricci, santa v. Ricci
 Caterina II, imperatrice di Russia 542
 Cattafi, Bartolo 1097
 Cattaneo, Carlo 592, 661(t), 720, 720-24, 725, 756,
 896, 900
 Cattaneo, Simonetta 227, 228
 Cattermole Mancini, Eva v. Contessa Lara
 Catullo, Gaio Valerio 207, 208(t), 577

- Cavacchioli, Enrico 914, 939
 Cavalca, Domenico 138
 Cavalcanti, Cavalcante 81
 Cavalcanti, Guido XLIII, 50, 60(t), 78, 81-82, 83, 94, 95, 97, 109(t)
 Cavallo, Franco III(t)
 Cavallotti, Felice 749, 774
 Cavour, Camillo Benso, conte di 703, 733
 Cayrasco de Figueroa, Bartolomeo 296(t)
 Ca' Zorzi, Giacomo v. Noventa, Giacomo
 Cecchi D'Amico, Suso 879(t)
 Cecchi, Emilio 844, 879(t), 880, 884(t), 888(t), 955, 956, 971
 Cecchi, Ottavio III(t)
 Cecco d'Ascoli, Francesco Stabili, detto 109(t)
 Čechov, Anton Pavlovič 824
 Cecioni, Adriano 810(t)
 Celati, Gianni 1177
 Celestino V (Pietro da Morrone), papa 69
 Celine, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Destouches) 876, 1099, 1179(t)
 Celio Scribonio Curione 295(t)
 Celli, Giorgio III(t)
 Cellini, Benvenuto 246, 256, 347-48, 340(i)
 Cena, Giovanni 860
 Cenne de la Chitarra 84
 Cerami, Vincenzo 1177
 Cerne, Carlo 980
 Ceronetti, Guido 1172
 Cervantes Saavedra, Miguel de 413
 Cesarano, Giorgio 1124
 Cesari, Antonio 564
 Cesarotti, Melchiorre 453(t), 517(t), 527, 531, 532, 565, 566, 587
 Cesi, Federico 439
 Cézanne, Paul 874(t)
 Chappuis, Gabriel 295(t)
 Chateaubriand, François-René de 609
 Chaucer, Geoffrey 180
 Checchi, Engenio 696(t)
 Chiabrera, Gabriello 290(t), 373(t), 379(t), 410-11, 461(t), 540(t), 665
 Chiara, Piero 1083
 Chiavelli, Luigi 939
 Chiari, Pietro 435(t), 493, 496, 507
 Chiarini, Luigi 1075(t)
 Chiaromonte, Niccolò III(t)
 Chaves, Carlo 862(t)
 Chiodi, Pietro 1057
 Chomedey, Henry 295(t)
 Chrétien de Troyes 43
 Chialente, Fausta 1135
 Chialuffi, Lapa 94
 Ciampini, Giovanni Giustino 455(t)
 Ciampoli, Domenico 812
 Cicerone, Marco Tullio 18, 57, 98, 113, 140, 141, 144, 145, 146, 148, 198(t), 205, 207, 341(t), 609, 660, 673
 Cicerone, Quinto Tullio 141, 145
 Cicognani, Bruno 883(t), 954
 Cid, Ruy Diaz, detto el 38
 Cieco d'Adria v. Groto, Luigi, detto il
 Cielo d'Alcamo 58, 76-77
 Cimabue, Giovanni 347
 Cino da Pistoia (Guittoncino di Francesco) 60(t), 83, 101
 Ciro di Pers v. Pers, Ciro di
 Citti, Sergio III(t)
 Clemente, san 33
 Clemente V (Bertrando de Got), papa 96, 106
 Clemente VII (Giulio de' Medici), papa 244, 267, 279, 304, 328, 328(t), 332, 333, 335, 336, 338
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa 375, 406
 Clerk, Bartholomaeus 295(t)
 Cocai, Merlin v. Folengo, Teofilo
 Cocoaio, Vigasio v. Folengo, Teofilo
 Codignola, Ernesto 1028(t)
 Cola di Rienzo 134, 137, 141
 Coleridge, Samuel Taylor 609
 Colin, Jean 295(t)
 Collalto, Collaltino conte di 314
 Collelucci, Pandolfo 194(t), 233
 Colletta, Pietro 661, 662(t)
 Colli, Vincenzo, detto il Calmetta 279(t), 302
 Collodi, Carlo (Carlo Lorenzini) 593(t), 791(t), 808-10
 Colocci, Angelo 279(t), 302
 Colombano, san 6
 Colombo, Cristoforo 248, 673
 Colonna, Fabrizio 277
 Colonna, Francesco 238
 Colonna, Giacomo 141, 153
 Colonna, Giovanni 141
 Colonna, Pietro 69
 Colonna, Vittoria 313-14
 Comisso, Giovanni 883(t), 897, 961
 Compagni, Dino 109(t), 134-35
 Compagnone, Luigi 1058
 Compiuta Donzella 78
 Comte, Auguste 721, 752(t)
 Condillac, Etienne Boumot, abate de 482, 509
 Confalonieri, Federico 620
 Conio, Nicoletta 495
 Conrad, Joseph (Teodor Józef Konrad Korzeniowski) 1142, 1179(t)
 Consolo, Vincenzo 110(t), 1173-74
 Conte, Giuseppe 1176
 Contessa Lara (Eva Cattiermole Mancini) 828
 Conti, Angelo 828

- Conti, Antonio 465, 466, 587
 Conti, Maria 709
 Contini, Gianfranco XLVI, 78, 115, 156, 706, 849, 1000, 1011, 1014, 1042, 1114, 1171
 Convevole da Prato 140
 Coornhert, Dirick 294(t)
 Copeau, Jacques 938(t)
 Copernico, Niccolò 426, 431
 Corazzini, Sergio 864
 Cordelli, Franco 746(t), 1176, 1177
 Cornabò, Gino v. Campanile, Achille
 Cornaro, Alvise 326
 Cornaro, Caterina 303
 Cornaro, Francesco 326, 327
 Cornaro, Marco 326, 327
 Cornelio Agrippa di Nettesheim 217(t)
 Corniani, Giambattista 736(t), 737(t)
 Corradini, Enrico 858, 859
 Corrado III, re di Germania 94
 Corsi, Iacopo 420
 Corsini, Marietta 266
 Cortese, Giulio Cesare 416
 Cortesi, Paolo 230
 Corti, Maria 1040(t), 1055, 1111(t)
 Cosimo I de' Medici v. Medici
 Cosimo II de' Medici v. Medici
 Cossa, Pietro 825
 Costa, Corrado III(t)
 Costantino, imperatore 212
 Craig, Edward Gordon 938(t)
 Crashaw, Richard 405
 Crémieux, Benjamin 947
 Crescenzi, Melchiorre 406
 Crescimbeni, Giovan Mario 460
 Crisolora, Manuele 205, 210
 Crispi, Francesco 777
 Cristofori Piva, Carolina, detta Lidia 777, 783
 Croce, Benedetto X, XXVIII, 195, 282, 300, 401(t), 749, 762, 781, 858, 870, 873, 882, 884(t), 885, 887, 888(t), 890-95, 896, 897, 898, 900, 902, 905, 982, 983, 994, 1027(t), 1035
 Croce, Giulio Cesare 417
 Crudeli, Tommaso 462
 Cruz, Juan de la, san 357(t)
 Cucchi, Maurizio 1176
 Cuoco, Vincenzo 555
 Curiel, Eugenio 883(t), 906
 Curtius, Ernst Robert XLVI, 4
 Dall'Ongaro, Francesco 703, 725, 786, 792
 D'Annunzio, Antonio 828
 D'Annunzio, Gabriele 742, 761, 763, 787, 807, 824, 827, 828-45, 846, 847, 858, 862(t), 863, 881(t), 883(t), 911, 923, 954, 975, 998, 1028(t), 1179(t)
 Dante v. Alighieri, Dante
 Da Ponte, Lorenzo 480, 544, 549-51, 550(t), 715
 Darbes, Cesare 495
 D'Arrigo, Stefano 1124
 Darwin, Charles Robert 738, 751(t)
 Davanzati, Bernardo 365
 Davanzati, Chiaro 78
 D'Azeglio, Cesare v. Azeglio
 D'Azeglio, Massimo v. Azeglio
 De Amicis, Edmondo 595(t), 791(t), 818-19
 De Angelis, Milo 1176
 Debenedetti, Antonio 1177
 Debenedetti, Giacomo 883(t), 884(t), 889(t), 918, 937, 971, 1137
 De Bosis, Adolfo 828, 848
 Debussy, Claude 840
 De Carlo, Andrea 1177
 De Chirico, Andrea v. Savinio, Alberto
 De Chirico, Giorgio 883(t), 888(t), 955, 962, 963
 De' Ferrariis, Antonio v. Galateo
 De Filippo, Eduardo 815(t), 817(t), 884(t), 1058, 1062-64,
 De Filippo, Peppino 817(t)
 Defoe, Daniel 457, 1049
 Delaunay, Robert 977
 Del Buono, Oreste 1083
 Deledda, Grazia 823, 884(t), 954
 De Lemene, Francesco 459
 Delfini, Antonio 870, 883(t), 884(t), 962, 968-69, 970
 Delfino, Giovanni 310(t)
 Del Giudice, Daniele 1177
 De Libero, Libero 884(t), 989
 Della Casa, Giovanni 246, 312, 319, 343-45, 344(t), 390, 576, 1105
 Della Porta, Giovan Battista 423, 428, 434
 Della Rovere, Francesco, v. Sisto IV, papa
 Della Rovere, Francesco Maria 306, 372, 374
 Della Rovere, Giuliano v. Giulio II, papa
 Della Rovere, Guidubaldo II 372, 382
 Della Valle, Federico 310(t), 424-25
 Del Monte, Guidubaldo 440
 De Marchi, Emilio 817
 De Martino, Ernesto 753(t)
 Democrito 428
 Demostene 341(t)
 De Pisis, Filippo (Luigi Filippo Tibertelli) 883(t), 963
 De Robertis, Domenico 241
 De Robertis, Giuseppe 883(t), 888(t), 908, 971
 De Roberto, Federico 742, 787, 788, 793, 804-6, 884(t), 927, 1072, 1073
 De Sanctis, Agnese 739
 De Sanctis, Francesco 181, 337-38, 564, 592, 630, 694, 720, 732-39, 736(t), 737(t), 749, 756, 757, 769, 786, 890, 892, 894, 905

Descartes, René 361, 426
 De Sica, Vittorio 1075(t)
 De Sinner, Louis 659(t), 661, 684
 Dessi, Giuseppe 1057
 Destouches, Louis-Ferdinand v. Céline, Louis-Ferdinand
 De Viti de Marco, Antonio 888(t)
 Devoto, Giacomo 400(t), 1042
 Diaz, Ruy v. Cid
 Dickens, Charles 656, 730(t), 1049
 Di Costanzo, Angelo 312
 Diderot, Denis 484, 484(t), 487, 487(t), 488, 492, 509, 511, 524
 Di Giacomo, Salvatore 8n, 812-14, 815, 817(t), 824, 880, 884(t)
 Diodati, Ottaviano 488(t)
 Dionigi di Borgo San Sepolcro 141, 148
 Dionisotti, Carlo 1041-42
 Dogliotti, Miro 400(t)
 Dominici, Giovanni 199
 Donati, Corso 81
 Donati, Forese 83, 100
 Donati, Gemma 94
 Donati, Lucrezia 222
 Donato, Elio 206
 Doni, Antonfrancesco 331
 Donizetti, Gaetano 716, 717
 Doune, John 405
 Dossi, Carlo (Alberto Carlo Pisani Dossi) 771-73, 774
 Dostoevskij, Fëdor Michailovič 960, 966, 1069
 Dottori, Carlo de' 310(t), 410(t), 424, 425, 540(t)
 Dovizi da Bibbiena, Bernardo 304, 306, 317
 Dreyfus, Alfred LV
 Duca d'Atene v. Gualtieri VI di Brienne
 Dujardin, Edouard 946(t)
 Dumas, Alexandre (figlio) 824
 Dumas, Alexandre (padre) 602(t), 793
 Dupoix, Jeanne 985
 Duranti, Francesca 1173
 Durkheim, Emile 752(t)
 Duse, Eleonora 824, 829, 838, 839
 Dvořák, Max 258(t)
 Eco, Umberto III(t), 1151(t), 1165(t), 1174
 Einaudi, Giulio 885, 999, 1014, 1028(t), 1049
 Einaudi, Luigi 883(t), 893, 895-96, 1028(t)
 Einstein, Albert 872
 Eleonora d'Aquitania 45
 Eleonora d'Esre v. Esre
 Eleonora Gonzaga v. Gonzaga
 Eleuterio Dulareic v. Dottori, Carlo de'
 Eliot, Thomas Stearns 876, 947, 960, 995, 996, 997(t)
 Elisabetta Gonzaga v. Gonzaga

Elisabetta I (Tudor), regina d'Inghilterra 424, 429
 Emiliani Giudici, Paolo 737(t)
 Engels, Friedrich 752
 Enotrio Romano v. Carducci, Giosue
 Enrico I, re d'Inghilterra 43
 Enrico IV (di Franconia), imperatore 16
 Enrico IV (Borbone), re di Francia 367, 406, 429
 Enrico VI (Hohenstaufen), imperatore 48
 Enrico VII (Tudor), re d'Inghilterra 306
 Enriquez Agnoletti, Enzo 1110(t)
 Enzo (Hohenstaufen), re 76
 Epinay, Louise-Florence Tardieu des Clavelles, Madame d' 492
 Epiteto 679
 Equicola, Mario 280(t), 302
 Erasmo da Rotterdam 189(t), 249, 257, 260, 299, 428
 Erba, Luciano 1097
 Ercole I d'Este v. Este
 Ercole II d'Este v. Este
 Ermice Trismegisto 217(t)
 Erodoto 234
 Esslin, Martin 1034(t)
 Este, Alfonso I d' 286, 303
 Este, Alfonso II d' 371, 372, 373, 374, 375, 376, 382, 383
 Este, Beatrice d' 513
 Este, Borso d' 233
 Este, Eleonora d' 374
 Este, Ercole I d' 233, 234, 235, 284, 286
 Este, Ercole II d' 371
 Este Gonzaga, Isabella d' 285
 Este, Ippolito I d' 284, 285, 290, 292, 297
 Este, Ippolito II d' 347
 Este, Leonello d' 233
 Este, Lucrezia d' 374, 382
 Este, Luigi d' 373, 374
 Este, Niccolò d' 47
 Etampes, Anne de Pisseleu, madame d' 347
 Euripide 380(t), 537
 Ezzelino da Romano 87
 Fabbri, Diego 1062
 Faccio, Rina v. Aleramo, Sibilla
 Faggiuola, Ugucione della 96
 Faggiuoli, Giovan Battista 463
 Fagnani Arese, Antonietta 566, 569, 576
 Fairfax, Edward 296(t)
 Falconetti, Iacopo 267
 Faldella, Giovanni 774
 Falletti, Gabriella 529
 Fanode 584
 Fantoni, Giovanni 553
 Farinata degli Uberti v. Uberti
 Farnese, Alessandro v. Paolo III, papa

Fasani, Ranieri 70(t)
 Fattori, Giovanni 810(t)
 Fattorini, Teresa 681
 Faulkner, William 1049
 Fauriel, Claude 625, 629, 631, 634, 637
 Fay, Edward Allen LVII
 Fazio degli Uberti v. Uberti
 Febrer, Andreu 293(t)
 Fechter, Paul 908
 Federico da Montefeltro v. Montefeltro
 Federico d'Aragona, re di Napoli 239, 242
 Federico, Gennaro Antonio 479
 Federico II (Hohenstaufen), imperatore 24, 50, 52, 55, 56, 61(t), 73, 75, 76, 77, 87
 Federico II (Hohenzollern), re di Prussia 452, 483, 490, 542
 Fellini, Federico 1076(t), 1105
 Feltrinelli, Giangiacomo 1029(t)
 Fenoglio, Giuseppe (Beppe) 1022, 1044, 1053-57
 Fenton, Geoffrey 295(t)
 Ferdinando Carlo Antonio d'Asburgo-Lorena 513
 Ferdinando I de' Medici v. Medici
 Ferdinando II (Borbone), re delle Due Sicilie 732
 Ferdinando il Cattolico, Ferdinando d'Aragona, detto 239, 333
 Ferrandino, Ferrante II d'Aragona, detto 239
 Ferrante d'Aragona, 239
 Ferrari, Giuseppe 661(t), 720, 724
 Ferrari, Paolo 824
 Ferrari, Severino 783, 784, 846
 Ferrario, Vincenzo 640
 Ferrata, Giansiro 889(t)
 Ferravilla, Edoardo 816(t)
 Ferrucci, Franco 1173
 Feuerbach, Ludwig Andreas 1071(t)
 Fibonacci, Leonardo v. Pisano
 Ficino, Marsilio 186, 216-17, 217(t), 218, 219, 221, 222, 225, 225(t)
 Fido, Franco 499
 Filangieri, Gaetano 492
 Filarete v. Averulino, Antonio, detto il
 Filelfo, Francesco 194(t), 205, 211
 Filicaia, Vincenzo 459
 Filippo di Cabassolet 143
 Filippo Neri, san v. Neri
 Fiore, Angelo 1084
 Firenzuola, Agnolo 315, 340
 Firmian, Carlo conte di 513
 Firpo, Edoardo 883(t)
 Flaiano, Ennio 879(t), 1062, 1074-76, 1076(t)
 Flaubert, Gustave 730(t), 765, 788, 800, 942
 Flavio Biondo, Biondo di Antonio Biondi, detto 212
 Flavio v. Scala, Flaminio, detto
 Flora, Francesco 883(t), 971, 989
 Florensz, Adriano v. Adriano VI, papa
 Florez de Benavides, Antonio 295(t)
 Floriana (figlia di Ugo Foscolo) v. Hamilton, Mary
 Florimonte, Galeazzo 343
 Floro Bruzio v. D'Annunzio, Gabriele
 Foà, Luciano 1029(t)
 Fofi, Goffredo III(t)
 Fogazzaro, Antonio 742, 787, 807, 819-23, 833, 943, 954, 1075(t)
 Fogazzaro, Mariano 820
 Foianesi, Giselda 792
 Polena, Gianfranco 400(t), 498, 1042
 Folengo, Teofilo Girolamo 223(t), 246, 251, 257, 322-25, 327, 413, 413(t), 429
 Folgore da San Gimignano, Giacomo di Michele, detto 84
 Folgore, Luciano (Omero Vecchi) 884(t), 914
 Fontanella, Girolamo 412
 Ford, Ford Madox 946
 Forestiero Napoletano v. Tasso, Torquato
 Forman, Milos 1076
 Formiggini, Angelo Fortunato 1028(t)
 Fournier de Montauban, Jean 295(t)
 Forteguerra, Niccolò 410(t)
 Forti, Marco III(t)
 Fortini, Emma 1121
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 639, 992, 1027, 1039, 1097, 1109, 1110(t), 1120-23, 1038, 1171, 1172
 Fortini, Pietro 315, 340-41
 Fortis, Alberto 455(t), 458(t)
 Fortunato, Giustino 748(t)
 Foscolo, Andrea 565
 Foscolo, Giovanni Dionigi 566, 577
 Foscolo, Giulio 567
 Foscolo, Ugo Niccolò XLIX, 511, 517(t), 520, 522, 526, 544, 557, 558, 565-89, 612, 613, 620, 622, 633, 697, 698, 704, 730(t), 731, 736, 736(t), 775, 997, 1019
 Frabotta, Biancamaria 1176
 Fracastoro, Gerolamo 260
 Francesco da Carrara 143
 Francesco d'Assisi, san 50, 60(1), 63, 64-65, 68, 70(t)
 Francesco di Neri da Barberino 108, 109(t)
 Francesco di ser Nardo di Barberino 110
 Francesco di Vannozzo 134
 Francesco I de' Medici v. Medici
 Francesco I (di Valois), re di Francia 253, 262, 329, 340, 347
 Franchetti, Leopoldo 748(t)
 Franci, Adriano v. Tolomei, Claudio
 Franco, Matteo 219
 Franco, Niccolò 331, 331(t)
 Franco, Veronica 314(t)

- Fraunce, Abraham 296(t)
 Frescobaldi, Dino 83
 Freud, Sigmund 754, 754-55(t), 873, 941, 949, 980, 982, 984, 1041(t)
 Frezzi, Federico 109(t)
 Frisi, Paolo 509
 Fragoni, Carlo Innocenzo 462, 517(t)
 Frugoni, Francesco Fulvio 414
 Fruttero, Carlo 1032(t)
 Fuà Fusinato, Emilia 727
 Fubini, Mario 666, 1038, 1041
 Fucci, Ercole 374
 Fucini, Renato (Neri Tanfucio) 811, 815
 Fulginate, Silvestro Telio 294(t)
 Fusinato, Arnaldo 703

 Gabrielli, Cante de' 95
 Gadda, Carlo Emilio 870, 884(t), 885, 897, 1006-20, 1032(t), 1043, 1118, 1131, 1162(t), 1179(t)
 Gadda, Entico 1006, 1013
 Galateo, Antonio De' Ferrariis, detto il 239
 Galiani, Ferdinando 453(t), 492
 Galilei, Galileo 350, 361, 362, 370, 409, 420, 426, 428, 434, 439, 440-47, 484(t), 736
 Galilei, Vincenzo 420, 440
 Galilei, Virginia 442
 Gallina, Giacomo 816(t)
 Galluppi, Pasquale 700
 Gamba, Mariua 440
 Gamba, Veronica 314
 Garboli, Cesare 110(t), 1172
 Gargiulo, Alfredo 844, 884(t), 971,
 Garibaldi, Giuseppe 612, 695, 722, 724, 726
 Garin, Eugenio 903
 Garroni, Emilio 1151(t)
 Garzanti, Aldo 1028(t)
 Garzanti, Livio 1007, 1016, 1029(t)
 Gaspary, Adolf 737(t)
 Gassendi, Pierrc 440
 Gatto, Alfonso 883(t), 884(t), 889(t), 960, 991, 1061, 1089
 Gauces, Henrique 294(t)
 Gelli, Giovan Battista 281(t), 346
 Gellio, Aulo 19(t)
 Gemini, Erasmo 343
 Gemisto, Giotgio v. Pletone
 Genet, Jean 1034(t), 1099
 Genina, Augusto 1075(t)
 Genovesi, Antonio 492, 540(t)
 Gentile, Giovauni 489(t), 700(t), 858, 879-80, 883(t), 884(t), 887, 890, 891, 895, 897-99, 900, 902, 1028(t)
 Geoffrey of Monmouth 43
 Germi, Pietro 1016
 Gerratana, Valentina 903

 Gherardi da Prato, Giovanni 197
 Gherardini, Giovanni 612
 Ghislanzoni, Antonio 719
 Giacometti, Paolo 824
 Giacomino da Verona 66
 Giacomo da Lentini 76, 79
 Giacosa, Giuseppe 792, 825
 Giamboni, Bono 60(t), 89
 Giambullati, Pier Francesco 281(t)
 Gian Falco v. Papini, Giovanni
 Gianni, Lapo 83
 Giannone, Pietro 450, 466-67, 540(t)
 Giannotti, Donato 340
 Giano della Bella 94
 Giansenio, Cornelio v. Jansen, Coruelis
 Gibbon, Edward 457
 Giberti, Gianmatteo 328
 Gigli, Gitolamo 463
 Ginguené, Pierre-Louis 736(t)
 Ginzburg, Leone 888(t), 1029(t), 1049, 1135
 Ginzburg, Natalia (Natalia Levi Giuzburg) 1135
 Gioacchino da Fiore 63, 70(t), 433, 712
 Gioberti, Vincenzo 592, 660, 661(t), 689, 701-2, 723, 736(t)
 Gioia, Melchiorre 554, 566
 Giolitti, Giovanni 748, 830, 857, 860, 891
 Giordani, Pietro 564, 614(t), 616, 627, 658, 659(t), 660, 664, 665
 Giordano da Pisa, detto anche Giordano da Rivalto 138
 Giotti, Virgilio (Virgilio Schönbeck) 883(t), 884(t), 992
 Giotto 346
 Giovanna d'Arco, santa 562
 Giovanni dalle Bande Nere 328, 332
 Giovanni del Virgilio 107
 Giovanni de' Medici v. Leone X, papa
 Giovanni di Garlandia 25
 Giovanni Fiorentino, ser 197
 Giovanni XXIII (Angelo Giuseppe Roncalli), papa 1035
 Giovenale, Decimo Giunio 289(t)
 Giovo, Francesca 567
 Giovo, Paolo 261, 397(t)
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista 310(t), 371, 373(t), 380(t)
 Girolamo da Praga 211
 Girolamo, san 14
 Giudici, Giovanni 1027, 1089, 1097, 1106-8, 1172
 Giuliani, Alfredo 111(t), 1112, 1128
 Giuliano de' Medici v. Medici
 Giuliano il Sofista v. Prezzolini, Giuseppe
 Giulio de' Medici v. Clemente VII, papa
 Giulio II (Giuliano Della Rovere), papa 259, 265, 266, 269, 285, 304, 306

- Giulio Romano, Giulio Pippi, detto 328
 Giulioti, Domenico 884(t), 918
 Giurlani, Aldo v. Palazzeschi, Aldo
 Giuseppe II (Asburgo), imperatore d'Austria 508, 510, 513
 Giusti, Giuseppe 291(t), 707
 Giustinian, Leonardo 194(t), 200
 Giustiniano, imperatore 173
 Giusto dei Conti di Valmontone v. Valmontone
 Gluck, Christoph Willibald 480
 Gnoli, Domenico (Giulio Orsini) 856
 Gobetti, Piero 883(t), 885, 887, 888(t), 900-1, 902, 905, 993, 994, 997, 1017, 1028(t)
 Goethe, Wolfgang Johann 347, 457, 458, 526, 560, 572, 572(t), 608, 612, 632, 638, 730(t), 771, 833
 Gohorry, Jacques 294(t)
 Goldoni, Carlo 450, 494-506, 507, 530, 540(t), 714, 815(t), 824, 1075(t)
 Goldoni, Giulio 494
 Goldoni, Pietro 495
 Golinetti, Francesco 495
 Goncourt, Edmond de 793
 Góngora y Argote, Luis de 405, 987
 Gonin, Francesco 640
 Gonzaga di Novellara, Taddea 234
 Gonzaga, Eleonora 304
 Gonzaga, Elisabetta 304
 Gonzaga, Federico 328
 Gonzaga, Francesco 228
 Gonzaga, Francesco II 305, 306
 Gonzaga, Guglielmo 375
 Gonzaga, Margherita 375
 Gonzaga, Scipione 373, 374, 383
 Gonzaga, Vincenzo 375, 393
 Gori Gandellini, Francesco 539
 Got, Bertrando de v. Clemente V, papa
 Govi, Gilberto 816(t)
 Govoni, Corrado 864, 883(t), 884(t), 914, 915, 963
 Gozzano, Guido Gustavo 746(t), 762, 862(t), 864-66, 883(t), 978, 996, 998
 Gozzi, Carlo 410(t), 496, 509, 540(t)
 Gozzi, Gasparo 291(t), 455(t), 506-7
 Gracián y Morales, Baltasar 334(t), 397
 Graf, Arturo 856, 864
 Gramsci, Antonio LIV, 281-82, 649, 700(t), 748(t), 870, 883(t), 884(t), 887, 888(t), 900, 901-05, 1034, 1037, 1040(t), III
 Gramsci, Delio 902
 Grangier, Balthasar 293(t)
 Grassi, Orazio 442, 444
 Gravina Cruyllas di Ramacca, Maria 829
 Gravina Cruyllas Montanarella, Renata (detta Sirenetta) 844
 Gravina, Gian Vincenzo 459, 460, 475, 476, 587
 Graziani, Girolamo 373(t)

 Grazzini, Antonfrancesco detto il Lasca 315, 345
 Gregorio VII (Ildebrando di Sovana), papa 16
 Gregorio X (Teddalo Visconti), papa 87
 Greimas, Algirdas Julien xxxiv
 Greppi, Paolina 793
 Greville, Fulke 431
 Grimani, Michele 495
 Grimm, Jakob 790(t)
 Grimm, Wilhelm 790(t)
 Grimoard, Guglielmo de v. Urbano V, papa
 Gromo, Mario 888(t)
 Grossi, Tommaso 601(t), 611(t), 617, 618, 623
 Groto, Luigi, detto il Cieco d'Adria 310(t)
 Grozio, Ugo (Huig van Groot) 468
 Gualandi, Anselmo v. Guerrazzi, Francesco Domenico
 Gualdo, Luigi 766(t), 792, 817
 Gualtieri VI di Brienne, duca d'Atene 163
 Guandalini, Ugo 1028(t)
 Guardati, Tommaso v. Masuccio Salernitano
 Guarini, Giovan Battista 364, 372, 380, 419, 460
 Guarino Veronese 191, 194(t), 204, 205, 211, 233
 Guazzo, Stefano 397
 Guerra, Tonino 1076(t), 1098
 Guerrazzi, Francesco Domenico 601(t), 698-99, 703, 707, 793
 Guerrini, Olindo (Lorenzo Stecchetti) 784
 Guglielmi, Giuseppe 1129
 Guglielminetti, Amalia 864
 Guglielmini, Vincenzo 640
 Guglielmo Gonzaga v. Gonzaga
 Guglielmo IX d'Aquitania 45
 Guicciardini, Agnolo 336
 Guicciardini, Francesco 246, 267, 268, 295(t), 311, 332-38, 334(t), 337(t), 368, 369, 688
 Guicciardini, Piero 333
 Guida, Alfredo 1030(t)
 Guidi, Alessandro 459, 665
 Guidiccioni, Giovanni 312
 Guidi di Battifolle, Guido de' Conti 96
 Guido delle Colonne 76
 Guido di Battifolle v. Guidi
 Guido monaco d'Arezzo 23
 Guido Novello da Polenta v. Polenta
 Guidubaldo da Montefeltro v. Montefeltro
 Guidubaldo II v. Della Rovere
 Guiducci, Armanda 110(t)
 Guiducci, Roberto 110(t)
 Guillaume de Lorris 46
 Guillon, Aimé 578
 Guinizzelli, Guido 50, 60(t), 73, 78, 80-81, 83, 97
 Guiraut de Bornelh 45
 Guittone d'Arezzo 50, 60(t), 73, 77-78, 79
 Gutenberg, Johann 206
 Guzolini, Francesco, batone 733

- Hamilton, Mary detta Floriana (figlia di Ugo Foscolo) 566, 568
 Hardouin di Gallese, Maria, principessa di Montenevoso 829
 Harington, John 295(t)
 Haydn, Hiram 257
 Hazard, Paul 453
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich L, 298, 608, 732, 892, 1071(t)
 Heidegger, Martin 1036(t)
 Heine, Heinrich 776, 780
 Helvétius, Claude-Adrien 509, 529
 Hérèlle, Georges 829
 Hesse, Hermann 1159(t)
 Hobbes, Thomas 574, 583
 Hobby, Thomas 295(t)
 Hobhouse, John Cam v. Foscolo, Ugo
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 966
 Holbach, Paul Henri Dietrich, barone d' 484(t), 492
 Holland, Henry Richard Vassall Fox, terzo barone d' 567
 Hugo, Victor 609, 611, 612, 780
 Hugou, Joseph v. Bassville
 Huizinga, Johan 131
 Husserl, Edmund 906
 Huysmans, Joris-Karl 767
- Iacopo da Carrara 142
 Iacopo da Varazze 65
 Iacopone da Todi 50, 60(t), 69-72
 Ibsen, Henrik 824, 909
 Ildebrando di Sovana v. Gregorio VII, papa
 Imbonati, Carlo 512, 521, 625, 626
 Imbonati, Giuseppe Maria 508, 512
 Imbriani, Vittorio 811
 Imer, Giuseppe 495
 Incoronato, Luigi 1058
 Incroci, Agnese v. Age
 Innocenzo VI (Stefano Aubert), papa 163, 164
 Insana, Jolanda 1176
 Invernizio, Carolina 595(t), 602(t)
 Invrea, Gaspare v. Zena, Remigio
 Ionesco, Eugène 1034(t)
 Ippolita d'Aragona 240
 Ippolito I d'Este v. Este
 Ippolito II d'Este v. Este
 Iroldo Crotta v. Dottori, Carlo de'
 Isabella d'Este Gonzaga v. Esre
 Isabella di Morra v. Morra
 Isella, Dante 515, 1111(t)
 Isidoro di Siviglia 11
- Jahier, Piero 883(t), 910, 1051
 Jakobson, Roman x
- James, William 946(t)
 Jansen, Cornelis 354-55(t)
 Jaspers, Karl 1036(t)
 Jáuregui, Juan de 296(t)
 Jean de Hesdin 151
 Jean de Meung 46
 Johnson, Samuel 491
 Jovine, Francesco 1057
 Joyce, James 876, 941, 942, 946, 946(r), 960, 1049
 Juan de la Cruz, san v. Cruz
 Jung, Carl Gustav XXXII, 1041(r)
- Kafka, Franz 876, 960, 966, 973
 Kalvos, Andreas 567
 Kemény, Tomaso 1176
 Kant, Immanuel 481, 700
 Keats, John 609, 612
 Keplero, Giovanni (Kepler, Johannes) 440
 Kierkegaard, Søren 608, 692, 1036(t)
 Kochanowski, Pietro 296(t)
 Konrad Korzeniowski, Teodor Józef v. Conrad, Joseph
 Kraus, Karl 334(r)
- Labriola, Antonio 749, 890, 904
 Labriola, Arturo 860
 La Capria, Raffaele 1084
 Lagorio, Gina 1173
 Lamartine, Alphonse de 609
 Lambruschini, Raffaele 700, 700(t)
 Lami, Giovanni 455(r)
 Lamindo Pritanio v. Muratori, Ludovico Antonio
 Lampato, Francesco 600
 Landi, Stefano v. Pirandello, Stefano (figlio di Luigi)
 Landino, Cristoforo 216, 221, 225
 Landolfi, Tommaso 870, 884(t), 885, 962, 966-68, 970, 1032(t), 1179(t)
 Laudo, Ortensio 331
 Landolfo maggiore 27
 Landolfo seniore 27
 Lapo da Castiglionchio 142, 163
 Larbaud, Valéry 946, 947
 La Rochefoucauld, François de 334(t)
 Lasca, Anton Francesco Grazzini, detto il v. Grazzini
 Lascaris, Costantino 194(t)
 Latini, Brunetto 54, 57, 60(t), 78, 94, 180
 Lattes, Franco v. Fortini, Franco
 Lattuada, Alberto 1075(t), 1076(r)
 Lattuada, Anna Maria 512
 Laura (Laura de Noves) 140
 Lausberg, Heinrich 27, 390(t)
 Laval, A. de 295(t)
 La Vista, Luigi 733

- Leibniz, Gottfried Wilhelm von 466, 1009
 Leiser, Ruth 1121
 Le Momnier, Felice 601
 Leonardo da Vinci 194(t), 251, 252, 252-53, 262, 837
 Leone de Casrtis, Arcangelo III(t)
 Leone Ebreo (Jehudah Abarbanel) 319
 Leone, Enrico 860
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa 225, 266, 278, 285, 288, 304, 306, 328, 328(t), 333, 338, 369
 Leone XIII (Vincenzo Gioacchino Pecci), papa 749
 Leonello d'Este v. Este
 Leonetti, Francesco 109, 110(t), 111, 111(t), 112, 1124
 Leoni, Barbara (Elvira Natalia Fraternali Leoni) 829, 835, 836
 Leonio, Vincenzo 460
 Leonzio Pilato 164, 183
 Leopardi, Carlo 657, 658, 659(t), 660
 Leopardi, Giacomo XLIII, 415, 482(t), 510, 517(t), 520, 558, 563, 564, 574, 588, 592, 610, 614(t), 615, 616, 624, 627, 629(t), 657-93, 659(t), 681(t), 694, 708, 732, 733, 734, 736, 775, 854, 910, 955, 981, 986, 989, 997, 1005, 1162(t)
 Leopardi, Monaldo 657, 658, 659(t), 664, 708
 Leopardi, Paolina 657, 659(t), 680
 Leopoldo II (Asburgo), granduca di Toscana 488(t), 627
 Lesca, Giuseppe 639
 Leto, Giulio Pomponio 212, 225(t)
 Leubing, Heinrich (Arigo) 294(t)
 Levi, Carlo 748(t), 1058
 Levi, Primo 1057, 1078-80
 Lévi-Strauss, Claude 753(t)
 Liala (Amalia Liana Cambiasi Negretti Odescalchi) 1032(t)
 Liberovici, Sergio 1143
 Liberty, Arthur Lasenby 827(t)
 Lippi, Lorenzo 410(t)
 Lisi, Nicola 884(t)
 Livio, Tito 209, 273, 536
 Locke, John 482(t)
 Lodola, Acquario v. Folengo, Teofilo
 Loi, Franco 1098-99
 Lombardi, Germano 1129
 Lombroso, Cesare 756
 Lonardi, Gilberto 631, 997
 Londonio, Carlo Giuseppe 614(t)
 Longanesi, Leo 883(t), 889(t), 957, 1029(t), 1073
 Longhi, Roberto 883(t), 884(t), 1007, 1110(t)
 Longo, Alfonso 509
 Lopresti Longhi, Lucia v. Banti, Anna
 Loredano, Giovan Francesco 362
- Lorenzini, Carlo v. Collodi, Carlo
 Lorenzino de' Medici v. Medici
 Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino v. Medici
 Lorenzo il Magnifico, Lorenzo de' Medici, detto 186, 215-16, 217, 218, 221-24, 223(t), 224(t), 225, 226, 227, 228, 229, 230(t), 231, 252, 259, 264, 266, 279, 312(t), 336
 Loria, Arturo 884(t), 961
 Loschi, Antonio 194(t), 210
 Lotman, Jurij Michajlovič 753(t)
 Loy, Rosetta 1173
 Loyola, Ignazio di (Iñigo López de Loyola), santo 250
 Luciano Anneo, Marco 18
 Lucentini, Franco 1032(t)
 Luciano 234, 244, 284, 414, 675, 676, 963
 Luciano di Samosata 209, 213
 Lucini, Gian Pietro 860-62, 861(t)
 Lucrezia d'Este v. Esre
 Lucrezio, Tito Caro 205, 428, 577
 Ludovico da Bagno v. Bagno
 Ludovico il Bavaro (di Baviera) 163
 Ludovico il Moro, Ludovico Sforza, detto 259, 305
 Luigi da Porto v. Porto, Luigi da
 Luigi d'Este v. Este
 Luigi XII (Valois), re di Francia 265, 266
 Luigi XIII (Borboue), re di Francia 407, 434
 Luigi XIV (Borboue), detto il Re Sole, re di Francia 370
 Luigi XVI (Borboue), re di Francia 497, 530, 533, 545, 561
 Lukács, György 1035, 1040(t), 1071(t), 1170
 Lumelli, Angelo 1176
 Lunnère, Auguste 745
 Lumière, Louis-Jean 745
 Luperini, Romano 798
 Luporini, Cesare 110(t), 111(t)
 Lussu, Emilio 897
 Laurero, Martin 4
 Luzzi, Mario 1022, 1089, 1090, 1093-95, 1172
- Maccari, Mino 884(t), 888(t), 957, 1073
 Macchia, Giovanni 924, 929, 1171
 Macchiavelli, Lorian 1032(t)
 Macchiavelli, Bernardo 265
 Macchiavelli, Niccolò 224(t), 246, 256, 257, 263, 265-83, 280(t), 285 294(t), 302, 308, 311, 317, 332, 333, 335, 337(t), 338, 364, 365, 368, 536, 574, 583, 736, 756, 905
 Macinghi Strozzi, Alessandra 196
 Macpherson, James (Ossian) 525, 527, 561, 562
 Macrí, Oreste 884(t), 990
 Madrignani, Carlo Alberto 804, 1111(t)
 Maffei, Scipione 450, 455(t), 465-66, 536

- Magalotti, Lorenzo 447
 Maggi, Carlo Maria 459, 462, 464, 771
 Magliabechi, Antonio 453
 Magrelli, Valerio 1176
 Magris, Claudio 1172
 Mai, Angelo 659(t), 673
 Maillard de Tournon, Monica 528
 Mainardi, Arlotto 198(t)
 Majorino, Giancarlo 1172
 Malaguzzi, Annibale 290
 Malaguzzi, Sigismondo 290
 Malaguzzi Valeri, Daria 284
 Malaparte, Curzio (Kurt Erich Suckert) 883(t), 884(t), 889(t), 957
 Malerba, Luigi (Luigi Bonardi) 1129, 1130-31, 1172
 Malispini, Ricordano 87
 Mallarmé, Stéphane 766, 767(t), 987, 1093, 1170
 Malpighini, Giovanni 154
 Malvezzi, Virgilio 397
 Mameli, Goffredo 704
 Manacorda, Gastone 110(t)
 Manacorda, Giorgio 1176
 Mancini, Giuseppina 830, 843
 Manetti, Antonio 197
 Manetti, Giannozzo 210
 Manfredi, Eustachio 461
 Manganelli, Giorgio 1129, 1171
 Manin, Daniele 705
 Mann, Thomas 876, 960
 Manuzio, Aldo 238, 255, 303, 331
 Manzini, Gianna 884(t), 1135
 Manzoni, Alessandro XLII, 355(t), 510, 517(t), 520, 558, 588, 592, 615, 617, 621, 622-23, 625-56, 629(t), 660, 661(t), 664, 693, 694, 699, 700, 702, 704, 714, 724, 731, 734, 736, 738, 760, 771, 787, 817, 1006, 1084
 Manzoni, Giovanni 625
 Manzoni, Giulia Claudia 626, 627, 702
 Manzoni, Matilde 627
 Manzoni, Pietro 626
 Maraini, Dacia 1066
 Marangoni, Matteo 994
 Maratti Zappi, Faustina 461
 Marcabru 45
 Marcello, Benedetto 475
 Marchese, Cassandra 242, 244
 Marcolini, Francesco 329
 Marcuse, Herbert 1159(t)
 Mardoli, Margherita de' 162
 Marengo, Franco 111(t)
 Margherita (di Savoia), regina d'Italia v. Savoia
 Margherita Gonzaga v. Gonzaga
 Maria Cristina, regina di Svezia 460
 Maria d' Aquino 163
 Maria de' Medici v. Medici
 Maria Luigia d'Asburgo-Lorena, imperatrice dei Francesi, duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla 626
 Maria Maddalena de' Pazzi, santa v. Pazzi
 Maria Stuarda, regina di Scozia 424
 Maria Teresa (Asburgo), imperatrice d'Austria 476, 508, 542
 Marie de France 43
 Marin, Biagio 883(t), 884(t), 992
 Marinetti, Filippo Tommaso 874(t), 880, 883(t), 884(t), 912, 913, 914, 915, 985
 Marini, Giovanni Ambrogio 414
 Marino, Giovan Battista 313(t), 350, 364, 370, 398, 406-9, 411, 478
 Mario, Alberto 696(t)
 Marotta, Giuseppe 1058
 Marsili, Luigi 210
 Marsilio da Padova, Marsilio de' Mainardini, detto 128
 Martelli, Lodovico 280(t)
 Martello, Pier Jacopo 463
 Martinetti, Cornelia 585
 Martinetti, Piero 883(t), 905
 Martin, Jean 295(t)
 Martini, Fausto Maria 862
 Martini, Ferdinando 759
 Martoglio, Nino 791, 814(t), 817(t), 921, 931
 Marullo Tarcaniota, Michele 194, 244
 Marx, Karl Heinrich 283, 472, 752(t), 752-54, 900, 902, 1071(t), 1117
 Marziale, Marco Valerio 207, 208(t)
 Mascagni, Pietro 793, 803, 839
 Mascheroni, Lorenzo 516(t), 561
 Massena, André 566
 Massimiliano d'Asburgo, imperatore 266
 Mastriani, Francesco 602(t)
 Mastronardi, Lucio 1083
 Masuccio Salernitano, Tommaso Guardati, detto 240
 Matakotta, Franco (Francesco Monterosso) 1062
 Matteo d'Acquasparta 95
 Mattioli, Raffaele 891
 Maupassant, Guy de 1099
 Mazzini, Giuseppe 592, 612, 661(t), 695, 696-98, 725, 736(t)
 Mazzuchelli, Giannaria 465(t)
 Medebac, Girolamo 495
 Medebac, Teodora 495
 Medici, Alessandro de' 332, 333, 340
 Medici, Cosimo I de' 196, 215, 216, 221, 279, 332, 333, 336, 340, 345, 346, 347, 364
 Medici, Cosimo II de' 441
 Medici, Ferdinando I de' 364
 Medici, Ferdinando II de' 444
 Medici, Francesco I de' 364
 Medici, Giovanni de' v. Leone X, papa
 Medici, Giuliano de' 215, 227, 270, 304
 Medici, Giulio de' v. Clemente VII, papa
 Medici, Lorenzino de' 332, 340
 Medici, Lorenzo de', duca d'Urbino 270, 276, 278, 306, 332
 Medici, Lorenzo de' v. Lorenzo il Magnifico
 Medici, Maria de' 406
 Medici, Piero de' 215, 225, 264
 Meli, Giovanni 462
 Melville, Herman 1049
 Melzi, Bice 726
 Mendeleev, Dmitrij Ivanovič 1080
 Meneghello, Luigi 1125
 Mengaldo, Pier Vincenzo 731
 Mengs, Anton Raphael 524
 Menicucci, Elvira 776
 Menzini, Benedetto 459
 Mercantini, Luigi 704
 Merini, Alda 1173
 Merleau-Ponty, Maurice 1036(t)
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 409, 450, 453(t), 461, 476-79, 479, 490, 500, 542, 551, 715, 867
 Michelangelo v. Buonarroti, Michelangelo
 Michelet, Jules 776
 Michelstaedter, Carlo 906, 910-11, 998
 Michetti, Francesco Puolo 828, 829, 833, 835, 836
 Migone, Gian Giacomo 111(t)
 Mila, Massimo 1029(t), 1049
 Milani, Lorenzo, don 1038-39
 Miraglia, Accursio 1087
 Misasi, Nicola 812
 Mocenigo, Giovanni 429
 Mocenni Magiotti, Quirina 567
 Modena, Gustavo 714
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, detto 316, 550(t)
 Molina, Luis de 354(t)
 Molina, Tirso de 550(t)
 Molza, Francesco Maria 312, 313(t)
 Momigliano, Attilio 883(t), 884(t), 971
 Mondadori, Alberto 1029(t)
 Mondadori, Arnaldo 831, 1028(t)
 Monicelli, Mario 1076(t)
 Montaigne, Michel Eyquem de LVI, 334(t), 361, 688
 Montale, Eugenio 855, 856, 866, 870, 883(t), 884(t), 885, 942, 947, 960, 978, 980, 984, 989, 993-1005, 1007, 1039, 1089, 1095, 1096, 1097, 1098, 1179(t)
 Montanelli, Giuseppe 700, 707
 Monte Andrea 78
 Montefeltro, Federico da 192, 194(t)
 Montefeltro, Guidubaldo da 304, 306
 Monterosso, Francesco v. Matakotta, Franco

- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone di La Brède e di 457, 488, 511, 529
 Montessori, Maria 700(t)
 Monteverdi, Claudio 420
 Montgolfier, Jacques-Etienne 560
 Montgolfier, Joseph-Michel 560
 Monti, Augusto 883(t), 888(t), 1049
 Monti, Vincenzo 517(t), 544, 558-63, 564, 566, 567, 613, 616, 620, 623, 628, 633, 660, 664, 665, 775, 779
 Morano, Antonio 735
 Morante, Augusto 1136
 Morante, Elsa 1022, 1066, 1115, 1135-41, 1179(t)
 Moravia, Alberto (Alberto Pincherle) 884(t), 972, 1022, 1043, 1062, 1065-72, 1075(t), 1100(t), 1115, 1136
 Moravia Schmitz, Allegra 940
 More, Thomas v. Moro, Tommaso
 Morelli, Giovanni di Pagolo 196
 Moretti, Marino 862(t), 864, 866-67, 883(t), 915
 Morino, Maria 963
 Moro, Aldo 1086
 Moro, Tommaso (Thomas More), san 366
 Morosina v. Torre, Ambrogina Faustina della, detta la
 Morovich, Enrico 883(t)
 Morra, Isabella di 314
 Morris, Charles W. 1151(t)
 Morrow, Bill 1136
 Morselli, Guido 1031, 1081-82
 Mosca, Gaetano 756
 Mosco 664, 671
 Mosè Maimonide 21
 Mozart, Wolfgang Amadeus 480, 513, 544, 549, 550(t), 551, 569
 Mucci, Vello 1062
 Murat, Gioacchino, re di Napoli 555, 664
 Muratori, Ludovico Antonio 450, 464-65, 475, 540(t)
 Murger, Henry 769(t)
 Murri, Romolo 750
 Mursia, Ugo 1029(t)
 Murtola, Gaspare 406
 Muscetta, Carlo 1041, 1060, 1100(t)
 Musco, Angelo 814(t), 817(t), 931
 Musil, Robert 876
 Mussato, Albertino 60(t), 133
 Mussolini, Benito 830, 898, 902, 922
 Muzio, Girolamo 281(t)
 Naldini, Nico (Domenico) 1114
 Napoleone I Bonaparte, imperatore dei Francesi 546, 555, 557, 559, 561, 566, 567, 572, 625, 626, 637, 638, 696
 Nardi, Jacopo 340

- Nazari, Francesco 455(t)
 Nelli, Batroloomea de' 265
 Nelli, Francesco 142, 163
 Nelli, Jacopo Angelo 463
 Nencini, Eleonora 567, 585
 Nencioni, Enrico 759, 784
 Nencioni, Giovanni 653
 Neri, Filippo, san 353
 Neri, Tanfucio v. Pucini, Renato
 Newton, Isaac 466, 484(t)
 Niccolai, Giulia III(t)
 Niccoli, Niccolò 210
 Niccolini, Giovan Battista 624, 714
 Niccolò da Correggio 233
 Niccolò da Prato 95
 Niccolò da Verona 47
 Niccolò d'Este v. Este
 Niccolò V (Tommaso Parentucelli), papa 204, 211
 Nicole, Pierre 629
 Nicolucci, Giovan Battista, detto il Pigna 371, 374
 Niethammer, Friedrich Immanuel 202(t)
 Nietzsche, Friedrich 283, 334(t), 668, 692, 755,
 829, 832, 836, 837(t), 839, 864, 910, 963, 976,
 980, 982, 983, 984, 1170
 Nievo, Ippolito 592, 720, 726-31, 725, 730(t), 769,
 786
 Nobili, Flaminio de' 374
 Nores, Giason de 419
 Novaro, Angiolo Silvio 888(t)
 Novaro, Mario 888(t)
 Noventa, Giacomo (Giacomo Ca' Zorzi) 884(t),
 889(t), 960, 992, 1121, 1122
 Ochino, Bernardino 261, 263
 Oddone di Cluny 15
 Odoacre 3
 Offroy de La Mettrie, Julien 484(t)
 Ojetti, Ugo 880, 883(t), 889(t)
 Oli, Gian Carlo 400(t)
 Olivetti, Adriano 1027, 1132
 Omero L, 183, 373(t), 383, 389, 459, 471, 526, 562,
 577, 578, 579, 609, 851
 Onofri, Atturo 884(t), 979
 Orazio Flacco, Quinto 18, 207, 208(t), 289, 289(t),
 291(t), 378, 513, 609
 Orbicciani da Lucca, Bonagimma 60(t), 78, 79
 Orchi, Emanuele 407(t)
 Orco Bisorco v. Maccati, Mino
 Ordella, Scarpetta degli 95
 Orfeo 977(t)
 Orelli, Giotgio 1097
 Orengo, Nico 1177
 Oriani, Alfredo 746(t), 859
 Orlando, Francesco 1041(t)
 Orsini, Giulio v. Gnoli, Domenico
- Orso dell'Anquillata 141
 Ortese, Anna Maria 1135, 1172
 Ossian v. Macpherson, James
 Ottieri, Ottiero 1027, 1083
 Ovidio Nasone, Publio 18, 27, 165, 169, 170, 208(t),
 229, 233, 294, 462, 538, 777
 Pacotto, Giuseppe (Pinin Pacòt) 883(t)
 Padoan, Giorgio 184
 Padula, Vincenzo 713
 Pagano, Francesco Mario 492, 553
 Pagliarani, Elio 1097, III(t), III2(t), 1125-26, 1172
 Palagi Tozzi, Emma 918
 Palazzeschi, Aldo (Aldo Giuriani) 864, 867, 883(t),
 897, 914, 915-17, 962, 970, 985
 Palazzi, Fernando 400(t)
 Palla, Battista della 277
 Pallavicini, Luigia 575
 Palmieri, Matteo 216
 Pananti, Filippo 558
 Pancrazi, Pietro 884(t), 971
 Pannartz, Adolfo 206
 Pannunzio, Mario 1033
 Panormita, Antonio Beccadelli, detto il 194(t),
 208(t), 211, 223(t) 239, 240
 Panzacchi, Enrico 759
 Panzieri, Raniero 1038
 Panzini, Alfredo 746(t), 883(t), 954
 Paola Verdura, Salvatore 795
 Paolazzi, Leo v. Porta, Antonio
 Paolini Massimi, Petronilla 461
 Paolo Diacono 22, 173
 Paolo di Certaldo 135
 Paolo III (Alessandro Farnese), papa 250, 305,
 333, 343, 347
 Paolo IV (Gian Pietro Carafa), papa 343
 Paolo V (Camillo Borghese), papa 367
 Papini, Giovanni 859, 883(t), 888(t), 895, 907, 976,
 985
 Parabosco, Girolamo 315
 Parentucelli, Tommaso v. Niccolò V, papa
 Pareto, Vilfredo 752(t), 756
 Parini, Francesco Maria 512
 Parini, Giuseppe 291(t), 339(t), 450, 453(t), 482,
 508, 512-22, 516(t), 517(t), 566, 572, 576, 579,
 613, 623, 736, 1006
 Patis, Renzo 1177
 Parise, Goffredo 879(t), 1082
 Parri, Ferruccio 1058
 Patronchi, Alessandro 884(t)
 Paruta, Paolo 365
 Parzanese, Pietro Paolo 703
 Pascal, Blaise 334(t), 355(t), 629
 Pascarella, Cesare 815
 Pascoli, Giacomo 846

- Pascoli, Giovanni 742, 746(t), 757, 782, 843, 846-
 56, 850(t), 862(t), 863, 867, 975, 981, 998, 1090,
 1092, III, III6
 Pascoli, Ida 847
 Pascoli, Luigi 846
 Pascoli, Maria, detta Mariù 846, 847
 Pascoli, Ruggero 846
 Pasolini, Guido III4
 Pasolini, Pier Paolo 879(t), 991, 1007, 1022, 1026,
 1039, 1042, 1062, 1066, 1098, 1109, 1110(t), III,
 1113-20, 1132, 1136, 1159(t), 1160, 1162(t), 1171
 Pasquali, Giorgio 884(t)
 Passavanti, Iacopo 138-39
 Passeri Aldobrandini, Cinzio 383
 Passeroni, Gian Carlo 508, 512
 Patecchio, Girardo 65
 Pater, Walter 826(t)
 Patrizi da Cherso, Francesco 365
 Pavese, Cesare 883(t), 1022, 1029(t), 1039, 1043,
 1044, 1049-53, 1142
 Pazzi, Maria Maddalena de', santa 357(t)
 Pazzi, Roberto 1177
 Pea, Enrico 884(t), 954
 Pecchio, Giuseppe 620
 Pecci, Vincenzo Gioacchino v. Leone XIII, papa
 Peirce, Charles Santiago Sanders 1151(t)
 Pellegrino, Camillo 383
 Pellegrino da Udine 287
 Pellico, Silvio 567, 620, 621-22, 698, 701
 Pelloux, Luigi 829
 Penna, Sandro 884(t), 1022, 1089, 1091-92
 Pénit v. Tasso, Torquato
 Peperara, Laura 373(t)
 Percoto, Caterina 725
 Pergolesi, Giovan Battista 479
 Peri, Iacopo 420
 Perniola, Mario 1168
 Perrault, Charles 790(t), 808
 Perriera, Michele III(t)
 Pers, Ciro di 412
 Persio, Aulo Flacco 289(t)
 Peticari, Giulio 564
 Petito, Antonio 816(t)
 Petrarca, Francesca (figlia di Francesco) 141, 143
 Petrarca, Francesco XLIII, XLIX, 4, 30(t), 41(t), 75(t),
 83, 92, 108(t), 109(t), 124, 126, 128, 129, 130, 131,
 133, 134, 137, 140-61, 163-64, 165, 166, 169, 178,
 182, 183, 189, 190, 200, 202(t), 205, 207, 208(t),
 209, 210, 211, 216, 225(t), 228, 232, 234, 239,
 243, 244, 263, 272, 278(t), 280(t), 284, 286,
 294(t), 304, 305, 309, 311, 331(t), 346, 376, 389,
 399, 538, 539(t), 572, 609, 660, 665, 673, 678,
 734, 735, 737(t), 783, 982, 986, 997
 Petrarca, Gherardo 140, 148, 150
 Petrarca, Giovanni 141
 Petrocchi, Giorgio 110
 Petrolini, Ettore 884(t)
 Petroni, Guglielmo 1061
 Petroni, Pietro, beato 164
 Petronio Arbitro 414
 Petrucciani, Mario 1110(t)
 Philieul, Vasquin 294(t)
 Piatti, Giambattista 601
 Piave, Francesco Maria 718
 Piazza, Antonio 493
 Piccinni, Niccolò 500
 Piccolo, Lucio 1098
 Piccolomini, Alessandro 341
 Piccolomini, Enea Silvio v. Pio II, papa
 Pichi, Giulio 709
 Pico della Mirandola, Giovanni 186, 194(t), 217(t),
 229, 230-31, 233, 260, 264, 319
 Piet Damiani, san 16, 27
 Pier de la Cavarana (o Caravana) 48
 Pier delle Vigne 56, 76
 Pier Lombardo 17
 Piero de' Medici v. Medici
 Piero, ser, detto Petracco 140
 Pierro, Albino 1098
 Pietro d'Abano 86
 Pietro da Motrone v. Celestino V, papa
 Pigna v. Nicolucci, Giovan Battista, detto il
 Pignotti, Lorenzo 516(t)
 Pikler, Teresa 559, 566
 Pincherle, Alberto v. Moravia, Alberto
 Pindaro 378, 379(t), 410, 578
 Pindemonte, Giovanni 558
 Pindemonte, Ippolito 558, 565, 566, 577, 578
 Pinelli, Tullio 1076(t)
 Pino, Domenico 566
 Pinter, Harold 1034(t)
 Pintor, Giaime 884(t), 906, 1050
 Pio II (Enea Silvio Piccolomini), papa 194(t), 204,
 207, 211, 539(t)
 Pio III (Francesco Todeschini Piccolomini), papa
 265
 Pio VI (Giovanni Angelo Braschi), papa 530, 559,
 560
 Pio X (Giuseppe Sarto), papa 750(t)
 Piovene, Guido 883(t), 1074
 Pippi, Giulio v. Giulio Romano
 Pirandello, Luigi XI, 595(t), 787, 789, 793, 802,
 814(t), 817(t), 870, 880, 884(t), 897, 903, 905,
 917, 921-37, 938(t), 952, 954, 958, 959, 962, 965,
 998, 1028(t), 1063, 1179(t)
 Pirandello, Stefano (figlio di Luigi) 922
 Pirandello, Stefano (padre di Luigi) 921
 Pisacane, Carlo 720, 724, 749
 Pisani Dossi, Alberto Carlo v. Dossi
 Pisano, Leonardo Fibonacci, detto 86

- Pistofilo, Bonaventura 290
 Pistoia, Antonio Cammelli, detto il 233
 Pitocco, Limerno v. Folengo, Teofilo
 Pitti, Bonaccorso 196
 Pizzuto, Antonio 1124
 Platone I, III, 147, 149, 208-9, 210, 215, 216, 284, 361(t), 468, 675,
 Plauto, Tito Maccio 262, 277, 316, 317, 930(t)
 Plessis, Armand-Jean du v. Richelieu
 Pletone, Giorgio Gemisto, detto 216
 Plotino 216, 217(t)
 Plutarco 529, 536, 537
 Poe, Edgar Allan 966, 976
 Polano, Pietro Soave v. Sarpi, Paolo
 Polenta, Guido Novello da 56
 Polenton, Sicco 211
 Polisseno Fegejo v. Goldoni, Carlo
 Poliziano, Angelo Ambrogini, detto il 186, 191, 194(t), 195, 198(t), 222, 223, 225-230, 225(t), 230(t), 231, 233, 260, 312(t), 783
 Polo, Marco 54, 60(t), 87-88, 1152, 1178(t)
 Polo, Matteo 87
 Polo, Niccolò 87
 Pomba, Giuseppe 601, 622
 Pomilio, Mario 1084
 Pomponazzi, Pietro 319, 320
 Pontano, Giovanni 186, 239, 240-42
 Pontiggia, Giuseppe 1173
 Pontormo, Iacopo Carucci, detto il 252
 Pope, Alexander 466, 484
 Porro Lambertenghi, Luigi 620, 622
 Porta, Antonio (Leo Paolazzi) III(t), 1128
 Porta, Carlo 339(t), 592, 616-19, 623, 708, 709, 771, 992, 1006, 1013
 Porta, Giuseppe (figlio di Carlo) 617
 Porto, Luigi da 310, 315
 Portulano Pirandello, Maria Antonietta 921, 922
 Porzia de' Rossi 372
 Pound, Ezra 993, 995
 Pozzi, Antonia 989
 Praga, Emilio 770-71, 825
 Praga, Marco 825
 Pratesi, Mario 811, 1060
 Prati, Giovanni 611(t), 694, 704, 726, 769
 Pratolini, Ferruccio (fratello di Vasco) 1059
 Pratolini, Vasco 884(t), 889(t), 960, 991, 1045, 1059-60, 1093
 Praz, Mario 766(t), 831, 884(t), 971
 Premierfait, Laurent de 294(t)
 Prezzolini, Giuseppe 859, 883(t), 888(t), 895, 907, 1066
 Prisco, Michele 1084
 Procler, Anna 1073
 Propertio, Sesto 208(t)
 Propp, Vladimir Jakovlevič xxxiv, xxxvii
- Proust, Marcel 876, 960, 964, 971, 1077, 1099
 Pucci, Antonio 134
 Pugliese, Giacomino 76
 Pulci, Luigi 130(t), 186, 218-21, 222, 226, 228, 324, 339, 413, 413(t)
 Puoti, Basilio 564, 733
 Pyne Woodcock, Anne 721
- Quadrio, Francesco Saverio 465(t)
 Quarantotti Gambini, Pier Antonio 883(t), 961
 Quasimodo, Rosa Maria 1045
 Quasimodo, Salvatore 883(t), 884(t), 989, 990, 1061, 1089
 Qubilai, Khau dei Mongoli 87, 88
 Quinet, Edgar 776
 Quintiliano, Marco Fabio VIII, 198(t), 205
 Quondam, Amedeo 311
- Rabelais, François 257, 413, 414
 Raboni, Giovanni 1172
 Racine, Jean 355(t), 987
 Raffacani Salutati, Barbara 266
 Raffaello v. Sanzio, Raffaello
 Raimbaut de Vaqueiras 30(t), 47-48
 Raimondi, Ezio 836
 Rajna, Pio 294
 Ramat, Silvio 1097
 Ramusio, Giovan Battista 427
 Ranieri, Antonio 659(t), 661, 662, 685, 690, 691, 732
 Ranieri, Paolina 662
 Rapisardi, Mario 784, 792
 Ravegnani, Benintendi de' 143
 Rea, Domenico 1058
 Rèbora, Clemente 870, 883(t), 977-78, 1090
 Redi, Francesco 447, 447(t)
 Reina, Francesco 515, 520
 Rettagliata Caproni, Rosa (Rina) 1099
 Revelli, Nuto 1057
 Reynolds, John 296(t)
 Riario Sforza, Caterina 265
 Ricasoli, Bettino, barone 733
 Ricci, Berto 883(t), 889(t), 957-58
 Ricci, Caterina de', santa 357(t)
 Ricci, Franco Maria 1029(t)
 Ricci Gramitto Pirandello, Caterina 921, 922
 Ricci, Matteo (Li-Matheu) 427
 Richardson, Samuel 496, 572(t)
 Richart de Fournival 46
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis, cardinale di 434
 Ridolfi, Cosimo 624
 Righetti, Carlo v. Arrighi, Cletto
 Rigoni Stern, Mario 1057
 Rimbaud, Jean-Arthur 765, 766, 915, 1159(t)
 Rinuccini, Cino 134

- Rinuccini, Ottavio 420
 Ripamonti, Giuseppe 639
 Ripellino, Angelo Maria 1098
 Risi, Nelo 1097
 Ristoro d'Arezzo 60(t), 86
 Riviello, Vito 1177
 Rizzoli, Angelo 1028(t)
 Roberto d'Angiò 129, 141, 148, 162, 163
 Rocca, Enrico 946
 Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo 856, 998
 Rocco, Alfredo 899
 Rod, Edouard 792, 793
 Rodari, Gianni 791(t)
 Rolli, Paolo 462
 Romagnosi, Giandomenico 555, 721, 722, 724
 Romani, Felice 717
 Romanina, Marianna Benti, detta la 476
 Romanò, Angelo 1109, 1110(t)
 Romano, Lalla (Graziella Romano Monti) 1141, 1172
 Romolo Augustolo, imperatore 3
 Romualdo, san 16
 Roncalli, Angelo Giuseppe v. Giovanni XXIII
 Roncioni, Isabella 566
 Rosa, Salvator 290(t)
 Rosai, Ottone 884(t), 972
 Roscioni, Gian Carlo 1014
 Rosiello, Luigi 400(t)
 Rosmini Serbati, Antonio 627, 654, 700, 701, 705, 723
 Rosselli, Amelia 1172-73
 Rosselli, Carlo 883(t), 905, 1172
 Rosselli, Nello 883(t), 905
 Rossellini, Roberto 1076(t)
 Rossetti, Dante Gabriel 768(t)
 Rossetti, Gabriele 768(t)
 Rossi, Adele 890
 Rossi, Tiziano 1172
 Rossi Ambrogio, Medoro 455(t)
 Rossi Landi, Ferruccio 1151(t)
 Rossini, Gioacchino 716, 963
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 884(t), 907, 938, 1075(t)
 Rosso, Renzo 1083
 Rousseau, Jean-Jacques 484, 488, 509, 511, 526, 529, 540(t), 565, 569, 572, 572(t), 574, 581, 666, 669
 Rovani, Giuseppe 725, 770
 Roversi, Roberto 1109, 1110(t), 1111, 1111(t), 1123
 Rucellai, Cosimo 273, 277
 Rucellai, Giovanni 310(t), 313(t)
 Rudel, Jaufre 45
 Rudini Carlotti, Alessandra di 830
 Ruffini, Agostino 696
 Ruffini, Giovanni 612, 696, 698, 717
- Ruffini, Jacopo 696
 Rugarli, Giampaolo 1173
 Ruggieri Apugliese 58, 60(t)
 Ruskin, John 767
 Russo, Ferdinando 815, 1110(t)
 Russo, Luigi 793, 796, 797, 884(t), 971, 1110(t)
 Russo, Vincenzio 553
 Rustichello da Pisa 60(t), 87-88
 Rustico Filippi 60(t), 78, 83
 Ruzzante, Angelo Beolco, detto il 223(t), 246, 251, 257, 286, 326-27, 446, 1062
- Saba, Umberto (Poli) 855, 870, 883(t), 906, 971, 979-85, 989, 991, 993, 995, 1061, 1089, 1090, 1091, 1099, 1162(t)
 Sabaz, Peppa 979
 Sabbadino degli Arienti, Giovanni 194(t), 233
 Sacchetti, Franco 186, 196-97, 223(t)
 Sacchetti, Roberto 774
 Sacchi, Antonio 495
 Sacchi, Luigi 640
 Saccone, Eduardo 1055
 Saffo 674
 Sagredo, Giovanni 445
 Saint-Simon, Claude-Henri de 721(t)
 Salfi, Francesco Saverio 553, 736(t)
 Salgari, Emilio 808
 Salimbene de Adam da Parma 60(t), 87
 Salinari, Carlo 1060, 1110(t)
 Salustri, Carlo Alberto v. Trilussa
 Salutati, Coluccio 205, 210
 Saluzzo Roero, Diodata 601(t)
 Salvemini, Gaetano 748(t), 883(t), 888(t), 895, 896, 900, 905
 Salviati, Filippo 445
 Salviati, Leonardo 281(t), 383, 399
 Sammartini, Gian Battista 512
 Samonà, Carmelo 1173
 Sanguineti, Edoardo 865, 967, 1039, 1112, 1126-28, 1171, 1172, 1179(t)
 Sannazaro, Iacobo 108(t), 186, 239, 242-44, 260, 316, 380, 380(t), 413, 460
 Sanseverino, Ferrante 372
 Sanseverino, Roberto 219
 Sansoni, Giulio Cesare 898
 Sanvitale, Francesca 1173
 Sanzio, Raffaello 251, 252, 768(t)
 Sapegno, Natalino 1041
 Sarpi, Paolo 350, 367-69, 370, 440
 Sarpi, Pietro v. Sarpi, Paolo
 Sarro, Domenico 476
 Sarsi, Lotario v. Grassi, Orazio
 Sarti, Alessandro 230
 Sarto, Giuseppe v. Pio X, papa
 Sartre, Jean-Paul 1034(t), 1036(t), 1037, 1071(t)

Sassetti, Filippo 427
 Sassoli, Angelo 571
 Sassomario, Olimpia 284
 Satta, Salvatore 1081
 Saussure, Ferdinand de 1037(t), 1151(t)
 Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) 870, 883(t), 884(t), 888(t), 955, 962-65, 966, 970
 Savioli Fontana, Ludovico 462
 Saviozzo v. Serdini, Simone
 Savoia, Carlo Emanuele I, duca di 364, 365, 406, 409
 Savoia, Carlo Emanuele III di, re di Sardegna 466
 Savoia, Margherita di, regina d'Italia 777
 Savoia, Vittorio Emanuele II di, re d'Italia 628
 Savonarola, Gerolamo 216, 223, 231, 233, 249, 261, 264-65, 342, 705, 756
 Savorgnan, Maria 303
 Sbarbaro, Camillo 856, 870, 883(t), 978-79, 998
 Scala, Bartolomeo della 95
 Scala, Cangrande della 96, 107, 110
 Scala, Flaminio, detto Flavio 423
 Scalia, Gianni 1109, 110(t)
 Scaligero, Giulio Cesare 321
 Scalise, Gregorio 1177
 Scalvini, Giovita 623
 Scarfoglio, Edoardo 759, 811, 829
 Scarpetta degli Ordellafla v. Ordellafla
 Scarpetta, Eduardo 817(t)
 Scerbanenco, Giorgio 1032(t)
 Schacherl, Bruno 110(t)
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von 536, 608, 612, 632, 733
 Schlegel, August Wilhelm 608, 612
 Schlegel, Friedrich 603(t), 608, 736(t)
 Schmitz, Adolfo 941
 Schmitz, Elio 941
 Schmitz, Ettore v. Svevo, Italo
 Schmitz, Francesco 940
 Schönbeck, Virgilio v. Gioti, Virgilio
 Schopenhauer, Arthur 608, 864, 910, 941, 942, 1036(t)
 Schucht Gramsci, Julija 902
 Schucht, Tatiana 902
 Schweinheim, Corrado 206
 Scialoja, Toti 746(t)
 Sciascia, Leonardo 789, 1022, 1030, 1032(t), 1062, 1085-88, 110(t), 1171
 Sciascia, Salvatore 1086
 Scipione Gonzaga v. Gonzaga
 Scoia, Giovanni 455(t)
 Scotellaro, Rocco 1062
 Scott, Walter 601(t), 609, 639, 717
 Scotti, Mario 583
 Scrofani, Saverio 458(t)
 Scroffa, Camillo 325
 Sedeño, Juan 296(t)
 Segneri, Paolo 407(t)
 Segre, Cesare XXXIV, XLVI 39, 291, 1040(t), 1111(t), 1151(t), 1152
 Sellerio, Elvira 1030(t)
 Sellerio, Enzo 1030(t)
 Seneca, Lucio Annco 18, 146, 148, 424
 Serafino Aquilano, Serafino de' Cimminelli, detto 232
 Serandrei, Mario 1044(t)
 Serao, Matilde 811-12, 884(t), 1058
 Serbelloni, Gabrio 512
 Sercambi, Giovanni 194(t), 197
 Serdini, Simone, detto il Saviozzo 134
 Sereni, Vittorio 883(t), 1022, 1089, 1090, 1095-96, 1097
 Sermini, Gentile 194(t), 197, 223(t)
 Serra, Ettore 985
 Serra, Renato 883(t), 896, 897, 907, 911-12
 Settala, Ludovico 365
 Settembrini, Luigi 732, 737(t), 739
 Sforza, Oddi 423
 Sforza Pallavicino, Pietro 369, 415
 Shakespeare, William 315, 316, 418, 526, 577, 609, 611, 632, 637, 714, 987
 Shelley, Percy Bysshe 609, 612
 Siceram, Evoraert 295(t)
 Siciliano, Enzo 110(t)
 Sidney, Philip 429
 Signorini, Telcinaco 810(t)
 Silio Italico, Tiberio Cazio Asconio 205
 Silone, Ignazio (Secondo Tranquilli) 885, 974, 110(t)
 Siimmel, Georg 906
 Simone de' Bardi v. Bardi
 Simoni, Renato 816(t)
 Singer Calvino, Esther Judith, detta Chichita 1143
 Singleton, Charles S. 112
 Sinisgalli, Leonardo 883(t), 884(t), 989
 Sisinnio 33
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de 556, 636, 736(t)
 Sisto IV (Francesco Della Rovere), papa 215
 Šklovskij, Viktor Borisovič 1122(t)
 Slataper, Scipio 862(t), 883(t), 896, 907, 909
 Socrate XLI
 Soderini, Giovan Battista 269
 Soderini, Piero 265, 266, 333
 Soffici, Ardengo 883(t), 888(t), 895, 907, 914-15, 976, 985
 Sofocle 394
 Soldati, Mario 879(t), 1074, 1075(t)
 Sole, Niccolò 703
 Solera, Temistocle 718
 Solmi, Sergio 883(t), 888(t), 989, 993, 1039,

Somma, Antonio 719
 Sommaruga, Angelo 759, 828, 829, 832
 Sonnino, Sidney 748(t)
 Sonzogno, Edoardo 793
 Sordello da Goito 48, 60(t)
 Soresi, Pier Domenico 512
 Spallanzani, Lazzaro 458(t)
 Spathis, Diamantina 565
 Spatola, Adriano 1111(t), 1129
 Spaventa, Bertrando 732, 890
 Spaventa, Silvio 890
 Spaziani, Maria Luisa 1097
 Spencer, Herbert 751(t)
 Speroni, Sperone 280(t), 310(t), 320, 372, 374
 Spinoza, Baruch 361, 426
 Spirito, Ugo 900
 Spitzer, Leo XLVI
 Stabili, Francesco v. Cecco d'Ascoli
 Staël-Holstein, Anne-Louise-Germaine Necker, detta Madame de Staël 556, 558, 609, 612, 613, 614(t), 615, 615(t), 616, 665, 697
 Stampa, Cassandra 314
 Stampa, Gaspara 314
 Stanislavskij, Konstantin 938(t)
 Stazio, Publio Papinio 18, 165, 205, 223, 229, 230(t)
 Stecchetti, Lorenzo v. Guerrini, Olindo
 Stefano Protonotaro 76
 Stella, Antonio Fortunato 600, 659(t), 660, 665, 678,
 Stendhal, Marie-Henri Beyle, detto 568, 609, 612, 656, 730(t), 942
 Steno (Stefano Vanzina) 1076(t)
 Sterbini, Cesare 716
 Sterne, Laurence 457, 566, 567, 574, 580, 698, 730(t), 731
 Stigliani, Tommaso 398
 Stolberg Gederu, Luisa, contessa d'Albany v. Albany
 Straparola, Giovan Francesco 315
 Striggio, Alessandro 420
 Strozzi, Tito Vespasiano 233
 Stuarda, Maria v. Maria Stuarda
 Stuart, Carlo Edoardo 530,
 Stuparich, Gian 883(t)
 Suckert, Kurt Erich v. Malaparte, Curzio
 Sue, Eugène 602(t)
 Summonte, Pietro 243
 Svevo Fonda Savio, Letizia 941
 Svevo, Italo (Ettore Schmitz) XLII, 595(t), 787, 870, 883(t), 897, 906, 940-53, 946, 960, 979, 993, 995, 998, 1072
 Swift, Jonathan 457
 Tabucchi, Antonio 1177
 Tacito, Cornelio 365, 468, 536
 Tadini, Emilio 1173
 Tansillo, Luigi 312, 313(t)
 Tanzi, Carl'Antonio 508
 Tanzi, Drusilla, detta Mosca 994, 1001
 Tarchetti, Iginio Ugo 770
 Targioni Tozzetti, Fanny 661, 662, 685
 Tarsia, Galeazzo di 312
 Tasca, Angelo 888(t)
 Tassino v. Tasso, Torquato
 Tasso, Bernardo 372, 373(t), 376, 382
 Tasso, Cornelia 372, 374
 Tasso, Torquato 230(t), 258, 296(t), 310(t), 344, 344(t), 350, 364, 370, 371-94, 373(t), 379(t), 380(t), 390(t), 395, 396, 405, 419, 424, 443, 478, 660, 665, 673, 681
 Tassoni, Alessandro 364, 372, 409-10, 410(t)
 Tecchi, Bonaventura 884(t), 961, 1006, 1007
 Telesio, Bernardino 434, 435
 Tenca, Carlo 698, 720, 722, 725
 Teocrito LII, 629(t)
 Teodotico 4, 18, 22
 Teotochi Albrizzi, Isabella 565, 566, 578
 Terenzio Afro, Publio 18, 262, 276, 316, 530
 Teresa de Avila, santa 357(t)
 Terracini, Benvenuto 1042
 Tesauro, Emanuele 404
 Tessa, Delio 883(t), 992
 Testi, Fulvio 372, 411, 665
 Testori, Giovanni 1124
 Thomas 43
 Thovez, Enrico 856, 1051
 Tiberio, Claudio Nerone, imperatore 365
 Tibertelli, Luigi Filippo v. De Pisis, Filippo
 Tibullo, Albio 208(t)
 Tilgher, Adriano 971
 Tinpanaro, Sebastiano 666, 1041
 Tiozzi, Gina 994
 Tiraboschi, Girolamo 455(t), 465(t)
 Tobino, Mario 1060
 Todeschini Piccolomini, Francesco v. Pio III, papa
 Tofano, Sergio 791(t), 1145
 Togliatti, Palmiro 888(t), 1047
 Tognelli, Jole 110(t)
 Toledo, Pedro de 372
 Tolomei, Claudio 280-81(t), 340, 778(t)
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 1031, 1080-81, 1098
 Tomizza, Fulvio 1173
 Tommaseo, Niccolò 592, 623, 624, 627, 684, 695, 700, 704-7
 Tommaso da Celano 69
 Tommaso d'Aquino, san 60(t), 68-69, 69, 86, 102, 105, 112
 Tondelli, Pier Vittorio 1177

- Torelli, Achille 825
 Torelli, Ippolita 306
 Torelli, Pomponio 310(t)
 Tornabuoni, Lucrezia 219
 Torraca, Francesco 738
 Torre, Ambrogina Faustina della, detta la Morosina 304, 305
 Torti, Francesco 736(t)
 Tosi, Luigi 617
 Tosti, Luigi 662(t)
 Tours d'Auvergne, Maddalena de la 276
 Tozzi, Federigo 793, 870, 884(t), 907, 917-20, 954, 960, 973, 1060, 1061, 1072
 Tozzi, Glauco 918
 Tranquilli, Secondo v. Silone, Ignazio
 Trapassi, Pietro v. Metastasio, Pietro
 Treccani, Giovanni 489(t), 880
 Treves, Emilio 795, 796, 800, 818, 833, 837, 838, 921
 Trilussa (Carlo Alberto Salustri) 884(t), 991-92
 Trissino, Giovan Giorgio 277, 279-80(t), 308-9, 310(t), 373(t), 517(t)
 Troiano, Curzio 331(t)
 Troisi, Dante 1083
 Trombadori, Antonello 110(t)
 Troni, Cecilia 521
 Tronconi, Cesare 774
 Troya, Carlo 662(t)
 Turati, Filippo 749
 Turiello, Pasquale 748(t)
 Turinetti di Prié, Giovanni Antonio Ercole, marchese 529
 Tzara, Tristan 874(t)
- Uberti, Farinata degli 81
 Uberti, Fazio degli 109(t), 129, 134
 Ugo di Perse 65
 Ugoni, Camillo 737(t)
 Ugucione da Lodi 65-66
 Ugucione della Faggiuola v. Faggiuola
 Umberto di Silvacandida 16
 Ungaretti, Antonietto 985, 988
 Ungaretti, Giuseppe 870, 883(t), 884(t), 897, 984, 985-88, 993, 995-96, 1089
 Urbano V (Guglielmo de Grimoard), papa 164
 Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa 434, 442
 Urrea, Jerónimo de 295(t)
 Uspenskij, Boris A. 753(t)
 Usque, Salomon 294(t)
- Valentino v. Borgia, Cesare detto il
 Valera, Paolo 774, 860
 Valeri, Diego 883(t), 979
 Valerio Massimo 150
 Valéry, Paul 876
 Valla, Lorenzo 186, 189(t), 191, 194(t), 205, 212, 260
 Vallecchi, Attilio 960, 1027(t)
 Vallisneri, Antonio 455(t)
 Valmarana, Margherita, contessa di 820
 Valmontone, Giusto dei Conti di 194(t), 200
 Valperga di Caluso, Tommaso, 529
 Vamba (Luigi Bertelli) 791(t)
 Van Gogh, Vincent 874(t)
 Vanzina, Stefano v. Steno
 Varano, Alfonso 516(t), 664
 Varchi, Benedetto 281(t), 346
 Varese, Claudio 391
 Vasari, Giorgio 132(t), 189(t), 246, 252, 258(t), 346-47
 Vassalli, Sebastiano 1177
 Vecchi, Omero v. Folgore, Luciano
 Vecchietti, Giorgio 889(t)
 Velluti, Donato 135
 Vendramin, Antonio 496
 Veneziani Svevo, Livia 945, 942
 Verdi, Giuseppe 592, 615, 628, 717-19, 771
 Verga, Giovanni 595(t), 742, 787, 788, 789, 790, 791-803, 804, 813, 815, 824, 825, 954, 1051, 1057
 Verlaine, Paul 766
 Verne, Jules 1032(t)
 Verri, Alessandro 455(t), 509, 510, 511, 526, 620
 Verri, Gabriele 508
 Verri, Giovanni 625
 Verri, Pietro 450, 455(t), 488(t), 508-10, 511, 513, 540(t), 620, 655
 Verri, Teresa 510
 Vespucci, Marco 227
 Vettori, Francesco 266, 268, 269
 Vettori, Francesco Maria 455(t)
 Vettori, Piero 346
 Viani, Lorenzo 884(t), 954
 Vicari, Giambattista 110(t)
 Vicario, Marco 1075(t)
 Vico, Giambattista 450, 467-73, 492, 540(t), 579, 582, 587, 697, 724, 736, 892
 Vida, Marco Gerolamo 260
 Vieusseux, Giampietro 601, 623-24, 659(t), 660, 684
 Viganò, Renata 1057
 Vigevani, Alberto 1083
 Vignau, Jean du 296(t)
 Vigny, Alfred de 609
 Vigolo, Giorgio 979
 Villani, Giovanni 135
 Villani, Niccolò 373
 Villari, Pasquale 739, 748(t), 756, 896,
 Villega, Pedro Fernandez de 293(t)
 Vincenzo Gonzaga v. Gonzaga
 Vinciguerra, Antonio 290(t)
 Violante (figlia di Giovanni Boccaccio) 164
 Virgilio Marone, Publio L, LI, 18, 106, 107, 108(t).

- 140, 144, 149, 165, 207, 216, 229, 312(t), 389, 530, 609, 849, 852
 Visconti, Ermes 615(t)
 Visconti, Galeazzo 143
 Visconti, Giangaleazzo 210
 Visconti, Giovanni 142
 Visconti, Luchino 1044(t)
 Visconti, Tedaldo v. Gregorio X, papa
 Vittorelli, Jacopo 462
 Vittorini, Elio 595(t), 884(t), 885, 901, 972, 990, 1022, 1028(t), 1037(t), 1043, 1044, 1045-49, 1050, 1109, 1110(t), 112, 121, 142, 143, 147
 Vittorini, Giusto 1046
 Vittorino da Feltrè 204, 211
 Vittorio Emanuele II di Savoia, re d'Italia v. Savoia
 Vivaldi, Cesare 1176
 Vivanti, Annie 777
 Viviani, Raffaele 815(t), 817(t), 884(t), 1062
 Viviani, Vincenzo 442
 Volpe, Gioacchino 899
 Volponi, Paolo 1027, 1111(t), 1131-33, 1165(t), 1172
 Voltaire, François-Marie Arouet, detto 484, 484(t), 488, 491, 496, 529, 562, 730(t), 1087
 Vram, Ettore 943
- Wace, Robert 43
 Wagner, Richard 768, 829, 838, 839, 942
 Waldstein, Joseph-Carl-Emmanuel, signore di Dux, conte di 548
 Weber, Carl Maria von 1101
 Weber, Max 752(t), 754
- Wells, Herbert George 1032(t)
 Welsler, Marco 441
 Werder, Dietrich von dem 295(t)
 Whitman, Walt 1049, 1051
 Wilde, Oscar 767
 Wilkins, Ernest Hatch 154
 Winckelmann, Johann Joachim 524
 Wittgenstein, Ludwig 1035
 Wölfflin, Heinrich 401(t)
 Wölfler Saba, Carolina, detta Lina 980
 Woolf, Virginia 876
 Wordsworth, William 609
- Zacconi, Ermete 824
 Zampa, Luigi 1075(t)
 Zampanelli, Angelina 890
 Zanella, Giacomo 775
 Zanichelli, Cesare 777
 Zanobi da Strada 142
 Zanzotto, Andrea 1102-6, 1162(t), 1172, 1179(t)
 Zappi, Giambattista Felice 460, 461
 Zavattini, Cesare 879(t), 883(t), 884(t), 970
 Zeichen, Valentino 1176
 Zena, Remigio (Gaspere Invrea) 818
 Zeno, Apostolo 455(t), 475, 476
 Zeno, Pier Caterino 455(t)
 Zergol, Giuseppina 941, 943
 Zola, Emile 785, 786, 786(t), 789, 792, 793
 Zolla, Elémire 1035
 Zuccolo, Ludovico 365
 Zucconi, Giselda 828
 Zumthor, Paul 39

Indice dei termini notevoli

- Abate 452, 453(t77), 458
 Accademia (-e) 204-5, 254, 360, 360-62(t60), 757
 - degli Etereî 372
 - degli Incogniti 193
 - degli Infiammati 320, 372
 - degli Intronati 340-41
 - dei Granelleschi 507
 - dei Lincei 362(t), 439, 757
 - dei Pugni 487, 508, 509
 - dei Rozzi 340
 - dei Trasformati 508, 512
 - dell'Arcadia 361(t), 380(t), 459-63, 524
 - della Crusca 399, 412, 424 (v. anche *Purismo*)
 - del Panormita, detta anche pontaniana 239, 240
 - fiorentina (già degli Umidi) 345
 - palatina 22
 - pomponiana 212
 - scientifiche 361(t), 439
 - Tiberina 709
 Reale - d'Italia 362(t), 880
 Aforismi 334(t52)
 Ricordi (Guicciardini) 334(t), 334-35
 Pensieri (Leopardi) 688
 Agiografia 15, 15(t6), 26
 Alessandrino* 37(t), 65, 67(t)
 «Alfabeta» 110(t)
 Alienazione 1070, 1071(t163)
 Allegoria (tb10), LV, 26-27, 107, 108(t), III, 169, 997(t) (v. anche *Esegesi*; *Figurae*; *Interpretazione*)
 Senso letterale, allegorico, tropologico, analogico 27, 103, 107
 «Allegoria» 111(t)
 Allitterazione* 850(t)
 Almanacco 600(t98), 601
 «Almanacco dello Specchio» 111(t)
 «Altri termini» 111(t)
 «Ambrosiano» (L') 1007
 Amore cortese v. *Corte/Cortese/ Cortesia*
 Anagogico, senso v. *Allegoria*
 Analitica, filosofia 1033 (v. anche *Positivismo*)
 Analogia (tb10), III, 586, 605, 767(t), 767, 849, 913, 986, 999, 1087
 Antiaristotelismo 432, 434, 441, 444-45
 Anticlassicismo 257, 322-31, 430
 «Antologia» 616, 623-24, 627, 660, 684, 705
 Antropologia XI, 723, 752, 753(t122), 1033, 1035(t)
 Appendice, letteratura d' v. *Massa, letteratura di; Romanzo*
 Arcadia v. *Accademia dell'Arcadia*
 Archetipo (tb6) (v. anche *Critica*)
 Archivi di Stato 756, 757
 «Archivio glottologico italiano» 760
 Aria* 474 (v. anche *Melodramma*)
 Aristotele (-ismo) 20-21, 68, 102, 103, 105, 112, 128, 146, 151, 202, 208-9, 229, 231, 319 (v. anche *Averroismo*)
 -, *Poetica* di 303, 308-9, 309(t), 320-21, 371, 373(t), 383-84, 393
 Ars dictandi o *dictaminis* 18, 26, 79, 105, 106, 117, 143, 242 (v. anche *Cursus*)
 Ars nova 23, 134
 Ars poetriae xxx, 18, 105, 117 (v. anche *Poetica*)
 Ars praedicandi v. *Predicazione*
 Assonanza* 37(t), 39, 40, 41(t)
 Ateisti v. *Libertini*
 Attante (-i) xxxiv
 Attualismo 897-99 (v. anche *Idealismo*)
 Autobiografia 347-48, 539-40(t91)
 Avanguardie 858, 873-77, 874(t142) (v. anche *Neoavanguardia*)

- «Avanti!» 902, 903, 1031, 1121
 Averroismo 20-21, 68, 81, 102, 103, 112, 151
 (v. anche *Aristotelismo*; *Scolastica*)
 Avventura 42, 43
 Avviso 474, 474(t78) (v. anche *Gazzetta*)
 Azioni sacre 478 (v. anche *Melodramma*)
- Ballata* 70(t), 75(t), 134, 224(t)
 – romantica 610(t03), 611
 «Baretti» (II) 888(t), 901
 –, edizioni de 1028(t)
 «Bargello» (II) 883(t), 889(t), 900, 957, 1045,
 1059
 Barocco 399-404, 401(t70), 405-17, 447 (v. anche
Classicismo)
 Basso XIII, (tb12) (v. anche *Comico*)
 «Belfagor» 110(t)
Bellatores 7-8
 Benefici ecclesiastici 7(t), 141, 254, 255(t41)
 Bernesca, poesia 290, 310, 338-39, 339(t54)
 (v. anche *Burlesca, poesia*)
 –, Parini e la tradizione della 512
 Besiari 10, 10(t4), 46, 919
 «Biblioteca italiana» 616, 620
 Biblioteche 13, 130, 205, 254, 357, 358-59(t59),
 757
 Bicicletta e letteratura 745, 746(t117)
 Bilinguismo 30, 30(t12), 32 (v. anche *Plurilingui-*
simo)
 – di Petrarca 143-44
 «Botteghe oscure» 110(t)
 «Bruzio» (II) 713
 Burlesca, poesia 78, 287(t), 310, 339(t) (v. anche
Bernesca, poesia; *Satira*)
- Cabala 21, 21(t8), 217(t), 231
 «Caffè» (II) 455(t), 508-10, 511, 514, 620, 110(t)
 Camaldolesi 16
 Campagnola, letteratura 725, 786
 «Campo di Marte» 884(t), 889(t), 960, 1093
Canto 41(t), 74(t)
 Cantari 74(t), 129, 130(t27), 135, 165, 199(t), 218-
 21, 228, 234 (v. anche *Chansons de geste*; *Or-*
tava)
 Cantata* 475(t84) (v. anche *Melodramma*)
 Canti carnascialeschi v. *Carnevale*
 Canzone(-i)* 41(t), 74-75(t), 105, 160
 – a ballo 226
 – libera (o leopardiana) 610, 680-81, 681(t110)
 – pindarica v. *Ode*
 Canzonetta (detta anche anacreontica o meli-
 ca)* 75(t), 76, 226, 410, 461(t82), 680, 983,
 1090
 Canzonieri 55, 73, 131, 153-54
 «Capitan Fracassa» 828
 Capitolo in terza rima* 275, 287, 287(t44), 289-
 90(t), 339(t) (v. anche *Burlesca, poesia*; *Sa-*
tira)
 Carnevale/Carnealesco 111, 9, 9(t), 23, 24(t9),
 46, 324 (v. anche *Parodia*; *Romanzo*)
 Canti carnascialeschi 224, 224(t33)
 Catari 62
 Cesura (-e)* XLVII, 37(t), 66(t), 67(t)
Chansons de geste 40, 47 (v. anche *Cantari*; *Epi-*
ca)
 Chiasmo* 390, 390(t67)
 Chiave* 75(t)
 Chierici, intellettuali v. *Intellettuale*
 Ciceronianismo v. *Imitazione dei classici*
 Ciclo
 – bretono o di Artù 42-43, 89
 – carolingio 40
 – tebano 168
 – troiano 167
 Cinema 878, 922, 1033(t), 1043, 1044(t), 1118
 (v. anche *Regia/Regista*; *Sceneggiatura cine-*
matografica)
 –, letteratura e 1033, 1073, 1074, 1075-76(t164)
 Cistercensi 16
 «Civiltà cattolica» (La) 708 (v. anche *Gesuiti*)
 Classico/Classicismo XXIX, LIX, 18, 19(t7), 24(t),
 256-58, 302-21, 555-56, 557-58, 561-63, 564,
 576, 577, 665-67, 672-73, 775, 779-81, 845,
 849, 911-12, 954-55
Clerici vagantes 8, 12
 Clero/Chierici 7, 7(t12) (v. anche *Intellettuale*)
 Cluniacensi 15
Coblas 41(t) (v. anche *Strofa*)
 Coda (o sirma)* 75(t)
 «Colonna» 963
 Comico(-a) XIII, (tb12), 11, 105 (v. anche *Ironia*;
Umorismo)
 –, Boccaccio e il 180-82
 –, Calvino e il 1145-46
 –, Eduardo De Filippo e il 1063
 –, Gadda e il 1013
 –, goldoniano 503-4

- , Pirandello e il 926-27
 Letteratura – francese (sec. XIII) 46
 Stile – e Dante 105, 107
 Tradizione – realistica toscana e L. Pulci 218-
 21
 Commedia(-e) XVI, 261-62, 276-77, 287-89, 316-
 17, 423-24, 431 (v. anche *Teatro*; *Tragedia*)
 – ridicolose 424
 Commedia dell'arte (o all'improvviso) 360, 415,
 420-23
 – –, Goldoni e la 499, 500
 – –, maschere della 421, 422(t75)
Fiabe teatrali (C. Gozzi) 507 (v. anche *Po-*
lemiche letterarie)
 Compagnia di Gesù v. *Gesuiti*
 Computer, letteratura e XIII, 1160-62, 1163-
 65(t171)
 Concettismo 404, 412(t)
 «Conciliatore» (II) 588, 616, 620, 622, 623-24,
 627, 699
 Concordanze XIV, (tb27), 1164
 Confraternite 23, 56, 70(t) (v. anche *Lauda*)
 Congedo* 41(t)
 Congrega dei Rozzi v. *Accademia dei Rozzi*
 Consonanza* 37(t), 41(t)
 «Contemporaneo» (II) 972, 1110(t), 1144
 Contrasto* 58, 67, 71, 73
 «Convito» (II) 828, 837
 Cornice 89, 172, 176, 315 (v. anche *Novella*)
 Correlativo oggettivo* 996, 997(t156)
 «Corrente di vita giovanile» 1095
 «Corriere dei Piccoli» 1032(t), 1137
 «Corriere della Sera» 804, 830, 842, 843, 867,
 915, 922, 994, 1002, 1066, 1073, 1119, 1144, 1154
 «Corriere di Napoli» (II) 812, 821, 835
 «Corriere d'informazione» 994, 1002
 «Corriere di Roma» (II) 812
 Corte/Cortese/Cortesia 42, 42(t16) (v. anche *Ro-*
manzo)
 –, amor 44
 –, il Contrasto di Cielo d'Alcamo, parodia
 dell' 76-77
 Cortigiane 314(t49)
 Cortigiano
 –, Ariosto e la condizione di 297-98
 Castiglione e il «perfetto – » 306-8
 Crepuscolarismo 833, 861(t), 862-67, 862(t141)
 «Crepuscolo» (II) 725
 «Critica» (La) 887, 888(t), 890, 894, 895, 898
- Critica del testo v. *Filologia*
 «Critica fascista» 888(t), 900
 Critica letteraria XX-XXII, 319-21, 464, 732-39,
 893-94, 971, 1039-43, 1169-72
 – – mitica o archetipica o simbolica XXI
 – – formalistica 1040(t161) (v. anche *Forma-*
listi russi)
 – – marxista 1041
 – – psicoanalitica 1040-41(t161) (v. anche *Psi-*
coanalisi)
 – – semiologica 1040(t161) (v. anche *Semio-*
tica/Semiologia)
 – – sociologica XXIX, 1039(t161) (v. anche *So-*
ciologia)
 – – stilistica XLVI, 1042, 1118 (v. anche *Stile/*
Stilistica)
 «Critica sociale» 943
 «Cronaca bizantina» 828
 Cronache v. *Storiografia*
 «Cultura» (La) 1047
 Cultura della contraddizione 257, 260, 283, 301,
 308
 Cultura dell'opposizione 257, 361-62
*Cursus** 26, 56, 106 (v. anche *Art dictandi*)
- Dadaismo 874(t)
 Darwinismo v. *Evoluzionismo*
 Decadentismo/Decadenti 765-68, 766(t124),
 819, 826 (v. anche *Eстетismo*)
 Decasillabo* 37(t), 67(t)
 Determinismo 484(t)
 Devozioni v. *Sacra rappresentazione*
 Diacronia* 1037(t), 1040(t) (v. anche *Sincronia*)
 Diafele* 37(t)
 Dialetto/Letteratura dialettale (v. anche *Volga-*
re/Letteratura in volgare)
 Dalle origini al Quattrocento 9(t), 33-35,
 232, 237, 238, 240
 Dal Cinquecento al Settecento 257, 259, 322,
 325-26, 326-27, 399, 415-17, 421-22, 462-63,
 493-94, 497-98
 Dall'Ottocento al Novecento 616-20, 709-12,
 759-60, 812-15
 Il Novecento 991-92, 1026, 1062-64, 1116, 1125
 Dialogo(-ghi)/Dialogismo XVI, XX, XXIX, LI,
 (tb23), 206-7, 310-11, 431-32
 Didattica
 Letteratura – francese (sec. XIII) 46 (v. anche
Bestiari)

- Poesia – del Trecento 109(t23)
 -- volgare dell'Italia settentrionale 65-67
 Diegesi (tb3), xxxiii, l
 Dieresi* 37(t)
 Diglossia 32 (v. anche *Bilinguismo*)
 Disciplinati o Flagellanti 70(t)
Disputatio 67
 Dittambo* 447, 447(t76)
 Dizionari v. *Vocabolari*
 Domenicani 63 (v. anche *Predicazione*)
 Letteratura domenicana 68-69, 138-39
 «Domus» 965
 Doppio 929, 930(t149)
 Dramma xvi, (tb21), 228-29, 232-33 (v. anche *Commedia; Tragedia*)
 .. borghese 824-25 (v. anche *Teatro*)
 -- liturgico 199(t) (v. anche *Sacra rappresentazione*)
 -- per musica v. *Melodramma*
 -- satiresco li, 380
- Ecloga (o egloga) liii, 107, 108(t22), 149, 208(t), 234, 242-43, 287(t), 326, 1103 (v. anche *Idillio; Favola pastorale*)
 Ecologia, letteratura e 1160-62, 1161-62(t170)
 Editoria 254, 255, 259, 330-31, 362, 434, 493, 599-601, 678, 705, 758-59, 762, 816, 881, 883(t), 884(t), 885, 894, 1027-31, 1027-30(t156), 1046, 1049, 1143-44, 1165 (v. anche *Stampa*)
 Edizione critica xlviii (v. anche *Filologia*)
 Elegia xvi, (tb22), 105, 208(t)
 Elegiaco xiii, (tb14), 105
 Elzeviro 881, 881(t145), 954, 965
 Enciclopedia 487-88(t87)
 -- italiana (Treccani) 880, 898
 Enciclopedismo medievale 10-11, 17, 57, 86, 102, 159, 400(t)
Encyclopédie 487, 487-88(t)
 Endecasillabo* 67(t)
 -- sciolto 291, 516, 516(t), 517(t), 531, 580, 634, 671, 854 (v. anche *Verso sciolto*)
 «Energia Nove» 888(t), 900
Enjambement (o spezatura)* 344, 344(t56), 390, 580, 671-72
Enueg 65, 84
 Epica xvi, (tb21)
 Epigramma/Epigrammatico xvi, (tb22), 218(t), 1092
 Epistolari 331(t51) (v. anche *Libri di viaggio*)
- Epitafio 218
 Erbatì 10, 10(t)
 Eresia 17, 62-63, 136-37, 353
 Etmenutica xix, (tb25)
 Ermetismo/Ermetico 217(t36), 319, 396-97(t), 427, 428, 604, 960, 989-91, 1174 (v. anche *Neoplatonismo, Platonismo*)
 Eroico (tbii)
 Eroico/Eroicomico, poema v. *Poema eroico/eroicomico*
 «Esame» (L') 947
 Escatologismo 62, 114
 Esegesi (tb25)
 Esistenzialismo 990, 1033, 1034(t158)
 Espressionismo 258(t), 325, 771-74, 798, 874(t), 907, 908(t148), 954, 976, 977, 992, 1011-12 (v. anche *Dialetto/Dialettale; Plurilinguismo*)
 «Espresso» (L') 1066
 Estetica ix, (tb2), xxx
 Estetismo xxviii, 762, 767, 826-28, 826(t135), 858
 Etologia 753(t) (v. anche *Folclore*)
 «Europa letteraria» 455(t)
 «Europeo» (L') 1066
 Evangelismo 17, 249
 Evoluzionismo 738, 751, 751(t120) (v. anche *Modernismo; Positivismo*)
Exemplum (-a) xxxiii, 15(t), 26, 65, 67, 86, 89, 90, 138
- Fabliaux* 46
 Facezia xli, 176, 197, 198(t32), 212 (v. anche *Novella*)
 «Fanfulla della Domenica» (li) 804, 828
 Fantascienza 1032(t157), 1150
 Farsa cavaiola 423
 Favola
 -- morale e satirica 516(t)
 -- pastorale (o boschereccia) li, 316, 371, 379-82, 380(t66), 418-19 (v. anche *Melodramma; Tragicommedia*)
 Femminismo 746, 1135, 1158
 Ferrovia e letteratura 594-95(t96), 595, 808
 Fiaba/Fiabesco xiii, xvi, xxxiii, (tb9), 89, 416, 507, 1145 (v. anche *Narratologia*)
 «Fiera letteraria» (La) 889(t)
Figurae 26, 112, 115 (v. anche *Allegoria; Realismo*)
 -- del discorso v. *Retorica*
 Figurata, poesia 412(t73)

- Filologia xiv, xxvii, (tb19), 55, 144-45, 205-6, 212, 229, 260, 303, 320, 471-72, 663, 1164(t) (v. anche *Tradizione*)
 -- testuale «critica del testo» xiv, (tb19)
 Flagellanti o Disciplinati 70(t)
 Flusso di coscienza* 945, 946(t151) (v. anche *Monologo interiore*)
 Folclore xxxvii, 36, 251, 416, 603(t102), 753(t)
 «Folla» (La) 860
 Formalisti russi x, xxxi, xxxiii, 875, 875(t143), 1040(t), 1170
 Fotoromanzo 1033(t157)
 Francescani 63
 Letteratura francescana 64-65, 68, 69-72, 138 (v. anche *Mistica*)
 Fronte* 74(t)
 «Frontespizio» (li) 883(t), 889(t), 960, 990, 1090, 1093
 «Frusta letteraria» (La) 455(t), 491
 Fumetto 1032-33(t157)
 Funzione (-i) xxxiv
 -- narrativa xxxiv, xxxvii
 -- poetica x
- Futurismo 861(t), 874(t), 912-15, 916 (v. anche *Teatro*)
- «Galleria» 1086, 1110
 Gazzetta 454, 454(t78) (v. anche *Periodici; Stampa*)
 «Gazzetta del popolo» 1007
 «Gazzetta di Milano» 513, 725
 «Gazzetta veneta» 455(t), 506, 507
 «Gazzettino rosa» 774
 Generi letterari xvi, xxix, 302-3, 309-11, 319-21, 609-11, 637
 «Genio democratico» 566
 Gesuiti(-a) 250, 353, 356, 357, 365, 402, 513, 708
 Bettinelli, -- dissacratore 490
 Letteratura barocca gesuitica 406, 414-15
 Giacobini (-ismo) 546, 546(t93), 553-54, 565, 566, 569, 581, 625, 628, 776
 Giansenismo 354, 354-55(t57), 626, 630 (v. anche *Port-Royal*)
 Gioachimismo 63, 433
 Giocosa, poesia 78, 83-84, 200, 218 (v. anche *Bernesca, poesia; Burlesca, poesia*)
 Giornale/Giornalismo 454, 454(t78), 457, 506-7, 552, 553 (v. anche *Editoria; Periodici; Stampa*)
 «Giornale de' letterati» (Parma) 455(t)
- «Giornale de' letterati» (Roma) 455(t)
 «Giornale de' letterati d'Italia» 455(t)
 «Giornale di Genova» 1142
 «Giornale enciclopedico» 455(t)
 «Giornale italiano» 555, 578
 «Giornale per i bambini» 808
 «Giornale storico della letteratura italiana» 756
 «Giorno» (li) 812
 «Giorno» (li) 1143
 Giullate (-i)/Poesia giullaresca 8, 12, 12(t15), 39, 47, 57-58, 130(t) (v. anche *Cantari*)
 Giurisdizionalismo (o regalismo) 364
 Giustiniane* 200
 Gotico 131-33, 132(t28), 133, 161, 167, 181, 237
 Grave o sublime (tbii) (v. anche *Stile*)
 «Grido del popolo» (li) 901
 Grottesco xiii, (tb12)
 Gruppo 63 1033, 1112-13, 1129 (v. anche *Neovanguardia*)
- «Hermes» 858
- Ictus** xlvii
 Idealismo 608, 668, 732, 858, 1034 (v. anche *Attualismo; Critica; La; Storicismo*)
Idéologues 556, 626, 628
 Idillio/Idillico xiii, xvi, (tb22), 629, 629(t106), 643, 671-72, 681-84 (v. anche *Ecloga*)
 Illuminismo 481-92, 508-22
 Imitazione ix, (tb3) (v. anche *Mimesi*)
 -- degli antichi nella concezione politica di Machiavelli 270, 273-75
 -- dei classici xxix, 207
 --- : ciceronianismo 207
 --- , Marino e l' 408
 --- , Neoclassicismo e l' 523
 --- , Petrarca e l' 144-45
 --- , Poliziano e l' 226, 230
- Immaginario xii, (tb5), xxxii
 Immagini, letteratura delle xxxviii, 396-97 (t68), 407, 412(t)
 Impegno dell'intellettuale v. *Intellettuale*
 Impersonalità, canone dell' 787, 788, 789, 795, 797
 Imprese 396, 397(t)
*Incipit** xliii
 Incunaboli 206
 «Indice dei libri del mese» (L') 1111(t)

- Indice dei libri proibiti 356
 «Indipendente» (L') 941, 943
 Indiretto libero, stile v. *Stile indiretto libero**
 Infanzia, letteratura per l' xxxviii, 790-91, 790-91(t131), 808-10, 818-19
 Innovazione XII, XXIII, (tbl), 1166 (v. anche *Tradizione*)
 Intellettuale (-i) XVIII, XXIII, (tbl24), 880-82, 896-97
 - chierici 7(12), 39, 140-41, 145-46, 164, 182, 225-26, 254, 255(t), 284, 580
 - civile 57, 94, 467
 - cosmopoliti (Algarotti, Bettinelli, Baretti) 489-91
 - dei secc. XIV-XVI 128-29, 160-61, 192, 202, 262-63, 332, 345, 358-60, 375-76 (v. anche *Umanesimo*)
 - di massa 1023-24, 1165-6
 -, impegno dell' 1036-39, 1049, 1067, 1112-13, 1120, 1147-49, 1150, 1176
 -, Leopardi e il modello dell' 692-93
 -, potere politico e 190-91, 202-3, 488-89, 508, 509, 533, 552, 598, 694-95, 757, 876-77, 899
 Mazzini, - rivoluzionario 695-97
 Sciascia, - disorganico 1085-88
 Svevo, - non professionista 940
 Vittorini, - e organizzatore di cultura 1046-47
 Interpretazione XIX, (tbl25), 755(t)
 Ironia/Ironico XIII, XLI, (tbl13), 605, 866 (v. anche *Comico*)
 -, Ariosto e l' 297-99
 -, Boccaccio e l' 180-82
 -, Galileo e l' 446
 -, *La Vita* dell' Alfieri e l' 542
 -, Manzoni e l' 64-9
 «Italia del popolo» (L') 724
 «Italia letteraria» (L') 883(t), 889(t)
 «Italia libera» (L') 1058
 «Italiano» (L') 889(t), 957
 «Journal des débats» 724
 Kutsch 834(t137), 835, 845
 Laboratores 8
 «Lacerba» 883(t), 888(t), 907, 915, 985, 987, 1025(t)
 Lais 43
 Langue 1035(t)
 Lapidari 10, 10(t)
 Lasse* 40, 41(t)
 Latino/Letteratura in latino 17-18, 24-27, 28-32, 53-54, 128, 143-44, 148-53, 183, 195, 207, 208(t35), 226, 229-30, 240-42, 244, 260, 305, 445 (v. anche *Metrica barbara*)
 Lauda (-e) 69-72, 70(t20), 138, 199, 840
 - drammatica v. *Sacra rappresentazione*
 «Lavoro critico» III(t)
 «Leonardo» 858-59
 «Letteratura» 889(t), 960, 993, 1007, 1013, 1016, 1046, 1048
 Lezione (*Lectio*) XLIX (v. anche *Filologia*)
 Libertinismo/Libertino 362, 363(t61), 452, 548-51, 568-69 (v. anche *Tema di don Giovanni*)
 Liberty 827, 827(t136) (v. anche *Estetismo*)
 Librettistica 420, 474, 476-77, 479-80, 500, 549-51, 715-19, 771 (v. anche *Melodramma*)
 Libri di viaggio 87-88, 427, 457, 458(t81), 541-42, 541(t92)
 Libro 12-13, 54-55, 85, 130-31, 204, 206, 758-59 (v. anche *Editoria; Scriptoria; Stampa*)
 «Linea d'ombra» III(t)
 Linea lombarda 1097, 1126, 1172
 Linea neo-orfica o neoermetica 1176
 Linea novecentista 1089, 1093
 Linea sabiana 1089, 1091
 Linguistica 753(t), 1035
 - strutturale XXXVIII, 1037(t160), 1149, 1170 (v. anche *Strutturalismo*)
 Lirica XVI, (tbl21)
 «Lirica» 884(t)
 Logica XXXV
 Maccheronica (o macaronica), lingua 322-25
 Macchiaioli 762, 787, 810, 810(t133)
 Madrigale* 377, 378(t64)
 «Malebolge» III(t)
 Manierismo 252, 257-58, 258(t42), 345-48, 392
 Manifesto
 - degli intellettuali antifascisti 891
 - degli intellettuali fascisti 887, 898
 - futurista 912, 913, 914
 «Marcatré» (II) III(t)
 Martelliano (o alessandrino)* 463

- che *Fiaba*)
 Naturalismo 785-86, 786(t130), 806, 819, 833, 918, 919, 943 (v. anche *Verismo*)
 - rinascimentale 427-28
 Natura
 - nell' arte barocca 402-3
 -, Romanticismo e 604-6
 - secondo Campanella 435-36, 437-38
 - secondo Galileo 443-44
 - secondo Leonardo 251
 - secondo Leopardi 666, 668-70
 Concezioni naturalistiche 250-51, 427-28 (v. anche *Ermetismo; Neoplatonismo*)
 «Navire d'argent» (Le) 947
 «Nazione» (La) (Firenze) 789, 1045
 «Nazione» (La) (Trieste) 942, 945
 Neoavanguardia 1109, 1112-13, 1128-29, 1166 (v. anche *Avanguardia*)
 Neoclassicismo 521, 523-25, 526-27, 537, 560-61, 575-77, 589, 628 (v. anche *Classicismo*)
 Neoguelfismo 699, 701, 703, 733
 Neoplatonismo 217, 217(t32), 319, 427, 428, 604 (v. anche *Ermetismo; Platonismo*)
 Neorealismo XXIX, 1038, 1043-44, 1044(t162), 1057-58, 1145-46 (v. anche *Cinema; Realismo*)
 Poesia neorealista 1059-60, 1087
 Nicodemismo 249-50, 342
 «900» 889(t), 899, 957, 958, 959, 1064, 1067
 Novella (-e) XXXIII, 89-90, 135, 171-82, 196-98, 223(t), 237, 240, 275-76, 314-15, 928-31 (v. anche *Cornice; Facezia*)
 - in versi 516(t)
 - romanica in versi 611, 611(t104), 623, 694
 - spicciolate 135, 276, 315
 «Novelle della repubblica delle lettere» 455(t)
 «Novelle letterarie» 455(t)
 Novenario* 67(t)
 «Nuova Antologia» (La) 654, 800, 803, 823, 841, 922, 925, 928
 «Nuova Corrente» III(t)
 «Nuovi Argomenti» 1066, 110(t)
 «Nuovo giornale dei letterati» 575
 «Nuovo giornale de' letterati di Pisa» 455(t)
 «Nuovo Corriere» (II) 972, 1033
 Ode 520-22, 575-77
 - (o canzone) pindarica* 379(t), 410
 «Officina» 1018, 1036, 1109-12, 1110(t), 1115, 1121, 1123, 1126
 «Marzocco» (II) 828, 848, 851
 Maschere della commedia dell' arte 421, 422(t75)
 Massa, letteratura di 1031, 1031-33(t157), 1162
 «Mattino» (II) 829, 835
 Meccanicismo 482(t), 484, 484(t86), 574, 604, 669
 Melodramma LI, 380(t), 419-20, 474-80, 475(t84), 615, 715-19, 825, 983 (v. anche *Librrettistica*)
 Memorialistica garibaldina 696(t111) (v. anche *Storiografia*)
 «Menabò» (II) 1038, 1046, 1110(t), 1112, 1126, 1143, 1147
 Metafora XXXVI, XXXVIII, 404
 Metonimia XXXVI
 Metrica XIV, XVI, (tbl8) (v. anche *versificazione*)
 - barbara* 778, 778(t128), 822, 861(t)
 Millenarismo II, 62
 Mimesi (tbl3), I, LIII
 Misteri 199(t)
 Mistica
 - della Controriforma 356-57, 357(t58)
 - medievale 16, 65 (v. anche *Neoplatonismo; Platonismo*)
 Mitico/Mito/Mitologia XII, XIII, (tbl6), XXXIII, XXXVIII
 Critica mitologica v. *Archetipo*
 Moda 596, 597(t97)
 Modernismo 750, 750(t119), 820, 860, 909
 Molinismo 354, 354-55(t57) (v. anche *Gesuiti*)
 Monasteri 6, 8, 22, 27, 54
 «Mondo» (II) (quotidiano) 887
 «Mondo» (II) (settimanale) 1033, 1035, 1066, 1073, 1119
 «Monitore bolognese» (II) 566
 «Monitore italiano» (II) 566
 Monolinguisimo 30(t), 156-57 (v. anche *Bilinguismo/Plurilinguismo*)
 Monologo/Monologismo LI, (tbl23)
 - interiore* 945, 946(t151) (v. anche *Flusso di coscienza; Stile indiretto libero*)
 Motto v. *Facezia*
 Musica
 -, poesia e 39, 73-74, 377, 378(t), 461(t)
 -, melodramma o opera in v. *Melodramma*
 Narrativa XVI, (tbl7) (v. anche *Novella; Racconto; Romanzo*)
 Narratologia XXXIII-IV, XXXVII, 1145, 1150 (v. an-

- «Ombra di Argo» (L') III(t)
 «Omnibus» 1071
 Onomatopcea* 849, 850(t139)
 Opera buffa 479, 480, 492 (v. anche *Melodramma*; *Tema di don Giovanni*)
 Opera in musica v. *Melodramma*
 Oralità della cultura 8, 9, 38-39, 57-58 (v. anche *Fiaba/Fiabesco*)
 Oratores 7 (v. anche *Clero*)
 Oratoria sacra della Controriforma 406, 407(t71)
 Oratoriani (o filippini), ordine degli 353
 Oratorio 475(t84), 478 (v. anche *Melodramma*)
 Orazione (-i)* 311, 340, 341(t55), 343
 «Ordine Nuovo» (L') 883(t), 888(t), 900, 902
 Ordini mendicanti 56, 63 (v. anche *Domenicani*; *Francescani*)
 Ordini monastici v. *Benedettini*; *Camaldolesi*; *Cluniacensi*; *Cistercensi*
 Orfismo/Orfico 976, 977(t153) (v. anche *Lirica*)
 «Osservatore veneto» 453(t)
 «Osservazioni letterarie» 455(t)
 Ottava* 74(t), 167-68, 169, 199(t), 228, 300, 516(t) (v. anche *Rispetti*)
 Ottonario* 67(t), 75(t)
 Ottosillabo* 37(t)
- Paleografia 13
 «Par» 883(t), 889(t)
 «Paragone» 109(t)
 Parnassianesimo/Parnassiani 780, 780(t129), 826(t)
 Parodia XII, 9(t3), 46 (v. anche *Carnevale*)
 Parole 1035(t)
 Partizioni del testo XIV, (tb16)
 Pasquinate 328, 328(t150), 330
 Pastiche* 414, 1011, 1012(t155), 1017, 1131, 1165(t), 1174 (v. anche *Plurilinguismo*)
 Paretico XIII, (tb14)
 Pauperismo 17, 70
 Pedagogia 700, 700(t112)
 Pedantesca, lingua 325
 «Pègaso» 883(t), 889(t)
 Periodici italiani tra Seicento e Settecento 454, 455(t79) (v. anche *Gazzetta*; *Giornale*; *Riviste*; *Stampa*)
 «Periodo ipotetico» III(t)
 «Perseveranza» (La) 654
 Picaresco, romanzo v. *Romanzo*
 Piede* 37(t), 74(t)

- Pindarismo 378-79, 379(t65), 681 (v. anche *Ode*)
 Platonismo 208-9, 215-17, 319 (v. anche *Ermetismo*; *Neoplatonismo*)
 Plurilinguismo 30(t12), 160-61, 317, 322-31, 421-22, 798, 856, 1011-12, 1105, 1107
 Poema cavalleresco 29(t), 130(t), 235-38, 292-301 (v. anche *Romanzo*)
 Poema eroico L, 308-9, 310, 371, 373(t63)
 Poema eroicomico 409-10, 410(t72), 689
 Poemetto* 312, 312(t48), 515, 516(t89), 577-80, 611(t)
 «Poesia» 914
 Poetica IX, X, (tb4), 1041 (v. anche *Aristotelismo*; *Ars poetriae*; *Estetica*; *Retorica*)
 - dell'oggetto 996, 999, 1089, 1128
 Polemiche letterarie 383, 398, 409, 423, 562, 588, 614-15(t105), 615-16, 620, 665-66 (v. anche *Questione della lingua*)
 «Poligrafo» (II) 564
 «Politecnico» (II) (Cattaneo) 721-22, 725, 756
 «Politecnico» (II) (Vittorini) 1037, 1046-47, 1100(t), 1121, 1143
 «Ponte» (II) 1100(t)
 «Popolo d'Italia» (II) 985
 Port-Royal 354-55 (t57) (v. anche *Giansenismo*)
 Positivismo 721, 721(t123), 738, 744, 750-51, 756-57 (v. anche *Naturalismo*)
 Postmoderno 1167-69, 1167(t172), 1175
 Predicazione ecclesiastica 12, 65, 138-39, 199 (v. anche *Domenicani*)
Ars praedicandi 18, 65
 Preraffaelliti 767, 768(t126)
 Preromanticismo 525-26 (v. anche *Romanticismo*)
 «Primato» 884(t), 887, 889(t), 900, 958
 «Primo Tempo» 888(t), 993
 Prosa d'arte
 - - - volgare, origini della 26, 57, 77, 85-86, 134 (v. anche *Ars dictandi*; *Cursus*; *Volgarizzamenti*)
 Prosodia XVI, (tb18)
 Prospettiva (o punto di vista) XXXIV, 799(t)
 Psicoanalisi LV, 753(t), 754, 754-55(t123), 873, 906, 941, 942, 945, 947, 948, 949-50, 961, 980, 982, 1013, 1035, 1041(t) (v. anche *Critica letteraria psicoanalitica*)
 Psicologia 723, 754-55(t123), 1035
 Punto di vista v. *Prospettiva*
 Purismo 137, 563-64 (v. anche *Accademia della*

Crusca; Questione della lingua

- «Quaderni piacentini» 1039, 1121
 Quartina 74(t)
Querelle des anciens et des modernes 395-96, 456
 Questione della lingua 277, 278-81(t43), 302, 320, 398-99, 563-64, 651-54, 759-61, 1026, 1114, 1119 (v. anche *Purismo*)
 Questione meridionale 747, 748(t118), 756, 794, 1056
 Quinario* 66(t)
 «Quindici» 1111(t), 1113
- Racconto XII, XVI, (tb7)
 «Ragionamenti» 1110(t), 1121
 Rapporti paradigmatici/Rapporti sintagmatici 1037(t)
 Rappresentazione (tb3) (v. anche *Mimesi*)
 Realismo (tb3), 784, 786(t), 786-87, 971-74, 1040(t), 1043 (v. anche *Narrativa*; *Naturalismo*; *Neorealismo*; *Verismo*)
 -, Boccaccio e il 179
 - classicistico 775, 779
 - critico 1065
 - figurale 115-16 (v. anche *Figura*)
 - goliardico 502
 - magico (Bontempelli) 958-59, 962
 - nei *Promessi Sposi* 648
 - socialista 1038
 - toscano 1060-61
- Recitativo* 474 (v. anche *Melodramma*)
 Regalismo v. *Giurisdizionalismo*
 Regia/Regista 922, 937, 938(t150), 1115, 1118 (v. anche *Cinema*; *Sceneggiatura cinematografica*)
 «Regno» (II) 858, 859
 «Rendiconti» 1111(t)
Renovatio II, 132-33, 137, 189(t), 190
 «Repubblica» (La) 1144, 1154
 Reitorica XII, XIV, XV, XXX, (tb8), XI, VI, 18, 57, 201 (v. anche *Aristotelismo*)
 «Riforma letteraria» (La) 889(t), 960, 992, 1121
 «Riforma sociale» (La) 895
 Rima* XI, VII, 26, 37(t), 39, 41(t)
 Rimari 396
 Rinascimento 188-90, 189(t30) (v. anche *Umanesimo*)

- «Rinascita» 1144
 Ripresa* 75(t), 224(t)
 Rispetti continuati/spicciolati 223, 226
 Ritmo* (tb18)
 «Riviera ligure» (La) 888(t), 909
 «Rivista europea» 722, 725
 «Rivista letteraria» (La) 918
 Riviste 759, 883(t), 884(t), 885, 887, 888-89(t148), 957-58, 960-61, 1033, 1109-12, 1110-11(t166) (v. anche *Periodici*)
 «Rivoluzione liberale» (La) 888(t), 900
 Rocodò 456, 456(t80), 462, 518
 Romania 29
 Romantico/Romanticismo 554, 556, 589, 602-24, 603(t101), 617, 627, 632, 665-67, 703-4, 769
 - dell'azione 695 (v. anche *Memorialistica garibaldina*)
 Romanza* v. *Ballata romantica*
 Romanze, lingue 28, 30-31, 31(t13), 104
 Romanzo L, LIV, 29(t11), 36, 135, 197, 412-14, 457, 729(t114) (v. anche *Cavalleresco, poema*; *Novella*)
 - cavalleresco 38, 40-44, 89-90, 165, 233-34, 1146-48
 - d'appendice 601, 602(t100), 699, 758, 793-94, 816, 877, 1031(t157)
 - di formazione 611, 729-30, 730(t115), 1133
 - epistolare 526, 571-72(t95), 571-75
 - picaresco 324, 413, 413(t74), 809
 - poliziesco 1016-17(t), 1031-32(t157), 1085
 - rosa 1030
 - storico 601, 601(t99), 609, 611, 639-53, 654-55, 694, 699, 702, 706
 «Ronda» (La) 882, 884(t), 886, 887, 888(t), 954-55, 956, 994
 Rubrica (-che) (tb16), XLIV
- Sacra rappresentazione 138, 199, 199(t33)
 Saggio/Saggistica XXII, (tb26) (v. anche *Critica letteraria*; *Giornalismo*)
 Satira (-e) 208(t), 289-92, 289-91(t45), 516, 534, 707, 1003, 1018
 - atta alle scene (*Egle del Giraldo Cinzio*) 371, 380(t) (v. anche *Favola pastorale*)
 - del villano 222, 223(t37), 324, 327
 Scapigliatura 758, 768-74, 769(t127), 810(t), 814(t), 816-17
 Scena boschereccia v. *Favola pastorale*
 Sceneggiatura cinematografica 878, 878-79(t144),

- 937, 1066, 1073, 1074, 1075-76, 1115, 1118
(v. anche *Cinema*; *Regia/Regista*)
- Scolastica, filosofia 16-17, 21, 112, 128, 146, 231
- Scriptoria 13, 22, 23
- Scrittura automatica 962, 962(t152)
- Scrittura, Sacra 14, 183
- Scrittura 13
- mercantesca 196
- umanistica 256
- Segno (tb10), 1151 (v. anche *Semiologia/Semiologia*; *Significante/Significato*)
- «Selvaggio» (II) 884(t), 888(t), 900, 957 (v. anche *Strapaese*)
- Semiologia/Semiologia 753(t), 1037(t), 1040(t), 1151, 1152(t168), 1170 (v. anche *Critica letteraria*; *Strutturalismo*)
- Scenario* 66 (t)
- Sensismo 482, 482(t85), 509, 518, 526, 669 (v. anche *Meccanicismo*)
- Sermo
- *humilis (simplex)* XL-XLI, XLV
- *sublimis (gravis)* XXXIX-XL, XLV
- *temperatus (mediocris)* XLII, XLV
- Sestina* 41(t), 74(t)
- Settenario* 66(t), 75(t)
- Significante/Significato XXXVIII, 1035(t)
- Silvae* 222, 229-30, 230(t40), 474, 1001-2
- Simbolismo/Simbolisti 766, 767(t25), 833, 851, 855, 861, 976, 985, 990
- Simbolo/Simbolico XIII, (tb10), III-12, 227, 605, 648, 997(t)
Critica simbolica v. *Archetipo*
- Sinalefe* 37(t)
- Sincronia* 1037(t), 1040(t) (v. anche *Diacronia*)
- Sineresi* 37(t)
- Sirma o sirima o coda* 75(t)
- Sirventese (o serventese)* III
- «Società» 972, 1109(t)
- Sociologia 751, 752(t121), 753, 756, 1035, 1039(t), 1169-71 (v. anche *Positivismo*)
- «Solaria» 883(t), 885, 887, 889(t), 947, 960-61, 972, 990, 993, 994, 997, 1007, 1010, 1045, 1047, 1051, 1055, 1135
-, edizioni di 1026(t)
- Sonetto(-i)* 74, 75(t), 160
- caudato 200, 339(t)
- Sostrato linguistico 28, 35
- Sperimentalismo 895, 1038, 1109-13, 1123, 25, 1126 (v. anche *Avanguardia*; *Neoavanguardia*)
- dantesco 96-97, 100, 116-17
- «Spettatore» 665
- Spezzatura* v. *Enjambement*
- Stampa XIII, 206, 251, 255-56, 305, 329, 330-31, 599, 758-59, 877, 1031-33 (v. anche *Editoria*; *Giornale/Giornalismo*; *Libro*; *Periodici*)
- «Stampa» (La) 862(t), 865
- Stanza* 74(t)
- Stemma dei codici XLVIII
- Stile indiretto libero* 799, 799(t132), 801, 927, 946(t) (v. anche *Monologo interiore*)
- Stile/Stilistica XIV, XV, XXXVI, (tb17), 1042, 1168 (v. anche *Critica*; *Retorica*)
- Storia della letteratura 465(t83), 588, 736-37(t166)
La *Storia del De Sanctis* 735-38
- Storicismo (v. anche *Idealismo*)
- crociano 887, 891-93
- marxista 1034-35, 1041
- Storiografia (v. anche *Saggistica*)
- crociana 893-94
- dal Quattrocento al Seicento 267, 278-80, 335-37, 337(t53), 367-69, 413, 466
- del Risorgimento 637, 654-55, 661, 661-62(t109), 696-97, 701-2, 720-24
- positivista 751-52
- umanistica 209
- Cronache medievali 27, 86-87, 134-35
- Storie universali 86-87
- Stracittà 957 (v. anche «900»)
- Straniamento* 1122, 1122(t167), 1126 (v. anche *Alienazione*)
- Strapaese 957 (v. anche «*Selvaggio*», II)
- Strofa(-e)* XLVII, 41(t)
- «Strumenti critici» III(t)
- Strutturalismo X, 1035, 1037(t), 1148, 1148(t168), 1151(t), 1159(t) (v. anche *Critica letteraria*; *Linguistica*)
- Sturm und Drang* 526
- Sublime (o grave) XIII, (tb11), 389, 524
- Superuomo 836-37, 837(t138), 858
- Surrealismo 874(t), 961-70, 990
- «Tam Tam» III(t)
- Tardo-gotico v. *Gotico*
- Teatro (v. anche *Commedia*; *Favola pastorale*; *Melodramma*; *Tragedia*)
- dialettale 791, 813, 815, 814-16(t134), 1060-62
- Dal Cinquecento al Settecento 228-29, 232-33, 261-62, 288, 316, 325-27, 371-72, 418, 462-

- 63, 493-506, 494(t88)
- Dall'Ottocento al Novecento 553, 611, 714, 793, 803, 824-25, 839-40
- Il Novecento 922, 931-36, 937-38, 938-39, 951-52, 1033, 1034(t159)
- Tema di don Giovanni 549-50, 550(t94) (v. anche *Libertinismo/Libertini*)
- «Tempo» III8
- Tempo narrativo XXXIV
- «Tempo presente» III0(t)
- Tenzione* 83
- Terzina (o terza rima)* 74(t), III
- Testimone XLVIII
- Titolo XIV, (tb15)
- Tomismo 68-69, 102, 105, 112 (v. anche *Domenicani*)
- Tornada* 41(t)
- «Torre» (La) 918
- Tradizione IX, XIV, XXIII, XLVIII, (tb1), 55, 1168 (v. anche *Filologia*; *Innovazione*; *Oralità*)
- Tragedia (-e) XVI, LI, 445(t) (v. anche *Commedia*; *Teatro*)
- classicistica 262, 308-9, 309-10(t47), 316, 371, 393-94, 424-25
- del Seicento e del Settecento 463, 466, 529, 530-32, 534-38
- dell'Ottocento 560-61, 582-83, 611, 632-36
-, la *Gerusalemme liberata* e lo schema della 385, 391, 393
- Tragicommedia (-e) LI, 371, 380(t), 388, 418-19, 500 (v. anche *Favola pastorale*)
- Tragico XIII, (tb11), XLII, 105,
- Trattatistica 311
- barocca 404
- comportamentale 318-19
- d'arte dal Quattrocento al Seicento 252, 395
- politica 364-65
- «Tribuna» (La) 828, 925
- Trionfi 224(t)
- Tropologico, senso v. *Allegoria*
- Trovatore (-i) 44(t17), 44-45, 48
- Umanesimo 131-33, 201-4, 202(t34)
-, Boccaccio e l' 166, 182-83
-, Petrarca e l' 144-45, 146-47
- Umorismo (tb12), 962, 948, 970, 1072 (v. anche *Comico*)
- pirandelliano 926-27
- «Unità» (L') (rivista) 883(t), 888(t), 895, 896
- «Unità» (I') (quotidiano) 1033, 1144
- «Universale» (L') 883(t), 889(t), 957
- Università 23-24, 25(t10), 54, 56, 128, 191, 204, 599, 757, 880
- Utopia 365, 366(t76), 436
- «Valori plastici» 884(t), 888(t)
- Variante/Variantistica XIV, XVI, XLVII, XVIII, XLVIII, (tb20) (v. anche *Filologia*)
- d'autore XLIX
- Verismo 786(t130), 786-93, 794-802, 810-12, 823 (v. anche *Naturalismo*; *Realismo*)
- «Verri» (II) 1109(t), III
- Versificazione* XVI, XLVII (v. anche *Metrica barbara*)
- italiana 66-67(t19)
- romanza 37(t14), 39
- Verso libero (o sciolto)* 517(t90), 767, 778, 861, 861(t140), 863, 913 (v. anche *Endecasillabo sciolto*; *Metrica barbara*)
- Viaggio v. *Libri di viaggio*
- «Vie nuove» III8
- Visioni 110, 516(t), 525, 560
- Vocabolario (-i)
- degli Accademici della Crusca 399, 400(t), 564
- e dizionari 400(t69), 706
- Voce XXXIV
- «Voce» (La) 859, 883(t), 885, 886, 887, 888(t), 894-95, 896, 898, 900, 903, 907-9, 910, 911, 915, 918, 955, 977, 978
-, edizioni de 1025(t) (v. anche *Editoria*)
- Volgare/Letteratura in volgare 4, 5(t1), 28-30, 37-39, 47, 53-54, 59, 104-5, 117, 124, 127-28, 143-44, 179-80, 195-96, 204, 214, 302-3, 304-5, 320, 445-46 (v. anche *Dialetto*; *Questione della lingua*; *Romanze, lingue*)
- Volgarizzamenti 5(t), 54, 85-86, 89, 134-35, 137, 331
- Volta* 75(t)

Indice delle tavole

PAROLE

- Volgare/Volgo*, tav. 1, p. 5
Clero/Cbierici, tav. 2, p. 7
Giullare, tav. 5, p. 12
Classico/Classicismo, tav. 7, p. 19
Cabala, tav. 8, p. 21
Carnevale/Carnevesco, tav. 9, p. 24
Plurilinguismo/Bilinguismo, tav. 12, p. 30
Corte/Cortese/Cortesía, tav. 16, p. 42
Trovatore, tav. 17, p. 44
Gotico/Tardo-gotico, tav. 28, p. 132
Rinascimento, tav. 30, p. 189
Umanesimo/Umanista, tav. 34, p. 202
Ermetico/Ermetismo/Neoplatonismo, tav. 36, p. 217
Benefici ecclesiastici, tav. 41, p. 255
Manierismo, tav. 42, p. 258
Cortigiane, tav. 49, p. 314
Molinismo/Giansenismo, tav. 57, pp. 354-55
Libertino/Libertinismo, tav. 61, p. 363
Utopia, tav. 62, p. 366
Barocco, tav. 70, p. 401
Abate, tav. 77, p. 453
Gazzetta/Giornale/Giornalista, tav. 78, p. 454
Rococò, tav. 80, p. 456
Sensismo, tav. 85, p. 482
Meccanicismo, tav. 86, p. 484
Giacobini/Giacobinismo, tav. 93, p. 546
Moda, tav. 97, p. 597
Romantico/Romanticismo, tav. 101, p. 603
Folclore, tav. 102, p. 605
Pedagogia, tav. 112, p. 700
Positivismo, tav. 113, p. 721
Modernismo, tav. 119, p. 750
Evoluzionismo, tav. 120, p. 751
Sociologia, tav. 121, p. 752
Antropologia, tav. 122, p. 753

- Psicologia/Psicoanalisi*, tav. 123, pp. 754-55
Decadentismo/Decadenti, tav. 124, p. 766
Simbolismo/Simbolisti, tav. 125, p. 767
Preraffaelliti, tav. 126, p. 768
Scapigliatura, tav. 127, p. 769
Parnassianesimo/Parnassiani, tav. 129, p. 780
Naturalismo/Verismo, tav. 130, p. 786
Macchiaioli, tav. 133, p. 810
Estetismo, tav. 135, p. 826
Liberty, tav. 136, p. 827
Kitsch, tav. 137, p. 834
Superuomo, tav. 138, p. 837
Crepuscolarismo, tav. 141, p. 862
Espressionismo, tav. 148, p. 908
Regia/Regista, tav. 150, p. 938
Orfismo/Orfico, tav. 153, p. 977
Esistenzialismo, tav. 159, p. 1036
Neorealismo, tav. 162, p. 1044
Alienazione, tav. 163, p. 1071
Strutturalismo, tav. 167, p. 1148
Semiotica/Semiologia, tav. 168, p. 1151
Postmoderno, tav. 172, p. 1167

GENERI E TECNICHE

- Parodia*, tav. 3, p. 9
Bestiari, tav. 4, p. 10
Agiografia, tav. 6, p. 15
Romanzo, tav. 11, p. 29
La versificazione romanza, tav. 14, p. 37
Componimenti e forme strofiche romanze, tav. 15, p. 41
La versificazione italiana, tav. 19, pp. 66-67
Lauda, tav. 20, p. 70
Componimenti e forme strofiche italiane, tav. 21, pp. 74-75
Ecloga/Egloga, tav. 22, p. 108

Indice delle tavole

1221

- La poesia didattica del Trecento*, tav. 23, p. 109
Cantari, tav. 27, p. 130
Facezia, tav. 32, p. 198
Sacra rappresentazione, tav. 33, p. 199
La poesia umanistica, tav. 35, p. 208
Satira del villano, tav. 37, p. 223
Canti carnascialeschi, tav. 38, p. 224
Silvae/Selve, tav. 40, p. 230
Capitolo in terza rima, tav. 44, p. 287
Satira, tav. 45, pp. 289-91
La tragedia classicistica nel Cinquecento e nel Seicento, tav. 47, pp. 309-10
Poemeti, tav. 48, pp. 312-13
Pasquinate, tav. 50, p. 328
Lettere e libri di lettere, tav. 51, p. 331
Aforismi, tav. 52, p. 334
La storiografia dal Quattrocento al Seicento, tav. 53, p. 337
Poesia bernesca e giocosa, tav. 54, p. 339
Orazione, tav. 55, p. 341
Enjambement/Spezatura, tav. 56, p. 344
Mistica della Controriforma, tav. 58, p. 357
Poema eroico, tav. 63, p. 373
Madrigale, tav. 64, p. 378
Pindarismo, tav. 65, p. 379
Favola pastorale, tav. 66, p. 380
Chiasmo, tav. 67, p. 390
La letteratura delle immagini, tav. 68, pp. 396-97
Oratoria sacra della Controriforma, tav. 71, p. 407
Poema eroicomico, tav. 72, p. 410
Poesia figurata, tav. 73, p. 412
Romanzo picaresco, tav. 74, p. 413
Ditirambo, tav. 76, p. 447
Libri di viaggio, tav. 81, p. 458
Canzonetta, tav. 82, p. 461
Melodramma/Cantata/Oratorio, tav. 84, p. 475
Poemeti e forme poetiche intermedie, tav. 89, p. 516
Verso sciolto, tav. 90, p. 517
Autobiografia, tav. 91, pp. 539-40
Romanzo epistolare, tav. 95, pp. 571-72
Almanacco, tav. 98, p. 600
Romanzo storico, tav. 99, p. 601
Romanzo d'appendice, tav. 100, p. 602
Ballata romantica/Romanza, tav. 103, p. 610
Novella romantica in versi, tav. 104, p. 611
Idillio moderno, tav. 106, p. 629
Canzone libera, tav. 110, p. 681
Romanzo moderno, tav. 114, p. 729
Romanzo di formazione, tav. 115, p. 730
Metrica barbara, tav. 128, p. 778
La letteratura per l'infanzia, tav. 131, pp. 790-91
Stile indiretto libero, tav. 132, p. 799
Onomatopea, tav. 139, p. 850
Verso libero, tav. 140, p. 861
Formalisti russi, tav. 143, p. 875
Sceneggiatura cinematografica, tav. 144, pp. 878-79
Elzeviro, tav. 145, p. 881
Il doppio, tav. 149, p. 930
Monologo interiore/Flusso di coscienza, tav. 151, p. 946
Scrittura automatica, tav. 152, p. 962
Correlativo oggettivo, tav. 154, p. 997
Pastiche, tav. 155, p. 1012
Romanzo poliziesco/Romanzo rosa/Fantascienza/Fumetto/Fotoromanzo, tav. 157, pp. 1031-33
Il teatro dell'assurdo, tav. 158, p. 1034
Linguistica strutturale, tav. 160, p. 1037
Critica sociologica/Critica formalistica/Critica semiologica/Critica psicoanalitica, tav. 161, pp. 1039-41
Straniamento, tav. 166, p. 1122

DATI

- Inferno*, tav. 24, p. 118
Purgatorio, tav. 25, p. 121
Paradiso, tav. 26, p. 123
Struttura generale del Decameron, tav. 29, pp. 174-75
La nominazione umanistica, tav. 39, p. 225
La questione della lingua nel Cinquecento, tav. 43, pp. 278-81
Le prime traduzioni delle grandi opere italiane, tav. 46, pp. 293-96
Le biblioteche pubbliche moderne, tav. 59, pp. 358-59
Accademie, tav. 60, pp. 360-62
Vocabolari e dizionari, tav. 69, p. 400
Le maschere della commedia dell'arte, tav. 75, p. 422
Periodici italiani tra Seicento e Settecento, tav. 79, p. 455

- Nascita della storia della letteratura*, tav. 83, p. 465
L'Enciclopedia in Italia, tav. 87, pp. 487-89
Il tema di Don Giovanni, tav. 94, p. 530
Ferrovia e letteratura, tav. 96, pp. 594-95
La polemica classico-romantica, tav. 105, pp. 614-15
Schema riassuntivo dei capitoli de I Promessi Sposi, tav. 107, pp. 643-47
L'epistolario di Leopardi, tav. 108, p. 659
La storiografia del Risorgimento, tav. 109, pp. 661-62
Memorialistica garibaldina, tav. 111, p. 696
Le storie letterarie dell'Ottocento, tav. 116, pp. 736-37
Bicicletta e letteratura, tav. 117, p. 746
La questione meridionale, tav. 118, p. 748
Il teatro dialettale dopo l'unità, tav. 134, pp. 814-17
Le avanguardie storiche, tav. 142, p. 874
Le riviste culturali dalla «Voce» a «Primato», tav. 147, pp. 888-89
L'editoria del Novecento, tav. 156, pp. 1027-30

- Moravia, Brancati, Soldati, Flaiano e il cinema*, tav. 164, pp. 1075-76
Riviste letterarie del dopoguerra, tav. 165, pp. 110-11
Letteratura e movimenti giovanili, tav. 169, pp. 1158-59
Ecologia e letteratura, tav. 170, pp. 1161-62
La letteratura e il computer, tav. 171, pp. 1163-65
La fine del viaggio, tav. 173, pp. 1178-79

CARTE

- Le più antiche università italiane*, tav. 10, p. 25
Le lingue romanze, tav. 13, p. 31
I maggiori centri culturali italiani nel secolo XIII, tav. 18, pp. 59-61
I centri culturali (1380-1494), tav. 31, pp. 193-94
I teatri a Venezia nel secolo XVIII, tav. 88, p. 494
I due viaggi europei del giovane Alfieri, tav. 92, p. 541
I centri culturali (1910-1945), tav. 146, pp. 883-84

Indice generale

Introduzione

Nozioni elementari di teoria della letteratura

- La funzione di questa introduzione* VII
 1. Che cos'è la letteratura VII
 Una domanda e molte risposte, p. VII; Origini e sviluppo della nozione di *letteratura*, p. VIII; Letteratura e poesia, p. IX; Poesia e non poesia, p. IX; La nozione di *letterarietà*, p. X.
 2. La letteratura in prospettiva antropologica XI
 La letteratura e l'esperienza dell'uomo, p. XI; Aspetti essenziali dell'esperienza letteraria, p. XII.
 3. Letteratura e scrittura XIII
 Le forme materiali, p. XIII; Opera e testo, p. XIII; Teorie della scrittura e del testo, p. XIV.
 4. Codici, generi e tecniche XV
 Codici della comunicazione letteraria, p. XV; I generi letterari, p. XVI; Tecniche specifiche, p. XVI.
 5. Il contesto XVII
 Situazione ed esperienza, p. XVII; Le istituzioni culturali, la produzione e i gruppi sociali, p. XVIII.
 6. L'interpretazione XIX
 Il valore della lettura, p. XIX; Il dialogo con i testi, p. XIX.
 7. I metodi critici XX
 Origini e sviluppo della critica letteraria, p. XX; Gli orientamenti della critica contemporanea, p. XXI.
 8. La storia letteraria XXII
 Varie storie possibili, p. XXII; La periodizzazione, p. XXIII.

Questa storia della letteratura XXIV
 Informazione e metodo, p. XXIV; Struttura dell'opera, p. XXV; Tavole e altri apparati, p. XXVI.

Termini base

1. *Tradizione/Innovazione*, p. XXVII; 2. *Estetica*, p. XXVII; 3. *Imitazione/Mimesi/Diegesi/Rappresentazione/Realismo*, p. XXVIII; 4. *Poetica*, p. XXX; 5. *Immaginario*, p. XXXI; 6. *Mito/Archetipo*, p. XXXI; 7. *Narrativa/Racconto*, p. XXXIII; 8. *Retorica*, p. XXXV; 9. *Fiaba/Fiabesco*, p. XXXVII; 10. *Simbolo/Simbolico/Segno/Analogia/Allegoria*, p. XXXVII; 11. *Sublime/Eroico/Tragico*, p. XXXIX; 12. *Basso/Comico/Umorismo/Grottesco*, p. XL; 13. *Ironia/Ironico*, p. XLI; 14. *Elegiaco/Patetico*, p. XLII; 15. *Titolo*, p. XLIII; 16. *Partizioni del testo*, p. XLIII; 17. *Stile/Stilistica*, p. XLV; 18. *Metrica/Ritmo/Prosodia*, p. XLVII; 19. *Filologia/Critica del testo*, p. XLVII; 20. *Variante/Variantistica*, p. XLIX; 21. *Epica/Lirica/Dramma*, p. L; 22. *Elegia/Epigramma/Idillio*, p. LII; 23. *Dialogo/Dialogismo/Monologo/Monologismo*, p. LIII; 24. *Intellettuale/Intellettuali*, p. LIV; 25. *Esegesi/Interpretazione/Ermeneutica*, p. LV; 26. *Saggio/Saggistica*, p. LVI; 27. *Concordanze*, p. LVI.

EPOCA O
PROLOGO (LE ORIGINI)

- 0.1. **Il Medioevo latino**
 0.1.1. Concetto e realtà del Medioevo (tav. 1: *Volgare/Volgo*, p. 5) 3
 0.1.2. Società barbarica, società feudale, società urbana 5

0.1.3.	Strati sociali e livelli culturali (tav. 2: <i>Clero/Chierici</i> , p. 7; tav. 3: <i>Parodia</i> , p. 9)	7	1.1.1.	La società italiana nel secolo XIII	51
0.1.4.	Spazio, tempo, rapporti sociali (tav. 4: <i>Bestiari</i> , p. 10)	10	1.1.2.	Modelli culturali e forme letterarie	53
0.1.5.	La scrittura e il libro (tav. 5: <i>Giullare</i> , p. 12)	12	1.1.3.	Letteratura volgare e letteratura latina	53
0.1.6.	La cultura cristiana (tav. 6: <i>Agiografia</i> , p. 15)	14	1.1.4.	La produzione di libri e la tradizione della letteratura volgare	54
0.1.7.	La cultura latina antica e le arti liberali	17	1.1.5.	I luoghi istituzionali	55
0.1.8.	Rapporti con altre culture (tav. 7: <i>Classico/Classicismo</i> , p. 19; tav. 8: <i>Cabala</i> , p. 21)	18	1.1.6.	La vita comunale e la retorica	57
0.1.9.	I luoghi istituzionali (tav. 9: <i>Carnevale/Carnevalesco</i> , p. 24)	22	1.1.7.	Poesia popolare e giullaresca	57
0.1.10.	Forme della letteratura latina medievale (tav. 10: <i>Le più antiche università italiane</i> , p. 25)	24	1.1.8.	Cultura e centri geografici (tav. 18: <i>I maggiori centri culturali italiani nel secolo XIII</i> , pp. 59-61)	59
0.1.11.	La letteratura latina in Italia	27			
0.2.	L'italiano e le lingue romanze		1.2.	La letteratura religiosa	
0.2.1.	Le origini delle lingue romanze (tav. 11: <i>Romanzo</i> , p. 29; tav. 12: <i>Plurilinguismo/Bilinguismo</i> , p. 30; tav. 13: <i>Le lingue romanze</i> , p. 31)	28	1.2.1.	La vita religiosa nel secolo XIII	62
0.2.2.	Interferenze tra latino e volgare	32	1.2.2.	San Francesco d'Assisi e il <i>Cantico di frate Sole</i>	64
0.2.3.	I primi documenti del volgare italiano	32	1.2.3.	La letteratura degli ordini mendicanti	64
0.2.4.	Il volgare italiano e i dialetti	33	1.2.4.	La poesia didattica volgare dell'Italia settentrionale (tav. 19: <i>La versificazione italiana</i> , pp. 66-67)	65
0.3.	Le letterature romanze		1.2.5.	Bonaventura da Bagnoregio: il potere mistico della parola	68
0.3.1.	La nascita delle prime letterature nazionali (tav. 14: <i>La versificazione romanza</i> , p. 37)	36	1.2.6.	Tommaso d'Aquino: il potere della ragione	68
0.3.2.	Dall'oralità alla scrittura	38	1.2.7.	Iacopone da Todi (tav. 20: <i>Lauda</i> , p. 70)	69
0.3.3.	L'epica francese	40	1.3.	La lirica volgare	
0.3.4.	Nascita del romanzo (tav. 15: <i>Componimenti e forme strofiche romanze</i> , p. 41; tav. 16: <i>Corte/Cortese/Cortesia</i> , p. 42)	40	1.3.1.	La nascita della lirica volgare: tradizione e problemi storici (tav. 21: <i>Componimenti e forme strofiche italiane</i> , pp. 74-75)	73
0.3.5.	La lirica provenzale (tav. 17: <i>Trovatore</i> , p. 44)	44	1.3.2.	La scuola siciliana	75
0.3.6.	I generi «intermedi»: poesia didattica e poesia comica	46	1.3.3.	Il <i>Contrasto</i> di Cielo d'Alcamo: parodia dell'amore cortese	76
0.3.7.	Il ritardo italiano: le letterature romanze in Italia	47	1.3.4.	Guittone d'Arezzo e i rimatori siculo-toscani	77
			1.3.5.	Rustico Filippi	78
			1.3.6.	Il «dolce stil novo»: caratteri generali	78
			1.3.7.	Guido Guinizzelli, precursore dello «stil novo»	80
			1.3.8.	Guido Cavalcanti: l'amore che distrugge	81
			1.3.9.	Gli «stilnovisti» minori e Cino da Pistoia	83
			1.3.10.	Lo sviluppo della poesia «giocosa»	83
			1.3.11.	Folgore da San Gimignano: la vita cortese come immaginario	84

EPOCA I

LA CIVILTÀ COMUNALE
(FINO AL 1300)

1.1. Società e cultura nel secolo XIII

1.4.	Le forme della prosa	
1.4.1.	La nascita della prosa volgare: traduzioni e divulgazione	85
1.4.2.	Trattatistica enciclopedica e scientifica	86
1.4.3.	Scritture storiche e cronache	86
1.4.4.	Il <i>Milione</i> di Marco Polo	87
1.4.5.	La prosa moralistica	89
1.4.6.	La narrativa	89
	EPOCA 2	
	LA CRISI DEL MONDO COMUNALE (1300-1380)	
2.1.	Dante Alighieri	
2.1.1.	Dante tra Duecento e Trecento	93
2.1.2.	La vita	93
2.1.3.	La prima attività poetica	96
2.1.4.	L'esaltazione di Beatrice e la <i>Vita nuova</i>	97
2.1.5.	Le rime della maturità e dell'esilio	100
2.1.6.	Il <i>Convivio</i> e la «perfezione» della conoscenza	102
2.1.7.	Il <i>De vulgari eloquentia</i> : la ricerca del volgare «illustre»	104
2.1.8.	La <i>Monarchia</i>	105
2.1.9.	Le tredici <i>Epistolae</i>	106
2.1.10.	Operette latine minori (tav. 22: <i>Ecloga/Egloga</i> , p. 108)	107
2.1.11.	La <i>Divina Commedia</i> : datazione, pubblicazione, diffusione	108
	(tav. 23: <i>La poesia didattica del Trecento</i> , p. 109)	
2.1.12.	La <i>Divina Commedia</i> : titolo e struttura	110
2.1.13.	L'interpretazione: visione, allegoria, figura	111
2.1.14.	Il sistema filosofico, cosmico e teologico	112
2.1.15.	Il giudizio sul mondo storico e politico	114
2.1.16.	Dante come personaggio-poeta	114
2.1.17.	Le forme della rappresentazione	115
2.1.18.	La creazione di una lingua poetica	116
2.1.19.	L' <i>Inferno</i> (tav. 24: <i>Inferno</i> , p. 118)	117
2.1.20.	Il <i>Purgatorio</i> (tav. 25: <i>Purgatorio</i> , p. 121)	120
2.1.21.	Il <i>Paradiso</i> (tav. 26: <i>Paradiso</i> , p. 123)	122
2.1.22.	Dante e noi	124
2.2.	La cultura nella crisi del secolo XIV	
2.2.1.	Una grande depressione in Italia e in Europa	126
2.2.2.	La circolazione della cultura	127
2.2.3.	I centri culturali (tav. 27: <i>Cantari</i> , p. 130)	129
2.2.4.	La produzione libraria e la scrittura	130
2.2.5.	Concetti storiografici: tardo-gotico e Umanesimo (tav. 28: <i>Gotico/Tardo-gotico</i> , p. 132)	131
2.2.6.	La produzione poetica volgare	133
2.2.7.	I volgarizzamenti e lo sviluppo della prosa	134
2.3.	La letteratura religiosa	
2.3.1.	Caratteri della vita religiosa	136
2.3.2.	Tendenze della letteratura religiosa	137
2.3.3.	La letteratura francescana	138
2.3.4.	La predicazione e la letteratura domenicana	138
2.3.5.	Santa Caterina da Siena	139
2.4.	Francesco Petrarca	
2.4.1.	La vita	140
2.4.2.	La separazione tra il latino e il volgare: Petrarca letterato	143
2.4.3.	Petrarca filologo e umanista	144
2.4.4.	Lo scrittore di fronte alla società contemporanea	145
2.4.5.	La filosofia del Petrarca: l'umanesimo cristiano	146
2.4.6.	Le raccolte epistolari	147
2.4.7.	Gli scritti latini in versi	148
2.4.8.	Gli scritti latini in prosa	149
2.4.9.	Il <i>Secretum</i> : radiografia di un conflitto senza soluzioni	151
2.4.10.	Composizione e struttura del <i>Canzoniere</i>	153
2.4.11.	La figura poetica di Laura	155
2.4.12.	Le scelte linguistiche e stilistiche	156
2.4.13.	Rapida lettura del <i>Canzoniere</i> : le liriche più celebri	157
2.4.14.	I <i>Triumphs</i>	159
2.4.15.	Significato storico del Petrarca	160
2.5.	Giovanni Boccaccio	
2.5.1.	La vita	162
2.5.2.	Caratteri della cultura del Boccaccio	165
2.5.3.	Le opere del periodo napoletano	166
2.5.4.	Una letteratura per Firenze	168
2.5.5.	L' <i>Elegia di Madonna Fiammetta</i>	170
2.5.6.	Il <i>Decameron</i> : composizione, pubblicazione, diffusione	171

2.5.7.	Gli interventi dell'autore	172
2.5.8.	Un «orrido cominciamento»: la peste di Firenze	173
2.5.9.	La brigata dei narratori (tav. 29: <i>Struttura generale del Decameron</i> , pp. 174-75)	173
2.5.10.	La coerenza della struttura	176
2.5.11.	I temi delle novelle	176
2.5.12.	I modi della rappresentazione	179
2.5.13.	La prosa del <i>Decameron</i>	179
2.5.14.	Significato storico del <i>Decameron</i>	180
2.5.15.	Boccaccio umanista	182
2.5.16.	Poesie e trattati latini	183
2.5.17.	Il culto di Dante	183
2.5.18.	Il <i>Corbaccio</i>	184

EPOCA 3

IL MONDO UMANISTICO E SIGNORILE (1380-1494)

3.1	L'orizzonte sociale e culturale del mondo signorile	
3.1.1.	Ristrutturazione della società italiana e sviluppo del sistema signorile	187
3.1.2.	Il Rinascimento: concetto e realtà (tav. 30: <i>Rinascimento</i> , p. 189)	188
3.1.3.	La cultura nella vita sociale	190
3.1.4.	I centri culturali (tav. 31: <i>I centri culturali, 1380-1494</i> , pp. 193-94)	192
3.2	La letteratura volgare dal 1380 al 1470	
3.2.1.	Letteratura latina e letteratura volgare	195
3.2.2.	Le scritture dei mercanti	196
3.2.3.	Franco Sacchetti, narratore e moralista della Firenze comunale	196
3.2.4.	Altri narratori toscani (tav. 32: <i>Facezia</i> , p. 198)	197
3.2.5.	La letteratura religiosa	198
3.2.6.	La poesia lirica (tav. 33: <i>Sacra rappresentazione</i> , p. 199)	199
3.2.7.	Le rime del Burchiello: l'irrazionalità delle cose e delle parole	200
3.3	La letteratura umanistica	
3.3.1.	Il trionfo dell'Umanesimo (tav. 34: <i>Umanesimo/Umanista</i> , p. 202)	201
3.3.2.	Tendenze e fasi dell'Umanesimo nell'età signorile	203

3.3.3.	Gli umanisti e le istituzioni culturali	204
3.3.4.	La filologia umanistica	205
3.3.5.	La produzione dei libri e la stampa	206
3.3.6.	Caratteri generali della letteratura umanistica (tav. 35: <i>La poesia umanistica</i> , p. 208)	207
3.3.7.	L'Umanesimo fiorentino	209
3.3.8.	Poggio Bracciolini	210
3.3.9.	L'Umanesimo nell'Italia settentrionale e meridionale	211
3.3.10.	L'Umanesimo nella Curia romana	211
3.3.11.	La filologia «critica» di Lorenzo Valla	212
3.3.12.	Leon Battista Alberti	212

3.4. La nuova letteratura della Firenze medicea

3.4.1.	La Firenze di Lorenzo il Magnifico	215
3.4.2.	Dall'Umanesimo «civile» al platonismo	216
3.4.3.	La <i>pia philosophia</i> di Marsilio Ficino (tav. 36: <i>Ermetico/Ermetismo/Neoplatonismo</i> , p. 217)	216
3.4.4.	Un «irregolare» nella Firenze laurenziana: Luigi Pulci	218
3.4.5.	Il <i>Morgante</i>	219
3.4.6.	Lorenzo il Magnifico, signore e scrittore	221
3.4.7.	Le opere di Lorenzo: tra generi e stili diversi (tav. 37: <i>Satira del villano</i> , p. 223; tav. 38: <i>Canti carnascialeschi</i> , p. 224)	222
3.4.8.	Angelo Poliziano, intellettuale mediceo (tav. 39: <i>La nominazione umanistica</i> , p. 225)	225
3.4.9.	Lirica latina e volgare del Poliziano	226
3.4.10.	Le <i>Stanze per la giostra</i> : sogno umanistico di una sintesi tra potere e bellezza	227
3.4.11.	Lontano da Firenze: la <i>Favola d'Orfeo</i>	228
3.4.12.	Ritorno a Firenze: il Poliziano filologo e umanista (tav. 40: <i>Silvae/Selve</i> , p. 230)	229
3.4.13.	Pico della Mirandola	230

3.5. La letteratura dell'Italia padana

3.5.1.	La letteratura delle corti padane	232
3.5.2.	La cultura ferrarese	233
3.5.3.	Matteo Maria Boiardo: vita e opere minori	234
3.5.4.	L' <i>Orlando innamorato</i> e il risorgere dei «cavalieri antichi»	235
3.5.5.	Vicende, personaggi, movimenti dell' <i>Innamorato</i>	236

3.5.6.	Posizione storica dell' <i>Innamorato</i>	237
3.5.7.	Il sogno di Polifilo	238
3.6.	La letteratura aragonese	
3.6.1.	Potere e cultura nel Regno di Napoli	239
3.6.2.	La lirica e la narrativa	239
3.6.3.	L'umanesimo mondano di Giovanni Pontano	240
3.6.4.	Le opere del Pontano	241
3.6.5.	Iacopo Sannazaro: una vita tra malinconia e fedeltà	242
3.6.6.	L' <i>Arcadia</i> , fondazione di un paesaggio spirituale europeo	242
3.6.7.	Altre opere di Sannazaro	244
3.6.8.	Dalla Grecia all'Italia signorile: Michele Marullo Tarcaniota	244

EPOCA 4

L'ETÀ DELLE GUERRE D'ITALIA (1494-1559)

4.1.	Un tempo di grandi «mutazioni»	
4.1.1.	Le guerre d'Italia (1494-1559)	247
4.1.2.	Strutture politiche, sociali, economiche	247
4.1.3.	La Riforma protestante e la Chiesa italiana	249
4.1.4.	La nuova immagine dell'uomo	250
4.1.5.	Le arti e il loro nuovo rilievo culturale	251
4.1.6.	Leonardo da Vinci	252
4.1.7.	Condizione sociale dei letterati (tav. 41: <i>Benefici ecclesiastici</i> , p. 255)	254
4.1.8.	La stampa trasforma radicalmente i libri e la letteratura	255
4.1.9.	Classicismo, cultura della contraddizione, anticlassicismo, Manierismo (tav. 42: <i>Manierismo</i> , p. 258)	256
4.1.10.	I centri culturali	258
4.1.11.	La letteratura in latino	260
4.1.12.	La letteratura religiosa	261
4.1.13.	L'«invenzione» del teatro moderno	261
4.1.14.	L'Italia fuori d'Italia	262
4.2.	Niccolò Machiavelli	
4.2.1.	Firenze «repubblica di Cristo»: Gerolamo Savonarola	264
4.2.2.	La vita di Niccolò Machiavelli	265
4.2.3.	L'epistolario di Machiavelli tra cose «grandi» e cose «vane»	267
4.2.4.	Gli scritti del periodo della cancelleria	268
4.2.5.	Il <i>Principe</i>	269

4.2.6.	I <i>Discorsi</i>	
4.2.7.	Machiavelli poeta	273
4.2.8.	Machiavelli «comico»	275
4.2.9.	L' <i>Arte della guerra</i> e gli ultimi scritti politici (tav. 43: <i>La questione della lingua nel Cinquecento</i> , pp. 278-81)	275
4.2.10.	Machiavelli storico	278
4.2.11.	Il mito di Machiavelli	280
4.2.12.	Come si può leggere oggi Machiavelli	282
4.3.	Ludovico Ariosto	
4.3.1.	La vita	284
4.3.2.	La lirica dell'Ariosto	286
4.3.3.	Le commedie (tav. 44: <i>Capitolo in terza rima</i> , p. 287)	287
4.3.4.	L'autobiografia poetica delle <i>Satire</i> (tav. 45: <i>Satira</i> , pp. 289-91)	289
4.3.5.	L' <i>Orlando furioso</i> : i tempi e le fasi della redazione (tav. 46: <i>Le prime traduzioni delle grandi opere italiane</i> , pp. 293-96)	292
4.3.6.	I materiali narrativi	293
4.3.7.	L'autore e il suo pubblico	297
4.3.8.	I temi essenziali	298
4.3.9.	Metrica e linguaggio	300
4.3.10.	Interpretazione e significato storico dell' <i>Orlando furioso</i>	300
4.4.	Il Classicismo e la fondazione dei nuovi modelli	
4.4.1.	Conflitti di linguaggi e fondazione di nuovi modelli	302
4.4.2.	Pietro Bembo: una cultura umanistica, mondana e cortigiana	303
4.4.3.	La carriera ecclesiastica del Bembo e le <i>Prose della volgar lingua</i>	304
4.4.4.	Baldassarre Castiglione: vita di un gentiluomo dall'Italia padana alla Spagna imperiale	305
4.4.5.	Il <i>Cortegiano</i>	306
4.4.6.	Una diversa ipotesi classicistica: Giovan Giorgio Trissino (tav. 47: <i>La tragedia classicistica nel Cinquecento e nel Seicento</i> , pp. 309-10)	308
4.4.7.	Il sistema dei generi	309
4.4.8.	La lirica petrarchistica (tav. 48: <i>Poemeti</i> , pp. 312-13)	311
4.4.9.	La lirica femminile (tav. 49: <i>Cortigiane</i> , p. 314)	313

4.4.10.	La novella	314
4.4.11.	I generi teatrali	316
4.4.12.	La commedia	316
4.4.13.	Un intellettuale «medio» nel sistema dei modelli: Annibal Caro	318
4.4.14.	I trattati sull'amore e sul comportamento	318
4.4.15.	La cultura filosofica	319
4.4.16.	Poetica e retorica: nascita della critica letteraria	319
4.5.	Plurilinguismo e anticlassicismo	
4.5.1.	Il plurilinguismo nell'Italia settentrionale	322
4.5.2.	La vita e le opere di Teofilo Folengo	322
4.5.3.	L' <i>Opus macaronicum</i> e il <i>Baldus</i>	323
4.5.4.	Il mondo oscuro e paradossale del <i>Baldus</i>	324
4.5.5.	La lingua pedantesca	325
4.5.6.	Il teatro a Venezia e nel Veneto	325
4.5.7.	Vita e opere di Angelo Beolco, detto Ruzante	326
4.5.8.	Ruzzante e il mondo contadino	327
4.5.9.	Un uomo di successo: Pietro Aretino «flagello dei principi» (tav. 50: <i>Pasquinate</i> , p. 328)	327
4.5.10.	L'officina letteraria dell'Aretino	329
4.5.11.	La letteratura in tipografia (tav. 51: <i>Lettere e libri di lettere</i> , p. 331)	330
4.6.	La crisi della cultura fiorentina e toscana	
4.6.1.	Il Principato mediceo e la cultura fiorentina	332
4.6.2.	Francesco Guicciardini: la vita di un politico di alto rango	332
4.6.3.	La riflessione sui fondamenti della politica: i <i>Ricordi</i> (tav. 52: <i>Aforismi</i> , p. 334)	334
4.6.4.	La <i>Storia d'Italia</i> (tav. 53: <i>La Storiografia dal Quattrocento al Seicento</i> , p. 337)	335
4.6.5.	L'«uomo del Guicciardini»	337
4.6.6.	Francesco Berni e il modello burlesco (tav. 54: <i>Poesia bernesca e giocosa</i> , p. 339)	338
4.6.7.	Altri scrittori fiorentini	340
4.6.8.	La cultura senese (tav. 55: <i>Orazione</i> , p. 341)	340
4.6.9.	Michelangelo Buonarroti: un grande artista davanti alla letteratura	341
4.6.10.	Monsignor Giovanni Della Casa (tav. 56: <i>Enjambement/Spazzatura</i> , p. 344)	343
4.6.11.	Bizzarria e accademismo nella Firenze di Cosimo I	345
4.6.12.	Giorgio Vasari e le biografie degli artisti	346
4.6.13.	<i>La Vita</i> di Cellini, prima autobiografia moderna	347
EPOCA 5		
LA SOCIETÀ DI ANTICO REGIME (1559-1690)		
5.1	Nell'orizzonte della Controriforma	
5.1.1.	Un assetto sociale di lunga durata	351
5.1.2.	La Chiesa della Controriforma (tav. 57: <i>Molinismo/Giansenismo</i> , pp. 354-55)	353
5.1.3.	Pedagogia e controllo della cultura nella Controriforma	355
5.1.4.	La cultura ufficiale e istituzionale della Controriforma (tav. 58: <i>Mistica della Controriforma</i> , p. 357; tav. 59: <i>Le biblioteche pubbliche moderne</i> , pp. 358-59)	356
5.1.5.	Intelletuali e luoghi istituzionali laici (tav. 60: <i>Accademie</i> , pp. 360-62)	358
5.1.6.	Una cultura di opposizione	361
5.1.7.	I centri culturali (tav. 61: <i>Libertino/Libertinismo</i> , p. 363)	362
5.1.8.	L'ossessione della politica (tav. 62: <i>Utopia</i> , p. 366)	364
5.1.9.	Le «buone lettere» contro l'assolutismo: Traiano Boccalini	366
5.1.10.	La vita e la battaglia politico-religiosa di Paolo Sarpi	367
5.1.11.	L' <i>Istoria del concilio tridentino</i>	369
5.1.12.	L'Italia fuori d'Italia	370
5.2.	Torquato Tasso	
5.2.1.	Splendore e crisi della corte ferrarese	371
5.2.2.	Una vita segnata dalla «malinconia» (tav. 63: <i>Poema eroico</i> , p. 373)	372
5.2.3.	Conflitti psicologici e figura intellettuale di Tasso	375
5.2.4.	La scrittura lirica (tav. 64: <i>Madrigale</i> , p. 378)	377
5.2.5.	Il paradiso pastorale dell' <i>Aminta</i> (tav. 65: <i>Pindarismo</i> , p. 379; tav. 66: <i>Favola pastorale</i> , p. 380)	379
5.2.6.	Genesis, composizione, revisione del poema eroico	382
5.2.7.	Intorno al poema: la poetica di Tasso	383
5.2.8.	La struttura narrativa della <i>Gerusalemme liberata</i>	385
5.2.9.	Il sistema delle forze e dei personaggi	386
5.2.10.	Temi e simboli del poema	388
5.2.11.	Stile e linguaggio (tav. 67: <i>Chiasmo</i> , p. 390)	389
5.2.12.	Una tensione senza soluzione	391
5.2.13.	La conversazione «malinconica» dei <i>Dialoghi</i>	392
5.2.14.	La scrittura tragica	393
5.2.15.	Le ultime opere	394
5.3.	Dal Manierismo al Barocco	
5.3.1.	Nuovi codici culturali (tav. 68: <i>La letteratura delle immagini</i> , pp. 396-97)	395
5.3.2.	Dalla «civile conversazione» alla «dissimulazione onesta»	397
5.3.3.	Le polemiche letterarie	398
5.3.4.	La situazione linguistica	398
5.3.5.	Un termine per l'arte del Seicento: il Barocco (tav. 69: <i>Vocabolari e dizionari</i> , p. 400; tav. 70: <i>Barocco</i> , p. 401)	399
5.3.6.	Temi e forme del Barocco	402
5.3.7.	Concettismo e arguzia: la trattatistica barocca	404
5.4.	La letteratura barocca	
5.4.1.	Caratteri della letteratura barocca in Italia	405
5.4.2.	Il cavalier Marino, nuovo principe della poesia (tav. 71: <i>Oratoria sacra della Controriforma</i> , p. 407)	406
5.4.3.	Metodo e linguaggio del Marino	407
5.4.4.	L' <i>Adone</i> , un grande poema «antinarrativo»	408
5.4.5.	Tassoni, Chiabrera e Testi (tav. 72: <i>Poema eroicomico</i> , p. 410)	409
5.4.6.	Altri poeti del Seicento	411
5.4.7.	Un genere tutto «moderno»: il romanzo in prosa (tav. 73: <i>Poesia figurata</i> , p. 412; tav. 74: <i>Romanzo picaresco</i> , p. 413)	412
5.4.8.	La letteratura barocca gesuitica: Daniello Bartoli	414
5.4.9.	La letteratura dialettale	415

5.4.10.	La letteratura dialettale napoletana: Giovan Battista Basile	416
5.4.11.	Giulio Cesare Croce: moralismo e buon senso popolare	417
5.5.	Il teatro del mondo	
5.5.1.	Tutto il mondo è un teatro	418
5.5.2.	La pastorale come «tragicommedia»: <i>Il pastor fido</i> del Guarini	418
5.5.3.	La nascita del dramma per musica	419
5.5.4.	La commedia dell'arte, teatro profano del corpo e della maschera (tav. 75: <i>Le maschere della commedia dell'arte</i> , p. 422)	420
5.5.5.	La commedia letteraria e altre forme di letteratura drammatica	423
5.5.6.	Le tragedie di Federico Della Valle	424
5.5.7.	L' <i>Aristodemo</i> di Carlo de' Dottori	425
5.6.	La nuova filosofia	
5.6.1.	Il movimento della conoscenza	426
5.6.2.	Geografia e viaggi	427
5.6.3.	Le filosofie della natura e la nuova scienza	427
5.6.4.	La vita di Bruno: lotta per un sapere che agisca sul mondo	428
5.6.5.	Bruno e la letteratura	430
5.6.6.	<i>Il Candelaio</i>	431
5.6.7.	I dialoghi italiani	431
5.6.8.	La filosofia bruniana: verso il passato e verso il futuro	433
5.6.9.	Rivolta, prigionia, simulazione, illusione: la vita di Campanella	433
5.6.10.	Un'opera tumultuosa e contraddittoria	435
5.6.11.	Il magismo di Campanella	435
5.6.12.	L'utopia politica: <i>La città del sole</i>	436
5.6.13.	La poesia di Campanella	437
5.7.	Galileo Galilei	
5.7.1.	Ricerca, precisione, verifica: le accademie scientifiche	439
5.7.2.	La vita, le scoperte, le battaglie di Galileo Galilei	439
5.7.3.	Dai libri degli uomini al libro della natura	442
5.7.4.	I grandi scritti scientifici	444
5.7.5.	La fondazione della prosa scientifica moderna (tav. 76: <i>Ditirambo</i> , p. 447)	445
5.7.6.	La prosa scientifica dopo Galileo	447

EPOCA 6

L'ETÀ DELLA RAGIONE E DELLE RIFORME (1690-1789)

6.1. La «crisi della coscienza europea» e la nuova letteratura	
6.1.1. Un nuovo orizzonte storico	451
6.1.2. Un sapere in movimento (tav. 77: <i>Abate</i> , p. 453)	452
6.1.3. La «repubblica delle lettere» (tav. 78: <i>Gazzetta/Giornale/Giornalista</i> , p. 454; tav. 79: <i>Periodici italiani tra Settecento e Settecento</i> , p. 455)	453
6.1.4. Altri modelli culturali (tav. 80: <i>Rococò</i> , p. 456)	455
6.1.5. L'Italia di fronte all'Europa (tav. 81: <i>Libri di viaggio</i> , p. 458)	457
6.1.6. Reazione antibarocca e razionalismo poetico	459
6.1.7. L'Arcadia: il modello pastorale e la politica culturale	459
6.1.8. La poesia arcadica nel Settecento (tav. 82: <i>Canzonetta</i> , p. 461)	461
6.1.9. Verso una letteratura teatrale	462
6.2. Il tempo della critica	
6.2.1. Tra critica ed erudizione	464
6.2.2. Ludovico Antonio Muratori (tav. 83: <i>Nascita della storia della letteratura</i> , p. 465)	464
6.2.3. Nella nobiltà veneta: Scipione Maffei e Antonio Conti	465
6.2.4. Pietro Giannone	466
6.2.5. Giambattista Vico: l'autobiografia e le opere minori	467
6.2.6. Come interpretare oggi il pensiero di Vico	469
6.2.7. Redazioni e struttura della <i>Scienza nuova</i>	470
6.2.8. Una «nuova arte critica»	471
6.3. Il mondo del melodramma	
6.3.1. Fortuna e sfortuna del melodramma (tav. 84: <i>Melodramma/Cantata/Oratorio</i> , p. 475)	474
6.3.2. Da Campo de' Fiori alla corte di Vienna: la vita di Metastasio	476
6.3.3. La struttura del libretto metastasiano	476
6.3.4. L'affermazione di un nuovo linguaggio sentimentale	478
6.3.5. Svolgimenti della librettistica nel Settecento	479

6.4. L'Illuminismo in Italia	
6.4.1. Che cos'è l'Illuminismo (tav. 85: <i>Sensismo</i> , p. 482)	481
6.4.2. Grandi mutamenti sociali (tav. 86: <i>Meccanicismo</i> , p. 484)	484
6.4.3. Le riforme in Italia	486
6.4.4. Istituzioni culturali e mercato librario (tav. 87: <i>L'Enciclopedia in Italia</i> , pp. 487-89)	486
6.4.5. Caratteri dell'Illuminismo italiano	488
6.4.6. Tre mediatori di cultura: Algarotti, Bettinelli, Baretti	489
6.4.7. Gli illuministi meridionali	491
6.5. Carlo Goldoni e la cultura veneziana	
6.5.1. Venezia nel Settecento: pubblico, letteratura, spettacolo (tav. 88: <i>I teatri a Venezia nel secolo XVIII</i> , p. 494)	493
6.5.2. Carlo Goldoni: una vita per il teatro	494
6.5.3. Il «continente» Goldoni	497
6.5.4. Una periodizzazione dell'esperienza comica di Goldoni	499
6.5.5. Esperienze fuori dalla «riforma»	500
6.5.6. Il punto di vista dell'autore	500
6.5.7. Il «libro del Mondo»	502
6.5.8. La fascinazione e il malessere del teatro	503
6.5.9. I capolavori goldoniani	504
6.5.10. Gasparo Gozzi, giornalista «malinconico»	506
6.5.11. Carlo Gozzi: l'odio del presente e il piacere dell'infanzia	507
6.6. La cultura lombarda e Giuseppe Parini	
6.6.1. La cultura lombarda nell'età di Maria Teresa	508
6.6.2. Pietro Verri e «Il Caffè»	508
6.6.3. Cesare Beccaria	510
6.6.4. Giuseppe Parini: una vita senza viaggi e senza avventure	512
6.6.5. Ideologia classicistica e posizione sociale del Parini	513
6.6.6. La poetica del Parini	514
6.6.7. Storia e struttura generale de <i>Il Giorno</i> (tav. 89: <i>Poemetti e forme poetiche intermedie</i> , p. 516; tav. 90: <i>Verso sciolto</i> , p. 517)	515
6.6.8. <i>Il Mattino</i> e <i>Il Mezzogiorno</i>	518
6.6.9. Le nuove redazioni e <i>La Notte</i>	519
6.6.10. Le <i>Odi</i> : classicismo e nobiltà del poeta	520

6.7. Una nuova inquietudine europea

6.7.1. Il Neoclassicismo	523
6.7.2. Verso una nuova esperienza dell'io	524
6.7.3. L'irruzione del negativo	525
6.7.4. La letteratura italiana di fronte alla nuova sensibilità europea	526
6.8. Vittorio Alfieri	
6.8.1. Un nobile insoddisfatto alla ricerca di se stesso	528
6.8.2. La scrittura delle tragedie	530
6.8.3. Fra tragedia e politica: l'ideologia alfieriana	532
6.8.4. Il sistema tragico alfieriano	534
6.8.5. Le tragedie dal 1775 al 1782	536
6.8.6. <i>Il Saul</i> : un'impossibile volontà di potenza	537
6.8.7. Le ultime tragedie e la <i>Mirra</i>	537
6.8.8. L'immagine dell'io e le <i>Rime</i>	538
6.8.9. <i>La Vita</i> (tav. 91: <i>Autobiografia</i> , pp. 539-40; tav. 92: <i>I due viaggi europei del giovane Alfieri</i> , p. 541)	539
EPOCA 7	
LA RIVOLUZIONE IN EUROPA (1789-1815)	
7.1. Il tempo della rivoluzione	
7.1.1. Il crollo dell'Antico regime (tav. 93: <i>Giacobini/Giacobinismo</i> , p. 546)	545
7.1.2. L'orizzonte sociale e l'eredità della rivoluzione	547
7.1.3. Gli ultimi libertini	548
7.1.4. Lorenzo Da Ponte (tav. 94: <i>Il tema di don Giovanni</i> , p. 550)	549
7.1.5. Gli intellettuali e l'«opinione pubblica»	551
7.1.6. La cultura giacobina italiana	553
7.1.7. La riflessione ideologica	554
7.1.8. Vincenzo Cuoco e la critica della ragione giacobina	555
7.1.9. Un nuovo sguardo dell'Europa all'Italia	555
7.2. La letteratura dell'Italia napoleonica	
7.2.1. Il classicismo dell'età napoleonica	557
7.2.2. La carriera di Vincenzo Monti	558
7.2.3. Monti poeta del neoclassicismo papale	560
7.2.4. Monti poeta del classicismo borghese	561
7.2.5. Valore e significato dell'opera di Monti	563
7.2.6. Il purismo e le discussioni sulla lingua	563

7.2.7. Pietro Giordani	564
7.3. Ugo Foscolo	
7.3.1. La vita	565
7.3.2. Dalla vita alla letteratura	568
7.3.3. Il contrasto e la sconfitta: Jacopo Ortis (tav. 95: <i>Romanzo epistolare</i> , pp. 571-72)	571
7.3.4. La poesia neoclassica dei sonetti e delle odi	575
7.3.5. Traduzioni e rapporti con i classici	577
7.3.6. <i>Dei Sepolcri</i>	577
7.3.7. La maschera di Didimo Chierico	580
7.3.8. Natura, società, letteratura: la riflessione ideologica di Foscolo	581
7.3.9. <i>Le Grazie</i> : composizione e struttura	583
7.3.10. La poesia delle <i>Grazie</i>	585
7.3.11. Foscolo critico	587
7.3.12. Foscolo nella cultura italiana	588

EPOCA 8
RESTAUZIONE E RISORGIMENTO
(1815-1861)

8.1. L'Europa e l'Italia tra Restaurazione e rivoluzioni	
8.1.1. Tra il 1815 e il 1861: Restaurazione e rivoluzioni europee	593
8.1.2. Sviluppo industriale e capitalismo (tav. 96: <i>Ferrovie e letteratura</i> , pp. 594-95; tav. 97: <i>Moda</i> , p. 597)	594
8.1.3. Trasformazione delle istituzioni culturali	598
8.1.4. Il mercato editoriale: scrittori e pubblico (tav. 98: <i>Almanacco</i> , p. 600; tav. 99: <i>Romanzo storico</i> , p. 601; tav. 100: <i>Romanzo d'appendice</i> , p. 602)	599
8.1.5. La rivoluzione romantica (tav. 101: <i>Romantico/Romanticismo</i> , p. 603; tav. 102: <i>Folklore</i> , p. 605)	602
8.1.6. Estensioni, limiti, radici sociali del Romanticismo	607
8.1.7. Tendenze e fasi del Romanticismo europeo	608
8.1.8. Rottura e sopravvivenza del sistema dei generi (tav. 103: <i>Ballata romantica/Romanza</i> , p. 610)	609
8.1.9. L'Italia e la cultura romantica europea (tav. 104: <i>Novella romantica in versi</i> , p. 611)	611

8.2. Il Romanticismo in Italia	
8.2.1. Caratteri e limiti del Romanticismo italiano (tav. 105: <i>La polemica classico-romantica</i> , pp. 614-15)	613
8.2.2. Classici e romantici	615
8.2.3. Un compagno di strada dei romantici: Carlo Porta	616
8.2.4. Temi e personaggi della poesia di Porta	618
8.2.5. Il gruppo del «Conciliatore»	620
8.2.6. Giovanni Berchet	621
8.2.7. Silvio Pellico	621
8.2.8. Svolgimenti del Romanticismo lombardo	622
8.2.9. Gli intellettuali dell'«Antologia»	623
8.3. Alessandro Manzoni	
8.3.1. La vita	625
8.3.2. Formazione e primi tentativi poetici (tav. 106: <i>Idillio moderno</i> , p. 629)	628
8.3.3. L'inquieta religiosità del Manzoni	630
8.3.4. Gli <i>Inni sacri</i>	631
8.3.5. Prove di poesia civile	632
8.3.6. La scrittura tragica e <i>Il Conte di Carmagnola</i>	632
8.3.7. <i>L'Adelchi</i>	633
8.3.8. Saggistica religiosa, storica, letteraria	636
8.3.9. <i>Il Cinque Maggio</i>	637
8.3.10. <i>La Pentecoste</i> e gli inni sacri incompiuti	638
8.3.11. <i>Genesi</i> e storia del romanzo	639
8.3.12. Il romanzo e la storia	640
8.3.13. <i>Il Fermo e Lucia</i>	641
8.3.14. <i>I Promessi Sposi</i> : struttura e movimenti narrativi (tav. 107: <i>Schema riassuntivo dei capitoli de I Promessi Sposi</i> , pp. 643-47)	642
8.3.15. La posizione del narratore: tra realtà e ideologia	648
8.3.16. I caratteri dei personaggi	650
8.3.17. La lingua del romanzo e la questione linguistica	651
8.3.18. Gli scritti di teoria e di educazione linguistica	653
8.3.19. Addio al romanzo	654
8.3.20. Grandezza e limiti dell'opera manzoniana	655
8.4. Giacomo Leopardi	
8.4.1. La vita (tav. 108: <i>L'epistolario di Leopardi</i> , p. 659; tav. 109: <i>La storiografia del Risorgimento</i> , pp. 661-62)	657
8.4.2. La formazione culturale e gli scritti dei primissimi anni	663
8.4.3. Verso la poesia	664
8.4.4. Tra classicismo e Romanticismo	665
8.4.5. <i>Lo Zibaldone</i> e le fasi del pensiero di Leopardi	667
8.4.6. Gli idilli	671
8.4.7. Le canzoni	672
8.4.8. Le <i>Operette morali</i>	675
8.4.9. Fuori da Recanati: partecipazione e astensione	678
8.4.10. Il «risorgimento» poetico	679
8.4.11. I canti recanatesi (tav. 110: <i>Canzone libera</i> , p. 681)	681
8.4.12. Il soggiorno fiorentino e le ultime <i>Operette</i>	684
8.4.13. L'amore e la nuova poesia	685
8.4.14. L'uomo e la società	687
8.4.15. Leopardi satirico	688
8.4.16. <i>La ginestra</i> e <i>Il tramonto della luna</i>	690
8.4.17. Il modello del poeta e dell'intellettuale	692
8.5. Letteratura e politica nel Risorgimento	
8.5.1. Letteratura e politica	694
8.5.2. La cultura democratica e repubblicana (tav. 111: <i>Memorialistica garibaldina</i> , p. 696)	695
8.5.3. Giuseppe Mazzini	696
8.5.4. Alcuni scrittori democratici	698
8.5.5. La cultura cattolica e il Risorgimento (tav. 112: <i>Pedagogia</i> , p. 700)	699
8.5.6. Vincenzo Gioberti	701
8.5.7. Liberali e moderati piemontesi	702
8.5.8. Aspetti della poesia romantica e patriottica	703
8.5.9. Niccolò Tommaseo	704
8.5.10. Giuseppe Giusti	707
8.6. In un mondo estraneo ai mutamenti	
8.6.1. La cultura reazionaria in Italia	708
8.6.2. Vita e cultura di Giuseppe Gioachino Belli	708
8.6.3. I <i>Sonetti</i> , «monumento» della plebe romana	709
8.6.4. Il profondo Sud e l'opera di Vincenzo Padula	712
8.7. Il melodramma romantico e Giuseppe Verdi	
8.7.1. I generi teatrali tra Restaurazione e Risorgimento	714

8.7.2. La grande opera romantica	715
8.7.3. Il melodramma negli anni della Restaurazione	716
8.7.4. Il genio drammatico di Verdi	717
8.7.5. Libretti e librettisti di Giuseppe Verdi	718
8.8. Verso una nuova realtà	
8.8.1. Al di là del Romanticismo	720
8.8.2. Vita e opere di Carlo Cattaneo (tav. 113: <i>Positivismo</i> , p. 721)	720
8.8.3. La filosofia «militante» di Cattaneo	722
8.8.4. Le scelte rivoluzionarie di Ferrari e Pisacane	724
8.8.5. Il realismo moderato di Carlo Tenca	725
8.8.6. La narrativa negli anni Cinquanta e la letteratura «campagnola»	725
8.8.7. Ippolito Nievo: la vita	726
8.8.8. Le opere minori di Nievo	727
8.8.9. <i>Le Confessioni di un italiano</i> (tav. 114: <i>Romanzo moderno</i> , p. 729; tav. 115: <i>Romanzo di formazione</i> , p. 730)	727
8.8.10. La cultura laica napoletana	732
8.8.11. Francesco De Sanctis: la vita	732
8.8.12. <i>I Saggi critici</i> e i fondamenti della critica desanctisiana	734
8.8.13. <i>La Storia della letteratura italiana</i> (tav. 116: <i>Le storie letterarie dell'Ottocento</i> , pp. 736-37)	735
8.8.14. Le lezioni napoletane e il giudizio sul presente	738
8.8.15. Gli scritti autobiografici	739
EPOCA 9	
LA NUOVA ITALIA (1861-1910)	
9.1. L'Italia borghese e liberale nella società e nella cultura europea	
9.1.1. Limiti cronologici	743
9.1.2. Uno sviluppo senza limiti (tav. 117: <i>Bicicletta e letteratura</i> , p. 746)	744
9.1.3. La nuova Italia: orizzonti sociali, politici, ideologici (tav. 118: <i>La questione meridionale</i> , p. 748)	747
9.1.4. Le tendenze dominanti della cultura europea (tav. 119: <i>Modernismo</i> , p. 750; tav. 120: <i>Evoluzionismo</i> , p. 751; tav. 121: <i>Sociologia</i> , p. 752; tav. 122: <i>Antropologia</i> , p. 753; tav. 123: <i>Psicologia/Psicanalisi</i> , pp. 754-55)	750
9.1.5. Il positivismo e le nuove scienze	756
9.1.6. Intellettuali e istituzioni culturali	757
9.1.7. Editoria, stampa e mercato librario: verso una cultura di massa	758
9.1.8. La lingua italiana e la scuola	759
9.1.9. Nuovi caratteri e distribuzione dei centri culturali	761
9.2. Scapigliatura e dintorni	
9.2.1. L'arte contro la società	764
9.2.2. Il decadentismo europeo (tav. 124: <i>Decadentismo/Decadenti</i> , p. 766; tav. 125: <i>Simbolismo/Simbolisti</i> , p. 767; tav. 126: <i>Preaffueliti</i> , p. 768)	765
9.2.3. Il primo tentativo italiano di una nuova arte: la Scapigliatura (tav. 127: <i>Scapigliatura</i> , p. 769)	768
9.2.4. La Scapigliatura milanese degli anni Sessanta	770
9.2.5. Carlo Dossi tra vita e letteratura	771
9.2.6. La ricerca espressionistica di Dossi	772
9.2.7. La Scapigliatura democratica	774
9.2.8. La Scapigliatura piemontese	774
9.3. Carducci e il classicismo	
9.3.1. Il ritorno del classicismo	775
9.3.2. Vita di un poeta-professore: Giosue Carducci	776
9.3.3. Le raccolte poetiche del Carducci (tav. 128: <i>Metrica barbara</i> , p. 778)	777
9.3.4. Svolgimento e caratteri della poesia carducciana (tav. 129: <i>Parnassianesimo/Parnassiani</i> , p. 780)	779
9.3.5. Temi e risultati del Carducci poeta	781
9.3.6. Carducci prosatore e critico	783
9.3.7. Tra realismo e classicismo: la poesia dell'età carducciana	784
9.4. Giovanni Verga e il verismo	
9.4.1. La narrativa naturalista (tav. 130: <i>Naturalismo/Verismo</i> , p. 786)	785
9.4.2. Realismo e verismo nella nuova letteratura italiana	786
9.4.3. I nuovi narratori siciliani	787
9.4.4. Luigi Capuana (tav. 131: <i>La letteratura per l'infanzia</i> , pp. 790-91)	789

9.4.5.	Vita di Giovanni Verga	791
9.4.6.	Verga prima del verismo	793
9.4.7.	La strada del verismo	794
9.4.8.	Verga novelliere: <i>Vita dei campi</i>	795
9.4.9.	<i>I Malavoglia</i>	796
9.4.10.	Tra mondo contadino e mondo cittadino (tav. 132: <i>Stile indiretto libero</i> , p. 799)	799
9.4.11.	<i>Mastro don Gesualdo</i>	800
9.4.12.	Le ultime raccolte di novelle	802
9.4.13.	Il teatro di Verga	803
9.4.14.	Vita e opere di Federico De Roberto	804
9.4.15.	«Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri»: il mondo dei <i>Viceré</i>	804
9.5. Nell'orbita del naturalismo		
9.5.1.	Modi di rappresentazione tra il reale e l'ideale	807
9.5.2.	Il mondo di <i>Pinocchio</i>	808
9.5.3.	Narratori toscani (tav. 133: <i>Macchiatioli</i> , p. 810)	810
9.5.4.	Le varie facce della narrativa meridionale	811
9.5.5.	La Napoli di Salvatore Di Giacomo	812
9.5.6.	Varie esperienze dialettali (tav. 134: <i>Il teatro dialettale dopo l'unità</i> , pp. 814-17)	814
9.5.7.	Forme della narrativa settentrionale	815
9.5.8.	Edmondo De Amicis e <i>Cuore</i>	818
9.5.9.	Antonio Fogazzaro: un intellettuale cattolico nella nuova Italia	819
9.5.10.	I romanzi di Fogazzaro	820
9.5.11.	La Sardegna di Grazia Deledda	823
9.5.12.	Verso un teatro borghese	824
9.6. D'Annunzio e l'estetismo		
9.6.1.	Il tempo dell'estetismo (tav. 135: <i>Estetismo</i> , p. 826; tav. 136: <i>Liberità</i> , p. 827)	826
9.6.2.	Il «vivere inimitabile» di Gabriele D'Annunzio	828
9.6.3.	Il sistema della scrittura dannunziana	831
9.6.4.	Da <i>Primo Vere</i> al <i>Poema paradisiaco</i> : una poesia onnivora	831
9.6.5.	Il romanzo della Roma bizantina: <i>Il Piacere</i> (tav. 137: <i>Kitsch</i> , p. 834)	833
9.6.6.	Nuovi tentativi di romanzo problematico	835
9.6.7.	Il superuomo e la folla (tav. 138: <i>Superuomo</i> , p. 837)	836
9.6.8.	I romanzi da <i>Le Vergini delle rocce</i> a <i>Forse che si forse che no</i>	837

9.6.9.	Il teatro dannunziano	839
9.6.10.	Le <i>Laudi</i>	840
9.6.11.	Le <i>Faville del maglio</i> e altri scritti, memorie, racconti, esplorazioni	842
9.6.12.	D'Annunzio politico e militare	843
9.6.13.	Il <i>Notturmo</i> e l'ultimo D'Annunzio	844
9.6.14.	Significato storico dell'opera di D'Annunzio	845
9.7. Verso una nuova poesia: Giovanni Pascoli		
9.7.1.	Alla ricerca di uno spazio nascosto: vita di Pascoli	846
9.7.2.	Le raccolte poetiche di Pascoli	848
9.7.3.	La nuova poesia di <i>Myricae</i> (tav. 139: <i>Onomatopea</i> , p. 850)	849
9.7.4.	La poetica del fanciullino	851
9.7.5.	I <i>Poemetti</i>	852
9.7.6.	I <i>Canti di Castelvecchio</i>	852
9.7.7.	Grandi ambizioni: dai <i>Poemi conviviali</i> ai <i>Poemi del Risorgimento</i>	854
9.7.8.	Pascoli critico e prosatore	854
9.7.9.	Pascoli e la poesia del Novecento	855
9.7.10.	Nuovi tentativi poetici fra tradizione e innovazione	856
9.8. L'alba del nuovo secolo		
9.8.1.	L'Italia giolittiana	857
9.8.2.	Tra protagonismo intellettuale e distruzione della ragione	858
9.8.3.	Nazionalismo e imperialismo	859
9.8.4.	Il socialismo e la cultura	859
9.8.5.	La ricerca solitaria di Gian Pietro Lucini (tav. 140: <i>Verso libero</i> , p. 861)	860
9.8.6.	La poesia come scoperta della crisi: il crepuscolarismo (tav. 141: <i>Crepuscolarismo</i> , p. 862)	862
9.8.7.	Sergio Corazzini	864
9.8.8.	Guido Gozzano: vita e opere	864
9.8.9.	La poesia dei <i>Colloqui</i>	865
9.8.10.	Un poeta che non ha «nulla da dire»: Marino Moretti	866
EPOCA 10		
GUERRE E FASCISMO (1910-1945)		
10.1. Modernità e distruzione		
10.1.1.	Da una guerra all'altra	871
10.1.2.	La rivoluzione scientifica e filosofica	872

10.1.3.	Arte e letteratura di fronte alla modernità (tav. 142: <i>Le avanguardie storiche</i> , p. 874; tav. 143: <i>Formalisti russi</i> , p. 875)	873
10.1.4.	La cultura di massa e i nuovi mezzi di comunicazione (tav. 144: <i>Sceneggiatura cinematografica</i> , pp. 878-79)	877
10.1.5.	Istituzioni culturali in Italia	
10.1.6.	Il lavoro e la condizione sociale degli scrittori (tav. 145: <i>Elzeviro</i> , p. 881)	879
10.1.7.	Tra centro e provincia: una nuova geografia culturale (tav. 146: <i>I centri culturali, 1910-1945</i> , pp. 883-84)	880
10.2. Ideologia, filosofia, politica: da Croce a Gramsci		
10.2.1.	La battaglia intellettuale	882
10.2.2.	La «dittatura» intellettuale di Benedetto Croce (tav. 147: <i>Le riviste culturali dalla «Voce» a «Primato»</i> , pp. 888-89)	887
10.2.3.	L'estetica e la filosofia crociana	891
10.2.4.	Croce storico, politico e critico	893
10.2.5.	Il modello intellettuale della «Voce»	894
10.2.6.	La difficile resistenza dei «fatti»	895
10.2.7.	La cultura e la «grande guerra»	896
10.2.8.	L'attualismo di Giovanni Gentile	897
10.2.9.	La cultura fascista	899
10.2.10.	Il liberalismo rivoluzionario di Piero Gobetti	900
10.2.11.	Antonio Gramsci e la lotta comunista	901
10.2.12.	Composizione e struttura dei <i>Quaderni del carcere</i>	903
10.2.13.	Motivi essenziali del pensiero di Gramsci	904
10.2.14.	Una cultura antifascista	905
10.2.15.	Fuori dell'orizzonte italiano	906
10.3. Avanguardia ed espressionismo		
10.3.1.	La letteratura della «Voce»: espressionismo e modernità (tav. 148: <i>Espressionismo</i> , p. 908)	907
10.3.2.	I «moralisti» vociani: Slataper, Boine, Jahier	909
10.3.3.	Il rifiuto di Carlo Michelstaedter	910
10.3.4.	Renato Serra: classicismo e nichilismo	911
10.3.5.	L'avanguardia futurista	912
10.3.6.	Poeti e prosatori futuristi	914
10.3.7.	La poesia inarrestabile di Corrado Govoni	915
10.3.8.	Aldo Palazzeschi: la giocosa libertà del nulla	915
10.3.9.	Trasformazioni e serietà di Borgese	917
10.3.10.	L'espressionismo «provinciale» di Federico Tozzi	917
10.4. Luigi Pirandello e il teatro del primo Novecento		
10.4.1.	Dalla Sicilia al mondo: vita di Pirandello	921
10.4.2.	La scrittura come rotture	923
10.4.3.	Maschere, fantasmi e personaggi	924
10.4.4.	I primi romanzi e <i>Il fu Mattia Pascal</i>	925
10.4.5.	Da <i>L'umorismo</i> a <i>Si gira...</i>	926
10.4.6.	Le <i>Novelle per un anno</i> e i caratteri della novellistica di Pirandello (tav. 149: <i>Il doppio</i> , p. 930)	928
10.4.7.	La nascita del teatro pirandelliano	931
10.4.8.	I <i>Suoi personaggi</i> e il «teatro nel teatro»	933
10.4.9.	Dalla tragedia al mito	934
10.4.10.	Pirandello, la politica, il fascismo	936
10.4.11.	L'ultima narrativa pirandelliana	937
10.4.12.	Tendenze del teatro del primo Novecento (tav. 150: <i>Regia/Regista</i> , p. 938)	937
10.5. Italo Svevo		
10.5.1.	Una singolare condizione intellettuale	940
10.5.2.	La vita di Ettore Schmitz	940
10.5.3.	La vocazione letteraria di Svevo nella Trieste del tardo Ottocento	942
10.5.4.	<i>Una vita e Senilità</i>	943
10.5.5.	Il «silenzio» di Svevo e gli scritti saggistici	945
10.5.6.	<i>La coscienza di Zeno</i> (tav. 151: <i>Monologo interiore/Flusso di coscienza</i> , p. 946)	946
10.5.7.	Il personaggio di Zeno	948
10.5.8.	L'io, la nevrosi, il tempo	949
10.5.9.	Il «raccoglimento» del vecchio e il progetto di un nuovo romanzo	950
10.5.10.	Il teatro di Svevo	951
10.5.11.	La scomposizione di Svevo	952
10.6. Le forme della prosa tra le due guerre		
10.6.1.	La tradizione narrativa	
10.6.2.	Ancora il classicismo: l'ordine de «La Ronda»	954
10.6.3.	Gli scrittori della «Ronda»	954
10.6.4.	La letteratura del fascismo tra polemiche,	955

schieramenti, programmi	957
10.6.5. La «modernità» di Massimo Bontempelli	958
10.6.6. Problematicità di Corrado Alvaro	959
10.6.7. «Solaria» e le riviste fiorentine	960
10.6.8. Esiste un surrealismo italiano?	961
10.6.9. Alberto Savinio: la saggezza del «dilettantismo»	962
(tav. 152: <i>Scrittura automatica</i> , p. 962)	
10.6.10. Le opere letterarie di Savinio	964
10.6.11. Tommaso Landolfi: la letteratura di fronte all'«impossibile»	966
10.6.12. Le opere di Landolfi	967
10.6.13. Antonio Delfini	968
10.6.14. Dino Buzzati	970
10.6.15. Achille Campanile e la scrittura umoristica	970
10.6.16. La critica letteraria	971
10.6.17. Verso un nuovo realismo	971
10.6.18. Romano Bilenchì	972
10.6.19. Un realismo dal punto di vista dei proletari	974
10.7. La nuova poesia	
10.7.1. La lirica del Novecento	975
10.7.2. L'ultimo «maledetto»: Dino Campana	976
(tav. 153: <i>Orfismo/Orfico</i> , p. 977)	
10.7.3. La tensione morale di Clemente Rebora	977
10.7.4. Il mondo deserto e frantumato di Camillo Sbarbaro	978
10.7.5. Tra ricerca e tradizione	979
10.7.6. Umberto Saba: una vita fra tenerezza e angoscia	979
10.7.7. Poesia e cultura di Saba	980
10.7.8. Genesi, struttura e temi de <i>Il canzoniere</i>	982
10.7.9. Gli scritti in prosa	984
10.7.10. Giuseppe Ungaretti: la vita	985
10.7.11. Poetica e cultura di Ungaretti	986
10.7.12. Il primo Ungaretti: <i>L'Allegria</i>	987
10.7.13. <i>Sentimento del tempo</i> e l'ultimo Ungaretti	988
10.7.14. Altre strade per una lirica moderna	989
10.7.15. Salvatore Quasimodo	990
10.7.16. L'ermetismo fiorentino e Alfonso Gatto	990
10.7.17. La via della poesia dialettale	991
10.8. Eugenio Montale	
10.8.1. La vita	993
10.8.2. Una cultura europea	994
10.8.3. Critica e poetica di Montale	995
10.8.4. <i>Ossi di seppia</i>	997
(tav. 154: <i>Correlativo oggettivo</i> , p. 997)	
10.8.5. <i>Le occasioni</i>	999

10.8.6. <i>La bufera e altro</i>	1000
10.8.7. Montale prosatore	1002
10.8.8. Vuoto della parola e negatività del mondo: la miscela di <i>Satura</i>	1002
10.8.9. La poesia dell'ultimo Montale	1004
10.8.10. Il «classico» del Novecento italiano	1004
10.9. Carlo Emilio Gadda	
10.9.1. Vita dell'«ingegnere»	1006
10.9.2. La guerra e i diari	1007
10.9.3. Letteratura, tecnica, scienza, filosofia	1008
10.9.4. Da <i>La Madonna dei Filosofi a Il castello di Udine</i>	1009
10.9.5. Espressionismo e plurilinguismo	1011
10.9.6. La Milano de <i>L'Adalgisa</i>	1012
(tav. 155: <i>Pastiche</i> , p. 1012)	
10.9.7. <i>La cognizione del dolore</i>	1013
10.9.8. <i>Il Pasticciccio</i>	1016
10.9.9. <i>Eros e Priapo</i> : il fascismo e il «putrido lezzo» della storia	1018
10.9.10. Gadda e l'Italia moderna	1019

EPOCA II RICOSTRUZIONE E SVILUPPO NEL DOPOGUERRA (1945-1968)

11.1. Società e cultura del dopoguerra	
11.1.1. Limiti cronologici	1023
11.1.2. Verso una cultura di massa: nuovi beni e nuovi consumi	1024
11.1.3. Scolarizzazione e diffusione del lavoro intellettuale	1025
11.1.4. Trasformazione del tessuto linguistico	1026
11.1.5. Le forme del lavoro culturale e della produzione letteraria	1026
(tav. 156: <i>L'editoria del Novecento</i> , pp. 1027-30; tav. 157: <i>Romanzo poliziesco/Romanzo rosa/Fantascienza/Fumetto/Fotoromanzo</i> , pp. 1031-33; tav. 158: <i>Il teatro dell'assurdo</i> , p. 1034)	
11.1.6. Il dibattito ideologico: filosofia e saggistica	1034
(tav. 159: <i>Esistenzialismo</i> , p. 1036)	
11.1.7. Politica e letteratura	1036
(tav. 160: <i>Linguistica strutturale</i> , p. 1037)	
11.1.8. La critica letteraria	1039
(tav. 161: <i>Critica sociologica/Critica formalistica/Critica semiologica/Critica psicoanalitica</i> , pp. 1039-41)	

11.1.9. Nuovi caratteri dei centri culturali	1042
11.2. Nel tempo del neorealismo	
11.2.1. Realismo e neorealismo	1043
(tav. 162: <i>Neorealismo</i> , p. 1044)	
11.2.2. Elio Vittorini: una presenza inquieta e vitale	1045
11.2.3. Vittorini intellettuale e organizzatore di cultura	1046
11.2.4. La narrativa di Vittorini	1047
11.2.5. Cesare Pavese: il «mestiere di vivere»	1049
11.2.6. Temi ricorrenti nell'opera di Pavese	1050
11.2.7. <i>Lavorare stanca</i> : Pavese poeta	1051
11.2.8. Narrativa e riflessione sul mito	1051
11.2.9. Beppe Fenoglio scrittore solitario	1053
11.2.10. <i>Primavera di bellezza e Il partigiano Johnny</i>	1054
11.2.11. <i>Una questione privata</i>	1056
11.2.12. Memorialisti e narratori del neorealismo	1057
11.2.13. La testimonianza di Carlo Levi	1058
11.2.14. Vasco Pratolini: lo scrittore della Firenze popolare	1059
11.2.15. La tradizione toscana: Tobino, Cassola e altri	1060
11.2.16. La poesia neorealista	1061
11.2.17. Modi della scrittura teatrale: il teatro di Eduardo	1062
11.3. Da Moravia a Sciascia: una grande nebulosa narrativa	
11.3.1. Realismo critico e tradizione narrativa	1065
11.3.2. Alberto Moravia: la vita	1065
11.3.3. Moravia: metodo narrativo e modello intellettuale	1066
11.3.4. Da <i>Gli indifferenti a Agostino</i>	1068
11.3.5. Moravia nel dopoguerra	1069
(tav. 163: <i>Alienazione</i> , p. 1071)	
11.3.6. Vitaliano Brancati: vita e figura intellettuale	1072
11.3.7. Altri narratori già attivi negli anni Trenta: Piovene e Soldati	1074
11.3.8. Ennio Flaiano	1074
(tav. 164: <i>Moravia, Brancati, Soldati, Flaiano e il cinema</i> , pp. 1075-76)	
11.3.9. La memoria e il cuore: Giorgio Bassani	1077
11.3.10. La memoria, il lavoro, la ragione: Primo Levi	1078
11.3.11. Il «caso» Lampedusa	1080
11.3.12. Uno scrittore «postumo»: Guido Morselli	1081
11.3.13. Goffredo Parise	1082
11.3.14. Narratori dell'Italia dello sviluppo	1083
11.3.15. La Sicilia di Bonaviri e di Fiore	1084
11.3.16. Leonardo Sciascia: vita, politica, cultura	1085
11.3.17. Le opere di Sciascia	1086
11.4. Le strade della poesia	
11.4.1. La tradizione del Novecento: continuità e svolgimenti	1089
11.4.2. Il realismo creaturale di Betocchi	1090
11.4.3. Sandro Penna: la poesia «irresponsabile»	1091
11.4.4. L'impressionismo padano di Attilio Bertolucci	1092
11.4.5. Mario Luzi: dal primo ermetismo a <i>Onore del vero</i>	1093
11.4.6. <i>Nell'opera del mondo</i> : il magma e la controversia	1094
11.4.7. L'ultimo Luzi: frammenti e frasi di una imprevedibile verità	1094
11.4.8. Vittorio Sereni: poesia e coscienza dell'intellettuale	1095
11.4.9. Le raccolte poetiche di Sereni	1096
11.4.10. La «linea lombarda»	1097
11.4.11. Altre esperienze poetiche	1097
11.4.12. Il nuovo tempo della poesia dialettale	1098
11.4.13. Giorgio Caproni: dalle prime poesie al <i>Passaggio d'Enea</i>	1099
11.4.14. Il ritorno alla madre e il «congedo» dell'io	1100
11.4.15. L'ultimo Caproni e la «morte di Dio»	1101
11.4.16. Andrea Zanzotto: nella tradizione del Novecento	1102
11.4.17. Ascoltando il linguaggio	1103
11.4.18. Nel gorgo del linguaggio: tra artificio e naturalezza	1104
11.4.19. Giovanni Giudici: la poesia e la vita	1106
11.5. Sperimentalismo, contraddizione, neoavanguardia	
11.5.1. Dal neorealismo alla neoavanguardia	1109
(tav. 165: <i>Riviste letterarie del dopoguerra</i> , pp. 1110-11)	
11.5.2. Gli svolgimenti della neoavanguardia	1112
11.5.3. Pier Paolo Pasolini: modello intellettuale, vita, martirio, mito	1113
11.5.4. La poesia di Pasolini	1116
11.5.5. Pasolini narratore: dal racconto al cinema	1117
11.5.6. Pasolini saggista	1118
11.5.7. Nell'attesa della rivoluzione: Franco Fortini	1120
11.5.8. Fortini poeta e saggista	1121

	(tav. 166: <i>Straniamento</i> , p. 1122)	
11.5.9.	Forme diverse di sperimentalismo	1123
11.5.10.	Il caso di Luigi Meneghello	1125
11.5.11.	Elio Pagliarani	1125
11.5.12.	L'avanguardia e il dover essere: Edoardo Sanguineti	1126
11.5.13.	Poesia e prosa della neoavanguardia	1128
11.5.14.	Giorgio Manganelli e Alberto Arbasino	1129
11.5.15.	Luigi Malerba: l'assurdo e il comico	1130
11.5.16.	Paolo Volponi: razionalità e corporeità	1131
11.6.	Elsa Morante e le narratrici	
11.6.1.	Letteratura al femminile	1134
11.6.2.	Il passato e il presente	1135
11.6.3.	Elsa Morante: una vita per la letteratura	1135
11.6.4.	Dalle esperienze giovanili a <i>Menzogna e sortilegio</i>	1137
11.6.5.	<i>L'isola di Arturo</i>	1138
11.6.6.	Di fronte alle lacerazioni della storia	1139
11.6.7.	<i>Araceli</i> : l'origine e la morte	1140
11.6.8.	Lalla Romano	1141
11.7.	Italo Calvino	
11.7.1.	La vicenda di un intellettuale del dopoguerra	1142
11.7.2.	Il tempo dell'impegno e del neorealismo	1144
11.7.3.	Il comico e la fiaba	1144
11.7.4.	<i>I nostri antenati</i>	1145
11.7.5.	Letteratura e conoscenza: saggistica e posizione dell'intellettuale (tav. 167: <i>Strutturalismo</i> , p. 1148)	1147
11.7.6.	Fantascienza e combinatoria narrativa: <i>Le Cosmicomiche</i>	1149
11.7.7.	<i>Il castello dei destini incrociati</i> e <i>Le città</i>	
	<i>invisibili</i>	1150
	(tav. 168: <i>Semiotica/Semiologia</i> , p. 1151)	
11.7.8.	<i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i>	1152
11.7.9.	Verso la fine del millennio	1153
11.7.10.	Significato dell'opera di Calvino	1154
	EPOCA 12	
	VERSO UNA CIVILTÀ PLANETARIA	
	(1968-1991)	
12.1.	Dal 1968 a oggi (tav. 169: <i>Letteratura e movimenti giovanili</i> , pp. 1158-59)	1157
12.2.	La produzione culturale e la fine della dialettica intellettuale (tav. 170: <i>Ecologia e letteratura</i> , pp. 1161-62; tav. 171: <i>La letteratura e il computer</i> , pp. 1163-65)	1161
12.3.	Nel tempo del postmoderno (tav. 172: <i>Postmoderno</i> , p. 1167)	1167
12.4.	Teorie letterarie, critica e saggistica	1169
12.5.	Poesia e narrativa: la generazione degli anni Trenta	1172
12.6.	Gli scrittori delle nuove generazioni	1174
12.7.	Strade per le nuove generazioni (tav. 173: <i>La fine del viaggio</i> , pp. 1178-79)	1177
	Strumenti bibliografici	1181
	Indici	
	Indice dei nomi	1185
	Indice dei termini notevoli	1209
	Indice delle tavole	1220