



**Scrittori e giornalismo**  
**Sondaggi sul Novecento letterario italiano**  
a cura di Marco Dondero

**eum x** letteratura x giornalismo



Scrittori e giornalismo  
Sondaggi sul Novecento letterario  
italiano

a cura di Marco Dondero

eum

La pubblicazione del presente volume è finanziata mediante fondi del Progetto Giovani Ricercatori assegnati dal MIUR al gruppo di ricerca costituitosi presso il Dipartimento di Ricerca linguistica, letteraria e filologica dell'Università degli Studi di Macerata.

ISBN 978-88-6056-076-6

©2007 eum edizioni università di macerata

vicolo Tornabuoni, 58 - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

[www.stampalibri.it](http://www.stampalibri.it)

Distribuzione e vendita:

BDL

Corso della Repubblica italiana, 9 - 62100 Macerata

[bottegadellibro@bdl.it](mailto:bottegadellibro@bdl.it)

## Indice

- 7 Marco Dondero  
Premessa
- 9 Alessandra Mirra  
D'Annunzio giornalista e romanziere.  
Dalla «Tribuna» al *Piacere*: un esempio di  
rielaborazione testuale
- 29 Claudia Feleppa  
Leo Ferrero e «Solaria»
- 53 Elena Frontaloni  
Pavese e «Il Messaggero»
- 81 Marco Dondero  
*Il bell'Antonio* e «Il Mondo»: un'amichevole  
censura per Brancati
- 97 Costanza Geddes da Filicaia  
Carlo Levi giornalista nella trasposizione  
romanzesca dell'*Orologio*
- 111 Barbara Beleggia  
Tiziano Terzani: i “giri di giostra” di un  
giornalista-viaggiatore
- 125 Notizie sugli autori



Marco Dondero

Premessa

Presentiamo in questo volume alcuni risultati delle ricerche effettuate nell'ambito di un «Progetto giovani ricercatori» svoltosi nel 2005 presso l'Università di Macerata, e coordinato da chi scrive.

Lo scopo del progetto non era proporre un quadro d'insieme, una mappa esaustiva del rapporto fra letteratura e giornalismo nel nostro paese; anche perché una tale mappa diversi studi complessivi sull'argomento l'hanno già disegnata, a grandi linee. Però alcune nostre precedenti ricerche ci avevano convinto del fatto che in determinati casi indagini più ravvicinate e puntuali, che non erano ancora state condotte, avrebbero potuto portare a precisare, a definire, forse talvolta a modificare quel quadro d'insieme già tratteggiato. Il nostro programma è stato dunque quello di estendere le conoscenze *specifiche* riguardo alla collaborazione a giornali e riviste di alcuni significativi autori del Novecento, e di analizzare l'influenza di tale collaborazione sui loro scritti creativi.

Il volumetto che abbiamo prodotto non ha nessuna pretesa di sistematicità, perché ciascuno di noi, pur condividendo le impostazioni generali della ricerca, ha effettuato liberamente un «sondaggio» su un proprio autore. Gli scrittori analizzati vanno da Gabriele D'Annunzio a Tiziano Terzani passando per Leo Ferrero, Cesare Pavese, Vitaliano Brancati e Carlo Levi. Cronologicamente, si parte dagli anni Ottanta dell'Ottocento per arrivare ai primi anni del Duemila, con particolare riguardo agli anni del secondo dopoguerra. I punti di vista con cui si è analizzato il tema sono diversi: si va dalla considerazione dell'intera esperienza di un giornalista-scrittore (nel saggio di Barbara Beleggia su Terzani) all'indagine sulla collaborazione di alcuni autori a singole testate (nei saggi di Claudia Feleppa su Ferrero e «Solaria» e di Elena



Frontaloni su Pavese e «Il Messaggero»), all'analisi della trasposizione romanzesca di una reale esperienza giornalistica (nel saggio di Costanza Geddes sull'*Orologio*), fino allo studio delle varianti fra testi pubblicati in riviste e in volumi (nei saggi di Alessandra Mirra sul *Piacere* e di chi scrive sul *Bell'Antonio*). L'auspicio, naturalmente, è che tale varietà di approcci possa essere benevolmente considerata dai lettori una ricchezza, e non un limite.

Desidero esprimere, a nome di tutti, un sincero ringraziamento a Simona Costa, che propiziò l'inizio della ricerca quando era presidente della Facoltà di Lettere di Macerata, e a Diego Poli, direttore del Dipartimento di Ricerca linguistica, letteraria e filologica, che ne ha seguito attivamente la conclusione. Un pensiero infine ai tanti amici che hanno reso piacevoli questi anni all'Università di Macerata; due nomi per tutti: Laura Melosi e Fabio Curzi, pilastri delle giornate e delle serate maceratesi.

Febbraio 2007

Alessandra Mirra

D'Annunzio giornalista e romanziere.

Dalla «Tribuna» al *Piacere*: un esempio di rielaborazione testuale

### 1. *D'Annunzio giornalista*

Tra i lavori editoriali più interessanti dell'ultimo decennio rientrano sicuramente i due Meridiani, curati da Andreoli, che riuniscono finalmente tutti gli scritti giornalistici di D'Annunzio<sup>1</sup>. Tale giudizio di valore non ha nulla di retorico, come talvolta purtroppo accade in simili premesse: era davvero necessario mettere insieme il vero e proprio patrimonio costituito dalle centinaia di articoli dannunziani, comparsi su diverse testate dal 1882 al 1938, e non solo perché raramente per un autore, come per D'Annunzio, l'apprendistato giornalistico ha svolto un ruolo così fondamentale per l'attività letteraria – sia attraverso un tirocinio di abilità formale, sia soprattutto attraverso l'accumulo di un materiale, cui l'autore può attingere a piene mani per molte delle sue opere; ma anche perché la raccolta è bella da leggere di per sé, nonostante si sia a volte affermato che molti di quegli articoli sono “ciarpame e minutaglia”; in realtà, essi offrono un ampio, variegato e affascinante spaccato della Roma borghese e aristocratica dell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Non al solo studioso di letteratura, ma anche a uno storico della cultura queste pagine possono parlare con mille argomenti (recensioni ai grandi libri contemporanei – alle poesie di Pascoli, per esempio; a opere musicali, concerti, balli, mostre,

<sup>1</sup> G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici, 1882-1888 e 1889-1938*, a c. di A. Andreoli, 2 voll., I Meridiani Mondadori, Milano 1996 e 2003. Per il primo volume, i testi sono stati raccolti da F. Roncoroni; per il secondo, da G. Zanetti. Entrambi i volumi sono introdotti da una prefazione di A. Andreoli, cui si devono anche le preziose note e il ricchissimo apparato bibliografico.

moda, abbigliamento, aste, annunci di matrimonio, necrologi – quello di Liszt, per citare uno tra i più noti; ecc.), senza elogiare in questa sede lo stile, al solito virtuosisticamente elegante, raffinato, del D'Annunzio che conosciamo. Chi cercasse una informazione, o anche un aspetto della vita culturale della Roma di quegli anni, dovrebbe rivolgersi, oltre che a studi specifici, anche a questi scritti dannunziani, sapendo di avere buone speranze di trovare ciò che cerca.

Ciò nonostante, solo con questa operazione editoriale dello scorso decennio l'attività giornalistica dannunziana viene resa nota nella sua integrità. Può aver influito una certa concezione della letteratura, che porta a considerare come di minor lignaggio e dignità questo genere di scrittura, rispetto agli altri nei quali D'Annunzio si è cimentato. E del resto lo stesso autore, quando si trovò a dover allestire l'edizione nazionale delle proprie opere, decise che essa non dovesse comprendere gli articoli giornalistici, segno evidente che all'epoca (siamo verso la fine degli anni Venti) considerava quei lavori come frutto di una attività "altra" e separata da quella letteraria, e che era con quest'ultima che egli voleva definitivamente consacrarsi e consegnarsi ai lettori. Eppure, una decina d'anni più in là, poco prima della morte, D'Annunzio, lavorando alla riedizione dell'opera nazionale, aveva chiesto al bibliotecario del Vittoriale, Bruers, di rivedere il piano dell'Opera così come era stata pubblicata dieci anni prima. Il piano che ne risultò prevedeva, tra gli altri, un volume (il quale nell'economia della collana sarebbe stato il primo della serie «Prose di ventura») dal titolo *Roma senza lupa, 1882-1884* che avrebbe dovuto raccogliere proprio una scelta antologica delle cronache romane. D'Annunzio morì, il progetto rimase incompiuto, e da qui il vero e proprio travaglio editoriale attraverso il quale il materiale integrale di tale attività è riuscito a vedere la luce. Mentre gli interventi più politici e militanti ebbero da subito più spazio nelle pubblicazioni, sia a opera dello stesso D'Annunzio, sia poi a opera della prima critica (ovviamente parliamo di un contesto essenzialmente nazionalistico), e, mentre, allo stesso modo, nel dopoguerra a trovar fortuna furono, per ovvii motivi, gli articoli più incontaminati da quella militanza, e quindi soprattutto gli interventi sulla critica d'arte, sulla poesia, sulla musica ecc., gli articoli apparentemente meno impegnati, quelli della cronaca mondana scritti per la «Tribuna», hanno faticato molto di più a trovare una loro legittimazione letteraria, seppur soccorsi dalla riconosciuta funzione di "appoggio" per il

romanzo romano, *Il Piacere*. E, in effetti, proprio alla luce di questo loro ruolo, essi cominciarono a essere recuperati e studiati.

Già Binni, invece, col suo consueto acume critico, nel 1936, nel segnalare il primo manifestarsi della sensibilità decadente dannunziana, puntava il dito proprio su questa particolare produzione cronachistica, affermando che «per l'assimilazione di quell'atmosfera decadente che circolava inconsciamente entro la vita mondana della Roma umbertina, in cui lo snobismo adottava una notevole imitazione esotica di raffinatezze estetizzanti, ci interessa soprattutto l'insieme delle cronache mondane»<sup>2</sup>.

Sul valore giornalistico in sé, invece, sciolto dai risvolti che questa attività comportò per la produzione letteraria, Pampaloni addirittura, in apertura del convegno dell'83, affermava, non senza ragione, che «D'Annunzio fu senza dubbio grande giornalista anche in senso tecnico. Basterebbero certi ritratti (Costanzo Ciano), certe cronache (la beffa di Buccari) per farlo entrare ai primi posti di un'antologia del giornalismo di tutti i tempi»<sup>3</sup>.

Tuttavia, a questa particolare produzione dannunziana si sono dedicati complessivamente pochi studi (il "pochi" è ovviamente relativo alla sterminata bibliografia che impera invece sul fronte del D'Annunzio maggiore), e solo a partire dagli anni Settanta. Anzi, soprattutto agli anni Settanta e Ottanta risale il periodo più fertile di ripresa e indagini di questa produzione giornalistica<sup>4</sup> (su tutti, ovviamente, l'impareggiabile Ivanos Ciani<sup>5</sup>, ma anche Eurialo De Michelis<sup>6</sup>, Simona

<sup>2</sup> W. Binni, *La poetica del Decadentismo*, Sansoni, Firenze 1936.

<sup>3</sup> G. Pampaloni, *D'Annunzio giornalista*, in *D'Annunzio giornalista*. Atti del V Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 14-15 ottobre 1983), s.e., Pescara 1984, p. 10.

<sup>4</sup> Questi anni di studio e di recupero dei testi giornalistici sfociano poi nel Convegno di studi dannunziani del 1983, che viene dedicato proprio all'attività giornalistica del poeta e del quale in queste note si farà spesso menzione per alcuni interventi che li furono ospitati.

<sup>5</sup> I. Ciani, *Da giornalista a superuomo*, «Quaderni del Vittoriale», 14 (1979), pp. 29-36; Id., *D'Annunzio giornalista a Roma (1882-1888)*, in *D'Annunzio giornalista*. Atti del V Convegno cit., pp. 13-36; Id., *La rielaborazione del testo giornalistico nell'Opera*, in *Il testo e la sua rielaborazione*. Atti del Convegno di studi dannunziani (1977), «Quaderni del Vittoriale», 5-6 (1977), pp. 24-47.

<sup>6</sup> E. De Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Feltrinelli, Milano 1960; Id., *Gli elzeviri del «Corriere della sera»*, in *D'Annunzio giornalista*. Atti del V Convegno cit., pp. 207-14.

Costa<sup>7</sup>, Giorgio Fabre<sup>8</sup>, Giorgio Luti<sup>9</sup> e Federico Roncoroni<sup>10</sup>, solo per citarne alcuni). Nota comune a tutti questi interventi era il forte auspicio a una raccolta completa di tali articoli, prima che molte delle riviste su cui erano ospitati andassero perdute. Mentre si aspettava questo imponente lavoro editoriale, molti si sono nel frattempo adoperati per alcune, sia pur parziali, antologie, come (senza nominare l'“ufficioso” *Pagine disperse* di Castelli), *Roma senza lupa* a cura di Baldini e Trompeo, *Favole mondane* a cura di Roncoroni, *Cronache de «La Tribuna»* a cura di Puletti, *Breviario mondano* a cura di Sorge<sup>11</sup>.

Tuttavia, caso assai strano, proprio dopo la pubblicazione di tutto il materiale (i due volumi dei Meridiani citati all'inizio di questo intervento), sembra essersi esaurito l'interesse critico ad esso inerente, proprio quando la materia si sarebbe prestata con facilità e immediatezza a uno studio particolare.

<sup>7</sup> S. Costa, *Per una strategia «ossidionale»: D'Annunzio cronista mondano*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XXXVI (1983), pp. 49-70, e *Un apprendistato estetico-letterario: D'Annunzio e la «Tribuna»*, in *D'Annunzio giornalista*. Atti del V Convegno cit., pp. 199-206.

<sup>8</sup> G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1890)*, Liguori, Napoli 1981.

<sup>9</sup> G. Luti, *D'Annunzio giornalista e l'idea di “classicismo”*, «Quaderni del Vittoriale», 23 (1980), pp. 11-25.

<sup>10</sup> G. D'Annunzio, *Favole mondane*, a c. di F. Roncoroni, Garzanti, Milano 1981.

<sup>11</sup> A. Castelli, *Pagine disperse. Cronache mondane, Letteratura, Arte di Gabriele D'Annunzio*, B. Lux, Roma 1913. Castelli, forse motivato dalla grande fortuna che stavano riscuotendo gli interventi giornalistici di D'Annunzio sul «Corriere della Sera», propone, vivente l'autore, un'antologia piuttosto ampia, ma sicuramente arbitraria e asistemática, di scritti dannunziani: articoli, novelle, cronache e poesie. Contro l'iniziativa di Castelli, apparentemente non autorizzata, D'Annunzio protesterà vivacemente, ma l'edizione ebbe successo e attivò un vivace susseguirsi di simili iniziative editoriali, tutte non autorizzate. Una prima antologia attendibile, meno ampia di quella del Castelli, ma sicuramente più curata, sistematica e ordinata è G. D'Annunzio, *Roma senza lupa. Cronache mondane*, a c. di A. Baldini e P.P. Trompeo, Editrice Domus, Roma 1948; poi Id., *Favole mondane* cit.; Id., *Cronache de «La Tribuna» (1882-1893)*, pref. di G. Puletti, 2 voll., Boni, Bologna 1992 e 1993; Id., *Breviario mondano*, a c. di P. Sorge, Mondadori, Milano 1994 (poi Id., *Cronache mondane*, Newton Compton, Roma 1995).

## 2. Dalla «Tribuna» al «Piacere»

D'Annunzio avvia precocemente la propria attività giornalistica, dapprima scrivendo saltuariamente per alcune riviste (più assiduamente sul «Fanfulla» e sulla «Cronaca Bizantina»), e in seguito assumendo un incarico a contratto, tra gli anni 1884 e 1888, per curare, come redattore fisso, la cronaca mondana e artistica della «Tribuna». In seguito, gli interventi si dirameranno, finendo anche col sovrapporsi cronologicamente, su sempre più numerosi quotidiani, italiani e stranieri, come, per citare alcuni tra i maggiori, «Il Mattino», di nuovo «La Tribuna», «Il Giorno» e «Corriere della Sera». Il passaggio da giornalista occasionale a giornalista di professione, avvenuto nel 1884, si deve in primo luogo all'interessamento della suocera presso il principe Maffeo Sciarra Colonna (il quale, l'anno seguente, gli affiderà anche la direzione della terza serie di «Cronaca Bizantina»<sup>12</sup>).

Ci soffermiamo sulla prima fase di questa attività, sull'apprendistato romano, e, in particolare, sugli articoli scritti da contratto per le pagine della «Tribuna» tra il 1884 e il 1888, con scadenza pressoché quotidiana, i quali mostrano forti convergenze con le opere che D'Annunzio andava contemporaneamente stendendo e, in particolare, si segnalano per essere stati adoperati dall'autore come fonte ispiratoria o vero e proprio materiale d'appoggio per la stesura del suo primo romanzo, *Il Piacere*. Anche il lettore meno attento e meno addentro alla critica letteraria si accorgerebbe, infatti, leggendo insieme gli articoli di quel quadriennio e il romanzo dell'89, che essi derivano entrambi da un'unica matrice<sup>13</sup>.

Ricordiamo che proprio per dedicarsi alla stesura del romanzo, il giovane intellettuale lascia nell'88 l'impegnativa collaborazione con la redazione della «Tribuna». Già nel 1886, del resto, con la sempre citata lettera all'editore Maffeo Sciarra Colonna, lo scrittore aveva palesato l'insofferenza che ormai nutriva per l'attività giornalistica,

<sup>12</sup> Per i rapporti di D'Annunzio con gli editori, si veda V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Mursia, Milano 1987.

<sup>13</sup> Mentre per le opere precedenti, vale curiosamente il percorso inverso, e cioè il giornalista richiama, si ispira o si appoggia al poeta o al novelliere: «*Isaotta* e, soprattutto, le *altre poesie* alimentano assai frequentemente la prosa del D'Annunzio cronista. In due modi: o vi sono espressamente citate, o vi sono richiamate da una qualche significativa immagine»: Ciani, *La rielaborazione del testo giornalistico nell'Opera* cit., p. 27.

spinto soprattutto dall'aspirazione a opere più impegnative e di diversa dignità letteraria<sup>14</sup>.

Se tutta la critica, come ho detto, è concorde nel riconoscere nelle cronache mondane tanta parte del futuro *Piacere*, le voci non sono altrettanto unanimi quando si tratta di stabilire il valore di questa funzione di "riserva". Proprio Ivanos Ciani, cui più di tutti si deve la rivalutazione e lo studio dell'attività giornalistica dannunziana, fu molto categorico nel denunciare la responsabilità del tirocinio giornalistico che non solo non giovò, ma anzi danneggiò il primo romanzo dannunziano, e affermò che, anzi, se non ci fosse stata quella attività, probabilmente *Il Piacere* non sarebbe stato quel centone lirico-narrativo che è diventato<sup>15</sup>.

È senz'altro vero che D'Annunzio deve al suo apprendistato giornalistico non solo atmosfere e ispirazioni, ma anche la capacità di ritrarre e descrivere feste, incontri mondani, arredamenti, abbigliamenti e comportamenti aristocratici; ed è anche vero che il poeta, nella sua attività di romanziere (e si parla sempre in primo luogo del *Piacere*) non si limita a sfruttare semplicemente quell'abilità, a metterla a servizio di altre tematiche, bensì finisce col prelevare interi stralci di articoli e col trasportarli "di peso" nel romanzo.

"Di peso" è però un'espressione quanto mai impropria, per certi aspetti: se essa rende l'idea della totalità del prelievo, non rende tuttavia giustizia – e qui mi dissocio da Ciani – all'incredibile capacità di assor-

<sup>14</sup> «Io dunque dovrei occuparmi in altri modi e tornare a scrivere delle cronache allegre per la "Tribuna" e a far della letteratura spicciola. – Questo mi sarebbe duro; perché ho molte cose cui attendere, ho molte opere da condurre a termine, ho una gran voglia di mettermi a lavorare sul serio intorno ad un lavoro lungo e d'importanza per me capitale. Per l'indole mia e del mio ingegno, la collaborazione quotidiana a un giornale mi distrae troppo e sparpaglia e snerva tutte le mie forze. – Io desidero di rinunziare (*giornalisticamente*, si intende) al mondo e alle sue pompe» (D'Annunzio a Maffeo Sciarra Colonna, martedì 6 aprile 1886). La lettera fu pubblicata sulla «Nuova Antologia», fasc. 1694, il 16 ottobre 1942, da Annibale Alberti, con il titolo *Ho una gran voglia di mettermi a lavorare*, pp. 219-21.

<sup>15</sup> «Ora mi chiedo: una volta valutata nella sua grande importanza di palestra quotidiana di scrittura [...] la "dura fatica quotidiana" del giornale che cosa d'altro aggiunge a quanto già lo scrittore dimostra di possedere? Se come pietra di paragone assumiamo *Il Piacere*, ben poco di sostanzialmente positivo; molto, invece, di negativo, che gli vieta, in quello, di riuscire romanziere. Se è vero, come credo, che *Il Piacere* fallisce come romanzo soprattutto in ragione dei primi sei capitoli [...] una spiegazione non può che chiamare in causa l'uso che D'Annunzio vi fa delle cronache mondane»: Ciani, *D'Annunzio giornalista a Roma* cit., pp. 24-25.

bire plagi (propri) e di farli divenire con rara leggerezza, raffinatezza, naturalezza parte integrante del testo su cui si vanno a innestare: mai si avrebbe l'impressione che parti di una stessa pagina appartengono a periodi, ispirazioni e addirittura generi letterari diversi. Insomma, il testo, con tutte le inserzioni, conserva sempre una propria omogeneità tematica e stilistica. È senz'altro vero che D'Annunzio, avendo scelto di scrivere un romanzo romano, sapeva di poter attingere ampiamente al materiale preesistente, ma un conto è ispirarsi e dare spazio, riutilizzare immagini viste e descritte per dar corpo a idee, e un conto è affermare che dal materiale preesistente l'autore abbia creato *ex novo* il romanzo (anche perché, come emerge da alcune lettere scritte da D'Annunzio ad amici e amanti, la trama del futuro romanzo, anche se non ancora definita, andava formandosi già negli anni precedenti). Ciani nota intelligentemente che i ricordi evocati dal protagonista nella famosa scena dell'addio sul ponte Nomentano (uno dei trasporti più noti dal materiale giornalistico al romanzo<sup>16</sup>) non sono quelli davvero memorabili tra Andrea e Elena, alla luce della storia che racconterà in *flashback* nei capitoli successivi. Ma se questo prova che all'inizio l'autore non aveva ancora chiaro il piano completo del romanzo che aveva iniziato a scrivere, non è una prova del fatto che si stesse limitando a costruirne uno, "montando", acriticamente per di più, materiale preesistente. È anche ingeneroso sospettare che D'Annunzio non si fosse accorto di questa "stonatura", una volta terminato il romanzo; la sua maniacalità non lascia spazio per l'ipotesi che egli contasse sulla distrazione del lettore e sulla distanza, nell'intreccio narrativo, tra quel *flashback* e la narrazione della vicenda.

Come si diceva prima, a parte pochi, preziosi contributi del passato, nonostante ora si abbia a disposizione l'intero *corpus* degli artico-

<sup>16</sup> Il primo nucleo del *Piacere* si ritrova nel cosiddetto *Frammento*, pubblicato da D'Annunzio sotto questa denominazione, sul «Fanfulla della Domenica» il 22 marzo 1885, e corrispondente in larga parte alla scena dell'addio sul ponte Nomentano con cui si apre il grande *flashback* del *Piacere*. L'autore affermò che si trattava di un estratto di un romanzo in corso d'opera. I nomi dei protagonisti erano già Elena e Andrea, ma nella storia si potevano cogliere alcune divergenze, a partire dal fatto che Andrea fosse un uomo sposato. A ogni modo quel *Frammento* fu nuovamente edito, l'anno successivo, andando a confluire nella raccolta di novelle *San Pantaleone*, con il titolo *Il Commiato* e alcune modifiche (viene cassata la parte iniziale in cui compare la moglie di Andrea). Il primo studioso che analizzò accuratamente il ruolo di questo *Frammento* nel farsi del *Piacere* fu A. Bocelli, *Il primo romanzo di D'Annunzio*, in *Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di Pietro Paolo Trompeo*, ESI, Napoli 1959, pp. 434-46.



li giornalistici, sono stati pochi gli studi particolari sul lavoro vero e proprio di rielaborazione dei testi riutilizzati da D'Annunzio.

E intento di questo intervento è proprio indagare il rapporto tra articolo di giornale e pagina di romanzo, laddove un brano confluisce da una sede all'altra, attraverso l'analisi di una rielaborazione, e dimostrare come l'inserimento non sia acritico, ma intelligente e opportunamente cesellato in base alle esigenze narrative.

### 3. *Un esempio di rielaborazione testuale*

Molti commentatori rimandano per il capitolo finale del *Piacere* a una cronaca d'asta che D'Annunzio stese per la «Tribuna» il 6 luglio 1885, ma nessun commento è stato mai applicato alla rielaborazione di questo particolare passaggio, pur così significativo nell'economia di quello che rimane sempre il maggior romanzo di D'Annunzio.

Ciani, pur avendo affermato che nella seconda parte del romanzo, all'apparire di Maria sulla scena (archetipo femminile del tutto assente e sconosciuto nelle cronache mondane), sparisce il giornalista e compare finalmente lo scrittore, facendoci saggiare «cosa avrebbe potuto essere *Il Piacere*», inserisce tuttavia anche questa ripresa in un elenco di passi derivati che hanno in comune l'aver subito «poche e necessarie modifiche» e l'essere stati inseriti *in toto* nella pagina, senza alcuna preoccupazione di sfrondamento del «non attinente» alla vicenda narrata. Il giudizio è piuttosto ingeneroso. In realtà, i ritocchi sono diversi, le sfumature sottili, e vale la pena prenderli in esame, non solo perché sono un ottimo esempio di rielaborazione testuale tra due differenti generi letterari, ma soprattutto perché questa analisi può valere da esempio per una rilettura che aiuterebbe a superare l'idea del *Piacere* come semplice «montaggio» di materiale preesistente.

6 luglio 1885

La vita ovunque

PICCOLO CORRIERE

Nel primo piano nobile del palazzo Del Grillo in via Nazionale séguita la vendita dei mobili e delle tappezzerie appartenenti a un personaggio che lascia Roma; e la vendita è pubblica, e la concorrenza dei compratori è grandissima.

Ogni pezzo di stoffa, ogni porcellana, ogni arma, ogni lacca vien disputata con calore. La gara di giorno in giorno più si va animando; e i prezzi così

salgono ad altitudini inopinate. Un mobile di bois-de-fer, di mediocre dimensione, ornato di fiori e di figure umane in avorio colorito, è stato preso per diverse migliaia di lire. [...]

Le vendite pubbliche hanno un aspetto singolarissimo, sempre; ma questa poi è più curiosa e più triste d'ogni altra. Come le stanze sono ingombre, i concorrenti stanno tutti ammicchiati, li uni sugli altri, verso il perito incaricato di mettere all'incanto ciascun pezzo. Il pubblico non è eletto: cinque o sei fini conoscitori stanno dispersi fra una torma di mercanti. Quell'agglomerato di corpi esala un calore che toglie il respiro. Le finestre sono chiuse; e si sente che di fuori arde e fiammeggia la mattinata di luglio sul lastrico e sui muri.

Le dame, le amatrici del bibelot e delle ricche stoffe, non appaiono. Sola, imperterrita, la signora Castellani si mantiene in mezzo a quella gente; osserva minutamente li oggetti con l'occhio educato alle cose belle e rare; prende parte alla gara; riesce quasi sempre a portar via il meglio. La contessa Bruschi e la principessa di S. Faustino salgono la scalinata, si affacciano un momento; e, respinte dal caldo, discendono, rinunciando [...].

Da quel rapido passaggio dell'oggetto tra le persone che vogliono comprare si può quasi con sicurezza giudicar del gusto, dell'intelligenza, del sentimento di ciascun amatore.

[...]

«Si delibera! Si delibera!» Il martello cade; e l'oggetto vien portato via dal migliore offerente. Così tutti li oggetti spariscono; e, di stanza in stanza, la casa diventa nuda e povera.

Una grande melanconia prende l'animo, d'innanzi a questo spettacolo. I compratori scendono le scale ridendo e ciarlando, tenendo fra le mani li oggetti portabili, con nella faccia la prima gioia del possesso. Giù, nella strada, le carrozze attendono. I saluti sono gai; le riflessioni su la sorte del personaggio sono pietosamente crudeli. Le carrozze si muovono, e li oggetti si disperdono per sempre, di qua, di là, in case d'estranei, in case d'indifferenti.

Pochi pensano che quelli oggetti sono stati raccolti con amore, sono stati custoditi con cura, hanno allietata la vita di tutta una famiglia, hanno appagato il gusto e il desiderio di una donna e sono stati ad una donna diletta. Pochi cercano nella casa spogliata le tracce di quell'amore, di quella cura, di quelle predilezioni, di quel gusto. Nessuno pensa all'immenso dolore di quella signora che è uscita dalla sua casa lasciando tutto dietro di sé, sapendo che tutto in breve sarebbe stato disperso, ed avendo coscienza dell'Irrimediabile. [...]

Il Duca Minimo<sup>17</sup>

<sup>17</sup> D'Annunzio, *Scritti giornalistici* cit., I, pp. 473-75. «Il Duca Minimo» era lo pseudonimo (il poeta ne utilizzò vari nel corso della propria attività giornalistica) col quale D'Annunzio era solito firmare la maggior parte dei propri articoli di cronaca mondana.

*Il Piacere*, libro quarto, cap. III<sup>18</sup>

La mattina del 20 giugno, lunedì, alle dieci, incominciò la pubblica vendita delle tappezzerie e dei mobili appartenuti a S. E. il Ministro plenipotenziario del Guatemala.

Era una mattina ardente. Già l'estate fiammeggiava su Roma. Per la via Nazionale correvano su e giù, di continuo, i tramways, tirati da cavalli che portavano certi strani cappucci bianchi contro il sole. [...] Nella luce cruda, tra le mura coperte d'avvisi multicolori come d'una lebbra, gli squilli delle cornette si mescevano allo schiocco delle fruste, agli urli dei carrettieri.

Andrea, prima di risolversi a varcare la soglia di quella casa, vagò pe' marciapiedi, alla ventura, lungo tempo, provando una orribile stanchezza, una stanchezza così vacua e disperata che quasi pareva un bisogno fisico di morire.

Quando vide uscir dalla porta su la strada un facchino con un mobile su le spalle, si risolse. Entrò, salì le scale rapidamente; udì, dal pianerottolo, la voce del perito.

- Si delibera!

Il banco dell'incanto era nella stanza più ampia, nella stanza del Buddha. Intorno, s'affollavano i compratori. Erano, per la maggior parte, negozianti, rivenditori di mobili usati, rigattieri: gente bassa. Poiché d'estate mancavano gli amatori, i rigattieri accorrevano, sicuri d'ottenere oggetti preziosi a prezzo vile. Un cattivo odore si spandeva nell'aria calda, emanato da quegli uomini impuri.

- Si delibera!

Andrea soffocava. Girò per le altre stanze, ove restavano soltanto le tappezzerie su le pareti e le tende e le portiere, essendo quasi tutte le suppellettili radunate nel luogo dell'asta. Sebbene premesse un denso tappeto, egli udiva risonare il suo passo, distintamente, come se le volte fossero piene di echi.

[...] Dalle finestre aperte entrava la luce cruda, come una violazione; apparivano gli alberi della Villa Aldobrandini.

Egli ritornò nella sala del perito. Sentì di nuovo il lezzo. Volgendosi, vide in un angolo la principessa di Ferentino con Barbarella Viti. [...]

La principessa si mise a ridere. Barbarella la imitò.

- Noi ce ne andiamo. Non è possibile rimaner qui, con questo profumo.

[...]

La vendita procedeva rapidamente. Egli guardava intorno a sé le facce dei rigattieri, si sentiva toccare da quei gomiti, da quei piedi; si sentiva sfiorare da quegli aliti. La nausea gli chiuse la gola.

- Uno! Due! Tre!

<sup>18</sup> Id., *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, a c. di A. Andreoli, con una introd. di E. Raimondi, I Meridiani Mondadori, Milano 1988, pp. 354-58.

Il colpo di martello gli sonava sul cuore, gli dava un urto doloroso alle tempie.

Egli comprò il Buddha, un grande armario, qualche maiolica, qualche stoffa. A un certo punto udì come un suono di voci e di risa femminili, un fruscio di vesti femminili, verso l'uscio. Si volse. Vide entrare Galeazzo Secinaro con la marchesa di Mount Edgcumbe, e poi la contessa di Lùcoli, Gino Bomminaco, Giovanella Daddi. Quei gentiluomini e quelle dame parlavano e ridevano forte.

Egli cercò di nascondersi, di rimpicciolirsi, tra la folla che assediava il banco. Tremava, al pensiero d'essere scoperto. Le voci, le risa gli giungevano di sopra le fronti sudate della folla, nel calor soffocante. Per ventura, dopo alcuni minuti, i gai visitatori se ne andarono.

Egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. Aveva la sensazione, in bocca, come d'un sapore indicibilmente amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo cuore. Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l'angoscia morale si mescolavano.

Quando egli fu nella strada, alla luce cruda, ebbe un po' di vertigine. Con un passo malsicuro, si mise in cerca d'una carrozza. La trovò su la piazza del Quirinale; si fece condurre al palazzo Zuccari.

Ma, verso sera, una invincibile smania l'invase, di rivedere le stanze disabitate. Salì, di nuovo, quelle scale; entrò col pretesto di chiedere se gli avevano i facchini portato i mobili al palazzo.

Un uomo rispose:

- Li portano proprio in questo momento. Ella dovrebbe averli incontrati, signor conte.

Nelle stanze non rimaneva quasi più nulla. Dalle finestre prive di tende entrava lo splendore rossastro del tramonto, entravano tutti gli strepiti della via sottoposta. Alcuni uomini staccavano ancora qualche tappezzeria dalle pareti, scoprendo il parato di carta a fiorami volgari, su cui erano visibili qua e là i buchi e gli strappi. Alcuni altri toglievano i tappeti e li arrotolavano, suscitando un polverio denso che riluceva ne' raggi. Un di costoro canticchiava una canzone impudica. E il polverio misto al fumo delle pipe si levava sino al soffitto.

Andrea fuggì.

[...]

Un articolo giornalistico ha la primaria necessità e il dovere di indicare il "dove": ecco dunque che la prima informazione fornita dal Duca Minimo riguarda il luogo dell'asta: il primo piano del palazzo Del Grillo, in via Nazionale; nel romanzo, invece, non c'è alcun bisogno di questa indicazione: sappiamo già dove abita Maria, così come

sappiamo che l'asta è tenuta nella sua stessa abitazione; per questo a D'Annunzio basterà nominare *en passant* la via Nazionale, mentre descrive la caotica atmosfera di Roma, finalizzata alla resa del turbinio di pensieri che agita la mente di Andrea. Nel romanzo, di contro (e soprattutto in un romanzo che, come *Il Piacere*, affida tanta parte della propria struttura all'alternarsi di *fabula* e *intreccio*), l'informazione primaria è il "quando", la data, omessa invece nell'articolo che, in quanto cronaca quotidiana, è acquisita di per sé.

Minimale, quasi impercettibile, e tuttavia importante, è la sfumatura «la vendita è pubblica» divenuta nel romanzo «la pubblica vendita»: innanzitutto notiamo la labiale scempia, secondo il gusto aulico e arcaizzante del D'Annunzio romanziere (così si spiega la presenza, oltre che di alcune scempie che si avvicinano o ricalcano il latinismo, anche della grafia separata per le preposizioni articolate, dei troncamenti poetici e di altri accorgimenti grafici, assenti invece nella scrittura giornalistica, sentita, giustamente, pur nell'estremo virtuosismo della composizione, come più quotidiana); ma nel passaggio notiamo anche la trasformazione di un predicato nominale in aggettivo: nell'articolo il «pubblica» viene dato come predicato in quanto informazione fornita al lettore (il giornalista informa che la vendita è aperta al pubblico), mentre nel romanzo si adotta uno stilema decisamente più disteso e narrativo. Quello che nella cronaca è informazione, nel romanzo è accessorio (o funzionale, a seconda dei casi) elemento descrittivo.

Un cambiamento che definiremmo "curioso" è l'inversione dei due sostantivi «mobili» e «tappezzerie» (elencati in quest'ordine nell'articolo e in quello inverso nel romanzo), perché a prima vista del tutto immotivata. L'arcano trova un suo scioglimento, a leggere attentamente, nel participio seguente, ed è essenzialmente di natura grammaticale: nella cronaca è il presente «appartenenti», che si concorda sia al maschile sia al femminile, mentre nel *Piacere* il participio è al passato, sia in aderenza ai tempi narrativi del romanzo, sia per sottolineare la perdita, la sconfitta, il fallimento, che sottendono non solo alla vicenda del marito di Maria Ferres, ma a tutto il capitolo e alla conclusione della vicenda di Andrea. «Appartenuti» è però maschile, e per questo probabilmente D'Annunzio ha deciso di invertire l'ordine dei sostantivi, per non trovarsi davanti a un problema di concordanza, risolto invece anticipando il vocabolo femminile e lasciando quello maschile prima del participio. Avrebbe potuto cambiare anche uno dei due sostantivi, ma l'autore sembra essere particolarmente legato a questi

due vocaboli, come ci suggeriscono le varie ricorrenze in questo brano e anche in altri di simili contesti.

Puramente funzionale invece è l'omissione del «che lascia Roma»: i lettori del romanzo già sanno che il marito di Maria è stato costretto a lasciare Roma, per cui sarebbe pleonastica la ripetizione, e la relativa viene cassata.

A questo punto subentra nell'articolo la descrizione dell'asta, mentre nel romanzo essa viene posticipata, per indugiare su una descrizione dalla funzione focalizzatrice: il paesaggio esterno, la via Nazionale, il caos, il disordine volgare che la investe, è tutto funzionale alla resa dello stato d'animo di Andrea («provando una orribile stanchezza, una stanchezza così vacua e disperata che quasi pareva un bisogno fisico di morire») e del fallimento che conclude l'intera vicenda. La descrizione, più ampia, presente nel romanzo, ha però una locuzione in comune con quella più breve, appena accennata, della cronaca; una locuzione in verità costruita sintatticamente in modo diverso, ma in cui ritornano gli stessi vocaboli: «e si sente che di fuori *arde e fiammeggia* la mattinata di luglio sul lastrico e sui muri», nell'articolo, mentre nel romanzo si legge: «Era una mattina *ardente*. Già l'estate *fiammeggiava* su Roma».

Se si può discutere su quale sia la soluzione più riuscita, la differenza, non casuale, sta soprattutto nel diverso tono che assumono le due costruzioni sintattiche: stavolta più distesa e quasi lirica è quella della cronaca, mentre più essenziale, secca, lapidaria, è quella del romanzo. Scelta non casuale, dicevo, perché funzionale al momento topico della vicenda, giunta ormai alla sua conclusione; un epilogo che per molti aspetti viene davvero portato avanti dall'autore come una epigrafe lapidaria, come alcuni commentatori hanno finemente rilevato<sup>19</sup>. Inoltre, nel romanzo, la descrizione paesaggistica è anticipata, rispetto all'inserzione a mezzo dell'articolo; il motivo è sempre la funzione focalizzatrice che svolge nel romanzo: non è puramente

<sup>19</sup> Barberi Squarotti, a proposito della scena finale, in cui Sperelli sale lentamente le scale, costretto a seguire i facchini che trasportano l'*armario*, parla di grottesco rito funebre, in cui l'oggetto acquistato all'asta assume il valore di una vera e propria bara che il protagonista si trova a dover silenziosamente seguire come in un corteo funebre: G. Barberi Squarotti, *Il parato di carta*, in *Il Piacere*. Atti del XII Convegno del Centro nazionale di studi dannunziani (Pescara-Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989), s.e., Pescara 1989, pp. 15-36. La stessa intuizione fu espressa, durante lo stesso convegno, da G. Macchia, nell'intervento *Lirica e mondana Roma nel «Piacere»*, pp. 7-13.

connotativa, come invece nella cronaca, ma introduce lo stato d'animo soffocato del protagonista, reso bene dalla sensazione di un sole ardente e fiammeggiante, e, ancor meglio, dall'essenzialità della sintassi. Via via, procedendo nella lettura, si vede già come il recupero non sia *tout court*, ma finemente cesellato sulla vicenda narrata; soprattutto sullo stato emotivo e psicologico dei personaggi.

Passiamo al luogo dove è allestito l'*incanto*. Nell'articolo nessun cenno viene dedicato alla sala specifica, mentre nel romanzo si precisa: «il banco dell'incanto era nella stanza più ampia, nella stanza del Buddha». D'Annunzio vuole sottolineare la vastità della stanza, per far risaltare ancora di più, per contrasto, il senso di asfissia e di claustrofobia provato dal protagonista. Forse allora non sarà una coincidenza il prevalere delle toniche aperte (*a* in prevalenza, ma anche *e*) nella frase, troppo evidente per scivolare inosservato all'orecchio del lettore, e andrà piuttosto ricondotto a questo tentativo di divaricare lo spazio per intensificarne poi la vacuità e il senso di oppressione che tuttavia è capace di generare.

Anche la descrizione dell'asta in quanto tale è in realtà molto diversa, tra i due brani, pur con la comunanza di alcuni elementi. Nel romanzo manca il raffinato elenco degli oggetti messi all'incanto, se non pochi dovuti accenni quando si tratta di dire, *en passant*, cosa Sperelli ha preso per sé (e anche qui l'elenco è piuttosto sbrigativo e non concede nulla al valore estetico dei lotti: «egli comprò il Buddha, un grande armario, qualche maiolica, qualche stoffa»); anche qui la discordanza non è casuale: gli oggetti raffinati, eleganti, nominati nell'articolo, nobilitano la scena, innalzandola di tono, perché se ne mette in rilievo l'aspetto artistico, mentre nel romanzo lo scopo dell'asta è quello di chiudere la vicenda entro una atmosfera di perdizione e fallimento, e così dell'asta vengono messi in rilievo esclusivamente gli aspetti più biechi. Maggiormente debitrice verso questo aspetto dell'articolo di cronaca, è un'altra pagina del romanzo, quella in cui si descriveva un'altra asta, durante la quale si cementa l'attrazione di Andrea per Elena, veduta qui per la seconda volta. In quella scena, ritorna l'attenzione alla cronaca mondiale, con il compiaciuto indugiare su elementi raffinati e rari, per elogiare la bellezza dell'arte e, ancor di più, per elogiare la raffinatezza e il gusto di chi quest'arte sa comprendere e amare.

Del resto, in quella parte del romanzo l'asta svolgeva un ruolo del tutto diverso: la sua funzione primaria era proprio quella di cementare

nella vicenda e nella mente del lettore l'affinità elettiva e artistica dei due protagonisti, sottolineando la loro sensibilità al gusto e all'arte: in accordo con la personalità e l'ideologia poetica di D'Annunzio, l'attrazione di Elena e Andrea si trova a essere così sigillata dall'amore per l'arte. Nel triste epilogo della vicenda, in cui l'esteta resta solo e sconfitto, e gli oggetti della donna-pura vengono "violati" e dispersi, non poteva esserci alcuno spazio per il gusto, l'arte o la raffinatezza dei *contendenti*, che avrebbero gettato un raggio di luce e di nobiltà in un quadro che invece doveva rimanere squallido, volgare, nauseante. E poiché la sconfitta che qui si segna è dell'esteta, e non dell'arte o del suo valore, ecco che D'Annunzio è molto accorto nello scindere i due campi.

Questa diversità di prospettiva irradia tutti gli elementi della scena, non solo il mancato soffermarsi sugli oggetti, ma anche la connotazione dei *contendenti*, appunto, i prezzi delle assegnazioni addirittura, e soprattutto l'atmosfera.

Nell'articolo di cronaca, il primo aspetto dell'asta che viene messo in rilievo, infatti, è la grande vivacità della vendita, che fa salire gli oggetti all'incanto a *prezzi inopinati*. In secondo luogo, D'Annunzio si sofferma sulla folla che si assiepa intorno al perito, costituita per lo più da gente "non eletta". La litote si esplicita al massimo in definizioni quali «torma di mercanti» e «agglomerato di corpi», mentre nel capitolo finale, dove ogni elemento è funzionale alla conclusione della vicenda, l'autore calca ogni indizio di volgarità e squallore, in modo da rendere dei violatori i personaggi che vanno ad appropriarsi degli oggetti una volta appartenuti a Maria Ferres. Ed ecco dunque che quelle semplici definizioni ora sottolineate nell'articolo di cronaca, diventano nel romanzo, in una sorta di climax: «compratori [...] negozianti, rivenditori di mobili usati, rigattieri: gente bassa». E laddove nella cronaca era «Quell'agglomerato di corpi esala un calore che toglie il respiro», qui si ha «Un cattivo odore si spandeva nell'aria calda, emanato da quegli uomini impuri». Il «calore», termine neutro, si trasforma più esplicitamente in «cattivo odore», mentre «agglomerato di corpi», termine certo non encomiastico, ma in fondo neutro, si trasforma addirittura in «uomini impuri». La scelta del vocabolo è significativa: Maria Ferres, nell'economia della vicenda narrata, era l'icona della purezza, della purezza che tenta e sembra riuscire, per breve tempo, a riscattare un animo vinto dall'impurità, da cui invece rimane ferita. Forse per questo D'Annunzio sceglie di definire «impuri»



tutti coloro che si stanno ora disputando i mobili e gli oggetti appartenuti alla donna. Anche la caratterizzazione della folla si distingue nella pagina del romanzo dalla descrizione che si legge nella cronaca della «Tribuna», pur in una nota comune di “non elezione”: nell’articolo, sia pur nella torma di mercanti, si incontrano degli «amatori», dei «fini conoscitori» e compare anche qualche dama di cui si elogia la squisita sensibilità all’arte. Nel *Piacere* non un concorrente è positivamente connotato: di nessuno di loro è messo in rilievo l’interesse per l’oggetto d’arte. Tutti ridono sguaiatamente, rendendo, come del resto era intenzione dell’autore, ancora più squallida la scena.

Sotto la stessa luce va vista anche la variazione dei risultati economici della vendita: mentre nella cronaca gli oggetti raggiungono *prezzi inopinati*, nel romanzo «i rigattieri accorrevano, sicuri d’ottenere oggetti preziosi a prezzo vile», dove il «vile», fortemente connotativo, serve più che a definire un prezzo, a rimarcare la violazione impura che continua a essere perpetrata su Maria, la quale, ricordiamo, rappresentando la purezza e un tentativo di riscatto per Andrea, ne rappresenta anche il fallimento. Il senso di violazione arriva a investire lessicalmente anche la luce, e qui si nota come la descrizione sia decadente, piuttosto che di stampo veristico: il sentimento provato dal protagonista si trasferisce sull’oggetto: «Dalle finestre aperte entrava la luce cruda, come una violazione» (su questo sintagma torneremo più avanti). Ed è per questo che Andrea si sente soffocare in quel contesto. Mentre nell’articolo, infatti, il calore emanato dalla folla è indicato come semplice tratto descrittivo, quasi veristico, e si esaurisce in quelle poche righe («Quell’agglomerato di corpi esala un calore che toglie il respiro. Le finestre sono chiuse; e si sente che di fuori arde e fiammeggia la mattinata di luglio sul lastrico e sui muri»), nel *Piacere* la mancanza d’aria, accomunata sempre al cattivo odore e al ribrezzo dei partecipanti all’asta, assume un valore simbolico e perciò portante; da qui deriva la ripetizione quasi ossessiva che ne fa D’Annunzio: oltre al già citato «Un cattivo odore si spandeva nell’aria calda», troviamo un «Andrea soffocava», lapidario, a inizio capoverso, chiuso tra due punti fermi. Poi, ancora, «Sentì di nuovo il lezzo», e «Egli guardava intorno a sé le facce dei rigattieri, si sentiva toccare da quei gomiti, da quei piedi; si sentiva sfiorare da quegli aliti. La nausea gli chiuse la gola», «Le voci, le risa gli giungevano di sopra le fronti sudate della folla, nel calor soffocante», e ancora «Egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non

venir meno. Aveva la sensazione, in bocca, come d'un sapore indicibilmente amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo cuore. Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l'angoscia morale si mescolavano».

Insomma, tutte queste sfumature modificate, nella rielaborazione da un testo all'altro, per niente obbligate, in realtà, ma intelligentemente scelte e perfettamente funzionali al nuovo contesto, tutte queste sfumature, dicevo, non fanno che tradurre nella metafora dell'asta la svendita della purezza d'animo violata (quella di Maria, ovviamente), con Andrea Sperelli che, novello re di Danimarca in *Amleto*, è costretto a rivivere il proprio crimine. Aspetto del tutto assente nell'articolo, dove, se mai, il Duca Minimo si soffermava esclusivamente sulla superficiale gaiezza con cui i contendenti ridono delle proprie vincite, senza preoccuparsi del destino di chi ha dovuto cedere quegli oggetti.

A questa riflessione si deve forse, tutt'al più, la parte finale del capitolo, quando Andrea decide di tornare negli appartamenti ormai deserti di Maria, e vive in prima persona quel che il giornalista onnisciente cercava di farci vedere con i propri occhi: la casa deserta, gli oggetti dispersi, l'assenza della donna che prima abitava quelle stanze.

La «luce cruda» mi permette di aprire una parentesi su un altro articolo di cronaca che a mio avviso ha giocato un ruolo importante nella creazione di questo ultimo capitolo; si tratta della cronaca di un esproprio, scritta sempre per la «Tribuna», nell'85, ma a maggio. Nessuno finora, a quanto ho avuto modo di vedere, ha notato questa connessione o l'ha riconosciuta come tale. Riporto qui alcuni stralci di questo articolo:

12 maggio 1885

La vita ovunque

#### PICCOLO CORRIERE

Roma diventa la città delle demolizioni. La gran polvere delle ruine si leva da tutti i punti dell'Urbe e si va disperdendo a questi dolci soli maggesi.

[...] Quasi tutte le case, a destra e a sinistra, sono vuote; e i demolitori stanno all'opera, vestiti di camiciotti bianchi e armati di picconi.

Le imposte e i vetri delle finestre restano appoggiate contro le facciate; tutte le botteghe son chiuse, e qua e là si leggono le scritte: Vetrine in vendita, oppure: Il negozio si trasferisce il 15 corrente in via tale, per causa di espropriazione.

[...] In alto, a un terzo piano, un piccolo balcone poetico di dove qualche fanciulla clorotica avrà contemplato il plenilunio o le stelle pudiche, sta per cadere. Le mensole tremano nel muro, verdastre per la pioggia e per il musco e corrose, come in una gengiva di vecchia i denti cariati.

In alto, a un quarto piano, un altro balcone tutto coperto di piante rampicanti vien saccheggiato senza misericordia. Le belle piante lunghissime e flessibili ondeggiavano, scompigliate come capigliature verdi tra il polverio che sale. Alcuni rami pendono spezzati, reggendosi alla pianta madre per mezzo d'una sola fibra sottile. Tutta la massa vegetale ha in sé qualche cosa di doloroso, come per una violazione e per uno strazio.

E pensare quante buone merende su quel balcone e quante buone cene nelle notti d'estate, quando le piante fiorivano e odoravano! Passando nella via ed alzando li occhi, si vedevano allora dei visi femminili tra il verde, o si vedeva qualche cappellino appeso a un ramo, e qualche scialle di colore vivo e anche talora una bambola rosea.

A molte case già sono state demolite le facciate, le stanze rimangono quindi scoperte, e con le loro tappezzerie di carta somigliano a scenari d'un teatrucolo di provincia. Su le pareti i mobili hanno lasciato i segni. Facilmente si riconosce il posto del letto matrimoniale, e il posto della specchiera, e quello dell'armadio, e quello del canterano, e quello dei quadri. Qua e là le carte son ridotte a brandelli, e i brandelli tremano all'aria miserevolmente. Una gran linea nera di fuliggine segna il camino atterrato. Dappertutto si scorgono le tracce untuose e laboriose della vita domestica; dappertutto, alla cruda luce solare, si scorge quel che v'è di sudiciume e di gretteria e di meschinità nella vita casalinga dei piccolo borghesi.

[...]

Il Duca Minimo<sup>20</sup>

Seppur si tratti di un esproprio e non di un'asta, i raccordi con l'ultimo capitolo del *Piacere* mi sembrano molteplici. Anzi, forse l'atmosfera di quel capitolo e della parte finale, soprattutto, deve molto di più a questa cronaca che non a quella del 6 luglio. Qui si dà spazio all'appartamento disabitato, sulle cui rovine si indugia con vero e proprio spirito decadente, ed è presente, sotto le «tappezzerie di carta», «quel che v'è di sudiciume e di gretteria e di meschinità nella vita casalinga dei piccolo borghesi». Esattamente ciò che, secondo Barberi Squarotti, si nasconde sotto «il parato di carta a fiorami volgari», scoperto nelle stanze di Maria Ferres alla fine dell'asta che ne ha spogliato la casa<sup>21</sup>. Il tutto illuminato anche qui da una «cruda luce solare».

<sup>20</sup> D'Annunzio, *Scritti giornalistici* cit., I, pp. 310-11.

<sup>21</sup> «Il parato di carta a fiorami volgari» viene scoperto quando anche le ultime

Dall'analisi di questo solo capitolo finale del *Piacere* mi sembra emergere con evidenza che i prelievi e i prestiti operati dagli articoli di cronaca non sono mai puro montaggio, quando si trovino a essere incastonati al centro della storia narrata (mentre si potrebbe dire diversamente delle descrizioni dei balli, delle corse, delle passeggiate, di quei passi, cioè, puramente “riempitivi”, per cui è possibile importare interamente una descrizione preesistente). Nel caso di quest'ultimo capitolo, l'autore, memore delle aste e degli espropri veduti a Roma, avrà deciso che solo un contesto simile avrebbe potuto rendere al lettore il senso di tristezza, di squallore, di fallimento, di desolazione che egli voleva trasmettere a conclusione della vicenda. E ha dimostrato di aver saputo cogliere, da quei materiali preesistenti, innanzitutto l'atmosfera, nonché alcuni dettagli, ma rimodellando il tutto sulle esigenze narrative di un romanzo: sia nell'articolo sull'asta, sia in quello sull'esproprio, il giornalista indugia a lungo sulla descrizione delle stanze disabitate, esplicitando, con tutti gli accorgimenti retorici, il ricordo, anche un po' troppo insistito, di chi quelle stanze ha vissuto, quegli oggetti ha amato e ora è stato costretto a una sorta di “esilio”.

Nel romanzo, l'autore si fa sapientemente più “implicito”; sempre con l'intento di muovere l'animo del lettore, egli riesce però a trasmettere e suscitare quegli stessi pensieri, senza suggerirli apertamente; ma ispirandoli, naturalmente, attraverso il solo scenario, desolato ed essenziale, offertoci dallo sguardo di Andrea.

tappezzerie sono state staccate. Dietro la raffinatezza e la preziosità degli arredi si rivela la grossolana volgarità del reale, per di più pieno di buchi e di strappi. La vendita all'asta degli oggetti appartenuti al ministro plenipotenziario del Guatemala, rovinatosi con il gioco, serve a far vedere al lettore attraverso la disperazione e il disgusto di Andrea l'altra faccia delle cose, quella volgare, che è nelle cose non meno che nelle persone. La canzone impudica che canta il facchino è l'altra faccia dei racconti, delle battute, dei giochi di parole, degli epigrammi ugualmente impudichi anche se coperti dall'eleganza del linguaggio, dalle allusioni colte, dalla sapienza del gioco erotico, quali si scambiano gli aristocratici amici di Andrea e quali Andrea stesso gode di confezionare. E dai tappeti che vengono arrotolati, dopo che l'asta si è conclusa, viene fuori la polvere come dall'ultimo sacrificio delle reliquie del mondo aristocratico che si dissolve nella grezza e brutale economicità della vendita, ma rivelando alla fine quello che c'è sotto l'apparenza delle tappezzerie preziose, e che è il parato di carta volgare non meno dei convenuti all'asta o dei facchini [...]. È la rivelazione di ciò che c'è dietro la bellezza sensuale di Elena, la spiritualità di Maria, la raffinatezza d'artista di Andrea, tutti i riti della Roma aristocratica [...]. La fuga di Andrea deriva proprio dalla rivelazione, che ha avuto, del parato di carta volgare sotto la preziosità degli arredi strappati via dalle pareti della casa aristocratica»: Barberi Squarotti, *Il parato di carta* cit., p. 17.



Claudia Feleppa

Leo Ferrero e «Solaria»

La vita di «Solaria» (1926-1934<sup>1</sup>) si colloca in un decennio drammatico per la storia italiana. La rivista nasce infatti all'indomani delle leggi repressive sulla stampa e si protrae fino alla conclusione della guerra d'Abissinia che apre la «novissima storia imperiale d'Italia»<sup>2</sup>.

Dal punto di vista culturale il fascismo giunto al potere nel 1922 non elabora un preciso programma culturale e non possiede un pensiero originale, il materiale di cui si serve la propaganda di regime infatti è già formato prima di lui, da D'Annunzio a Corradini, da Oriani a Gentile, da Sorel a Pareto. Come rileva Norberto Bobbio «culturalmente il fascismo vive di rendita»<sup>3</sup> o tenta di appropriarsi di eredità culturali preesistenti: «È un crocicchio in cui si incontrano tutte le strade che provengono dalla cultura della destra conservatrice e reazionaria; da Hegel (un certo Hegel) a Nietzsche (un certo Nietzsche), dall'*action française* allo spiritualismo cattolico (dopo il Concordato)»<sup>4</sup>.

Il fascismo negli anni Venti farà suoi l'attualismo gentiliano, già messo a punto ai tempi della Grande Guerra e, in un secondo momento, la saggezza millenaria della Chiesa. Sarà Gentile a definire la dottrina fascista all'interno di un'impostazione spiritualistica che unifica teoria e pratica, respingendo come disvalori socialismo e democrazia e collegando strettamente il fascismo al Risorgimento, visto come periodo di maturazione del senso dello Stato.

Il regime, con la sua impostazione gerarchica e le leggi volte ad ottenere il controllo su ogni aspetto della vita politica e sociale del popolo

<sup>1</sup> In realtà gli ultimi numeri datati 1934 vengono pubblicati nel 1936.

<sup>2</sup> A. Hermet, *La ventura delle riviste*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 322.

<sup>3</sup> N. Bobbio, *Se sia esistita una cultura fascista*, «Alternative», I (1975), 6, p. 60.

<sup>4</sup> *Ibid.*

italiano, condiziona inevitabilmente anche il mondo della cultura. Il fascismo isola l'Italia non solo economicamente ma anche culturalmente, giudicando in maniera negativa le esperienze e le novità che provengono dal resto d'Europa in nome di un rigido nazionalismo.

L'arte occidentale moderna è condannata come immorale e anti-patriottica e si incoraggia la produzione di opere italiane ispirate ai principi della «romanità». Anche le vecchie avanguardie in questi anni si normalizzano sotto una spinta politica che non concede spazio a rivoluzioni d'origine piccolo-borghese. Il Futurismo ad esempio si vede «sfrattare» i miti della macchina e della velocità che vengono utilizzati dal regime per esaltare i concetti di forza e progresso che vorrebbe rappresentare. La letteratura ufficiale celebra il genio italo, il primato dei valori nazionali e afferma che in seno all'Italia esistono «tutte le premesse e tutti i risultati»<sup>5</sup> ai quali una cultura moderna può ambire.

La cultura italiana, provinciale ed autarchica, rimane così isolata dal dibattito culturale europeo. Gli intellettuali si trovano costretti ad agire in un ambito chiuso e limitato. È la fine dei tentativi di sprovincializzazione attuati già all'inizio del secolo da Marinetti e dai vari artisti legati al mondo parigino ed in particolare alle avanguardie del Dadaismo e Surrealismo.

Se, come ha notato giustamente Luti, per quanto riguarda gli intellettuali e gli enti di cultura non si può parlare di «fascismo-antifascismo» nel senso pieno del termine, in Italia si può tuttavia distinguere tra diversi spazi di azione ritagliati a seconda dell'ambito in cui questi enti e singoli operavano, stabilendo così una mappa che conduce dalla progressiva stabilizzazione del consenso a fenomeni di sotterranea e talvolta capillare opposizione, a settori in cui si determinano posizioni di autonomia nei confronti delle direttive culturali del regime<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda il mondo delle riviste in particolare, dopo la stabilizzazione del fascismo è Roma insieme a Milano a diventare la sede delle testate ufficiali del regime, da «Gerarchia» (1922-1943), diretta dallo stesso Mussolini, a «Civiltà fascista» (1923-1945), organo dell'Istituto di cultura fascista, diretta da Gentile (e in seguito da Volpicelli, Chiarini, Valitutti e Coppola) che svolge per un ventennio

<sup>5</sup> *Antologia di Solaria*, a c. di E. Siciliano, Lericci, Milano 1958, p. 10.

<sup>6</sup> G. Luti, *Firenze corpo* 8. *Scrittori-riviste-editori*, Vallecchi, Firenze 1983, p. 270.

un'operazione di «assorbimento non qualificato»<sup>7</sup> accogliendo ogni forma di adesione al fascismo e cercando di far conciliare i programmi e le disposizioni del partito. Sulla scia di «Civiltà fascista» si sviluppano numerose riviste incentrate sull'autarchismo culturale e sull'opposizione alle avanguardie considerate espressione dell'europeismo antinazionale. Tuttavia queste testate filofasciste (per citarne solo alcune: «Idea fascista», «Rivoluzione fascista», «Il Meridiano di Roma», «Il Tevere», «La Difesa della razza») non riescono ad uscire dal ristretto ambito del fiancheggiamento politico e si rivelano incapaci di elaborare un programma culturalmente significativo. Tali organi esprimono generalmente, nelle parole di Luti, «una posizione conformistica o di puro e scriteriato velleitarismo al cui confronto l'attendismo rondiano e l'ecllettismo solariano assumono oggi la configurazione di un'autentica barriera difensiva»<sup>8</sup>.

Sempre in ambito fascista ben diversa è l'azione promossa da Giuseppe Bottai, prima ministro delle Corporazioni poi dell'Educazione nazionale, che con «Critica fascista» (1923-1943) e in seguito «Primato» (1940-1943) si ripropone di dare agli organi di cultura dipendenti dal suo ministero la possibilità di un'azione individualizzante che li ponga «come strumento di scuola e di educazione al di fuori dello stretto controllo degli organi politici del partito»<sup>9</sup>.

L'asse Roma-Milano, oltre ad assumere il controllo sulla vita politica del paese, si arroga il compito di diffondere un'istruzione letteraria di base a vasto raggio d'utenza. È il caso della «Fiera letteraria» nata a Milano nel 1925 e trasferita a Roma nel 1929 dove assume il nome di «Italia letteraria» (1929-1936) sotto la direzione di Pavolini; ma anche del «Convegno» (1920-1939) di Milano diretto da Ezio Ferrieri e di «Omnibus» (1937-1939) il settimanale di Longanesi che inaugura la formula dei rotocalchi destinati alle classi medio-borghesi.

Se dunque negli anni del fascismo a Roma e Milano è impossibile affrontare il dibattito culturale senza imbattersi nello scontro con le direttive del regime, a Firenze le stesse pressioni giungono graduate. È per questo che proprio a Firenze, «centro eretico»<sup>10</sup> nel panorama

<sup>7</sup> Id., *La letteratura nel ventennio fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 143.

<sup>8</sup> Ivi, p. 144.

<sup>9</sup> Ivi, p. 146.

<sup>10</sup> G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»*, Vita & Pensiero, Milano 1982, p. 87.



culturale fascista, vede la luce una rivista come «Solaria» che raccoglie l'eredità intellettuale della «Ronda» (1919-1922) di Cardarelli, ma anche l'europesismo e l'istanza morale del quindicinale supplemento letterario a «La Rivoluzione liberale» di Piero Gobetti, «Il Baretti» (1924-1928).

Quest'ultimo foglio avrebbe lasciato un segno indelebile sulle riviste degli anni Trenta e Quaranta promuovendo da una parte l'idea di apertura all'Europa come unico mezzo per tornare ad un concetto illuministico di cultura e dall'altra introducendo per primo in Italia autori come Proust, Joyce, Kafka.

Il facile idealismo militante rimane dunque sostanzialmente estraneo e male accettato dagli ambienti fiorentini, tuttavia bisogna anche rilevare in questo periodo una diffusa tendenza tra gli intellettuali a ripiegarsi su se stessi «nell'esercizio della filologia e nel culto della poesia»; scrive Eugenio Garin:

I moti iconoclasti e sovvertitori, che al principio del secolo si erano presentati come innovatori ed europei, mostrarono allora, nelle conseguenze, la propria inconsistenza morale e il loro inguaribile provincialismo, che il fascismo loro erede cercò di travestire da ideologia universale. Fu il tempo in cui la resistenza al fascismo sul piano culturale si manifestò come apertura alle voci del mondo che con la loro sola presenza svelavano tutta la fragilità di un'assurda pretesa di primato. Fu il tempo di «Solaria» e di Montale, ma anche di «un isolamento quasi spasmodico nell'estetica pura e nella stilistica»<sup>11</sup>.

Probabilmente anche come reazione all'eccessivo purismo letterario, in questi stessi anni scoppia la polemica strapaese-stracittà. I due fronti rappresentano idealmente una doppia anima dell'Italia: quella paesana e provinciale amante della tradizione e quella borghese cittadina, industriale, consumistica ed europea.

Sul fronte strapaesano si trovano il toscano «Il Selvaggio» ed il bolognese «L'Italiano» che si oppongono alla stracittà del «'900» (1926-1929) di Massimo Bontempelli, attorno cui gravitano «I Lupi» (1928), «L'interplanetario» (1928) e «Duemila» (1929).

Il «'900», fondato da Bontempelli insieme a Malaparte (poi passato agli strapaesani), cerca di far confluire le istanze dell'avanguardia europea in una dimensione accettabile dal regime. Tuttavia già il primo

<sup>11</sup> E. Garin, *Un secolo di cultura a Firenze da Pasquale Villari a Piero Calamandei*, in *La cultura italiana tra '800 e '900. Studi e ricerche*, Laterza, Bari 1962, pp. 99-100.

quaderno, uscito in francese con il sottotitolo «Cahiers d'Italie et d'Europe», suscita subito forti polemiche. Il ricorso al francese viene giustificato da Bontempelli come mezzo per far conoscere l'Italia in Europa, nel tentativo di creare un nuovo mito italiano ispirato alla modernità; ma in realtà è già la stessa redazione ad avere un aspetto troppo internazionale per essere tollerata dai fascisti; ospita infatti intellettuali come Ramón Gómez de la Serna, James Joyce, Gorge Kaiser, Pierre Mac Orlan e dal terzo numero il sovietico Ilya Ehrenbourg. Ciò che si rimprovera maggiormente alla rivista di Bontempelli è di mostrare apertamente di preferire i costumi di Parigi, Mosca e New York a quelli delle città d'Italia.

Ben diversa la posizione de «Il Selvaggio». La rivista, nata a Colle Val d'Elsa appena un mese dopo l'assassinio di Matteotti per volontà del *ras* di Poggibonsi, Angiolo Bencini (poi trasferita a Firenze nel 1926 dal nuovo direttore Mino Maccari), presenta forti connotati squadristici e agrari. Questi motivi, rimasti sempre una costante nella rivista, confluiranno poi nel «Gazzettino ufficiale di Strapaese» diretto da Orco Biforco, uno degli pseudonimi dello stesso Maccari:

Strapaese è stato fatto apposta per difendere a spada tratta il carattere rurale e paesano della gente italiana; vale a dire, oltreché l'espressione più genuina e schietta della razza, l'ambiente, il clima e la mentalità ove son custodite, per istinto e per amore, le più pure tradizioni nostre. Strapaese si è eretto baluardo contro l'invasione delle mode, del pensiero straniero e delle civiltà moderniste, in quanto tali mode, pensiero e civiltà minacciano di reprimere, avvelenare e distruggere le qualità caratteristiche degli italiani<sup>12</sup>.

Il volto tradizionalista ed autoctono del fascismo vagheggiato da Maccari ha molte affinità col fascismo comunale «ancora carbonaro e garibaldino»<sup>13</sup> de «L'Italiano» del romagnolo Leo Longanesi. Elementi comuni a «Il Selvaggio» e «L'Italiano» sono l'antieuropeismo, l'antimodernizzazione e l'antinovecentismo. Nel programma de «L'Italiano» firmato da Gherardo Casini infatti si legge:

I popoli nordici hanno la nebbia, che va di pari passo con la democrazia, con gli occhiali, col futurismo, con l'utopia, col suffragio universale, con la birra, con Boekling, con la caserma prussiana, col cattivo gusto, coi cinque

<sup>12</sup> Orco Biforco, «Gazzettino ufficiale di Strapaese», IV, 16, 1 settembre 1927, p. 61, cit. in R. Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1984, p. 170.

<sup>13</sup> Ivi, p. 173.

pasti e la tisi marxista. L'Italia ha il sole, e con il sole, non si può concepire che la Chiesa, il classicismo, Dante, l'entusiasmo, l'armonia, la salute filosofica, il fascismo, l'antidemocrazia, Mussolini. Questo giornale cercherà di dissipare le nebbie nordiche che sono scese in Italia per offuscare il sole che Dio ci ha dato<sup>14</sup>.

Tuttavia «L'Italiano» avvalendosi di collaboratori quali Alessandro Pavolini, Curzio Malaparte, Ardengo Soffici e Giuseppe Raimondi (che nel 1926 in un articolo intitolato *Difesa della Ronda* darà il benvenuto nella rivista a Vincenzo Cardarelli), si colloca in un ambito più intellettualizzato rispetto alla rivista di Maccari; quest'ultimo infatti nel 1927 dalle colonne de «Il Selvaggio» evidenzierà le differenze rispetto a «L'Italiano» e nonostante la comune polemica contro stracittà, rivendicherà solo per sé il diritto di definirsi strapaesano:

Strapaese è nato nel 1926 sul «Selvaggio» e quivi cresciuto e irrobustito, non come una formuletta letteraria o artistica, ma come un'affermazione alta sonora di mentalità e sentimento in tutti i campi, come un modo di intender la vita, unitaria e complessa della Nazione<sup>15</sup>.

È in questo contesto che a Firenze nel gennaio 1926 Alberto Carocci<sup>16</sup> fonda «Solaria», rivista che già nel nome sembra portare i segni di un destino, nelle parole di Raffaello Franchi (ricordate da Bonaventura Tecchi): «il nome di una città ideale [...]. Sole e aria, probabilmente, e insieme un che di solitario»<sup>17</sup>.

«Solaria» nonostante la sua breve durata e la diffusione limitata (la tiratura non raggiungeva le 700 copie), sarà destinata a ricoprire un ruolo importante nella vita culturale italiana di quegli anni. La rivista è l'espressione di una «pattuglia di punta» nella quale oltre al direttore si segnalano vecchi rondisti come Antonio Baldini, Riccardo Bacchelli, Bonaventura Tecchi, Arturo Loria, Alessandro Bonsanti e collaboratori di più recente formazione gobettiana come Guglielmo Alberti, Umber-

<sup>14</sup> «L'Italiano», I, 14 gennaio 1926; ivi, p. 173.

<sup>15</sup> Articolo di M. Maccari del 24 novembre 1927, cit. in A. Panicali, *Le riviste del periodo fascista*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1978, p. 30.

<sup>16</sup> Inizialmente «Solaria» è diretta dal solo Carocci che nel novembre 1929 è affiancato da Giansiro Ferrata poi sostituito nel novembre 1930 da Alessandro Bonsanti. Dal 1933 Carocci torna ad essere unico direttore del foglio. Cfr. Luti, *La letteratura nel ventennio* cit., p. 78.

<sup>17</sup> B. Tecchi, *Vent'anni di «Solaria»*, «Risorgimento liberale», 3 marzo 1946.

to Morra, Giacomo Debenedetti, Raffaello Franchi, Mario Gromo, Sergio Solmi, Piero Buresi, Eugenio Montale e Leo Ferrero.

Nel corsivo d'apertura Alberto Carocci fa un esplicito riferimento all'eredità rondiana:

«Solaria» nasce senza un preciso programma e con qualche non spregevole eredità.

Forse l'una e l'altra cosa debbono considerarsi di buon augurio in un momento sazio e invero poco nostalgico di rivoluzioni, mentre anche la legittima aspirazione a un'originale fisionomia nel campo della cultura si assoggetta, più che volentieri, alle inevitabili leggi naturali.

Chi ha l'abitudine di sfogliare le riviste letterarie italiane ancora leggibili scorderà tra noi più di un viso non ignoto, giustappunto perché vogliamo vivere in un'aria di libertà e di consuetudini già provate. Ma presto, in questa luce che a molti parrà subito familiare, vorremmo farci riconoscere come gruppo.

Non siamo idolatri di stilismi e purismi esagerati e se tra noi qualcuno sacrifica il bel ritmo di una frase e magari la proprietà del linguaggio nel tentativo di dar fiato a un'arte singolarmente drammatica e umana gli perdoniamo in anticipo con passione. Per noi, insomma, Dostojevskij è un grande scrittore. Ma non perdoneremo nemmeno ai fraterni ospiti licenze che non siano pienamente giustificate e in questo ci sentiamo rondeschi<sup>18</sup>.

Della «Ronda» i solariani non intendono rinnovare il motivo puramente formale, mirano invece a sviluppare il concetto di letteratura come luogo e mezzo di civiltà dello spirito, come palestra dell'esercizio della libera intelligenza. In quest'ottica la «Ronda» appare loro come un anello di congiunzione con «La Voce» di De Robertis che aveva difeso la dignità e l'impegno morale del letterato, concetti questi che uniti ad elementi europeistici e civili si ritrovano anche nel contemporaneo «Il Baretto».

Giorgio Luti pur invitando ad evitare «corrispondenze» troppo rigide<sup>19</sup>, divide la vita di «Solaria» in tre fasi: la prima 1926-1928; la seconda 1929-1933 e l'ultima nel biennio 1933-1934.

Nella primi due anni «Solaria», forte dell'eredità rondiana e baretiana, si contrappone sia al provincialismo strapaesano che alla retorica di stracittà, riproponendo l'impegno moralistico de «Il Baretto» e restando legata ad alcuni schemi di matrice rondiana.

<sup>18</sup> [A. Carocci], [Presentazione programmatica senza titolo], «Solaria», I, gennaio 1926, pp. 3-4.

<sup>19</sup> Cfr. Luti, *La Letteratura nel ventennio* cit., p. 122.

Dal 1929 «Solaria» riscopre la letteratura nazionale ed internazionale di stampo europeo, con particolare attenzione anche ad una corrente culturale ebraica, concepita dai solariani soprattutto in chiave universale (emblematico il caso di Svevo, ebreo, ma anche e soprattutto triestino, dunque proiettato quasi fisiologicamente verso l'Europa). Quest'apertura verso voci ebraiche sarebbe stata fortemente criticata da diversi periodici contemporanei anche di ambiente cattolico come «Frontespizio» che nel 1929 accusa la rivista di essere «ebreizzata: Ferrero, Montale, Loria, Saba» e di avere «Italo Svevo per caposcuola (ebreo)» e «Alberto Moravia (ebreo) per rivelazione»<sup>20</sup>.

In questa fase «Solaria» si orienta nell'ottica dell'influenza francese, soprattutto della «Nouvelle Revue Française», con particolare attenzione alla letteratura contemporanea europea ed extraeuropea. Scrive Luti:

Si tornerà così a scoprire l'America di Melville e di Withman, ma al tempo stesso farà la sua comparsa anche quella di Anderson, Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, Faulkner [...]. E la Francia che compare nelle pagine di «Solaria» sarà ora sì quella di Valéry e di Proust, ma anche quella della *Vie royale* e della *Condition humaine* di Malraux, delle *Pages de Journal* di Gide; e la Russia sarà quella di Majakovskij e l'Inghilterra avrà voce nelle pagine di *Dedalus* e dei *Dubliners*, e il mondo asburgico e germanico apparirà nella tragica ironia del soldato di Zweig e nella coscienza narrativa di Mann<sup>21</sup>.

Il contatto con la «N.R.F.» influenzerà profondamente i narratori solariani contribuendo significativamente allo svecchiamento del romanzo italiano degli anni Trenta. Superata la sterile contrapposizione tra contenutisti e calligrafi<sup>22</sup>, i solariani riabiliteranno il romanzo come genere poetico e ancora sulla scorta francese (soprattutto Cocteau e Radiguet) presteranno una nuova attenzione al mito dell'infanzia e dell'adolescenza, considerati momenti «magici» di creazione di un mondo a parte rispetto a quello degli adulti<sup>23</sup>.

Nell'ultimo periodo della rivista, dopo la fase di «adolescenza

<sup>20</sup> «Frontespizio», 1929, 3.

<sup>21</sup> Luti, *La letteratura nel ventennio* cit., pp. 94-95.

<sup>22</sup> Cfr. A. Consiglio, *Meditazione sul perditempo*, «Solaria», VIII, febbraio-marzo 1933, p. 86.

<sup>23</sup> Cfr. G. Bosetti, «Solaria» e la cultura francese: l'influenza dei modelli della «N.R.F.» sui narratori solariani, in *Gli anni di Solaria*, a c. di G. Manghetti, Bi & Gi editori, Verona 1986, pp. 57-76.

forzosa», si rinnova l'impegno ideologico in sede filosofico-moralistica con richiami assidui alla realtà del nuovo tempo storico. In questo biennio l'atteggiamento della rivista, unito all'inasprimento dei controlli del regime sulla stampa (nel 1934 si istituisce il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, poi elevato a Ministero l'anno seguente) porterà al sequestro di «Solaria» a partire dal secondo numero del 1934 (marzo-aprile) ritirato per decreto prefettizio con l'accusa di contenere due scritti, *Il garofano rosso* di Elio Vittorini (che usciva a puntate sulla rivista dal febbraio 1933) e *Le figlie del generale* di Enrico Terracini, giudicati contrari alla morale e al buon costume<sup>24</sup>.

È probabile che nel gennaio 1926 seduto al caffè delle «Giubbe rosse» a progettare la nascita di «Solaria» insieme ad Alberto Carocci e Giansiro Ferrata, ci fosse anche il giovanissimo Leo Ferrero (1903-1933), all'epoca già collaboratore di diverse testate («Il Baretto», «Il Secolo», «Il lavoro», «Il Convegno»), coautore con il padre, lo storico Guglielmo Ferrero, di due pubblicazioni<sup>25</sup> e autore di alcuni drammi teatrali<sup>26</sup> uno dei quali, *Le campagne senza Madonna*, rappresentato a Roma nel 1925.

Fin dai primi anni di vita della rivista, Ferrero vi collabora attivamente non solo con articoli, poesie e recensioni, ma anche impegnandosi a pubblicizzarla e diffonderla negli ambienti dell'alta cultura italiana e francese alla quale poteva accedere grazie alle conoscenze familiari. Entrambi i genitori, infatti, Guglielmo Ferrero e Gina Lombroso (figlia di Cesare Lombroso), erano intellettuali affermati a livello internazionale. Se questo aveva inizialmente favorito la carriera letteraria di Leo Ferrero, nel giro di pochi anni tuttavia la situazione era radicalmente mutata. Verso la fine del 1926, dopo la fuga di Turati e il presunto attentato Zaniboni, la famiglia Ferrero era stata sottoposta ad un rigido controllo di polizia, i passaporti erano stati revocati ed alcuni giornali italiani avevano cominciato a rifiutare gli articoli di Guglielmo e Leo. La situazione era diventata così opprimente che nel

<sup>24</sup> Cfr. Luti, *La letteratura nel ventennio* cit., p. 78.

<sup>25</sup> G. e L. Ferrero, *La palinogenesi di Roma. Da Livio a Machiavelli*, con un'appendice su: *Che cos'è la storia?*, Corbaccio, Milano 1922, e *Julius Cäsar*, Aus dem Italienischen von A. Falker-Lilienstein, K. König, Wien 1925.

<sup>26</sup> L. Ferrero, *La chioma di Berenice*, *Le campagne senza Madonna: drammi*, pref. di A. Tilgher, Athena, Milano s.d. [ma 1924]. Ed. francese (con l'aggiunta del dramma *Quand les hommes rêvent ou Poids d'or*): *Trois drames*, préf. de R. de Traz, Présence, Genève 1942.

1928, riottenuto il passaporto, Leo Ferrero aveva deciso di trasferirsi stabilmente a Parigi.

Il legame con «Solaria» e i solariani era rimasto forte anche dopo questo «esilio volontario», tanto che nella *ville des Lumières* Leo Ferrero si sentiva un ambasciatore di «Solaria» all'estero e come tale era a tutti gli effetti considerato<sup>27</sup>.

A partire dall'estate 1928 Ferrero parteciperà a «Solaria» anche dal punto di vista finanziario; infatti quando Carocci rinuncerà alla proprietà della rivista e della casa editrice per problemi economici, entrerà in società con lui in qualità di socio accomandante (insieme ad Alessandro Bonsanti, Bonaventura Tecchi, Giacomo Debenedetti e Arturo Loria), investendo una quota individuale di 2000 lire (che nel gennaio 1929 passerà già a 3000<sup>28</sup>) e impegnandosi a rispondere in caso di fallimento della quota sociale<sup>29</sup>.

Il contributo di Leo Ferrero a «Solaria» nel primo periodo della rivista riguarderà soprattutto l'aspetto teorico e programmatico: egli

<sup>27</sup> Cfr. lettera di Leo Ferrero ad Alberto Carocci, da Parigi, s.d. [ma marzo 1929], in *Lettere a Solaria*, a c. di G. Manacorda, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 111.

<sup>28</sup> In una lettera di Carlo Parenti a Leo Ferrero, Firenze 21 gennaio 1929, in L. Ferrero, *Lettere europee. Le lettere familiari di Leo Ferrero dal 1919-1933*, a c. di A. Kornfeld, Bulzoni, Roma 1999, p. 143, si legge: «dall'esame della situazione economica presentata dal Consocio Dr. Alberto Carocci, direttore di Solaria, riflettente le attività e passività della cessata gestione, della quale la n/ Società si rende rilevataria, risulta chiaramente che la quota di capitale di L. 2000 (Duemila) sottoscritta da ciascun socio, non è sufficiente ad assicurare il normale svolgimento della nuova gestione in quanto il rilievo delle attività, al netto del passivo, richiede un immediato sborso di L. 12500 (Dodicimilacinquecento) che assorbirebbe da solo la quasi totalità del capitale sottoscritto, rendendo impossibile il funzionamento della nuova Azienda ... Per ciò, in pieno accordo col Consocio Dr. A. Carocci, propongo di elevare a L. 3000 (Tremila) le quote parti di ciascun Socio, versabili a mia richiesta da farsi con lettera raccomandata, conforme l'atto costitutivo. Il sottoscritto e il Dr. A. Carocci, non dubitano che data la urgenza del provvedimento, la S.V., con lo stesso spirito amichevole che la indusse a sottoscrivere precedentemente, vorrà dare piena adesione ai richiesti aumenti di quota, i quali, integrati dagli introiti che a mano a mano effettueremo, costituiranno quelle disponibilità di cassa minime indispensabili per la nuova gestione che avrà così inizio sotto migliori auspici».

<sup>29</sup> La casa editrice è registrata alla camera di commercio dal 1928 con la denominazione Edizioni di Solaria. Società in accomandita semplice Carlo Parenti & C. Compongono la società come soci accomandatari il tipografo Carlo Parenti e il direttore letterario Alberto Carocci e seguono come soci accomandanti (che rispondono in caso di fallimento della quota sociale) Alessandro Bonsanti, Leo Ferrero, Bonaventura Tecchi, Giacomo Debenedetti e Arturo Loria. Cfr. C.M. Simonetti, *Le Edizioni di Solaria*, in *Gli anni di Solaria* cit., p. 109.

sarà tra i più ferventi sostenitori del ritorno della letteratura italiana nel contesto della cultura europea. Se l'impostazione del problema almeno inizialmente potrà sembrare astratta, tuttavia contemporaneamente il discorso sulla poesia si farà sempre più concreto in sede di recensione e di cronaca e verrà spostandosi nella direzione della verifica testuale.

A proposito di Saba ad esempio Ferrero inquadra subito la questione di fondo della sua poetica nell'individuazione di un nuovo valore da attribuire alla parola:

[...] Saba è stato un poeta veramente italiano, perché ha espresso dei sentimenti che potevano essere espressi in italiano, in una forma che non sforzava la nostra lingua. Ogni lingua ha delle esigenze e delle preferenze; ogni lingua, si potrebbe dire, è come uno strumento musicale; e come certi pezzi di violino non s'adattano al piano, così certi sentimenti che si possono esprimere in una lingua in un'altra sono spaesati o, addirittura, muoiono. Provate a tradurre le Georgiche in francese o Verlaine in italiano. Questi poeti, non hanno solo l'istinto dei limiti, che la poesia non può oltrepassare; hanno anche quella dei limiti che ogni lingua s'è posta. E siccome ogni opera d'arte è fatta di rinuncia, non si lasciano possedere da inutili nostalgie.

Egli ha dunque, soprattutto, voluto esprimere dei sentimenti, con quella pedantesca volontà di esattezza, che gli imponevano la nostra tradizione e la nostra lingua, sdegnosa di trasparenze e di musicali suggerimenti. Per questo, mi pare che in quegli innumerevoli brutti versi, che non ha saputo addolcire, sia il segno più chiaro della sua grandezza<sup>30</sup>.

Recensendo invece *L'uomo nel labirinto* di Corrado Alvaro (giugno 1927) Ferrero affronta la questione del romanzo sostenendo che quello del futuro «sarà per metà sociale, e il tumulto dei mondi e dei popoli si mescolerà al dramma dei personaggi»<sup>31</sup>.

Ferrero oltre ad essere uno dei primi critici solariani ad occuparsi del tema sveviano, destinato in seguito a divenire uno dei centri della battaglia culturale, fu anche il primo mediatore, insieme a Montale, tra Svevo e Carocci<sup>32</sup>.

Già nel 1927 recensendo *Senilità*, Ferrero indica il valore determinante dell'opera nel progresso sveviano sottolineando la sua costruzione perfetta, superiore a quella della *Coscienza* (anticipando uno

<sup>30</sup> L. Ferrero, *Appunti su Umberto Saba*, «Solaria», I, luglio-agosto 1926, p. 42.

<sup>31</sup> Id., Rec. a C. Alvaro, *L'uomo nel labirinto* (Ed. Alpes, Milano), «Solaria», II, giugno 1927, p. 43.

<sup>32</sup> Cfr. *Lettere a Solaria* cit., p. XXIII.



dei motivi della futura critica sul triestino), ma anche prospettando la fondamentale novità dell'ultimo romanzo in rapporto all'impianto tradizionale delle opere precedenti («*Coscienza di Zeno* è meno perfetta, ma è andata più in là»<sup>33</sup>).

Ma è soprattutto nel 1928 con *Perché l'Italia abbia una letteratura europea* che Ferrero darà il suo maggiore contributo al cosiddetto europeismo solariano<sup>34</sup>. Intervenendo su «l'ultima e triste polemica fra Strapaese e Stracittà»<sup>35</sup>, Ferrero denuncia l'isolamento culturale italiano: «La letteratura italiana ha rinunciato all'Europa; si è cinta, nel suo stesso continente, di un largo silenzio. Deve ammetterlo chiunque, contemplando il panorama della nostra letteratura, e il guazzabuglio chiososo e morto delle sue accademie, pensi di segnalarne un carattere solenne»<sup>36</sup>.

Per Ferrero rinunciare all'Europa significa negare anche se stessi: la letteratura europea infatti non è qualcosa di staccato dalla cultura nazionale, ma è «quella che dipinge il proprio paese, sottintendendo gli altri» e dato che ogni giudizio è frutto di un paragone «in ogni libro che dipinga grandiosamente l'Italia si deve avere il presentimento del mondo». Molti scrittori italiani, invece, chiusi nelle loro «torri d'avorio», turbati più da una cattiva recensione che da una guerra, «non sono più europei, perché non hanno la chiave della vita, non solo europea ma universale che è il sentimento morale»<sup>37</sup>.

L'Europa utopica dei solariani, ha rilevato Domenico Consoli, è un fatto letterario prima che politico, anzi è «un fatto morale, soprattutto»<sup>38</sup>. La letteratura è intesa come valore in grado di rivaleggiare sullo stesso piano con ogni altra realtà contemporanea, compresa quella politica. Far bene il proprio mestiere di letterato equivale a «costruire una forza, consolidare una resistenza, affermare un'autonomia,

<sup>33</sup> L. Ferrero, Rec. a I. Svevo, *Senilità* (Morreale, Milano), «Solaria», II, ottobre 1927, p. 56.

<sup>34</sup> Cfr. G. Manacorda, *Momenti della letteratura italiana degli anni trenta*, Bastogi, Foggia 1979, p. 43; ma anche Luti, *La letteratura nel ventennio* cit., e S. Morganti, *L'Europa come sottinteso nei viaggi e negli scritti di Leo Ferrero*, «I quaderni di Gaia», VI (1995), 9, pp. 5-28.

<sup>35</sup> L. Ferrero, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, «Solaria», III, gennaio 1928, p. 32.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> D. Consoli, «Solaria» e i solariani, in *Letteratura Italiana Contemporanea*, dir. da G. Mariani e M. Petrucciari, II, Lucarini, Roma 1980, p. 109.

fondare una *polis* di liberi cittadini»<sup>39</sup>. La mancanza dell'Europa nella letteratura italiana rivela dunque una colpevole mancanza di libertà spirituale e culturale.

Leo Ferrero, che condivide con i baretiani il rifiuto della subordinazione della cultura alla politica, rivendica il primato della passione morale perché lo studio del proprio paese dovrebbe essere sempre «ispirato e guidato dal desiderio della giustizia»<sup>40</sup>:

Nessun romanzo può diventare europeo, se non è ispirato da un sentimento morale: perché su questo sentimento, prima di tutto, si accordano e riconoscono gli uomini di una stessa civiltà. Possiamo già dire, d'altra parte che nessun romanziere saprà dipingere gli uomini, in modo da appassionare tutti gli europei, se non lo anima la più universale delle sofferenze<sup>41</sup>.

Ma perché diventino europei non soltanto un romanzo, ma un'intera letteratura non basta il senso morale, ci vuole soprattutto il senso della tradizione: «Qualunque paese, che produca dei lavori solitari è destinato a chiudersi nel silenzio: le opere si spandono quando si continuano spiritualmente, perpetuandosi una nell'altra»<sup>42</sup>.

E a questo proposito, interrogandosi sulla diversa fortuna di due capolavori della letteratura europea come *Le anime morte* di Gogol e *I promessi sposi* di Manzoni, Ferrero considera:

*Le Anime Morte* sono ancora lette, perché in Russia non si è spenta la tradizione di Gogol. Non si leggono *I Promessi Sposi*, perché sono rimasti letterariamente isolati. [...] Si crede generalmente che un capolavoro, quando resta isolato, trionfi nello splendore della sua solitudine; ma decade invece, perché gli uomini, quasi sempre, smettono di leggerlo appena entra nel passato. [...] I pubblici d'Europa continuano dunque a leggere le *Anime Morte*, perché dopo di Gogol, sono fioriti Tolstoj, Dostoievski, Turghenieff, Cecof, Gorki [sic], che hanno letto prima<sup>43</sup>.

L'ultima parte dell'articolo smaschera candidamente le contraddizioni e velleità degli intellettuali italiani che nonostante il loro isolamento e provincialismo tentano la conquista del successo europeo:

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Ferrero, *Perché l'Italia* cit.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

Ci troviamo dunque dinnanzi a un bivio solenne: perché oggi la letteratura di tutta l'Europa si è andata unificando; e un'opera letteraria, che non sia europea, è mal tollerata nella sua stessa patria. Noi vediamo che in ogni paese il pubblico non perde il filo delle glorie europee, ma si smarrisce tra quelle nazionali, anche se sono della sua nazione; tanto che si è imposto agli scrittori il dovere di espandersi, per durare e trionfare a casa propria. Paradosso del destino, che non so se chiamare tragico o grandioso, che giustifica, da una parte, gli sforzi affannosi e inutili, con cui tanti tra gli scrittori nazionali cercano di conquistare l'Europa. Ma noi pensiamo d'aver posto il problema nei suoi termini umani: è inutile far della propaganda in Europa, se non si produce una letteratura europea. Bisogna che gli scrittori non si lascino accecare dall'orgoglio candido di inaugurare, ogni volta che scrivono un libro, un nuovo genere letterario; che perpetuino invece, rinnovandole, delle grandi tradizioni; ma, soprattutto, che abbandonino il deserto, ridiventino uomini<sup>44</sup>.

Celebrato successivamente come manifesto della rivista<sup>45</sup>, in realtà *Perché l'Italia abbia una letteratura europea* nel momento della sua uscita non verrà accolto troppo benevolmente dalla maggior parte dei solariani. Infatti Leo Ferrero che in quel momento si trova in Inghilterra riporta ai genitori: «Carocci ha scritto che Franchi era furibondo contro il mio articolo; e Bacci accanito, Loria favorevole, Montale incerto. Che questo articolo così *bread and butter* provochi tanta reazione è la prova che non siamo più in Europa!»<sup>46</sup>.

Con parole quasi identiche, in una lettera ad Alberto Carocci Ferrero lamenta problemi simili a proposito di un altro articolo, *Lieviti letterari*, comparso nel numero di «Solaria» di luglio-agosto 1928:

Saluta affettuosamente i miei indignati amici [...].

Caro Alberto,

sono molto stupefatto; non avrei mai potuto prevedere che un articolo così *bread & butter* (pane e burro, dicono qui) provocasse delle reazioni. In Europa tutti le avrebbero trovate cose innocenti<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Lo stesso Carocci, nell'introdurre un'antologia della rivista definirà Ferrero come il corifeo di un ipotetico revisionismo considerato necessario alla sopravvivenza dell'intelligenza borghese italiana. Cfr. *l'Introduzione a Antologia di Solaria* cit., p. 10.

<sup>46</sup> Lettera di Leo Ferrero ai genitori, s.d. [ma gennaio 1928], in Ferrero, *Lettere europee* cit., p. 88.

<sup>47</sup> Lettera di Leo Ferrero ad Alberto Carocci, Milano 11 settembre 1928, in *Lettere a Solaria* cit., p. 85.

In *Lieviti letterari* Ferrero torna sul ruolo dell'intellettuale italiano criticando l'atteggiamento «sempre aggressivo e un po' schernevole» che quest'ultimo assume proprio perché isolato:

Partendo, infatti, dal punto di vista di essere solo, tutto quello che succede al di fuori di lui non gli sembra che uno sterile tumulto di illusi. La vita, così, gli appare come il campo immenso in cui deve affermare il suo io, tra le ombre chiasose di altri falsi scrittori, che non vogliono riconoscerlo. Questa mi pare la base psicologica del nostro malessere; perché un senso così selvatico della vita inaridisce<sup>48</sup>.

Inevitabile per Ferrero il confronto con l'ambiente culturale francese con cui è in contatto fin dall'adolescenza e nel quale, dopo il trasferimento a Parigi, comincia ad inserirsi stabilmente:

L'intellettuale francese nasce con l'istinto del gruppo: appena in età di meditare si cerca un maestro che lo riattacchi a una tradizione; appena comincia a scrivere si cerca dei compagni con i quali fondare una scuola. Questo senso del gruppo spiega i complimenti, con cui fiorendosi la vita a vicenda, i francesi hanno fatto dei rapporti tra gli uomini il capolavoro della loro civiltà; perché ogni scrittore, e più largamente ogni essere umano diventa socievole, là dove la gente lo ammira. Così, per la gioia di sentirsi lodare, gli uomini acquistano l'istinto della compagine. Ma tutto si ripercuote; e se da principio gli uomini ammirano per essere ammirati, alla fine si assuefanno davvero a vedere nei loro simili piuttosto le virtù che i vizi: il gioco si trasforma in un profondo sentimento di benevolenza.

Ma l'intellettuale italiano, in genere, nacque convinto, come Berkeley, d'essere, in mezzo alle sue rappresentazioni, il solo uomo vero dell'universo. Persuaso di vivere in un mondo di fantasmi, egli cresce nella perpetua irritazione di vedersi smentito. Esiste dunque per definizione contro tutti<sup>49</sup>.

La stessa ammirazione per la civiltà culturale francese si ritroverà anni dopo nel saggio *Paris, dernier modèle de l'Occident* che si chiude con il famoso *Appel* diretto proprio alle élites parigine. Appello che Chiaromonte dalle stesse pagine di «Solaria»<sup>50</sup> bollerà come patetico e accademico, oltre che colpevole di schiacciare Parigi, responsabile del

<sup>48</sup> L. Ferrero, *Lieviti letterari*, «Solaria», III, luglio-agosto 1928, p. 29.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> N. Chiaromonte, *Parigi come modello*, «Solaria», VIII, gennaio 1933, pp. 59-62.

destino dell'Occidente, «sotto il peso di un moralismo storico da cui si è sempre tenuta lontana»<sup>51</sup>.

I rapporti tra Leo Ferrero e i solariani, soprattutto dopo il trasferimento a Parigi, non saranno sempre facili. Ferrero imputa la colpa a «l'atmosfera letteraria nostra»<sup>52</sup> e più di una volta nel carteggio con Carocci lo invita a raggiungerlo a Parigi per «respirare» e «veder come la vita letteraria è facile e larga, come le riviste si occupino di tutto, rendano dei servizi a tutti e come siano ben fatte e come non si litighi mai tra collaboratori»<sup>53</sup>.

Nel 1929 le tensioni tra Ferrero e i solariani si inaspriranno anche a causa della mancata pubblicazione nella rivista di un estratto del *Leonardo*<sup>54</sup> di Ferrero cui Carocci si era opposto temendo che le idee espresse nel libro potessero essere considerate posizioni teoriche della rivista. Il 4 maggio 1929 Carocci scriveva:

Del Leonardo ti ho scritto e parlato ripetute volte, e non so come i miei motivi non ti sian parsi ottimi. È proprio per il fatto che Solaria è la tua Rivista che in essa i tuoi scritti avrebbero avuto un tono programmatico che non avevano invece nel Convegno dove tu sei semplicemente un ospite. D'altra parte, con le cose che tu affermi io dissento troppo profondamente per voler correre il rischio che vadano come posizioni teoriche di Solaria. Nota che questo, per il motivo che ti dico qui sopra e per l'altro, ottimo, che Solaria non ha mai espresso chiaramente una posizione teorica, era quasi inevitabile<sup>55</sup>.

Proprio durante il fitto scambio epistolare del 1929 incentrato sul libro di estetica di Ferrero, Carocci si troverà ad ammettere:

Nota poi che la tua collaborazione, alla quale io tengo MOLTISSIMO è quella che mi costa più cara.

La cosa rimanga fra noi, s'intende. Ogni tuo scritto che comparisce in

<sup>51</sup> Ivi, p. 62.

<sup>52</sup> Lettera di Leo Ferrero ad Alberto Carocci, Timbro postale 21 maggio 1929, Paris, in L. Ferrero, *Il muro trasparente: scritti di poesia, di prosa e di teatro*, a c. di M. Scotti, con due ricordi di A. Garosci e N. Ferrero Raditsa e due carteggi con J.-J. Bernard e A. Carocci, Scheiwiller, Milano 1984, p. 227.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*, précédé d'une étude *Léonard et les Philosophes*, de P. Valéry, Kra, Paris 1929. Edd. italiane: *Leonardo o dell'arte*, con una intr. di P. Valéry, Buratti, Torino 1929; Nuove Edizioni di Capolago, Lugano-Genève 1935.

<sup>55</sup> Lettera di Alberto Carocci a Leo Ferrero, Firenze 4 maggio 1929, in Ferrero, *Il muro trasparente* cit., p. 226.

Solaria vuol dire querimonie noiose e interminabili, con chi te lo immagini. Questo te lo dico non perché da esse dipenda una più rallentata pubblicazione di scritti tuoi, ma per dimostrarti che non ti voglio dopo tutto tanto male come tu credi. Le querimonie non mi danno poi gran noia sai come son solito fare: non discutere e fare a modo mio<sup>56</sup>.

Nello stesso anno Carocci e Ferrero si troveranno di nuovo in disaccordo, questa volta a proposito della recensione al libro di Jean Luchaire *Une génération réaliste* che Ferrero desiderava pubblicare nello Zibaldone di Solaria, mentre Carocci avrebbe voluto evitarlo: «per il Luchaire ho la massima diffidenza, ti confesso che vorrei farne a meno»<sup>57</sup>.

Nella sua risposta Ferrero sposta il problema delle recensioni dal piano personale a quello più generale del bene della rivista:

Ti avevo scritto una lunga lettera in cui ponevo, discutevo dei problemi, ma rinunzio a mandartela a che scopo? Le recensioni le farò in Notre Temps. Quelle recensioni hanno servito a Solaria più che non paia. Se oggi, in Inghilterra e in Francia, c'è un piccolo gruppo *importantissimo* di gente che legge Solaria, e che un giorno potrà essere un aiuto preciso per tutti i *solariani* è anche grazie a quelle recensioni. Non le facevo mica a caso come pareva, ma possibile che l'idea che potessero esser utili anche a me sembrasse tanto [...].

In Italia si fanno solo recensioni ai propri nemici? Paese cristiano per eccellenza. Stop. (Il problema Jean [Luchaire] è molto particolare)<sup>58</sup>.

Evidentemente la risposta di Leo (o forse l'intercessione dei coniugi Ferrero<sup>59</sup>) avrebbe convinto Carocci a pubblicare la recensione al libro di Luchaire che sarebbe uscita nel numero di «Solaria» del settembre-ottobre 1929<sup>60</sup>.

Ne *Il muro trasparente*, sempre nel carteggio con Carocci, è pubblicata una velina dattiloscritta di Leo Ferrero che non presenta data, ma che i curatori hanno collocato nel 1930; personalmente invece ritengo

<sup>56</sup> Lettera di Alberto Carocci a Leo Ferrero, Firenze 4 maggio 1929, ivi, p. 227.

<sup>57</sup> Lettera di Alberto Carocci a Leo Ferrero, Firenze 18 marzo 1929, ivi, p. 225.

<sup>58</sup> Lettera di Leo Ferrero ad Alberto Carocci, Timbro postale 21 maggio 1929, Paris, ivi, p. 227.

<sup>59</sup> Il 27 giugno 1929 Leo Ferrero a proposito della recensione al libro di Jean Luchaire aveva scritto ai genitori: «Ho scritto a Carocci. Se potete sollecitarlo, fatelo anche voi»: Id., *Lettere europee* cit., p. 189.

<sup>60</sup> Id., Rec. a J. Luchaire, *Une génération réaliste* (Librairie Valois, Paris), «Solaria», IV, settembre-ottobre 1929, p. 61.

che si tratti della famosa «lunga lettera» che Ferrero aveva rinunciato a spedire. La conferma più valida a tale ipotesi si trova a mio avviso nel *post scriptum*: «P.S. l'affare Jean è complesso. Ne riparleremo». Tale riferimento non avrebbe avuto senso nel 1930, quando la recensione al libro di Luchaire era già stata pubblicata. Riporto dunque integralmente il testo della velina:

Caro Alberto, ma no che non sono arrabbiato: io sono il cittadino che protesta e a parte questo ti voglio molto bene, ma capisco che se tutti protestano contro i miei articoli, devo protestare anch'io contro le proteste – e tu sei la vittima, povero diavolo.

Dunque, sta tranquillo: non ti manderò più recensioni di stranieri (e poiché le posso fare in *Notre Temps* avrei smesso anche prima se tu mi avessi detto che facevano tanto scandalo) e possibilmente, neanche di italiani (non posso giurarlo ma farò il possibile) – le farò anche in *Notre Temps* o in *Occident* (una nuova rivista).

Solamente lasciami giustificare le passate. Io non sapevo che fossero proibite come le pistole corte, né che lo *Zibaldone* fosse dedicato alla pura letteratura italiana, né che fosse lecito di scrivere solo recensioni dei propri. Non mi sono perciò mai sognato di protestare quando Franchi scriveva che Ogetti era il maestro della nostra generazione e Bacchelli etc. né quando Montale scriveva di Supervielle, né quando Gadda andava in brodo di giuggiole su Paolo Vita o Finzi o Ravagnani, né quando Ferrata mandava da Parigi dei soffietti su Mac Orlan o Morra su Virginia Woolf etc. Perché gli altri protestano quando scrivo di Grasset o di Traz? Sono forse libri brutti? Sono forse stato disonesto? E per il fatto che i recensiti sono amici o persone potenti, che danno faccio ai Solariani? Io ho sempre pensato scrivendo quelle recensioni a lanciare in Europa dei rampini a cui ci si potesse attaccare. E dopo la recensione di Baring<sup>61</sup>, in Inghilterra tutto il gruppo Baring (Chesteron, Woolf, Belloc etc) conosce Solaria, e dopo la recensione Grasset<sup>62</sup> Grasset mi ha chiesto informazioni su tutti voi, e la recensione di Traz<sup>63</sup> vi fa conoscere in modo simpatico dal direttore della *Revue de Genève* e idem sarebbe stato Martin du Gard. È mai possibile, che per il fatto che una recensione possa essere utile anche a me, o possa far piacere a un amico mio, i solariani rinunzino al vantaggio loro e alla diffusione della Rivista nei gangli nervosi dell'Europa? È mai possibile che se per una volta uno di noi fa qualcosa che è nello stesso [tempo] onesto impor-

<sup>61</sup> Id., Rec. a M. Baring, *Comfortless Memory* (Heinemann, London), «Solaria», III, ottobre 1928, p. 70.

<sup>62</sup> Id., Rec. a B. Grasset, *Rémarques sur l'action* (Gallimard, Paris), «Solaria», III, luglio-agosto 1928, p. 52.

<sup>63</sup> Id., Rec. a R. de Traz, *L'écorché* (Grasset, Paris), «Solaria», III, dicembre 1928, p. 58.

tante per tutti in un senso anche pratico, tutti si rivoltino per non so che paura? Se esistessero delle rubriche fisse, capirei ancora: ma non esistono. E allora? Perché renderci la vita così difficile? Come tutto è facile, qui; come nessuno intralcia l'altro, come tutti cercano di aiutarsi, come non si litiga, come ti prendono tutto e come le riviste sono ben fatte! La vita è inumana da noi e si pretende troppo e troppo poco dagli uomini. Nessuno si rende conto che non ci si può intendere in generale, che in base a uno scambio continuo di beni. E tu, in fondo, che sei il più buon diavolo di questo mondo, sei la vittima di questa ostilità, generale. A ogni modo sta tranquillo: la pace è più importante delle recensioni anche se le recensioni possono essere utili alla Rivista e a me. Ti abbraccio affettuosamente e abbraccio tutti i miei terribili contraddittori.

Tuo Leo

P.S. l'affare Jean è complesso. Ne riparleremo.

Argomenti simili erano stati addotti da Leo Ferrero già nel 1928 quando si era verificato lo stesso problema (la mancata pubblicazione di una recensione):

Caro Alberto,

ricevo un'altra lettera di Bocca che ti mando. È la seconda e per un libro che vale<sup>64</sup>. Bisogna dunque che ci mettiamo d'accordo su questo punto. Io ho fatto per «Solaria» tutto quello che potevo, le ho dato delle cose abbastanza buone, l'ho diffusa parecchio, lo [*sic*] un po' nutrita, mi sono adoperato con tutte le mie forze a aiutarla. Le ho reso quindi dei servizi. La gente sa che io faccio parte di «Solaria», vede che la diffondo e crede dunque che quando mi manda un libro e io le prometto una recensione, e la recensione non esce è perché non l'ho fatta. Non è dunque possibile andare avanti così. Se da una parte io vi ho reso dei servizi e intendo ancora di rendervene, voi non dovete rispondermi mettendomi nell'impaccio. Io non sono affatto irragionevole e sono onesto. Non vi impongo dei soffiati troppo scandalosi e so che anche quando vorrei farli, la verità è più forte di me e sprizza fuori (Alvaro, Luzzato etc.). Le mie recensioni sono curate, attente e fanno comodo anche alla rivista. Non dovete dunque, approfittando del fatto che non sono a Firenze, rimandar-mele di cinque mesi, farmi scrivere tante lettere di scusa, inquietarmi, togliere loro ogni valore, mettermi sempre addosso il dubbio che io prometto senza esser sicuro di poter mantenere. Se non siamo sicuri almeno uno dell'altro, tra noi, come facciamo a vivere in questo mondo in cui sono tutti nemici? Ora per esempio ti manderò due recensioni: una sul libro di F. M. Martini e una sul libro di Venturi ultimo. Ho avuto questi due libri dagli autori, che mi hanno

<sup>64</sup> Ferrero si riferisce con tutta probabilità alla propria recensione a L. Pagano, *La Fionda di Davide* (Bocca, Torino), che sarà pubblicata in «Solaria», III, giugno 1928, p. 56.



chiesta una recensione per *Solaria*. Non posso farli aspettare fino alle calende greche. Ci siamo intesi? Ti prego di rispondermi in modo preciso su questo punto. Salutami tutti. Ti stringo affettuosamente la mano tuo Leo<sup>65</sup>.

A partire dagli anni Trenta, seppure non dichiaratamente, si verifica un progressivo allontanamento tra Ferrero e i solariani. Nel 1930 su «*Solaria*» compaiono soltanto due suoi articoli, entrambi tratti dai «*Giornali di viaggio*»<sup>66</sup>. Alla madre che evidentemente critica il suo lavoro risponde:

Cara mamma, mi pare che tu consideri il mio *Giornale di viaggio* da un punto di vista sbagliato. Non deve essere uno studio della Svizzera, ma il racconto lirico di un viaggio, e cioè di me stesso in circostanze straordinarie. Non avrei nessuno scrupolo a cambiare i nomi dei paesi se fosse possibile. Non è il caso di chiedersi se il libro è profondo o superficiale, poiché non ci sono idee, ma impressioni; bisogna chiedersi se è bello o brutto. Non ambisco che di scrivere delle belle pagine. In italiano non bisognerebbe fare niente d'altro. È la sola qualità che capiscono e ammirano negli scrittori: che cosa ha fatto D'Annunzio se non dei *Reisebilder* di questo genere? Vedrai che successo avranno queste pagine scritte in una settimana presso i solariani! Non credere che mi voglia specializzare nel pezzo di colore; ma non cercare niente altro che dello stile e un po' di poesia in una serie di articoli descrittivi<sup>67</sup>.

A Carocci invece, proponendo la pubblicazione del suo giornale, scrive: «So bene che mi si accusa amichevolmente di *manie* speculative: aiutatemi una volta tanto a provare, con questi articoli, che so anche scrivere dei pezzi come Piero Gadda, e delle descrizioni *in cui non c'è nessuna idea!*»<sup>68</sup>.

D'altra parte anche Nello Rosselli nel suo *Necrologio* dell'amico scomparso aveva scritto: «Qualcuno fra i suoi amici gli rimproverava, scherzando certa sua gravità e petulanza, quel suo perenne deviare i

<sup>65</sup> Lettera di Leo Ferrero ad Alberto Carocci, 3 maggio 1928, pubblicata in *Lettere a Solaria* cit., p. 69.

<sup>66</sup> L. Ferrero, *Giornale di viaggio: Addio a Roma*, «*Solaria*», V, gennaio 1930, p. 22 e Id., *La cascata del Reno*, «*Solaria*», V, luglio-agosto 1930, p. 36.

<sup>67</sup> Lettera di Leo Ferrero ai genitori, Timbro postale italiano, 9 novembre 1929, in Id., *Lettere europee* cit., p. 218.

<sup>68</sup> Lettera di Leo Ferrero ad Alberto Carocci, 10 giugno 1930, in Id., *Il muro trasparente* cit., p. 229.

discorsi più lievi verso questioni di principio», e più avanti accennava anche ad una «austerità ingenua, che era il suo fascino»<sup>69</sup>.

E lo stesso Ferrero, a testimonianza dei cambiamenti che sta maturando, nel 1932 a proposito di *Paris, dernier modèle de l'Occident* scrive a Carocci: «Questo è il mio ultimo libro di giovinezza»<sup>70</sup>.

Effettivamente negli anni Trenta Ferrero, nonostante la distanza fisica e psicologica sempre maggiore dai solariani (nel 1932 si trasferirà negli Stati Uniti) si sta muovendo parallelamente a loro in una stessa direzione: quella del romanzo.

Anche se per lui un romanzo non può che nascere «da un senso filosofico della vita», è al periodo dell'adolescenza che guarda quando compone *Espoirs* e in questa sua ricerca *à rebours* trova estremamente utile anche il diario che la madre Gina Lombroso ha tenuto su di lui nella prima infanzia:

Cari,  
decisamente la lettura di quel quaderno su di me è importantissima. Ho finalmente trovato le linee generali del mio carattere e tra l'altro questa contraddizione: sono ragionevole nelle azioni e pazzo nei sentimenti – e questo dall'età di 5 anni senza il minimo cambiamento. Avrei assolutamente bisogno del seguito, mandatemelo copiato o manoscritto e, se fosse possibile, anche quello della Nina, sto studiando i rapporti tra il carattere delle persone formate e quello infantile per vedere fino a che punto cambia, e il quaderno della Nina mi sarebbe utilissimo<sup>71</sup>.

Ma già anni prima, nel Taccuino aprile 1928-1929, a proposito di un sogno in cui viveva il trasferimento di Nello Rosselli al confino aveva annotato:

Non do mai al mio sogno la forma drammatica. Da questo si vede, forse, come da qualche tempo (un anno?) per quanto scriva del teatro e della filosofia, mi stia, nel fondo di me stesso, preparando continuamente al romanzo.

<sup>69</sup> N. Rosselli, *Necrologio. Una giovinezza stroncata. Leo Ferrero*, in *Politica e affetti familiari; Lettere di Amelia, Carlo e Nello Rosselli a Guglielmo, Leo e Nina Ferrero e Gina Lombroso Ferrero (1917-1943)*, a c. di M. Calloni e L. Cedroni, Premessa di G. Sapelli, trascrizione e trad. di P. Ranzini, Feltrinelli, Milano 1997, p. 247.

<sup>70</sup> Lettera di Leo Ferrero ad Alberto Carocci, Timbro postale Genève 22 luglio 1932, in Ferrero, *Il muro trasparente* cit., p. 233; cfr. anche la lettera di Leo Ferrero ai genitori, del 31 maggio 1932, in Id., *Lettere europee* cit., p. 288.

<sup>71</sup> Lettera di Leo Ferrero ai genitori, Timbro postale 29 [?] giugno 1932, ivi, p. 294.

In verità tutto il materiale che raccolgo nella vita, senza volerlo è fatto per il romanzo. Il sogno è alle volte uno specchio più fedele di noi che la ragione<sup>72</sup>.

Nel corso degli anni Trenta «Solaria», di pari passo con l'aggravarsi dei suoi problemi economici, sembra aprirsi progressivamente ad una dimensione più europea.

Nel maggio 1931 Ferrero scrive ai genitori: «Carocci è venuto qui in viaggio di nozze e vorrebbe fondare un giornale “L'Italia europea”. In fondo è ridicolo persino il titolo; quanto al giornale, di che parlerà?»<sup>73</sup>.

Nel gennaio 1932 Carocci scrive a Ferrero:

Ho mandato Solaria alla Ocampo e le ho scritto. Fra l'altro le ho scritto se sarebbe possibile il suo aiuto per eventuali numeri unici dedicati, nel corso del 1932, alle varie letterature estere contemporanee. A te volevo chiedere se crederesti possibile un numero dedicato alla letteratura Greca. [...] Mi raccomandando Solaria che ha NECESSITÀ ASSOLUTA di nuovi abbonati<sup>74</sup>.

Nel febbraio dello stesso anno di nuovo Carocci insiste sul problema economico:

Ho fatto mandare Solaria ai tuoi a Ginevra. Se gli scrivi, raccomanda di fare una propaganda non soltanto morale. Intendo dire che navighiamo malissimo (riceverai presto il bilancio che è stato già compilato) e che bisogna battere la campagna degli abbonamenti, se no chi sa come si fa ad andare avanti<sup>75</sup>.

E Ferrero ai genitori:

Ricevuta lettera da Alberto Carocci che vi ha mandato Solaria. Dice se potete trovargli degli abbonamenti sarebbe urgente perché Solaria non va più avanti e c'è rischio che debba smettere<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> Taccuino aprile 1928-1929, Archivio Leo Ferrero, cit. anche in A. Kornfeld, *La figura e l'opera di Leo Ferrero*, Gutenberg, Povegliano Veronese 1993, p. 111.

<sup>73</sup> Lettera di Leo Ferrero ai genitori, Mercoledì primi di maggio 1931, in Ferrero, *Lettere europee* cit., p. 265.

<sup>74</sup> Lettera di Alberto Carocci a Leo Ferrero, Firenze 11 gennaio 1932, in Ferrero, *Il muro trasparente* cit., pp. 231-32.

<sup>75</sup> Lettera di Alberto Carocci a Leo Ferrero, Firenze 9 febbraio 1932, *ivi*, p. 232.

<sup>76</sup> Lettera di Leo Ferrero ai genitori, Timbro postale 12 febbraio 1932, in *Id.*, *Lettere europee* cit., p. 278.

Nel settembre 1932 Carocci ritorna a parlare di «modificazioni radicali» da apportare a «Solaria» nel tentativo di un avvicendamento europeo:

Carissimo Leo, spero che questa lettera ti faccia piacere. Ho intenzione di apportare in Solaria delle modificazioni radicali, e per questo mi occorre il tuo consenso e il tuo consiglio. Così come la rivista va avanti adesso, non ha proprio nessun interesse. La mia intenzione consisterebbe nell'avvicinarla al tipo di rivista come la «Revista de Occidente» di Ortega y Gasset, la «Neue Rundschau», la «Europäische Revue» etc. dico, s'intende, per citare esempi non modelli. Togliere a Solaria il carattere strettamente letterario in senso libresco e quasi tecnico; pubblicare anche degli articoli di storia (il nostro «risorgimento» per es.: una storia tutta da rifare) di economia (nel senso più largo), di sport, di cinema, di architettura e di urbanistica, perfino di scienza per quel tanto che la scienza può avere di comune con la speculazione filosofica o con la poesia. Abolire la rubrica delle «recensioni» e sostituirla con numerosi articoli sui libri più interessanti e con un'accurata rassegna di «libri» dedicando otto o dieci righe ciascuno. Cambiare formato più grande, su due colonne. Smetterla con la solita impaginazione: racconto poesia raccontino saggio etc.

Accentuarne il carattere europeo pubblicando articoli di stranieri, articoli sopra letterature straniere; traduzioni. Infine cambiare perfino il titolo: quello di Solaria, sciccioso, e sgradevole, mi sembra una eredità troppo ingombrante. Mi piacerebbe «Lo spettatore europeo»; oppure addirittura «Rassegna Europea» o «Rivista Europea». Consigliami anche su questo.

Tu capisci caro Leo, che se fino ad ora tu eri un collaboratore graditissimo, adesso diventeresti un collaboratore necessario, ed io dovrei poter contare sulla tua collaborazione assidua. Chi mi consiglieresti di invitare di italiani? e chi di stranieri? E tu che cosa mi manderesti? per esempio uno scritto sulla «civiltà americana»? Dimmi anche se non sarebbe possibile invitare qualche americano di prim'ordine (dico come intelligenza non come fama); o se non sarebbe possibile concordare qualche servizio combinato con qualche rivista americana (un tempo c'era il Dial, ottimo, ora è morto) in modo da poter avere anche qualche firma di primo piano con poca spesa.

A proposito siamo in nera miseria. Credi che si potrebbe avere degli abbonati costà? Scrivimi subito. Dammi un sacco di consigli. Pensa subito alla tua collaborazione<sup>77</sup>.

In realtà Leo Ferrero risponderà alle richieste di Carocci consigliando di prendere ad esempio «Nation» e «The New Republic», invian-

<sup>77</sup> Lettera di Alberto Carocci a Leo Ferrero, Firenze 19 settembre 1932, in Ferrero, *Il muro trasparente* cit., pp. 233-34.

do un contributo economico (500 lire<sup>78</sup>) e procurando qualche nuovo abbonamento. Ma a parte alcune recensioni e poesie, il suo ultimo contributo a «Solaria» sarà una presentazione di Bingham Dai, filosofo cinese allievo di Confucio, pubblicato nel numero del febbraio-marzo 1933<sup>79</sup>.

Dopo l'improvvisa morte di Leo Ferrero, avvenuta in un incidente d'auto nel New Mexico il 26 agosto 1933, «Solaria» lo ricorderà con il numero unico del dicembre 1933 (uscito in ritardo proprio per le pagine a lui dedicate) contenente alcuni brani del romanzo incompiuto *Espoirs* e parte delle ultime lettere alla famiglia che Carocci giudica «veramente molto belle»<sup>80</sup>.

Tuttavia l'ultimo, privato e forse più significativo omaggio del direttore di «Solaria» a Ferrero si troverà in una lettera del gennaio 1934 indirizzata ad Ekki Peterich. Qui Carocci, assistendo all'inevitabile fine di «Solaria» nel panorama sconsolante offerto dalla cultura italiana, quasi per un meccanismo associativo, certo non casuale, tornerà a ricordare proprio l'amico scomparso:

Ho l'impressione che tutta la nostra generazione (dai 25 ai 40 anni) si stia impantanando. Svogliatezza generale, e nessuna fiducia più nella possibilità di vivificare un'atmosfera che manca di ossigeno [...]. Beato te, beati voi (voi tedeschi, intendo), credete ancora nella possibilità di far del teatro. Per noi non è possibile. Come sarebbe ammissibile assumere un atteggiamento critico di fronte alla nostra società, tanto sana, tanto pregna del fato e della stirpe, integerrima, maestra di costumi civili e politici? E purtroppo il teatro, come del resto anche il romanzo, non nasce che da un atteggiamento critico e in un certo senso persino «attivo»; l'arte la si raggiunge per istrada, quando la si raggiunge, naturalmente. Costanza ti avrà raccontato di Ferrero; povero, caro ragazzo. Probabilmente egli era il migliore di tutti noi; perlomeno quello che aveva più fede<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> Cfr. lettera di Leo Ferrero ad Alberto Carocci, 25 novembre 1932, *ivi*, p. 234.

<sup>79</sup> *Id.*, *Le caratteristiche essenziali della cultura cinese considerate da alcuni eminenti studiosi cinesi: Notizia su Bingham Dai*, «Solaria», VIII, febbraio-marzo 1933, p. 46.

<sup>80</sup> Lettera di Alberto Carocci a Ekki Peterich, 24 gennaio 1934, in *Lettere a Solaria cit.*, p. 477.

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 476-77.

Elena Frontaloni

Pavese e «Il Messaggero»<sup>1</sup>

### 1. *Pubblicare con cortesia: gli anni Quaranta*

Il 1941 è per Pavese un anno relativamente denso di collaborazioni a quotidiani e periodici. Complice il successo di *Paesi tuoi*, uscito il 10 maggio per Einaudi come primo volume della collana «Biblioteca dello Struzzo», lo scrittore viene ben presto contattato da Giambattista Vicari, allora a capo della rivista romana «Lettere d'oggi». Il direttore promette senz'altro una recensione a *Paesi tuoi* e aggiunge la richiesta di brevi racconti per la sua testata (lettera del 5 giugno 1941). Il 15 luglio, Pavese accoglie con pacato entusiasmo l'invito, ma ammette di non avere sottomano niente di presentabile, se non «qualche racconto lungo (più o meno come *Paesi tuoi*)», di cui non desidera dare alle stampe «un frammento». Un giro di lettere, Vicari si offre di pubblicare il testo eventualmente consegnato anche in volume autonomo: ne risulterà l'uscita a puntate su «Lettere d'oggi» (fra l'agosto e il settembre 1941) dei primi cinque capitoli de *La spiaggia*, seguiti a ruota, nel marzo 1942, dalla promessa edizione integrale.

<sup>1</sup> Debitore per moltissimi aspetti agli scritti e alla disponibilità di Mariarosà Masoero e di Marziano Guglielminetti, il presente articolo si basa sulle tavole e sulle note inserite dalla Masoero nella sua edizione dei racconti di Pavese (C. Pavese, *Tutti i racconti*, a c. di M. Masoero, con una *Introduzione* di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 2006). Imprescindibile il riferimento al saggio *Fra le carte dei racconti*, dove la studiosa dà conto di interventi pavesiani su rivista non segnalati da Italo Calvino («Èl Tor», «Gazzetta Jonica», «Rivoluzione», «Settegiorni»), ponendo inoltre in luce come non sia da escludere il reperimento di altre collaborazioni. L'*Introduzione* a *Tutti i racconti* stesa da Marziano Guglielminetti ha rappresentato un altrettanto solido e indispensabile punto di riferimento.

Nel carteggio con Vicari, Pavese segnala cortesemente ma con decisione perplessità, cambiamenti di rotta e ritrosie, salvo poi venire costantemente a patti con le esigenze redazionali: un *modus operandi* che sarà facile rintracciare nei rapporti dello scrittore con gli editori delle proprie opere<sup>2</sup> e con la stampa periodica e quotidiana. Basti segnalare, stando sempre alla vicenda di «Lettere d'oggi», l'intempestivo desiderio pavese di sostituire con l'*incipit* della *Tenda* (alias *La bella estate*) le pagine (ormai già tipograficamente composte per l'uscita in rivista) della *Spiaggia*; o ancora la trattativa sul "lei", «manzoniana forma» utilizzata dall'autore e corretta autonomamente in bozze dal committente coll'irregimentato "Voi"<sup>3</sup>.

In entrambi i casi, Pavese abbasserà il capo davanti ai tempi e alle scelte di Vicari solo dopo aver fatto presente il suo parere: «naturalmente il fatto che la *Spiaggia* fosse già composta, taglia la testa al toro», scrive in merito alla prima questione (25 agosto 1941). Per quel che concerne la seconda e in prossimità dell'uscita in volume, l'autore ribadisce le proprie preferenze, accennando al fatto che la rivista «Argomenti» pubblicava racconti «costruiti col Lei». Ma puntualizza pure: «questo è un desiderio, non un ultimatum, perciò mi mandi senza paura le bozze del volume, ch  star  alle sue decisioni in questa vessata e arcadica materia». Seguono le spiegazioni del direttore – tristemente illuminante sul clima politico-culturale del tempo la sua missiva: «capisca: se si trattasse di rischiare per me personalmente non ci penserei. Ma si potrebbe arrivare a compromettere l'uscita della rivista. So chi c' , che si occupa di queste cose; che per far bella figura non si lascia scappar nulla, e d'un fatto minimo si cura per farne una questione di stato, morale, politica ecc. Oh, se lo so! Forse, nel racconto di "Argomenti" il lei   tollerato perch    una storia d'infanzia; l'*antico*

<sup>2</sup>   esemplare il caso di *Lavorare stanca*. In una lettera datata 11 novembre 1935 e spedita dal confino, Pavese (non senza un pizzico di ironia) scrive ad Alberto Carocci, che aveva inserito *I mari del Sud* nella sua *Antologia di Solaria* (1937): «Grazie della scelta per l'Antologia. Se tu fossi me, avresti perch  pensato al *Dio caprone*». Per quanto riguarda i refusi contenuti nel volume e la questione dell'indice, si vedano almeno le due missive indirizzate rispettivamente all'editore Parenti di Firenze, che aveva pubblicato *Lavorare stanca*, e a Alberto Carocci. Cfr. C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a c. di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966, p. 496 e pp. 498-99. Per quel che concerne la difesa, pi  decisa, delle scelte operate nelle traduzioni, si pu  guardare (e solo per fare un esempio) la lettera a Enrico Bemporand del 4 aprile 1931: ivi, pp. 290-91.

<sup>3</sup> Cfr. ivi, pp. 606-08 e pp. 612-15.

*tempo* risulta chiaramente»<sup>4</sup>. Pavese, di rimando, pronuncerà insistenti e laconici *nulla osta* («rispondo in fretta che va tutto bene e – come già accennavo – può adoperare il Voi anche nel volume», 18 novembre 1941).

Le lettere indirizzate a Vicari forniscono richiami anche ad altre collaborazioni, prima tra tutte quella alla terza pagina del «Messaggero». Parla chiaro, con slancio singolarmente affettivo, la lettera datata 8 novembre 1941, dove lo scrittore ipotizza una sortita nella capitale: «A Roma potrebbe darsi che venissi quest'inverno a discorrere col mio "Messaggero". Naturalmente Le farei visita»<sup>5</sup>. E ai contributi sul «Messaggero» Pavese rimanda ancora il 13 dicembre, quando spedisce a Vicari una nota biografica in vista della pubblicazione in volume de *La spiaggia*:

Mi chiede il curriculum. (Non ne faccia un uso troppo americano). Sono nato nel 1908 a Santo Stefano Belbo (Langhe) e vivo a Torino. Sono scapolo, ho sempre tradotto libri dall'*inglese* e dall'*americano* (ci tengo) – diciassette in tutto – tra cui *Moby Dick* di H. Melville, *Dedalus* di Joyce, *Moll Flanders* di Defoe, *Il borgo* di W. Faulkner, *Tre esistenze* di Gertrude Stein, ecc. Ho pubblicato nel 1936 LAVORARE STANCA volume di poesie di cui nessuno si è accorto. Sto per ripubblicarlo, aumentato e migliorato, in questi mesi. Collaboro a qualche giornale – «Messaggero» e «Lettura». Inutile dirLe delle mie vicende politiche – le conosce già<sup>6</sup>.

I toni del consuntivo già registrati nelle pagine del *Mestiere di vivere* s'uniscono in questo profilo alle sferzate di uno stile epistolare garbatamente scostante. Pavese fornisce lo scheletro dell'esperienza intellettuale e umana fino ad allora consumata (con in testa il riferimento alla piemontesità langarola, quindi la rassegna sull'instancabile lavoro di traduttore e la laconica allusione alla breve esperienza carceraria e al confino a Brancaleone Calabro); corregge facili e pericolose vulgate (dove il desiderio di non essere appiattito sugli interessi d'oltreoceano si coniuga alla dotta e vagamente altera puntualizzazione in merito alle versioni «dall'inglese e dall'americano»); rivendica con fermezza roveli, aspirazioni e convincimenti d'antica data: *Lavorare stanca*, soprattutto, come libro eccezionale, isolato e inascoltato; esito di una

<sup>4</sup> Ivi, p. 613.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Ivi, p. 619.



difficile vocazione alla poesia su cui si continua a riflettere, teste la famosa aggiunta «di appendici in prosa sulla poetica dell'autore»<sup>7</sup>.

Poco più che un accenno, quello riservato agli interventi sui giornali, ma sufficiente a suggerire uno corposo spaccato dell'attività svolta durante i primi anni Quaranta, quando Pavese inizia a pubblicare le sue prose di breve respiro. A «La Lettura», autorevole e colta (nonché munifica: 700 lire di compenso contro le circa 200 o 400 delle altre testate) rivista mensile del «Corriere della Sera»<sup>8</sup>, aveva infatti inviato *L'Eremita*, che uscirà nel marzo 1942, dopo un civilissimo scambio epistolare in merito all'espressione «senza mutandine», prontamente depennata dall'autore su richiesta di Renato Simoni, commediografo e critico teatrale, nonché presidente di un comitato direttivo de «La Lettura»<sup>9</sup>.

Siamo ai primi esiti pubblici di un impegno narrativo che Pavese coltiva fin dagli anni '25-'32 (lasciando totalmente inedita questa prima fase, occupata dalla stesura di testi come *Lotte di giovani* o *Ciau Masino*) e che riprende vigore dal 1936 – se ne trova cenno in un ulteriore abbozzo autografo di curriculum, riconducibile all'uscita in volume de *La spiaggia*: «Cesare Pavese, nato nel 1908 a Santo Stefano Belbo (Piemonte), ha scritto un libro in versi, *Lavorare stanca*

<sup>7</sup> Dalla lettera datata 8 giugno 1841 a Giulio Einaudi: ivi, p. 592.

<sup>8</sup> «La Lettura», pubblicata come supplemento al «Corriere della Sera» dal 1901 al 1952, ebbe tra i collaboratori della prima ora un fedelissimo Gabriele D'Annunzio e, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, Guido Piovene (1936-1943), Vincenzo Cardarelli (1936-1946), Dino Buzzati (1933-1950). Coll'andare avanti negli anni e in coincidenza con l'inasprirsi della censura, «il livello culturale della rivista si va riducendo. I grandi nomi della cultura la disertano», come pure le vicende politiche d'Italia sono totalmente taciute. Ricettacolo, certo, dei «nomi più belli della letteratura del tempo», la rivista si configura spesso come mero «contenitore» di cose culturali, priva di una linea precisa e soprattutto progressivamente ripiegatasi sul versante del «disimpegno». Queste le notizie e il giudizio sulla rivista fornite da D. De Camilli, «La Lettura», in *Letteratura e riviste*, I, numero monografico di «Rivista di Letteratura Italiana», XXII (2004), 3, pp. 143-52.

<sup>9</sup> Sulla corrispondenza con Renato Simoni, che collaborò a «La Lettura» dal 1902 al 1950, si vedano le pagine di Masoero, *Fra le carte dei racconti*, in Pavese, *Tutti i racconti* cit., p. LII. Chiaro l'invito di Simoni («volete fare una novella per la "Lettura"? Ci fareste un piacere grandissimo. Per una rivista come la nostra occorrono novelle d'intreccio, con personaggi nitidi, ricche di vita. Ed è anche necessario che non siano troppo crude»; ivi, p. LIII), e poco aderente alle richieste *L'Eremita*; fatto, quest'ultimo che (insieme all'inciso «senza mutandine») ne rallenta la pubblicazione.

(1936) che non ebbe il minimo successo, e in seguito si è interessato di narrativa»<sup>10</sup>.

Fatta eccezione appunto per l'*Eremita* (la cui prima stesura data 1938 e che in vista della pubblicazione su «La Lettura» viene comunque ampiamente rilavorato) e per *Primo Amore*, che vedrà la luce, dopo un imperterrito *labor limae*, solo nel 1945, in *Feria d'agosto*, Pavese lascia quasi interamente nel cassetto pure i racconti creati tra il 1936 e il 1938. Nel migliore dei casi ne ripensa e riscrive più tardi, quasi *ex novo*, i temi e i personaggi centrali, per lo più già circolanti, come ha ben visto Marziano Guglielminetti, fra i versi di *Lavorare stanca*<sup>11</sup>. S'adopera dunque a pubblicare due dei romanzi brevi creati tra il 1938 e il 1941<sup>12</sup>.

Dal 1941 e fino al 1945, con una coda di testi composti ancora nell'anno successivo, l'autore ritorna a scrivere prose brevi e, soprattutto per quel che riguarda il biennio '41-'42, inizia fin da subito a pubblicarle, a poca distanza dalla prima stesura. Sempre all'agguato il ripensamento e il diniego – Pavese rifiuterà diverse proposte proprio nei primi anni Quaranta<sup>13</sup> – eppure sensibile il mutamento di rotta rispetto a tutto il periodo precedente, dominato dalla totale riluttanza a scoprire ufficialmente la vena narrativa, che pure si continua a tenta-

<sup>10</sup> Proseguiva il curriculum: «ha pubblicato due racconti lunghi, *Paesi tuoi* (1941), che molto fece discutere pro e contro, e *La spiaggia* (1942), che passò quasi inosservato. Quest'ultimo libro rappresenta uno sforzo di superare il naturalismo attraverso la costruzione di atmosfere psicologiche». Pavese forniva quindi una sintetica trama de *La spiaggia*, dove pure «non accadono fatti straordinari»: «il piccolo mondo della spiaggia, il mare, la vacanza, sono, più che rappresentati, sottintesi in un dialogo fatto di risonanze. Quattro uomini si muovono intorno ad una donna, e di ciascuno il particolare mondo è sentito come una presenza, un disagio al di là dei fatti». L'autografo, in virtù del suo «speciale riferimento alla *Spiaggia*», è stato pubblicato da Mondo in calce alla già citata lettera in cui Pavese fornisce la propria nota biografica a Vicari (13 dicembre 1941); cfr. Pavese, *Lettere 1924-1944* cit., p. 620.

<sup>11</sup> Cfr. Guglielminetti, *Introduzione* a Pavese, *Tutti i racconti* cit., pp. XIV-XV.

<sup>12</sup> Si segue in questo caso la definizione proposta da Mariarosa Masoero, che toglie d'impaccio rispetto all'ambiguità terminologica – “racconti”, “racconti lunghi” – versata da Pavese su *Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La bella estate* e *La spiaggia*: cfr. Masoero, *Fra le carte dei racconti* cit., p. XLIII.

<sup>13</sup> Silente e privato il diniego a scapito de «Il Lavoro Fascista» di Luigi Fontanelli, che in una missiva del 23 ottobre 1941 chiede invano «novelle o racconti per la terza pagina della “Domenica de Il Lavoro Fascista”», nonché «articoli, possibilmente illustrati, di varietà storica, scientifica o di attualità destinati alla terza pagina normale del quotidiano e della “Domenica”». Non ottiene risposta, e nel corpo stesso della lettera lo scrittore ferma di proprio pugno «l'appunto interlocutorio “darei di no”»; cfr. ivi, p. XLVIII.

re<sup>14</sup>. In questi anni, invece, il rifiuto da parte di una testata ingenera la ricerca di nuove, possibili collocazioni, come era già avvenuto per i saggi bocciati negli anni Trenta da «Pègaso» e da «Leonardo», immediatamente ridestinati alle colonne della «Nuova Italia» e a quelle de «La Cultura»<sup>15</sup>.

Tanto che se «Il Messaggero» non accoglie i racconti *La libertà, Il prato dei morti, Sogni al campo*, Pavese reindirizza il primo a «Minerva» e il secondo a «Il Tesoretto», due riviste che lo avevano invitato tempo prima a collaborare. Il terzo racconto, dopo un anno di latitanza, vedrà quindi la luce (novembre 1942) su «Rivoluzione», la rivista del Guf di Firenze su cui Pavese era stato sollecitato a scrivere da Paolo Cavallina<sup>16</sup>. In tutte queste occasioni, l'autore si farà carico di proporre al «Messaggero» altre prose nel giro di poche settimane.

Si potrà parlare di scaltrimento, acquisita sicurezza, desiderio di visibilità in una stampa periodica e quotidiana invariabilmente desiderosa di giovani, semiaffermati novellieri – vanno lette in tal senso le perifrasi con cui i vari direttori e redattori si rivolgono al nostro per sollecitarne la collaborazione<sup>17</sup>. Sta di fatto che Pavese, quando non è interessato alla testata si limita ad esaurire la faccenda con una fredda risposta e in alcune occasioni non risponde affatto; nel caso contrario,

<sup>14</sup> Diverso il caso delle prove poetiche giovanili, che, stando all'epistolario, decidono il primo, fallimentare contatto col mondo delle riviste. Nel 1925, «fresco di un giorno d'abbonamento» a «Ricerca di Poesia», appena fondata dal commediografo Cesare Meano a Torino (il primo dei non molti numeri esce nel maggio di quell'anno ed è appunto datata maggio-giugno 1925 la missiva pavesiana), l'autore invia una proposta di collaborazione. S'appella al manifesto della testata – dichiarando di aver compreso le aspirazioni fondamentali della «nuova fraternità» anche senza conoscerne i componenti, fra cui si segnaleranno, oltre allo stesso Meano, Ada Negri, Angiolo Silvio Novaro, Lionello Fiumi, Carola Prosperi, Giacomo Prampolini, Vittorio Emanuele Bravetta – e esprime il desiderio di portare il proprio contributo di «giovane novellino ignoto [...] a quest'opera di giovani». Sottopone a Meano «pochi» suoi versi, «disposto a difenderli bene ma soprattutto a riconoscere il vero», e inizia fin da subito a inchiodare le tare del periodico e a proporre cambiamenti. La succitata proposta di Pavese a Meano cade nel vuoto, così come i versi allegati non vedranno mai luce nella rivista – «in quanto a «Ricerca di Poesia» niente di nuovo», scriverà Pavese a Sturani il 10 maggio 1926. E una lettera di Giuseppe Vaudagna allo stesso Sturani (16 aprile 1926) ne spiega parzialmente i motivi: «io ho domandato a Meano che cosa gli paresse di Pavese e mi rispose queste precise parole: «Io sono sicuro, sicurissimo di non sbagliarmi, che non sia una grande speranza per la poesia italiana»». Cfr. Pavese, *Lettere 1924-1944* cit., p. 9 e pp. 20-21.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 299-319.

<sup>16</sup> Cfr. Masoero, *Fra le carte dei racconti* cit., pp. XLVII-XLVIII.

<sup>17</sup> Per le richieste di collaborazione cfr. *ivi*, pp. XLIX-LI.

accetta più o meno rapidamente e si propone, con proverbiale cautela, come estensore di racconti: prima ancora che con gli spazi e le esigenze di riviste e quotidiani, patteggia dunque con l'inarrestabile tendenza (più volte beffardamente mascherata da «stitichezza» scrittoria) a cestinare e torturare inconclusivamente le sue prose.

Molti contatti si risolvono in collaborazioni al limite dell'episodicità: oltre alla già citata incursione sulle pagine di «Lettere d'oggi» (il contatto con Vicari verrà però utilizzato da Pavese per presentare alla rivista i lavori di Natalia Ginzburg), si segnalano i tre testi pubblicati su «Primato» dietro le vive sollecitazioni del direttore Giovanni Vecchietti fra il 1941 e il 1942 (*L'avventura*, *La giacchetta di cuoio e Il mare*). Fra il '42 e il '43 usciranno dal laboratorio pavesiano, sempre a seguito di calorosi appelli da parte di direttori e redattori, *La città*, pubblicato su «Tempo», e *Le case*, su «Settegiorni».

Diverso il caso del «Messaggero»: per scrivere sulla sua terza pagina Pavese rinuncia agli inviti de «La Gazzetta del Popolo» e de «La Stampa»<sup>18</sup> e finisce per affidare al quotidiano ben undici racconti, pubblicati senza soluzione di continuità tra il 15 luglio 1941 e il 5 giugno 1942 e di cui uno solo (*Il gruppo*) non confluito in *Feria d'agosto*. Contributi carichi di futuro, dunque; testimoni, peraltro, di una collaborazione<sup>19</sup> che Mariarosa Masoero ha giustamente definito «la più significativa e regolare» di quegli anni<sup>20</sup>.

## 2. *Pubblicare sul «Messaggero»: 1941-1942*

Sono i fatui successi dell'«operazione Barbarossa» ad occupare le prime pagine del «Messaggero» nell'estate del 1941. Fra fine giugno e inizio luglio, il Ministero della Cultura Popolare (il famigerato Mincul-

<sup>18</sup> La terza pagina della «Stampa» annoverava, tra le sue firme, quelle di Filippo Burzio e Corrado Alvaro (assai invisibili al regime), nonché quelle di Alberto Savinio e Vitaliano Brancati. Rifiutò questa collaborazione anche Indro Montanelli. Cfr. P. Murialdi, *La stampa quotidiana del regime fascista*, in *La stampa italiana nell'età fascista*, a c. di V. Castronovo e N. Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 156n. Sulle terze pagine della «Gazzetta del Popolo» e su quelle de «La Stampa» durante il regime si veda A. D'orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000, pp. 131-43 e pp. 332-39, e M. Guglielminetti, *La cultura letteraria*, in *Storia di Torino*, vol. 8: *Dalla grande guerra alla liberazione, 1915-1945*, a c. di N. Tranfaglia, ivi, 1998, pp. 649-64.

<sup>19</sup> Masoero, *Fra le carte dei racconti* cit., p. XLVII.

<sup>20</sup> Ivi, p. XLVI.

pop) raccomanda d'offrire il posto d'onore alla «crociata antibolscevica», di «rievocare tutti i precedenti italiani di priorità e solidarietà europea contro il comunismo», di servirsi di un «tono caldo, quale si conviene ad un decisione profondamente attesa e sentita»<sup>21</sup>.

Il calore profuso dal «Messaggero», da tempo invisibile al regime perché ricettacolo, soprattutto nella terza pagina e nella cronaca di Roma, di personalità scomode o non allineate – l'antifascista Francesco Maratea; la serie di intellettuali accolti in redazione dal direttore Francesco Malgeri (e si parla in questo caso di De Sanctis, Gorresio, Contini, De Feo, Rossellini, Talarico e Petrucci, dopo il 18 luglio 1941 tutti «sotto inchiesta, incolpati quanto meno di antifascismo») – dovette sembrare insufficiente. Nel luglio di quell'anno, quando la censura stringe la sua morsa e «con l'attacco tedesco all'Unione Sovietica e l'immediata decisione di Mussolini di far partire per il fronte ucraino un corpo di spedizione, il Minculpop può tornare sui vecchi e grossolani temi propagandistici»<sup>23</sup>, Malgeri si trova ad essere sostituito dal già redattore capo e uomo di partito Fausto Buoninsegni. Se ne scoprono i motivi in una segnalazione del 25 luglio 1941: «Si dice la redazione del Messaggero era divenuta addirittura un covo antifascista (e lo si fa risalire fino ai fratelli Perrone). Quel Gorresio che Malgeri mandò in Germania, dove non era una persona grata, avrebbe dovuto [riferire] o avrebbe riferito a Goebbles sulla vera situazione in Italia»<sup>24</sup>, dipinta come avversa all'Asse.

Il «Messaggero» fornisce notizia dell'avvicendamento il 18 luglio: «Il Ministero della cultura popolare comunica che, in sostituzione del dott. Francesco Malgeri, è stato nominato direttore del *Messaggero* il

<sup>21</sup> Cfr. Murialdi, *La stampa quotidiana del regime fascista* cit., p. 241.

<sup>22</sup> Cfr. V. Gorresio, *La vita ingenua*, Rizzoli, Milano 1980, p. 256. La direzione di Malgeri subì attacchi fin dal 1933 e sempre a causa dell'inserimento in redazione di antifascisti come Giuseppe Sprovieri, collaboratore di «Mondo» e «Risorgimento» (due testate avverse al regime) e Alfredo Zuanino, già licenziato dal «Giornale d'Italia» per i suoi trascorsi politici. A Malgeri va addebitato anche l'arruolamento di Francesco Maratea e Alfredo Jacchia (ebreo), entrambi antifascisti e massoni. Per queste notizie e per i cambiamenti subiti dal «Messaggero» tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta si veda G. Talamo, *Il «Messaggero» un giornale durante il fascismo*, II: 1919-1946, Le Monnier, Firenze 1984, capp. IV-V.

<sup>23</sup> Murialdi, *La stampa quotidiana del regime fascista* cit., p. 241.

<sup>24</sup> La segnalazione, riportata da Vittorio Gorresio nella sua *Vita ingenua*, è stata rintracciata sempre da Gorresio fra le carte Morgani presso l'Archivio di Stato; cfr. Gorresio, *La vita ingenua* cit., p. 255.

camerata dott. Fausto Buoninsegni, attuale capo redattore, fascista dal 1919, combattente». La questione, è ovvio, sta già nei titoli: un semplice “dott.” per l’uscente direttore e una lunga serie di tranquillizzanti epiteti ad attorniare il nuovo eletto; *casus belli* è l’inviato all’estero Vittorio Gorresio, che già nel ’39 aveva spedito dalla Francia corrispondenze poco gradite al Duce e che fu in questo frangente difeso da Malgeri; il delatore è Luigi Mazza; accusato in un memoriale steso dall’uscente direttore di essere una spia dell’Ovra, Mazza verrà schiaffeggiato da Gorresio, che per questo motivo andrà incontro al licenziamento<sup>25</sup>.

La vicenda è il primo momento di una fase d’epurazione che culminerà, nel 1943, con Pavolini direttore: solo un gradino, la guida di Buoninsegni, durante la quale non cessano i richiami; si consuma un sequestro (17 aprile 1942)<sup>26</sup>; vengono accusati di antifascismo Sandro De Feo, Gino de Sanctis, Vincenzo Talarico e Pio Ambrogetti; Plinio Turcato viene spedito al confino per lo stesso motivo e Antonio Petrucci, che aveva sostituito Gorresio per la politica estera, subisce gli arresti per «intelligenza col nemico»<sup>27</sup>.

Il 15 luglio 1941, dunque tre giorni prima che la sostituzione di Buoninsegni a Malgeri venisse ufficializzata, sulla prima pagina del «Messaggero» si leggeva: «I rossi si ritirano ad Oriente dalla linea Stalin. I tedeschi avanzano su Leningrado mentre le truppe finniche attaccano ai lati del Ladoga»; Paolo Vigo salutava il neonato CSIR – il Corpo di spedizione italiano in Russia istituito da Mussolini il 9 luglio e prontamente inviato al fronte –: «Forti soldati per una bella guerra. Le truppe del corpo di spedizione italiano che combatterà sul fronte orientale contro l’URSS»; mentre Vittorio Gorresio firmava la sua ennesima corrispondenza dall’estero. Una corrispondenza che gli fu fatale se, proprio mentre era Vienna, venne invitato a Berlino dall’ambasciatore della Germania Dino Alfieri e da lì ricevette l’ordine di Malgeri di ripresentarsi in Italia: «torna immediatamente. È stato un mio errore mandarti in Germania. Ti spiegherò»<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 257-58.

<sup>26</sup> Il sequestro, avvenuto per «aver dato notizia di un viaggio di una motonave italiana dal Giappone in Europa» è segnalato da Talamo, *Il «Messaggero» un giornale durante il fascismo*, II cit., pp. 318-19n.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 315-16.

<sup>28</sup> Gorresio, *La vita ingenua* cit., p. 254.

Nella terza pagina, accanto alla rubrica «Notizie del teatro», firmata da Ermanno Contini (l'«e.c.» già trasversalmente bacchettato dal regime in una nota del 16 febbraio 1939<sup>29</sup>), e a un articolo di Michele Biancate sulle porte di Napoli (inserita in un'altra rubrica, «Viaggi in Italia»), il giornale accoglie un racconto di Cesare Pavese: *Il nome*.

Autorevoli i predecessori: Alba de Céspedes, Ugo Betti, un fedelissimo Pier Maria Rosso di San Secondo avevano già offerto e continueranno ad offrire prose alla terza pagina del «Messaggero», dove si rintracciano pure le firme di Moravia, Volpe, Guido Mazzoni, Luigi Salvatorelli, Arturo Tofanelli, Comisso, Valeri, «quanto di meglio in quel periodo offriva la cultura disponibile. E senza discriminazioni razziali, anche quando furono imposte per legge»<sup>30</sup>.

Un'occhiata ai numeri immediatamente precedenti conferma il dato di cui sopra: il 3 luglio di quell'anno Arturo Tofanelli scrive sulle *Meraviglie di Pisa*, il 5 Giuseppe Longo firma la novella *Morte di Palmiro*, il 6 tocca a Giuseppe Dessì (con *Severina*), quindi Mario La Cava (*La signora Brambilla*) e Ezio Saini (*Le nozze d'argento*). Il 13 luglio *Il vedovo* di Armando Meoni e il giorno successivo Carlo Bernari, con *Una porta che s'apre*. Sono, per lo più, le stesse le voci chiamate a raccolta da Bottai per il suo «Primato», organizzato per raccogliere firme conosciute e apprezzate<sup>31</sup>.

Steso tra il 23 e il 24 giugno di quell'anno, durante la lettura de *L'âme romantique et le rêve*<sup>32</sup>, e notoriamente chiamato da Pavese

<sup>29</sup> Il ministro Alfieri, in questa nota, rintuzzava la critica cinematografica e teatrale, affinché non fossero troppo severe con i prodotti nostrani. Come spiega Talarico, «l'avvertimento era rivolto soprattutto al Messaggero, dove i due settori erano curati da De Feo e da Contini, che non sembravano tenere in alcun conto le disposizioni ministeriali»; cfr. Talamo, *Il «Messaggero» un giornale durante il fascismo*, II cit., p. 306.

<sup>30</sup> G. Longo, *Un giornalista e tre generazioni di Longo*; cfr. ivi, pp. 279-80.

<sup>31</sup> Sulla «politica delle firme» portata avanti da Bottai si veda M. Serri, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte 1938-1948*, Corbaccio, Milano 2005, pp. 30-31.

<sup>32</sup> In data 22 maggio 1941, Pavese punta sul *Mestiere di vivere* alcune riflessioni derivate dal testo di Béguin. In primo piano, la questione del «ricordo d'infanzia», che insieme all'immersione nella natura (il desiderio di Shelley e Leopardi di «trasformarsi in oggetti naturali») e a quella nel sogno rappresentano le vie di fuga dal reale escogitate dalla mente preromantica. Una fuga, continua Pavese, che è anche e soprattutto «appiglio a una prenatale esperienza». Subito di seguito, una lunga citazione dal saggio di Béguin: il tema è quello del gioco, strumento d'oblio e veicolo dell'ironia romantica. Il 25 giugno, appena finito di stendere *Il nome*, Pavese ritorna ad appuntare un passo dell'*Anima romantica e il sogno*, attinente a un celebre racconto di Nerval: *Aurélia*. Sul

ad aprire la raccolta *Feria d'agosto, Il nome* segna dunque l'ingresso dell'autore tra le pagine del «Messaggero». Lo fa in un periodo estremamente difficile, alle soglie della sostituzione di Malgeri; accanto al già citato articolo (*Invito agli scrittori*) dove un velenoso Contini, richiamando la vicenda di Alexander Dumas, ammoniva gli scrittori del tempo – che spesso «non soltanto cercano di poter fare a meno, ma ostentano un ridicolo disprezzo per quanti dovrebbero essere considerati maestri» – a tornare ai classici, che nel caso di Dumas furono Giovenale, Tacito, Svetonio e Shakespeare<sup>33</sup>.

Il racconto (ne dà notizia all'autore lo stesso Fausto Buoninsegni, con un lettera del 19 luglio 1941) esce contemporaneamente sul «Secolo XIX», «confratello genovese» del «Messaggero»<sup>34</sup>. Pavese conserva entrambi i ritagli e, verosimilmente in vista della pubblicazione di *Feria d'agosto*, rilavora sul testo pubblicato dal quotidiano romano, in genere più preciso di quello che esce nel giornale genovese<sup>35</sup>: sul ritaglio del *Nome* tolto dal «Messaggero» si rintraccia, ad esempio, una correzio-

racconto in esame, dunque, oltre alla marca dannunziana della caccia alla vipera, pesa questa lettura, che del resto s'accompagna, sempre nell'estate del '41 a quella del libro di Walzel, *Il Romanticismo tedesco: l'intuizione del mondo e dell'arte*. La traduzione di Santoli, uscita nel 1924, si trova tra i libri di Pavese. Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, a c. di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 2000, pp. 224-27 e pp. 463-64.

<sup>33</sup> Per una panoramica sui rapporti con i classici intrattenuti dalle riviste e dagli intellettuali degli anni Trenta, si rimanda almeno a A. Rondini, *Scongolare i classici. Difficoltà di Foscolo, Manzoni e Leopardi negli anni Trenta*, in *Letteratura e riviste*, I cit., pp. 65-71.

<sup>34</sup> «Il Messaggero», il «Secolo XIX» e il «Corriere mercantile» (gli ultimi due con sede a Genova) erano i quotidiani appartenenti al gruppo dei fratelli Pio e Mario Perrone. Per le vicende del Decimonono sotto la dittatura si rimanda a O. Freschi, *Il secolo XIX. Un giornale e la sua città 1886-2004*, Laterza, Bari 2005, pp. 245-323. Dopo l'acquisto del «Messaggero» (1915) da parte dei Perrone, furono i direttori della testata romana a decidere, con sempre maggiore incidenza, «l'impostazione del giornale genovese e a determinarne la conduzione anche sotto il profilo economico e amministrativo»: V. Castronovo, *Prefazione*, ivi, p. IX.

<sup>35</sup> I ritagli prelevati dal «Secolo XIX» (che contengono un numero maggiore di refusi rispetto alle versioni pubblicate dal «Messaggero») non presentano per lo più segni di lettura e correzioni. Fa eccezione il racconto *Risveglio* (una correzione a lapis già approntata sul ritaglio del «Messaggero» e un altro refuso). Presentano invece interventi autografi i ritagli tolti dal «Tesoretto», dove Pavese aveva pubblicato *Il prato dei morti*, da «Rivoluzione», che aveva accolto *Sogni al campo* e da «Tempo», donatario del racconto *La città*. Stesso atteggiamento Pavese mostrerà nei riguardi della prosa *Del mito, del simbolo e d'altro*, pubblicata in «Terreferma» nel 1945. Per quel che concerne le correzioni sui ritagli si rimanda, una volta per tutte, alle singole *Notizie sui testi* approntate da Mariarosa Masoero per l'edizione di *Tutti i racconti* cit., pp. 891-972.



ne autografa ad inchiostro nero poi trasferita in *Feria d'agosto*, oltre a due versioni non transitate nella raccolta. Ma non è solo la prospettiva del volume collettaneo a promuovere la lettura e l'intervento sui ritagli: fanno fede, in questo, le pagine di «Primato», dove venne accolta *L'avventura* (non inserita in *Feria d'agosto*) e che restituiscono segni di lettura, oltre alla correzione di un refuso<sup>36</sup>.

Pezza d'appoggio per la costruzione del volume, la maggioranza dei ritagli prelevati dal giornale e conservati da Pavese presenta (oltre alle puntuali correzioni degli errori di stampa) aggiunte e nuove volontà dell'autore, per lo più versate nella raccolta del '45. Non si tratta peraltro di modifiche sostanziali: Pavese interviene su singole parole, sulle congiunzioni, sulla punteggiatura, sulla grafia. Il grosso del lavoro correttorio era già stato operato sui dattiloscritti e sui manoscritti, messi quindi in pulito e consegnati alle varie redazioni negli anni Quaranta, quando la maggiore disponibilità alla pubblicazione non oblitera l'accanitissimo *labor limae* sui testi da inviare ai giornali. Quella del 1945 è dunque l'ennesima e severa revisione, che per un verso testimonia la marca di definitività impressa da Pavese sul testo affidato alle stampe, per l'altro conferma l'estrema accuratezza e la mai sopita ricerca stilistica versate dall'autore sul già edito, quando si accinge a ripubblicarlo tre o quattro anni dopo la prima uscita.

È anche il caso del secondo racconto apparso sul «Messaggero» (31 agosto 1941): *Fine d'agosto*, che mostra nei ritagli correzioni autografe tutte riportate nella raccolta del 1945. Con piglio solo nella superficie aderente alla «prosa d'arte meno severa»<sup>37</sup>, il racconto s'inserisce in una tipologia di testi già prevedibilmente e ampiamente presenti sulla terza pagina del quotidiano, che il 30 agosto, giorno precedente all'uscita del testo di Pavese, accoglieva uno svagato ricordo stagionale di Vincenzo Talarico e *Casa silenziosa* di Ezio Saini.

<sup>36</sup> Interventi autografi si segnalano pure sulle prose della seconda metà degli anni Quaranta, come *Poesia è libertà* («Il Sentiero dell'arte», a. III, n. 2, 15 marzo 1949); *La guerriglia nei castelli romani* («La Nuova Europa», a. III, n. 6, 10 febbraio 1946); *Il mare del sud nei Racconti di Conrad* («l'Unità» di Milano, 24 ottobre 1946); *In giro per l'America* («l'Unità», ed. di Torino, 3 agosto 1947; in quest'ultimo articolo ad essere appuntato è il titolo desiderato dall'autore «Ieri e oggi: è il titolo vero!», scrive Pavese sul ritaglio); *Raccontare è come ballare* («l'Unità», ed. di Torino, 12 settembre 1948); *Hanno ragione i letterati* («il sentiero dell'Arte», 30 ottobre 1948).

<sup>37</sup> Guglielminetti, *Introduzione* a Pavese, *Tutti i racconti* cit., p. XX.

Nel frattempo, Fausto Buoninsegni aveva rifiutato un altro testo, *La libertà*, steso da Pavese tra il 2 e il 6 luglio: vi si leggeva di Alessio, amico dell'io narrante, e della sua avversione nei confronti dei bambini, «soltanto a guardarli si capisce che vivono in un mondo che non è il nostro e vedono sentono ascoltano tutt'altro che noi»<sup>38</sup>. Lo spunto non appare consono alla rivista e, guardando a ciò che viene via via pubblicato, nei fatti non lo è: a partire dal titolo e dall'inquietante rappresentazione del mondo infantile come limbo pagano, percorso da incontrollabili scelte e istinti; tutto ciò ch'era sfondo soffuso, ricordo, allusione soprattutto letteraria ne *Il nome* viene portato (tramite anche l'utilizzo del presente indicativo) al vaglio dell'oggi.

Si parla nel racconto – nocciolo rovente della riflessione pavesiana in quegli anni e negli anni successivi – di una libertà che sembra inesistere, considerate le rotaie su cui si muove ogni matura scelta umana, già decisa dalle reazioni cristallizzate nell'infanzia. E lo sguardo maturo su una spiaggia ingombra di ragazzi suggerisce doppi fondi, incomunicabilità, ambigue ribellioni, mogli malmenate, stanchezze e inettitudini adulte. Ma non sono tanto questi i motivi del rifiuto, se Pavese potrà pubblicare sul «Messaggero» racconti per lo più ruotanti intorno a temi simili, sebbene presentati con minore crudezza e disincanto. Gioca qui un ruolo di primo piano l'attualizzazione dei tormenti di Alessio: già infantili, sì, ma non più retrodatati all'«antico tempo», piuttosto radicalizzatisi in età adulta e fermati sulla pagina in maniera più netta e cruda di quanto accadesse in *Fine d'agosto*, dove pure si potevano rintracciare i temi dell'incontro fra l'uomo e il ragazzo; della solitudine; della donna vento, materia e inutile malizia. Veramente poco dovettero piacere a Buoninsegni gli accenti, i toni tra l'allarmato e lo svilito che permeano alcune asserzioni di Alessio:

[...] certe volte ero contento se mi picchiavano, perché così mi sentivo disperato e potevo guardare fieramente il cielo, o rinchiudermi col gatto sul balcone e piangergli sulla schiena. Nessuno sapeva che in quel momento tutti i miei, e il paese, e il mondo intero, esistevano soltanto per torturarmi e che questo piacere era così grande che non l'avrei cambiato con i baci di nessuno. Ma chi si accorge di ripeterlo a quindici anni, a diciotto, a venticinque, e nell'avvilimento si lasci andare come una spugna nell'acqua, è ancora un innocente, o un disgraziato? La natura non si smentisce<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Pavese, *La libertà*, in *Tutti i racconti* cit., p. 175.

<sup>39</sup> Ivi, p. 177.

E sempre di sostanziale inadeguatezza di “toni” e di stile si potrà parlare anche per il luogo – il «tetto del cesso» – dove si rifugia Guido, il figlio che guarda alla figura paterna con occhi percorsi da qualcosa «di crudele, di cattivo»<sup>40</sup>. Per la stessa ragione (linguisticamente livellante, nonché “puritana”, si direbbe col Pavese di *Lavorare stanca* e con Mariarosa Masoero, che ha parlato appunto di «censura puritana» per alcuni rifiuti e tagli redazionali operati sui racconti), una coloritura sanguigna presente nel racconto *Fine d'agosto*, dove si leggeva «un uomo deve stringere, carezzare, spiacciare una donna», viene normalizzata, nel quotidiano, tramite l'omissione dello «spiacciare», sostituito a sua volta nella raccolta *Feria d'agosto* – risoluzione pavesiana di certo apprezzabile – con un più limpido, ma non meno pregnante «schiacciare».

L'atmosfera del giornale s'è intanto appiattita, e con sempre maggiore obbedienza, sulle coordinate autorevolmente suggerite dal Minculpop: il 31 agosto si celebra in prima pagina «la pace con giustizia» che risulterà dalla «vittoria dell'asse» e l'incontro tra Hitler e Mussolini, ritratti nella foto che accompagna l'articolo mentre arrivano presso il quartier generale del maresciallo Goering. Il 27 dello stesso mese, «Lector» aveva già recensito entusiasticamente le lettere inviate da D'Annunzio al Duce, uscite da poco per le edizioni Mondadori. Come segnalato da Talarico, durante la direzione di Buoninsegni (che pure «non lasciò tracce nella linea del giornale») «il *Messaggero* cercò di attenersi strettamente alle direttive impartite: attaccando di continuo Roosevelt, celebrando l'anniversario del patto Tripartito (settembre '41), impostando l'intera prima pagina sulla visita del duce a Bologna “e sull'entusiasmo di non meno di 400.000 cittadini” (7 ottobre), *sensibilizzando*, in genere le adunate, ma non occupandosi delle “code” o della notizia della non belligeranza della Spagna (dicembre '41) e dando “senza rilievo” il discorso del papa (23 dicembre)»<sup>41</sup>.

Risale alla prima fase della collaborazione col «*Messaggero*» e dell'oltremodo formale carteggio con Fausto Buoninsegni la richiesta pavesiana di collaborare alla «*Gazzetta del Popolo*». Nella risposta (5 settembre 1941), il direttore decanta – in maniera enfatica, dunque sospetta, visto il clima di gelosie rispetto ai nomi della pagina culturale che circolava in quel periodo – «gli ottimi rapporti» che intercorrono

<sup>40</sup> Ivi, p. 178.

<sup>41</sup> Talamo, *Il «Messaggero» un giornale durante il fascismo*, II cit., p. 318.

tra la sua testata e il giornale torinese, ma fa pure presente che preferisce «vedere i nomi dei nostri collaboratori di terza pagina apparire il meno possibile in altri quotidiani». Invita dunque Pavese a intensificare il suo impegno sul giornale di via del Tritone: «per venire poi incontro al vostro legittimo desiderio di svolgere una maggiore attività, vi proporrei anziché un racconto al mese, uno ogni 15 giorni, in modo da compensare ciò che verreste a perdere rinunciando alla collaborazione dell'altro giornale»<sup>42</sup>.

Sulla disponibilità pavesiana alla pubblicazione di racconti – a sfondo i contatti da mantenere per via dell'impegno editoriale presso Einaudi, le insistenti richieste del redattore Vecchietti, e, non ultime, motivazioni economiche – molto dice non solo questa lettera a Buoninsegni, ma anche la collaborazione con «Primato», donatario di due novelle stese tra l'agosto e il settembre 1941: *L'avventura* e *La giacchetta di cuoio*. Entrambe più corpose rispetto ai testi accoglibili dal «Messaggero» e entrambe offerte al quindicinale di Bottai a poca distanza dalla data di prima stesura, a rimarcare non solo l'efficacia dell'insistenza di Vecchietti, ma anche la notevole apertura di un'officina narrativa prima accuratamente sigillata.

I rapporti di Pavese con questa rivista dovettero, a dire il vero, essere relativamente stretti soprattutto per via della Casa editrice Einaudi, che visse, a partire dal 1940, un rapporto «simbiotico» con «Primato»<sup>43</sup>. Non è dunque un caso che proprio in questa sede *Paesi tuoi* avesse ottenuto una delle prime recensioni, a firma di Eugenio Galvano (15 luglio 1941). Ma Pavese si mantiene sul basso profilo, intervenendo fugacemente sulla rivista e mantenendo nei suoi confronti un distacco percepibile nei carteggi con amici e collaboratori della testata: «chi è Eug. Galvano di “Primato”? Mi pare un po' troppo dionisiaco», osserva scrivendo ad Alicata<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Masoero, *Notizie sui testi*, in Pavese, *Tutti i racconti* cit., p. 893.

<sup>43</sup> Muscetta e Alicata tennero rubriche fisse su «Primato». E proprio a partire dall'estate del 1941 i due, insieme a Pintor e Pavese sono i nomi attorno cui ruota la collana dei «Narratori contemporanei»: cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 82-130 e Serri, *I redenti* cit., pp. 60-62.

<sup>44</sup> Pavese, *Lettere 1924-1944* cit., p. 598. Per un'altra stoccata pavesiana si veda la nota 46.

La collaborazione in qualità d'autore si chiude sul numero del dicembre 1942, con *Il mare*, di cui Pavese scrive a Muscetta<sup>45</sup>; continua invece il dialogo con la rivista: ad una lettera spedita da Vichy il 1 maggio 1943, Giaime Pintor allega un suo pezzo su *Gilles* di Drieu de La Rochelle, pregando Pavese di farla avere a «Primato»<sup>46</sup>. E ancora il 15 maggio 1943, rispondendo a Oliviero Honoré Bianchi, che gli inviava due racconti, Pavese scrive: «Caro Bianchi, in fondo potrebbe rivolgersi a “Primato”. Ha lei i due racconti o chi li ha? Quelli che ho visto io, mi pare fossero tornati nelle mani di Alicata. Mi sappia dire come fare e vedrò di parlarne a “Primato”». La lettera successiva dà il via libera: «Caro Bianchi, ho avuto ieri risposta telefonica di Vecchietti, redattore di “Primato”. Gli piacciono i suoi racconti e ha deciso di stamparli. Non so se uno o entrambi. Comunque, a sua scelta, e mi ha detto che Le scriverà. Contento?»<sup>47</sup>.

Occorrerà dunque tener presente lo scopo di promozione e autopromozione editoriale anche per quel che concerne la fitta serie di testi consegnati al «Messaggero», che rimane in questi anni una delle testate più lette in Italia. E si ricordi, per inciso, come Einaudi, a partire dagli anni Quaranta, avesse sempre tentato di acquisire un periodico da appaiare alla casa editrice<sup>48</sup>: un problema che il nostro dovette sentire, anche se con la distanza dell'*homme-livre* e del facitore di volumi. Guardando al problema della direzione de «La Ruota» – che Einaudi voleva acquisire nel 1943, dopo il nulla osta del Minculpop sulla guida di Mario Vinciguerra, uomo di partito osteggiato calorosamente da Pintor – il langarolo motteggia, e sorvola sulla spaccatura interna alla casa editrice: «Qui, echi di casino senatoriale. Prevedono lunga e sanguinosa guerra intestina, e del resto me ne infischio. Se invece di far giornali, faceste libri, sarebbe un po' meglio»<sup>49</sup>.

Ma siamo appunto nel 1943: due anni prima, mentre Pintor e Einaudi parlavano in sua presenza di creare, o far risorgere da «La

<sup>45</sup> Ivi, p. 659.

<sup>46</sup> Ivi, p. 696. Al solito un po' canzonatoria nei riguardi della testata la risposta di Pavese: «La recensione di Gilles è di una sfacciataggine rara: la recapiterò a Primato»: ivi, p. 699.

<sup>47</sup> Id., *Lettere 1945-1950*, a c. di I. Calvino, Einaudi, Torino 1966, pp. VII-VIII.

<sup>48</sup> Cfr. Mangoni, *Pensare i libri* cit., p. 94 e pp. 169-170nn; G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 147-48.

<sup>49</sup> Pavese, *Lettere 1924-1944* cit., p. 722. Per la vicenda de «La Ruota» si rimanda ancora a Mangoni, *Pensare i libri* cit., pp. 173-76.

Ruota», un giornale «di gusto settecentesco e illuministico»<sup>50</sup>, Pavese non lascia cadere nel vuoto l'invito di Buoninsegni ad una più regolare collaborazione: invia subito al «Messaggero» *Il prato dei morti*, rifiutato come *La libertà*, perché scritto, certo, «in maniera mirabile», ma ancora una volta ritenuto non adatto ai lettori per via dell'argomento (lettera del 15 settembre 1941)<sup>51</sup>. Siamo al secondo rifiuto e ne seguirà un altro ugualmente motivato: *Sogni al campo*, steso tra il 16 e il 17 settembre dello stesso anno, viene rispedito al mittente il 9 agosto. Il momento più violentemente onirico del Pavese novellatore è dunque rigettato in blocco: ne fanno le spese il vagamente truculento, eppure diafano spazio mitico del *Prato dei morti*, e *Sogni al campo*, quest'ultimo decisamente «permeabile a riletture politiche di parte»<sup>52</sup>.

Pavese ritenta dunque il palato di Buoninsegni con un racconto creato tra il 16 e il 17 settembre del 1941, tanto da far pensare che, in questi mesi, i rifiuti abbiano il potere d'innescare la scrittura.

*Il campo di granoturco* verrà pubblicato sul «Messaggero» del 5 ottobre 1941 (ma la riammissione è parziale: il «Secolo XIX», a differenza di tutti gli altri pezzi editi dal quotidiano di via del Tritone, non lo accoglierà). A questa altezza cronologica, la prima pagina del «Messaggero» descrive gli «attacchi con gravissimi danni al sistema ferroviario della capitale sovietica» e le difficoltà di approvvigionamento subite dalle armate di Timoscenki e di Vorosilov; la seconda si sofferma sull'inizio dell'anno scolastico: «La gioventù del Littorio inizia l'anno scolastico e celebra il rito della leva fascista».

In terza pagina, accanto al racconto di Pavese, Michele Paturzo passa in rassegna la storia dell'inespugnabile piazza di Gibilterra, al fine di dimostrare «la profonda perizia e l'eccezionale valore degli audaci italiani che l'hanno violata». Con l'andare avanti nel tempo, complice la limitazione del numero di fogli concesso alla stampa quotidiana, sempre più la propaganda politica verrà ad occupare la pagina culturale. Lo fa in maniera indiretta e latamente colta per quel che concerne il caso di Gibilterra, e ancora nella successiva data utile al reperimento di un racconto pavesiano: il 1 novembre 1941, dove

<sup>50</sup> G. Pintor, *Doppio diario*: cfr. ivi, p. 94.

<sup>51</sup> Pavese – si è già detto – lo reindirizza alla rivista «Il Tesoretto», che lo pubblica in un numero dove trova spazio un altro collaboratore della testata romana: Giuseppe Dessì (*Saluto a Pietro Quesquidas*).

<sup>52</sup> Masoero, *Fra le carte dei racconti* cit., p. XLVIII.

accanto a *La Langa*, ennesima interrogazione sulla figura dello «scappato di casa»-viaggiatore, s'accampa ammiccantemente un pezzo di Pietro Scarpa intitolato *La guerra sul mare nelle impressioni dei nostri artisti* e di cui vale la pena riportare qualche passo: «Il Ministero della marina, all'inizio del corrente anno, aveva disposto che artisti di chiara ed indiscussa fama si recassero nei porti e anche a bordo delle nostre navi da battaglia per ritrarre alcuni degli aspetti più interessanti della preparazione e delle azioni di guerra e per cogliere l'anima che esalta i nostri eroici marinai verso la vittoria», inizia Paturzo, commentando un'esposizione nella Galleria di Roma. Continua lodando la diligenza con cui sono state ritratte le diverse tipologie di navi da guerra e l'atteggiamento dei soldati mentre rispondono agli ordini impartiti. L'estensore dell'articolo sottolinea pure, però, come «l'atmosfera di guerra non risulta in questi dipinti nella sua inconfondibile drammaticità e il dinamismo che caratterizza ogni azione nel suo rapido svolgimento è soffocato sovente dalla preoccupazione che tormenta l'artista, il quale ha tenuto in sommo grado a dimostrare la propria sensibilità pittorica e la individuale maniera di dipingere». Il che vale per tutti i dipinti in mostra, fatto salvo per quelli di Tommaso Cascella, che «con tonalità rispondenti alla drammaticità del momento e con un'impostazione che potrebbe dirsi scenografica se non fosse opportuna alla documentazione del rapido svolgersi delle azioni in vasto orizzonte, è riuscito a trasportarci con l'anima trepidante nel fulgore della mischia, cioè dove le nostre navi superando le avversità degli elementi con i loro colpi ben assestati riescono a dominare e a colpire le unità nemiche».

Sta ancora nei toni, nelle circonlocuzioni utilizzate nel pezzo di Paturzo la motivazione di molti rifiuti subiti dai racconti di Pavese; e si torna in questo caso soprattutto a *Sogni al campo*, dove la penna dello scrittore – che pure vergherà il controverso *Taccuino*, per alcuni versi debitore delle circonlocuzioni della propaganda e della pubblicistica allineata – piega il sottotesto detentivo e militaristico ad esigenze di sensibilità kafkiana (simile, per quel che concerne tale aspetto, anche il racconto *Il prato dei morti*). Ad essere rivisitato, in *Sogni al campo*, prima ancora che l'empito romantico-decadente del sogno e delle sacche dell'ingorgo psichico (dell'uomo-cavallo), è il tema del prigioniero, sorvegliato da fantasmatiche sentinelle nella vita diurna e solo parzialmente riportato a un sé estraneo e schiumante sangue da una dimensione onirica altrettanto frastornata. I due racconti rifiutati dal «Messaggero» non sono solo i più iniziatici di Pavese, nei fatti

difficilmente abordabili dal lettore medio: di certo scoprono temi allarmanti o comunque poco gestibili per il giornale intento a non infastidire il regime, e accompagnano una indefinibile portata d'attualità alle proiezioni insieme rarefatte, taglienti e carnali, congiunte nella migliore «arte moderna», quella che Pavese individua appunto in Stendhal, Baudelaire, e Kafka<sup>53</sup>. Un orizzonte oramai sempre più estraneo – guardando, e solo per fare un esempio, al pezzo di Paturzo o ad alcuni racconti pubblicati – alle colonne del «Messaggero»; soprattutto inaccostabile ai bassi toni di propaganda e alle volatili smemoratezze letterarie su cui si andavano modellando (seppur con autorevoli eccezioni) gli interventi presentati nel giornale. Tanto che anche per «Il Messaggero» vale quanto scritto da Marziano Guglielminetti intorno alle terze pagine dei quotidiani torinesi negli anni del fascismo, occupati a «barcamenarsi tra letteratura di regime e letteratura pura»<sup>54</sup>; dove alla seconda categoria va ascritta la serie di testi e articoli, la cui inoffensività nei riguardi del regime è spesso un auspicato sinonimo d'inattaccabilità da parte della censura.

Dopo *La Langa*, Pavese accompagna il lavoro di riscrittura de *L'Eremita* con la stesura di *Una certezza*, *Nel caffè della stazione*, *Il gruppo*, *Vecchio mestiere*. Rimandata la pubblicazione del primo (uscirà solo nel febbraio 1942) e lasciato inedito il secondo, gli altri due racconti usciranno sul «Messaggero» rispettivamente il 23 novembre e il 20 dicembre.

Nel frattempo, il 9 ottobre 1941, la politica dei contatti editoriali Einaudi col «Messaggero» vive un momento di gloria: Piccone Stella, nella rubrica «Notizie delle Lettere», commenta l'ultima collana inaugurata da Einaudi: la «Biblioteca d'Arte» diretta da Carlo

<sup>53</sup> Si veda per questa interpretazione, anche la nota di Marziano Guglielminetti a *Tutti i racconti*, dove si fa accenno alla possibile ispirazione del racconto «dalla contemporanea esperienza della concentrazione nazista, magari per suggerimento di un Kafka già segnalato nel *Mestiere di vivere*, alla data 11 settembre del '41, ovvero poco prima della composizione di questo pezzo»: *Introduzione* cit., p. XXII. Di Kafka, Frassinelli aveva pubblicato nel 1933 *Il processo*, richiesto da Pavese a Sturani (che ne aveva dipinto la copertina) dal confino a Brancaleone (lettera del 20 settembre 1935); nel 1934, Vallecchi fa uscire la traduzione della *Metamorfosi*. Per queste notizie si vedano le *Note a Pavese, Il mestiere di vivere* cit., p. 464. Un ulteriore contatto con le opere dello scrittore, Pavese poté averlo grazie ai commerci di Giulio Einaudi che, alla fine degli anni Trenta, aveva iniziato una trattativa con Max Brod, per sottrarre (in competizione con Mondadori) le traduzioni di Kafka a Frassinelli: cfr. Mangoni, *Pensare i libri* cit., p. 60.

<sup>54</sup> Guglielminetti, *La cultura letteraria* cit., p. 662.



Ludovico Ragghianti<sup>55</sup>, fornendo così il suo laudatorio parere intorno all'«ultima venuta delle nostre maggiori case editrici», intenta a «iniziare ogni anno, ogni sei mesi, una nuova collezione, con un libro non certo fatto apposta per essere lanciato molto lontano, a forza di alte tirature, ma che non attraversa i domini della cultura e dell'arte senza lasciare il segno»<sup>56</sup>. Vengono citate a tal proposito la collana dei classici (la «Nuova raccolta di classici italiani annotati»), aperta dalle *Rime* di Dante curate da Gianfranco Contini (1939)<sup>57</sup>, e quella di poesia («Poeti»), dove avevano trovato posto le *Occasioni* di Montale (1939). Testi difficili, per qualche verso preziosi, ma ad ogni modo «opere destinate al successo proprio perché non lo chiedono: mature in un ordine di interessi estranei alle inclinazioni del pubblico e che pure finiscono col toccare le sue profonde esigenze»<sup>58</sup>. Quanto ai narratori, continua Piccone Stella, Einaudi aveva già scelto di aprire gli «Struzzi» «con un breve racconto di Cesare Pavese, così indicativo delle più recenti aspirazioni neorealiste a una scrittura ritmata sul carattere del personaggio, da classificarsi come libro della stagione».

Il prezzo da pagare per la visibilità è però alto: testimone in questo il racconto *Il gruppo* (steso tra il 6 e l'8 novembre 1941), che subisce impietosi tagli, la cui motivazione politica è già stata riconosciuta da Mariarosa Masoero. Pubblicato sul «Messaggero» del 23 novembre 1941, il racconto dà del resto prova di un'abilissima mossa di Pavese,

<sup>55</sup> Su questa collana, sugli inadempiti propositi d'occuparsi di urbanistica, d'architettura (materie apprezzate dal regime) e sul suo privilegiato contatto con Alicata e con gli ambienti romani, scoperto dall'idea di Ragghianti di pubblicare un volume di Antonello Trombadori sui problemi della pittura contemporanea, cfr. Mangoni, *Pensare i libri cit.*, p. 90.

<sup>56</sup> Tra il 1941 e il 1942 nascono, oltre alla «Biblioteca d'Arte», i «Narratori contemporanei», i «Manuali», «Corrente», i «Libri per l'infanzia e la gioventù», i «Giganti», l'«Universale»: cfr. *ivi*, p. 84n.

<sup>57</sup> La collana s'interruppe al secondo volume (*La città del sole* di Tommaso Campanella, curato da Norberto Bobbio) per trovare continuazione solo dopo gli anni Cinquanta: cfr. *ivi*, p. 25 e n.

<sup>58</sup> Ad Arrigo Cajumi, che aveva ricevuto le *Rime* per una recensione su «La Stampa» (uscita nei fatti a firma di Neri), la prefazione di Contini era apparsa «oscura e frenetica»; in altre occasioni, Cajumi rimprovererà di nuovo l'eccessiva popolarità delle prefazioni. Sul pubblico «più ampio di quello degli uomini di cultura», ma non per questo meno scelto, fatto di «potenziali lettori giovani in formazione o a ceti medi in crescita numerica e vogliosi di autoaffermazione», cui miravano la «Nuova raccolta», la collana dei «Narratori stranieri» e la politica editoriale Einaudi in genere cfr. *ivi*, pp. 27-33.

che trasferisce in questo pezzo, depurandolo d'ogni aggancio all'impegno politico, lo schema d'un racconto esplicitamente dedicato alla torturata riflessione sull'*engagement*: *Il capitano* (20 febbraio 1941, rivisto il 21 ottobre 1941).

La prima pagina del «Messaggero» del 23 novembre 1941 urlava l'occupazione di Rostov («Rostov occupata» a tutta pagina, a caratteri cubitali) ed eloquenti erano i titoli dei pezzi montati: «Continua la violenta battaglia in Marmarica. Il nemico impegnato in duri combattimenti dalle forze terrestri ed aeree dell'Asse. Sublimi prove di valore ed eroismo dei presidi di Gondar». Ancora rispetto ai rivolgimenti sul versante africano si poteva leggere, a introdurre la corrispondenza di un inviato dell'Agenzia Stefani: «Moventi ed obiettivi dell'offensiva britannica. Il nemico, dopo cinque mesi di preparativi, sta impegnando forze superiori a quelle impiegate in qualunque altra battaglia dell'Africa Settentrionale – La progettata “tenaglia” inglese rovesciata dalla pronta manovra dell’“Ariete”».

Al clima africano della prima pagina rispondeva, in terza, un lungo articolo di Amedeo Tosti su Antonio Miani, «precursore e soldato coloniale», nonché protagonista di un volume appena edito dall'Ufficio Studi del Ministero dell'Africa Italiana, *Gli italiani del sud Libico*, del colonnello Guido Fornari. Accanto al racconto di Pavese, un patriottico ricordo di Leopoldo Mugnone, l'appena defunto direttore d'orchestra che tenne a battesimo la *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, e, irrelatamente, una foto dalla Russia, con relativa didascalia: «Aspetti della guerra sul fronte russo. Soldati finnici che preparano delle piste sui campi coperti di neve».

In questa progressiva e sempre più sfacciata conquista della terza pagina da parte della propaganda, che vuole animi saldi, solidi e speranzosi, non potevano essere accolte molte righe del *Gruppo*: sono messi a tacere i lati più umani ed esterrefatti del Capitano, gli accenni alla sua capacità d'ascolto passivo; scompare il riferimento al personaggio U. come lavoratore ambiguo in odore di scioperatezza («U. era l'unico di noi che per la professione poteva essere in giro nei giorni feriali a piacimento»); si espunge del tutto il famigerato passo della «viltà»:

[...] una volta, qualcuno di noi si provò a sostenere che anche la vigliaccheria ha una sua forza in quanto risparmia energie e non manca del resto di riscontri in natura: il fingersi morti quando si è minacciati. Io mi aspettavo che il Capitano si alzasse come quand'era agitato, e dicesse qualcosa di memorabi-

le; il Capitano lasciò finire il discorso e osservò soltanto che ci vuole coraggio anche a compiere una virtù<sup>59</sup>.

Pavese non inserirà il racconto in *Feria d'agosto*, appartenente com'è agli incertissimi esiti di un'altrettanto precaria vena politica, peraltro estranea alle coordinate della raccolta e i cui risultati meno dubbiosi sono raggiunti solo parzialmente nel dopoguerra, ad esempio col racconto *Lavorare è un piacere*, del 1946<sup>60</sup>; né lo stato del pezzo a stampa lo invita a operare correzioni e aggiungere postille: il ritaglio conservato presso il Centro Studi Pavese-Gozzano non presenta infatti segni di lettura. Ciò non toglie che le vicende politiche e letterarie vissute fino a quel momento anche tramite l'impegno editoriale e i rapporti con la stampa (e guardate anche sulla stampa e in particolare sul «Messaggero» e su «Primato», di cui è più che presumibile, vista la collaborazione, che Pavese frequentasse spesso anche da lettore le pagine), portino non solo alle affermazioni del *Taccuino* – in merito al quale si sottoscrive l'affermazione di Roberto Gigliucci: «Cesare è fondamentalmente un impolitico, e lo sa. Volta per volta il suo mito dell'uomo vero, maturo, completo si incarna in diverse icone storico-ideologiche: dietro al *camerata* e dietro al *compagno* c'è comunque sempre il *comrade* di Whitman»<sup>61</sup>. I recenti trascorsi conducono pure Pavese a pronunciarsi sui meccanismi della propaganda. E a mo' di consuntivo, aperto da una data insolitamente vaga e comprensiva di un lungo periodo («Inverno '41-'42»), lo scrittore appunterà sul *Mestiere di vivere*:

<sup>59</sup> Cfr. Pavese, *Il gruppo*, in *Tutti i racconti* cit., pp. 186-88. Gli altri passi espunti sono: «Il Capitano, appoggiato contro il tavolo, con le mani in tasca, ci salutava serio serio. Su per le scale, noi dicevamo ogni volta ch'era bello dare alla città un'occhiata di lassù» (p. 186); «Credo che il Capitano ci attendesse dietro la porta. Quella di farsi trovare, una volta aperto, in mezzo alla stanza era un sua civetteria, perdonabile del resto vista la dignità e la franchezza con cui ci accoglieva. Era alto, valido per i suoi capelli bianchi – una di quelle fisionomie vigorose e devastate che fanno pensare alla terra ai contadini ossuti. Batteva le palpebre fieramente, ascoltandoci. Ascoltava molto» (p. 187); «ma il capitano aveva un modo attento di starci ad ascoltare, che vanificava ogni apprensione. Toccava a G. dar sulla voce all'indiscreto» (p. 188). Per i tagli e il rapporto della seconda stesura de *Il Capitano* con il racconto pubblicato («una specie di "ponte" gettato verso *Il gruppo*») cfr. Masoero, *Notizie sui testi*, in Pavese, *Tutti i racconti* cit., pp. 969-1091.

<sup>60</sup> Per questa interpretazione si rimanda a Guglielminetti, *Introduzione*, ivi, p. XXVII.

<sup>61</sup> R. Gigliucci, *Cesare Pavese*, B. Mondadori, Milano 2001, p. 144.

Non è che nel nostro tempo il rappresentante della cultura sia meno ascoltato che in passato il teologo, l'artista, lo scienziato, il filosofo ecc. È che adesso si è coscienti di una massa la quale vive di mera propaganda. Anche in passato le masse vivevano di propaganda deteriore, ma allora, essendo meno diffusa la cultura elementare, questa massa non mimava i veri colti e quindi non faceva sorgere il problema se fosse o meno in concorrenza con loro<sup>62</sup>.

Chiude la densa sfilata di racconti presentati nel '41 sul «Messaggero» *Vecchio mestiere*, steso tra il 15 e il 18 novembre e pubblicato nella terza pagina del 20 dicembre: un racconto sugli ingombri della vecchiaia, popolato di presenza care a Pavese (carrettieri, fantesche, garzoni, osterie). Enorme lo spazio concesso, in questa terza pagina, alla recensione del settimo volume dell'*Epistolario* di Carducci, edito da Zanichelli per le cure di Albano Sorbelli. Testimonianza di un Carducci inedito, «innamorato», come si legge nell'occhiello, della sua misteriosa Lina – la Lidia nelle *Primavere elleniche*, al secolo Carolina Cristofari Piva, già moglie di un ufficiale garibaldino di stanza a Torino, lontano dunque dalla sposa e da Milano – il volume potrebbe imbarazzare per via d'alcune pagine di smaccato lirismo, così distanti dall'immagine ufficiale del poeta. L'articolo fa prevedibilmente pagare il fio di tanto colpevole fuoco alla donna, «falsa, cattiva e senza cuore», che subisce un trattamento ingenuo quanto impietoso. Un

<sup>62</sup> Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 230. In merito alla propaganda e alle strategie editoriali che su di essa si modellano, o nel migliore dei casi affilano le unghie, vale la pena ancora una volta segnalare un episodio inerente i rapporti con «Primato», seguendo la ricostruzione offerta da Luisa Mangoni. Sulla scorta delle ultime uscite della «Biblioteca universale», il 15 gennaio 1942, Goffredo Coppola s'accanisce contro le scelte Einaudi dalle colonne del «Popolo d'Italia». Colpevole di tradurre autori provenienti da nazioni contro cui l'Italia era in guerra, la casa editrice ha da poco fatto uscire *Guerra e pace* di «Leone Tolstoj, anzi di "Lev Tolstòj" come casa Einaudi stampa con giudaica scrupolosità di forestiero» (riconoscibile l'attacco a Leone Ginzburg, che non aveva ovviamente potuto firmare la prefazione al volume). Alicata e Einaudi risolvono di far pubblicare una risposta, che arriva puntualmente su «Primato» il 1° febbraio 1942 per la firma di «Testadoro»: il redattore Giorgio Cabella, in questa occasione semplice presta-pseudonimo del «senatore einaudi» Giaime Pintor. Di Cabella, Einaudi aveva già da tempo in programma, per i «Narratori contemporanei», *Alloggio del golfo*. Il romanzo viene passato da Alicata ad Einaudi nel novembre 1941, ma Cesare Pavese, con forte probabilità estensore della lettera di risposta, lo boccia: «nell'insieme, come opera di narrazione diretta a un grande pubblico, esso non mi convince». Pronta la risposta di Muscetta, che definisce «impolitico» il rifiuto opposto al redattore di «Primato», e immediata la pubblicazione del romanzo. Cfr. Mangoni, *Pensare i libri* cit., pp. 122-23.

trattamento che, se da una parte riconduce il “misoginismo” pavesiano – insieme al correlato e pavesianamente irraggiungibile mito dell’uomo forte, maturo, decisionista (troppo spesso indagato in chiave biografica e psicologica più che come ineliminabile nucleo di poetica) – ad un’atmosfera culturale e politica per lo più generalizzata, dall’altra ne riabilita le tornite e al contempo ruvidissime risultanze letterarie (visto che di letteratura, in questo caso si parla, e della letteratura che Cesare Pavese ha voluto produrre e soprattutto pubblicare negli ultimi anni del fascismo). Le storture della critica e della scrittura militante dei primi anni Quaranta, in bilico tra divagazione, temi pruriginosi e incensi da bruciare al regime, si possono invece apprezzare nell’articolo che s’incontra sul «Messaggero» accanto al racconto di Pavese, dove il recensore inconsultamente tuona e con virata maldestra finisce per ridicolizzare lo stesso Carducci<sup>63</sup>.

Sono dunque “i toni” e la scelta di ciò che rendere noto e ciò che lasciare tra le proprie carte a fare la differenza, in quegli anni. E Pavese lasciò inedito il proprio *Taccuino*, insieme a molti racconti; di critica militante, in questo periodo, non ne fece; non scrisse articoli d’omaggio al regime. Solo in seguito, nelle prime fasi della liberazione di Casale dove allora si era rifugiato assieme alla sorella Maria (tra il ’44 e il ’45 va anticipata la discussa “conversione” al comunismo), si riservò di scrivere articoli “politici” per il PC locale, usciti a firma de «Il comitato del partito comunista» e de «Il partito comunista italiano» e consegnati a «La Voce del Monferrato»<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> «La relazione del Carducci con Lina durò circa quattro anni, dal 1872 al 1875 (nel periodo successivo, dal 1876 al 1880, anno in cui Lina si spense, la passione si trasformò in tenera amicizia): ma nel volume uscito or ora, che comprende le lettere del 1871 e del 1872, si ha notizia soltanto della fase iniziale di quella specie di delirio sentimentale e sensuale, che, a sentire alcuni, “aprì al Carducci il varco della grande poesia”. La verità è che in quegli anni il Carducci era ancora tutto preso dal dolore di due lutti gravissimi: la morte della madre e quella del figliolletto Dante, di cui non si consolò veramente mai. In tale stato d’animo non doveva riuscire difficile ad una donna colta, intelligente avvenente e astutissima come Lina, accalappiare il poeta, che nonostante la sua così detta “selvatichezza” era un’anima semplice e profondamente ingenua»: «Il Messaggero», 20 dicembre 1941, p. 3.

<sup>64</sup> Mariarosa Masoero ha reso nota la scoperta di questi pezzi pavesiani il 12 gennaio 2005, durante un pomeriggio dedicato ai nuovi studi pavesiani presso l’Archivio di Stato di Torino. Uno degli articoli, *Il nemico non è morto*, è stato pubblicato su «La Stampa», che ha accolto sempre il 12 gennaio, oltre alla segnalazione di Mario Baudino, un articolo di Lorenzo Mondo, *La lunga crisi di un diavolo sulle colline*. In corso di

Nel corso del 1942, Pavese affida altri cinque racconti alla testata di via del Tritone: *Insomnia*, *Una certezza*, *Risveglio*, *Il tempo*, *L'estate*. La situazione in cui versa la terza pagina del «Messaggero» è evidente fin dalla prima occorrenza e non per via di valutazioni ombrate dal maschilismo o dalla trasversale riferimento a qualche tema della propaganda: accanto a *Insomnia* (12 febbraio 1942), troviamo infatti un pezzo dedicato al XIX annuale dei Moschettieri; i più valorosi, «particolarmente distintisi nell'attuale guerra» vengono insigniti delle decorazioni al valor militare dal Duce. L'articolo è corredato di foto (Mussolini intento ad appuntare le decorazioni) e riporta in grassetto il discorso pronunciato in onore dei caduti: «Parla il Duce [in corpo maggiore] [...]. Rivolgiamo un pensiero orgoglioso e commosso alla memoria dei camerati caduti nell'adempimento del loro di dovere di prodi soldati d'Italia. Con lo stesso orgoglio procederò alla consegna delle medaglie al valore conquistate sul campo di battaglia [in corpo minore, sempre in grassetto]».

*Il tempo*, uscito nella terza pagina del 26 maggio 1942, è affiancato da una rubrica dal parlante titolo «Politica e cultura»: si dà notizia in questo caso della raccolta dei verbali dei Consigli dei Ministri voluta dall'Ufficio centrale degli archivi di Stato, dell'elezione a Ministro di stato del «Conte Avv. Enrico San Martino Valperga, senatore del regno», nonché «figura eminente della vita artistica italiana»; dell'inaugurazione, da parte del ministro Bottai, del Palazzo universitario di Padova. E fanno pure capolino, nella terza colonna del foglio, le segnalazioni (nome, cognome e motivazione inclusi), dei «Provvedimenti disciplinari adottati dal Segretario di Partito» (titolo in grassetto).

Il trattamento dei ritagli conservati da Pavese non si discosta da quello subito dai pezzi del '41: si attestano nuove lezioni poi confluite in *Feria d'agosto* (il che vale soprattutto per *Una certezza*) e segni a lapis e a penna; né mancano lezioni direttamente inserite nella raccolta e non attestate nei fogli a stampa e nei dattiloscritti.

Trovatosi a raccogliere i testi pubblicati alla spicciolata nel corso degli anni precedenti, Pavese è tornato dunque sui ritagli del «Messaggero». Per quel che riguarda la prima sezione del libro, si è nei fatti attenuto ad un ordine cronologico rispetto all'uscita sul quotidiano:

pubblicazione il restante materiale (per la cura e con il commento di Mariarosà Masoero), che rappresenta un diretto avantesto degli articoli affidati da Pavese a «l'Unità».

*Il nome, Fine d'agosto, Il campo di granoturco, La Langa, Vecchio mestiere, Insonnia.* Nella seconda sezione, aperta dai due testi rifiutati (*Il prato dei morti* e *Sogni al campo*) si troveranno in perfetto ordine di sequenza *Una certezza, Risveglio, Il tempo*, seguiti da *Piscina feriale* – steso il 29 luglio del 1941 e pubblicato solo nella raccolta – e quindi dall'ultimo racconto affidato al «Messaggero», *L'estate*. Altre, già indagate e più complesse le motivazioni che guidano la stesura dell'indice di *Feria d'agosto*; ammette pure Pavese: «Non sempre si scrivono romanzi. Si può costruire una realtà accostando e disponendo sforzi e scoperte che ci piacquero ognuno per sé, eppure, siccome tendevano a liberare da una stessa ossessione, fanno avventura e risposta. Qui, come in tutte le avventure, si è trattato di fondere insieme due campi dell'esperienza. E la risposta potrebbe essere questa: solamente l'uomo fatto sa essere ragazzo»<sup>65</sup>.

Ma di questa avventura e di questa risposta cavalcata sull'onda della letteratura, del *labor limae*, del rovello sulle maturità dell'infanzia e sui «luoghi», fa parte materialmente anche la collaborazione al «Messaggero»: da cui non piacque a Pavese estrapolare *Il gruppo* e che invece ebbe sottomano due «sforzi» atti a ricostruire il problema centrale nella raccolta e li bocciò, come pure pose il veto su *La libertà*, non inserita dall'autore nel libro del '45.

Sta di fatto che *Feria d'agosto* accoglie solo quattro testi non pubblicati in quotidiani e su rivista: ci restituisce dunque le scremature di un'altra, non meno importante vicissitudine pavesiana, quella dei rapporti con riviste e giornali, col loro potere e con le loro distorsioni nell'alveo del periodo fascista. È una lezione importante, decisiva anche per tempi di maggiore libertà: in primo luogo l'autore sfrutterà i meccanismi della carta stampata per la pubblicazione di *Feria d'agosto*, promuovendo la pubblicazione autonoma di alcuni brani per il lancio del volume<sup>66</sup>. Inizierà quindi a maturare un atteggiamento di estremo

<sup>65</sup> Risvolto anteriore della prima ed. di *Feria d'agosto*. Cfr. Masoero, *Notizie sui testi*, in Pavese, *Tutti i racconti* cit., p. 840.

<sup>66</sup> L'operazione «promozionale» s'esercita su tre prose: *Storia segreta* esce nel numero di settembre di «Aretusa»; *La vigna* su «L'Italia libera», il 9 settembre 1945; *Del mito, del simbolo e d'altro* su «Terraferma» il 10 novembre 1945. *Feria d'agosto* esce appunto a novembre del 1945; *Il nome* viene pubblicato il 22 febbraio 1946 su «L'ECO DI ROMA», diretto da Ambrogio Donini; il 21 luglio 1946 è la volta di *Vecchio mestiere* sull'«Avanti», che segnala l'uscita di *Feria d'agosto*. Al 1946 risalgono pure nuovi racconti: si tratta di *Anni*, pubblicato sul «Giornale del Mattino» il 13 gennaio

sospetto e “disamore” nei riguardi di ulteriori, possibili collaborazioni e contatti con riviste e quotidiani, in un climax di durezza e refrattarietà registrabile a partire dalla polemica col «Politecnico» e acuitizzatasi negli anni successivi. Pesano senza dubbio, in questo sempre maggiore inasprimento, i tempi «non più favorevoli ai racconti», l'impegno editoriale frastornato dalle controversie sorte in seno alla Einaudi. Pavese, inoltre, ed è ancora Mariarosa Masoero a tirare le fila, giungerà ben presto a considerare «con distacco il consenso di editori e pubblico» e a rifiutare per via di tutti questi motivi le molte proposte pervenutegli a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta<sup>67</sup>.

Ma nel progressivo oltranzismo dell'autore (dove sono peraltro riconoscibili le tappe degli interventi donati all'«Unità» e del successivo e testardo entrare nella redazione di «Cultura e Realtà», che veniva guardata con sospetto dal Partito Comunista per i suoi collaboratori provenienti dalla sinistra cattolica), si può vedere pure, in controluce, la reazione a rapporti spesso macchinosi, quando non direttamente maltollerati e contrastati. Nel '46, di fronte ai problemi economici in cui versava la casa editrice, Pavese non si risparmiava qualche stoccata (senza dubbio poco serena e lodevole) a Vittorini e al «Politecnico», per ribadire, però, un sapere d'antica data: l'impegno editoriale e la pubblicitaria, sebbene intimamente connessi, possono e debbono collaborare, coesistere, crearsi reciprocamente spazi, ma non possono sprecare tempo, energie, credibilità nel confondersi l'uno coll'altro:

Non credo si possa lavorare bene in questa continua insicurezza. Io, almeno, non ce la faccio. Che provvedimenti si sono presi per fronteggiare la crisi? Qui bisogna abolire almeno una sede – sia pure Roma. Bisogna smettere qualche rivista, sia pure Società o Politecnico. Per la prima mossa, sono disposto a tornare al Nord – Torino – beninteso se la sede romana sparisce. Altrimenti è inutile. Diversamente mi darò sempre di più a collaborazioni con giornali e riviste per non correre il rischio di trovarmi sul lastrico. E se scrivo, non faccio più l'editore. Pensaci. Capisco tutto, ma anche tu capisci gli altri<sup>68</sup>.

Quello formulato è un aut-aut, che prima ancora che alle tasche e alla sopravvivenza, fa riferimento ad una precisa idea riguardo alla

1946 e di *Lavorare è un piacere*, che esce su «L'ora del popolo» (11-18 marzo 1946).

<sup>67</sup> Masoero, *Fra le carte dei racconti* cit., p. LVI.

<sup>68</sup> Lettera di Pavese a Giulio Einaudi del 3 marzo 1946, conservata presso l'Archivio Einaudi. Si cita da Mangoni, *Pensare i libri* cit., p. 275.



scrittura, all'editoria e al giornalismo. Si è visto come per Pavese l'ambigua e sfinente guerriglia col «Politecnico» non fu l'unica. Emergono sullo sfondo anche i rapporti poco chiari con «Primato», le prime pagine, le terze e i rifiuti del «Messaggero», quando il nostro (ormai famoso, completamente dedito agli impegni editoriali, ai romanzi e nella posizione di poter scegliere a chi affidare le proprie scritture – senza, beninteso, che per questo vengano meno i compromessi, più o meno «arcadici», già accettati in passato) rifiuta una proposta di collaborazione pronunciata dallo stimato Enrico Falqui. E alla plumbea, severissima, sferzante cortesia di Pavese – discontinuo collaboratore di testate e insieme irriducibile operatore culturale, a confronto col quale le categorie di scrittore-giornalista e non-giornalista mostrano una certa inesaustività – fa piacere, almeno in questo caso, lasciare l'ultima parola:

[Torino] 6 maggio [1948]

Caro Falqui,  
non c'intendiamo. Io mi fido del redattore ma non del foglio. Per esempio, l'ammazzamento del ministro della giustizia greco non è un «vile attentato» (martedì 4 maggio) ma un atto di guerra. Così via per il resto.

La questione, mi dirà lei, riguarda solo la prima pagina. Fino a un certo punto. Comunque, se il «Tempo» fosse un dichiarato giornale di partito e d'interessi, potrei sia pure con riserva scrivervi (salvo sempre la mia pigrizia e stitichezza, che sono reali). Ma che il «Tempo» chiami per esempio vile attentatore quel tale, e non per dichiarata ostilità politica com'è la verità, ma in nome del buon senso, della decenza, dell'indipendente imparzialità, questo è una truffa alla così detta opinione pubblica e io non mi sento di cooperare a costituirgli con la mia collaborazione questa patente d'imparzialità.

Sia inteso, caro Falqui, che in questa mia risposta non intendo per nulla fare la lezione a lei né a nessuno. Ciascuno scrive dove vuole e come vuole. Ma appunto per questo lasci che anch'io ne approfitti, e non scriva in nessun posto<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950* cit., p. 238.

Marco Dondero

*Il bell'Antonio* e «Il Mondo»: un'amichevole censura per Brancati

1.

I materiali per un'analisi del rapporto fra Brancati e il giornalismo sono ricchissimi. Nella giovinezza promosse direttamente più di una iniziativa editoriale periodica, dalla rivista catanese «Ebe», da lui fondata e diretta nel 1924, fino al settimanale romano «Quadrivio» (fondato nel 1933 da Telesio Interlandi), di cui fu redattore capo fino al giugno 1934. Brancati collaborò poi con giornali e riviste lungo tutto il corso della sua vita, lasciandoci una cospicua serie di scritti. Potremmo suddividerli in tre filoni principali: la critica letteraria e le “curiosità” riguardanti gli scrittori, siciliani in special modo; l'analisi della vita sociale e dei tipi umani; e infine la riflessione storico-politica, rivolta sia al recente passato fascista sia alla più stringente attualità<sup>1</sup>.

Inoltre, va sottolineato un altro aspetto di grande interesse, e cioè la forte connessione tra la scrittura giornalistico-saggistica e quella narrativa. Tale connessione può darsi in diverse forme; la prima è la più tradizionale, per cui è frequentissimo che porzioni di un romanzo vengano anticipate in giornali e riviste. Ma può darsi anche il caso di romanzi che riaccolgano al loro interno scritti pubblicati anche diversi anni prima dell'inizio della loro stesura, e cioè materiali certo non composti originariamente quali porzioni del testo: un esempio è offerto da *Paolo il Caldo* (pubblicato postumo nel 1955), che recupera nell'ultimo capitolo della Parte seconda lo scritto *I pendoli d'oro*, pubblicato nel «Corriere della Sera» del 3 novembre 1950. Oppure, ed è forse il

<sup>1</sup> Una buona parte degli articoli è ora riunita (dopo le importanti raccolte di S. De Feo e G.A. Cibotto) in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a c. di M. Dondero, con un saggio introd. di G. Ferroni, I Meridiani Mondadori, Milano 2003.

caso più interessante, vi sono romanzi che ripubblicano interi passi o comunque sviluppano spunti narrativi di precedenti opere di carattere non narrativo ma giornalistico-saggistico: come ad esempio *Il bell'Antonio* (1949), nel quale vengono recuperati interi brani del volume del 1946 *I fascisti invecchiano*, a sua volta composto nella quasi totalità raccogliendo e rifondendo articoli usciti nel 1945-46 nei giornali «La Città Libera» e «Risorgimento Liberale» (diretto da Mario Pannunzio, futuro direttore del «Mondo»)<sup>2</sup>.

Impossibile seguire adeguatamente i diversi percorsi; meglio quindi soffermarsi su un singolo caso, per cercare di analizzarlo compiutamente. Sceglierò il romanzo *Il bell'Antonio*, pubblicato nel 1949 a puntate nel settimanale «Il Mondo» e in volume presso Bompiani: la critica delle varianti tra le due versioni permetterà di ottenere informazioni più precise sul comportamento della direzione della rivista, portando ad una riconsiderazione, sia pur minima, dell'immagine fortemente positiva di cui «Il Mondo» a tutt'oggi gode; e costringerà ad aggiungere un altro caso al già purtroppo ricco *dossier* riguardante la censura di opere brancatiane.

## 2.

Come accennato, la prima pubblicazione del *Bell'Antonio* (il romanzo probabilmente più famoso di Brancati, grazie al personaggio di Antonio, presunto dongiovanni che in realtà non riesce a consumare il proprio matrimonio) si ebbe a puntate all'interno del settimanale «Il Mondo», nei primi quindici numeri del giornale, usciti con cadenza all'inizio non perfettamente regolare tra il 19 febbraio e il 28 maggio 1949.

«Il Mondo», «settimanale di politica e letteratura» diretto da Mario Pannunzio, si caratterizzava per una linea liberaldemocratica, lontana

<sup>2</sup> Per maggiori informazioni sui dati testuali, compresi quelli riguardanti *Il bell'Antonio*, rimando una volta per tutte alle *Notizie sui testi* contenute nel Meridiano di Brancati *Romanzi e saggi*, a c. di M. Dondero, con un saggio introd. di G. Ferroni, ivi, 2003; con il semplice rimando alla pagina (sempre miei i corsivi) tutti i testi di Brancati saranno citati da questa edizione (precisamente, dalla ristampa, sempre del 2003, dove è stato possibile sanare alcuni refusi; ciò non è stato invece possibile in occasione della ristampa nel 2004 del citato volume di *Racconti*, dove purtroppo sono rimasti alcuni errori, specie nel *Diario romano*).

sia dalla cultura cattolica sia da quella comunista, avendo come ispiratori Benedetto Croce e Gaetano Salvemini e tra i collaboratori Corrado Alvaro, Piero Calamandrei, Mino Maccari, Alberto Moravia, Ernesto Rossi, Giovanni Spadolini e in veste di redattore tuttofare Ennio Flaiano<sup>3</sup>. Il giornale raccoglieva l'eredità dell'«Omnibus» (1937-39) di Leo Longanesi, al quale Pannunzio aveva partecipato insieme ad Arrigo Benedetti; Pannunzio e Benedetti poi avrebbero condiviso la direzione del settimanale «Oggi» (1939-42), mentre nel 1945 Benedetti avrebbe fondato l'«Europeo», il settimanale “concorrente” del «Mondo»<sup>4</sup>.

Brancati (che proprio nell'«Omnibus» aveva pubblicato una prima versione del romanzo *Gli anni perduti* e le splendide *Lettere al Direttore*<sup>5</sup>), a partire dalla stampa del *Bell'Antonio* dimostrerà una grande fedeltà al «Mondo», pubblicandovi fino alla morte buona parte dei suoi interventi e anche due anticipazioni del romanzo *Paolo il Caldo* (si tratta degli scritti *L'adolescenza* e *Una seduta alla Camera*, il primo apparso nei numeri del 5 e 12 gennaio 1954 e corrispondente al II capitolo del romanzo, il secondo apparso nel numero del 19 gennaio 1954 e corrispondente alla prima parte del capitolo III della Parte seconda del romanzo).

La prima edizione in volume del romanzo venne pubblicata presso Bompiani, Milano-Roma 1949 (finito di stampare il 25 maggio), nella collezione «Letteratura». Presso lo stesso editore, e nella stessa collezione, apparvero durante la vita di Brancati cinque edizioni; l'ultima nel 1954, finita di stampare il 29 maggio, ad una distanza di tempo relativamente ampia rispetto alle prime edizioni: la quarta venne infatti stampata nel 1951. Ci furono cioè nel giro di due anni ben quattro edizioni, ed una quinta a distanza di tre anni.

Se fra le diverse edizioni in volume il processo variantistico fu limitato, un problema testuale si pone invece analizzando il rapporto tra la

<sup>3</sup> Al proposito cfr. G. Spadolini, *La stagione del «Mondo»*, Longanesi, Milano 1983, P. Murialdi, *La stampa italiana dalla Liberazione alla crisi di fine secolo*, Laterza, Roma-Bari 1995, e «Il Mondo». *Antologia di una rivista scomoda*, a c. di G. Carocci, Editori Riuniti, Roma 1997.

<sup>4</sup> Cfr. A. Asor Rosa, *Letteratura e giornalismo* (1981), in *Un altro Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1999, alle pp. 204-16.

<sup>5</sup> Cfr. L. Sciascia, *L'Omnibus di Longanesi*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo 1989, pp. 110-17; e M. Onofri, *Brancati e l'«Omnibus» di Longanesi* (1995), in *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2003, pp. 113-29.

versione del testo pubblicata in rivista e la prima edizione in volume.

Una prima serie di varianti può essere considerata “tradizionale”, quale senz’altro ci aspetteremmo collazionando un testo pubblicato sia in rivista sia in volume: si tratta cioè di varianti di carattere stilistico ed espressivo. Innanzitutto, si possono segnalare gli interventi volti ad ottenere nel volume una maggiore congruenza con la personalità del parlante o con la situazione rappresentata: ad esempio il passaggio da parole più formali a parole più confidenziali quando il cugino Edoardo chiede ad Antonio di aiutarlo a trovare un lavoro: «Non è rimanendo a casa a non guadagnar nulla e a farmi *disprezzare* da mio suocero, che salvo la mia coscienza» > «Non è rimanendo a casa a non guadagnar nulla e a farmi *guardare brutto* da mio suocero, che salvo la mia coscienza» (p. 573); o il ricorso a termini meno burocratici e più adeguati ad uno sfogo collerico nel discorso di Alfio durante l’incontro con lo zio ecclesiastico di Barbara, dopo che la famiglia di lei ha sciolto il matrimonio: «E se io grido, a tutte le persone che incontro, che la carne dei Puglisi si vende *al migliore offerente?*» > «E se io grido, a tutte le persone che incontro, che la carne dei Puglisi si vende *a chi la paga meglio?*» (p. 668); o infine la scelta di segno contrario di “elevare” il linguaggio dello stesso Alfio, quando questi si trova in casa dell’avvocato Bonaccorsi, uomo di vecchio stampo, di fronte al quale un linguaggio “basso” sarebbe stato disdicevole: «meglio il diavolo che l’uomo buono quando gli rompono *i ...* E a me me *li hanno rotti, Rodolfo, me li hanno fracassati!*» > «meglio il diavolo che l’uomo buono quando gli rompono *l’anima*. E a me me *l’hanno rotta, Rodolfo<sup>6</sup>, me l’hanno pestata come l’uva!*» (p. 766).

Si possono poi ricordare altre varianti che sembrano dettate dalla ricerca per l’edizione in volume di maggiore eleganza formale ed espressiva: da una semplice riformulazione di una frase: «pieno *di una* paura insensata *come* chi vede scoperto il suo delitto» > «pieno *della* paura insensata *di* chi vede scoperto il suo delitto» (p. 633), a una modificazione decisamente più marcata a livello stilistico: «come quelli che la notte fanno *scorregge* per via Etnea» > «come quelli che la notte fanno *a spintoni* per via Etnea» (p. 785).

Ancora, altre varianti, sempre del tipo “classico”, appaiono dettate dal desiderio di salvaguardare il personaggio di Antonio da ogni

<sup>6</sup> Il nome dell’avvocato sarà poi modificato in *Raimondo*.

venatura men che elevata: ad esempio, le parole che la madre rivolge al padre: «lascialo in pace, il figlio! non vedi *ch'è giallo come un limone?*», vengono modificate in: «lascialo in pace, il figlio! non vedi *com'è magro?*» (p. 650); oppure la frase riferita ad Antonio: «la faccia gli bruciava *come al riverbero di una fornace*», diventa: «la faccia gli bruciava *e persino gli doleva*» (p. 782).

Altre varianti sembrano dettate dalla necessità di risolvere piccole imprecisioni: ad esempio, in riferimento al già ricordato incontro tra Alfio e lo zio di Barbara, la frase: «Il vecchio Magnano non ebbe il coraggio di riferire alla signora Rosaria il suo colloquio col *prete*», viene riscritta come: «Il vecchio Magnano non ebbe il coraggio di riferire alla signora Rosaria il suo colloquio col *monaco*» (p. 670).

In un caso poi si assiste ad un ampliamento della redazione in volume, che alla frase che Edoardo rivolge al cugino nella versione del «Mondo»: «Antonio, ascoltami: *devi scrivere al ministro!*», sostituisce il più lungo passo: «Antonio, ascoltami: *devo essere io il podestà di Catania! devo essere io! È un impegno d'onore che ho preso con me stesso e con tutti i miei parenti, che mi credono un uomo da poco! Devi scrivere al ministro!*» (p. 598)<sup>7</sup>.

In ultimo si può notare come nella versione in volume compaiono alcune note che contengono la traduzione di alcune frasi in siciliano, note che non comparivano nella versione in rivista: precisamente quelle riguardanti il dialogo in campagna tra Alfio e il suo fratello di latte Nunzio, nel capitolo IV (pp. 603-09). Potrebbe essersi trattato di un semplice errore meccanico della tipografia del «Mondo», dato che per un altro dialogo in siciliano (alle pp. 722-25) le note esplicative compaiono sia nella versione in volume sia in quella in rivista<sup>8</sup>. Ma potrebbe anche trattarsi di una linea correttoria generale nella prassi brancatiana del dopoguerra, volta a fornire un aiuto ai lettori dei suoi volumi: la stessa strategia di intervento viene infatti adottata da Brancati anche nella revisione dell'ultima edizione di un altro suo romanzo, *Don Giovanni in Sicilia*. Il *Don Giovanni*, composto nel 1940, venne

<sup>7</sup> In un altro luogo si riscontra un notevole ampliamento della versione in volume (alle pp. 634-35; la versione in rivista non comprende sette capoversi, da «Il retrobottega aveva il soffitto alto» a «sillabando ancora una volta: "Perché?"»); ma si potrebbe pensare in questo caso ad un errore meccanico, cioè alla caduta accidentale di una porzione di testo durante la composizione della pagina nel «Mondo».

<sup>8</sup> Con l'eccezione di una frase a p. 723, che non viene mai tradotta.

pubblicato dapprima presso Rizzoli di Milano nel 1941, ebbe poi ben cinque edizioni tra il 1942 e il 1944 presso Bompiani di Milano, e infine un'ultima edizione presso lo stesso editore nel 1952. Tra le non moltissime varianti che si riscontrano nel passaggio tra le varie edizioni, è possibile individuare una vera e propria campagna correttoria al momento della ristampa del 1952, dovuta appunto alla decisione di rendere pienamente comprensibili e accessibili ad un pubblico vasto le parole e frasi siciliane (o ricalcate sul siciliano) presenti nel romanzo. Ad esempio, una frase che gli amici rivolgono al protagonista Giovanni Percolla: «Ma non vedi che è lei a *scomporti?*», viene modificata in: «Ma non vedi che è lei a *stuzzicarti?*» (p. 432; corsivi nel testo); il verbo *stuzzicare* rappresenta la traduzione italiana del catanese *scumpuniri*, che significa «importunare una ragazza con un corteggiamento troppo insistente»<sup>9</sup>, e che nelle precedenti edizioni compariva appunto nella forma 'italianizzata' *scomporre*<sup>10</sup>. Ancora, alla frase: «domandandogli, al mattino, quando gli vedeva la faccia ammaccata, se non fosse "tuccatu du cufinu"», nell'edizione del 1952 Brancati appose la nota esplicativa: «La frutta ammaccata dagli urti contro la parete del cesto» (p. 437). Infine, in un passo ambientato nel salotto milanese di Giovanni, Brancati nel 1952 fornì una traduzione di una parola usata in siciliano inserendo *ex novo* nel testo una frase con una battuta della moglie Ninetta:

«Il mio vecchio zio» disse, «non riconosceva le persone, e, quando c'erano visite a casa sua, s'avvicinava alle signore quasi a fricarle il muso nel muso...» Si fermò, arrossendo fino ai capelli: quel fricare, santo cielo, era un vocabolo italiano? Ma vide che tutti gli sorridevano con cenni di approvazione. *La moglie tuttavia tradusse: «Fricare vuol dire strofinare»* (pp. 500-01).

<sup>9</sup> Cfr. *Vocabolario siciliano*, fondato da G. Piccitto, dir. da G. Tropea, IV, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1997, s.v.

<sup>10</sup> Una correzione analoga si ebbe nel *Bell'Antonio* tra le edizioni pubblicate fra il 1949 e il 1951: la frase: «"Quello che mi dispiace" continuò, "è che domani la gente si *sguazzerà* la bocca con le nostre cose. [...]"», diventò: «"Quello che mi dispiace" continuò, "è che domani la gente si *sciacquera* la bocca con le nostre cose. [...]"» (p. 713). La frase originaria costituiva un calco del siciliano *sguazzàrisi la vucca* 'parlare contro qualcuno', 'rivelare delle indiscrezioni' (cfr. *Vocabolario siciliano* cit., s.v.).

## 3.

Tornando alle varianti tra le versioni del *Bell'Antonio* pubblicate nel «Mondo» e da Bompiani, va rilevato che oltre alle varianti “classiche” di cui ho fornito alcuni esempi, ce ne sono molte altre, e assai significative, che appaiono di segno del tutto diverso. È sorprendente infatti rilevare nella versione del «Mondo» la quasi totale assenza dell'uso del turpiloquio, e dei più espliciti riferimenti sia alla sfera sessuale sia alla sfera religiosa.

Solo pochi esempi. Per quanto riguarda l'assenza del turpiloquio, si può notare come i lettori del «Mondo» si trovassero a leggere nella forma: «sente il sapore della...», la frase che i lettori del volume leggevano: «sente il sapore della *cacca*» (p. 557). Oppure nella forma: «Diventiamo la fogna della città», la frase che nel romanzo suonava: «Diventiamo la fogna della città. *Ci lasciamo cacare dentro la bocca*» (p. 716). O ancora: «Che cosa ridi?», invece di: «Che cosa ridi, *faccia di minchia?*» (p. 723); e: «una cosa lì... come si dice?... una *donna* insomma», invece di «una cosa lì... come si dice?... una *troia* insomma» (p. 764); e così via.

Per quanto riguarda l'assenza di riferimenti espliciti alla sfera sessuale, si possono citare numerosi passi “espurgati” nel «Mondo»<sup>11</sup>: ad esempio Alfio, nel colloquio con lo zio monaco di Barbara, pronuncia nella redazione del «Mondo» la frase: «il marito, per ragioni sue, non ha voluto *avvicinare* la moglie», che nel volume si legge invece: «il marito, per ragioni sue, non ha voluto *montare* la moglie» (p. 666). Oppure di nuovo Alfio, ancora convinto della virilità del figlio, parlando con lo zio di Antonio, Ermenegildo, pronuncia nella versione del «Mondo» la frase: «anche tu ti ci metti, con loro?», che nel volume si legge invece: «anche tu ti ci metti, con loro? *Mio figlio ha un cavicchio che fa pertugi nella pietra!...*» (p. 675). O ancora, al momento del drammatico colloquio rivelatore fra Antonio ed Ermenegildo, quest'ultimo pronuncia nella versione del «Mondo» la semplice frase: «Ma un giorno mi venne la nausea anche di loro [le donne]», che nella redazione Bompiani compare in una forma più ampia:

Ma un giorno mi venne la nausea anche di loro. È possibile, pensai, che debba continuare ancora, dopo tanti anni che quasi non ricordo più quando

<sup>11</sup> Per la ricostruzione del percorso variantistico cfr. *infra* § 4.



*fu la prima volta, continuare sempre, stupidamente, a riempire di carne buchi di carne?* (p. 680).

O infine si può citare una frase pronunciata da un amico di Antonio, Luigi d'Agata, il quale temendo che la "vergogna" che ha colpito Antonio possa riverberarsi sui suoi amici, non perde occasione per rivendicare il proprio insaziabile desiderio; nel «Mondo», la frase suona: «Niente, caro mio: non sento ragione! dove trovo, piglio!», ma nel volume compare nella forma francamente più oscena: «Niente, caro mio: non sento ragione! dove trovo, piglio! *che posso farci io, se l'asino drizza il capo ogni momento e non vuole stare fermo?*» (p. 725).

Per quanto riguarda l'assenza nel «Mondo» di espliciti riferimenti alla sfera religiosa, infine, la casistica è ampia, e diversificata. Nella rivista vengono infatti sì eliminati alcuni passi effettivamente al limite della blasfemia e dell'empietà, ma anche altri brani invece del tutto innocui e innocenti.

Fra i primi, si può ricordare come nel colloquio-confessione con lo zio Ermenegildo Antonio, commentando i sotterfugi messi in atto per nascondere la propria condizione di impotenza, pronuncia nella redazione del «Mondo» la frase: «Per non far capire nulla agli altri, alle donne, a mio padre, a mia madre, agli amici, a te!», che nel volume si legge in una forma più ampia, implicante un comportamento irrispettoso nei confronti del sacramento della confessione:

Per non far capire nulla agli altri, alle donne, a mio padre, a mia madre, agli amici, a te!... *Sono arrivato perfino a confessarmi in chiesa di tutti i peccati che avrei voluto e non potevo commettere, pregando in cuor mio il Signore che mi mettesse in grado di poterlo. E com'ero felice, quando il confessore scuoteva la testa a certi racconti ch'io gli facevo, e brontolava: «Troppo, troppo, figlio mio! Lo sai che non posso assolverti?»* (p. 697).

In un altro caso, ancora nel medesimo colloquio tra zio e nipote, Ermenegildo parlando del comportamento di Barbara Puglisi pronuncia nella versione del «Mondo» la frase: «permalosa forse, di quelle che non gli puoi dire: "Quanto son belli *questi* occhi!"», lesta a voltarti la schiena al minimo screscio e a infagottarsi nella sua parte di coperte come in un sacco», che nel volume si legge in una diversa versione, critica nei confronti delle "intromissioni" religiose all'interno di un rapporto matrimoniale:

[...] permalosa forse, di quelle che non gli puoi dire: «Quanto son belli i tuoi occhi!», con un crocifisso sulla carne del petto che al momento buono ti si mette di traverso come un pugnale, coi consigli del confessore che le vietano di far questo e quello, sicché quel brav'uomo te lo senti nel letto insieme a te a regolare le tue faccende, e misuri anche le parole che dici perché l'indomani le sapranno in chiesa: lesta a voltarti la schiena al minimo screzio e a infagottarsi nella sua parte di coperte come in un sacco, [...] (p. 703).

Infine si può citare un ultimo passo, sempre dal medesimo colloquio, in cui Antonio si rammarica di aver dovuto lasciare Roma, l'unica città dove nel corso della sua vita egli sia riuscito a risolvere almeno temporaneamente il problema che lo affligge. Nella versione del «Mondo» il dispiacere di aver dovuto abbandonare la città si esprime con la semplice frase:

Tornai come una povera bestia che va al macello, e quanti pensieri mi ballavano in mente mentre cercavo di dormire nel vagone letto! Roma in fondo era la città che mi aveva dato le più grandi e uniche gioie della vita! Scomparse erano nella memoria le lunghe attese [...].

Ma nella versione in volume il rimpianto di Antonio per la partenza da Roma, unito alla dolorosa sicurezza che solo in quella città egli aveva potuto godere di un non più sperato vigore fisico, si colora di tinte che appaiono effettivamente blasfeme, dato che quella sua inconsueta vigoria viene irriverentemente associata alla presenza, nella città eterna, del papa:

Tornai come una povera bestia che va al macello, e quanti pensieri mi ballavano in mente mentre cercavo di dormire nel vagone letto! Roma in fondo era la città che mi aveva dato le più grandi e uniche gioie della vita; *mi allontanavo dal Papa alla cui vicinanza avevo attribuito nel '30 il miracolo di quei giorni fortunati, inenarrabili, quando la felicità m'investiva e assaltava da ogni parte...* Scomparse erano nella memoria le lunghe attese [...] (pp. 704-05).

Ma si è detto che oltre a questi e ad altri passi effettivamente passibili dell'accusa di «empietà», non compaiono nell'edizione del «Mondo» altri riferimenti ad aspetti religiosi che invece poco parrebbero avere di censurabile, consistendo tutt'al più o di banali imprecazioni (ad esempio una frase pronunciata dalla *maitresse* della pensione Eros, che nel volume, p. 566, suona: «Non ci va per nulla!... *Oh, per la Madonna!*... *Dovete farmi bestemmiare?*... Non ci va!»), nel «Mondo» si legge nella forma: «Non ci va per nulla!... non ci va!»; o una frase

del padre di Barbara, che nel volume, p. 636, compare nella forma: «“Con questo...niente! Ma *benedette le piaghe di Dio*” aggiunse con voce irritata», e nel «Mondo»: «“Con questo, niente! Ma *insomma*”, aggiunse con voce irritata»), o addirittura di semplici e talvolta sinceri appelli a Dio: ad esempio le frasi: «il suo respiro diventava sempre più pesante e raro. *Sulla bocca di Edoardo Lentini si leggevano i Pater Noster*<sup>12</sup> *che egli recitava mentalmente per invocare l'aiuto di Dio sull'amico in pericolo*» (p. 569), o «perché, santo cristiano, *perché, figlio di Dio benedetto*, sei andato a cacciarti fra queste cento messe» (pp. 702-03), dovettero essere lette dagli acquirenti del «Mondo» nella forma: «il suo respiro diventava sempre più pesante e raro», «perché, santo cristiano, sei andato a cacciarti fra queste cento messe»<sup>13</sup>.

#### 4.

È opportuno a questo punto chiedersi come tali discrepanze fra le due versioni si siano originate.

Una riconsiderazione generale della fenomenologia variantistica porta ad escludere che le serie di differenze ora esaminate possano essere spiegate nell'ottica di un tradizionale percorso evolutivo di un testo; in particolare considerando le date di consegna del romanzo all'editore, e quelle di pubblicazione di entrambe le versioni. Cominciando da quest'ultimo dato: le due versioni, pubblicate nel «Mondo» e da Bompiani, non sono l'una successiva all'altra, ma sono assolutamente contemporanee: la stampa nel «Mondo» si inizia il 19 febbraio e si conclude il 28 maggio, e la prima edizione Bompiani reca il finito di stampare il 25 maggio. Considerati anche i tempi di lavoro di Bompiani, ciò comporta necessariamente che il lavoro di revisione stilistica (la prima serie di varianti, analizzate sopra nel § 2) per l'edizione Bompiani non venne effettuato a partire dalla versione del «Mondo». Per quanto riguarda la seconda serie di varianti, quelle relative agli aspetti religiosi e morali appena analizzate, appare ugualmente assai improbabile che

<sup>12</sup> Successivamente Brancati modificherà la forma «*Pater Noster*» in «*paternostri*».

<sup>13</sup> In un caso, si ebbe un intervento di segno contrario: la frase di Ermenegildo Fasanaro che nella versione del «Mondo» compare nella forma: «È sempre la stessa cosa, *perdio!*», nella versione Bompiani si legge invece: «È sempre la stessa cosa, *perbacco!*» (p. 680).

Brancati, a partire dalla versione del «Mondo», si sia impegnato in un processo di scrittura volto ad inserire frasi oscene, allusioni sessuali o religiose, in vista della pubblicazione in volume.

Sulla base dei dati in nostro possesso, la ricostruzione dell'accaduto più probabile appare la seguente: tra settembre e ottobre 1948 Brancati concluse la stesura del *Bell'Antonio* e la spedì all'editore, al quale inviò anche una lettera contenente giudizi significativi:

Fra dieci giorni ti consegnerò il romanzo ch'è venuto fra le 350 e 400 pagine. Lo sto facendo ricopiare.

Tengo MOLTO a questo romanzo. È il primo mio libro che tu pubblichi inedito; è la mia opera più completa. Le mie diverse attitudini che, lavorando separatamente, hanno prodotto *Gli anni perduti*, *Don Giovanni* e *Il vecchio* qui lavorano insieme. Mi pare che vien fuori assai chiaramente il quadro di una società ben curiosa. Il fatto poi dovrebbe interessare tutti i lettori<sup>14</sup>.

Successivamente (comunque prima del febbraio 1949) Brancati consegnò una copia dello stesso dattiloscritto (o di un dattiloscritto molto simile) a Mario Pannunzio, perché fosse stampato nel «Mondo»<sup>15</sup>.

A partire da questo momento, i due testi che sarebbero poi sfociati nelle pubblicazioni a puntate e in volume dovettero essere sottoposti ad un processo di revisione parallelo ma indipendente, o per meglio dire non coincidente.

Nel caso della pubblicazione in volume, in vista della quale certo Brancati poté lavorare con più agio, il processo di revisione fu volto ad ottenere un testo più soddisfacente dal punto di vista dell'autore (da ciò la serie di varianti stilistiche ed espressive). Che anche in questo caso, per proprie convinzioni o – come appare più probabile – per spinta dell'editore, Brancati abbia dovuto operare alcune smussature «moralistiche», è certo<sup>16</sup>: come risulta dalla gustosa lettera del 20

<sup>14</sup> Lettera a Valentino Bompiani del 21 settembre 1948, in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a c. di G. D'Ina e G. Zaccaria, Bompiani, Milano 1988, p. 357.

<sup>15</sup> I dattiloscritti inviati in tipografia non risultano conservati. Sono invece conservati due autografi parziali del *Bell'Antonio*, di 17 e 47 cc. (cfr. *Dalla Sicilia all'Europa: l'Italia di Vitaliano Brancati*, Catalogo della mostra [Roma 2005], a c. di A. Andreoli e F. De Leo, De Luca, Roma 2005, p. 150), che non sono però stati ancora studiati.

<sup>16</sup> Non si tratterebbe certo di un comportamento insolito; è di solo pochi anni successivo il caso forse più famoso di un autore costretto dall'editore ad intervenire pesantemente sul proprio testo per ragioni moralistiche: Pier Paolo Pasolini, che nel 1955 dovette «castrare» le bozze di *Ragazzi di vita* su esplicita e pressante richiesta

dicembre 1948 a Bompiani: «Ho smorzato parecchie frasi e tolto tutte le voci del verbo “infilare”»<sup>17</sup>. In ogni modo, la preferenza di Brancati per la redazione Bompiani è testimoniata da una sua lettera a Giacomo Antonini del 30 aprile 1949, nella quale parlando di un'ipotesi di traduzione francese del *Bell'Antonio* scrive: «Le mando a parte le puntate del *Bell'Antonio*, avvertendola che, nel caso che il romanzo dovesse essere tradotto, sarebbe meglio seguire il testo, più corretto, del volume che fra poco Le arriverà»<sup>18</sup>.

Nel caso del «Mondo», la revisione fu volta soprattutto ad attenuare tutte le espressioni che potessero turbare il comune senso del pudore post-bellico dei lettori della rivista. Probabilmente, Brancati fu spinto ad intervenire sul dattiloscritto o direttamente sulle bozze, e certo il lavoro di revisione dovette essere condotto in fretta: lo dimostra una frase volgare, costruita sull'equazione fascismo uguale virilità, pronunciata nei confronti del gruppo di antifascisti riuniti nel circolo dell'avvocato Bonaccorsi quando ad esso si uniscono Antonio e suo padre Alfio; frase che appare pienamente dotata di senso nella versione “oscena” del volume:

Stanno a parlare sempre di filosofia e libertà perché *l'uccella non gli tira; se fossero* in potere di dar sazio alle loro mogli, non alleverebbero tante sciocchezze nel cervello (p. 770)

e che invece risulta lacunosa nella versione “espurgata” del «Mondo»:

Stanno a parlare sempre di filosofia e libertà perché *se fosse* in potere di dar sazio alle loro mogli, non alleverebbero tante sciocchezze nel cervello.

di Garzanti (cfr. ora le *Note e notizie sui testi* in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, I: 1946-1961, a c. di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, Cronologia a c. di N. Naldini, I Meridiani Mondadori, Milano 1998, alle pp. 1701-06).

<sup>17</sup> *Caro Bompiani* cit., p. 358.

<sup>18</sup> La lettera è conservata presso l'Archivio Bonsanti di Firenze, nel Fondo Giacomo Antonini. La traduzione poi uscì, dopo un *iter* travagliato, nel 1950: *Le Bel Antonio*, roman traduit de l'italien par A. Pierhal, Laffont, Paris (in una lettera del 18 marzo 1950, conservata sempre nel Fondo Antonini, Brancati esprime un giudizio interessante: «Non spero molto che il pubblico francese, abituato ormai al facile linguaggio problematico dei “profondi” o a quello truculento dei neorealisti possa provare piacere a leggere un romanzetto come il *Bell'Antonio*; ma sono contento lo stesso che il libro appaia nella lingua di Stendhal»).

Evidentemente, l'incongruità del passo nella rivista deriva dalla cassatura della frase oscena «l'uccella non gli tira»; non è dato invece sapere se la mancata risistemazione del passo sia imputabile a Brancati, che per distrazione o per fretta non avrebbe scritto una frase di raccordo, oppure ad un'incomprensione della tipografia riguardo a quell'eventuale correzione brancatiana.

## 5.

Tirando le somme, dobbiamo concludere di trovarci di fronte ad un caso di censura<sup>19</sup>. Non violenta, d'accordo; non arrogante; forse addirittura amichevole; ma pur sempre censura: Brancati dovette condurre sul proprio testo un processo di revisione, producendo una serie di varianti d'autore coatte. Certamente, tra Brancati e Pannunzio non si verificò nessun urto, come è provato dalla continuazione dell'intensa collaborazione tra i due; e ciò dimostra che l'intervento pannunziano non venne vissuto come una prevaricazione da parte di Brancati, il quale anzi potrebbe addirittura essersi trovato d'accordo nell'intervenire (potremmo parlare in questo caso di varianti d'autore "bonariamente" coatte, o meglio di una coazione accettata volentieri). Pure, la libera volontà di Brancati venne limitata: il che, come già scritto, ci costringe a riconsiderare l'immagine di piena liberalità (e laicità) che contrassegna oggi la rivista; o perlomeno a sottoporla ad ulteriori studi, per verificare se e in quale misura si siano verificati altri comportamenti consimili.

Va sottolineato di nuovo un aspetto degli interventi richiesti a Brancati, e cioè che essi, come si è visto (sopra, § 3), riguardarono in gran parte l'eliminazione di passi del romanzo contenenti riferimenti religiosi; e non solo passi effettivamente passibili di accuse di empietà, ma finanche le semplici esclamazioni, per quanto rispettose. Non si può tacere il sospetto la scelta della redazione del «Mondo» derivasse non tanto da sinceri scrupoli religiosi, quanto invece dal timore di urtare la suscettibilità dei nuovi uomini di potere appartenenti al parti-

<sup>19</sup> Per Brancati non era la prima volta, e purtroppo non sarebbe stata l'ultima; cfr. al proposito E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa* cit., pp. 73-101.

to uscito vincitore dalle recenti elezioni politiche del 1948, la Democrazia Cristiana.

La triste constatazione della persistenza di pratiche censorie derivate dal regime fascista (e addirittura degli stessi censori in carne ed ossa) anche nel neonato Stato democratico venne fornita, com'è noto, dallo stesso Brancati, nello splendido pamphlet del 1952 *Ritorno alla censura*, che accompagnava la pubblicazione presso Laterza della commedia *La governante*, alla quale giustappunto venne negata l'autorizzazione ad essere rappresentata:

Nel 1943 il regime fascista fu rovesciato. Avendo provocato con insolenza la libertà del mondo, si attirò sulla testa il ferro e il fuoco del mondo intero. Le bombe caddero a migliaia, ma non tanto sulla dittatura, parola astratta o tendenza segreta di alcune persone, quanto sulla carne viva del popolo che incarnava la servitù. Sono scomparse migliaia e migliaia di persone inermi, sono scomparsi grandi quartieri di città, navi da carico, colonie. Ma (e sembra un'allucinazione ottica), i vecchi impiegati sono ancora lì, nel palazzo di via Veneto [già sede del Ministero della cultura popolare], che ora porta il nome di Sottosegretariato per lo spettacolo e le informazioni. Le bombe hanno provocato per loro uno spostamento d'aria che li ha allontanati per uno o due anni dalle loro sedie (il tempo dei Comitati di Liberazione che essi ricordano con orrore); subito sono tornati, e adesso sono tutti seduti dietro i loro tavoli (p. 1515).

E sempre nello stesso testo Brancati chiamò in causa il nuovo potere democristiano, direttamente nella persona dell'allora giovane sottosegretario alla presidenza del consiglio Giulio Andreotti (e negli attori sociali che ne garantirono la longevità politica):

La censura che, nel 1946, era stata la censura di un Paese civile, riprese i modi che meglio si convengono al palazzo di via Veneto in cui si riunisce. Col loro sguardo di cani, gl'impiegati lessero sul volto del giovane sottosegretario dal quale dipendono l'ordine di eseguire la volontà dei Gesuiti, dell'Azione cattolica e dei fascisti a cui l'Azione cattolica non ha mai smesso di ammiccare (p. 1526).

E non mancò di indicare nella repressione sessuale da una parte, nel disinvolto abuso del potere dall'altra, i motivi della morbosa attenzione censoria alle tematiche erotiche:

Ora il partito democristiano è veramente un partito erotomane, un po' perché la parte dei chierici è costretta all'astinenza, un po' perché la parte

laica, avendo trascurato di porre la virtù nell'onestà amministrativa, nella sincerità, nell'intelligenza dei problemi sociali, ha trovato comodo collocarla tutta nell'ideale della castità. Questa castità praticata, o soltanto predicata, riempie il partito di desideri violenti con esplosioni che possono essere o moralistiche o tremendamente libidinose [...] (p. 1539).

## 6.

Quanto poi all'ultima domanda che credo sia necessario porsi, cioè per quali ragioni ciò che non poté essere tollerato nella rivista «Il Mondo» poté esserlo nel volume Bompiani, una risposta viene fornita dallo stesso Brancati sempre nel *Ritorno alla censura*: «Il libro in Italia è ancora libero» (p. 1524)<sup>20</sup>.

Di primo acchito, questa affermazione ci appare confortante – e in effetti è così: Brancati ci testimonia che in un libro è ancora possibile rinvenire il pensiero dell'autore liberamente espresso. Poi però il compiacimento si attenua di molto, quando ci rendiamo conto del motivo per cui al libro si concede maggiore libertà: la sua diffusione è tanto scarsa che le idee in esso espresse difficilmente raggiungeranno la gran parte dei cittadini, i quali saranno invece facilmente influenzati, specie i più intellettualmente ingenui, dai nuovi mezzi di comunicazione di massa (verso i quali non a caso si rivolgerà l'attenzione sia del potere politico sia del potere economico).

La frase brancatiana prima citata, infatti, è estratta da un contesto nel quale essa testimonia non la soddisfazione per il mantenimento di uno spazio di libertà, ma il timore per la progressiva perdita di quello spazio in altri *media*: «Il libro in Italia è ancora libero; ma il cinema e il teatro sono già dentro il torchio». E in un altro passo del *Ritorno alla censura* vengono ancora più esplicitamente separati la funzione e il destino del libro da una parte, e di tutti gli altri *media* (allora conosciuti) dall'altra:

Nelle abitazioni dei ricchi italiani (parliamo della generalità) c'è una stanza che va in rovina da quarant'anni, o che non è stata mai fabbricata: la biblio-

<sup>20</sup> Un concetto ribadito anche in una lettera ai genitori del 23 gennaio 1952: «Un'aria di sacrestia invade l'Italia. I soli che ancora riescono a respirare, in mezzo al fumo dell'incenso, sono i libri. In questo campo, la libertà è ancora completa» (cit. in C. Brancati, *Vitaliano mio fratello*, Greco, Catania 1995<sup>2</sup>, p. 41).



teca. [...] Non occorre conoscere i bilanci dei librai per accorgersi che la classe dirigente del nostro Paese ha appreso tutto dalla vita (nella vita compresi i giornali, le riviste, la radio e il cinema), e non dai libri. Anche del teatro diffida, perché dietro lo spettacolo teatrale c'è sempre un libro (p. 1515).

Attraverso la vicenda della pubblicazione del *Bell'Antonio*, insomma, noi possiamo verificare *in re* uno dei principali assiomi che governano il mondo della comunicazione (e non serve sottolineare quanto ciò sia attuale): quanto maggiore è il pubblico che un *medium* può raggiungere, tanto maggiore sarà il controllo che la classe dirigente politica ed economica vorrà esercitare sui contenuti da esso veicolati – che è quanto dire: più pubblico avrà, meno un autore sarà libero.

Costanza Geddes da Filicaia

Carlo Levi giornalista nella trasposizione romanzesca  
dell'*Orologio*

Nel giugno del 1946 Carlo Levi, reduce dall'esperienza resistenziale fiorentina, approdò a Roma per assumere la direzione dell'«Italia libera», il quotidiano che faceva capo al Partito d'Azione. Egli mantenne tale incarico fino al febbraio del 1947 quando la mutata situazione politica e lo scioglimento del Pd'A. lo indussero ad abbandonare la direzione del giornale e a dedicarsi alla campagna per l'elezione dell'Assemblea Costituente, che lo vide, seppur con scarso successo personale, candidato in Lucania<sup>1</sup>. Pochi anni dopo, nel 1950, egli pubblicò presso Einaudi il romanzo *L'Orologio*, opera destinata a suscitare polemiche a causa del suo esplicito riferimento proprio a quei mesi romani e per le neanche troppo velate critiche mosse verso molti esponenti dell'*establishment* politico-culturale dell'epoca. Non è però da escludere che le reazioni generalmente negative che accompagnarono la pubblicazione del romanzo siano anche da attribuire alle perplessità suscitate dalla sua impostazione strutturale. L'opera presenta infatti una trama scarna che si snoda simbolicamente nell'arco di tre giorni<sup>2</sup> e che ruota intorno all'episodio dell'accidentale rottura dell'orologio del protagonista, certamente da identificare con lo stesso Levi, così privato della possibilità di tenere costantemente sotto controllo lo scorrere del tempo. Le città in cui è ambientato il romanzo sono innanzitutto

<sup>1</sup> Levi ottenne, nella consultazione, 252 preferenze. Fu però motivo di soddisfazione il fatto che in Basilicata l'opzione repubblicana ottenne oltre il 40% dei voti (cfr. G. De Donato, S. D'Amaro, *Un torinese del sud: Carlo Levi*, Baldini & Castoldi, Milano 2001, p. 176).

<sup>2</sup> Anche il successivo romanzo *Le parole sono pietre* si svolge nell'arco di tre giorni.

Roma, dove Carlo si è da poco trasferito per dirigere una rivista<sup>3</sup>, e Napoli, che egli raggiunge dopo aver appreso la notizia della malattia dell'adorato zio Luca, da cui anni prima aveva ricevuto in dono l'orologio ora danneggiato. Proprio a causa della rottura dell'orologio e della conseguente necessità di rintracciare un artigiano in grado di ripararlo, il protagonista si trova a girovagare per lo spazio urbano romano, a lui poco noto poiché si è recentemente trasferito nella capitale dopo aver trascorso a Firenze gli ultimi mesi del conflitto, e a venire così a contatto con una realtà caotica, con un «popolino» che vive di espedienti e piccole truffe e con una piccola borghesia nutrita dagli elefantiaci apparati burocratici fascisti e ora strenuamente impegnata a disinvoltamente riciclarsi nei quadri ministeriali dell'Italia repubblicana<sup>4</sup>. Nel complesso, l'opinione che Carlo sviluppa di Roma è niente affatto positiva, tanto che continuamente egli contrappone l'ordinata laboriosità della Torino operaia<sup>5</sup> e l'entusiastica vitalità dei circoli intellettuali fiorentini al perenne caos dell'Urbe, nella cui realtà i valori della Resistenza sembrano rinnegati e obliati e dove prolifera una classe di burocrati, impiegati, politici e politicanti che, pur variegatamene composta, si ritrova infine coesa nella strenua difesa di piccoli e grandi privilegi atavici acquisiti o rafforzati durante il ventennio fascista. Le giornate romane del protagonista si svolgono tra due poli, opposti e tuttavia speculari, quello della sede della rivista di cui egli è direttore e del palazzo dove vive come pigionante. I due luoghi, pur diversi in quanto adibiti l'uno a uso lavorativo e l'altro a uso abitativo, sono però accomunati da alcune peculiari caratteristiche. Innanzitutto, un'atmosfera oscura – e in qualche misura misteriosa – li domina entrambi: il palazzo della redazione è avvolto nel buio e nel silenzio, tanto da dare a Carlo l'impressione, durante la sua prima visita, di trovarsi in uno stabile abbandonato; il caseggiato dove egli abita è ugualmente buio e inquietante, nonché teatro del rinvenimento, da parte di Levi, del cadavere di uno sconosciuto vegliato furiosamente da un cane e li

<sup>3</sup> Il nome del periodico non è esplicitato nell'*Orologio*, ma si tratta certamente dell'«Italia libera».

<sup>4</sup> Risulta emblematica in questo senso la figura di Colitto Giovanni, presunto cugino ma probabilmente amante della padrona di casa del protagonista, figura di piccolissimo borghese con sulle spalle vari anni di disonorato servizio presso il Ministero dell'Africa Orientale, impiego dal quale è quasi sempre in congedo con il pretesto di imprecisati mali.

<sup>5</sup> Si ricorderà naturalmente che Carlo Levi era originario di Torino.

abbandonato da alcune ore nell'indifferenza dei vicini che non vogliono trovarsi coinvolti nella vicenda. Inoltre, in entrambi i luoghi regna la confusione più completa: nella sede della redazione si accumulano polvere e pile di fogli svolazzanti; le scale del caseggiato, d'altra parte, raccolgono rifiuti di ogni genere e anche il corpo senza vita che vi giace per alcune ore viene forse percepito dagli abitanti della palazzina, travati e allucinati dai tanti anni di guerra, di paure e di privazioni, come un ulteriore rifiuto depositato sui loro gradini.

Ma la conoscenza della realtà romana, che per Levi ruota appunto intorno ai due poli della redazione e dell'abitazione e che si arricchisce con la frequentazione dei quartieri popolari dove egli cerca un orologiaio, si amplia ulteriormente grazie alla sua amicizia con Marco, certamente da identificarsi con Mario Soldati, e allo spasmodico desiderio di questi di rintracciare la bella e affascinante prostituta Fanny. È così che, nell'affannosa ricerca della donna, idealizzata nella fantasia di Marco e quasi da lui assunta a simbolo idolatrico, i due amici si recano nel quartiere della Garbatella<sup>6</sup> dove vengono scambiati per inviati dell'esercito americano e dunque fatti oggetto delle insistenti richieste di aiuto da parte di uomini, donne e bambini ridotti a vivere nella più nera miseria, privi di ogni mezzo di sussistenza e circondati da cumuli di immondizia intorno ai quali si aggirano centinaia di enormi topi neri.

L'altra città descritta nell'*Orologio* è Napoli, raggiunta dopo un viaggio rocambolesco e poi abbandonata a bordo di una comoda vettura sulla quale il protagonista è stato invitato dal generoso ministro Tempesti, da identificarsi nel comunista Emilio Sereni. Il tragitto di ritorno, effettuato anche in compagnia del ministro Colombi, il democristiano Attilio Piccioni, vede i due politici addormentarsi entrambi sulle spalle del narratore per poi svegliarsi alle porte di Roma, di nuovo entrambi concordemente soddisfatti di essere giunti a casa sani e salvi e di aver ottenuto buoni risultati in occasione della loro visita nella città partenopea. Non sfuggirà la valenza politica di tale grottesca descrizione dei due uomini: dal loro comportamento identico si palesa infatti la

<sup>6</sup> Levi in realtà descriveva non il quartiere propriamente conosciuto come «Garbatella», ma una zona semi-urbanizzata nelle vicinanze dove alcuni palazzi erano rimasti incompiuti in quanto la loro costruzione era stata interrotta a causa dello scoppio della guerra. Lo precisa Aldo Natoli nel saggio *Il felice anacronismo di un grande libro*, in «L'Orologio» di Carlo Levi e la crisi della Repubblica, a c. di G. De Donato, Lacaita, Manduria-Bari-Roma 1996, pp. 91-96.

preoccupante somiglianza di atteggiamenti e obiettivi tra una destra e una sinistra in apparenza agli antipodi ma in realtà ugualmente asservite ai giochi di potere. Levi si assume inoltre in queste pagine la gravosa responsabilità, scontata con l'ostracismo politico-culturale subito da parte dell'*establishment* comunista, di smitizzare la storica figura di Emilio Sereni, evidenziandone le rilevanti contraddizioni di fondo, in particolare circa il suo iniziale appoggio al governo De Gasperi, del quale sarebbe diventato tuttavia repentino e deciso oppositore in seguito all'esclusione delle forze di sinistra da incarichi governativi.

L'espediente di inserire la narrazione di un viaggio è comune anche al *Cristo si è fermato a Eboli*, nel quale il protagonista si reca a Torino per la morte di un parente stretto, e assume la funzione di artificio letterario per immettere nel romanzo circostanze e personaggi nuovi. La descrizione di una Napoli brulicante di vita, nelle cui strade si improvvisano spettacoli e commerci, e che appare al narratore così diversa dalla città vista al suo arrivo nella tetraggine della notte, si pone anch'essa in maniera antitetica rispetto al languente grigiore di Roma. L'itinerario compiuto dal protagonista, dallo squallido albergo dove ha dormito fino alla casa dello zio Luca, gli consente inoltre di ricordare le figure di Benedetto Croce e di Giambattista Vico: egli si trova infatti a passare davanti al palazzo abitato dal primo, nel quale il secondo, per una straordinaria coincidenza, operò come precettore. È infine durante questo tragitto che il narratore assiste all'epifania di un avvocato osannato dalle folle: si tratta con ogni probabilità del famoso penalista Giovanni Porzio, che nel romanzo assume il nome di Don Luigino, con evidente riferimento a una delle questioni-chiave dell'*Orologio*, quella della contrapposizione tra le categorie di Contadini e Luigini<sup>7</sup>.

Ma tornando alla questione centrale del presente studio, vale a dire i modi e i termini in cui viene rappresentata nel romanzo l'attività giornalistica del protagonista, bisognerà innanzitutto dire che i riferimenti al lavoro in redazione terminano nel momento in cui, nel capitolo XI,

<sup>7</sup> Le opposte categorie di Contadini e Luigini vengono definite da Andrea Valenti (Leo Valiani) alle pp. 166-67 dell'*Orologio* (cfr. n. 9). Secondo Andrea la pur ampia massa di Contadini («tutti quelli che fanno le cose, che le creano, che le amano, che se ne contentano») non riesce a diventare maggioranza ed è invariabilmente oppressa dai Luigini («la grande maggioranza della informe, ameboide piccola borghesia, con tutte le sue specie, sottospecie e varianti, con tutte le sue miserie, i suoi complessi di inferiorità, i suoi moralismi e immoralismi, e ambizioni sbagliate, e idolatriche paure»).

Carlo decide di partire alla volta di Napoli per raggiungere il capezzale dello zio malato. Dunque, nella parte finale dell'opera, quella "napoletana", viene abbandonato il tema, centrale fino a quel momento, della vita di una redazione "post-bellica" in cui il lavoro va avanti tra mille difficoltà di carattere economico, tecnico e organizzativo, e di una volontà di riorganizzazione e rinnovamento, portata avanti da Carlo Levi nel suo ruolo di direttore, che frequentemente si scontra con l'opposizione, a volte muta ma non per questo meno efficace, dei suoi perplessi collaboratori. Come già si accennava in precedenza, la descrizione della redazione romana in cui opera il protagonista è plasmata sull'esperienza che egli ebbe quale direttore dell'«Italia libera» tra il giugno del 1946 e il febbraio del 1947. Sarà in quest'ottica utile ripercorrere brevemente l'attività giornalistica di Levi, nella consapevolezza di come essa fu per lui un impegno di primaria importanza e dunque elemento costitutivo della sua poliedrica personalità di medico, pittore e scrittore. Nel 1929 un Carlo Levi ventisettenne (era nato a Torino nel 1902) fondò con Nello Rosselli la rivista «La lotta politica», che si poneva apertamente come organo di opposizione al fascismo. Il periodico, che ebbe vita molto breve, veniva stampato a Lugano e solo poche copie riuscivano a raggiungere l'Italia. Negli articoli, spesso non firmati, che Levi vi pubblicò, vengono tracciate le idee-cardine dell'antifascismo.

Nel 1931 Carlo è tra gli animatori del giornale «Voci di officina», che veniva pubblicato a Milano ed era idealmente indirizzato agli operai delle fabbriche milanesi. Di «Voci di officina» vedono però la luce solo tre numeri datati 15 settembre, 1 ottobre e 31 ottobre 1931.

Nel settembre del 1943, a Firenze, Levi è tra gli ideatori, insieme a un gruppo di intellettuali gravitanti intorno al salotto di Anna Maria Ichino, de «La Nazione del Popolo». Tra le personalità coinvolte nel progetto anche Vittore Branca e Giovanni Michelucci. Sulle pagine di questa rivista, di cui egli assume il ruolo di direttore, Carlo pubblica articoli sul tema della politica come esercizio di moralità, sul richiamo alla dignità del popolo, sul valore della democrazia e sulla necessità di un'Italia federalista all'interno di un'Europa federata.

Circa l'esperienza della direzione dell'«Italia libera», che seguì immediatamente quella de «La Nazione del Popolo» e che è oggetto della trasposizione romanzesca dell'*Orologio*, si dovrà precisare che Levi fu chiamato a questo incarico in sostituzione di Alberto Cianca (il «grandissimo giornalista e grandissimo oratore, dalla lunga esperienza

politica» di p. 37 dell'*Orologio*) come figura di mediazione tra le varie anime del Partito d'Azione. Ma più precisamente torneremo ad analizzare questa esperienza, in quanto centrale nel percorso di indagine da noi delineato.

Dall'ottobre del 1947 al novembre del 1948 il nostro autore collaborò con «L'Italia socialista» diretta da Aldo Garosci<sup>8</sup>. In occasione delle elezioni politiche del 18 aprile 1948 l'«Italia socialista» pubblicò un provocatorio disegno di Levi raffigurante Garibaldi e De Gasperi a braccetto e intitolato *La Santa Allenza o l'incontro di Teano*.

In seguito, le collaborazioni di Carlo con giornali e riviste si fecero più sporadiche e tuttavia mai si interruppero completamente: particolare importanza assunse negli anni l'attività di vignettista, complementare a quella di pittore e tuttavia dotata di uno spirito e un significato autonomo vista anche la scottante attualità politica con la quale i disegni leviiani salacemente si confrontavano.

Ma tornando alle pagine dell'*Orologio* in cui Levi traspone il suo lavoro di direttore dell'«Italia libera», si noterà subito come il primo impatto con gli ambienti della redazione sia tutt'altro che positivo. In particolare egli, giungendo al palazzo dove ha sede la rivista, nota subito come la targhetta che indica il nome del giornale sia assolutamente modesta, fatta di carta e malamente incollata al muro. La redazione si trova al quarto piano ed è raggiungibile solo a piedi perché l'ascensore, pur presente, è perennemente rotto o inagibile a causa della mancanza dei gettoni necessari per farlo funzionare e dell'assenza del portiere addetto a fornire quei gettoni. Non sfuggirà, per inciso, come la kafkiana absurdità di un ascensore presente ma non funzionante possa essere agevolmente letta quale una più ampia metafora delle molte assurdità di un'Italia del dopoguerra dove, pur mancando l'essenziale, si indulge a volte in un superfluo mal gestito e mal utilizzato.

La sgradevole sensazione che assale il protagonista entrando nei locali della redazione è quella di trovarsi in un luogo degradato e di estremo disordine: «La sala, assai grande, era chiusa da un lato da una tramezza a vetri, e sulla porta c'era un cartello scritto a mano: "Direttore". Entrai così nella stanza che avrebbe dovuto essere la mia; anch'essa oscura e disordinata»<sup>9</sup>. Si tratta, naturalmente, di una

<sup>8</sup> Garosci era stato direttore dell'«Italia libera» prima di Alberto Cianca e Carlo Levi.

<sup>9</sup> C. Levi, *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1989 (1ª ed. 1950), p. 32. Da ora in poi *L'Orologio*.

situazione di oggettiva confusione, accentuata dalla presenza di un mobilio vetusto e cadente: Levi non può tuttavia esimersi dall'osservare come la realtà fiorentina, ugualmente disagiata per la mancanza di mezzi tecnici, di denaro, di notizie, fosse molto più fattivamente organizzata di quella romana. I motivi di questa differenza sono da ricercarsi proprio nell'entusiasmo che animava le giornate fiorentine<sup>10</sup> («il consenso popolare ci accompagnava»<sup>11</sup>) e che è invece assente nella città in cui vive e prolifera la «selva misteriosa della politica del governo e dei partiti, nati allora e già così complicati, con un loro linguaggio sacro e convenzionale, dei loro costumi nascosti al profano, un loro rituale simbolico e incomprensibile».

La prima giornata romana di Carlo prosegue poi con l'incontro con il precedente direttore del giornale che avviene proprio nel momento in cui Levi è alle prese con il tentativo di aggiustare il bracciolo di una sedia. Durante il cordiale colloquio tra i due prevale, da parte del protagonista, una sensazione di ammirata soggezione per la personalità che ha davanti: uomo di una sessantina d'anni, giovanile ed elegante, rotondo e tuttavia non grasso, costui aveva esercitato un ruolo di primo piano nelle vicende del Paese, ed era inoltre accompagnato dalla fama di grandissimo giornalista e oratore, nonché di figura di limpida integrità morale<sup>12</sup>. Tale personaggio è concordemente identificato dalla critica con Alberto Cianca, il quale, appunto prima di Levi, fu direttore dell'«Italia libera», noto per aver sempre coerentemente assunto durissime posizioni antifasciste, dovendo pertanto espatriare in Francia dove fu tra i fondatori di «Giustizia e Libertà». Egli fu inoltre ministro nei governi Bonomi e De Gasperi, nonché, nel 1947, segretario del Partito d'Azione. Infine, nel 1953 venne eletto senatore nelle file del Partito socialista. Non sarà del tutto improprio azzarda-

<sup>10</sup> Il tema dell'assoluta confusione che regna nei locali della redazione romana, soprattutto in paragone con l'ordine della redazione fiorentina, viene riproposto frequentemente nel romanzo (si vedano, ad esempio, le pp. 178-81), tanto da risultare uno dei punti cardini dell'opera: varrà dunque la pena sottolineare ancora una volta come tale disordine sia innanzitutto da intendersi come emblematico di una situazione politica assolutamente confusa che si è ingenerata e prolifera in una città, Roma, in cui i valori etici e morali della Resistenza sembrano già dimenticati e in cui sembra prendere il sopravvento l'atavica apatia di un «popolino» disposto ad accettare qualsiasi regime e qualsiasi forma di governo pur di poter continuare a «vivacchiare» senza molta fatica.

<sup>11</sup> *L'Orologio*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 37.



re un paragone tra la specchiata figura di Alberto Cianca e quella di Ferruccio Parri. Il Presidente del Consiglio, costretto alle dimissioni dalle macchinazioni politiche dei «due illustri capi della destra e della sinistra» (Alcide De Gasperi e Palmiro Togliatti) è infatti vividamente definito da Levi «crisantemo sopra un letamaio», ad indicare la purezza quasi al limite della ingenuità che ne caratterizza la personalità e che costituisce un palese contrasto con l'imperante cinismo del mondo politico in cui egli si muove. Similmente, Cianca è specchiata figura di intellettuale e di antifascista che ha diretto un giornale nel quale invece operano personalità molto controverse e per niente aliene al compromesso politico. Tra costoro, Carlo incontra per primo Canio, l'amministratore del giornale. La cifra caratterizzante questo personaggio, certamente da identificare con l'esponente repubblicano Cono Dilena, è quella della più sordida avarizia: tra le sue abitudini, l'imposizione ai redattori di servirsi per i loro appunti del retro bianco dei moduli delle «Autorizzazioni di spesa del Centro di Preparazione Politica per i Giovani», evidentemente stampati durante il ventennio fascista e ora non più altrimenti utilizzabili, nonché di riciclare le buste delle lettere semplicemente rivoltandole e usando l'interno bianco per il nuovo indirizzo e l'affrancatura. Infine, Cono è spinto dalla sua inusitata grettezza a comportamenti in tutto e per tutto assurdi, come lo scegliere, una volta stampati manifesti di propaganda alla cui creazione gli era stato impossibile opporsi, di risparmiare sugli attacchini e dunque di abbandonare i manifesti stampati nel deposito della tipografia.

D'altra parte, la "fauna" che popola la sgangherata redazione romana è altresì delle più varie e curiose: «Vennero poi, a uno a uno, gli amministratori; un ambasciatore dalla pelle liscia, fresca e morbida; un avvocato toscano dal viso puntuto, un avvocato pugliese dal viso informe, un avvocato umbro dal viso come una mela vizza o come una di quelle teste incaiche ridotte per essiccamento alla grossezza di un pugno, un avvocato torinese dal mento allungato a furia di sottigliezza sofisticata, e da tutti misteriosamente temuto e venerato, Canio, il vecchio bizzarro contadino siciliano»<sup>13</sup>.

Ma svolgendo la sua attività di direttore della rivista, grazie anche all'aiuto e al supporto dall'amico Martino, figura senza dubbio ispirata a quella dell'intellettuale triestino Roberto Bazlen, Carlo sviluppa

<sup>13</sup> Ivi, p. 41.

un rapporto fortemente dialettico, se non a tratti polemico, con i due giovani redattori Casorin e Moneta: diversi per carattere e per aspetto fisico, essi sono tuttavia significativamente accomunati dalla volontà di «divertirsi pazzamente di ogni cosa che facessero, e vivere dentro un eccitante vino di giovinezza, sguazzando beati in un mare artificiale di paradossi, di ironia, di idee, e di disprezzo per le cose convenzionali». Dei due giovani, certamente da identificarsi rispettivamente con Manlio Cancogni e Carlo Muscetta, l'autore fornisce minuziose descrizioni psico-fisiche:

Casorin era un toscano alto, sottile, con un lungo viso affilato e asimmetrico, dagli occhi estremamente vicini, con un cranio di forma irregolarmente conica, coperto di capelli biondo-rossastri, tagliati corti. Le guance, incavate, avevano il colore del rame, per la barba mal rasata, e più o meno lunga a seconda dell'umore, che era variabilissimo, con periodi alternati di eccitamento e di completa depressione. Ma quello che colpiva di più nell'aspetto di Casorin, erano le sue orecchie, attaccate a livelli diversi, bianchissime o scarlatte rivelatrici e quasi spie degli interni pensieri, di una forma difficile a immaginarsi, quasi senza lobi, e coi padiglioni intricati, simili a due piccole forme di pane intrecciato, di pasta dura. Moneta invece era basso, tondo, grassoccio: veniva da una cittadina meridionale, di cui portava con sé la cadenza e l'accento; aveva capelli e occhi neri, e una pelle bianco-rosata, sottile, vellutata, tenera come un petalo, o come quella di un lattante<sup>14</sup>.

Le loro posizioni ideologico-politiche<sup>15</sup> sono invece riassunte con parole non esenti da una vena polemica<sup>16</sup>:

<sup>14</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>15</sup> Più volte nel romanzo Levi colpisce con acre ironia il dogmatismo politico di Casorin e Moneta: si veda, ad esempio, come vengono ridicolizzati i loro scambi d'opinione sulla politica, la religione e la morale, durante i quali Casorin appare sempre il più agitato e frenetico.

<sup>16</sup> Appare naturalmente arduo stabilire se le serrate critiche mosse da Levi a Cancogni-Casorin e, ancor più duramente, a Muscetta-Moneta, siano o meno condivisibili. Da parte sua Carlo Muscetta ammise, a distanza di quasi cinquant'anni dalla pubblicazione del romanzo, di aver probabilmente mal giudicato l'opera a causa della scottante attualità dei temi lì trattati e del clima particolarmente infuocato di quel periodo. Tuttavia, Muscetta sottolinea come gli atteggiamenti utopistici attribuiti da Levi a Muscetta-Moneta non costituiscano per lui, neanche col senno di poi, un motivo di pentimento, in quanto determinati da una suprema aspirazione al cambiamento radicale della società che lo ha sempre caratterizzato e che si sente di rivendicare (C. Muscetta, *La splendida prosa anacronistica di Carlo Levi*, in «L'Orologio» di Carlo Levi e la crisi della Repubblica cit., pp. 119-21).

Casorin era stato, durante il fascismo, comunista, e poi stanco sempre e nemico delle cose presenti e disposto per natura ai cambiamenti, era diventato socialista. Poi aveva ancora cambiato ed era entrato nel Partito d'Azione: ma era facile prevedere che non ci si sarebbe fermato e avrebbe continuato a cambiare senza mutare in nulla se stesso. Moneta, invece, veniva dalla gioventù fascista, e poi era stato liberale e crociano, e poi, anch'egli, del Partito d'Azione<sup>17</sup>.

Se scarsissima simpatia e fors'anche una sottile acredine è riservata alla coppia Casorin-Moneta, l'occhio leviano è più indulgente, ancorché non del tutto privo di una punta di ironia, nel descrivere altri due frequentatori della redazione, Fede e Roselli, da identificare rispettivamente con Vittorio Foa e Altiero Spinelli:

Erano i due più giovani capi politici del partito; nei loro volti splendeva l'ingegno e una nobile volontà, la fiducia in sé e nel mondo pareva renderli ancora più giovani dei loro anni. [...] Avevano entrambi passato in prigione moltissimi anni, tutta la giovinezza; e ne erano usciti mentre tutto il paese era fuori di ogni legge consueta, in piena guerra civile. [...] Erano ancora pieni della strana santità delle carceri, disumana e rarefatta come l'aria delle alture; liberi in quel modo in cui si può esserlo soltanto fra le quattro mura della cella; librati in un cielo glorioso e intellettuale, sotto cui, milioni di miglia più basso, si stendeva pigra e nebbiosa la terra [...]. Roselli era più grosso e pesante; aveva forse le ali più piccole, ma certamente il torso più massiccio: era dunque costretto, per sola legge di gravità, a volare più in basso. [...] La testa era rotonda, larga, gigantesca, la fronte alta, sotto i capelli tagliati a spazzola, gli occhi grossi, scuri e infuocati; la voce robusta, volontaria, secca e senza risonanze. [...] Fede, invece, era piccolo, sottile, fragile, con un viso allungato e trasparente, scintillante del brillio degli occhiali, un naso appuntito, diritto in mezzo alle guance pallidissime, come una sentinella in un campo coperto di neve. Sotto, si apriva una bocca minuta dalle labbra arcuate e carnose: il mento, robusto, era spaccato in mezzo da una fossa<sup>18</sup>.

Accanto a queste figure di spicco, per le quali è facile proporre un'identificazione con noti personaggi del mondo politico e culturale dell'epoca, la redazione si compone di una variegata umanità sulla quale l'attenzione dell'autore si sofferma con benevola curiosità: gli operai Matteo e Francesco, l'uno pugliese e l'altro piemontese, ma accomunati da un'antica militanza nel Partito comunista; il tipografo

<sup>17</sup> *L'Orologio*, p. 47.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 62-63.

Tirone, anch'egli militante comunista e poeta dialettale; il correttore di bozze Cesare, appartenente invece all'area repubblicana. Con tutti loro Carlo ha frequenti occasioni di fraternizzare grazie ai black-out che interrompono spesso il lavoro della tipografia e che costringono i redattori a lunghe pause trascorse ai tavoli della vicina taverna. È in queste circostanze che l'autore ha la possibilità di conoscere più profondamente i suoi collaboratori e di scoprirne sogni e ideali: si svela così il progetto matrimoniale di Cesare, che andrà a nozze nel giro di pochi giorni e che viene fatto oggetto dei lazzi dei compagni per la imminente perdita del suo stato di libero scapolo, mentre a seguito dell'apparizione di una vecchia mendicante la quale dichiara di essere da poco rientrata dall'America, Matteo ha l'occasione di rinverdire i suoi nostalgici ricordi di emigrante negli Stati Uniti e di magnificare tale paese di cui ha sviluppato una memoria edenica.

Oltre ad essere il posto dove Levi svolge il suo lavoro (difficile e continuamente interrotto e ritardato da inconvenienti tecnici) e dove intreccia rapporti umani più complessi con le figure dell'*intelligenza* e invece meno controversi con la «manovalanza» degli operai e dei tipografi, la redazione è anche il luogo da dove il protagonista assiste ad alcuni eventi significativi: tra essi, la morte di una giovane madre investita da una jeep americana davanti agli occhi della figlia, episodio che Levi segue dalla finestra della sede del giornale e che diventa il simbolo di un'Italia post-bellica in cui le ferite della guerra, ancora non sanate, si rinnovano ogni giorno con ulteriori lutti e tragedie che sembrano non aver fine<sup>19</sup>. È inoltre in redazione che il protagonista apprende, dalle parole di Fede e Roselli, della crisi in cui versa il governo Parri<sup>20</sup>, presto costretto alle dimissioni, assistendo poi alla diffusa, ma altresì inutile reazione di sdegno testimoniata dai numerosissimi telegrammi che giungono al giornale in segno di solidarietà a Parri. Si ricorderà infine l'incontro, sempre in redazione, con un «poeta illustre, e a noi caro, portato, anche lui, dal caso e dagli avvenimenti, a Roma, dove passava i suoi giorni fatti di provvisoria felicità e di fondamentale angoscia»<sup>21</sup>: si tratta di Umberto Saba, accompagnato peraltro, nella sua visita a «L'Italia libera», dalla figlia Linuccia che sarà per lunghi

<sup>19</sup> Ivi, pp. 69-71.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 66 sgg.

<sup>21</sup> Ivi, p. 192.

anni legata a Carlo Levi, con il quale peraltro intratterrà un copioso carteggio.

Ma pur in una realtà contraddittoria e certamente non a lui congeniale come quella della redazione romana dell'«Italia libera», il protagonista non può fare a meno di soffermarsi con intensa emotività sul fondamentale momento della stampa del giornale:

[...] non eravamo ancora così rotti al mestiere da non desiderare di vedere il nostro lavoro compiuto. Anche se conoscevamo i limiti di quella politica e di quelle idee, e ne eravamo insoddisfatti, c'era tuttavia nel giornale qualcosa d'un oggetto d'arte, ogni giorno diverso, che aveva in sé un valore, qualcosa della sorpresa che è nelle cose che si fanno con le mani: nelle case, nelle pitture, nei libri. Quando, a notte alta, vedevamo uscire i fogli dalla rotativa, come colombe bianche che prendono il volo, con un gran sbattere d'ali, dalla colombaia, ci pareva ancora di assistere, come la prima volta, a un piccolo miracolo quotidiano<sup>22</sup>.

Ed è proprio questo «piccolo miracolo quotidiano» che sembra ripagare il protagonista di molto, se non di tutto, e di riconciliarlo così con il mondo e con la vita proprio alla fine di una giornata lavorativa che coincide anche, sostanzialmente, con le ultime pagine de *L'Orologio* dedicate a Roma e all'«Italia libera», prima che, nell'ultima parte dell'opera, venga descritto il viaggio di Carlo verso Napoli, la sua breve permanenza nel capoluogo partenopeo e il suo ritorno nella capitale in compagnia dei ministri Tempesti e Colombi.

Rimane a questo punto da ulteriormente sottolineare come la descrizione della disordinata redazione romana dell'«Italia libera» e della variegata umanità che la popola rappresenti uno dei nodi centrali dell'*Orologio* e ciò non solo perché tale descrizione è plasmata su vividi ricordi autobiografici, ma anche in quanto proprio intorno alla vita di redazione ruota tutta la parte «romana» dell'opera. Inoltre, è proprio nella sede della rivista che Levi ha l'occasione di incontrare i più vari personaggi e di venire a conoscenza dei più scottanti eventi di attualità politica. In questo senso, pare legittimo avanzare l'ipotesi che la redazione rappresenti, secondo Levi, una sorta di micromondo, entro il quale si ritrovano tutti i vizi e tutte le virtù d'Italia, dove l'*intelligenza* di area comunista e liberale sa dare il suo meglio (la pacatezza del «vecchio direttore», Alberto Cianca, l'acume politico di Fede e Roselli)

<sup>22</sup> Ivi, p. 210.

ma anche il suo peggio (i discorsi ideologizzati e spesso vuoti di contenuti di Casorin e Moneta), dove oggettive difficoltà di carattere tecnico (i continui black-out, le numerose carenze di mezzi) si assommano a una pessima gestione del proprio patrimonio e delle proprie risorse (l'inestricabile disordine delle stanze della redazione, l'ascensore del palazzo che c'è ma non funziona), dove, infine, la più calda e sincera umanità sembra ritrovarsi nella «manovalanza», gli operai e i correttori di bozze, piuttosto che nell'*intelligenza*. È proprio negli operai della tipografia, nei loro discorsi ingenui ed entusiasti e nella loro generosità che a Levi sembra di intravedere quella vitalità delle fabbriche torinesi e delle riunioni assembleari fiorentine che aveva nutrito il movimento resistenziale: ma su di essa sono, ahimè, destinati a prevalere, nell'ottica leviana, il grigiore dell'autorigenerantesi *establishment* burocratico capitolino e l'ottuso conformismo delle classi dirigenti, tanto di destra quanto di sinistra, a riprova di una sostanziale immutabilità del Paese e di una sua sonnacchiosa paralisi in figure diverse – e pur terribilmente simili – di un perdurante *status quo*.



Barbara Beleggia

Tiziano Terzani: i “giri di giostra” di un giornalista-viaggiatore<sup>1</sup>

Nel suo ultimo, accorato libro, Terzani usa per la propria vita la fanciullesca metafora della giostra: «mi parve che tutta la mia vita fosse stata come su una giostra: fin dall’inizio m’era toccato il cavallo bianco e su quello avevo girato e dondolato a mio piacimento senza che qualcuno fosse venuto a chiedermi se avevo il biglietto»<sup>2</sup>.

Su quell’ideale cavallo Tiziano Terzani, nato a Firenze nel 1938 e morto ad Orsigna, un piccolo borgo dell’Appennino pistoiese, nel luglio del 2004, ha compiuto uno straordinario viaggio lungo le strade e gli scenari del nostro tempo, attraverso le rivoluzioni e i cambiamenti, sotto le bombe della guerra e gli stendardi della pace, diventando un grande inviato e poi un grande scrittore.

Nei suoi libri e nei suoi articoli è il taccuino di questo vagabondaggio nomade e curioso alla ricerca della verità della storia e dell’uomo che la attraversa, un vagabondaggio che, qui parzialmente ricostruito, serve a lumeggiare il volto di uno dei giornalisti più apprezzati del nostro secolo.

Dopo essersi laureato in Giurisprudenza presso il Collegio Medico-Giuridico di Pisa, Tiziano Terzani viene assunto dall’Olivetti che lo manda in Giappone per alcuni corsi aziendali; nel 1969 consegue un Master in Affari Internazionali alla Columbia University di New York, seguendo corsi di storia e lingua cinese. È proprio l’interesse, improv-

<sup>1</sup> Questo contributo riunisce ed elabora notizie tratte da tutti i libri di Tiziano Terzani, ma in particolare da *In Asia* che, per ammissione dello stesso scrittore, è il documento che meglio degli altri testimonia la sua visione del giornalismo e il suo modo di praticarlo. Nel sito dedicato al giornalista [www.tizianoterzani.com](http://www.tizianoterzani.com) è possibile trovare aggiornate indicazioni bibliografiche, interventi, articoli, contributi.

<sup>2</sup> T. Terzani, *Un altro giro di giostra*, Longanesi, Milano 2004, p. 10.



viso e imperituro, per il mondo asiatico ad aprirgli le porte della carta stampata: dopo i rifiuti di «The Guardian» e «The Globe», sollecitato dalla moglie Angela Stuade, fiorentina di genitori tedeschi<sup>3</sup>, Terzani accetta la proposta del settimanale tedesco «Der Spiegel», che incuriosito «forse dalla comparsa di questo strano *Gastarbeiter* in cerca di lavoro» gli offre prima la possibilità di fare lo *stringer* e poi il corrispondente da Singapore, in anni in cui nessun settimanale o quotidiano italiano aveva interesse a mandare un proprio giornalista nella convulsa polveriera asiatica.

Dall'aprile del 1972 al marzo del 1973 Terzani segue le varie fasi del conflitto in Vietnam, lasciando nel libro *Pelle di leopardo* un diario convulso e vibrante di quell'esperienza: i cadaveri buttati sugli argini delle strade, i volti massacrati, i rumori continui ed assordanti delle armi, lo costringono a confrontarsi con il dramma della guerra, a fare l'abitudine con il racconto della morte: «la guerra è una cosa triste, ma ancora più triste è il fatto che ci si fa l'abitudine. Il primo morto, quando l'ho visto, stamani [...] mi ha paralizzato. Gli altri, dopo, li ho semplicemente contati, come cose di cui bisogna, per mestiere, registrare la quantità»<sup>4</sup>.

Spinto dalla convinzione di doverci essere per poter scrivere e capire, egli è uno dei pochissimi giornalisti presenti alla presa di Saigon da parte dei vietcong e delle truppe nordvietnamite il 30 aprile 1975: il racconto di «quel che la rivoluzione avrebbe potuto essere» e di quello che fu nella vita della gente è nelle pagine di *Giai Phong! La liberazione di Saigon*, romanzo nato, come il precedente, dalla rielaborazione degli appunti e degli articoli per «Der Spiegel»<sup>5</sup>.

Nella premessa Terzani ammette di «non aver scritto tutta la verità, perché se ce ne fosse una certa io non l'avrei vista intera» ma la verità che egli decide di scrivere e di lasciare alle giovani generazioni cui il libro è dedicato è quella degli ultimi tentativi di negoziazione di un popolo ormai sconfitto, il panico della fuga americana, la conquista di Saigon, il bagno di sangue, la lenta e difficile ricostruzione post-bellica.

<sup>3</sup> Angela Stuade, conosciuta da Terzani a soli 17 anni, ha scritto *Giorni cinesi*, ivi, 1987, storia della vita trascorsa con la famiglia in Cina dal 1979 al 1984, e *Giorni giapponesi*, ivi, 1994.

<sup>4</sup> T. Terzani, *In Asia*, Tea, Milano 1998, p. 14.

<sup>5</sup> Editto da Feltrinelli nel 1976 e pubblicato in varie lingue, il libro meritò il premio di Book of the Month.

Nel 1976 egli è il «solo giornalista occidentale testimone di una svolta determinante nella storia della Cina»: la fine del maoismo. Infiltratosi a Shanghai, con un visto per partecipare ad un'esposizione di prodotti farmaceutici, riesce a documentare l'impressionante manifestazione popolare che saluta la caduta del partito in un oceano di manifesti caricaturali di Mao, della moglie e dei suoi più stretti collaboratori.

Nel 1979, assieme ad una corrispondente della «Far Eastern Economic Review», è ancora uno dei primi a poter visitare la Cambogia, dopo la drastica caduta del regime di Pol Pot: gli articoli mandati a «Der Spiegel» non sono sufficienti per Terzani a raccontare tutta la storia di quella drammatica vicenda: egli ne scrive ancora in un libretto a sei mani in lingua tedesca dal titolo *Holocaust in Kambodscha* che è uno spietato reportage dell'efferata politica dei Khmer rossi, svelata non solo nelle segrete tortuosità di corridoi politici ma, in accordo ormai con il suo stile, nelle taciute violenze quotidiane contro donne, uomini e bambini.

Nel 1984 il suo coraggioso giornalismo, la sua pervicace ricerca della verità si scontrano con il potere costituito della sua attuale patria: la Cina. Dopo avervi vissuto con la famiglia per quattro anni, dopo essersi vestito, aver parlato, aver pensato come «un cinese», dopo aver iscritto i suoi figli a scuole locali, Terzani è arrestato ed espulso con l'accusa di aver «trafugato tesori nazionali»: otto mesi dopo esce *La porta proibita*, il racconto di otto anni di viaggio lungo le asperità e le meraviglie del mondo cinese, ma anche il reportage dei cambiamenti e delle trasformazioni provocate nel paese dalla rivoluzione: gli scempi edilizi promossi dalle riforme di Deng Xiaoping, i riaccesi conflitti etnici in Tibet e nel Xinjiang, l'imperioso affermarsi di una logica individualista e industriale, contraria a qualunque forma di solidarietà sociale. «Nel 1949, quando i comunisti la presero, Pechino», scrive Terzani, «era ancora una città unica al mondo [...] un grande esempio di architettura, una città di struggente splendore che pareva fatta per vivere in eterno. Non è più così. Pechino muore. [...] Dove un tempo c'erano armonia e perfezione, ci sono confusione e caos»<sup>6</sup>.

Come nella sua città, come nella sua Cina, così quegli anni segnano un cambiamento epocale anche nella Repubblica sovietica. Terzani si

<sup>6</sup> T. Terzani, *La porta proibita*, Tea, Milano 1985, p. 15.

trova in Siberia, quando apprende la notizia del golpe anti-Gorbacèv e dopo un lungo viaggio attraverso l'Asia centrale e il Caucaso, viaggio documentato da foto, appunti, riflessioni, giunge nella capitale per vedere la fine di una storia di ideali e di speranze, di orrori e di assassini. In *Buonanotte, signor Lenin*, dedicato al padre "che sognava", egli scrive: «sento di essere arrivato alla fine del mio viaggio e, come ogni fine, mi sento perso. Per decenni l'Occidente ha avuto paura di tutto quello che quel cadavere rappresentava e ispirava. Ora mi viene come una gran paura di tutto quello che avverrà nel vuoto lasciato da quel cadavere»<sup>7</sup>.

L'Asia, pur così diversa da quella delle origini, pur così imbevuta di Occidente, rimane teatro privilegiato della vita e della riflessione di Terzani che ne fa percorso reale e ideale della conoscenza del mondo e di sé: nel 1994 si trasferisce con la famiglia in India, continuando la collaborazione con «Der Spiegel», e cominciando quella con il «Corriere della Sera», la «Repubblica», l'«Espresso», giornali con i quali può finalmente parlare ai lettori della sua terra d'origine e in quella lingua, che, per anni praticata accanto al tedesco e al cinese, è rimasta codice dei suoi appunti e dei suoi diari.

Nel 1995 scrive *Un indovino mi disse*, un libro che lo impone al grande pubblico, consacrandolo come scrittore ed esaltandolo come "personaggio": il viaggio in treno, in macchina, in nave, a piedi attraverso il continente asiatico diventa il ritratto storico del mondo orientale, colto nelle sue mille, cangianti sfumature, nei volti della gente comune, incrociata fortuitamente, nei casuali, imprevisi casi del quotidiano, ma anche e soprattutto il ritratto di una personalità che, improvvisamente scossa dalla profezia di un incidente aereo («Attento! Nel 1993 corri un gran rischio di morire. In quell'anno non volare. Non volare mai»), ha l'occasione di vagabondare nella sua anima, conoscendo le pieghe della paura e dell'angoscia, ma anche della speranza e della rinascita. Come egli stesso dichiara nella prefazione:

L'anno 1993 è finito per essere uno dei più straordinari che io abbia passato: avrei dovuto morirci e sono rinato. Quello che pareva una maledizione s'è dimostrata una vera benedizione. [...] La sua profezia mi ha aperto una specie di nuovo occhio; mi ha fatto vedere cose, genti, posti che non avrei visto altrimenti; mi ha fatto cominciare un anno senza precedenti, seduto in

<sup>7</sup> Id., *Buonanotte, signor Lenin*, ivi, 1992, p. 18.

una cesta su una groppa di un elefante del Laos e me lo ha fatto finire seduto su un cuscino da meditazione in un ritiro buddista diretto da un americano ex agente della Cia<sup>8</sup>.

Nell'occultismo, nelle trame di un substrato superstizioso ancora palpitante sotto le coltri del nuovo credo materialistico, Terzani trova una dimensione nuova che la sua attività e la sua scrittura riflettono chiaramente.

Rispetto ai primi romanzi e allo stile lucido, ma pur sempre caldo, dei suoi articoli per «Der Spiegel», il giornalista affina la penna dell'autobiografismo, raccontando di un sé che si proietta e si profila lentamente tra gli scenari grandiosi della storia, quale fusione di tessere successive che, proprio nel confronto con i grandi avvenimenti e i grandi personaggi, trovano il loro quadro, il loro modo di disporsi. La vicenda personale diventa privilegiata scusa per registrare le vicende dell'umanità, per documentare i cambiamenti e le diversità del mondo, servendosi dei cambiamenti e delle diversità del proprio modo di guardare.

Nel 1998 consegna alle stampe un libro autobiografico e giornalistico: *In Asia*, una selezione di quanto scritto in venticinque anni di attività, ora a caldo, sotto la pressione di un momento, di una scadenza, ora a distanza di tempo, con la consueta giostra di ricerca e ripensamenti. Il libro è un reportage narrativo<sup>9</sup>, ma non solo: ha il flusso della memoria che accosta, in ordine cronologico, i ricordi, le immagini degli eventi, e contemporaneamente vivifica e rinnova la gravidanza di certe sensazioni, l'impeto di certe scene che il tempo naturalmente e la distratta memoria umana tenderebbero a far ingiallire.

Terzani ripercorre le tappe e il significato del suo mestiere, dal primo lavoro per il «Giornale del mattino» come cronista di gare sportive agli articoli per «Der Spiegel», ai libri scritti.

Risente la voce del primo giornalista che a sedici anni gli dice: «Sei studente? E allora, invece di partecipare alle corse, descrivile» e il grido degli organizzatori «Largo, c'è il giornalista» con quell'implicita ammissione di un privilegio cui egli confessa di essere rimasto attaccato tutta la vita:

<sup>8</sup> Id., *Un indovino mi disse*, ivi, 1995, p. 11.

<sup>9</sup> Riflette sul reportage narrativo del giornalismo contemporaneo, con una sezione dedicata a Terzani, S. Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Edizioni Unicopli, Milano 2003.

Quel largo c'è i' giornalista, detto in vari modi, in varie lingue, mi ha aperto la strada a tanti luoghi attraverso i quali passava la storia, per lo più triste, del mio tempo: al fronte di guerre inutili, alle fosse di orribili massacri, a umilianti prigionie e negli ovattati palazzi di qualche dittatore. Ogni volta con il senso di essere in missione, di essere gli occhi, gli orecchi, il naso, a volte anche il cuore di quelli – i lettori – che non potevano essere lì. E non solo i lettori<sup>10</sup>.

Nelle pagine del suo racconto Terzani ripropone l'Oriente visto con quegli occhi e quel cuore: il Vietnam, il Laos, la Cambogia, le Filippine, il Giappone, la Cina, popoli e mondi che vengono animati dalla registrazione puntuale degli eventi che li hanno attraversati e sconvolti, dalla cura con cui il numero e la cifra si accompagna alla descrizione degli ambienti e dei personaggi, alle parole degli uomini e delle donne incrociate, ai gesti dei bambini osservati.

Nell'ammettere la volontà di ricostruire il quadro complessivo della storia dall'accostamento minuzioso dei tasselli di cui essa si compone, Terzani chiarisce in questo libro, più chiaramente che negli altri, la personale concezione del giornalismo inteso come una responsabilità.

La responsabilità morale di cui parla Terzani è quella che impone di cercare una verità più vera di quella apparente o quella comunicata, di quella imposta dalle autorità o quella riflessa da una parte. Egli condivide con i colleghi cui *In Asia* è dedicato, morti mentre «si spingevano ai confini», il bisogno di non accontentarsi di un giornalismo impressionistico, quello delle notizie rapinate e farcite, e crede nella necessità di aprire tutte le porte, anche le più inaccessibili, di fare le domande più impossibili, provocatorie, di entrare nelle stanze del potere non per adulare, ma per vedere cosa non va, cosa è fuori posto, di abbandonare la propria linea di osservazione, il proprio fronte, per inoltrarsi nell'altro, ad osservare gli eventi da una prospettiva diversa.

La responsabilità è però anche quella di ammettere i propri errori, quando il tempo riconsegna alla storia e alla coscienza un senso diverso da quello percepito al momento. *In Asia* contiene così, ed è uno dei pezzi più vibranti, la trascrizione dell'articolo pubblicato sulle pagine di «Repubblica» il 29 marzo 1985 dal titolo *Pol Pot, tu non mi piaci più*, con cui Terzani cerca di spiegare l'errore di giudizio che dieci anni prima lo aveva portato a guardare ai Khmer rossi come alle vittime della violenza americana. Dopo essere stato in Vietnam, dopo aver

<sup>10</sup> Terzani, *In Asia* cit., p. 7.

visitato la Cambogia del dopo Pol Pot, dopo «aver visto pozzi, caverne, dighe piene di scheletri, dopo aver camminato attraverso campi dove era impossibile non pestare le ossa di migliaia e migliaia di persone che lì erano state soffocate, bastonate, abbandonate», il giornalista riconosce le linee del terribile piano dell'«orrido» tentativo dei Khmer rossi, la violenza cui si abbandonarono, il cieco programma ideologico cui aderirono<sup>11</sup>.

La «contrapposta interpretazione» fornita in questo testo è la testimonianza della caparbia volontà di ricostruire un senso nuovo per la storia, dopo aver messo in discussione quello fornito in passato, o come preferisce vedere Eugenio Scalfari, suo amico e collega negli anni di collaborazione a «Repubblica», la testimonianza della capacità di cogliere ogni volta «una parte del senso»:

In coscienza credo che nessuna delle sue contrapposte interpretazioni fosse sbagliata. Credo invece che ciascuna cogliesse una parte del senso: l'eroica battaglia d'un piccolo popolo che lotta per la sua indipendenza, la ferocia disumana di quella guerra, i mezzi spaventosi che vi furono impiegati dagli uni e dagli altri e lo stravolgimento dei fini che essi determinarono; infine il sogno della libertà rivendicato dagli uni e dagli altri e tradito da entrambi sotto la spinta dell'eroismo che diventa vendetta e rabbia e della pulsione all'indipendenza che diventa orgoglio e crociata<sup>12</sup>.

Per questa esigenza di riappropriarsi in maniera più corretta, distaccata dal proprio passato e del passato dell'Asia Terzani ha, forse, scritto questo libro. Gli articoli selezionati, tradotti dagli originali in inglese o in tedesco, o scritti direttamente in italiano sono così, come dice il loro autore, «le tracce fossili d'un esemplare in via d'estinzione» che crede ancora, nell'età del computer, della televisione, del materialismo, in un giornalismo come «missione, servizio pubblico, modo di vivere»:

Mi si dice che con l'avvento dei mezzi elettronici il mestiere cambia, che il giornalismo-spettacolo ha inquinato l'etica della professione e che presto scompariranno quelli come me che vanno ancora in giro per il mondo con la pretesa di inseguire qualche piccola verità. Certo: è tutto vero e mi dispiace. Ma sono anche convinto che, nonostante l'ipermaterialismo e la grande amoralità

<sup>11</sup> L'articolo, come ricorda il giornalista, venne giudicato negativamente sia da destra che da sinistra: «Da sinistra venni tacciato di reazionario, da destra d'essermi lavato la coscienza troppo tardi e in maniera troppo semplice»: *ivi*, p. 75.

<sup>12</sup> E. Scalfari, *Il grande inviato vestito di bianco*, «la Repubblica», 20 luglio 2004.

che dominano attualmente ogni aspetto della vita, i valori di fondo dell'animo umano restano e anche questo mestiere, come altri in barba a tutti i computer che infreddoliscono la vita, i valori di fondo dell'animo umano restano e anche questo mestiere può continuare ad essere fatto con calore e passione, può continuare ad essere visto come una missione, un servizio pubblico, un modo di vivere. E più la televisione porterà con immediatezza, ma anche con superficialità, nelle case di tutti gli avvenimenti del mondo ridotti in pillola, più ci sarà bisogno di quelli che vanno a vedere, annusare, a commuoversi per una qualche storia vicina o lontana da raccontare a chi avrà ancora voglia di ascoltare<sup>13</sup>.

Dopo venticinque anni trascorsi in Cina, in India, in Giappone, nelle Filippine, a Hong Kong, *In Asia* segna una svolta: dopo tanti viaggi fuori, Terzani avverte il bisogno di un viaggio dentro sé. Chiuso nel silenzio di una baita sull'Himalaya, coltiva l'illusione di poter trascorrere così il resto della sua vita, da giornalista ormai in pensione. L'attacco alle Torri Gemelle lo sorprende e lo scuote: è costretto a rimettersi in viaggio, a riprendere la penna, a servirsi della carta stampata per gridare la sua voce, il suo pensiero:

Non scrivo più da tempo, lavoravo a un'altra cosa. Tutto quel che avevo da dire sul giornalismo l'avevo detto nel libro *In Asia*. Col giornalismo perciò avevo chiuso, ma davanti alla tragedia ho sentito il dovere di dire le due o tre cose che in trent'anni mi pare di aver capito. È così che ho scritto la prima lettera per raccontare dei fondamentalisti che si preparano alla jihad, essendo uno dei pochi che aveva avuto modo di conoscerli per puro caso<sup>14</sup>.

*Lettere dalla guerra*, scritte al giovane nipote Novalis, all'indomani dell'attacco terroristico diventano un capolavoro del pacifismo contemporaneo, un "testo religioso" scelto da migliaia di giovani come manifesto della loro guerra alla guerra e all'odio, ma anche il documento di un modo diverso di fare giornalismo, con la scelta coraggiosa ed impopolare di comunicare chi è l'"altro", che cosa pensa, che cosa vuole<sup>15</sup>. Come per la guerra in Vietnam, quando Terzani, dopo essere

<sup>13</sup> Terzani, *In Asia* cit., p. 9.

<sup>14</sup> Id., *Prima che sia troppo tardi*, «Athenet», 6 (2002), p. 4.

<sup>15</sup> Singolare la vicenda editoriale di questo testo: Terzani risponde alla censura ad alcuni passi del suo libro voluta dall'Ambasciata americana a Roma, pagando autonomamente la traduzione del libro e facendola circolare liberamente in Internet. Sull'attacco dell'11 settembre egli si pronunciò in più occasioni, iniziando un "pellegrinaggio di pace" attraverso scuole e piazze, e rilasciando interviste confluite poi

salito sugli aerei americani, aveva deciso di andare a trovare i vietcong, così nel 1996 aveva deciso di passare le linee del terrorismo, andando con il suo computer in borsa, con un falso documento da giornalista, in Pakistan, lungo la frontiera afgana, fino ad Islamabad, a parlare con i jihadi, i giovani fondamentalisti. Aveva scelto come base una piccola pensioncina in periferia, lontano dall'albergo a cinque stelle riservato ai colleghi della Bbc, della Cnn, della Rai1, per evitare di essere insemnato dalle false bugie. Le riflessioni e le osservazioni maturate in quell'esperienza si sciogliono nell'accorato flusso delle lettere raccolte nel 2001: i testi, svincolati dalle rigide norme della pagina giornalistica, risuonano più liberamente dello stile appassionato di Terzani e parlano di rispetto, di comprensione, collocandosi fuori dal «castello di vetro, fatto di ipocrisia, di banalità, di reazioni automatiche» costruito da politici e commentatori<sup>16</sup>.

Con la sua voce imperiosa Terzani tenta di sommuovere le pallide coscienze di un'umanità assopita, troppo abituata all'orrore delle guerre, per saperle rifiutare, accarezza il sogno di un mondo nuovo governato da una "congiura di poeti", le uniche anime sensibili e pure in grado di cantare e costruire la pace.

L'attacco terroristico dell'11 settembre è l'ultima pagina di storia che Terzani racconta.

Nell'ultimo romanzo, *Un altro giro di giostra*, dopo anni trascorsi a raccontare «guerre, rivoluzioni, alluvioni, terremoti, grandi mutamenti dell'Asia», dopo essere stato un appassionato osservatore di «vite in pericolo, vite distrutte o, più spesso, sprecate: tantissime vite altrui»<sup>17</sup>, egli decide di parlare della propria vita, raccontando l'ultimo, il più impegnativo ed intenso dei suoi viaggi.

La diagnosi di un cancro all'inizio del 1997 lo spinge a rimettersi in cammino: dall'America all'India, dalla Thailandia alle catene dell'Himalaya, dalle cure allopatiche degli occidentali a quelle alternative dell'Oriente, passando per guaritori filippini, centri ayurvedici, esercizi di reiki. Il viaggio esterno tra luoghi e paesaggi spesso familiari diventa

nel volume *Regaliamoci la pace*, a c. di F. Morrone, Edizioni Nuovi Mondi, Bologna 2002 e nella vhs *Tiziano Terzani - Il kamikaze della pace*, a c. di A. Cavagna, Longanesi, Milano 2003.

<sup>16</sup> Terzani, *Prima che sia troppo tardi* cit., p. 4.

<sup>17</sup> Id., *Un altro giro di giostra* cit., p. 13.



un viaggio spirituale, alla ricerca di una salvezza per la propria anima, di una nuova pace.

In questo libro così personale, eppure così universale, lo sguardo è ancora quello disincantato, ironico, riflessivo del giornalista che sa descrivere il particolare ed inserirlo in un generale che gli dia senso, che sa guardare i segni della storia, tentando di dare ad essi una spiegazione, che non ama fermarsi alle apparenze, ma guardare oltre, dietro l'ovvio.

Terzani racconta come giornalista i luoghi della storia che si trova ad attraversare, che sono anche i luoghi della sua storia di uomo. C'è dapprima l'America, con il suo ottimismo, con la sua fiducia nella scienza e nella ragione, con la sua grandiosità. Nel guardare, dalla finestra del suo monolocale a Central Park, o dal finestrino di un taxi, la frenetica vita newyorkese, con le sue donne, malinconiche e sole compagne di cani da scorrazzare per immensi parchi, con i suoi immigrati e i loro sogni depositati in un bagaglio, egli ritrova ancora esistenti quelle differenze tra sessi ed etnie che lo avevano colpito e scosso nel 1967 quando era sbarcato lì con la moglie, pieno di entusiasmo. L'America non gli appare diversa da quella che aveva tentato una stupida guerra contro il Vietnam: restava incapace di stare in pace con se stessa e con il mondo, inchiodata nella perenne ambizione di imporre al mondo «insieme con le sue merci, i suoi valori, le sue verità, le sue definizioni di buono e di giusto, di progresso e... di terrorismo»<sup>18</sup>.

Dall'altro lato del mondo c'è l'India, con i suoi riti, con la sua magia, con il suo sentimento di un tempo immobile, in cui niente cambia, tutto è già stato fatto, visto, provato. Qui Terzani risente il fascino di una terra intrisa di poesia, che è capace di inventare come terapia per i malati un teatro all'aperto, con suoni di cembali, barriti di animali, balli e strane danze.

Eppure anche in India, il giornalista viaggiatore, che aveva fatto di Delhi la sua casa, scorge i segni di una violenta e stridente modernizzazione, con l'arrivo della Coca Cola, dei telefonini, delle catene di McDonald's, con le televisioni via cavo che mandano programmi americani tradotti. Caduta l'ideologia gandhiana, il paese non ha saputo resistere alle tentazioni del mercato e così, pur fondando per millen-

<sup>18</sup> Ivi, p. 56.

ni la propria filosofia di vita sul concetto che uno è tutto, anch'esso ora ha le sue riviste olistiche.

In uno scenario così cangiante, che cambia nel trascorrere delle giornate e nello scontro con le difficoltà della malattia, Terzani è spinto inevitabilmente a guardare alla sua vita, al suo passato con occhi nuovi.

L'attività di giornalista è la prima componente di questo passato filtrato e rimesso in discussione: all'MSKCC (il Memorial Sloan-Kettering Cancer Centre) di New York, dove si reca per sottoporsi alle prime terapie, egli avverte il drastico cambiamento dei suoi ritmi di vita da giornalista a malato:

Mi resi conto di come, fino ad allora, avendo lavorato per un settimanale, il mio ritmo biologico e i miei stati d'animo erano stati determinati dalle scadenze – e spesso dall'angoscia – dell'articolo da scrivere: grande gioia il sabato e la domenica quando poteva cascare il mondo ma il giornale era già fatto e io non avevo niente da aggiungere; indifferenza il lunedì quando il numero successivo veniva pianificato; tensione il martedì e il mercoledì quando dovevo pensare al nuovo argomento e cominciare a prendere degli appunti; digiuno e concentrazione il giovedì, giorno della consegna; sollievo guardando il venerdì in caso di aggiornamenti; per poi ricominciare daccapo, una settimana dopo l'altra, dal fronte di una guerra, da una capitale dove era avvenuto un colpo di stato, in viaggio attraverso un paese di cui dovevo cercare di capire l'anima, o dietro una storia di cui dovevo costruire il filo. Ora tutti i giorni della settimana erano uguali, senza alti né bassi: semplicemente, meravigliosamente piatti<sup>19</sup>.

I fatti che un tempo inseguiva come un "segugio" non sono più il suo interesse primario, consapevole che essi non valgono più per se stessi, ma per la verità profonda, nascosta che riescono ad evocare, una verità che Terzani riconosce non riguardare più il giornalismo contemporaneo, così vicino alla medicina occidentale in quell'attenzione fredda e scrupolosa per i fatti, e non «per quell'inafferrabile altro che poteva nascondersi dietro i fatti».

Quel lavoro, dunque, di giorni sempre uguali, di scadenze, di obblighi, di chimere da inseguire, quella maschera che per trent'anni lo aveva identificato, costringendolo, suo malgrado, a riconoscersi in un gruppo, in un noi-giornalisti, è guardato come trascorso, con la consolante prospettiva di non doverlo ripercorrere, con la gioia, provocata

<sup>19</sup> Ivi, p. 13.

per assurdo dall'orrore della malattia, di non avere più nulla da fare, nulla da sognare, nulla da scrivere:

Ce l'avevo con l'essere stato giornalista, con quella continua necessità di farsi accettare da un ministro o da un presidente per avere un'intervista, da un ambasciatore per ottenere un visto per il suo inospitale paese. Mi pareva che la professione mi avesse deformato: sempre quel mettere il piede nella porta, ingraziarsi, essere ricordato, accettato, quel raccogliere informazioni, aneddoti o semplicemente una citazione per rimpinzare un articolo! Era finalmente finita. Quel Tiziano Terzani (quel me li) non c'era più, finalmente bruciato via da quel liquido rosso fosforescente della chemio<sup>20</sup>.

La lontananza ormai da quel mondo di carta è misurata nella tranquillità apparente di un'ultima giornata a New York: conclusi i cicli di chemioterapia, prima di dare addio all'ospedale americano, Terzani è invitato a cena da Kofi Annan e da sua moglie, ma non cade nella trappola della routine: non c'è nessuna domanda, nessuna intervista, nessuna voglia di trarre materia per un articolo, ma il desiderio di comunicare un messaggio diverso, quello di agire con la voce del cuore e non con quella della testa, di mettere a capo dell'economia e della politica una moralità ormai perduta, quella di guardare le cose dall'alto, facendo quello che è giusto e non quello che conviene. Nel parlare così al Segretario delle Nazioni Unite, "il grande" di cui l'umanità ha bisogno, Terzani prende consapevolezza di non essere più, e di non voler più essere, un io-giornalista:

Solo uscendo dal loro appartamento sull'East Side, mi resi conto che davvero non ero più io-giornalista. Invece di fare domande, invece di chiedere che cosa il Segretario delle Nazioni Unite pensava di questo e di quello, forse perché ero stato zitto per così tanto tempo, avevo parlato soprattutto io e avevo ripetuto la stessa cosa da tutti i punti di vista possibili, per tutta la serata<sup>21</sup>.

In un ashram nel Sud dell'India il rifiuto della propria identità è totale: egli diventa Anam, il senza nome, un uomo qualunque, che non ha più bisogno di proclamare la propria identità su un biglietto da visita, che non è più ingabbiato entro la trappola di un nome: «Avevo speso la vita a cercare di farmi un nome. Ora volevo viverne

<sup>20</sup> Ivi, p. 50.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 149-50.

una senza». È conclusa la smaniosa dipendenza da un'identità imposta che detta il modo di vestire, di pettinarsi, di mantenere i contatti, l'ossessione di essere sempre all'altezza dell'"articolo precedente": «"Vali quel che valeva il tuo ultimo pezzo" mi aveva detto ancora ai tempi del Vietnam l'amico Woollacott»<sup>22</sup>. Come Anam egli attraversa gli ultimi luoghi del suo viaggio, quelli che lo riportano al luogo natale, alla piccola, stregata e solitaria Orsigna: lì decide di fermarsi, di aspettare con serenità la morte.

Un giorno a quella porta, con su appeso il cartello "si prega di non disturbare", bussa il regista Mario Zanot con l'intenzione di fare un'ultima intervista a Tiziano Terzani. All'inizio la risposta è negativa: offrirsi agli altri, parlare di sé, raccontarsi ancora è in contrasto con l'essere Anam. Poi cede, convinto dalla promessa di poter concludere il colloquio con una risata. Terzani, nella suggestione del suo eremo, della solitudine, parla di molte cose, delle guerre, dell'11 settembre, della malattia, del suo ultimo viaggio, delle sue ultime conquiste<sup>23</sup>.

Tra i contenuti speciali c'è anche la sua riflessione sul giornalismo. Alla domanda se valga ancora la pena scrivere Terzani risponde affermativamente: purché, egli precisa, il giornalista faccia quello che vuole, e non quello che gli impongono, rinunci all'esteriore, al già detto per penetrare nella verità, cercarla anche nei particolari, anche nell'ovvio, anche laddove è impopolare o scomodo cercarla, offrire al pubblico un contatto più vero e genuino con le cose, appellandosi all'istinto, al cuore.

Le parole di congedo al regista Zanot sono, dunque, quelle di un uomo in pace e di un giornalista che, sceso dalla giostra e costretto a pagare il biglietto, ha il solo rammarico di non poter più raccontare la fine della corsa: «La morte non mi spaventa», egli conclude, sorridendo, «mi incuriosisce. Mi dispiace solo non poterne scriverne».

<sup>22</sup> Ivi, p. 338. L'amico a cui fa riferimento Terzani è Martin Woollacott, giornalista del «Guardian».

<sup>23</sup> *Anam, il Senzanome. L'ultima intervista a Tiziano Terzani*, regia di M. Zanot, Longanesi, Milano 2005.



## Notizie sugli autori

Barbara Beleggia ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica nell'Università di Macerata. Si occupa di letteratura italiana medievale, con un particolare interesse per le opere di Francesco Petrarca. Ha pubblicato diversi articoli in opere miscellanee ed atti di convegni.

Marco Dondero (Roma 1971) è assegnista e professore a contratto di Letteratura italiana nell'Università di Macerata. Tra i suoi lavori, *Autografi di lettere leopardiane* (CNSL 2000), *Leopardi e gli italiani* (Liguori 2000), l'edizione critica del *Discorso sugli Italiani* di Leopardi (Les Belles Lettres 2003) e la cura dei Meridiani Mondadori di Brancati: *Racconti, teatro, scritti giornalistici* (2004<sup>2</sup>) e *Romanzi e saggi* (2005<sup>3</sup>).

Claudia Feleppa è nata ad Ancona il 15 marzo del 1976. Si è laureata in Letteratura italiana presso l'Università di Macerata nel 2001 con una tesi su Italo Svevo. Nel 2005 ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università di Macerata con uno studio incentrato sulla vita e l'opera di Leo Ferrero. Ha pubblicato recensioni e saggi su riviste letterarie e atti di convegni.

Elena Frontaloni è nata a Jesi nel 1980. Si è laureata in Lettere classiche nel 2003, con una tesi sui *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. Ha discusso nel 2007 la sua tesi di dottorato in Italianistica: un'edizione critica di brogliacci pasoliniani per *Accattone* e *Mamma Roma*. Ha pubblicato articoli su Pavese, Pasolini, Elsa Morante, Luciano Bianciardi, Giorgio Manganelli e Franco Scataglini. Scrive continuamente su «La Rassegna della letteratura italiana», «Caffè Michelangiolo», «Stilos».

Costanza Geddes da Filicaia è nata a Firenze nel 1976 e lì si è laureata in Letteratura italiana nel 1998. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica nel 2003 presso l'Università di Macerata dove, dal novembre 2003, è titolare di un assegno di ricerca sulle terminologie del metalinguaggio in Leopardi e dove svolge attività di docenza presso le Facoltà di Lettere e di Scienze della Formazione. Ha pubblicato monografie su Federigo Tozzi (2001) e Giacomo Leopardi (2006) nonché studi su Campana, D'Annunzio, Filicaia, Carlo Levi, Tomasi di Lampedusa e sulla letteratura regionale marchigiana.

Alessandra Mirra, attualmente dottoranda di ricerca presso l'Università di Macerata, collabora alla «Rassegna della letteratura italiana» e si occupa prevalentemente di Giacomo Leopardi, al quale ha dedicato sia la tesi di laurea sia quella, in corso, di dottorato. Ha pubblicato presso l'Alpha test una guida alla lettura del *Piacere* di D'Annunzio (2004) e l'antologia didattica *Pascoli, D'Annunzio, Gozzano* (2006).

**eum x** letteratura x giornalismo

## Scrittori e giornalismo Sondaggi sul Novecento letterario italiano a cura di Marco Dondero

Il volume contiene i risultati di un progetto di ricerca svolto presso l'Università di Macerata. Lo scopo del progetto non era offrire un quadro d'insieme, una mappa esaustiva del rapporto fra letteratura e giornalismo in Italia; era invece proporre alcune indagini più ravvicinate e puntuali che potessero precisare, definire, forse talvolta modificare il panorama generale sull'argomento che diversi studi precedenti avevano già tratteggiato, ma solo a grandi linee. Il programma della ricerca è stato dunque quello di estendere le conoscenze *specifiche* riguardo alla collaborazione a giornali e riviste di alcuni significativi autori del Novecento, e di analizzare l'influenza di tale collaborazione sui loro scritti creativi.

Gli scrittori analizzati nei vari saggi sono Gabriele D'Annunzio, Leo Ferrero, Cesare Pavese, Vitaliano Brancati, Carlo Levi e Tiziano Terzani; cronologicamente, si parte dagli anni Ottanta dell'Ottocento per arrivare ai primi anni del Duemila; i punti di vista con cui si è analizzato il tema, infine, sono diversi: si va dalla considerazione dell'intera esperienza di un giornalista-scrittore all'indagine sulla collaborazione di alcuni autori a singole testate, all'analisi della trasposizione romanzesca di reali esperienze giornalistiche, fino allo studio delle varianti fra testi pubblicati sia in riviste sia in volumi.

Testi di: Barbara Beleggia, Marco Dondero, Claudia Feleppa, Elena Frontaloni, Costanza Geddes da Filicaia, Alessandra Mirra.

Marco Dondero (Roma 1971) è assegnista e professore a contratto di Letteratura italiana nell'Università di Macerata. Tra i suoi lavori, *Autografi di lettere leopardiane* (CNSL 2000), *Leopardi e gli italiani* (Liguori 2000), l'edizione critica del *Discorso sugli Italiani* di Leopardi (Les Belles Lettres 2003) e la cura dei Meridiani Mondadori di Brancati: *Racconti, teatro, scritti giornalistici* (2004<sup>2</sup>) e *Romanzi e saggi* (2005<sup>3</sup>).

**eum** edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-076-6

€ 11,00