

Narrazioni e rappresentazioni dell'Adriatico ieri e oggi

a cura di Costanza Geddes da Filicaia e
Sara Lorenzetti



Narrazioni e rappresentazioni dell'Adriatico ieri e oggi

a cura di Costanza Geddes da Filicaia e Sara
Lorenzetti

eum

Spazi e culture del Novecento
Collana dell'Istituto storico di Macerata



3

Collana diretta da Edoardo Bressan e Annalisa Cegna
Comitato scientifico:
Francesco Bartolini, Edoardo Bressan, Gennaro Carotenuto, Annalisa Cegna, Paolo Coppari, Angelo Ventrone

Isbn 978-88-6056-737-6 (print)
Isbn 978-88-6056-738-3 (on-line)

Prima edizione: maggio 2021
©2021 eum edizioni università di macerata
Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Carla Moreschini

L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Indice

7	Costanza Geddes da Filicaia Premessa
13	Carlo Pongetti Adriatico: una modernità alternativa
29	Lorenzo Abbate Paolina Leopardi viaggiatrice lungo la rotta adriatica
43	Alfredo Luzi “L’eterno ed alterno mare”. L’Adriatico negli scritti di Adolfo De Carolis
63	Costanza Geddes da Filicaia Ricordi dell’Adriatico nell’opera di Giani Stuparich
75	Umberto Brunetti Seduzioni e pericoli del mare Adriatico nello <i>Splendido violino verde</i> di Angelo Maria Ripellino
85	Sandro Gentili Bassani “fuori le mura”: l’Adriatico in <i>Dietro la porta</i> (e in <i>Gli occhiali d’oro</i>)
99	Sara Lorenzetti Frammenti equorei in <i>Gente di mare</i> di Giovanni Comisso
111	Silvia T. Zangrandi Raccontare la seconda realtà dell’Adriatico. Visioni reali e immaginarie del mare Adriatico in Anna Maria Ortese e Lalla Romano
127	Carla Carotenuto Il fascino della Jugoslavia e il “mito di Sveti Stefan” in Libero Bigiaretti

- Michela Meschini
137 «Più un sentimento luminoso che un luogo reale»:
l'Adriatico segreto di Marisa Madieri
- Giuseppe Lupo
147 Due scrittori per uno stesso mare. Claudio Magris e
Raffaele Nigro
- 157 Indice dei nomi

Premessa

Questo volume raccoglie undici saggi nei quali studiose e studiosi provenienti da vari atenei italiani hanno voluto confrontarsi con un tema comune, quello delle narrazioni e rappresentazioni dell'Adriatico, indagandolo in un vasto panorama di autori, sia poeti che prosatori, ed entro un ampio arco di tempo (dalla metà dell'Ottocento fino alla più stretta contemporaneità).

L'Adriatico, quel mare "stretto e lungo" che divide due lembi d'Europa al contempo fra loro lontani e vicini fra i quali trovano espressione straordinarie varietà culturali e linguistiche, nelle cui acque e sulle cui coste si sono consumati, negli anni, eventi drammatici e nodali della storia europea, è oggetto di attenzione in molte opere letterarie di cui costituisce spesso un elemento fondamentale.

Carlo Pongetti, in *Adriatico: una modernità alternativa*, ha tracciato un sapiente e dottissimo quadro di storia e geopolitica del *Mare Superum* e delle terre che su di esso si affacciano. Grazie a un affascinante *excursus* che, traendo lo spunto iniziale da alcuni accadimenti del più recente passato e in particolare gli sbarchi dei *boat people* albanesi fra marzo e agosto del 1991, Pongetti si ricollega all'alto medioevo e alle mire espansionistiche di Venezia palesatesi nella seconda metà del nono secolo. Il saggio accompagna poi il lettore, attraverso il basso medioevo e l'età moderna, in un viaggio fra le rotte, le terre, le genti, le culture, le religioni e le lingue dell'Adriatico che giunge fino alla più stretta contemporaneità e alla recente istituzione della macroregione adriatico-ionica, costituendo così, per questa opera collettanea, un esordio di amplissimo respiro.

Lorenzo Abbate, in *Paolina Leopardi viaggiatrice lungo la rotta adriatica*, ha ricostruito, attraverso le lettere della sorella di Giacomo, indirizzate prevalentemente alla cognata Teresa Teja, il confronto quasi dialettico che ella intraprende con due particolari aree dell'Adriatico, quella marchigiana, a lei ovviamente più familiare, e quella pugliese, che aveva avuto modo di visitare, sia relativamente all'area foggiana che a quella barese e brindisina, nel corso di uno fra i numerosi viaggi intrapresi dal 1857 in poi, cioè quando, dopo la scomparsa di Adelaide Antici, ultimo suo genitore superstite, Paolina si era trovata libera nei movimenti e nella gestione economica. Abbate ha saputo ben delineare come ella sia una viaggiatrice attenta e curiosa, per la quale l'impatto emotivo con i luoghi, e con il mare in particolare, costituisce un fulcro delle sue cronache. Il profilo critico-biografico di "Pilla", oggetto da vari anni di studi e ricerche, ne esce così arricchito di un ulteriore prezioso e originale tassello.

Alfredo Luzi, in *"L'eterno ed alterno mare". L'Adriatico negli scritti di Adolfo De Carolis*, ha ricostruito la presenza di questo mare nell'opera di De Carolis di cui ha saputo documentare e valorizzare non solo la nota attività di pittore e xilografo, illustratore delle opere di Gabriele d'Annunzio e di Giovanni Pascoli, dei quali fu amico e sodale, ma anche di critico d'arte e narratore. Il saggio è arricchito dalla riproduzione di un'ampia selezione di xilografie e dipinti di De Carolis legati all'Adriatico che Luzi illustra e commenta, conducendo così il lettore in un multiforme itinerario attraverso l'arte di De Carolis e, al contempo, attraverso i mille volti dell'Adriatico che questi ha saputo immortalare.

Costanza Geddes da Filicaia, in *Ricordi dell'Adriatico nell'opera di Giani Stuparich*, ripercorre le numerose rappresentazioni di questo mare nelle pagine narrative e memorialistiche dell'autore triestino. L'Adriatico di Stuparich è quello settentrionale, compreso fra il golfo di Trieste e le coste istriano-dalmate, ed egli, il cui padre era originario dell'isola di Lussino, ha così modo di soffermarsi, nei suoi scritti, sui due volti di questo mare, quello "italiano", dalle cui acque il sole sorge, e quello istriano-dalmata, entro le cui acque il sole tramonta:

l'Adriatico diventa così per Stuparich, come evidenziato in questo saggio, un equoreo *trait d'union* fra due civiltà entrambe carissime all'autore nonché il custode di incantate memorie di una giovinezza edenica.

Umberto Brunetti, in *Seduzioni e pericoli del mare Adriatico nello Splendido violino verde di Angelo Maria Ripellino*, si cimenta in questo saggio sulla analisi contenutistica ma anche strutturale e metrico-ritmica di poesie in cui Ripellino si sofferma sull'immagine dell'Adriatico garganico, nonché su un brano in prosa dedicato allo stesso tema. Egli porta così all'attenzione del lettore un aspetto magari meno noto, ma estremamente significativo, della personalità e della biografia di Ripellino: quello dell'attività poetica e del legame con il mare e in particolare con una terra adriatica, il Gargano, dove egli trascorse villeggiature familiari di cui sempre custodi il ricordo.

Sandro Gentili, in *Bassani "fuori le mura": l'Adriatico in Dietro la porta (e in Gli occhiali d'oro)*, presenta, come già l'arguto titolo permette di comprendere, una interessante particolarità: infatti, il quindicesimo e ultimo capitolo di *Dietro la porta* è interamente ambientato non già a Ferrara bensì a Cesenatico. Come nota Gentili, benché la porzione dell'opera "eterodossa" rispetto a Ferrara sia quantitativamente limitata, essa occupa però una posizione marcata e pertanto particolarmente significativa. Gentili conduce una analoga analisi de *Gli occhiali d'oro*, opera entro la quale il protagonista e narratore si concentra, per cinque capitoli, sulla descrizione della nascita dello scandaloso legame fra il dottor Athos Fatigati e il giovane Eraldo Delilieri nella cornice del "Grand Hotel" di Riccione. Ecco dunque che la riviera romagnola, forse la zona più popolare e a maggior densità turistica dell'intero bacino adriatico, diventa il "fuori le mura" di Bassani e costituisce altresì un fondamentale tassello con cui si arricchisce, attraverso la varietà degli studi qui raccolti, il caleidoscopio dei volti del *Mare Superum*.

Sara Lorenzetti, in *Frammenti equorei in Gente di mare di Giovanni Comisso*, ha analizzato come la narrazione e la rappresentazione dell'Adriatico connotino questa opera di un autore, quale Comisso, all'origine della cui produzione, come

sottolineato da Lorenzetti, “la presenza dell’universo marino si impone in modo prepotente”. E di questa silloge il mare Adriatico appare appunto il protagonista e il fulcro: Lorenzetti lo dimostra attraverso un’attenta analisi dell’opera supportata da opportuni riferimenti critici e testuali grazie alla quale si apprezza non solo la descrizione paesaggistica dell’Adriatico tratteggiata da Comisso, ma anche la sua attenzione, d’altronde già preannunciata nel titolo dell’opera, per gli abitanti di questi luoghi e in particolare per i marinai e i pescatori che, visceralmente legati al mare, vivono con esso un profondo rapporto di dipendenza e di timoroso rispetto.

Silvia T. Zangrandi, in *Raccontare la seconda realtà dell’Adriatico. Visioni reali e immaginarie del mare Adriatico in Anna Maria Ortese e Lalla Romano*, ha compiuto un percorso di analisi di quelle opere di Ortese e Romano nel tessuto narrativo delle quali è compresa la rappresentazione dell’Adriatico, provvedendo a sottoporre a indagine critica singolarmente la produzione di ciascuna autrice e quindi operando un paragone fra il *modus narrandi* di Ortese e quello di Romano, con una particolare attenzione al rapporto, diverso ma tuttavia per entrambe significativo, instaurato dalle stesse con la realtà adriatica. Zangrandi evidenzia molto bene non solo la diversa poetica delle due autrici, ma anche la diversa angolazione e le diverse finalità che muovono queste descrizioni, peraltro sviluppate in periodi fra loro distanti. Ortese narra infatti dell’Adriatico pugliese che ha modo di conoscere negli anni Cinquanta, essendosi recata in Puglia per lavoro, mentre Romano descrive la costa dalmata e l’isola di Hvar dove era andata in vacanza negli anni Ottanta tenendo un diario di viaggio. E pur tuttavia Zangrandi coglie fra queste due esperienze umane e letterarie una affinità “nell’atteggiamento di rivelazione del mondo visitato e nella capacità di cogliere lo spirito del luogo” e compie quindi un dettagliato e informato paragone fra le due produzioni che appare, in definitiva, anche una affascinante e accurata “collazione” fra le due sponde adriatiche.

Carla Carotenuto, in *Il fascino della Jugoslavia e il “mito di Sveti Stefan” in Libero Bigiaretti*, ricostruisce, attraverso l’analisi di varie opere di Bigiaretti, il legame di questi, che

si esplicitò in numerosi soggiorni, con la terra jugoslava e in particolare con l'arcipelago dalmata e con le spiagge del Montenegro. L'autore definisce queste ultime, nel panorama adriatico, "le più frastagliate e mosse, le più varie nell'alternarsi di scogliere e di lidi, di insenature e di golfi" e pur tuttavia trascurate dagli abitanti del luogo in quanto la popolazione montenegrina "verso il mare ostenta la più grande indifferenza e [...] si tiene lontana. I montenegrini guardano il mare dall'alto delle loro montagne bianche di sasso, e lo guardano con antica diffidenza". Carotenuto si sofferma poi, entro la produzione di Bigiaretti, sui romanzi *Il Vikingo* e *La controfigura*, nei quali le coste jugoslave, e in particolare le località di Budva e Sveti Stefan, fanno da affascinante sfondo topografico e naturalistico all'intreccio. Carotenuto sottolinea anche come proprio nel mare prospiciente Sveti Stefan avvenga il primo esplicito episodio di seduzione da parte del protagonista de *La controfigura* nei confronti della propria suocera: è così che l'Adriatico assume anche, in questa opera, il ruolo di una sorta di passivo "deus ex machina" grazie alla sua vitalistica capacità di risvegliare le passioni primordiali di chi nelle sue acque si immerge e di liberarlo da timori e inibizioni.

Michela Meschini, in "Più un sentimento luminoso che un luogo reale": *l'Adriatico segreto di Marisa Madieri*, opera una ricostruzione a tutto tondo del profilo letterario di Madieri, concentrandosi in particolare sul romanzo *Verde acqua* (1987) e sulla silloge *La conchiglia* (1998). Meschini osserva come l'autrice indulga in una sorta di "autobiografia marina" entro la quale per lei, donna di mare, esule istriana, l'Adriatico rappresenta una sorta di "meditazione esistenziale" poiché legato all'infanzia vissuta sulla costa istriano-dalmata ma anche all'adolescenza e all'età adulta trascorse sulla costa giuliana. Molto interessante è la notazione di Meschini relativamente al fatto che l'intera produzione di Madieri, quantitativamente esigua ma densa di un profondo significato, è pervasa dalla presenza del mare anche laddove esso non è il protagonista diretto della narrazione grazie alla "idea di una spazialità illimitata e disabitata, come avviene nel racconto-favola *La radura*". Meschini permette così al lettore di addentrarsi nella narrativa di Madieri attraverso

una via privilegiata, quella del rapporto della scrittrice con un mare in cui ella rispecchiò tanto i suoi ricordi infantili quanto la pienezza della sua maturità umana e artistica.

Giuseppe Lupo, in *Due scrittori per uno stesso mare. Claudio Magris e Raffaele Nigro*, imposta la propria analisi, similmente a quanto fatto da Zangrandi, sul paragone fra le modalità con cui questi due autori si confrontano con la realtà adriatica. In particolare, Lupo nota come Magris si cimenti in una originale lettura “in verticale” dell’Adriatico, concentrandosi più sul paragone fra zone settentrionali e zone meridionali dell’area che sul più frequente confronto fra la costa occidentale e quella orientale. Nigro, che, come osserva Lupo, ebbe modo di scambiare opinioni con Magris sulla percezione di questi della realtà adriatica, pone questo mare al centro di un suo romanzo, dall’eloquente titolo di *Adriatico*, il quale, afferma Lupo, “è un libro che racconta un mare di confine e di sconfinamenti, che dunque è contemporaneamente ponte e frontiera, linea di cesura e viatico per attraversamenti”. Entrambi scrittori prima fluviali e poi marittimi, Magris e Nigro sono così accomunati dalla scelta poetica, seppur da ciascuno declinata in forme diverse, di “approdare” a descrizioni dell’Adriatico che Giuseppe Lupo analizza con finezza e maestria.

Si conclude così il multiforme percorso di questo volume che accompagna il lettore in un originale, variegato e informato itinerario di conoscenza, storico, letterario e culturale, entro il nord e il sud, l’est e l’ovest, di un mare, l’Adriatico, capace di entrare nell’animo, e quindi nelle opere, di narratori, poeti, letterati e intellettuali.

Costanza Geddes da Filicaia

Carlo Pongetti

Adriatico: una modernità alternativa

Nodi e snodi nel bacino adriatico

In un suo *Diario di lettura* redatto a fine anni Novanta per la «Nuova Antologia», Claudio Marabini riprendeva dall'*Adriatico* narrato da Raffaele Nigro un passo lapidario e pensoso: «Quando l'Europa si scopre malata è sempre nel Mediterraneo che crede di potersi curare»¹, per poi realisticamente chiosare che «nella strozzatura dell'Adriatico i nodi vengono al pettine»².

La nota dell'autore e la postilla del lettore esprimono, con eloquente sintesi, una interpretazione attenta e limpida sia dei caratteri del bacino marittimo, sia dei complessi scenari di cui diviene teatro alla vigilia del terzo millennio. Oggi come ieri, l'Adriatico continua a connotarsi quale sineddoche del Mediterraneo, dunque ad addensare ed enfatizzare tutte le problematiche, le tensioni e le opportunità contemporanee. Come ebbe a scrivere per l'età moderna F. Braudel, l'Adriatico pone da solo, per analogia, tutti i problemi dell'intero Mediterraneo³.

Quanto agli scenari che si delineano, dopo la caduta del muro di Berlino, primeggiano quelli drammaticamente aperti dall'insorgere della guerra nei Balcani, dalla complessa transizione all'economia di mercato dei paesi dell'Europa dell'est, dall'esodo albanese plasticamente riportato dai media

¹ Raffaele Nigro, *Adriatico*, Firenze, Giunti, 1998, p. 120.

² Claudio Marabini, *Diario di lettura*, «Nuova Antologia» 133, vol. 580, fasc. 2206, 1998, p. 139.

³ Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 4° ed., Torino, Einaudi, 1976, p. 118.

il 7 marzo 1991 attraverso le immagini dei 27.000 migranti sbarcati a Brindisi da *boat people* sovraccariche. Seguirà l'8 agosto, il mercantile Vlora che attracca nel porto di Bari con a bordo 20.000 albanesi: il più grande sbarco di clandestini avutosi in Italia⁴.

Questi accadimenti hanno indotto il mondo a guardare con occhi nuovi a un mare angusto e marginale, che fino allora era apparso quale elemento di rigida separazione tra blocchi geopolitici contrapposti, poco rilevante in quanto a movimentazione dei traffici marittimi e pertanto più fattore di cesura che di congiunzione, un confine più che un ponte tra le opposte sponde. Eppure, in quel frangente, proprio la dimensione interstiziale dell'Adriatico, quasi stretta fessura tra i denti fitti di un pettine, intercetta uno dei nodi più serrati dell'era globale e postmoderna: la necessità di ripensare i rapporti tra sistemi politici ed economici a differente indice di sviluppo umano⁵.

Soffermarsi sull'Adriatico significa ancora oggi considerare il coagulo di tante sue narrazioni e rappresentazioni di ieri. Un condensato di questioni sostanziali e profonde, connaturate a uno spazio fisico anfibio, che amalgama il mare, la terra e la terraferma distinti da Braudel: una compenetrazione dell'interfaccia terra-mare che si sostanzia nella convincente definizione di pianura liquida⁶. Uno spazio che sotto il profilo antropico appare policentrico, multietnico e polisemico, come è reso evidente dalle plurime denominazioni che il bacino assunse

⁴ Un fatto inatteso eppure affatto nuovo, anzi consonante con la storia dell'Adriatico che si è sempre configurato quale ponte per il transito dei flussi demici. Ce lo ricorda, tra le tante altre fonti documentarie, Monaldo Leopardi nei suoi *Annali* dove riporta che nell'aprile 1436 trecento albanesi sbarcano ad Ancona per poi dirigersi a Recanati ma il consiglio della città «decretò che non venissero ammessi perché erano infetti e già dodici di essi erano morti. In quel tempo si faceva una grande emigrazione di albanesi e schiavoni, che allontanandosi dalla loro patria o per la miseria, o per fuggire i turchi, o per altra ragione, venivano a stabilirsi nella Marca»: Monaldo Leopardi, *Annali di Recanati con le leggi e i costumi degli antichi recanatesi inoltre Memorie di Loreto*, 2 voll., a cura di Romeo Vuoli, Varese, La Tipografica Varese, 1945, vol. I, p. 206.

⁵ Donatella Fioretti, *Introduzione*, in *Cristiani, ebrei e musulmani nell'Adriatico. Identità culturali, interazioni e conflitti in età moderna*, a cura di Donatella Fioretti, Macerata, eum, 2009, pp. 10-14.

⁶ Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo* cit., pp. 65; 94.

nel tempo, diligentemente registrate, tra le altre, nella edizione di Tolomeo curata dal Ruscelli, edita a Venezia nel 1561 per i tipi di Vincenzo Valgrisi, in cui la *Tavola nuova di Schiavonia* riporta: “Il Golfo, o ‘l mare di Vinegia; prima detto, il seno, o ‘l mare Adriatico, o supero”⁷.

L’Adriatico dei geografi antichi è il *Mare Superum*, così rappresentato nella Tabula Peutingeriana. Superiore allo Ionio e al suo golfo, che viene quasi a costituirne un’appendice quando non vi è completamente ricompreso fino allo Stretto di Messina, secondo interpretazioni che tuttavia Strabone reputa eccessive⁸.

Le mire espansionistiche di Venezia, tesa a fare dell’Adriatico il proprio golfo, iniziano a profilarsi subito dopo il suo affrancamento dal dominio di Ravenna, in forza delle garanzie assicurate dal *Pactum Lotharii* dell’840 e dei successi su Zara e la Dalmazia, ma si scontrano con quelle delle altre repubbliche protese sul bacino, altrettanto motivate al suo controllo: Ragusa, l’attuale Dubrovnik, e principalmente Ancona, che nei documenti medievali definisce il mare come suo “golfo” e tiene testa all’assedio del Barbarossa, aiutato dai veneziani nel 1173. Venezia e Ancona sono entrambe impegnate a stipulare patti con le città adriatiche per condurle nella propria sfera d’influenza. La città dorica nel 1199 stringe alleanza con Ragusa per contrastare Venezia. Si può senz’altro affermare che in pieno XII secolo tra le due rivali intercorrono rapporti paritetici, come dimostra Gino Luzzatto parlando di un «trattato fra uguali» nell’esaminare l’accordo stipulato nel 1152 tra la Serenissima e Ancona, che si garantisce piena libertà di commercio a Venezia e altrove. Ma un secolo dopo, nel 1264, Ancona deve accettare la supremazia veneziana sul mare⁹. Si volgerà quindi a consolidare sempre più i rapporti con Bisanzio e con Ragusa, riuscendo a rimanere di fatto una repubblica indipendente fino

⁷ La *Tavola* è riprodotta in Claudio Rossit, Orietta Selva, Dragan Umek, *Imago Adriae. L’Adriatico e l’Abruzzo nelle antiche carte geografiche*, Pescara, SIGRAF Tipolitografia Editrice, 2006, pp. 46-47.

⁸ Strabone, *Geografia*, V,2; VI,7.

⁹ Gino Luzzatto, *I più antichi trattati tra Venezia e le città marchigiane (1141-1345)*, «Nuovo Archivio Veneto», n.s. VI, t. XI, 1, 1906, pp. 5-95: pp. 7-8; 16-17; 65-72.

al 1532, capace di far gravitare su di sé le migliori mercanzie di Firenze, della Lombardia e del Levante¹⁰, tanto da assumere i caratteri di una città multiethnica che pullula di greci, armeni, turchi, ebrei, fiorentini, milanesi, fiamminghi i quali, come deve constatare un ambasciatore veneziano, «fanno faccende assai»¹¹. Ragusa è sotto il dominio di Venezia dal 1204 al 1358 ma riesce ad assicurarsi una larga autonomia dietro versamento di un tributo, cosa che farà anche con la Sublime Porta dopo la caduta di Costantinopoli, così da garantirsi sostanziosi privilegi commerciali. Sarà Paolo Sarpi, a breve distanza temporale dalla vittoria di Lepanto, a teorizzare e sostenere la fondatezza del “Golfo di Venezia”, richiamandosi alla storia e alla erezione della città su un mare allora libero, non soggetto a poteri territoriali e proprio da allora in avanti presidiato e difeso dalla Serenissima¹². Quel “Golfo di Venezia” che un cartografo anconetano, Grazioso Benincasa, un secolo prima della Lega Santa promossa da Pio V aveva meglio oggettivato nel profilo delle coste, nella descrizione degli approdi e delle città rivierasche. È infatti nel 1472 che Benincasa delinea, firma e data a Venezia la carta nautica relativa al solo bacino del mare Adriatico, dando prova della sua costante tensione all’aggiornamento delle conoscenze e all’uso di informazioni di prima mano, secondo quanto dichiara nell’altro suo originale manoscritto noto come portolano¹³, dove, dopo aver annunciato un piano di lavoro in cui farà menzione di località esperite personalmente, non

¹⁰ Roberto Marcucci, *La fiera di Senigallia. Contributo alla storia economica del bacino adriatico*, Ascoli Piceno, Cesari, 1915, p. 23.

¹¹ *Ancona e le Marche nel Cinquecento, economia, società, istituzioni, cultura* (Catalogo della mostra, Ancona, Palazzo Bosdari, 9 gennaio - 21 marzo 1982), Recanatì, Tecnostampa (s.a.), p. 23.

¹² Alberto Bin, “*Mare clausum*” e “*Mare liberum*”: la giurisdizione veneziana sul mare Adriatico e la decadenza di Venezia, in *Homo Adriaticus. Identità culturale e autocoscienza attraverso i secoli*, a cura di Nadia Falaschini, Sante Graciotti, Sergio Sconocchia, Reggio Emilia, Diabasis, 1998, pp. 426-427.

¹³ Più che di un vero e proprio portolano si tratta di una raccolta di appunti relativi a calcoli di navigazione, venti, fondali, ormeggi, profilo delle terre e altro, stilata per uso personale dal Benincasa a far data dal 1435, durante la sua attività di armatore e navigante nel Mediterraneo: Giuseppe Bruzzo, *Di G. B. e del suo portolano*, «Rivista Geografica Italiana», IV, 1897, pp. 443-448; Ernesto Spadolini, *Il “Portolano” di Grazioso Benincasa*, Firenze, L.S. Olschki, 1907.

tratte da carte ma «tochate chon mano et vegiute cholli ochi», aggiunge: «Incomincerò dal gholfo de Vinegia»¹⁴.

Una modernità alternativa

Dal basso medioevo e per tutta l'età moderna sull'Adriatico si allungano gli interessi di poteri politici diversi, espressione di differenti culture e religioni, che governano su vari gruppi etnici. Cristiani, musulmani, ebrei convivono e animano le attività economiche delle città, si alleano e si contrastano, si scambiano termini lessicali, maestranze e giuristi, si prestano denaro. Precoci sono gli insediamenti islamici sulla costa occidentale rispetto a quella orientale. L'Adriatico narra tutta la violenza dei conflitti e ostinatamente vagheggia la possibile integrazione tra il Vecchio Continente e il Vicino Oriente. Nel IX secolo Venezia e Ancona sono fianco a fianco nell'osteggiare la penetrazione araba in Adriatico ma non riescono a contenere la sferrata dell'842. I musulmani espugnano Bari nell'847 e vi costituiscono l'emirato. Durerà per poco più di due decenni, fino all'871 quando l'imperatore Ludovico II riconquista la città. Tuttavia la presenza degli arabi è documentata in quell'area fino al 1004, anno in cui sono definitivamente cacciati dai bizantini aiutati dai veneziani¹⁵. Diversamente, l'insediamento di Lucera venne fondato per volontà di Federico II che nel 1220 vi trasferì dalla Sicilia gli arabi riottosi. Lucera arrivò a contare 60.000 abitanti e a denotarsi quale fulcro culturale ed economico dei musulmani residenti nell'impero, fino al triste epilogo della "crociata angioina" ordinata nel 1300 da Carlo II lo Zoppo¹⁶.

Continue furono anche le razzie perpetrate dai turchi lungo le coste dal Quattrocento al primo Ottocento, e furono spaventose

¹⁴ Ancona e il suo mare, norme, patti e usi di navigazione nei secoli XIV e XV, t. II, *Il Portolano di Grazioso Benincasa*, a cura di Mario Vinicio Biondi, Recanati, Tecnostampa, s.a. (ma 1998), pp. 4; 5.

¹⁵ Francesco Zannini, *L'Islam sulle due sponde dell'Adriatico*, in *La Macroregione Adriatico-Ionica. Valori culturali e dinamiche territoriali tra le due sponde dell'Adriatico*, a cura di Carlo Pongetti, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, 2015, pp. 147-148 (Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 187).

¹⁶ Ivi, pp. 148-150.

e terribili stando alla vivida memoria che di esse ci viene consegnata da molte cronache cittadine e dagli annalisti, tra cui il già ricordato Monaldo Leopardi¹⁷. La caduta di Costantinopoli nel 1453 apre la strada all'espansionismo ottomano nei Balcani. Viene fermato a Belgrado nel 1456 ma Otranto è crudelmente prostrata nel 1480; Belgrado viene presa nel 1521; Buda cade in mano agli ottomani nel 1526; cinquant'anni dopo la Lega Santa, col determinante impiego della flotta veneziana, prevale nella battaglia di Lepanto del 1571¹⁸. I cartografi registrano attentamente e icasticamente le tensioni geopolitiche. Lo fa Giacomo Gastaldi, cosmografo della Serenissima, con la carta del 1546 intitolata *La vera descrizione di tutta la Vngheria, Transilvania, Valachia, Parte di Polonia* in cui pone vicino all'idronimo "Golfo de Venetia", la rappresentazione della barca col Divino Nocchiero, la Vergine, i santi e la Santa Croce, insegna della Fede¹⁹.

Peculiare e ancor più chiaramente esplicita del fronteggiarsi di poteri, culture e religioni è l'anonima "Carta dell'Austria e Ungheria", successiva al 1595 ma con evidenti dipendenze da rappresentazioni cartografiche precedenti. Composta da due fogli di circa 40 x 30 centimetri ciascuno, presenta un triplice riferimento di scala e registra una gerarchia urbana articolata in cinque categorie: città, monasteri, castelli, borghi, villaggi, a dimostrazione di una pronunciata capillarità insediativa. Ancor più interessante appare la diversificazione tra le sedi: quelle in mano ai turchi sono raffigurate da vignette sormontate da piccole mezzelune, mentre il pastorale connota le sedi vescovili; la mitria e il pastorale quelle arcivescovili. Questa fitta sequenza di abitati, per più aspetti molto differenti tra loro, si compenetra e si fonde, così da palesarsi nella carta per una prossimità e una coesistenza sia nell'ambito sottoposto al Sacro Romano Impero,

¹⁷ Leopardi, *Annali di Recanati* cit., Vol. II, pp. 201; 214.

¹⁸ Marco Moroni, *L'impero di San Biagio. Ragusa e i commerci balcanici dopo la conquista turca (1521-1620)*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 29-30.

¹⁹ Roberto Almagià, *Monumenta cartographica vaticana*, 4 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1948, vol. 2, *Carte geografiche a stampa di particolare pregio o rarità dei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, p. 24 e tav. VI. La carta si compone di quattro fogli e nell'insieme misura all'incirca cm 73x106.

sia in quello soggetto all'Impero Ottomano, significativamente indicati dal dittico col profilo dei sovrani²⁰, tra i quali l'anonimo cartografo interpone l'indicazione *divertigium arra bonis*: l'elemento confinario che garantisce la stabilità, la reciproca convivenza e il bene comune.

Anche dopo il successo ottenuto nella battaglia Lepanto, la talassocrazia della Repubblica di San Marco continua a essere minacciata dagli attacchi ottomani. Nel 1684 Venezia sferra la controffensiva contro i Turchi, riappropriandosi della Morea che le viene restituita nel 1699, con la pace di Carlowitz. Il più illustre cosmografo della Serenissima, Vincenzo Coronelli, celebra quel successo militare in due importanti opere: la raccolta di materiali edita nel 1686 col titolo di *Conquiste della Ser. Repubblica di Venezia nella Dalmazia, Epiro e Morea* e le *Memorie istoriogeografiche della Morea* licenziate nel 1687²¹. Ma quello veneziano è un successo effimero. La situazione si rovescia nuovamente col conflitto del 1714, conclusosi nel 1718 con la pace di Passarowitz. Coronelli è l'illustratore della Morea riconquistata e nel contempo l'ultimo autorevole difensore dell'assunto del «Golfo di Venezia, *olim Adriaticum mare*» – come egli riporta nella pregevole carta inclusa nel 1690 nell'*Atlante Veneto*²² – e ciò proprio negli anni in cui quel

²⁰ Ivi, pp. 99-100 e tav. XXXVII. I due piccoli ritratti raffigurano “Rudolphus II Romanorum Imp.” eletto imperatore nel 1576 e Maometto II, conquistatore di Costantinopoli, sconfitto poi a Belgrado da János Hunyadi e Giovanni da Capestrano. Almagià segnala che nel ritratto del sultano si debba riconoscere Maometto III, salito al trono nel 1595 quando l'Ungheria era ancora teatro di guerra tra Turchi e Cristiani, tanto che lo stesso sultano nel 1596 prendeva parte all'assedio di Erlau e la carta probabilmente si riferisce agli avvenimenti di quegli anni.

²¹ Vincenzo Coronelli, *Conquiste della ser. republica di Venezia nella Dalmazia, Epiro, e Morea durante la guerra intrapresa contro Meemet IV. imper. de Turchi negli due anni primi del principato di Marc'Ant. Giustiniani [...]*, Venezia, ove opera P. M. Coronelli, 1686; Id., *Memorie istoriogeografiche della Morea riacquistata dall'armi venete del regno di Negroponte e degli altri luoghi circonuicini [...] sin' all'anno presente 1687*, Venezia, a spese di Giuseppe Maria Ruinetti, 1687. Sulla complessità editoriale delle opere del Coronelli e i conseguenti problemi bibliografici che pone si rimanda a Piero Falchetta, *Il fondo delle opere di Coronelli alla Biblioteca di San Marco in Venezia e il progetto 'Coronelliana Marciana'*, in *Un intellettuale europeo e il suo universo. Vincenzo Coronelli (1650-1718)*, a cura di Maria Gioia Tavoni, Bologna, Costa, 1999, pp. 199-237.

²² Vincenzo Coronelli, *Atlante veneto*, Venezia, Domenico Padovani, 1690, t. 1, p. 84. La carta venne anticipata in edizione sciolta nel 1688, in francese, al fine di

concetto va sfaldandosi sotto la pressione delle altre potenze che si affacciano sul bacino marittimo. Nel 1719 l'Impero austriaco palesa le sue mire sul "golfo" attraverso i provvedimenti di Carlo VI che erige a porto franco gli scali di Trieste e di Fiume; nel 1732 papa Clemente XII concede la franchigia al porto di Ancona. Si infrangono così le pretese egemoniche della Serenissima e nella prima metà del Settecento il bacino adriatico cessa di essere il "Golfo di Venezia" per risignificarsi quale Mare Adriatico²³.

Nella quotidianità le demarcazioni confinarie non costituiscono mai un limite invalicabile, al contrario, si rivelano permeabili ai passaggi e ai transiti di uomini e merci. Di fatto – può sembrare quasi un paradosso – mentre dall'alto per tutta l'età moderna le dinamiche dei poteri politici contrapposti tendono a imprimere e allargare sulle terre periadriatiche i propri confini, dal basso le popolazioni di quelle stesse terre quei confini tendono a disfarli, incontrandosi, commerciando, migrando e mescolandosi, sviluppando una civiltà materiale e una cultura comune, una vera e propria *koinè* adriatica che permea e unifica uno spazio di per sé multiforme e variegato, anisotropico per eccellenza. Questa omogeneità culturale adriatica, costruita sulla sintesi dei differenti apporti, emerge nei caratteri urbani, nelle pratiche di sfruttamento delle risorse del mare, nelle espressioni della scienza e dell'arte: non annulla le discrepanze ma le elabora attraverso l'intensità delle relazioni possibili²⁴. Ripensare oggi l'Adriatico equivale allora a riflettere sulla ricchezza derivante dalle differenze, sulla possibilità e potenzialità di addivenire a un modello spaziale multicentrico rispetto alla supremazia di un centro ordinatore insita nella concezione dello Stato

favorirne la diffusione internazionale come lascia intendere anche la presenza di ben sei scale, riferite ai diversi valori di miglia in uso nei principali Stati europei, riportate nel cartiglio posto in alto a destra: Claudio Rossit, Orietta Selva, Dragan Umek, *Imago Adriae* cit., pp. 92-93.

²³ Marco Moroni, *Il mare come risorsa in Adriatico mare d'Europa. L'economia e la storia*, a cura di Eugenio Turri, Daniela Zumiani, Cinisello Balsamo, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 2001, p. 24.

²⁴ Sergio Anselmi, *Omogeneità culturale*, in *I rapporti politici e diplomatici* (Atti del Congresso di Ancona, Jesi, Senigallia, S. Marino, 28 febbraio - 4 marzo 1987), Roma, Centro di studi sulla storia e la civiltà adriatica, 1988, pp. 31-38. Id., *Adriatico. Studi di storia. Secoli XIV-XIX*, Ancona, CLUA, 1991.

moderno, equivale a riconoscere l'importanza della diversità, della reticolarità, del multilateralismo. Equivale a rimeditare una modernità alternativa.

Ha un profondo significato valoriale la notizia tramandataci dal cronista spalatino Tommaso Arcidiacono circa la chiamata di Gargano de Arscindis di Ancona quale podestà di Spalato: un podestà “*de gente Latina*”, garante *super partes* rispetto alle ingerenze dei potentati croati e versato nel diritto, tanto che a lui si debbono gli statuti di Spalato del 1240 oggi perduti²⁵. Folta è la schiera di prelati, giuristi e letterati di origine italica attivi nelle città dalmate fino al pieno Ottocento²⁶. Tragitto inverso compiono artisti, letterati, architetti e, tra questi ultimi, due di particolare ingegno: Luciano Laurana e Giorgio Orsini da Sebenico che molta impronta lasceranno nelle città adriatiche. L'Orsini è pure ricordato per la predilezione che ebbe verso l'impiego della pietra d'Istria quale miglior materiale da costruzione e ornamento degli edifici da lui realizzati, tanto da interessarsi personalmente del suo trasporto²⁷. La pietra d'Istria conferisce una pregevolezza e una singolare eleganza alle città dell'alto e medio Adriatico, al punto di costituirne quasi la cifra distintiva, proprio in virtù del largo utilizzo che ebbe nei complessi architettonici di tutti i tempi. Sigismondo Pandolfo Malatesta la mise largamente a disposizione di Leon Battista Alberti per la costruzione del Tempio Malatestiano di Rimini, tanto che «si fece consegnare dalla città di Fano tutte le pietre istriane approntate per la fabbrica di un ponte sul Metauro e tutto ciò *nonostante l'infinità di essi* marmi fatta condurre d'Istria. Essendo tuttavia sorte delle difficoltà nel rifornimento

²⁵ Antun Cvitanić, *Il contributo dei giuristi marchigiani alla formazione delle leggi statutarie di Split (Spalato)*, «Atti e memorie» - Deputazione di storia patria per le Marche, 82, 1977, pp. 16-21.

²⁶ Marco Moroni, *Rapporti culturali e forme devozionali tra le due sponde dell'Adriatico in età moderna*, in *Pellegrini verso Loreto* (Atti del Convegno Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XV-XVIII - Loreto, 8-10 novembre 2001), Ancona, Deputazione di storia patria per le Marche, 2003, p. 195 (Studi e Testi, n.s., 21); Sergio Sconocchia, *Rapporti culturali in Adriatico tra Quattrocento e Seicento: la letteratura e la filologia*, in *La Macroregione Adriatico-Ionica* cit., pp. 217-251.

²⁷ Francesco Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, 2° ed., Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 231-232.

della pietra istriana, *fuit necessarium aliunde protrudere et mictere ad civitatem Verone pro dictis laboribus cum maximo expendio*»²⁸. Nelle città del basso Adriatico la pietra d'Istria cede il passo ai calcari della Dalmazia, come attesta la costruzione di palazzo Farnese a Ortona. Nel corso della complessa vicenda edificatoria avviata dall'architetto Giacomo della Porta nel 1584, si decise di «far fare la loggia... con colonne di pietra di Schiavonia (*Dalmazia*), con le sue basi, capitelli ed archi, perché con la pietra d'Ortona non reggerebbe il peso delle volte et gallerie che gli van sopra», secondo quanto Rodolico²⁹ trae dalla monografia del Bonanni.

Soprattutto è lo sviluppo urbano di Venezia a impostarsi «sul primato rapidamente raggiunto e tenacemente perseguito dalla pietra d'Istria [...] e ciò *non ostante che da Verona per lo fiume dello Adige* – notava acutamente il Vasari – *si avesse comodità di condurvi i mischi ed altra sorte di pietre, delle quali poche cose si veggono*»³⁰.

È tuttavia ad Ancona che Giorgio da Sebenico lascia molte delle sue opere maggiori e svela la portata di un «Rinascimento alternativo»³¹, che può essere assunto quale viatico per focalizzare un concetto alternativo della modernità, intesa nel suo portato storico che definisce il modello di Stato nazionale e le relazioni politiche ad esso sottese. Relazioni impostate su un centro che non può variare, basate sui rapporti tra la capitale e il territorio da essa organizzato. È stato autorevolmente scritto che «la sintassi del territorio moderno [...] nasce a Firenze sotto il Portico degli Innocenti, cui il Brunelleschi mette mano tra il 1419 e il 1422, inventando così, appunto con la prospettiva fiorentina, il Rinascimento»³². Il punto di fuga incarna il principio ordinatore dello spazio, il principio che negli stessi anni Masaccio applica nel dipingere la *Trinità* della cappella Brancacci in Santa

²⁸ Ivi, p. 222.

²⁹ Ivi, p. 15.

³⁰ Ivi, p. 198.

³¹ Fabio Mariano, *L'opera di Giorgio di Matteo e il Rinascimento alternativo, in La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, a cura di Fabio Mariano, Ancona, Il lavoro editoriale, 2003, p. 10.

³² Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 49.

Maria Novella³³. Giorgio da Sebenico non è ignaro di quanto avviene a Firenze: «era ben cosciente dei problemi prospettici che assillavano, dal Brunelleschi (che probabilmente, stando al Vasari, aveva conosciuto) fino poi al Bramante, i colleghi più propriamente definibili come “rinascimentalisti”»³⁴. Come loro, anch'egli progetta seguendo dei modelli: «sentiva tuttavia in modo diverso le scelte decorative, si fidava orgogliosamente di quanto delle forme aveva sperimentato sulla pietra d'Istria a Venezia»³⁵. Giorgio da Sebenico segue in architettura un suo stile “prospettico” e lo applica nell'*opus cuvarum*: le absidiole del duomo di Sebenico; altrettanto può dirsi degli artisti veneti che si cimentano con la pittura e trasfondono nei loro quadri una diversa e originale interpretazione dell'organizzazione spaziale. Franco Farinelli coglie in quella sostanziale «differenza fra l'arte fiorentina e quella veneziana, la prima fondata sulla linea, sul preciso contorno che enuclea e definisce, la seconda sulla luce e sul colore, sulla luminosità fatta di trapassi e di continua, sfumata transizione»³⁶ la corrispondenza con due diverse concezioni territoriali, la prima conforme ai principi di uniformità, di isotropia, di gravitazione centripeta e di identità con i valori elaborati dal centro, la seconda, al contrario, connotata dalla molteplicità, dall'anisotropismo, dalle proiezioni multidirezionali. È quanto ci stupisce nel guardare la *Crocifissione* dipinta dal veneziano Lorenzo Lotto tra 1533-1534 per la chiesa di Santa Maria della Pietà in Telusiano a Monte San Giusto (Mc): un turbinio di personaggi, animali, lance e drappi genera un vortice di linee proiettate in ogni direzione, quasi a oltrepassare la preziosa cornice che sembra incapace di trattenerlo, quasi a esprimere la pluralità delle geometrie³⁷.

³³ Id., *Cittadinanza, spazio, confini. La natura della modernità*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia» 2, 2019, Supplemento, pp. 25-26.

³⁴ Mariano, *L'opera di Giorgio da Matteo* cit., p. 10.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Franco Farinelli, *Il carattere delle città adriatiche*, in *Adriatico mare d'Europa* cit. p. 277.

³⁷ Lorenzo Lotto “...mi è forza andar a far alcune opere in la Marcha...”, a cura di Loretta Mozzoni e Gloriano Paoletti, Jesi, Comune di Jesi, 1996, pp. 100-109.

La prospettiva possibile

Non sono mancate nel tempo le letture dell'organizzazione mondiale basate sul ruolo dei mari e degli oceani. È nota quella tanto concisa, quanto pregnante di realismo politico-economico, resa dal segretario di Stato a Washington John Milton Hay, quando, sullo scorcio dell'Ottocento, prese in considerazione la storica perdita di centralità del Mediterraneo a favore dell'Atlantico e, in vista della realizzazione dei progetti per il taglio dell'istmo di Panama, intravide nel Pacifico l'oceano del futuro, imponente via per i vettori marittimi idonei a movimentare grandi carichi sulle rotte transcontinentali³⁸. Una previsione realizzatasi appieno ma fondata essenzialmente sui principi dell'"avere", quei principi che spesso oggi vengono chiamati in causa da quanti si pongono criticamente nei confronti dell'attuale processo di globalizzazione. Più di recente la lettura di P. Matvejević muove da una matrice ispirata alle ragioni dell'"essere", per cui se «L'Atlantico o il Pacifico sono i mari delle distanze, il Mediterraneo è il mare della vicinanza, l'Adriatico è il mare dell'intimità»³⁹ con un fondamentale richiamo alle ragioni della condivisione, dell'etica di prossimità e dell'inclusione, ragioni non sempre così onorate nel sistema globale.

Un inquadramento morfografico dell'Adriatico coglie preliminarmente la sua disposizione obliqua, da nord-ovest verso sud-est, tanto da connotarsi quale via marittima naturale per i traffici mercantili tra l'Europa nord occidentale da un lato e l'area balcanica e del vicino oriente dall'altro. È il presupposto di fondo che in età moderna consentì a Venezia di assolvere la funzione di «commutatore tra due spazi: la rete del commercio euro-asiatico e quella, di scala più ridotta, ma più densa e più connessa, dell'"economia-mondo" europea»⁴⁰.

³⁸ Per il riscontro si veda André Vigarié, *Economia marittima e geostrategia degli oceani*, Milano, Mursia, 1992, p. 223.

³⁹ Predrag Matvejević, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Milano, Garzanti, 1991, p. 22.

⁴⁰ Jacques Lévy, *Europa. Una geografia*, Torino, Edizioni di Comunità, 1999, p. 137.

Il tramonto della Serenissima, sancito nel 1797 dal Trattato di Campoformio, frapponne una cesura di durata bisecolare, destinata a protrarsi fino alla caduta del muro di Berlino nel 1989. Di fatto «le difficoltà che hanno interessato il mondo balcanico negli ultimi due secoli hanno esasperato una certa frattura tra i due lati dell'Adriatico»⁴¹. A ciò ha senz'altro concorso il sopravanzare dell'enfasi nazionaliste, a scapito dell'ibridismo che sempre ha contraddistinto queste terre. Ne è parte anche la cultura italiana, già veicolata da Venezia e preponderante nei domini austriaci dell'Adriatico orientale fino al 1860 ma, successivamente, forgiata sul «fare gli italiani», ha in un certo senso contribuito a porre in secondo piano «diremmo oggi la dimensione transnazionale dell'Adriatico che lungo tutto l'Ottocento si era comunque espressa con la lingua italiana e in termini culturali italiani»⁴².

A quella storica cesura può farsi risalire l'impostarsi di una sorta di dualità, che viene ancor più a marcarsi con la ridefinizione dei confini politici dopo il secondo conflitto mondiale e lascia in eredità al tempo presente innegabili differenze tra le due sponde. A connotare quella occidentale è un complessivo progresso economico, seppur oggi minacciato da una perdurante crisi che investe anche le ideologie e i valori civico-religiosi. A fronte, quella orientale, risente della frammentarietà prodotta dal dissolvimento della Jugoslavia, condizione che si palesa nella fragilità economica e nella tenuta dei nazionalismi anche di stampo religioso.

La netta separazione tra le due sponde del penultimo quarto del Novecento trova la sua definizione nel Trattato di Osimo, concluso tra Italia e Jugoslavia nel 1975. Eppure, ancora una volta, è dato di ritrovare in sincronia con quell'importante accordo internazionale, tutta la complessità di un processo che mentre dall'alto imposta la definizione del confine politico, registra dal basso una volontà di rimuoverlo, di superarlo. Da qui anche l'avvertita esigenza della storia contemporanea di

⁴¹ Lorenzo Pignatti, *Progetti lungo la linea di costa. Identità adriatiche*, Trento, LISt, 2014, p. 23.

⁴² Egidio Ivetic, *Un confine nel Mediterraneo. L'Adriatico orientale tra Italia e Slavia (1300-1900)*, Roma, Viella, 2014, p. 203.

una lettura “a ritroso” per comprendere la portata e gli effetti attuali prodotti dal «confine scomparso»⁴³. Non può infatti sfuggire che proprio a breve distanza di tempo dalla firma del Trattato si manifestano le aspirazioni delle realtà locali a creare ambiti di cooperazione transfrontaliera. Esse conducono nel 1978 all'istituzione della Comunità di lavoro Alpe-Adria che mette insieme 16 regioni di 5 paesi: Italia, Jugoslavia, Ungheria, Austria, Germania, al fine di promuovere interventi preferibili a quelli elaborati su base nazionale, in quanto focalizzati su aree territoriali accomunate da problematiche condivise⁴⁴.

Data invece al 1989 la firma della “dichiarazione congiunta”, ossia l'iniziativa Quadrangolare tra Italia, Ungheria, Austria e Jugoslavia per una cooperazione nei settori dei trasporti, delle telecomunicazioni, ambiente, piccole e medie imprese, cultura e turismo. L'anno successivo evolve in Pentagonale con l'ingresso della Cecoslovacchia e poi in Esagonale con la partecipazione della Polonia nel 1991. A seguito della disgregazione della Jugoslavia si è trasformata in Iniziativa centro-europea e può dar ben conto di quanto il bacino Adriatico torni ancora ad essere, sotto il profilo politico-economico, un bacino “a geometria variabile”. Nel corso della storia tale caratteristica è derivata sostanzialmente dal ruolo giocato da Venezia nel mediare i rapporti tra gli estesi retroterra delle due sponde. Ancor più oggi appare urgente e irrinunciabile l'imperativo di ristabilire una sostanziale interrelazione tra le parti, unico modo per «salvarle da un destino di piccole periferie di centri che festeggiano i loro fasti nel cuore settentrionale del continente»⁴⁵.

L'Adriatico dunque appare vocato a superare i confini assegnatigli dalla geografia fisica per connotarsi quale potenziale ponte che tende a ravvicinare la dicotomia ancora ben evidente tra il nord e il sud dell'Europa, tra il centro Europa e l'area

⁴³ Raoul Pupo, *Il confine scomparso. Saggi sulla storia dell'Adriatico orientale nel Novecento*, Trieste, IRSML, 2007.

⁴⁴ Mario Fumagalli, *Dalla “piccola” alla “grande” Europa: le regioni nel processo di integrazione territoriale*, in *Regioni e regionalizzazioni d'Europa: oltre il 1993*, a cura di Elio Manzi, Napoli, Infoter, 1992, pp. 145-146.

⁴⁵ Franco Cassano, *Introduzione. Homo adriaticus*, in *Lezioni per l'Adriatico. Argomenti in favore di una nuova euroregione*, a cura di Francesco Botta e Giovanna Scianatico, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 21.

balcanica, per spingersi ancor oltre, strutturando una rete capace di «mettere in connessione dei mondi, non solo delle rive, ma dei retroterra, non solo le città di mare ma quelle che sono alle loro spalle»⁴⁶. In questa prospettiva la trasversalità geografica del mare Adriatico «deve diventare anche una trasversalità sociale e politica in grado di integrare culture, esperienze e conoscenze»⁴⁷.

In questa direzione l'anno 2000 rimane quale termine di riferimento perché nella primavera di quell'anno si tenne ad Ancona la Conferenza sullo Sviluppo e la Sicurezza nel Mare Adriatico e nello Ionio. In quell'ambito si dischiuse l'ottica nuova della "Dichiarazione di Ancona" sottoscritta dai Ministri degli Esteri di sei Paesi rivieraschi: Albania, Bosnia-Erzegovina, Croazia, Grecia, Italia, Slovenia. L'obiettivo comune venne individuato nel rafforzare la cooperazione regionale quale strumento di promozione della stabilità economica e politica, condizione necessaria per il processo di integrazione europea.

Dall'aprirsi di quella prospettiva scaturisce una semantica che attribuisce nuovo significato alla "geometria variabile" del bacino adriatico e pone le fondamenta del progetto di istituzione della macroregione Adriatico Ionica, poi approvato dall'Unione Europea nel novembre 2014. La strategia macroregionale può effettivamente configurare l'Adriatico quale ponte per l'Europa del futuro⁴⁸ favorendo il processo di adesione all'UE di Paesi attualmente coinvolti nella politica di preadesione quali Albania, Bosnia-Erzegovina, Montenegro e Serbia, di cui si intende agevolare il processo inclusivo grazie anche al sostegno che giunge dalle reti: di città, Camere di Commercio, Università. Reti appunto, evoluzione contemporanea ed efficace della filigrana multicentrica che ha sempre avvalorato lo spazio adriatico.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Pignatti, *Progetti lungo la linea di costa* cit., p. 4.

⁴⁸ Carlo Pongetti, *Adriatico: un ponte per l'Europa del Terzo Millennio*, in *La Macroregione Adriatico-Ionica* cit., pp. 17-47.

Lorenzo Abbate

Paolina Leopardi viaggiatrice lungo la rotta adriatica

Vincenzo De Caprio, negli atti del convegno *Il viaggio Adriatico* di Tirana del 2010 sottolineava, forte del meticoloso studio sull'odeporica laziale tra Otto e Novecento, che nell'ambito della produzione in lingua italiana «il transito territoriale delle viaggiatrici non sempre lascia una memoria diretta ad opera delle protagoniste»¹ e che la fissazione «a pubblica memoria nella scrittura, resta molto spesso affidata alla penna di un uomo»². Il presente intervento si occuperà di ricostruire alcuni aspetti della narrazione dei viaggi di Paolina Leopardi compresi tra il 1859 e il 1869, la cui narrazione scritta, ad opera della viaggiatrice stessa, si pone in contrapposizione con gli schemi più usuali delle abituali testimonianze odeporiche femminili ottocentesche e dalla quale emerge una netta volontà di autodeterminazione e una ancor più netta capacità di raccontare le terre visitate e – senza schemi letterari predeterminati – il quotidiano fluire del viaggio.

La biografia di Paolina Leopardi può essere agilmente divisa in due periodi, da un lato la vita da figlia, e dall'altra la vita da adulta, quando, ormai affrancata dai legami di sudditanza che la legavano ineluttabilmente a Recanati, la quasi sessantenne contessa iniziò a esplorare quel mondo di cui tanto aveva in

¹ Vincenzo De Caprio, *Donne che viaggiano: fra mito, letteratura e storia*, in *Il viaggio adriatico – aggiornamenti bibliografici sulla letteratura di viaggio in Albania e nelle terre dell'Adriatico*, Atti del Convegno Internazionale (Tirana, 1-2 giugno 2010, Scutari, 3 giugno 2010), a cura di Giovanni Segà, Tirana, Maluka, 2011, p. 27.

² Ivi, p. 28.

precedenza sognato³. Che l'immagine della *pauvre recluse* di Recanati fosse quantomeno da mettere in discussione, era cosa già nota, e ne erano prova diverse attestazioni di brevi viaggi, o meglio allontanamenti da Recanati, in occasione di visite a città vicine quali Ancona o Senigallia. Durante la prima fase della propria vita, la figura di Paolina Leopardi ricade comunque nella classica tipologia “stanziale” della donna aristocratica ottocentesca, cui si possono ben adattare le parole che Benedetto Croce dedicò, in apertura del quarantaduesimo saggio de *La Letteratura della nuova Italia* a tre donne (Alinda Bonacci Brunamonti, Vittoria Aganoor ed Enrichetta Capecelatro):

Donne di famiglie aristocratiche o borghesi, allevate in condizione di agi e di calma, disciplinate da una regolare istruzione, provviste nei loro giovani anni di un professore di lettere italiane, e molto spesso latine e talvolta anche di greche; alternanti le letture di poesia con quelle di storia e di filosofia, l'esercizio del verso con quello della musica o della pittura, o almeno con l'amore e col gusto per le altre arti, e per ogni cosa nobile e gentile⁴.

L'immagine di una Paolina viaggiatrice è ad ogni modo un'acquisizione assai recente, totalmente legata alla seconda fase della sua vita, e dovuta in buona sostanza al rinvenimento di un corposo gruppo di missive odeporeiche indirizzate alla cognata Teresa Teja⁵. Lettere queste interessanti per diverse ragioni,

³ Lo spartiacque fondamentale all'interno della vita di Paolina Leopardi è senza dubbio rappresentato dalla morte della madre, Adelaide Antici-Leopardi (1857), che rese Paolina – anche a seguito della prematura scomparsa del fratello Pierfrancesco – erede usufruttuaria di tutti i beni di famiglia. Per la biografia di Paolina Leopardi esistono differenti trattazioni complessive, mi limito a segnalare di seguito le principali: Camillo Antona-Traversi, *Paolina Leopardi. Note biografiche condotte su documenti inediti recanatesi*, Città di Castello, Lapi, 1898; Carlo Pascal, *La sorella di Giacomo Leopardi*, Milano, Treves, 1921; Loretta Marcon, *Paolina Leopardi. Ritratto e carteggi di una sorella*, Venosa, Osanna 2017; *Biografia* in Paolina Leopardi, *Lettere* (1822-1869), a cura di Elisabetta Benucci, Sesto Fiorentino, Apice Libri, 2019, pp. 33-78.

⁴ Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia – saggi critici*, 6 voll., Bari, Laterza, 1960, vol. II, p. 366.

⁵ Mi riferisco all'edizione delle *Lettere di Paolina Leopardi a Teresa Teja dai viaggi in Italia* (1859-1869), a cura di Lorenzo Abbate e Laura Melosi, Firenze, L.S. Olschki, 2019.

Sulla figura di Teresa Teja-Leopardi (1826-1898), moglie in seconde nozze di Carlo Leopardi vedi Teresa Leopardi, *Lettere agli amici pisani*, a cura di Alessandro Panajia e Mario Currelli, Pisa, ETS, 1999; Alessandro Panajia, *Teresa Teja Leopardi*.

sia in virtù della personalità scrivente, ormai affermata come oggetto di studi autonomi⁶, e anche più in particolare perché testimonianza scritta che non ricade nella macro-categoria delle “viaggiatrici al seguito” indicata da De Caprio⁷, ma presenta una componente di autonomia e una volontà di autodeterminazione decisamente singolari nel panorama italiano ottocentesco.

I viaggi che ricadono nel decennio 1859-1869 erano almeno in parte già noti, grazie agli studi di Camillo Antona-Traversi, che per primo analizzò le carte rimaste nell'archivio domestico di Recanati, traendone materiali per la ricostruzione di una sorta di *road-map* che rimaneva però quanto mai documentaria e impersonale in mancanza dei resoconti scritti dalla viaggiatrice stessa⁸. Durante questo decennio vengono infatti visitate da Paolina le principali città italiane dell'Italia centro-meridionale, con qualche sconfinamento verso nord: Napoli, Roma, Firenze, Pisa, e Bologna, tutte tappe che rappresentano non solo le città leopardiane per eccellenza fuori dalle Marche, ma anche e soprattutto centri culturali della cui visita e conoscenza era difficile fare a meno per una donna dell'Ottocento tesa a conoscere la vita e la cultura contemporanea dalle quali era stata giocoforza separata per la maggior parte della propria vita. Ciò che però era meno conosciuto per mancanza di testimonianze dirette e indirette erano effettivamente proprio le tappe adriatiche di Paolina Leopardi, una serie di viaggi finalizzati alla visita dei territori e delle città comprese a nord da Senigallia e a sud da Brindisi.

Innegabile – come d'altra parte già sottolineato da Laura Melosi⁹ – è il fatto che i viaggi di Paolina attraverso le regioni e

Storia di una “scomoda” presenza nella famiglia del poeta, Pisa, ETS, 2002; Alessandro Panajia, *Scene da un matrimonio, Le nozze di Carlo e Teresa Leopardi*, Pisa, ETS, 2002 e Alessandro Panajia, «...è la più diletta e cara amica ch'io abbia, è un tesoro per me...» *Teresa Teja Leopardi (1826-1898)*, in *Paolina Leopardi*, Atti del Convegno di studi (Recanati, 14-26 mag. 2001), a cura di Elisabetta Benucci, Pisa, ETS, 2003, pp. 127-141.

⁶ Per una ricognizione pressoché completa della bibliografia su Paolina Leopardi vedi Leopardi, *Lettere (1822-1869)*, cit., pp. 517-523.

⁷ De Caprio, *Donne che viaggiano: fra mito, letteratura e storia*, cit., pp. 29 ss.

⁸ Cfr. Antona-Traversi, *Paolina Leopardi*, cit., in particolare pp. 53-72.

⁹ Vedi in generale Laura Melosi, «Una fantasmagoria piacevolissima» *Paolina viaggiatrice*, in *Lettere di Paolina Leopardi a Teresa Teja*, cit., pp. 11-31 (in particolare pp. 16-17).

le città dell'Adriatico venissero favoriti da un fattore tutt'altro che contingente: lo sviluppo progressivo della linea ferroviaria adriatica¹⁰. Difatti con l'avvento dello Stato Unitario la questione della costruzione di una tratta adriatica venne velocemente ad imporsi all'attenzione pubblica. La necessità era dettata principalmente dalle pressioni dell'imprenditoria piemontese e lombarda intenzionata ad avere uno sbocco sull'Adriatico più vicino alle rotte commerciali verso l'Oriente, obbligate al passaggio attraverso il canale di Suez. Il progetto di una linea ferroviaria che collegasse Ancona a Brindisi venne presentato per la prima volta alla Camera dei Deputati del Regno nel 1861 e affidato in concessione l'anno successivo al conte Pietro Bastogi. Con la fondazione della "Società Italiana per le strade ferrate meridionali", il progetto della linea adriatica decollò rapidamente: nel corso del 1863 vennero infatti inaugurate le tratte Ancona-Pescara-Ortona, nel 1864 le tratte che collegavano Ortona a Foggia, poi nel 1865 la Foggia-Brindisi e infine nel 1866 quella Brindisi-Lecce.

Nel giugno del 1865, e quindi a solo un anno di distanza dall'inaugurazione al pubblico della linea Pescara-Foggia, Paolina Leopardi intraprende il proprio viaggio in Puglia che la porterà dapprima a Foggia, quindi Bari e poi brevemente a Brindisi. La scelta di spostarsi in treno faceva venir meno la preferenza tipica delle *élite* viaggianti del Sette-Ottocento di affidarsi alla carrozza privata, mezzo non solo di locomozione, ma soprattutto una sorta, per dirla con le parole di De Caprio, di «diaframma separativo con la realtà esterna, compresa quella degli altri viaggiatori»¹¹. Al contrario Paolina, benché con qualche titubanza, ci appare particolarmente ben disposta al nuovo mezzo di locomozione, scelto non solo per la relativa velocità, ma anche e soprattutto per la possibilità di incontri a bordo, come testimoniato da molte lettere.

All'arrivo a Foggia l'umore di Paolina non è dei migliori, si lamenta che «qui a Foggia mi duole molto il dovere allontanarmi

¹⁰ Sulla storia della ferrovia Adriatica si vedano i saggi compresi nel volume *150 anni di binari tra Ancona e Pescara: 1863-2013*, a cura di Licio Di Biase, Renzo Gallerati, Antonello Lato, Dario Recubini, Pescara, Fondazione Pescarabruzzo, 2013.

¹¹ De Caprio, *Donne che viaggiano: fra mito, letteratura e storia*, cit., p. 34.

ancora da te, da casa mia, quasi ho le lagrime agli occhi temendo di non vederti più: fuori di casa perdo tutto il coraggio, e mi attristo facendomi un mondo di tristi previsioni»¹². Non manca però, insieme a questo sfogo quasi topico, di aggiornare la cognata sul proprio viaggio in convoglio, vera novità nell'ambito del proprio spostamento, affermando che: «Nel vagone fui ieri quasi sempre sola. Sicché me la passai molto distesa come sul mio sofà». Ma la constatazione circa la comodità viene accompagnata dal resoconto di un viaggio dominato da «noia [...] immensa perché troppo lunga»¹³ e da una colorita annotazione di costume, che sembra sottolineare come le *élite* preferissero ancora lo spostamento con mezzi privati. Dice infatti alludendo alla nuova tratta adriatica: «pare che le persone polite non prendano questa via, altro che mascalzoni e regnicoli [lo fanno]»¹⁴.

La visita della città lasciò Paolina soddisfatta e per di più sorpresa. Foggia era allora una città “nuova”, ricostruita quasi integralmente dopo il disastroso terremoto del 20 marzo 1731 dagli architetti borbonici. Riferisce infatti che «quello che ne ho veduto mi piace, ci è lusso di cavalli e carrozze, belle chiese, belle piazze e palazzi, ma il caro è tremendo»¹⁵. Nel descrivere la città, ed è particolare interessante, Paolina ricorre al costante confronto con una città che nei suoi ricordi di viaggiatrice rappresenta un limite di bellezza, civiltà ed eleganza insuperabile, Firenze. Dice infatti in una lettera subito successiva al suo arrivo: «Foggia è grande e quasi tutta nuova, vi è un palazzo bellissimo, sembra lì dentro di stare a Firenze. Si cammina per Foggia così bene che è un ristoro: tutta a pietre grandissime con marciapiedi più larghi di quelli di Firenze, ma è ancora sporca, e vi è poca gente»¹⁶. La notazione finale riguardante la scarsità di «gente» andrà riferita alla limitata presenza di viaggiatori, che è una realtà alla luce dei dati messi in campo per il versante

¹² *Lettere di Paolina Leopardi a Teresa Teja*, cit., p. 93.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

dei visitatori stranieri da Teodoro Scamardi¹⁷. Secondo Paolina la causa di questa mancanza di visitatori andrà riferita senza dubbio all'esagerazione dei prezzi. Aveva già detto in precedenza che «per tutto ho trovato prezzi smisurati», e continua, con occhio propenso a cogliere un malcontento più generale, che «Tutti dicono che a Foggia è una barbarie lo strapazzamento de' forestieri, e che nessuno vi ritorna dopo la prima volta!»¹⁸.

In un panorama di bellezza elogiata, che porta le città di Puglia a contrastare vistosamente con i giudizi esposti su altre città adriatiche come Ancona, Porto San Giorgio, e Fermo, Paolina riesce a cogliere alcune immagini plastiche del disavanzo economico della zona, la cui vocazione agricola era evidente sin dal suo avvicinamento in treno, ma resa poi palese dalla permanenza a Foggia dove vede «Un mucchio di regnicoli sdraiati nelle piazze che aspettano la mietitura che sarà a momenti; il grano ha un colore qua che da noi non prende mai, sembra canapa, ma si vede che mancano le braccia perché per grandissima parte del viaggio d'ieri non vidi che terre incolte, e il grano poi in pochissimi luoghi»¹⁹.

Al suo arrivo in Puglia, Paolina riscuote un'accoglienza calorosa da quelli che con ostinata dizione pre-unitaria continua a definire «i napoletani»²⁰. Il ricorso compiaciuto a dizioni quantomeno antiquate è una costante nelle lettere alla Teja che però proprio in Puglia trova un riscontro nell'uso della popolazione. Scrive infatti: «Tu ridi di me e mi burli perché a Recanati parlo ancora di scudi e moneta pontificia, qui si parla sempre di ducati e carlini»²¹, ovvero di monete borboniche preunitarie, come a segnalare che l'unità statale non era ancora riuscita a sopprimere antiche usanze relative all'economia e alla vita quotidiana.

¹⁷ Vedi Teodoro Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nel Settecento*, Fasano, Schena, 1988 e Teodoro Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nell'Ottocento*, Fasano, Schena, 1993.

¹⁸ *Lettere di Paolina Leopardi a Teresa Teja*, cit., p. 95.

¹⁹ Ivi, p. 94.

²⁰ Ivi, p. 93.

²¹ Ivi, p. 94.

Ritornando all'accoglienza ricevuta in Puglia, Paolina riferisce di aver ricevuto un trattamento del tutto inaspettato, tanto da farle affermare che «trovo amici per ogni dove»²². Non è questo un aspetto marginale per inquadrare meglio questo viaggio alla scoperta della nuova rotta adriatica. Difatti negli altri viaggi la Leopardi aveva sempre avuto un punto di riferimento al suo arrivo, un'amica o una lontana parente pronta ad accoglierla e a favorirne il soggiorno. In questo caso è sola, in una terra dove non ha legami e dove l'unico obiettivo è quello di un viaggio di scoperta, privo di quelle implicazioni pratiche che al contrario sembrano quasi alla base di altri spostamenti. Paolina ovviamente viaggia accompagnata dalla servitù, come obbligo di costume e rango, ma vive il suo viaggio in Puglia senza punti di riferimento in loco, felice e stupita di riuscire però, anche se distante da casa, a incontrare persone con le quali aveva una certa familiarità: «Vedo persone di Recanati: il figlio di Lupi, militare [...]. Un giovane ch'era alla birreria di Ancona, e ora è in una pasticceria, e oggi lavora una crostata per me»²³. In questo viaggio, forse perché priva di possibilità di socialità e di presentazioni, sarà proprio il suo cognome a porla al centro di una fitta rete di conoscenze sulle quali ancora non si è fatta piena luce. Scrive infatti alla Teja, illustrando i tributi di una fama riflessa:

Sappi che io sto bene e mi diverto; trovo amici per ogni dove, amici oscuri poiché non faccio relazioni, ma quelli che sentono il mio nome mi si avventano per offrirmi servigi. *Ma è proprio vero? [...] proprio quella che Giacomo nominava la Pilla?* E bisogna che confermi il mio detto, non con giuramenti sai, ma col fare esaminare i tratti del mio volto nel quale alcuni mi hanno asserito trovare la somiglianza con il volto di Giacomo²⁴.

e ancora

Professori e studenti del liceo sono venuti da me, e mi han portato versi e saluti [...]. Mi han chiesto il mio ritratto, se vedesti, che felicità per essi l'averlo! Nel far le scale dicevano di portarsi via una reliquia²⁵.

²² Ivi, p. 96.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 98.

Anche Bari riceve l'elogio della Leopardi che ne sottolinea la «magnificenza delle sue strade», la «perfetta regolarità delle case» e il «viale di alberi in mezzo alla città», senza trascurare il «magnifico caffè “Il Risorgimento”»²⁶. La città le appare formata da «Tutte [...] belle case nuove, tutte in un modo che fanno sembrare Bari una copia di Torino (mi dicono)», ricorrendo questa volta però ad un paragone per sentito dire, aggiungendo che le abitazioni «son tutte di un piano solo (cioè due) e sopra è tutto da farsi quando Iddio vorrà»²⁷.

Colpisce come le descrizioni del viaggio nelle Puglie non prendano quasi mai in considerazione l'aspetto paesaggistico rappresentato dalla presenza del mare, che al contrario, negli scritti giovanili di Paolina, torna costantemente come metafora e come orizzonte immaginativo²⁸. L'unico accenno è in una lettera del 10 giugno, da Bari, quando scrive: «Ieri sera dopo cena feci una visita al mare, figurati ch'esso mi sta pochi passi lontano, e sento di continuo il suo mormorio. Il sole è caldo ma l'aria è sempre assai fresca perché soffia vento di mare...»²⁹.

Al contrario delle impressioni positive di Foggia e Bari, Brindisi provoca in Paolina una forte delusione, accresciuta dal tempo non clemente, che – ed è costante aspetto nei suoi resoconti di viaggio – influenza irrimediabilmente il giudizio sui luoghi visitati. La vista di Brindisi è quasi desolante, e ne

²⁶ Ivi, p. 96.

²⁷ Ivi, p. 95.

²⁸ Vedi ad es. la lettera a Marianna Brighenti del 7 luglio 1836 in Leopardi, *Lettere* (1822-1869), cit., pp. 287-288: «Quando ricevei l'ultima tua di Vicenza in cui mi annunziavi la prossima tua partenza per costì, detti in sbotto di pianto e non vi era cosa che valesse a consolarmi al pensare che il mare ne dividerebbe, al pensare che i miei cari andavano a fare una navigazione nel tempo più procelloso dell'anno al pensar ch'io doveva stare in una incertezza orribile una infinità di giorni. Poi ogni vento che soffiava (e ne soffiaron grossi assai) io palpitava e piangeva per voi, care anime, e mi raccomandava a Dio, non potendo fare altro di meglio. Ora poi ho inorridito al racconto che mi fai di quanto hai sofferto nella traversata, e inorridisco al pensar che ti ci esporrai di nuovo [...]. Giorni sono, passò per qui il nuovo nunzio alla Nuova Granata: se sapessi quanto io lo invidiava! Nei miei secoli di ozio e di noia mi andava figurando di andar con lui, e non puoi immaginarti quanto quel sogno mi deliziasse. Né il mare mi spaventava punto, oh no, ché ho bisogno grande di emozioni forti, ho bisogno estremo, furioso di veder cose nuove, di respirare un'aria diversa da questa essiccatrice di polmoni».

²⁹ *Lettere di Paolina Leopardi a Teresa Teja*, cit., p. 96.

consegue un confronto impietoso dei luoghi visitati. Non troviamo quindi, come successo per Foggia, un paragone con l'inarrivabile bellezza di Firenze, ma al contrario con la poco amata Recanati, che, ribaltando l'aspettativa, esce vittoriosa dalla comparazione:

Ieri arrivai a Brindisi all'Ave Maria, primo viaggio fatto con tempo triste, freddo e piovoso; tutto ieri mi fu melanconico. Brindisi poi, cos'è mai veduto di notte! Recanati è sempre un gioiello a confronto suo. Solo il porto è magnifico. Aveva ragione chi mi distoglieva dal venirci, come aveva torto chi me lo consigliava. Il vento di mare mi perseguita sempre in questo viaggio, mai ho sentito caldo. Ieri io era assai triste e tanto più pensando che mi allontanava sempre più da te, oggi la tua lettera, il caro sole, e il sapere che ogni giorno sempre più mi accosterò mi dà forza e coraggio³⁰.

I viaggi lungo la tratta adriatica però non obbligano Paolina alla scelta del treno come unico mezzo di locomozione. Al contrario, per alcuni spostamenti, solitamente a raggio limitato, continua a preferire le proprie carrozze, delle quali, viceversa, lamenta spesso la mancanza durante i viaggi in luoghi più distanti³¹. Un caso particolare di raffronto, o meglio, di scontro, tra il mezzo moderno e quello classico compare in una colorita descrizione del maggio 1868, quando intraprende un viaggio che da Recanati la porterà a Porto San Giorgio, San Benedetto del Tronto e infine Ascoli³². Partita di buon'ora da Porto S. Giorgio racconta che:

Era nostra paura d'incontrarci troppo vicino coi vagoni. Dico *troppo* pe' miei cavalli un po' ombrosi, e vi sono dei luoghi ne' quali la ferrovia è vicinissima, ma si è potuto evitare, grazie a Dio, e quando il treno è passato più volte, non era mai nei luoghi più pericolosi. Ieri scesi una volta al passare del treno, ma i cavalli non si mossero, sicché senza nessuna avventura sono arrivata...³³.

³⁰ Ivi, p. 99.

³¹ Ad es. durante il soggiorno pisano del 1868-1869 scriveva alla Teja: «Se sapessi quanto deploro il vedere questi belli equipaggi e non poter godere dei miei! È un sacrificio grosso e l'offro a Dio» (ivi, p. 165).

³² Le lettere relative a questo viaggio sono edite ivi, pp. 145-150.

³³ Ivi, p. 145.

Arrivata a San Benedetto «sempre [con] vento fresco di mare» e attraverso «bellissime campagne»³⁴, Paolina esprime un giudizio sfavorevole sulla città «ove non è possibile di vivervi» a causa di «una vita tutta di privazioni»³⁵. Uniche eccezioni a questo giudizio sono rappresentate dalle innegabili qualità del luogo, dove «solo la vista gode»³⁶. E ancora, come a voler sottolineare una valenza quasi paesaggistica della nuova rotta adriatica su rotaie, descrive la vista dalla sua camera che oltre al mare, le permette di essere spettatrice costante del passaggio dei vagoni: «Ho una bella camera, son tutte eguali, non grandi ma comode e pulite, il mare turchino in faccia a me e il passare de' vagoni proprio a pochi passi dalla mia finestra e infatti ho lasciato la penna in questo punto per vederli passare: era quasi per intero composti di ciaffi, di rote e carri guasti»³⁷. Una fascinazione visiva, quindi, oltre che una innovazione nelle possibilità di spostamento, particolare questo che trovava luogo già in una lettera da Senigallia del 1861, quando riferiva:

Sono andata a vedere arrivare e spartire i convogli dopo l'Ave Maria. Seduta a quel caffè che conosci (ma è meno bello dell'anno scorso non essendovi né meno quelle sedie e quei sofà) io ho veduto come una fantasmagoria passare un convoglio di ventiquattro vagoni, era cosa imponente assai; tutti i vagoni illuminati³⁸.

Altre piccole notazioni positive, che comunque non ribaltano il giudizio complessivo, non riguardano tanto la città di S. Benedetto, quanto più un aspetto della sua vita quotidiana, che nuovamente trova il paragone con la *routine* recanatese. Visitando infatti una «bella chiesa ove si faceva il mese di Maria» racconta che vi «si cantava in ben altro modo che non fanno quelle imbecilli che si prendono piacere di scanticchiare le messe a Recanati»³⁹. Il viaggio continua quindi verso Ascoli, incorrendo in una nuova delusione. Appena arrivata in città riferisce alla Teja: «ho girato, ho ancora su pel naso l'odore di

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 146.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 57.

³⁹ Ivi, p. 146.

moisi che riempiva l'aria appena respirabile dei luoghi veduti, la biblioteca, il teatro, il museo [...] che mi hanno lasciato una melanconia *indéfinissable*»⁴⁰. Gli ascolani le appaiono poco propensi a linee di comportamento accettabili, tanto da farle dire che «tutti gli ascolani partecipano della educazione dei regnicoli: il cappello sempre in teste, e sempre del *voi*»⁴¹. Osserva però che «le campagne sono bellissime» e critica la spesa sostenuta dal Comune per illuminare il paese con luminarie a gas, a suo dire una «spesa sproporzionata»⁴².

Fermo viene giudicato «brutto e sozzo paese»⁴³, ma anche «brutto e scosceso»⁴⁴ tanto che «non ho cuore di uscir di camera, né meno per andare dal famoso Biancalani per una sottana di criolina»⁴⁵. E proprio quest'ultimo aspetto caratterizza i viaggi di Paolina sulle coste adriatiche delle Marche. Non si muove come turista, erano zone che conosceva fin dalla sua giovinezza, e che in fin dei conti dovevano esercitare un fascino minimo sulle sue scelte di viaggio, si muove per ragioni commerciali, facendo visita a modiste, sarte e botteghe varie per procacciarsi una serie mirabile di merci che era quasi impossibile procurarsi a Recanati.

Proprio in quest'ottica di spostamenti di commercio, dei numerosi viaggi ad Ancona ci rimangono ben poche testimonianze dirette. La frequentazione assidua della città, e forse anche la perfetta conoscenza che doveva averne la stessa interlocutrice Teresa Teja, fanno sì che descrizioni di luoghi ed eventi vengano meno, cedendo il passo a racconti di scarso interesse, resoconti di incontri con personaggi sconosciuti e relazioni circa commissioni e acquisti. Più che una meta di viaggio vero e proprio, Ancona rappresentava per Paolina Leopardi un luogo di svago, di veloce raggiungimento, una città decisamente più grande di Recanati, dove poter fare acquisti e godere di qualche momento di distacco dalle angosce casalinghe

⁴⁰ Ivi, p. 147.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 148.

⁴³ Ivi, p. 49.

⁴⁴ Ivi, p. 50.

⁴⁵ *Ibidem*.

pur se sprovvista delle comodità tanto da farle dire, durante un suo soggiorno «compiangimi pure ed unisciti meco nel detestare Ancona, cui *les étrangers* hanno veramente ragione di detestare»⁴⁶. Le ragioni del continuo andirivieni in città sono molto più semplici, lontanissime da un'ottica di turismo; scrive infatti alla cognata «Cosa fai in Ancona? Mi dimanderai, ed io ti risponderò che mi riposo e mi diverto, ma sempre penso a te e al desiderio che hai certo di rivedermi»⁴⁷. Per di più i luoghi della città, assiduamente frequentata, ricordano spesso a Paolina particolari poco piacevoli della sua esistenza, tanto da farle dire della stanza dove solitamente dimorava «Questa camera avrà sempre per me un profumo di melanconia per nulla gradito»⁴⁸. Non rimane nei suoi racconti anconetani nulla che possa riecheggiare, anche lontanamente, la celebre descrizione della città, a lei per altro ben nota, fattane da Madame De Staël nella *Corinna*:

Le montagne e il mare rendono molto bella la posizione di questa città, e la folla di Greci che lavorano davanti alle loro botteghe, seduti all'orientale, la stravaganza dei costumi levantini che si incontrano per le strade, le danno un aspetto originale e interessante». E ancora «Il rumore dei flutti si mescola sovente ai canti dei preti; [...] quando ci si ferma sotto il porticato del tempio si desidera avvicinare il più puro dei sentimenti dell'anima, quello religioso, allo spettacolo di questo mare superbo, su cui l'uomo non riesce mai a lasciare la sua impronta»⁴⁹.

Di tutto ciò, della mirabile commistione dei costumi, della bellezza dei luoghi non rimane traccia nei resoconti di Paolina. Anche se, ironicamente parlando, della commistione di costumi e culture della Ancona della De Staël anche Paolina rende un personale ricordo: «Ad Ancona [...] ho sentito bestemmiare come tanti turchi per le vie»⁵⁰. Al contrario delle sue sprezzanti descrizioni, una certa suggestione romantica, del porto e della sua vita, dei suoni, ci è attestato da una lettera inedita di Carlo

⁴⁶ Ivi, p. 53.

⁴⁷ Ivi, p. 106.

⁴⁸ Ivi, p. 151.

⁴⁹ Cito dalla traduzione di Anne Eleanor Signorini: Madame De Staël, *Corinna o l'Italia*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 70-71.

⁵⁰ *Lettere di Paolina Leopardi a Teresa Teja*, cit., p. 61.

Leopardi alla prima moglie, Paolina Mazzagalli, nella quale leggiamo della sua passeggiata a S. Ciriaco, e del risvegliarsi in lui di sensazioni e considerazioni sulla piccolezza dell'umanità e sul brulicare di vita in quel crocevia commerciale che era, nei suoi occhi di appassionato lettore, ancora quell'Ancona descritta da Madame de Staël:

Andando a spasso verso S. Ciriaco mi affaccio a un punto, e non era nemmeno la maggiore elevazione, da cui si vede sotto il mare e tutto il porto; quest'ultimo fa una figura inesprimibilmente ridicola. Ti giuro che mi son sentita una rivoluzione nelle idee, insomma [circa] le cose umane: questo è il braccio? la lanterna? e i palpiti, gli entusiasmi? quel murello, la muraglia dietro cui si sente un altro mare – puf – ma va via! e i legni inglesi, li ho cercati, e quando li ho trovati, non occor'altro. Non è già l'effetto dell'impiccolimento per la lontananza – aveva l'occhialino – è proprio l'effetto del potersi abbracciar tutto con un'occhiata e comprender[n]e il vero valore. Dunque da vero al mondo tutto è ridicolo? l'uomo ride di sé stesso: ecco perché ha sempre l'ironia in bocca. Se vieni qua, vorrei che vedesti prima a basso, poi in alto; sentirai, io credo, quel che ho sentito, e non ho potuto a meno di dirti. [...] Eppure dopo tanti disprezzi sono andato al porto, era arrivato uno schooner, il capitano scendeva a terra in uno schifo, mi son messo a guardare i due marinai che remigavano, poi son saltati in terra, uno con un sacco dietro al padrone, l'altro ha legato la barchetta; quei capelli biondi, quelle mosse marittime inglesi, fisionomie che dicono la fatica, i pericoli, la destrezza. Intanto dai legni uscivano canti come i nostri Salmi; le barche giunte dai nostri porti cariche di grani si erano ficcate frammezzo, e con una lesta manovra per mezzo di certi consegnavano il loro carico ai legni, il mio canario faceva l'usignuolo. In somma mille dettagli che mi attrezzano: sono un amante disgustato che ricade alla prima visita, e trova tante bellezze che non può a meno di adorare⁵¹.

⁵¹ Carlo Leopardi, lettera inedita a Paolina Mazzagalli del 15 marzo 1842, in Archivio di Stato di Reggio Emilia, *Carte Viani*, busta 21a.

Alfredo Luzi

“L’eterno ed alterno mare”. L’Adriatico negli scritti di Adolfo De Carolis

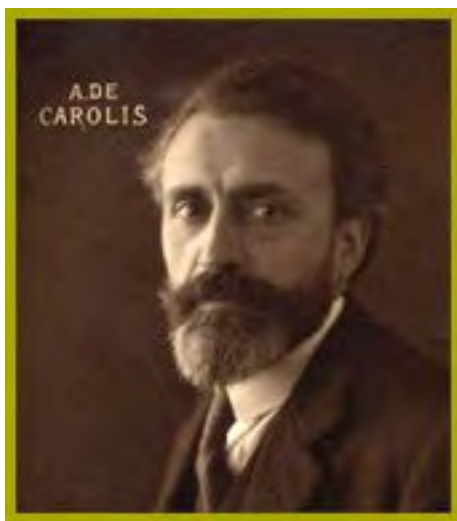


Fig. 1. A. De Carolis, Autoritratto, 1904

Pittore, xilografo (compone le incisioni per Giovanni Pascoli: *Myricae*, *I Canti di Castelvecchio*, *Poemi Conviviali*; e per Gabriele d’Annunzio: *La figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio*, *Alcione*, *Notturmo* (fig. 2)), Adolfo De Carolis è stato anche fotografo, critico d’arte, narratore; insomma, una delle personalità più complesse della cultura italiana tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento.

Già nel 1975 Alvaro Valentini suggeriva che

proprio su questa strada, un «più vero» De Carolis ci potrà essere restituito se, accanto alle testimonianze pittoriche, esamineremo a fondo le sue



Fig. 2. Frontespizio di *Notturmo*, xilografia

testimonianze letterarie finora guardate solo con la curiosità che si suol dedicare a quanto di non professionale ci ha lasciato un artista¹.

Dopo aver collaborato assiduamente, incidendo i fregi delle copertine delle sue opere, con d'Annunzio che nel 1901 si era trasferito nella Villa della Capponcina, ed aver frequentato l'ambiente fiorentino delle riviste in cui operano Angelo Conti, Giovanni Papini, Filippo Tommaso Marinetti, Giuseppe Antonio Borgeese, Giuseppe Prezzolini, nel 1904 torna periodicamente nel Piceno per completare a San Benedetto del Tronto la decorazione a fresco della villa del conte Ignazio Brancadoro, già iniziata nel 1897. Il proprietario gli regala «originali e bellissime fotografie»², materiale iconografico sugli usi e costumi dei marinai che De Carolis utilizzerà per delle conferenze sul *Mare Piceno* tenute nel gennaio del 1906 a Firenze e in marzo ad Ancona.

La visione del paesaggio marino, animato da barche, vele, pescatori a lavoro, donne in attesa, che aveva accompagnato la sua giovinezza, viene cristallizzata in sequenze di foto scattate dall'artista che costituiranno il patrimonio ispiratore dei testi narrativi.

Formatosi nel contesto socioculturale tra fine Ottocento e primi anni del Novecento, in cui convivono quelle che Pierre Bourdieu chiama 'opposizioni costitutive', verismo/simbolismo, positivismo/idealismo, classicismo/sperimentalismo, De Carolis realizza una sinergia degli strumenti espressivi, tra icona e parola, con una procedura che parte dalla documentazione della realtà (la fotografia) come suggestione tematica di un modello da formalizzare e allegorizzare (il dipinto o l'incisione) per giungere alla carica simbolica del linguaggio letterario nelle prose 'equoree'. Emblematica di questa attitudine è l'edizione di *Vele e barche dipinte a San Benedetto del Tronto* in «Rivista Marchigiana Illustrata» (Roma, a. I, fasc. 4, aprile 1906), la

¹ Alvaro Valentini, *Gli scritti di Adolfo De Carolis*, in *Adolfo De Carolis* (a cura di Luigi Dania e Alvaro Valentini), Milano, Cassa di Risparmio di Fermo, 1975, p. 7. Ora anche in Adolfo De Carolis, *Il Mare Piceno*, Ancona, il lavoro editoriale, 1999, p. 26.

² Adolfo De Carolis, *Vele e barche dipinte a San Benedetto del Tronto*, «Rivista Marchigiana Illustrata», Roma, a. I, fasc. 4, aprile 1906, pp. 117-120.



Fig. 3. Il varo, xilografia

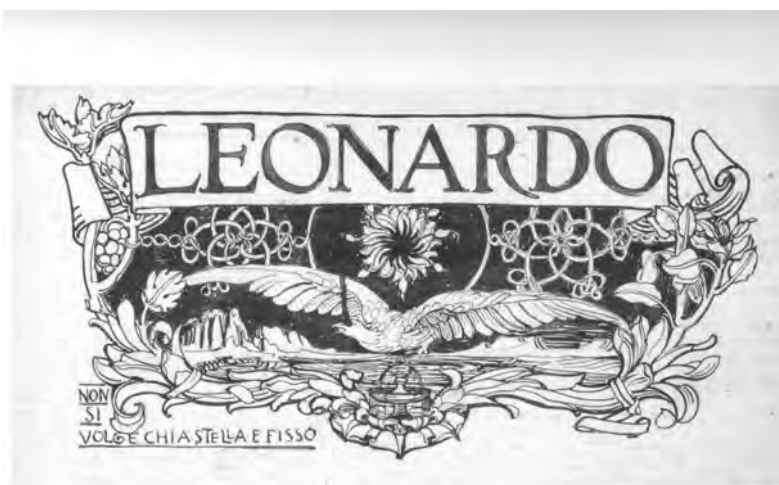


Fig. 4. Testata del *Leonardo*, xilografia

cui testata riproduce la xilografia *Il varo* (fig. 3), probabilmente tratta da una foto, un momento del duro lavoro dei marinai, paragonati, per forza e audacia, a quelli omerici, che così viene descritto:

Sempre nella bella stagione i pescatori varano le nere barche prima dei chiarori antelucani e anche nella piena notte sorriso dalle amiche stelle, seguendo l'antico uso, come i buoni marinai omerici, che sempre partono di notte per aver propizi i venti di terra³.

Nel gennaio 1903 De Carolis pubblica su «Leonardo», rivista per la quale aveva composto la xilografia della testata, (fig. 4).

Nel cammino della giovinezza, un testo scandito in sette paragrafi in cui lo scrittore ripercorre sul filo della memoria alcuni suoi viaggi tra Umbria, Marche e Lazio. Il quarto capitolo, *Dal mare adriano*, pur nella sua brevità, contiene già tutti i temi e gli stilemi che caratterizzano gli scritti dedicati al Mare Piceno. Lo scrittore instaura un rapporto euforico con il paesaggio la cui tonalità idillica è dilatata dal climax narrativo, inserito nel cronotopo stagionale e diurno, e rafforzata dalla molteplicità percettivo-sensoriale (vista, udito, olfatto):

In quel lembo di lito adriano così dolce nella *primavera*, pieno di delizia nel *maggio* per gli aranceti in fiore, ricco di lauri, ardente nell'*estate* e così ricco di belle vele accese che alla prima luce (fig. 5) sotto la stella d'amore salpano da S. Benedetto; dove il *meriggio* crea sulle acque un bagliore meraviglioso e la calura fa vaporar le arene cocenti, dove le fanciulle dalle vesti succinte e palpitanti riempiono la riva di un batter d'ali, e al *tramonto* si spande una luce di prodigio sulle vele, sul cielo e sulle acque, e la grande *sinfonia* equorea riempie tutta la costa dalla foce del *Tronto* a quella del *Tesino*; dalla valle del fiume che scopre la *montagna dei Fiori* alla foce del torrente, dove tra dolci colline verdi appare la *visione* delle Sibille, in quel piccolo lembo una gioia foriera, che io sentii propizia ad una rivelazione, mi ritenne a lungo, toccando il sole il segno del Leone⁴ (mie sottolineature).

In questo spazio, marcato, sul piano patemico, da una sorta di panismo erotico («Il gran mare splendente mi attrasse e mi prese come un'amante voluttuosa [...] giacqui sulle calde arene come su un letto di piacere»⁵) s'innesta una sequenza paratattica in cui l'io narrante esprime attraverso i verbi tutta la sua dionisiaca carica vitalistica («Gioii e obliai, giacqui... seguii... corsi... mi bagnai...»⁶) fin quando la percezione, per via allegorica, non

³ De Carolis, *Il Mare Piceno*, cit., p. 149.

⁴ Ivi, p. 103.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, pp. 103-104.



Fig. 5. Alba sul mare, foto

acquisti una forma gnoseologica («Conobbi la gioia di vivere, la libertà sconfinata senza gioghi di false moralità, l'impeto irresistibile verso il moto, l'ebbrezza, il delirio in accordo con la gioia del mare»⁷).

Figlio del post-positivismo, suggestionato dalla *Nascita della tragedia* di Nietzsche (1872), in cui l'armonia della «misteriosa unità originaria»⁸ nella cultura greca è interpretata nella convivenza degli opposti dionisiaco/apollineo, e attratto dalle dottrine misteriosofiche delineate dal volume di Edouard Schuré su *I grandi iniziati* (1889), De Carolis, negli scritti sul *Mare Piceno*, adotta sempre un processo di trasfigurazione e di

⁷ Ivi, p. 104.

⁸ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 25-26.

astrazione, che parte dal reale e perviene al fantastico, attraverso la dinamica ermeneutica del soggetto.

È consapevole della sua attitudine, che lo avvicina alla poetica simbolica dell'amico Pascoli, quando, in una lettera alla moglie del 10 gennaio 1898 scrive:

Non so quale valore abbiano queste cose della natura, ma spesso mi appaiono con un significato profondo sotto veste di simboli [...]

Io non vedevo più la cosa reale ma qualche visione che stava tra me e la terra, fra la mia anima e la cosa⁹.

E le vele che ritmano nel tempo e nello spazio il duro lavoro della gente di mare, immagini di un mondo primitivo ed innocente che rischia di scomparire sotto i colpi della modernità tecnologica, favoriscono l'accesso ad una realtà altra, sollecitata dall'immaginario soggettivo; nel 1912 proprio dai cantieri navali di San Benedetto del Tronto sarà varato il 'San Marco', il primo motopeschereccio che avvierà un cambio radicale del sistema di pesca e delle tecniche di navigazione.

Scriva De Carolis:

per tutta la durata del giorno le vele m'apparivano come creature di un altro mondo, inaccessibili, aeree, sempre varie come il mare che le cullava; come lievi ombre, come sciami o come nubi dilette; a volte illuminate dal sole, splendenti, mutevoli, variopinte come le ali delle farfalle, tese innamoratamente verso le isole dei sogni¹⁰. (fig. 6)

C'è in effetti in queste pagine una forte componente onirica che giustifica la marca fantastica di certe sequenze, dovuta probabilmente alla circolazione in Italia delle idee elaborate da Nietzsche in *La nascita della tragedia* dove si ribadisce la necessità dell'esperienza del sogno per recuperare una conoscenza 'primigenia'.

In *Il Mare Piceno* i marinai sono descritti come «gente religiosa di fanciulli e sognatori»¹¹, in un connubio anche semantico tra Pascoli e Nietzsche, mentre «Più che mai lo spettacolo di quel mare mostruoso e implacabile invita il

⁹ Vedi Valentini, *Gli scritti di Adolfo De Carolis*, cit., p. 39.

¹⁰ De Carolis, *Il Mare Piceno*, cit., p. 149.

¹¹ Ivi, p. 145.



Fig. 6. La vela, foto

marinaio al sogno»¹² e «ci par d'assistere a quel che fu nell'alba dei tempi, e vediamo passarci dinanzi come nel sogno le vicende degli umani instancabili migratori»¹³.

La favola del pescatore, ad esempio, è tutta immersa in una ambientazione onirica sollecitata dal canto delle sirene che leopardianamente «a poco a poco s'allontanava»¹⁴, cullando la fantasia del personaggio a cui «pareva nel sogno vedere un'ombra grande come il monte, una nave che salpava»¹⁵.

In compenso, quasi a riequilibrare una scrittura che vira verso il fantastico, la descrizione che De Carolis fa delle vele adriatiche è uno studio dal vero in cui si evidenziano, col linguaggio settoriale della marineria, le caratteristiche tecniche di queste:

¹² Ivi, p. 146.

¹³ Ivi, p. 147.

¹⁴ Ivi, p. 157.

¹⁵ *Ibidem*.



Fig. 7. Vela con gallo, foto

Vela triangolare, grande vela latina nelle *paranze* di S. Benedetto, semplice più di ogni altra e più acconcia a stringere il vento, ad orzeggiare, a levarsi in altura, come quella che ho in poter suo circa i 24 dei 32 rombi della bussola, dove la vela quadra non arriva ai 20¹⁶. (fig. 6)

Strumenti funzionali alla navigazione e alla pesca, nell'inventiva artistica dei pescatori dediti al duro lavoro ma sensibili alla bellezza, le vele si trasformano in spazi simbolici su cui trascrivere i segni della cultura popolare, quel desiderio di esprimersi per condensazione e astrazione che è alla base del meccanismo di identificazione antropologica.

Colori e ‘segni’ appunto sono strumenti di una *koiné* comunicazionale su cui il pittore-scrittore si sofferma.

Quelle delle *paranze* – scrive – son sempre bianche con poche immagini dipinte con la seppia, mentre le piccole delle *lancette* e dei battelli sono di una ricchezza e di una varietà senza fine.

¹⁶ Ivi, p. 143.



Fig. 8. Vela col monogramma della croce, foto



Fig. 9. Vela con stella e gallo, foto



Fig. 10. Vela con gallo, xilografia

Eccone una, ha un gallo (fig. 7), il monogramma di Cristo (fig. 8), una linea di vasi, dei numeri, una linea serpeggiante e vicino al gallo un ramo (fig. 9). Questo gallo, questo annunziatore del sole sta forse a significare la vigilanza? È il gallo di S. Pietro?¹⁷

L'immagine ritorna in *La favola del pescatore*, la cui barca issava una vela «tutta rossa con un gallo nero»¹⁸.

L'emblema del gallo è una vera e propria metafora ossessiva nella rappresentazione iconica di De Carolis. Ricorre, con minime varianti stilistiche, in quasi tutti gli scritti letterari di *Mare Piceno*. Si può ritrovare ancora una volta in un'altra sequenza del racconto che dà il titolo al volume:

Ecco un'altra vela, ha la rosa dei venti, di sotto corre una linea con piccole foglie, in cima è il gallo e sul becco ha un rametto. Ecco due vele gemelle anch'esse col gallo nell'alto e presso il gallo un vaso con piccoli rami¹⁹.

Ed è presente anche in una xilografia incisa nel 1908. (fig. 10)

Tanta attenzione ai colori e ai segni delle vele potrebbe avere una sua ragione nel fatto che, con molta probabilità, De Carolis aveva letto la novella di d'Annunzio *Il martirio di Gialluca* pubblicata su «Il Fanfulla della Domenica» il 20 settembre 1885, poi ricompresa, con il titolo *Il cerusico di mare*, nelle *Novelle della Pescara* edita nel 1902. In quelle pagine d'Annunzio scrive

¹⁷ Ivi, p. 143.

¹⁸ Ivi, p. 157.

¹⁹ Ivi, p. 144.



Fig. 11. Monogramma di Maria dipinto all'interno della prua, foto



Fig. 12. Decorazione geometrica dello scafo, foto



Fig. 13. Decorazione a onde, foto

che le vele del trabaccolo sono «tutte colorate di rosso e segnate di figure rudi»²⁰.

Almeno per quanto riguarda il medio Adriatico, è documentato il fatto che per la colorazione delle vele si utilizzavano materiali semplici, a portata di mano dei pescatori: per il rosso le polveri di minio o ossido di piombo, per il nero il fiele delle seppie, per il giallo la terra d'ambra, sostanze che garantivano un colore intenso e indelebile.

L'esperienza di laboratorio del pittore fa da supporto alle descrizioni analitiche dei fregi che abbelliscono la carena, la prua e la poppa delle barche:

²⁰ Gabriele d'Annunzio, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1992, p. 358.



Fig. 14. Le onde, xilografia

E pur non dipingono le cose della vita quotidiana poiché la barca è veneranda e solo vi raffigurano emblemi sacri, monogrammi di Maria, (fig. 11) croci, o ricordi di antiche genti con la Trinacria, o l'ancora, o un cavaliere, o semplicemente motivi geometrici a liste (fig. 12) a segni ondulati, a motivi di onde. [...] E questi motivi rappresentano l'acqua: l'onda appena mossa, l'onda che si attorce e forma la tradizionale *greca*²¹. (fig. 13)

Un tema, anche questo, ripreso in una xilografia (fig. 14).

Le pagine letterarie del *Mare Piceno* sono nel contempo una raffigurazione e una mitizzazione della vita quotidiana, dei costumi, del lavoro, dei canti della civiltà del basso Piceno.

De Carolis individua nel folclore il patrimonio culturale di un popolo 'incorrotto', che ha mantenuto la sua purezza resistendo, forse ancora per poco, alle lusinghe del progresso.

Giustamente Alvaro Valentini ritiene che in De Carolis

il folclore tende a diventare epopea, lo studio dal vero (contadini, marinai piceni in cui rivivono storia e gesti dei greci e dei romani) assurge ad una sorta di celebrazione²².

Una delle espressioni più genuine della cultura popolare è il canto, religioso o amoroso che sia. Non a caso De Carolis colloca, all'interno della struttura narrativa dei suoi scritti, inserti di strofe tratte da canti della tradizione.

In *Il Mare Adriatico*, ad esempio, la narrazione del rito della festa della Madonna di Loreto, tra l'8 e il 9 dicembre, si sviluppa nella connessione tra la canzone alla Madonna di Loreto il cui testo De Carolis aveva reperito in una delle raccolte di Antonio De Nino, *Usi e costumi abruzzesi*, edite a partire dal 1879, e il mare «che non sa se non cantare»²³.

²¹ Ivi, pp. 144-145.

²² Valentini, *Gli scritti di Adolfo De Carolis*, cit., p. 27.

²³ Ivi, p. 132.



Fig. 15. La concia, foto

E nella notte della *Venuta*, quando sul mare viene Maria portata dagli angeli, dai monti alle marine tutte le campagne ardono per miriadi di fuochi quasi la terra cambiata avesse la sua faccia con quella del cielo costellato²⁴.

In *I marinai piceni*, invece, lo scrittore riutilizza una strofe di un canto popolare pugliese che ancora oggi viene interpretato da gruppi folcloristici. E il canto, primigenia forma d'espressione artistica, accompagna e ritma con le sue sonorità il duro lavoro dei pescatori, in un mondo in cui regna ancora l'originaria armonia cosmica:

Infiniti sono i canti che s'innalzano lungo le rive sonore in accordo con la grande orchestra equorea; e alcune volte intorno agli argani e ai vari, i cori acquistano una potenza straordinaria, prorompono come in un inno dionisiaco. [...] E pure assistete all'opra lungo la riva intorno alla barca che si concia (fig. 15) e si rattoppa, si calafata e si dipinge; intorno alle reti, alle corde, alle vele, alle antenne e ai timoni²⁵.

²⁴ De Carolis, *Il Mare Piceno*, cit., p. 134.

²⁵ Ivi, p. 156.



Fig. 16. Il timone, foto

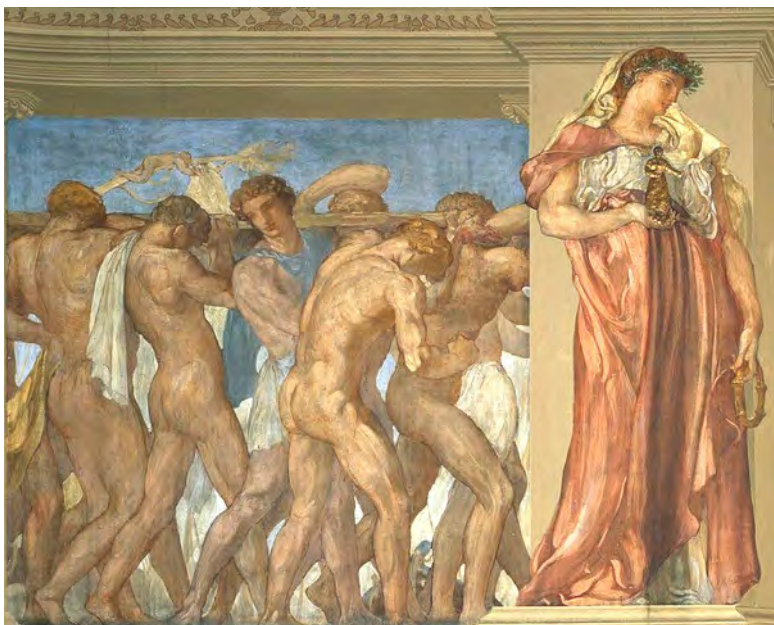


Fig. 17. *Allegoria del Picenum*, 1907



Fig. 18. Il timone, xilografia

Egli descrive con dovizia di particolari, spesso adottando una scrittura paratattica, i gesti che compie la gente di mare nel diuturno lavoro. La sequenza narrativa sembra coincidere con la successione cronologica delle operazioni compiute dai pescatori:

I marinari spingon la paranza sull'arena a forza; attaccati ai cavi di poppa e ai fianchi col dorso, la fanno scivolare sui tronchi; stanno in lunga fila sull'acqua per far la via, altri dal ponte fan forza sul canapo dell'ancora: il gran timone sporge da poppa pronto per essere fissato nel masculo, alzata è l'antenna e la vela infiorita, a volte spiegata²⁶.

Anche in questo caso la suggestione tematica del 'gran timone' (fig. 16) ha una genesi documentale.

Lo scrittore ha presente la foto, probabilmente scattata da lui stesso da cui trarrà ispirazione per poi inserire il soggetto nell'*Allegoria del Picenum* (1907), affrescata nel Salone del Consiglio Provinciale di Ascoli Piceno (fig. 17), ripreso in una xilografia incisa nel 1908 (fig. 18).

²⁶ Ivi, p. 141.

Il passaggio dalla realtà al simbolo è sottolineato dal recupero del modello michelangiolesco nella configurazione dei corpi, una marca iconica del passaggio dalla dimensione umana a quella eroica.

De Carolis ha nei confronti dei lavoratori del mare un atteggiamento di *pietas*²⁷ che è lontano dall'algido superomismo dannunziano ma è prossimo a quella sorta di umanitarismo sociale che vede nel lavoro un cardine etico della società contemporanea, espresso dal corregionale e sodale, ai tempi della rivista «Il Convito», Adolfo De Bosis nella lirica *A un macchinista* nel 1899, autore anch'egli nello stesso anno di un *Inno al mare*. Diverso tuttavia resta l'atteggiamento nei confronti dello sviluppo industriale: per De Bosis è spinta verso il progresso; per De Carolis minaccia di scomparsa di una civiltà cristallizzata nei suoi riti quotidiani che perpetuano l'efficacia dei miti, rendendola vicina alle genti dell'antica Grecia.

Il processo di ellenizzazione del mondo marinaro piceno si realizza attraverso una serie di strategie di scrittura che annullano la distanza storica tra presente e mondo classico e favoriscono se non una identificazione tra Piceni e Greci, certo una assimilazione tra «thalassocrati», dominatori del mare.

De Carolis dissemina i suoi racconti di spiegazioni etimologiche dei toponimi nei quali permarrebbe, a suo dire, la matrice dell'origine antica del territorio marchigiano. Recuperando leggende della mitologia greca, egli scrive:

Tra il Vettore e la Sibilla nasce il fiume Aso che ricorda il condottiero pelasgo Asi, l'Apsus d'Epiro e forse quell'Azio troiano compagno di Enea. Sul lido Pedaso, nome di un cavallo e di una città signoreggiata da Agamennone²⁸.

In verità l'etimologia di Pedaso è di origine geografica e vuol dire semplicemente 'Ai piedi dell'Aso'.

Oppure immette nelle descrizioni della vita marinara citazioni dall'*Odissea* di Omero o, come nel caso di *Vele*, rivela che l'emblema del gallo, dipinto dagli inconsapevoli pescatori piceni, è già presente in un dialogo tra Bacco Eschilo ed Euripide nell'atto quarto delle *Rane* di Aristofane.

²⁷ Vedi Valentini, *Gli scritti di Adolfo De Carolis*, cit., p. 51.

²⁸ Ivi, p. 139.



Fig. 19. 'Lu zautte', foto

Più spesso l'immissione del mito ellenico avviene per semplice accostamento tematico («nessuno ci ha ricordato le nere navi greche approdate al porto del Tesino»²⁹; «le *paranze* partono di notte, nelle ore propizie ai venti di terra, e sempre gli omerici partono di notte»³⁰).

Sintesi di questa patinatura mitologica che trasforma nelle pagine di *Mare Piceno* l'umile, faticosa, spesso drammatica vita dei pescatori in una marina teogonia esiodea, è la descrizione dello 'zautte' (il ragazzo, il mozzo) (fig. 19):

²⁹ Ivi, p. 138.

³⁰ Ivi, p. 142.

Dalla poppa della paranza ornata di simboli un giovine nudo, bellissimo come un bronzo antico, si slancia tra le onde mentre la grande vela, che porta al sommo il segno della vigilanza, cala lentamente palpitando³¹.

Anche questo personaggio nasce però da una ripresa dal vero, come si evince dalla foto, oggi riprodotta in molte pubblicazioni.

In conclusione, nella pagine di *Mare Piceno*, De Carolis realizza una sorta di sincretismo culturale, emblematico del pensiero decadente, in cui gli opposti convivono: storia/mito, realtà/sogno, visibile/mistero, cristianesimo/paganesimo.

Il divino mare è nel contempo lo spazio dell'eterno ritorno, la sacra personificazione della purezza primigenia, sulle orme della filosofia di Nietzsche, e quello dell'eterno mutamento, dello slancio vitale d'impronta bergsoniana.

Questa opposizione costitutiva è evidente nella simbolizzazione del mare adriatico che De Carolis affida a queste parole:

L'eterno ed alterno mare instabile multiforme che abbatte trasforma e divora, terribile e mostruoso, invocato e adorato come primo generatore della vita, è l'elemento conservatore, quello che ci ha serbati gli antichi segni come l'amaro sale incorrotto serba le cose³².

³¹ Ivi, p. 104.

³² Ivi, pp. 147-148.

Costanza Geddes da Filicaia

Ricordi dell'Adriatico nell'opera di Giani Stuparich

Giani Stuparich (1891-1961)¹ si inserisce nel novero dei numerosi letterati triestini che, in particolare nella prima metà del Novecento, hanno creato un vero e proprio filone letterario, quello della letteratura giuliana, e hanno animato così una città, Trieste, che, fino alla Prima guerra mondiale, fu lo snodo portuale centrale dell'impero asburgico e, per conseguenza, una città piena di fervore economico e commerciale nonché una realtà multietnica in cui le culture tedesca, italiana ed est europea si incontravano e per molti aspetti armonizzavano. Stuparich è stato peraltro buon conoscente di molti letterati giuliani a lui contemporanei, fra cui Bobi Bazlen, Virgilio Giotti, Scipio Slataper e Italo Svevo, ed è quindi un testimone attento e prezioso della sua epoca e della vita della sua città.

Va anche certamente ricordato come egli abbia combattuto quale volontario nelle file dell'esercito italiano durante la Grande guerra, assumendo peraltro la scomodissima e difficile posizione di disertore, nell'ottica austriaca (egli era infatti cittadino austriaco). Alla guerra, in cui si era arruolato con il più giovane fratello Carlo e con il sodale Scipio Slataper, egli solo sarebbe sopravvissuto, mantenendo per l'intera vita un accentuato senso di colpa per questa sopravvivenza, in particolare rispetto al fratello più giovane. Non stupisce dunque che la sua

¹ Per un completo profilo biografico di Giani Stuparich si rinvia al sempre attuale studio di Renato Bertacchini, *Stuparich*, Firenze, La Nuova Italia, 1974. Sia consentito anche il rimando a Costanza Geddes da Filicaia, *Giani Stuparich a cinquant'anni dalla morte. Un grande narratore e patriota triestino tra l'Italia e la Mitteleuropa*, «Satura», 5, 19, 2012, pp. 50-57.

produzione, piuttosto ampia e di tipo prevalentemente narrativo e memorialistico senza tuttavia dimenticare un nucleo poetico e alcune opere di tipo storico-critico come quella dedicata alla nazione ceca² (Stuparich soggiornò per un periodo a Praga durante gli anni universitari), indulga spessissimo proprio sulla memoria della Prima guerra mondiale, o in forma di ricordo diretto, si pensi a un'opera come *Guerra del '15*³, che ricostruisce i primi mesi di guerra, o alle prose liriche di *Colloqui con mio fratello*, o invece in forma di trasfigurazione narrativa come nel caso del lungo romanzo *Ritourneranno*⁴ in cui la vicenda di tre fratelli triestini irredenti, di cui solo uno tornerà vivo al termine del conflitto, è palesemente plasmata sulle vicende di Giani e Carlo Stuparich e di Scipio Slataper.

Va anche osservato che, in generale, la produzione di Giani Stuparich, connotata dai tratti delicati, dall'intensità espressiva e dalla scorrevolezza del fraseggiare, è costantemente caratterizzata da una impronta autobiografica, corroborata da una vena malinconica, che, se rende generalmente piacevole la lettura dei suoi scritti, ne costituisce anche un po' il limite⁵. Ciò nonostante, a buon diritto egli può essere considerato uno scrittore di valore e annoverato fra coloro che, più significativamente, hanno trovato ispirazione letteraria dalla esperienza diretta del primo conflitto mondiale, seppur a un livello diverso e meno profondo rispetto all'esperienza letteraria italiana principale legata alla Grande guerra, quella di Giuseppe Ungaretti, peraltro espressa in versi mentre la memoria di Stuparich trova voce in prosa.

² Giani Stuparich, *La nazione ceca*, Catania, Battiato, 1915.

³ Sia consentito qui il rinvio a Costanza Geddes da Filicaia, *Il fronte del Carso. La Prima guerra mondiale fra storia e letteratura nell'opera di Giani Stuparich*, in *Trame disperse. Esperienze di viaggio, di conoscenza e di combattimento nel mondo della Grande guerra*, a cura di Marco Severini, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 213-225.

⁴ Per i dettagli bibliografici della vasta produzione letteraria di Giani Stuparich si rinvia al volume di André Thoraval, *Bibliografia degli scritti di Giani Stuparich*, Trieste, Alcion, 1995.

⁵ Per un inquadramento critico sulla figura e l'opera di Giani Stuparich, si veda il volume collettaneo *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo*, Atti del convegno internazionale (Trieste, 20-21 ottobre 2011), a cura di Giorgio Baroni, Cristina Benussi, Pisa-Roma, Serra, 2012.

Ma se questo aspetto della produzione stuparichiana è noto ed è stato anzi oggetto di studi critici⁶, appare ancora in parte inesplorato un altro aspetto molto interessante delle sue opere vale a dire la frequente presenza, in esse, di rappresentazioni del mare Adriatico. L'autore era, come già ricordato, triestino di nascita e residenza, così come era triestina la famiglia materna, mentre il padre, Marco, era originario di Lussino, isola adiacente alle coste istriano-dalmate. Pertanto Stuparich ha potuto vedere, conoscere e in qualche modo interiorizzare le due coste dell'Adriatico, quella giuliana e quella istriano-dalmata, confrontandosi così con questo mare in un contesto certamente particolare e diverso ad esempio dall'Adriatico che bagna le coste dell'Italia centrale e meridionale.

Partiamo dunque, in ordine cronologico, con *L'isola*, un racconto lungo del 1942⁷ che Enrico Falqui classificò come il capolavoro di Stuparich e definì, con forse eccessiva enfasi, «fra le pagine più belle del Novecento»⁸. Vi si racconta, in terza persona, la vicenda di un figlio, amante dell'alta montagna nella quale soggiorna, al quale il padre malato, con cui ha avuto spesso rapporti distaccati, chiede di essere accompagnato sull'isola natale per quella che verosimilmente sarà la sua ultima visita. Il figlio accetta la proposta e si trova dunque a compiere fisicamente un viaggio verso i luoghi delle sue estati di bambino, che è anche un viaggio a ritroso nella memoria e nelle sensazioni dell'infanzia. Egli non è più abituato al mare ma, giungendo sull'isola, ha la precisa sensazione di riconoscere il «suo» mare, come se in quelle acque, che pure egli non ama preferendo la montagna, affondassero comunque le radici del suo essere e della sua personalità. Costantemente il figlio fa paragoni mentali fra questo viaggio e quello svolto venti anni prima negli stessi luoghi con un padre molto più giovane e in salute.

Altro paragone è quello fra i banchetti di un tempo e la fatica che, anche durante la pur piacevole navigazione, il padre

⁶ Si veda in particolare il volume di Fabio Toderò, *Carlo e Giani Stuparich: itinerari della Grande guerra sulle tracce di due volontari triestini. Con testi di Giani Stuparich e Giovanna Stuparich Criscione*, Trieste, Lint, 1997.

⁷ Torino, Einaudi, 1942.

⁸ In *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1950, p. 54.

prova nell'atto del mangiare: egli è infatti affetto da un cancro all'esofago, notizia che tuttavia il figlio gli ha pietosamente voluto tenere celata. Molte intense sono, in queste pagine, le descrizioni paesaggistiche sia dell'isola, le cui linee sono definite «dolci», e del mare sconfinato «che scintillava di ogni squama». Tuttavia il mare, benché non direttamente quello Adriatico, è anche memoria di morte. Infatti Teresa, l'anziana isolana che ospita padre e figlio, ha perso suo marito e un suo figlio durante un viaggio in nave, e dunque, pur vivendo su un'isola, si rifiuta di avvicinarsi al mare.

Ma questo racconto è connotato anche da immagini in cui il contatto con la natura appare pervasivo. Fra esse, il bagno in un mare agitato, e in un punto considerato pericoloso, che il figlio fa mentre a sua insaputa il padre, apparentemente risanato, lo osserva dall'alto di uno scoglio. È forse questo il momento, appunto mediato dal mare, di maggior legame fra padre e figlio. Ugualmente, le rare parentesi di ripresa fisica del padre, ad esempio la fortunata pesca di un grande branzino, ma anche l'estremo tentativo del malato di gioire di una gita in barca in un punto appartato dell'isola, sono legate al mare. Ma ormai le sempre crescenti difficoltà di deglutizione del padre hanno interrotto il brevissimo idillio, e quella gita in barca, piuttosto che apparire un momento di svago, ricorda al figlio un corteo funebre sul Canal Grande a cui aveva assistito tempo addietro. Ed è così che l'isola, fino a quel momento rifugio per sfuggire un destino incerto e probabilmente infausto, diventa prigioniera dalla quale si vorrebbe scappare per poter accedere, in città, a qualche cura palliativa, ma nella quale si è costretti ancora per molte ore in quanto il primo traghetto utile partirà soltanto il giorno successivo. Commovente è l'addio alla sua isola da parte del padre, evidentemente consapevole della sua sorte segnata, il quale, dal vaporetto, resta il più possibile in contemplazione del luogo natale fin quando esso non scompare dall'orizzonte.

Al 1944 appartiene invece un altro racconto lungo, *L'altra riva*⁹. Anche in questo caso l'ambientazione è una piccola isola senza nome al largo di Trieste, probabilmente anch'essa

⁹ Milano, Garzanti, 1944.

ispirata a Lussino, ma l'ottica con cui viene presentata è negativa. Essa infatti è vissuta come una sorta di confino dal locale medico condotto, spinto ad accettare quella sede dalla moglie, un tempo amata e ora quasi detestata anche a motivo di questa residenza forzata sull'isola. Ugualmente, il racconto si apre con una prospettiva di morte, quella di un giovane caduto dall'albero maestro di una nave sul quale era salito per sfida e il cui probabile imminente decesso è determinato anche dalla impossibilità, per la mancanza del traghetto, di portarlo celermente a Trieste. Ma «l'altra riva» evocata nel titolo non è, come si potrebbe immaginare, la riva della terraferma rispetto a quella della piccola isola, bensì, sempre entro l'isola, quella dove vivono gli ospiti di un ricco nobiluomo fra cui una bella lituana, Indre Illitius, additata dai paesani come una «straniera» giunta a turbare l'ordine costituito nella comunità isolana. E quando Indre sviluppa una forte febbre, anche il medico, chiamato per curarla, viene preso nel vortice di una fatale attrazione per la bella lituana. Interessante notare che Indre si è ammalata dopo aver sforzato il suo fisico cercando di attraversare la baia a nuoto nei due sensi. Quindi in qualche modo è il mare e il contatto con esso che, provocando la malattia, porta all'incontro fra lei e il dottore. Tuttavia, alla fine della stagione, quando Indre si appresta a lasciare l'isola, il medico, della cui passione per lei si è accorta l'intera comunità isolana, resta abbandonato nella sua desolazione. In questa narrazione, dunque, la realtà isolana dell'Adriatico non sembra avere connotazioni positive se non, marginalmente, nell'essere occasione di incontro fra Indre e il dottore.

Al 1948 risale *Trieste nei miei ricordi*¹⁰, un'opera di memorialistica, impregnata di una fortissima vena affettiva, sulla amata città natale. L'opera costituisce naturalmente anche una preziosa testimonianza circa la società triestina della prima metà del Novecento. È in questo senso interessante verificare se e come rientri in questa opera la descrizione dell'Adriatico, su cui Trieste come noto si affaccia, e che ne ha indubbiamente

¹⁰ Per questa opera si veda l'edizione 1984 curata da Giovanna Stuparich Criscione per gli Editori Riuniti.

connotato la storia socio-economica, si pensi al porto un tempo fiorente e agli scambi umani e commerciali che da esso sono derivati, all'aspetto architettonico e urbanistico, alla bellissima piazza Unità d'Italia che per un lato è bagnata dal mare, ma anche al molo, al lungomare, al porto, agli storici stabilimenti balneari. Va tuttavia sottolineato come questa opera non si focalizzi tanto sul rapporto di Trieste con l'Adriatico quanto piuttosto sulle sue istituzioni scolastiche, i caffè e i circoli culturali, il cosmopolitismo e l'impatto sulla città delle due guerre¹¹. Stuparich teorizza d'altra parte che, almeno per Trieste, dal 1915 al 1945 si sia svolta una sorta di guerra continua con momenti di solo apparente calma ma comunque con una irreversibile distruzione del tessuto socio-culturale della città. Va anche ricordato che l'autore compone *Trieste nei miei ricordi* appunto nel 1948 sull'onda del fatto che la città è ancora occupata dalle forze alleate e pertanto non può godere della pace piena come invece il resto d'Italia¹²: non stupisce, dunque, che la sua ottica sia, in quella circostanza storica, particolarmente pessimistica.

Ciò detto, in questa opera il mare Adriatico viene comunque evocato: innanzitutto va ricordato il «disgusto», che Stuparich afferma di aver provato, quando, dopo l'8 settembre del 1943, i tedeschi stendono del filo spinato onde impedire l'accesso al mare. Altro ricordo legato all'Adriatico è quello delle cannonate che l'autore sente provenire dal porto, proprio l'8 settembre, e la conseguente illusoria speranza che a sparare sia la flotta italiana e che la guerra si «rivoltasse» per il verso giusto.

Inoltre, le rive e i moli sono sicuramente percepiti dall'autore come i tratti più sensibili della fisionomia della città. Egli spiega questo col fatto che «il mio sangue è venuto a Trieste dal mare» con riferimento alla già ricordata origine paterna. Stuparich sottolinea inoltre come le prime immagini che gli balenano alla

¹¹ Sia consentito il rinvio a Costanza Geddes da Filicaia, *La Trieste di Giani Stuparich*, «Quaderni Cird», 17, 2018, pp. 89-125 e a Costanza Geddes da Filicaia, *Trieste: "Limen" culturale, linguistico e geografico nell'opera di Giani Stuparich*, in *In Limine. Frontiere e integrazioni*, a cura di Diego Poli, Roma, Il Calamo, 2019, pp. 295-305.

¹² Trieste tornerà sotto la piena sovranità italiana nel 1954.

mente quando pensa a Trieste siano la darsena e l'aria aperta del mare che, a suo dire, giunge fino alla cattedrale di San Giusto arroccata sulla collina; e poi ancora i rumori delle eliche dei vaporette che riportavano suo padre dai viaggi in Dalmazia. E dunque, relativamente alla sua storia interiore, così egli si esprime: «la potrei armonizzare su uno sviluppo di motivi che mi vengono dalle pietre e dai bacini del porto». Ancora, il mare e la zona portuale di Trieste sono per lui luoghi in cui ha sviluppato molte amicizie: nella infanzia e nella adolescenza ha condiviso con i suoi coetanei i bagni e la pesca dei granchi; in età adulta ha trovato occasione, nelle lunghe passeggiate in riva al mare, di instaurare significativi scambi intellettuali. Stuparich ricorda in particolare gli incontri al porto o presso la lanterna con il pittore Vittorio Bolaffio, amico a lui carissimo con il quale condivideva anche il ricordo di Firenze, dove entrambi avevano soggiornato in gioventù¹³.

Un accenno merita poi il racconto *Una notte a Venezia* contenuto nella raccolta *Il giudizio di Paride e altri racconti* (1950)¹⁴. Vi è infatti narrato il girovagare notturno di Giordano, soldato nella Seconda guerra mondiale ormai sulla strada di casa dove lo aspettano la moglie e i tre figli che non vede da due anni. La narrazione costituisce un quadro breve ma intenso di quella che è certamente la città più bella e famosa ad affacciarsi sull'Adriatico, appunto Venezia, dove il reduce, i cui tratti ricordano per certi aspetti quelli dello stesso Stuparich, si trova a camminare nottetempo poiché non ha un alloggio e il treno per tornare a casa partirà solo la mattina successiva. Venezia

¹³ Firenze fu, come noto, meta di soggiorni per molti artisti e intellettuali giuliani, che, provenendo da una realtà per così dire “periferica” entro la Penisola, erano attratti dal capoluogo toscano per la sua centralità geografica, culturale e linguistica. Si ricordino, fra i molti giuliani che soggiornarono a Firenze, almeno Bobi Bazlen, Virgilio Giotti, Carlo Michelstaedter, Umberto Saba (che trovò rifugio a Firenze durante la Seconda guerra mondiale ma che aveva precedentemente soggiornato a Pisa), Scipio Slataper, oltre agli stessi Giani Stuparich e Vittorio Bolaffio. Su questo tema si rinvia agli atti del convegno *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze 1900-1950*, a cura di Roberto Pertici, Firenze, L.S. Olschki, 1985. Invece, per un approfondimento dei rapporti di Giani Stuparich con Firenze si veda il volume collettaneo *Giani Stuparich fra Trieste e Firenze*, Atti della Giornata di Studi (Firenze, 31 marzo 2000), Roma, Associazione Nazionale Venezia Giulia e Dalmazia, 2001.

¹⁴ Milano, Garzanti, 1950.

appare, in queste pagine, una città misteriosa e silenziosa nella quale un elemento dell'Adriatico appare preponderante: l'odore del mare che impregna i vicoli e le calli della città fino a costituirne una sorta di imprescindibile parte integrante.

Risalgono invece al 1961, e sono state pubblicate postume per poche settimane, le due raccolte di racconti *Ricordi istriani*¹⁵, nella quale naturalmente l'elemento marittimo gioca un ruolo predominante, e *Il ritorno del padre* di cui fa parte il racconto *Un'estate a Isola*, nel quale le rappresentazioni dell'Adriatico assumono un particolare rilievo.

Il primo fra i "ricordi istriani" che va menzionato è *Viaggio a Cherso*: in questa occasione il piccolo Giani vede per la prima volta l'Adriatico "dall'altro lato". Ciò che colpisce il bambino sono innanzitutto il viaggio in piroscalo, la visione del «gran mare azzurro» e della sua acqua intensamente azzurra «come non l'avevo mai vista». Ancora, nel racconto *In cerca di villeggiatura*, uno Stuparich adolescente ricorda il vaporetto per Muggia, le battaglie navali con i patini, la città di Capodistria che egli raggiungeva con il vaporetto "San Giusto", preferito al vaporetto concorrente "Lampo", in quanto il primo era capitanato dal simpatico e affidabile Nazario Sauro, in futuro, come noto, martire dell'irredentismo. Va notata, nella descrizione di questi luoghi, la stretta commistione fra città e campagna, ribadita dall'autore anche nel racconto *Viaggio a Capodistria*: «Mare e campagna, campi che mescolano il loro verde all'azzurro del mare, insenature di mare turchino che penetrano nel verde della campagna: questa è l'Istria».

Molto suggestiva è poi, nel racconto *Una pescata di sgombri*, la descrizione di come l'attività della pesca faccia in qualche modo parte dell'imprinting socio-antropologico di ogni giovane istriano: «Credo che non ci sia istriano della costa che, ragazzo, non si sia tuffato da uno dei suoi scogli nell'acqua limpida del suo mare; che, nell'una o nell'altra età, non abbia tenuto fra le dita una lenza, una *togna* e non si sia sentito qualche cosa in petto, quando a quella lenza abboccava un pesce, grande o piccolo che fosse. Il sussulto nel sentirsela tendere o quasi strappare di

¹⁵ Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1961.

mano!» La memoria di Stuparich non si limita peraltro al suo ricordo personale ma anche al ricordo mediato dal padre che, affidato alle cure di uno zio, fu da questi scoperto intento a pescare mentre avrebbe dovuto essere a scuola e quindi punito a suon di sberle. Questo intervento dello zio gli fece fuggire la preda che aveva appena abboccato provocandogli una cocente delusione, ben peggiore del dolore fisico provato per gli schiaffi ricevuti. Molto bella è anche la descrizione, direttamente autobiografica, della pescata finale della stagione estiva, che comincia nottetempo sulla barca di un pescatore locale coinvolgendo tutta la famiglia. Mentre la madre dell'autore si mostra timorosa, i tre fratelli Stuparich (Giani, Carlo e la sorella Bianca) sono molto divertiti. L'itinerario comincia da Isola, località dell'Istria, e prosegue nel mare aperto fino a vedere in lontananza brillare Trieste, fatto che ribadisce ancora una volta la stretta vicinanza fra le due terre.

Nel racconto *El parangal*¹⁶ viene invece ricordata l'antica abitudine delle navi, fra Punta Sottile e Punta Grossa davanti a Trieste, di fare le prove di navigazione e la conseguente usanza dei ragazzi triestini di osservarle. L'autore rievoca così le fantasie elaborate con il fratello Carlo su queste navi circa le loro destinazioni, la loro provenienza, le vite dei marinai lì imbarcati. E ancora vengono rievocate le battute di pesca all'alba partendo dal Lazzeretto e la bellezza delle aurore sul mare a conferma, ancora una volta, della vena memorialistico-nostalgica che sostanzia la narrativa di Stuparich: «A quell'Istria vola ancor oggi il mio cuore con l'ansia di vederla risuscitare come allora: chiara e serena».

Di contro, un esempio di come il mare possa agire sulla mente delle persone anche per effetto della sua lontananza è illustrato nel racconto *La via del purgatorio*, di cui è protagonista Italo Ragusin, uno studente di filosofia che frequenta l'università in una non meglio identificata città priva di mare lontano da Trieste e che, attanagliato da vari problemi fra cui anche

¹⁶ "Parangal" è il nome dialettale di un attrezzo da pesca, sorta di lenza multipla da cui pendono centinaia di ami e che serve naturalmente per realizzare un'abbondante pescata.

proprio l'assenza del mare, il cui rumore addirittura gli sembra a volte di sentire in una sorta di illusione uditiva, decide infine di tornare a Trieste, progettando poi di imbarcarsi alla stregua del nonno, capitano di veliero. Il mare è dunque qui inteso anche come fuga alla quale in conclusione Italo, pur nel finale aperto della narrazione, sembra in grado di accedere.

Un accenno merita infine il racconto *L'ultima volta*, in cui due amanti clandestini, Dionisio e Rosina, si incontrano per quello che deve essere il loro addio e giungono infine al molo della città mentre infuria la burrasca. Si può riconoscere in questa descrizione l'immagine di Trieste in un giorno di bora mentre la scelta, per il commiato dei due amanti, di una situazione meteorologica e ambientale tempestosa appare lo specchio dell'animo sconvolto dei due protagonisti, quasi sulla scia di uno stilema tipico del romanticismo.

Al 1961 risale anche la raccolta *Il ritorno del padre*¹⁷, nella quale si trovano altresì alcune narrazioni in cui è presente il riferimento al mare Adriatico. Il racconto *Una mattina di marzo a Miramare* è ambientato nella bella località alle porte di Trieste, affacciata sul mare e impreziosita dal celebre castello. Stuparich la definisce in queste pagine «pendio tra golfo e cielo» e «costa soleggiata e tutta aperta sul mare». Ma le solari premesse iniziali della gita, in cui il protagonista-narratore in prima persona si è cimentato per visitare una casa da eventualmente affittare per la villeggiatura estiva per la sua famiglia, vengono smentite allorquando la villa, da cui il dominio sul golfo è «regale», si rivela in stato di semi-abbandono e abitata da una donna incinta e tifica, il cui marito è spirato, a sua volta di tisi, pochi giorni addietro. È così che scende sulla narrazione un alone di cupezza che nemmeno la solarità del mare riesce a riscattare.

Desta inoltre attenzione, in questa stessa raccolta, il racconto *Un'estate a Isola*, dove "Isola" non è nome comune ma il nome proprio di una località. Il racconto è in prima persona e il protagonista, Stefano, il quale rievoca ricordi di una estate della sua tarda infanzia, è sicuramente plasmato sulla figura di Stuparich tanto più che il nome proprio scelto per lui è lo stesso

¹⁷ Torino, Einaudi, 1961.

che era stato adottato da Giani per Stefano Premuda, protagonista autobiografico degli otto racconti della raccolta *Donne nella vita di Stefano Premuda*¹⁸ del 1932. Il protagonista di *Un'estate a Isola* rievoca una vacanza estiva trascorsa, quando egli aveva undici anni, ospite dell'amico Nello e dei genitori di questi, nella località marina di Isola. Lo scritto assume, nel suo sviluppo, i tratti di un racconto di formazione. Infatti, le settimane passate da Stefano a contatto col mare e con una realtà in cui città e campagna si incrociano diventano profondamente formative per la sua maturazione personale e umana. Inizialmente interessato solo alle giocose battaglie fra gruppi di ragazzi e alla violenta «caccia ai gatti», egli viene infatti poi colto da una profonda attrazione amorosa per la giovane Mirella, un po' più grande di lui, pur non disdegnando di prestare attenzione anche ad altre ragazzine. La passione per Mirella, l'accesa gelosia di Stefano, i suoi eccessi e il suo umore così legato alle attenzioni più o meno ricevute da lei, con la quale vive un primo, limitato approccio alla sessualità, sono descritti nella cornice di una sorta di mare incantato in cui si alternano via via le immagini dell'Adriatico assolato, della costa ridente, della «distesa tranquilla, infinita del mare», delle reti dei pescatori. Il mare è però anche luogo di confronto e di violenza per esempio quando Stefano, frustrato e arrabbiato per la scarsa considerazione ricevuta da Mirella, spinge in acqua dal molo Franco, il fratello minore di questa, che non sa nuotare, tranne provvedere a gettarsi subito e a trarlo in salvo.

La fine del racconto è connotata per Stefano dalla più cocente delusione sentimentale allorquando scopre Nello, il suo amico e ospite, in atteggiamenti affettuosi con Mirella. Questo episodio, avvenuto al termine del soggiorno, segna al contempo la fine della vacanza, della estate, e anche, in qualche modo, della tarda infanzia e delle illusioni che l'accompagnano, aprendo le porte all'acerbo confronto con l'età adulta.

A conclusione di questo *excursus*, pare utile soffermarsi su alcune osservazioni relative alla produzione letteraria di Giani Stuparich. Va innanzitutto ricordata la sua prosa lieve

¹⁸ Milano, Roma, Treves, 1932.

e talvolta quasi poetica: essa favorisce la fruizione delle sue opere e le rende di facile e piacevole lettura. Stuparich è poi stato, come già accennato, autorevole testimone di un'epoca e di una interessantissima realtà culturale; tuttavia, costituisce un limite alla sua opera il fatto che essa appartenga in forma quasi esclusiva al filone memorialistico, risultando dunque legata al ricordo, diretto oppure leggermente rivisitato, delle proprie esperienze senza riuscire ad assurgere a una oggettivizzazione di esse e all'espressione di un messaggio più largamente universale.

Va anche sottolineato come l'elemento marino sia, in Stuparich, presente e importante, ma non centrale. La prevalenza resta infatti legata, in una economia complessiva dell'opera, ai ricordi della Prima guerra mondiale e, sul piano naturalistico, ai paesaggi montuosi del Carso e delle montagne prospicienti Trieste. Tuttavia, le narrazioni legate al mare si susseguono, nella produzione di Stuparich, con continuità: si parte infatti dal 1942, anno di pubblicazione de *L'isola*, e si giunge a *Ricordi istriani* e *Il ritorno del padre*, pubblicate, come già detto, nel 1961, poche settimane dopo la morte dell'autore. Appare inoltre preminente il legame instaurato con le terre istriano-dalmate, luogo d'origine del padre di Stuparich dove l'autore sente che affondano le sue radici. È dunque forse proprio attraverso questo ulteriore tassello, quello del legame con l'Istria e la Dalmazia, che si arricchisce e completa, anche grazie alle descrizioni del mare Adriatico, la figura di Giani Stuparich, triestino, italiano, irredento, intellettuale, medaglia d'oro al valor militare. Stuparich non fu, nel suo complesso, cantore dell'Adriatico, ma nell'Adriatico, e nelle terre adriatiche, per così dire, dell'"altra riva", egli ha trovato la sua realizzazione umana e letteraria.

Umberto Brunetti

Seduzioni e pericoli del mare Adriatico nello *Splendido violino verde* di Angelo Maria Ripellino

Il mare è una presenza tanto assidua quanto ambivalente nella poesia di Angelo Maria Ripellino. Come la pioggia, è innanzitutto espressione della potenza generatrice dell'acqua. Ne abbiamo un esempio nella lirica che chiude la sua ultima raccolta di versi, *Autunnale barocco* (n. 83): «Perché ogni cosa è ricca come il mare, / ogni cosa è intrisa di futuro, / ogni cosa anela a generare»¹. Il mare è anche elemento purificatore: nella quinta poesia dello *Splendido violino verde* esso è descritto come unica entità capace di «lavare l'ordura delle spiagge», di trascinare via la sporcizia del «lurido mondo» attraverso l'azione dell'«alta marea»². Dietro l'aspetto seducente della distesa marina, che assume talvolta sembianze femminee³, si cela però anche una fonte di pericolo e minaccia: il mare, infatti, non è soltanto causa di vita, ma anche di morte, rappresentata più di una volta attraverso la canonica metafora della nave che affonda⁴.

Nonostante la passione nomenclatoria e toponomastica di Ripellino, nei suoi versi il mare è di rado connotato

¹ Angelo Maria Ripellino, *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, Torino, Nino Aragno Editore, 2006, p. 297.

² Cfr. Angelo Maria Ripellino, *Lo splendido violino verde*, a cura di Umberto Brunetti, Roma, Artemide, 2021, pp. 94-95.

³ In particolare nella poesia 69 dello *Splendido violino verde*, vv. 1-3: «Mare, perché continui a tentarmi / con le gonnelline spumose delle onde, / con occhi di uva violacea?».

⁴ Si veda, oltre alla poesia 86, citata più avanti nell'articolo, la n. 21 dello *Splendido violino verde*, vv. 11-13: «Conosceva tutto a menadito, / e ora invece è un trombone arrugginito, / una navicella che affonda».

geograficamente, e in questi pochi casi l'ambientazione è sempre lontana e nordica. Le foche e i cormorani del mar Baltico con la sua «desolata spiaggia» compaiono in due poesie de *La fortezza di Alvernia*⁵, mentre il «nordico mare brumoso» della raccolta *Sinfonietta* è quello che bagna la costa di Knokke in Belgio⁶. Al mar Glaciale Artico sembrano rimandare, invece, alcuni memorabili versi del componimento che chiude *Lo splendido violino verde* (n. 86), nel quale la «vita arlecchina» del poeta è trasformata metaforicamente in un «veliero viluppo di stracci» che «con la sua gracile chiglia / si impiglia in un groppo di ghiacci», attraverso un'immagine che pare tradurre su carta il dipinto di Friedrich *Il mare di ghiaccio* (anche noto come *Il naufragio della Speranza*)⁷.

Proprio nello *Splendido violino verde*, la penultima raccolta poetica di Ripellino, pubblicata nel 1976, tuttavia, anche se mai nominato direttamente, assume una spiccata rilevanza il mare Adriatico, ispiratore di almeno tre poesie. Nella lirica n. 78, appartenente alla seconda sezione del volume, intitolata *Don Pasquale*, si materializza nella memoria dell'autore una mitica Illiria, l'antica regione balcanica in cui è ambientata *La dodicesima notte* di Shakespeare⁸. Il mare, ovviamente Adriatico, crea qui un'atmosfera fiabesca con «gli sgonfiotti turcheschi delle onde» e il suo plasmare «manichini d'argento sotto i balconi» di un'«allegra villa sperduta», che porta Ripellino al ricordo nostalgico, non importa se reale o fantastico, di una lontana e non più raggiungibile giovinezza passata. Molto più concreto e documentabile è invece

⁵ Le poesie 8 e 38: Ripellino, *Poesie prime e ultime*, cit., pp. 130, 160.

⁶ Cfr. poesia 69: Angelo Maria Ripellino, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2007, p. 175.

⁷ Cfr. Angelo Maria Ripellino, *Iridescenti. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di Umberto Brunetti e Antonio Pane, Torino, Nino Aragno Editore, 2020, p. 712: «Oppure *Il naufragio della Speranza* di Caspar David Friedrich, gran finale d'opera, dove una nave di nome Speranza (forse variante della gondola d'oro che doveva recarsi a Citera) giace, ormai vuota dei suoi «fantasmi», impigliata fra enormi blocchi di ghiaccio, aguzzi come pinnacoli».

⁸ Alla commedia shakespeariana appartiene anche il personaggio di Malvolio citato nella poesia n. 20 dello *Splendido violino verde*, vv. 6-9: «Ho preso un granchio come Malvolio. / Burlesco arabesco, minuscola / bambola verde, lo so: sono stolido, / e con giarrettiere incrociate».

l'apporto del mar Adriatico nella composizione di due poesie, la n. 18 e la n. 69, distanti nella collocazione interna del libro, ma contigue per l'ispirazione: di entrambe è, infatti, possibile ripercorrere la genesi tramite il confronto con alcuni appunti conservati in una delle agende manoscritte dell'autore⁹. Nella n. 18 appare evidente l'episodio biografico da cui le due liriche traggono spunto, ossia una vacanza sul Gargano trascorsa con la famiglia, verosimilmente nell'estate del 1973¹⁰:

Guardando la pelle di pachiderma del mare,
aspettava, rinchiuso in una bicocca gorganica,
che un burchiello corsaro venisse per liberare
il suo vitreo corpo, che trema a ogni vento, a ogni frana.
Che fastidio la spoglia pelosa dei guanti del sole, 5
le faccette taglienti, le coti delle onde,
questo liquido caldo da còliche
per chi è avvezzo alla notte brumosa, alle ronde
di spettri, alle smorfie di corvi in cilindro.
Come il padre di Amleto, l'angoscia riappare, 10
impiegato postale accanito su un unico timbro.
Lichène rabbrivisce, irretito nei vezzi del mare,
nel sale del sole che rosica gli occhi,
si sente in prigionia e dispera nel tòrrido limbo,
in questa abbagliante calcina di tomba, 15
sebbene ogni tanto si accorga di esagerare,
quando gli dicono: Amore, esci dall'ombra,
non rurulare come gli uggiosi ranocchi,
non ti crucciare della tua grama salute, del tuo barcollò
di parvenza di fieno e bambagia tenuta su grucce: 20
tutti noi siamo nati dal malumore di Dio.

⁹ Cfr. Agenda manoscritta 1972, in Archivio di Angelo Maria Ripellino e di Ela Hlochova, presso Archivio del Novecento, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Scritti, Appunti, "Kaufhof 2". Si tratta di una delle cinque agende utilizzate come quaderni di appunti da Ripellino negli ultimi anni di vita. L'appunto conservato alla c. 381 (28 dicembre) costituisce un avatesto della lirica n. 69: «Mare, perché continui a tentarmi / con le gonnelline spumose delle onde, / coi tuoi occhi di uva violastra? / Sai bene che sono una fortezza sbreccata, / e aspetto con ansia l'assalto dei saraceni». Gli ultimi due versi, tuttavia, rimandano alla poesia n. 18, in cui è presente l'immagine della fortezza gorganica assaltata dai corsari.

¹⁰ La stesura dell'Agenda 1972 è, infatti, ascrivibile al biennio 1973-1974. Della «gita sul Gargano» dà testimonianza anche Antonio Pane in Angelo Maria Ripellino, *Storie del bosco boemo e altri racconti*, cura e postfazione di Antonio Pane, Messina, Mesogea, 2006, p. 134.

La metrica del componimento è libera, ma vi è una particolare attenzione alle scansioni ritmiche del verso, con una predominanza di sequenze anapestiche (vv. 5-8, 10 e 11. Es.: «Che fastí- | dio la spó- | glia peló- | sa dei guán- | ti del só- | le») e di trisillabi replicati con accento fisso sul secondo elemento in versi di varia lunghezza (vv. 9, 13-15, 20. Es.: «nel sále | del sóle | che rósi- | ca gli^ócchi»). Quest'ultimo è un modulo stilistico che Mengaldo indica come peculiare del primo periodo poetico di Palazzeschi¹¹, autore con cui Ripellino presenta diverse affinità¹². Fittissima è la trama di rime e consonanze, particolarmente ricercate quelle ipermetre imperfette in cui l'ultima vocale della parola piana è replicata nella seconda atona della sdrucchiola anziché nella prima dopo l'accento (es. vv. 2-4 «garganica : frana»; vv. 5-7 «sole : còliche»); ma si noti anche il virtuosismo di far consuonare desinenze rare come «cilindro : timbro : limbo».

La poesia ha un impianto narrativo e ha per soggetto una generica terza persona, dietro la quale si cela chiaramente il poeta stesso¹³. Nei primi quattro versi è condensata, come evidenziano anche gli appunti sull'agenda del 1972, la suggestione principale attorno a cui ruota il componimento: la «bicocca garganica» (v. 2). Il termine ci rimanda alle torri difensive e di avvistamento fatte costruire nel XVI secolo lungo la costa del Gargano, come in tutto il regno di Napoli, per fronteggiare la costante minaccia di incursioni da parte di pirati saraceni. Tuttavia, se teniamo

¹¹ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 237.

¹² Si pensi, ad esempio, alla centralità nello *Splendido violino verde* delle metafore del poeta-saltimbanco e del poeta-incendiario, di ascendenza palazzeschiiana. L'argomento è approfondito nella mia *Introduzione* a Ripellino, *Lo splendido violino verde*, cit., pp. 60-62.

¹³ La sostituzione dell'io lirico con la terza persona è un modulo frequente nella raccolta. Differentemente negli avantesti in prosa contenuti nell'agenda del 1972 il discorso procede in prima persona: «da una bicocca arroccata su un promontorio garganico mi sto misurando col mare abbagliante»; «mi hanno chiuso in prigione in una bicocca aggrappata alle rupi garganiche [...]. Non posso scappare»; «nessun assalto di saraceni verrà a liberarmi» (Agenda 1972, cit., cc. 12, 15). Tuttavia già nel primo abbozzo in forma lirica appuntato sull'agenda (ivi, c. 17) troviamo l'oggettivazione dell'esperienza: «che fastidio la pelle pelosa dei guanti del sole, / le faccette taglienti del mare, per chi è avvezzo alla notte, agli spettri, alle topaie».

in considerazione il riferimento al «castello svevo» presente nell'agenda ripelliniana¹⁴, si può facilmente ipotizzare che, oltre alle torri saracene, dietro all'immagine vi sia anche il ricordo del castello di Vieste, posto su una rupe a strapiombo sul mare che sovrasta la spiaggia della Scialara. Anche se la configurazione attuale si deve a interventi spagnoli attuati tra 1535 e 1559, il castello venne fatto edificare da Federico II come «regia fortezza» nel 1242, dopo l'incursione dei Veneziani, e tra il XV e il XVI secolo subì diversi assalti da parte dei saraceni, tra cui quello del pirata Dragut nel 1554. La sua natura militare è testimoniata dalla presenza di feritoie, da cui si poteva perlustrare il mare verso nord e verso sud in lontananza e all'interno delle quali si sistemavano le cannoniere.

L'immagine della bicocca garganica ritorna anche in un altro scritto di Ripellino, il racconto *Parapiglia*, che trasfigura i giochi d'infanzia dei propri nipoti in un surreale spettacolo comico, all'interno delle *Storie del bosco boemo*, opera la cui composizione è coeva a quella dello *Splendido violino verde*:

Pea e Daria tengono per il filo un enorme pallone in forma di omino obeso e occhialuto. L'omino si chiama Barracuda e galleggia, plof plof, soddisfatto nell'aria domenicale. Ma il filo scappa di mano ai bambini che se lo contendono, e Barracuda d'un balzo si allontana per il chiarissimo cielo, perdendosi all'orlo della mia Pagina. Se spostato il foglio però, riesco ancora a inquadralo. Barracuda si posa sulla terrazza di una sua villa sospesa su un dirupo garganico, una rocca sul mare, simile ai fortilizi che un tempo respingevano le scorrerie dei pirati saraceni¹⁵.

Se ci soffermiamo ancora sui primi quattro versi della lirica 18 dello *Splendido violino verde*, è possibile notare subito un capovolgimento di prospettiva: il castello sul Gargano da strumento difensivo diventa qui una prigione, mentre l'assalto saraceno da minaccia si trasforma in atto liberatorio. Il complemento oggetto di «liberare» (v. 3), messo in risalto dall'*enjambement*, è il sintagma «vitreo corpo», dove l'aggettivo è usato metaforicamente da Ripellino per esprimere la propria

¹⁴ Cfr. Agenda 1972, cit., c. 12: «Non avevo dove fuggire. Né la mia parola aveva tanta forza da soffocare il muggito della morte. Troppe lacune, troppe zone di silenzio erano come feritoie in un castello svevo da cui essa penetrava».

¹⁵ Ripellino, *Storie del bosco boemo*, cit., p. 39.

condizione di fragilità dovuta a una malattia giovanile mai del tutto sanata, la tubercolosi, e da un male sopraggiunto in età adulta, il diabete, che causerà la sua morte prematura a cinquantaquattro anni. È da notare l'effetto fonosimbolico prodotto dall'allitterazione della *r* interconsonantica, finalizzata a evocare il suono di un vetro che va in frantumi: «vitreo... trema... frana» (v. 4). L'analogia con tale materiale è presente di nuovo nella raccolta nel componimento n. 27, in cui il poeta afferma: «Io sono un vetro di scarto di una spettrale Vetralla». Il tema della «malsania»¹⁶ è esplicitato al v. 19 («non ti crucciare della tua grama salute») nelle parole pronunciate da un interlocutore collettivo non meglio definito («gli dicono», v. 17), ma che dall'allocuzione adoperata («Amore») può essere facilmente identificato nella moglie del poeta.

Nel secondo dei quattro periodi da cui è costituita la lirica (vv. 9-5) viene esternata l'insofferenza dell'autore per l'ambiente marino in una normale giornata di vacanza estiva. L'avversione è rappresentata in maniera concreta su un piano epidermico: il campo semantico della percezione tattile è quello in cui sono inseriti, tramite metafore espressionistiche, i due elementi centrali del paesaggio descritto. Il letto del mare ricorda a Ripellino la pelle spessa e coriacea di un pachiderma (v. 1). Le onde hanno invece «faccette taglienti» e assomigliano a «coti» (v. 6), pietre abrasive utilizzate come strumento di affilatura. In parallelo, il contatto del corpo con i violenti raggi solari è reso metaforicamente dalla carezza sgradevole di un guanto peloso (v. 5). In opposizione alla sfera prepotentemente diurna della giornata di mare viene evocata quella più familiare della «notte brumosa» con il suo corteo di «spettri» e di «corvi» (vv. 8-9), simbolo della morte, che incombe sul poeta malato ed è

¹⁶ Il termine, probabile reminiscenza jacononiana (cfr. *Laude*, 81: «O Signor, per cortesia, / manname la malsania!»), oltre che in diverse poesie, è adoperato anche nello scritto autoesegetico del 1975 *Di me, delle mie sinfoniette*, ora in Ripellino, *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*, cit., pp. 293 s.: «Di libro in libro le mie liriche costituiscono un diario, nel quale la storia privata si intreccia coi fatti del mondo. Dai malumori, dai crucci, dai tentativi di gioia, dagli invaghimenti traspare come in filigrana la desolata demonia di un consorzio tutto in faccende di violenze e di guerra, tutto soprusi, che rendono ancora più grandi la nostra fragilità e malsania, l'implacabile senso di morte che vegeta dentro di noi».

una presenza costante nello *Splendido violino verde*. Le «ronde / di spettri» generano per naturale associazione la similitudine del v. 10 con il fantasma del padre di Amleto, seguita da una personificazione dell'astratto dall'effetto straniante: l'angoscia è paragonata all'attività meccanica e ripetitiva di un impiegato postale (v. 11), in stridente contrasto con il personaggio letterario precedentemente evocato.

L'ultimo periodo (vv. 12-21) è anche il più lungo della lirica. L'autore si riferisce a se stesso con l'eteronimo «Lichène», nome parlante che sottolinea la propria regressione verso il regno vegetale, per via di un malessere che dal piano fisico è sfociato anche su quello spirituale. Il senso di «fastidio» (v. 5) è tramutato dapprima in turbamento («rabbbrivisce», v. 12), poi in vera e propria «disperazione» (v. 14). Ritorna il campo semantico della prigionia introdotto al v. 2 («aspettava, rinchiuso in una bicocca garganica»), ma l'ambiente marino è ora addirittura percepito come «torrido limbo» e «tomba» (vv. 14-15) in una *climax* che rafforza il tema della morte apparso ai vv. 8-10. Il nesso concessivo del v. 16 introduce un brusco cambio prospettico con lo slittamento dall'orizzonte del poeta a quello della famiglia e in particolare della moglie (vv. 17-21). L'«ombra» in cui è inserito il soggetto lirico chiude la sequenza oppositiva luce-buio e segnala il suo rifiuto nei confronti dell'orizzonte solare e vitalistico rappresentato dal paesaggio marino. Il contenuto del discorso diretto ai vv. 17-21 è un'esortazione a cessare i lamenti e placare il tormento connessi alla propria «grama salute», alle afflizioni di un corpo che «trema a ogni vento» ed è ora raffigurato con l'aspetto barcollante di un molle manichino retto in piedi da stampelle. La sentenza sarcastica che pone fine al componimento è una citazione della frase di Kafka pronunciata in un colloquio con Max Brod e riportata da Benjamin nell'*Angelus Novus*: «Il nostro mondo è solo un cattivo umore di Dio»¹⁷.

La poesia n. 18 dello *Splendido violino verde* ha avuto una gestazione lenta, come testimonia l'agenda ripelliniana

¹⁷ Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 281.

del 1972. Se i primi appunti intorno alla bicocca garganica, presumibilmente contemporanei alla vacanza estiva, sono impressi infatti nelle pagine iniziali dell'agenda (cc. 12, 15 e 17), al limite opposto (cc. 381-382) troviamo di nuovo annotazioni relative a questa lirica («noi nati dal malumore di Dio», «corvi in cilindro»), oltre all'interessante avantesto della n. 69, che ci mostra come l'ispirazione dei due componimenti sia comune:

Mare, perché continui a tentarmi
con le gonnelline spumose delle onde,
coi tuoi occhi di uva violastra?
Sai bene che sono una fortezza sbreccata,
e aspetto con ansia l'assalto dei saraceni.

I riferimenti alla «fortezza sbreccata» e all'«assalto dei saraceni» rimandano ai versi incipitari della lirica analizzata, evidentemente non ancora conclusa quando Ripellino concepisce questo secondo componimento intorno al tema marino. Alla fine deciderà di dedicare l'immagine della bicocca e dei corsari unicamente alla poesia 18, cambiando il finale della più breve 69, così stampata nella raccolta:

Mare, perché continui a tentarmi?
con le gonnelline spumose delle onde,
con occhi di uva violacea?
Che vuole da me quella gotica barca,
baracca di punte e di cuspidi stridule,
che tuffa il suo naso scarlatto nell'acqua
e mi sorride?

5

La prima versione abbozzata sull'agenda ci svela come l'autore stesse pensando ancora al mare Adriatico e precisamente a quello della costa garganica quando concepì questi versi. Il componimento si presenta come un dialogo indispettito con il mare e si snoda in due periodi interrogativi. La metrica è libera, ma ancora una volta prevalgono i versi con scansione ternaria (vv. 3-6). Ricercata anche in questo caso è la rima ipermetra imperfetta di vv. 5-7 «stridule : sorride». La distesa marina assume qui sembianze seducenti di donna attraverso gli attributi delle «gonnelline spumose delle onde» e degli «occhi di uva violacea». Quest'ultima metafora, oltre a riecheggiare

la formula omerica *òinops pòntos* ("il mare colore del vino"), trova un altro ascendente nell'amato Chlébnikov: «un grappolo d'occhi di mare» recita, infatti, un verso della sua lirica *Ruscello dall'acqua fredda*, tradotta proprio da Ripellino¹⁸.

Anche in questo caso lo scenario marino è contraddistinto dalla presenza di un'imbarcazione, sovrapponibile al «burchiello corsaro» della n. 18: una «gotica barca» che solca energicamente le onde e, sorridendo, sembra invitare il poeta a tuffarsi con lei. Per comprendere meglio la valenza simbolica della barca bisogna prendere in esame la particolare connotazione offerta dall'aggettivo «gotica». Lo slancio verso l'alto delle sue vele a cuspide evoca nella fantasia del poeta il verticalismo dell'architettura gotica, particolarmente pregnante per l'autore. Il gotico, infatti, è anzitutto lo stile predominante, insieme al barocco, nell'architettura di Praga, città dell'anima di Ripellino. Anche per via di questa connessione, esso è da lui eletto a simbolo dell'impeto della giovinezza. Ne abbiamo una limpida testimonianza nel trittico della lirica 67 di *Sinfonietta*: «Ma ancora col gotico incendio delle sue cúspidi / la mia Gelmeroda mi chiama, la mia giovinezza ogivale»; «Ancora la giovinezza mi chiama, falòtica / [...] / ancora mi affligge la sua effigie gotica»¹⁹. La tentazione del mare consiste dunque in un incoraggiamento a godere la vita come avveniva da giovane. Ciò è avvertito però come invito vano e illusorio dall'autore, consapevole che la propria esistenza residua sia breve e che non sia in alcun modo possibile riacciuffare quella giovinezza, di cui la gotica barca è simbolo.

Al termine del nostro confronto è possibile notare come il mare estivo attiri e respinga al contempo il poeta, ormai estraneo all'euforico vitalismo che esso rappresenta, e arreso alla malinconia notturna, che è il tono dominante della raccolta *Lo splendido violino verde*. Come suggello di questo rifiuto di apertura verso un futuro inimmaginato per la propria vita, nel finale della già citata lirica 78, in cui si ripresenta lo stesso mare Adriatico nell'ambientazione favolosa e ormai irraggiungibile

¹⁸ Cfr. Velimir Chlébnikov, *Poesie*, saggio, antologia e commento a cura di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1968, p. 114.

¹⁹ Si legga inoltre a confronto Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 18: «il Gotico per me si immedesima con l'ardire della giovinezza».

dell'Illiria, il poeta paragona la giovinezza a un insieme di alberi travolti dalla tempesta, espressione racchiusa nell'unico termine slavo буре́лом (burelòm), che domina l'ultimo verso:

Eravamo splendenti e ben saldi bottoni
sulla buffa marsina del mondo. Ora siamo canuti
groppi di steli che hanno perduto la bussola,
cascami di polka in una bettola mesta,

15

relique di una cenciosa ritirata di Russia.
Di quella gotica fiaba non resta
che un burelòm, un viluppo di tronchi caduti.

Sandro Gentili

Bassani “fuori le mura”: l’Adriatico in *Dietro la porta* (e in *Gli occhiali d’oro*)

1. Il quindicesimo e ultimo capitolo di *Dietro la porta* (1964¹, con varianti 1974 e 1980), libro quarto di *Il romanzo di Ferrara* di Giorgio Bassani, è ambientato per intero a Cesenatico¹, dopo che l’intera storia si era svolta “dentro le mura” della città eponima del macrotesto: il giovane liceale, che ne è narratore e protagonista e che non è nominato, di primo mattino, semiaddormentato, a seguito di una notte insonne, su una *chaise longue* nell’arenile quasi deserto, avverte nel dormiveglia «ad uno ad uno tutti i piccoli rumori della clamorosa giornata balneare al suo inizio – il va e vieni dei bagnini affaccendati a preparare tende e ombrelloni, il grido ritmato di un gruppo di pescatori intenti a tirare a riva una rete». E si prepara al rito quotidiano delle ore successive, che avrà il suo culmine nel bagno lunghissimo insieme a una brigata di amici, a maggior ragione perché, nella sua «aria vasta e quieta», la «mattina era davvero molto bella. Acqua e cielo formavano dinanzi a noi un’unica massa chiara. Le barche al largo apparivano come sospese».

Aveva vissuto un anno scolastico traumatico, durante il quale la sua attrazione caratteriale, culturale ed etnica per la solitudine, o meglio per l’esilio («L’essilio che m’è dato a onor mi tegno», aveva sentito scandire in classe dal professore d’italiano, assumendo subito il verso dantesco a propria divisa)², era stata sollecitata da una duplice ma inconcludente

¹ Giorgio Bassani, *Dietro la porta* [1980], in Id., *Opere*, con un saggio introduttivo di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, pp. 581-699 e 692-699.

² Ivi, p. 587.

contropinta alla complicità amicale, sia verso l'alto, dove si imponeva la figura istituzionale e già adulta di Carlo Cattolica, l'indiscusso leader della classe, da cui però lo separava una «segreta demarcazione di confine»³, sia verso il basso, a cui il nuovo arrivato e subito emarginato Luciano Pulga lo invitava in una intimità ambigua, amalgama inquietante di servilismo e viceversa di dominio attraverso i prepotenti richiami a una sessualità morbosa e degradata, stante la condivisione con il protagonista della condizione di spaesamento e di anarchico disprezzo verso il prossimo. Un inestricabile garbuglio, questa seconda e imprevedibile alleanza, da cui gli derivavano piacere e ripugnanza per il rapporto di quotidiana frequentazione instauratosi con il nuovo giunto⁴: «Ma per il resto debbo confessare che, specie da principio, la sua umiltà di profugo, la sua totale sottomissione di inferiore e di protetto, mi davano un senso di appagamento quasi inebriante»⁵, rendendoglielo indispensabile e dunque rendendo se stesso a sua volta sottomesso al godimento di quell'ingannevole superiorità. La protratta sequenza del tranello teso a Pulga da Cattolica, che lo invita a casa e lo induce a sparlare in tutta libertà dell'amico fatto in precedenza nascondere dietro la porta, rappresenta il *climax* della storia: dalle parole del "traditore" il protagonista riceve un'immagine sconvolgente non tanto del compagno di studio che lo sta denigrando, quanto di sé, in particolare per lo smascheramento della sua volontà sociale di dominio e della sua ambiguità sessuale, pronosticata da Luciano di ineluttabile esito omosessuale. Ne è coinvolta, con l'intera famiglia improvvisamente fattasi estranea e irriconoscibile (a norma della funzione del perturbante)⁶, in particolare la madre, perché, al dire di Pulga di là dalla porta: «Certo è che l'estate al mare (saremmo andati a Cesenatico, l'estate prossima: prenderne nota!), una donna così doveva combinarne di tutti i colori al

³ Ivi, p. 591.

⁴ Ivi, p. 609.

⁵ Ivi, p. 618.

⁶ Ivi, pp. 679 ss.

marito anzianotto le settimane che lui, rientrato in città per stare dietro ai suoi affari, la lasciava nella villa d'affitto senza altra compagnia all'infuori di quella delle serve e dei bambini! [...]»⁷.

Tornando al capitolo conclusivo, il protagonista, che abbiamo lasciato sulla *chaise longue*, è raggiunto, con propria sorpresa, perché a seguito della lunga separazione successiva al tranello di Cattolica, da Luciano, che lo invita a un ultimo dialogo chiarificatore, produttivo infatti, lo assicura a posteriori il narratore, di «una qualche spiegazione». Ma negativa: se è vero che di fronte all'offerta dell'ex-amico di misurarsi con «tutta» la verità, il giovane liceale si ritrae nella propria condizione di esule, andando incontro di conseguenza alla ripetizione del confronto con il rimosso cui Pulga subito dopo il rifiuto lo sollecita, fino alla proposta di un'esperienza di promiscuità sessuale. A sua volta e invece conduce l'ospite imprevisto in moscone verso il largo, da dove la madre, appena arrivata, sarà un punto lontanissimo, «appena distinguibile»: lei, che di tutta la verità avrebbe dovuto essere un elemento imprescindibile⁸. Il mare distanzia, assorbe e dissolve la realtà, la sospende, e perciò procrastina indefinitamente la resa dei conti interiore: «Ed era bello, dopo tutto. Un mare talmente calmo, talmente piatto (più che di galleggiare sull'acqua sembrava di volare, di scivolare adagio nell'aria), non me lo ricordavo. E

⁷ Ivi, p. 677. E andrà notato che la vacanza al mare era stata evocata dall'io narrante anche a proposito del solido fidanzamento di Cattolica. Nell'impetoso paragone che istituisce fra sé, incapace di varcare la soglia dell'adolescenza, e lo studente modello (rendimento scolastico, altezza, abiti, fidanzamento ufficiale), un accenno era andato, ovviamente a proprio discapito, anche ai rapporti con le ragazze: «In materia di morose io non avevo ancora avuto la minima esperienza seria, concreta (erano esperienze quelle che avevo avuto al mare, d'estate, con le ragazze della spiaggia? Qualche po' di mano-nella-mano, di occhi-negli-occhi, qualche furtivo bacetto sulle guance, e nient'altro...)» (ivi, p. 596). La dislocazione spaziale dell'ultimo capitolo risulta così preparata, oltretutto dalle parole di Pulga, da questi cenni sporadici e apparentemente divaganti.

⁸ Non per nulla Luciano aveva ripetuto sulla spiaggia, per le signore in vacanza, quanto detto in casa a Cattolica per la madre; e all'interlocutore che aveva ascoltato non poteva sfuggire l'allusione: «Quante dovevano essercene, a Cesenatico, di signore belle e ben disposte! [...] Quando si trova in villeggiatura, soprattutto al mare, la donna non pensa che a divertirsi. Per chi abbia... per chi ci tenga a divertirsi con le donne... si tratta soltanto di saper sfruttare tempo e luogo più opportuni» (ivi, p. 695).

la riva, dalla parte opposta? Sfumata, con le colline azzurre dietro, quasi non la riconoscevo». Non resta infine, verificata nuovamente la propria esclusione e la propria impossibilità ad accettare il confronto aperto, in particolare con se stesso, con l'imperscrutato io profondo, che sostituire illusoriamente l'una e l'altra con un'esibizione di superiorità fisica fatta di perfetto *crawl* a fronte dell'impaurito, ammirato e di nuovo servile compagno incapace di nuotare e aggrappato al moscone beccheggiante. L'atto sublima la pulsione omicida verso l'amico traditore, magro ossuto macilento, pulsione di vittima-carnefice, di perseguitato-persecutore, affiorata all'immaginazione in precedenza⁹ ed esplicitamente presente nella prima edizione, del 1964, anche in conclusione di racconto, nell'autodefinizione, poi eliminata, di «impotente sicario»¹⁰. Rimuovere il se stesso Pulga, che pure lo ha contaminato come una peste, il lato oscuro e indicibile di sé, equivale alla decisione di convivere con un rimorso insanabile, con «un oscuro senso di colpa e di paura»¹¹, di lasciare aperta la «ferita» evocata in alcuni punti salienti del testo¹²: «Duro a capire, inchiodato per nascita a un destino di

⁹ «Vedevo la scena: io rosso, gli occhi fuori della testa, i pugni alzati a picchiare; lui, il piccolo miserabile, l'ignobile piccolo malandrino, mentre, contorcendosi ai miei piedi, cercava di proteggersi la faccia livida, tumefatta; e gli altri, in silenzio, a fare cerchio attorno. Infierivo, lo massacravo di bôte, e Luciano non si difendeva. Si limitava a ripararsi il viso con le mani di cui mi mostrava i ripugnanti palmi callosi, senza neanche piangere. Le pigliava e basta» (ivi, pp. 651-652).

¹⁰ Rispetto alla prima edizione del 1964 Bassani sfuma la pulsione omicida della navigazione verso il largo e sopprime l'autodefinizione conclusiva del protagonista: «il solito piccolo, impotente sicario di sempre» e il nesso stabilito fra Luciano e la madre: «mi nascondevo (a lui, Luciano, e a mia madre insieme...)» (Giorgio Bassani, *Dietro la porta*, Torino, Einaudi, 1964, p. 148).

¹¹ Bassani, *Dietro la porta* [1980], cit., p. 652.

¹² Nel primo capoverso del cap. I: «Gli anni trascorsi da allora non sono in fondo serviti a niente: non sono riusciti a medicare un dolore che è rimasto là come una ferita segreta, sanguinante in segreto. Guarirne? Liberarmene? Non so se sarà mai possibile» (ivi, p. 582); nel cap. 13, sotto lo sguardo della madre dopo l'esperienza 'dietro la porta': «Mi guardava il viso, le mani, tutto. E attraverso quel suo guardarmi trepido, preoccupato e insieme connivente, capivo quanto fosse partecipe dell'atroce ferita che mi era stata inferta poco prima. Chissà. Per vie misteriose, forse anche lei l'aveva subita nell'attimo stesso in cui l'avevo subita io» (ivi, p. 680); all'inizio del cap. 15, l'ultimo e dunque ad anello, secondo una struttura peculiare a Bassani: «L'ulcera aveva preso a suppurare in segreto, lenta, torpida, immedicabile...» (ivi, p. 692).

separazione e di livore, la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso, né mai»¹³.

2. La porzione dell'opera in riva all'Adriatico, esigua rispetto all'insieme, ma in posizione marcata e sorprendentemente deputata all'*explicit* di un intreccio tutto ferrarese, dà pieno conto della sua importanza, si arricchisce di significato e riduce lo spiazzamento del lettore per l'inaspettato trasferimento di ambientazione, quando *Dietro la porta* sia considerato in prospettiva intertestuale, autoriale ed extra-autoriale. Lo scrittore di città, di un'unica città, la Ferrara reale e simbolica, che vale a dire letteraria, del macrotesto, si collega infatti, per vie implicite o esplicite, per diramazioni di superficie o sotterranee a un immaginario marino di insospettabile varietà e complessità: tale da rendere ragione dell'altrimenti sconcertante dislocazione conclusiva. A cominciare dal proprio immaginario: per la prima tipologia, l'intertestualità autoriale, la memoria corre infatti a *Gli occhiali d'oro* (1958), libro secondo del *Romanzo di Ferrara*, in cui la stessa voce narrante (l'identità è studiosamente calcata), transitata dal primo liceo all'università, si concentra per cinque capitoli (8-12, con breve appendice a inizio 13) sull'«amicizia scandalosa»¹⁴ del dottor Athos Fatigati e del giovane Eraldo Deliliers, manifestatasi pubblicamente al "Grand Hotel" di Riccione sette anni più tardi dell'incontro con Pulga a Cesenatico (ma, per cronologia di scrittura, sei anni prima). «Sdraiato su una *chaise longue*, le mani intrecciate dietro la nuca e un libro giallo aperto sulle ginocchia, rimaneva così per due ore buone a

¹³ Ivi, p. 699. Su *Dietro la porta* cfr. Lucienne Kroha, *Il corpo e la Storia: lettura di Dietro la porta*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, pp. 155-169 e Enzo Neppi, *Sadismo a scuola: Dietro la porta di Giorgio Bassani fra Cuore, Agostino, Un voyage à Chytère, e... il tradimento di Giuda* in, *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di Giulio Ferroni e Clizia Gurreri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 51-74 (ringrazio Enzo Neppi per avermi consentito la lettura, che mi è stata particolarmente utile e di cui ho ampiamente tenuto conto, del saggio quando ancora in bozze).

¹⁴ Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro*, in Id., *Opere*, cit., pp. 216-314: 253.

guardare il mare»¹⁵: Fatigati si trova sulla spiaggia fin dal primo mattino, come l'io narrante del racconto precedente, e vi attende Deliliers, a fronte dell'«immobile lastra» dell'Adriatico, «liscia, pallidamente luminosa, senza una increspatura», con «centinaia di mosconi sparsi a varia distanza dalla riva, nonché lontanissime, appena visibili all'orizzonte e quasi sospese a mezz'aria, le vele color ruggine delle paranze e dei bragozzi»¹⁶; che però, fra le undici e mezzogiorno, si animerà, cambierà «colore. Non era più la massa scialba, oleosa, di mezz'ora avanti. Il vento teso che proveniva dal largo, il sole pressoché a picco, l'avevano trasformata in una distesa azzurra, sparsa di innumerevoli scintille d'oro»¹⁷; e lo muterà ancora di primo pomeriggio: «Più che azzurro, diventa nero: insomma non se ne resta abbacinati [...]. Le due del pomeriggio. Non c'è momento più bello per godersi in santa pace il nostro divino Amarissimo»¹⁸. Le ultime parole, in discorso diretto, sono di Fatigati, tanto esaltato da una fortuita e del tutto apparente reintegrazione, dopo la discesa agli inferi della “degenerazione” e della segregazione derivate, nella buona società ferrarese in vacanza, da far seguire nel suo eloquio fuori controllo a un endecasillabo di Pascoli («l'azzurra vision di San Marino») l'allusione superlativa al d'Annunzio adriatico. Diversamente da *Dietro la porta*, in cui poneva il sigillo definitivo alla volontaria cecità del protagonista già dichiarata dentro le mura di Ferrara, negli *Occhiali d'oro* la vacanza al mare adempie l'ufficio canonico di sconvolgere le regole e le forme del quotidiano, di favorire l'emersione dell'illecito, del proibito e di rendere di pubblico dominio, e quindi inaccettabile e senza ritorno, lo scandalo (non per nulla è posta al centro delle due sezioni ferraresi, con palese funzione di “crisi”). Ma senza alcuna prospettiva dichiaratamente anticonformistica e perciò liberatoria, se ambiguità e inquietudine sono le marche della nuova situazione narrativa, come del metamorfico e ora ostile Adriatico, connotato a questo punto della storia da una rete metaforica aggressivamente bellica:

¹⁵ Ivi, p. 254.

¹⁶ Ivi, p. 258.

¹⁷ Ivi, p. 261.

¹⁸ Ivi, p. 262.

Subito dopo mangiato tornai da solo sulla spiaggia.

Mi sedetti sotto la tenda. Il mare era già diventato blu scuro. Quel giorno, però, cominciando da pochi metri dalla riva fino a perdita d'occhio, le cime di ogni onda inalberavano ciascuna un pennacchio più candido della neve. Il vento soffiava sempre dal largo, ma adesso un poco di traverso. Se alzavo il binocolo militare di mio padre in modo da inquadrare lo sperone della punta di Pesaro che chiudeva l'arco della baia alla mia destra, lo vedevo piegare lassù in alto i tronchi dei pini, scompigliarne selvaggiamente le chiome. Sospinti dal cosiddetto vento greco del pomeriggio, i lunghi cavalloni venivano avanti a ranghi serrati e successivi. Prima che cominciassero a ridurre l'altezza dei loro cimieri di schiuma sino a farli sparire quasi del tutto negli ultimi metri, pareva che si precipitassero all'assalto della terraferma. Sdraiato sulla *chaise longue*, sentivo il sordo urto delle ondate contro la riva¹⁹.

Sono i giorni (fine estate 1937, e dunque principio delle manifestazioni politiche ufficiali di antisemitismo) in cui nella finzione narrativa il tema dell'esclusione si duplica, così come il ruolo protagonista all'interno del testo: all'omosessuale Fatigati si associa l'io narrante ebreo, in un nesso di identificazione e opposizione essenziale per l'intellezione della parte finale, nuovamente ferrarese, del romanzo. In Fatigati, fino alla conclusione della storia con il suicidio nelle acque del Po di Pontelagoscuro, domina la dialettica, ma irrisolta e senza vie d'uscita se non la morte, di integrazione-trasgressione, di colpa-passione, di uomo-bestia: la persistente nostalgia del decoro e della rispettabilità borghesi a fronte dell'attrazione per l'abisso, per l'ormai irrinunciabile "vita" esperita nell'estate adriatica. Mentre il narratore, conforme all'*explicit* categorico di *Dietro la porta*, assicura della immutabilità della propria condizione di "esilio", non convertibile nell'accettazione dello status di perseguitato come garanzia di superiore umanità, che gli prospetta Fatigati nell'ultima passeggiata notturna dentro le mura²⁰. Sarà facile notare che il sistema dei personaggi degli *Occhiali d'oro* getta luce retrospettiva, pur sulla base di un più determinato e cogente sfondo storico, su quel tanto di implicito che è nel racconto successivo: l'esplosione dello scandalo

¹⁹ Ivi, p. 266.

²⁰ Su *Gli occhiali d'oro* cfr. Enzo Neppi, *Una lettura degli Occhiali d'oro*, «Chroniques italiennes», web 28 (2/2014), pp. 209-232.

omosessuale di Fatigati e Deliliers, in riva all'Adriatico, sul rapporto del giovane protagonista con Pulga e sul loro ultimo incontro; la dimensione fattasi drammaticamente pubblica della condizione ebraica sulla sua condizione privata di rassegnazione all'isolamento e di inconscia quanto apertamente inaccettata identificazione con il compagno socialmente reietto. Ma fa anche transitare in *Dietro la porta*, segnatamente nella sezione "marina", le suggestioni letterarie di cui il romanzo è saturo.

3. Per l'anziano medico infatti, a suo tempo riverito per la perfetta sapienza professionale e mondana e poi tollerato per la signorile discrezione con cui dissimula la sua presunta patologia, esiti entrambe di un'autoeducazione vigile e severa all'onore borghese, ma che a più riprese ha lasciato trasparire nel luccichio degli occhi le affascinanti epifanie del proibito e che decide infine per la discesa sociale agli inferi, non è improprio usare le parole che Thomas Mann aveva riservato alla caratterizzazione di Gustav von Aschenbach: «Ebbro nel cervello e nel cuore», seguendo «passo passo i cenni del demone che si diletta di calpestare sotto i piedi l'umana ragione e dignità» e assaporando «la libidine e il delirio dell'abiezione», anche al Fatigati riccionese e al «suo cuore invecchiante», come a Aschenbach, «era troppo caro» perdersi²¹ dopo una vita di inflessibile disciplina interiore e pubblica. Un testo di riferimento, *La morte a Venezia*, e siamo all'intertestualità esterna, così vischiosamente intricato nel libro secondo, e cioè, stante l'interdipendenza delle sue parti, nell'intero *Romanzo di Ferrara*, da agevolare l'interpretazione delle ampie zone di non-detto tipiche di Bassani e che sono tali, rispetto alla fonte, anche per l'assenza del narratore onnisciente o, se si preferisce, dell'«ininterrotto discorso vissuto»²² che secondo Ladislao Mittner lo surroga per l'intero corso della narrazione manniana.

²¹ Thomas Mann, *La morte a Venezia*, in Id., *Romanzi brevi*, a cura di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori, 1984³, pp. 137-227: 202, 219, 193.

²² Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Tomo secondo, *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino, Einaudi, 1971, p. 1073.

Un dialogo intertestuale di cui è parte costitutiva il rapporto del protagonista con il mutevole Adriatico lagunare, perché fin dalla prima immagine che ne è fornita vi risalta la coesistenza, l'equilibrio delicatissimo e sulla soglia della temuta e auspicata infrazione, che Aschenbach riconosce in sé, di razionalità e sensualità, di rigore e sregolatezza, di forma e caos, e dunque l'ufficio simbolico: «La vista della spiaggia, quello spettacolo di gente civile che sull'orlo dell'elemento si abbandona a una gioia sensuale e spensierata, lo diletto e lo rallegrò come non mai. Già sul mare grigio e piano era tutta un'animazione: [...] vivacità di moto e pigro allungarsi nel torpore; [...] accurate eleganze mattutine si affiancavano alle nudità che audaci e placide assaporavano la libertà concessa in quel luogo»²³. E l'Adriatico è inquieto e mutevole, volta a volta «grigio e piano», come appena letto, «bianco e abbacinante nel suo sogno mattutino», e dunque con funzione idealizzante e mistificante, poi «sempre più intensamente azzurro» e infine scuro e malato al momento dell'ultima mortale discesa nell'arenile: «La spiaggia offriva un aspetto poco accogliente. L'ampio specchio d'acqua bassa delimitato dal primo banco di sabbia era increspato da rifluenti brividi di spuma»²⁴. È il momento in cui, accolto in sé il «Dio straniero», il desiderio erotico si converte e si identifica in pulsione di morte: in riva all'Adriatico, contemplando lo psicagogo Tadzio che «procedeva a capelli sciolti laggiù, nel mare, nel vento, simile a un'apparizione improbabile e distante su uno sfondo di nebbia senza confini»²⁵. *Explicit* che nella morte presente e prossima dell'uno e dell'altro, di Aschenbach e Tadzio, unifica lo scrittore e la sua creatura e ne legge il destino nel misterioso, funebre Adriatico veneziano; mentre Fatigati, anch'egli eroe della debolezza, va incontro alla degradata appendice ferrarese, accompagnato e abbandonato dalla cagna snaturata nella propria decisione di perdersi, di conservare nella fine volontaria l'ebbrezza della vita, «vita» finalmente, esperita nella peccaminosa Riccione balneare²⁶. Ma la funzione

²³ Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 171.

²⁴ Ivi, pp. 171, 187, 225.

²⁵ Ivi, pp. 226-227.

²⁶ Per un dettagliato inventario dell'influenza esercitata da Mann sull'opera

simbolica di quel mare alternativamente affascinante, ambiguo e minaccioso, in ultimo funebre, sarà parte anche del finale del racconto successivo.

4. Perseguitato-persecutore, come in *Dietro la porta* ma con minor evidenza dell'elemento negativo, è invece l'io narrante degli *Occhiali d'oro*, se egli stesso, come i compagni di università, aveva cessato di rispettare l'anziano medico una volta nota la sua omosessualità ed evidente la sua consecutiva autoemarginazione; se egli stesso aveva dimenticato di chiamarlo, come promesso, giusto prima del suicidio, con una telefonata che avrebbe potuto essergli salvifica. La storia duale, tematicamente e narrativamente a specchio degli *Occhiali d'oro* prepara, quando si focalizza sull'io testimone e attore, lo stesso personaggio conosciuto nelle aule del liceo ferrarese: dove l'esclusività del ruolo protagonista, però, con la proiezione in figure antagoniste delle proprie divaricate pulsioni, accentuerà il comune motivo della scoperta inorridita e dell'accettazione-rifiuto di sé siglata dall'episodio marino. E da una variante, rispetto all'edizione del 1964, che formalmente nasconde ma certo non sopprime nella sostanza un'altra fonte tematica: «— Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût»; il distico baudelairiano, in esergo alla prima edizione di *Dietro la porta*²⁷ e poi espunto, fa parte, sigillandolo, di un altro testo marino che così entra nel catalogo dei riferimenti letterari, *Un voyage à Cythère*, nel quale, al cospetto del «ciel [...] charmant» e della «mer [...] unie», l'io poetante avverte, essendoglisi «desormais» fatto tutto «noir et sanglant», «Comme un vomissement, remonter vers ses dents / Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes»; da cui la citata invocazione conclusiva, conflittuale nel racconto di Bassani appunto rispetto al proposito di rifiutare tutta la verità, di tenere a onore il proprio esilio perpetuo²⁸ e di fare suo

narrativa di Bassani cfr. Francesco Bausi, *Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann*, «Lettere italiane», 2, 2003, pp. 219-248.

²⁷ Nella cit. edizione Einaudi, p. 7.

²⁸ Stessa disposizione dell'io narrante in *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 313: «Dal

l'atteggiamento di anarchico disprezzo del mondo già avvertito verso i compagni di classe. Tanto che la soppressione dell'epigrafe può interpretarsi, nella comune parabola tragica dell'iniziazione alla vita e all'amore e del loro esito negativo, che collega il *Voyage* marino baudelairiano ai romanzi di Bassani, come presa d'atto della realistica accettazione della propria poetica della reticenza autoprotettiva, della convinzione razionale, si direbbe crociana, dell'ineffabilità dell'io profondo²⁹; oltrech  dell'impossibilit  di condividere per le proprie storie ferraresi il sublime orrido, la formula   di Auerbach, da cui scaturisce il segmento di testo baudelairiano citato (cos  come aveva eluso, con la scelta dell'abbassamento di livello del protagonista, la riflessione di Mann sull'arte e la morte).

Una scelta, quella dell'*epoch * al cospetto dell'emersione dell'inconscio, che distingue *Dietro la porta* anche dal proprio pi  pervasivo ipotesto, gi  criticamente censito come tale e marino anch'esso: *Agostino*, il racconto lungo di Alberto Moravia di appena venti anni antecedente, di ambientazione estiva e versiliese. L'ascrizione autoriale della concentratissima storia dell'adolescente altoborghese alla duplice autorit  ermeneutica di Marx e di Freud produce un tratto di discontinuit  con quella del giovane liceale messa in scena da Bassani: in Moravia l'obiettivo   infatti «tutta la verit », indistricabilmente sociale e individuale, o pi  pertinentemente l'«andare fino in fondo», come ammonivano a fare i due maestri smascheratori³⁰. Ma un altro sfondo marino, e stavolta esclusivo per l'intero intreccio, si associa allo sfondo marino di Bassani e ne incrementa il valore, ne moltiplica le associazioni di significato, dando credito all'ipotesi sopra avventata, che la circoscritta sezione adriatica di *Dietro la porta* abbia una funzione narrativa inversamente proporzionale alla sua estensione materiale (e sia forse un

mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai pi ».

²⁹ E a me sembra, ma l'argomento meriterebbe una verifica ben altrimenti puntuale, che l'intero capillare processo correttivo sia indirizzato a sfumare quello che di troppo esplicito, di presuntuosamente autoconsapevole fosse presente nella prima edizione.

³⁰ Per cui rinvio a Simone Casini, «*Un tempo oscuro*». *L'estate di Agostino e la rivelazione della realt *, introduzione a Alberto Moravia, *Agostino*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 5-40.

omaggio al palinsesto moraviano?). La tematizzazione fondante dell'opposizione di luce e calma marine e oscurità e turbamento interiori, di innocenza e di male, che scinde i cinque capitoli del racconto, dall'idillio balneare dell'*incipit*: «Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in patino. [...] Egli remava con un piacere profondo su quel mare calmo e diafano del primo mattino e la madre, seduta di fronte a lui, gli discorreva pianamente, lieta e serena come il mare e il cielo [...]»³¹, alla consapevolezza di un trauma che sembra irreparabile dopo l'esperienza dell'"altro", l'altro culturale e sociale, come Pulga in Bassani e la sequenza dietro la porta: «Dopo quel giorno incominciò per Agostino un tempo oscuro e pieno di tormenti. In quel giorno gli erano stati aperti per forza gli occhi: ma quello che aveva appreso era troppo più di quanto potesse sopportare»³², e fino all'*explicit* notturno dell'esclusione dalla casa chiusa, circoscrivono una storia in cui il mare partecipa ed è parte attiva delle esperienze primarie del protagonista: il rapporto con la madre³³, la scoperta dell'eros, il tradimento, il desiderio, la trasgressione, lo scacco e la frustrazione, con le sue circostanze canoniche: la vita di spiaggia, l'uscita in patino e in barca, il calore meridiano, i bagni, l'esperienza dell'alterità sociale. Concentrate e recate all'estremo, con la cancellazione dei divieti e il sovvertimento dei comportamenti, in presenza dell'elemento marino le situazioni drammatiche dei personaggi si rendono apparentemente o effettivamente senza uscita: un percorso di formazione che si avvia e si blocca, come in *Agostino* («Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse»)³⁴ o in *Dietro la porta*, uno svelamento a

³¹ Ivi, p. 47.

³² Ivi, p. 129.

³³ Lo sguardo "adulto" con cui è considerata la madre dopo la rivelazione dei compagni di gioco proletari nell'un caso e di Pulga nell'altro può servire a confermare quanto detto finora riguardo al valore decisivo dell'intertestualità: il dire tutto dell'ipotesto moraviano dà significato al non detto, al non più che alluso, del più reticente (o volontariamente sorvegliato: si ricordi come nelle varianti proceda per sottrazione di informazioni) Bassani e suggerisce la centralità, ben oltre lo spazio narrativo concessole, del personaggio della madre e del rapporto con la madre in *Dietro la porta*.

³⁴ Moravia, *Agostino*, cit., p. 169.

sé e al mondo, però autodistruttivo, come in *Morte a Venezia* e negli *Occhiali d'oro*. L'accettazione di un destino di infelicità, la scelta di un esilio senza possibilità di ritorno, lo smascheramento dell'io, l'incontro e l'annuncio della morte, vissuti a Venezia, in Versilia e a Citera, con programmata alternanza di ripresa e variazione, si replicano a Riccione e Cesenatico: lo straordinario investimento narrativo di Bassani "fuori le mura" e in riva all'Adriatico, che ci aveva sorpreso per la sua eccentricità, ha la sua ragion d'essere e il suo significato in questa consapevole partecipazione all'immaginario letterario di alcuni maestri della modernità.

Sara Lorenzetti

Frammenti equorei in *Gente di mare* di Giovanni Comisso

La presenza dell'universo marino si impone in modo prepotente alle origini della produzione di Giovanni Comisso sino a divenire non solo una raccolta di *topoi* ma una spinta mitopoietica che pervade la forma stilistica e la struttura narrativa. In questa sede ci si propone di scandagliare le rappresentazioni dell'Adriatico nella narrativa del trevigiano, prestando attenzione ai racconti di *Gente di mare*, osservatorio privilegiato in cui l'autore condensa un universo di temi e stilemi a cui rimarrà fedele per tutta l'esistenza e la carriera artistica.

Seconda opera di Comisso, la raccolta testimonia già l'affermarsi di un *usus scribendi* che diverrà in lui peculiare: "... stendere, indi riscrivere, riaggregare e rinominare le proprie pagine, per poi destinarle a più edizioni e a ristampe anche solo in parte mutate"¹. Infatti, il volume uscì la prima volta nel 1928 per i tipi Treves e comprendeva 14 testi, alcuni dei quali già pubblicati su riviste come «Quindicinale», «Convegno» e «Solaria»; nel '53 vide la luce un'edizione ampliata che, intitolata *Il vento dell'Adriatico*, riuniva anche il romanzo *Il porto dell'amore*; nuovi racconti si aggiunsero nella silloge comparsa per Longanesi del '59, mentre solo nel 1966 l'opera assunse la forma definitiva di 32 testi nonché il titolo con cui oggi è nota². La consacrazione letteraria arrivò per l'autore proprio

¹ Ilaria Crotti, *Navigare come 'divenire': Gente di mare di Giovanni Comisso, in Vele d'autore nell'Adriatico Orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana*, Trieste, 5-6 ottobre 2017, a cura di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018, p. 57.

² Cfr. *Notizie sui testi*, in Giovanni Comisso, *Opere*, a cura di Rolando Damiani e Nico Naldini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002, pp. 1636-1646.

con questi racconti «che si ispirano da una parte al modello di *Pesci rossi* di Emilio Cecchi e dall'altra al *Giornale di bordo* di Ardengo Soffici nel tentativo di conciliazione tra la prosa d'arte rondesca con il diario del giornale di bordo»³.

Originario di Treviso, poeta e prosatore, giornalista, pittore, Comisso rappresenta una figura così eclettica ed originale da rimanere sfuggente e difficilmente definibile; Pullini lo ritiene esponente di quella «tendenza tipica dell'arte veneta, che, ai margini della cultura ufficiale (spostatasi, dopo secoli di accentramento in Toscana, nei nuovi centri di Milano e di Napoli, dall'illuminismo al romanticismo all'idealismo), ha assimilato idee e stili trasferendoli sul terreno del proprio relativistico senso dei valori intellettuali e sul piano della propria esperienza quotidiana di vita...»⁴.

Si assume come strumento d'indagine la prospettiva critica, elaborata da Monica Farnetti, del «racconto di mare» che, sviluppatosi nell'Ottocento a partire dalla nascita di una nuova estetica, prende le mosse dal «romance» come narrativa d'avventura e si configura come un sottogenere determinato dalla presenza del pelago e dei suoi predicati. La studiosa conduce una puntuale analisi, da cui emerge una classificazione a soggetto utile anche come repertorio pratico⁵. Tra le diverse tipologie individuate compare il racconto lagunare e lo scrittore trevigiano risulta il principale referente del versante adriatico. Come sottolinea l'esegeta, «...la ricerca comissiana può procedere nella direzione duplice e concorde di una linea tematica e di una relativa unità tonale e stilistica, che nelle prose tra narrative e contemplative di *Gente di mare* [...] conquista il suo primo e felice approdo, concordemente riconosciuto come stabile e definitivo»⁶.

Nella raccolta *Gente di mare* i racconti trovano senza dubbio una ragione d'unità nell'ambientazione ricorrente, di solito

³ Rosanna Esposito, *Invito alla lettura di Giovanni Comisso*, Milano, Mursia, 1990, p. 80.

⁴ Giorgio Pullini, *Comisso*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 7.

⁵ Monica Farnetti, *Il romanzo del mare: morfologia e storia nella narrativa marinara*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 9-26.

⁶ Ivi, p. 82.

Chioggia, Sottomarina e la laguna veneta ma anche, soprattutto nella seconda parte, tutta la costa fino all'Istria, alla Dalmazia (comprese le isole) e alla regione della Morlacchia.

Sembra degno di attenzione tuttavia che il cronotopo cittadino venga spesso trasformato in spazio implicito dagli interventi correttivi effettuati per l'edizione definitiva del '66: le cittadine costiere sono di solito individuabili da indizi topografici relativi a monumenti o strade nonché talvolta al nome del patrono o di feste locali.

Nella silloge il mare rappresenta il protagonista principale delle storie: la distesa equorea, colta in diversi momenti della giornata, è resa con tocchi di colore e si risolve spesso nella pura luce del sole. «Il mare fremente nella piena mattina al maestrale che lo inazzurra. La terra si delinea bassa nel biancore del sole appena sorto, qualche trama di nubi dà a tutta l'aria una penombra d'argento»⁷. Come i critici hanno notato, la descrizione segue una tecnica impressionistica e Comisso, lui stesso autore di acquarelli e artista in stretto connubio con diversi pittori dell'epoca, è «vicino a certa pittura di Pio Semeghini e di Virgilio Guidi (non a caso veneziani d'elezione) più che a quella di De Pisis»⁸. Per esprimere questo concetto Zanzotto coniava l'espressione di «occhio-corpo», che «si bea del proprio assorbire la bellezza e l'inquietudine desiderabile della realtà per ridurla a sé»⁹.

La frantumazione del paesaggio in pennellate di colore trova una corrispondenza nella struttura paratattica del periodo che si frange in tante proposizioni, secondo uno stile in cui è stata riconosciuta un'eco del frammentismo lirico della seconda «Voce» (1914-16) nella fase derobertisiana.

⁷ Giovanni Comisso, *Una città di pescatori*, in *Gente di mare*, in Comisso, *Opere*, cit., p. 96.

⁸ Pullini, *Comisso*, cit., p. 56.

⁹ Andrea Zanzotto, *I cento metri*, in Andrea Zanzotto, *Scritti di letteratura*, I, *Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, p. 219.

Nella finzione narrativa il pelago assurge a dimensione aurorale positiva per i personaggi che, nell'immersione nelle sue acque, assaporano un'immediata felicità e spensieratezza come se si operasse il ricongiungimento istintivo e ferino con l'elemento primordiale.

L'estate li tenne impegnati tutto il giorno al nuoto nel canale. Si buttavano dalla riva della Dogana sfuggendo alle guardie e scomparendo sott'acqua per emergere come delfini al largo della laguna. Si udivano da terra le loro risa e i motteggi alle guardie impotenti. Nell'acqua tra i barbagli del sole, nudi e liberi sostenuti dall'impulso dei propri muscoli, si sentivano felici come animali che ritrovano il loro ambiente di origine¹⁰.

In questo passo de *Gli amici più cari* si attiva una dinamica contrastiva in cui il mare costituisce il polo positivo che sarà il *leitmotif* del racconto e, quando il protagonista Guido viene imprigionato, la disposizione euforica si proietta all'esterno e la dimensione onirica catalizza il desiderio di evasione del personaggio che nel sogno vede la cella trasformarsi in un surrogato del mare: «Nella notte sognò ancora di nuotare: ma era nel cortile della prigione, pieno di sole e trasformato come in una grande piscina»¹¹.

La morfologia narrativa tracciata da Farnetti individua un altro motivo fondante del racconto di mare nel *topos* del viaggiare sulle acque¹²: in Comisso tale esperienza, qualsiasi sia il mezzo di trasporto, distilla ai personaggi sensazioni piacevoli: così Adele che, in miseria, dopo l'ennesima sconfitta esistenziale, decide di trasferirsi a Venezia con i suoi figli, si trova sul battello a vela che attraversa il canale, dove lo «scorrere silenzioso della barca le dava un piacere inaudito e ancora sperava che la sua vita potesse realizzarsi felice»¹³. In questo caso il tragitto sulla laguna veicola la speranza della donna in un avvenire positivo che, smentita dalle vicende del racconto, rimane icona di un desiderio del personaggio. Anche gli uomini dei burchi, abituati a trascorrere lunghe e

¹⁰ Giovanni Comisso, *Gli amici più cari*, in *Gente di mare*, cit., pp. 151-152.

¹¹ Ivi, p. 168.

¹² Farnetti, *Il romanzo del mare: morfologia e storia nella narrativa marinara*, cit., p. 21.

¹³ Giovanni Comisso, *L'orologio di Adele*, in *Gente di mare*, cit., p. 187.

monotone ore in spazi ristretti, assaporano un navigare placido e sognante che nutre la loro fantasia, spezzato dalle tappe frenetiche effettuate in città (*Avventure in laguna*). Il testo più emblematico, tuttavia, è forse *Donna sul mare*, racconto appartenente alla seconda sezione della raccolta, dove si trova un'occorrenza paesaggistica di essenziale rilievo sotto il profilo ermeneutico:

Navigare è divenire convalescenti presi da esasperazioni allucinanti. Ma più mi accorsi attraverso allo splendore del mare, simile a una lente che ingrandisca, che la mia vita di terraferma nelle sue guaste abitudini si tramutava in un'altra. A ogni mattino controllavo quanto avevo perduto di quanto avevo addosso di morto e quanto avevo ancora da perdere. E i sogni, ogni notte più avanti sul mare, retrocedenti in composizioni di me sempre più vicine alla mia infanzia, parevano preannunciare il ritorno della mia vita alla purezza di una volta¹⁴.

Per l'io narrante, in viaggio da molti giorni insieme all'equipaggio, ormai sguarnito di provviste, navigare assume un valore iniziatico che permette di ritrovare la purezza primigenia delle origini; vagare per il mare equivale allora ad intraprendere un percorso esistenziale che, scendendo nelle profondità, conduca alla scoperta del proprio io. La citazione conferma che questa fase della produzione dell'autore risente dell'influsso della poesia simbolista francese di cui egli è un profondo ammiratore.

La navigazione condensa il sé l'insoluta contraddizione sempre compresente nell'opera così come nella biografia di Comisso, l'insopprimibile tendenza all'erranza ed, insieme, il desiderio di fermarsi a contemplare, come emerge dalle parole con cui descrive le prime vicissitudini della sua infanzia:

Dalla mia nascita ò avuto la condizione di errare nella mia sete di cibo dalle mammelle sterili di mia madre a quelle della prima balia che si erano pure isterilite perché ingravidata dal suo amante, e poi a quelle della seconda balia che doveva dimezzare il latte con il figlio. Questo mio errare è stato lo schema prestabilito del continuo mio muovermi per tutta la vita da un paese all'altro pure avendo invece il desiderio di stare fermo in incanto e contemplazione¹⁵.

¹⁴ Giovanni Comisso, *Donna sul mare*, ivi, pp. 284-285.

¹⁵ *Cronologia*, a cura di Nico Naldini, in Comisso, *Opere*, cit., p. LXV.

Nel sistema di variazioni sotteso alla parabola del viaggio sulle acque introdotto in *Gente di mare* Comisso sembra voler condensare i due archetipi delineati da Roland Barthes, da un lato il “bateau ivre” di Rimbaud, metafora dell’istinto d’esplorazione di un io che si vuole liberare dalla propria cavità, e dall’altro il “Nautilus” di Verne, il piacere della caverna dove il bambino si chiude per reinventare il mondo, riflesso del borghese che si appropria della casa e la arreda per rifugiarsi mentre fuori infuria la tempesta¹⁶.

In opposizione al mare, prendono forma nei racconti altri spazi equorei, che invece catalizzano una rete semantica negativa, dando vita ad una dicotomia apertura/chiusura, movimento/immobilità, vitalità/morte: l’acqua della laguna è ferma e torbida, pertanto «I pensieri più sconsolati vi galleggiano come carogne»¹⁷ (*Isola di laguna*); anche l’ambiente liminare di Sottomarina, sorta su strisce strappate alla sabbia e destinate agli orti, sebbene la terra straordinariamente fertile si colori di abbondanti frutti, affoga in un caldo stagnante che si mescola con odori penetranti e rievoca piuttosto una sensazione di putrescenza (*Ortolani di Sottomarina*).

Intorno all’universo marinaro e lagunare gravitano i personaggi dei racconti, la cui esistenza si modella sull’ambiente in cui vivono e lavorano, in una stretta connessione uomo/natura. Nella ricerca di un contatto immediato con la vita vissuta, Comisso incontra qui il mondo popolare: dopo i soldati delle trincee di guerra e prima di conoscere i contadini delle campagne venete, in questo periodo della gioventù scopre i marinai e i pescatori dell’Adriatico, che costituiranno il terzo polo della sua ricerca dell’altro¹⁸.

La presenza della natura nella città chioggiotta è interpretata dal vento che disegna due stagioni: in estate spira quello favorevole alle partenze delle barche, che corrisponde alle attività produttive della pesca e del commercio e, quindi, alla ricchezza, tradotta nell’atmosfera di gioia che pervade le strade

¹⁶ Roland Barthes, *Nautilus e Bateau ivre*, in *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 74-76.

¹⁷ Comisso, *Gli amici più cari*, in *Gente di mare*, cit., p. 240.

¹⁸ *Cronologia*, a cura di Nico Naldini, cit., p. LXX.

e si esprime nei canti e nelle danze; quando invece le brezze invernali decretano il tempo degli approdi, la vita economica si arresta e l'ozio che costringe gli uomini ad un riposo forzato trova un correlativo nella noia, diffusa nelle case, dove si impone un triste silenzio.

Come nota la Farnetti, la coppia natante-navigante assurge nel racconto di mare a tema caratteristico, di cui ogni altro risulta complementare¹⁹. La costellazione dei personaggi che abitano i luoghi descritti, infatti, sembra assumere un ruolo del tutto strumentale rispetto ai pescatori: se i bambini vivono la loro infanzia nel desiderio spasmodico di potersi imbarcare, i vecchi marinai, quando non sono più in grado di partire, riparano le reti o avvistano le navi detenendo il privilegio di darne l'annuncio; le giovinette ingannano il tempo nell'attesa dell'arrivo di un forestiero che le porti via, mentre le donne sposate corrono al molo insieme ai figli, vibranti d'attesa dei mariti impegnati in mare (*Una città di pescatori*).

Protagonista indiscusso dell'universo della silloge, eroe esclusivo è, dunque, il pescatore che, abituato all'alternanza tra buona e cattiva stagione, ha maturato la capacità di adattarsi alle circostanze imparando a cogliere l'opportunità del vento favorevole. Come sostiene Benussi, l'uomo di mare, costretto a confrontarsi con il costante pensiero della morte e con un ignoto che può solo immaginare, sviluppa la *metis*, qualità tipica delle popolazioni stanziate in zone costiere e, in particolare, del pescatore e del commerciante²⁰. In modo significativo, secondo Comisso, rimanere equivale a fallire e l'autore interpreta la resilienza dei marinai come il rovesciamento dell'ideale dell'ostrica verghiano, secondo quanto rivela una spia linguistica nel racconto *Occhiali d'oro*, dove il figlio di un ricco imprenditore dilapida la fortuna paterna, chiuso nell'ostinato rifiuto di ogni cambiamento: «Attaccato come un'ostrica allo scoglio, si sedeva ancora alla sua tavola riservata come al bel tempo, quando era figlio fortunato del commerciante di seppie

¹⁹ Farnetti, *Il romanzo del mare: morfologia e storia nella narrativa marinara*, cit., pp. 22-25.

²⁰ Cristina Benussi, *Scrittori di terra, di mare, di città*, Parma, Pratiche, 1998, pp. 119-122.

secche e si trovò costretto a vendere le sue robe di casa»²¹. La *Gente di mare* si configura in modo positivo per un'indole benevola che, proprio come il vento, asseconda le vicende del fato, come conferma la conclusione della novella:

Dopo qualche tempo nessuno si occupò più di lui, perché quella gente di mare è generosa: il destino si era preso la sua vendetta contro la superbia di lui e non vi era da pretendere altro. Era stato costretto a vendere i suoi occhiali d'oro che erano tutto quello che egli valeva e nessuno aveva da augurargli di peggio²².

Che l'autore attribuisca ai marinai un'indole comune è confermato dalla contrapposizione, spesso tracciata nei racconti, con gli abitanti plasmati da altri ambienti naturali: la vicenda occorsa a Mario, ingannato con l'illusione delle ricchezze perché sposi una ragazza incinta d'un altro, viene spiegata dalla voce narrante proprio ricorrendo all'analisi del carattere della gente di montagna, astuta e pronta a tutto per ottenere lo scopo prefissato:

Il suo padrone pensava giusto: la gente di montagna è un'altra, questa gente si può dire che abbia una stagione sola: l'inverno. [...] Non vi sono periodi di bonaccia e di tempesta, lassù da loro è sempre tempesta ed essi devono essere forti a vincerla, altrimenti sono perduti. Tutte le difficoltà vengono da loro superate con la tenacia che ànno nel superare inizialmente la vita. Non ànno abbandoni nel benessere raggiunto, sono ricchi e continuano a vivere come quando erano poveri²³.

Tratti negativi assume anche la tenacia degli ortolani che curano le terre liminari di Sottomarina: pure arricchitisi, essi per avidità rimangono ancorati ad uno stile di vita misero ed austero («Stanno in disparte taciturni e pensosi, fieri del denaro accumulato, lavorando giorno e notte a trasportare acqua dolce con le barche del Brenta ai loro pezzi di terra...»²⁴), ma soprattutto vivono passioni viscerali per cui intraprendono vendette ataviche («Un incendio lontano verso le terre di lavoro,

²¹ Giovanni Comisso, «Occhiali d'oro», in *Gente di mare*, cit., p. 147.

²² Ivi, p. 148.

²³ Giovanni Comisso, *La ricchezza di Mario*, in *Gente di mare*, cit., pp. 113-114.

²⁴ Giovanni Comisso, *Ortolani di Sottomarina*, in *Gente di mare*, cit., p. 217.

un cascinale bruciava e il fuoco era stato dato per vendetta. Un antico spirito di razza era ritornato a scaturire violento»²⁵).

La valenza positiva dei pescatori si coglie anche nella seconda parte della raccolta, quasi un *reportage* di viaggio, quando la narrazione assume la prima persona e l'io, che condivide l'esperienza di navigazione con i marinai, prova per essi un'adesione istintiva ed una solidarietà immediata, nonostante non riesca a comunicare con il linguaggio: «Le parole accompagnate sempre dall'ardore dei nostri volti, oramai erano comprensibili sull'orlo delle nostre pupille. Ogni pensiero era subito inteso come tra amici stretti da tempo»²⁶.

Il mare, anche quando non viene citato, è una presenza ineludibile perché plasma il carattere e l'animo dei personaggi e ne sagoma persino i corpi, soprattutto attraverso la forza del vento: non solo nel paese, «tutti parlano a voce alta con la stessa intonazione come fossero a bordo dei velieri»²⁷, ma anche le figure femminili paiono modellate da questo elemento²⁸: «Le donne sembrano create dopo un fortunale di scirocco che abbia allenato all'amore le braccia dei marinai: tanto ànno di ventoso nel capo e di patito nel corpo»²⁹ (*Una città di pescatori*).

Come sostiene Antonio Saccone, «Anche quando sta sulla terraferma [...] Giovanni ha come referente visivo dei suoi pensieri il mare, variamente declinato nella sua tavolozza cromatica, in cui a dominare è l'azzurro»³⁰. Oltre a rivestire un ruolo determinante a livello intra-diegetico, il pelago costituisce il riferimento costante della tecnica narrativa di Comisso, che descrive quel mondo attraverso il frequente ricorso alla realtà

²⁵ Ivi, p. 218.

²⁶ Giovanni Comisso, *Pesca miracolosa*, in *Gente di mare*, cit., p. 302.

²⁷ Comisso, *Una città di pescatori*, in *Gente di mare*, cit., p. 95.

²⁸ Un approfondimento sul tema del vento si trova nel bel saggio di Ilaria Crotti, *Navigare come 'divenire': Gente di mare di Giovanni Comisso*, cit., pp. 60-63.

²⁹ Comisso, *Una città di pescatori*, in *Gente di mare*, cit., p. 95.

³⁰ Antonio Saccone, «Il porto dell'amore». Il «libretto carnale e febbrile» di Giovanni Comisso, in *Vele d'autore nell'Adriatico Orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana*, cit., p. 87. Si mutuan le parole che il critico utilizza in riferimento al romanzo *Il porto dell'amore*, perché Saccone sostiene che «Le prose di viaggio adunate nel successivo *Gente di mare* confermeranno, incrementandola questa disposizione tematica e stilistica» (*ibidem*).

marinara, quasi a rivendicare il diritto di raccontarla dall'interno: «Vidi suoi occhi verdi e lustrati come quelli di un pesce sorridermi tra il biondo dei capelli inaspriti dal vento e dal salso»³¹.

Con un segnale discorsivo scoperto, in realtà, l'autore aveva rivelato la sua scelta di poetica già nell'*incipit* del racconto posto in apertura alla raccolta, dove la città è rappresentata dalla prospettiva di chi vi si avvicini in barca: «Si arriva per prati d'acqua, dopo avere rasentato paesi costruiti come scene di teatro di altri tempi e panorami di alberi con terreni erbosi di un verde prepotente sul precipizio azzurro del mare»³².

Il passo citato permette di riconoscere come in Comisso il mare dia vita a veri e propri "paesaggi letterari", secondo Jacob, rappresentazioni o descrizioni in relazione spaziale con la natura e colti da una prospettiva soggettiva. In questo caso non solo l'immagine rimanda alla posizione di un osservatore e ne coglie il punto di vista dinamico (quindi sottoposto al tempo), ma disegna un punto di fuga anche per lo sguardo del lettore, che è qui condotto ad identificarsi con l'istanza interna al testo³³.

L'ipotesi interpretativa che qui si suggerisce è che il mare diventi la chiave di lettura stilistica e strutturale della prosa di Comisso e costituisca una presenza molto più profonda di quanto possa risultare da una ricognizione morfologica che riconosca il paesaggio come sfondo dominante nonché la coppia natante-navigante come eroi privilegiati; si richiamano le parole di Claudio Magris: «Thomas Mann, che amava tanto il mare, diceva che esso, nella sua prosa, era divenuto la 'musica del linguaggio', il ritmo e il respiro del suo stile, e che dunque esso era presente molto spesso, anche se così raramente descritto»³⁴.

Nella raccolta la narrazione segue un ritmo contemplativo che sembra riprodurre il navigare placido e sognante, andamento che si accentua nella seconda parte, modellata sull'esperienza

³¹ Giovanni Comisso, *Una città tempesta a buon mercato*, in *Gente di mare*, cit., p. 254.

³² Comisso, *Una città di pescatori*, in *Gente di mare*, cit., p. 95.

³³ Michael Jacob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, L.S. Olschki, 2005, pp. 40-45.

³⁴ Claudio Magris, *C'è di mezzo il mare*, in «...e c'è di mezzo il mare»: *lingua, letteratura e civiltà marina*, a cura di Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen, Corinna Salvadori Loneran, Firenze, Cesati, 2002, vol. I, p. 15.

autobiografica dell'esperienza intrapresa dall'autore a bordo dell'imbarcazione «Il Gioello» capitanata da Virgilio Gamba. Forse proprio questa distensione spiega il giudizio di De Robertis sulle prose: «Quel mare, quei paesi, quegli avvenimenti, nel modo almeno come sono sentiti e descritti, generano monotoni, e certo ci avvertono che lo scrittore è stanco»³⁵.

A livello connotativo, la silloge trova la propria identità in una inesausta tensione dinamica tra unità e frammentarietà, correlativo oggettivo del mare come fusione di un insieme del singolo in un tutto, una miriade di onde che, pur ciascuna con la sua individualità, si dissolvono in un'unità superiore. Se da un lato, infatti, l'autore in *Gente di mare* si mantiene fedele ad un identico universo di temi ed ambienti e, soprattutto nella seconda parte, un unico racconto lungo, mostra di voler intraprendere percorsi di maggiore respiro narrativo, dall'altra la raccolta è attraversata da continue tensioni in direzione della frammentarietà: oltre all'organizzazione della silloge in due sezioni, numerosi testi sono al loro interno suddivisi ulteriormente in parti, ma soprattutto si apprezza la scelta di sperimentare differenti strategie e misure narrative e affrontare diversi generi, «dall'appunto-bozzetto, all'elzeviro, dal frammento diaristico al recupero memoriale, dalla cronaca più minuta al racconto»³⁶.

Alla luce di questa lettura assume rilievo semantico anche il fatto che il termine "Adriatico" ricorra una sola volta (nel testo *Pietro, uomo di mare*) in una silloge che appartiene alla categoria del "racconto di mare", dove lo sfondo equoreo è il paesaggio costante e il natante ed il navigante, eroi esclusivi, si fanno interpreti delle istanze della voce narrativa: proprio perché l'Adriatico come chiave di lettura d'accesso privilegiata della prosa breve comissiana, al di là della presenza tematica, modella la struttura narrativa e infonde il suo ritmo alla prosa a livello formale, la sua presenza viene quasi rimossa e nascosta in un'unica occorrenza, quasi un'indicazione di poetica che solo il lettore attento può cogliere.

³⁵ Giuseppe De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 143.

³⁶ Ilaria Crotti, *Navigare come 'divenire': Gente di mare di Giovanni Comisso*, cit., p. 58.

Silvia T. Zangrandi

Raccontare la seconda realtà dell'Adriatico.

Visioni reali e immaginarie del mare Adriatico in Anna Maria
Ortese e Lalla Romano

A mio padre e al suo Mousse
che ha solcato, vincente,
il mare Adriatico

1. *Introduzione*

Anna Maria Ortese, Lalla Romano: due scrittrici molto diverse per interessi, intenti, esiti letterari, ma che non è arbitrario accostare se il focus è la rappresentazione del mare Adriatico. Entrambe, in periodi diversi e con finalità diverse, hanno osservato la costa orientale e occidentale dell'Adriatico e ne hanno dato due raffigurazioni, da due differenti angolazioni. Ortese ci parla della costa italiana, più precisamente dell'Adriatico pugliese, negli anni Cinquanta quando i segni della guerra e della povertà erano più che mai evidenti; Romano ci parla della costa dalmata e in particolare dell'isola di Hvar (a quei tempi non ancora croata ma jugoslava) negli anni Ottanta. Ortese intraprende il viaggio per lavoro: su incarico di alcune testate giornalistiche, viaggia per l'Italia del dopoguerra per dare ai lettori una visione sincera e accorata dei luoghi visitati e della gente che lì vive; l'incarico consiste nel raccontare le condizioni di vita delle lavoratrici del tabacco del Gargano; Romano è in vacanza e tiene un diario sul quale, con sguardo disteso e a volte trasognato, appunta impressioni legate ai paesaggi e alle persone intraviste. I loro scritti si concretizzeranno per Ortese con la pubblicazione di

tre articoli (*Nel dominio del tabacco*¹, *Oltre l'isola dei coatti qualcuno ha chiamato*² e *Respiro dell'Adriatico* nel 1951³); per Romano con la pubblicazione del volumetto *Le lune di Hvar* nel 1991.

Gli articoli di Ortese sono rappresentativi della curiosità di vedere, della necessità di capire il mondo che la scrittrice spesso trasfigura con l'immaginazione, del desiderio di testimoniare nonostante la fatica e la stanchezza: «mi accadde di prendere una quantità di treni, scendere in molte stazioni all'alba, e ripartire ancora di notte, barcollando per la stanchezza»⁴. Ortese ama i dettagli, le comparse, la gente comune, specialmente quella che soffre, con la quale si intrattiene: «le cose viste – uomini e paesi – le ho viste sempre deformate dalla sofferenza, dall'ansia [...] questi scritti [...] nascono da tensione, solitudine, fuga e quella costante sensazione di disastro»⁵. Diversamente, Lalla Romano, ormai ottuagenaria, si reca a Hvar in vacanza e ripeterà questo viaggio per quattro estati, tiene un diario del viaggio, giustificando in questo modo i motivi della sua scrittura: «siccome io non faccio bagni di mare e non sto al sole, avevo molte ore di libertà. E allora prendevo appunti per annotare impressioni: di visioni, di paesaggi, di persone»⁶.

¹ L'articolo uscì su «Noi donne» il 21 ottobre 1951. Si cita da Anna Maria Ortese, *La lente scura*, a cura di Luca Clerici, Milano, Adelphi, 2004, pp. 421-425. Alla fine di ogni citazione sono indicate le pagine di riferimento.

² L'articolo uscì su «Noi donne», ma col titolo *Terra dimenticata*, il 4 novembre 1951. Si cita da Ortese, *La lente scura*, cit., pp. 263-267. Alla fine di ogni citazione sono indicate le pagine di riferimento. Giannone informa che lo stesso articolo uscì col titolo *Paradiso sul Gargano* in «Corriere di Napoli» l'anno seguente e col titolo *Oltre l'isola dei coatti qualcuno ha chiamato* su «Milano-Sera». Cfr. A. Lucio Giannone, «Respiro dell'Adriatico»: i reportage dalla Puglia di Anna Maria Ortese in, *Letteratura adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio*. Atti del II Convegno Internazionale, Capitolo 28-29 settembre 2010, a cura di Eleonora Carriero, Edizioni Digitali del CISVA, 2010, pp. 249-258: p. 255.

³ L'articolo uscì su «Corriere di Napoli» 31 ottobre - 1 novembre 1951. Si cita da Ortese, *La lente scura*, cit., pp. 426-428. Alla fine di ogni citazione sono indicate le pagine di riferimento.

⁴ Ortese, *Prefazione a La lente scura*, cit., p. 15.

⁵ Ortese, *Postfazione a La lente scura*, cit., p. 451.

⁶ Lalla Romano, *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Torino, Einaudi, 1998, p. 85.

2. *Viaggiatrici o turiste?*

Leggendo questi loro scritti, viene spontaneo ragionare attorno al senso del viaggio. Il viaggiare è un processo che coinvolge il soggetto sul piano personale ed emotivo per un periodo di tempo continuo ma ben delimitato ed è un modo di rappresentare se stessi. Tra i molti che hanno scritto attorno alla questione se chi visita un luogo non familiare possa essere definito viaggiatore o turista, c'è chi distingue i viaggiatori dai turisti in base alla capacità di integrarsi con la gente del luogo⁷; chi evita di usare i termini “viaggiatore” e “turista” e preferisce parlare di turisti eterodiretti, ovvero persone alla ricerca di cose da vedere e fotografare piuttosto che di incontri con persone reali, e turisti autodiretti, alla ricerca di autenticità che si realizza tramite l'integrazione con la realtà sociale del posto visitato⁸; chi differenzia il turista dal viaggiatore in base ai motivi del viaggio⁹; chi parla di sguardo del turista, distinguendo diversi tipi di sguardo: quello autentico, che nasce dal contatto con la cultura locale, e quello fittizio, che si ferma alla superficialità del rapporto con il nuovo ambiente¹⁰. All'interno di questa distinzione si collocano le nostre scrittrici con i loro differenti approcci: Ortese si pone l'obiettivo di conoscere il mondo aprendosi verso l'altro, mantenendo un atteggiamento di scoperta di cose, persone e abitudini di vita nuove che motivino il viaggio; Romano fa prevalere un atteggiamento di disinteresse verso chi la circonda, preferendo la solitudine o al massimo la vicinanza di chi è simile a lei. I viaggi per Romano sono forme di visione perché il viaggio, per sua stessa ammissione, «“è l'esperienza del vedere” [...] i viaggi di Lalla Romano diventano sempre profonde esperienze interiori»¹¹. Tuttavia, benché si tratti di due esperienze

⁷ Peter Corrigan, *La sociologia dei consumi*, Milano, Franco Angeli, 1999.

⁸ Maria Cristina Martinengo, Luca Savoia, *Sociologia dei fenomeni turistici*. Milano, Guerini e Associati, 1998.

⁹ Paul Fussell, *All'estero. Viaggiatori inglesi fra le due guerre*, Bologna, il Mulino, 1998.

¹⁰ John Urry, *Lo sguardo del turista: il tempo libero e il viaggio nella società moderna*, Roma, SEAM, 1995.

¹¹ Antonio Ria, *Introduzione a Lalla Romano*, in Lalla Romano, *Diario di Grecia. Le lune di Hvar e altri racconti di viaggio*, a cura di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 2003, p. VII.

odeporiche lontane tra loro, vi sono affinità nell'atteggiamento di rivelazione del mondo visitato e nella capacità di cogliere lo spirito del luogo.

3. *Odeporica come spazio dell'invenzione*

Sebbene la referenzialità sia la cifra di ogni reportage, è pur vero che negli scritti qui convocati lo spazio da reale diventa spazio dell'invenzione. Iniziamo a esaminare i tre scritti giornalistici di Anna Maria Ortese. Come detto, nel 1951 Ortese, inviata da alcuni giornali, dà vita a tre articoli riguardanti la Puglia, il suo mare e il suo entroterra. Il primo articolo, *Nel dominio del tabacco*, si apre con la descrizione della strada che da Avellino giunge alla «grande regione di pietra delle Puglie, qua e là chiomata di grano, adorna di viti e di ulivi, fasciata di pascoli, ma per il resto scalza» (421). Il tragitto da Avellino a Gagliano del Capo è un pellegrinaggio emozionante attraverso un paesaggio stupefacente dove il contrasto tra luce, tenebra, deserto, montagne lascia spazio al cielo che appare «immenso, obliquo, stravolto da temporali, lucido di piogge, acceso da folgori o da arcobaleni improvvisi, uncinato, lungo la costa adriatica, da marosi verdissimi, copriva e scopriva di volta in volta paesaggi sempre più remoti, arcani» (421). Con Ortese attraversiamo «uno dei paesaggi più stupefacenti della Penisola, ora tutto sassi, deserto, luce, ora soltanto montagne, fantasia, tenebra» (421). Dopo aver attraversato paesi e villaggi immersi nella miseria, la sera, insieme al fotoreporter, a bordo di una Topolino giunge a Lecce, «una piccola Cuzco, con le vie strette e graziose, le case dall'aria segreta» (422). La realtà viene deformata sia dalla scelta aggettivale (il cielo è «immenso, obliquo, stravolto [...] uncinato», 421) sia dai «paesaggi sempre più remoti, arcani» (421) e a Lecce Ortese viene accolta dal segreto delle case in cui il nero prevale accordandosi all'oscurità: la città è sulle soglie di un mondo nero, le donne sono vestite di nero, gli occhi neri sono senza sorriso. Tramite l'anafora «sempre più», Ortese presenta un paesaggio brullo e desertico dove cresce il tabacco. I tocchi paesaggistici indulgono alla presentazione del cielo dove la volta è «smaltata», le nuvole sono «sfilacci grigi, argentei». I

numerosi aggettivi conducono in un ambiente arcano e remoto che, attraverso un universo di disegni, sfocia in un «paesaggio da prima della creazione» (423); da qui appare Alessano, «come una pietra in mezzo a una nuvola» (423).

Nel secondo reportage (*Respiro dell'Adriatico*), una volta lasciata Foggia, Ortese e il fotoreporter che l'accompagna visitano il «torrione garganico» con Rodi Garganico, Vieste, Peschici, Mattinata. Qui ritorna l'elemento favoloso mediato dal sostantivo «magico» («la terra [...] ci portava, come un tappeto magico», 426) che segnala come anche in questo articolo il lettore assisterà all'inserzione del fantastico in un campo, il reportage, che per definizione non dovrebbe contemplare tali incursioni. Anche il tempo subisce uno scossone tanto che Ortese afferma: «mi pareva di camminare da anni, e solo poche ore prima avevamo lasciato Foggia» (427). L'apertura è soffusa di segni inquietanti che evidenziano il gioco contrastivo tra il luogo solitario e poco invitante con il mantello paradisiaco del mare, «di un azzurro turchese, assai lieve, avendo a sinistra una campagna ondulata, dolcissima» (426). In una scena in cui terrazze verdi e boschi si innalzano e fanno da schermo al mare azzurro che danno a Ortese la sensazione di essere trasportata da un tappeto, compare di nuovo il mare: «azzurro, di un azzurro fragile, purissimo in cui pareva che boschi e acque si riflettessero trepidamente» (426). Questa apparizione va oltre la rappresentazione del mondo vegetale e acquatico e assurge a simbolo di un mondo immaginario dove la terra si muove e porta verso un labirinto di salite e discese, di precipizi, di boschi che appaiono e scompaiono, lasciando intravedere gruppi di case «bianche, assolate». La Puglia viene descritta come una «sconfinata pietraia» (427) e il passaggio a Vieste avviene tramite «una strada incantata» (427) immersa nella «purezza dei boschi e del mare» che contrasta con le «piccole abitazioni corrose»: quest'ultima visione serve a introdurre la gente del luogo, muta e rassegnata. A Peschici l'immagine si fa allucinante ed evoca deserti e giardini lunari: vista dal mare «sembra un fossile, un gigante dell'età più remota [...] quasi un corpo disteso bocconi col triste petto sollevato sulle onde, reca sul dorso un agglomerato di case bianche, tutte cubi e terrazze

sotto la fronte di un castello» (428). A Rodi l'unico segno di vita è «il respiro profondo e insieme inquieto dell'Adriatico, che veniva a frangersi regolarmente [...] su quella povera riva» (428). L'antropomorfizzazione del mare si presenta in sintonia con l'aspetto fiabesco che lo precede: la strada è così antica e incantata che su di essa sembra di camminare da anni e la gente è sperduta in un luogo meraviglioso. Ogni elemento della composizione narrativa fa parte di una intelaiatura immaginosa e surreale che è la cifra stilistica di tutta la produzione di Ortese.

Infine, l'articolo *Oltre l'isola dei coatti qualcuno ha chiamato* continua idealmente quello precedente: Ortese si trova ancora a Rodi, ha soggiornato in una locanda «minacciata da presso dal vento e dal mare, che in quell'incertezza del buio esasperavano la loro potenza» (263). Il mare è l'immagine d'apertura: le selvagge impressioni del giorno passato date dalla burrasca della notte si dissolvono in «un mare liscio e celeste e grande, che nella luce nuovissima del giorno brillava con la stessa freschezza, faceva sentire la stessa voce favolosa dei mari apparsi a Omero nella sua Iliade» (263). La natura mostra la sua bellezza: mare cielo terra si compattano e diventano divinità e la voce favolosa del mare richiama quella di Omero nei suoi poemi. Grazie all'appello al mito, torna l'aura favolosa degli articoli precedenti tramite «l'immagine di un paese stregato» che continua a serbare sorprese. Dopo un avvio naturalistico, assieme alla beatitudine data dalla bellezza del paesaggio e dal mare, il paese stregato svela anche un intricato groviglio di sconforto prodotto dalla miseria e dall'isolamento nei quali vive la gente. In questo terzo e ultimo articolo riguardante le zone che si affacciano sull'Adriatico, protagonista è il paesaggio: dopo strade tutte rampe, appare «uno dei posti più squisiti del mondo» (265), fatto di ricami bianchi, azzurri, rossi dati dai fiori e dall'erba e dopo terrazze, scalette, balconi, spunta inaspettato «il cobalto assoluto del mare» (265). Queste iconografie cromatiche avvolgono lo sguardo attraverso un patrimonio di rappresentazioni il cui carosello di colori circonda il lettore con un alone immaginifico.

In *Le lune di Hvar*¹², l'attenzione di Lalla Romano è catturata dall'aspetto paesaggistico, dalla natura e dai suoi colori. Non dimentichiamo che Lalla nasce pittrice: dagli anni Venti agli anni Quaranta si dedica a questa attività, poi negli anni Quaranta smette di dipingere e si dedica alla scrittura, ma nella sua narrativa i riferimenti figurativi, la descrizione di paesaggi e figure contano molto, hanno una funzione icastica, tanto da poter dire che la sua è una scrittura figurata e infatti la sua opera letteraria si poggia su continui riferimenti all'arte, come si nota leggendo *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), *Le parole tra noi leggere* (1969), *Una giovinezza inventata* (1979), *Un sogno del Nord* (1989) e naturalmente *Le lune di Hvar*. Questo libro fuori dagli schemi per l'impostazione narrativa fatta di frasi frante, piene di pause date dagli a capo e dai segni aritmetici in sostituzione della punteggiatura tradizionale, dalle abbreviazioni di nomi propri e di luoghi, sono appunti di viaggio non convenzionali in cui frammento lirico, racconto, diario si intersecano. Come detto, Romano va a Hvar per quattro estati successive e ogni volta scopre nuovi luoghi e riscopre angoli già visitati. Il primo approccio al mare avviene per via negativa: Lalla ci dice che non lo ama («a me non piace il mare. Non mi piace il mare d'estate: i bagnanti, le abbronzature. A me il mare piace soltanto guardarlo quando non c'è nessuno», 65). Attraverso una serie di domande compulsive al suo giovane compagno, Antonio, che l'ha convinta a visitare Hvar, scopriamo che sull'isola ci sono boschi, che dall'albergo dove saranno alloggiati si vede il mare e «le onde si rifrangevano con violenza contro la parete di roccia» (66). Ma prima di arrivare sull'isola, la scrittrice descrive il viaggio: «dopo Fiume [...] il paesaggio [...] si restringe tra incombenti valli pietrose, muri e curve piene di vento, sul mare a picco. Fantasmi di isole come mostri acquattati» (68) e ancora: «Zara. Un lungomare squallido, buio, deserto [...] la mattina il lungomare è sempre deserto ma sereno e pieno di sole [...] davanti a un'insenatura di mare splendido come un blocco di turchese» (70). Così anche Muggia e Pirano,

¹² Tutte le citazioni si riferiscono a Romano, *Diario di Grecia. Le lune di Hvar*, cit., 2003, p. 126. Le pagine sono indicate col solo numero alla fine di ogni citazione.

attraversate nel secondo viaggio, sono «gemme del mare» (81) e «la strada dopo Pola [...] è così alta che il mare è sotto di noi. Luminoso, deserto» (82).

Arrivati a Hvar la notte, «costeggiamo il porto: luci, navi, palme. Si svolta: lungomare buio, luci fioche» (72), ma al mattino la visione cambia radicalmente: «questo non è mare, è una cartolina! [...] è un'immagine di pace, di immobilità» (74). Ecco che tutto diventa «viola chiaro, cielo e mare [...] viola cenere anche le colline, rosa-viola gli scogli» (101); «l'*infinita pace* della linea orizzontale nell'apertura di mare [...] mare lavanda [...] fremito di ondicine» (127). A queste immagini di serenità si contrappongono, lungo l'intera narrazione, immagini di mare in agitazione: «mare viola scuro – al porto ondata misteriosa che senza vento sbatte le barche [...] ogni tanto ondate improvvise si abbattano schiumando sugli scogli [...] il mare corre come un fiume – da sinistra a destra – è fermo solo nella cala verde fra gli scogli bianchi [...] turchino-viola del mare è quasi crudele» (99);

vento forte, mare con spume bianche [...] rientriamo per la strada alta, tra le case di Hvar antica [...] tempesta di vento – mare d'argento corrusco [...] il mare respira grosso – ondate e alte schiume contro gli scogli – nessuno si tuffa – mare turchino-verde specchia le nuvole leggere, rosate (102, 103).

Il confronto tra i due reportage evidenzia un tratto comune: la trasfigurazione della realtà, che da concreta si fa astratta. Infatti, frequentemente elementi reali si intrecciano al carattere irrealistico di alcune immagini e questo dà vita a descrizioni di paesaggi poeticamente trasfigurati in cui il tempo sfuma nell'allegoria e il ricordo degli spazi vissuti viene costituito, per dirla con Bachelard, in un universo di «disegni [che] non devono essere esatti, basta soltanto che siano intonati al nostro spazio interiore»¹³. I due scritti condividono infatti la presenza di vocaboli di derivazione fantastica: Ortese usa «stregato» per i paesi visitati, «voce favolosa» per il mare; Romano parla di scogli simili a mostri, isole come «fantasmi» tanto da arrivare a definire «la bellezza del mare [...] metafisica» (133).

¹³ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, p. 40.

4. *Lo spirito del luogo*

Accanto all'aspetto paesaggistico, le due narrazioni qui convocate propongono anche osservazioni di ordine antropologico che permettono di scoprire lo spirito del luogo. Per Ortese è un modo per prendere coscienza della condizione al limite dell'accettabile in cui le persone che incontra versano in pieno Novecento, per ragionare sulle difficoltà del vivere: subisce il fascino degli umili, degli oppressi, mostra il suo stupore di fronte al mondo e la sua voglia di essere d'aiuto, di tendere una mano fraterna a chi è in difficoltà. Del resto, la sua opera omnia mostra questa attenzione per i più deboli, per gli emarginati. Nell'articolo *Nel dominio del tabacco* alle case sempre più basse, agli alberi sempre più radi, alle «pietre sempre più aguzze» (422) corrisponde l'apparizione di un'umanità al limite dell'indigenza: intere famiglie sono «a malapena riparate da un ombrello o da scialli e cenci colorati» e i «paesi e villaggi [sono] sempre più miseri» (422). Ad Alessano fruga nei volti stravolti che evidenziano il disagio sociale, insieme di resti di un'esistenza precaria e sofferente: donne a piedi scalzi e con figli piccoli accanto infilano foglie di tabacco. Cristina Conchiglia sarà la guida che la accompagnerà a visitare la fabbrica di tabacco¹⁴: i suoi occhi sono neri come il paesaggio circostante; per Ortese Cristina è il tramite per ottenere informazioni desiderate sul numero delle tabacchine impegnate, sulla loro condizione e sul loro salario. La nostra viaggiatrice si sofferma a parlare di Rita Colaci di Alessano, una bambina di otto anni, penultima di 14 figli, che già aiuta le altre donne nella lavorazione del tabacco in un ambiente degradato e pieno di umidità. Sono proprio le figure o gli oggetti minori a colpire la sua sensibilità: «capita a volte [...] nei posti meno propizi al successo dell'immaginazione, che un particolare a prima vista insignificante, fornisca la chiave di una sensazione nuova, apra senza rumore prospettive diverse,

¹⁴ Cristina Conchiglia, «una figura mitica per queste lavoratrici che poi diventò anche deputato del Partito Comunista italiano», cfr. Giannone, «*Respiro dell'Adriatico*», cit., p. 252.

riveli dimensioni del tutto insospettate»¹⁵. A Montesardo le donne discorrono con gli occhi «con eloquenza primitiva» (424) e un giovane disabile è controllato da alcuni ragazzi, di cui «uno con gli occhi malati»¹⁶. Ortese indulge spesso nella rappresentazione di questa umanità dolente, povera e sofferente: a Gagliano del Capo ci presenta Angelina Panareo, una giovane donna ventenne «che si muove con la leggerezza di un angelo» (424) mentre infila foglie di tabacco in un luogo che sembra una grotta. Osservandola, Ortese si chiede cosa abbia conosciuto della terra, della gioia, del sole: «nulla, assolutamente nulla», solo le foglie frusciano intorno a lei, «unica veste da ballo della sua gioventù» (425). Questa appropriazione della realtà per mezzo di una lente filtrante si trasforma in leggerezza, impalpabilità e bellezza attraverso la metafora dell'abito simile a una veste da ballo. Nel reportage *Respiro dell'Adriatico*, Ortese non si limita a descrivere il paesaggio, ma ragiona attorno al dato sociale e umano, concludendo che «nel Gargano, le popolazioni erano residui di una gente fuggita e sperduta in un luogo meraviglioso, ma privo purtroppo di qualsiasi bene civile, che l'aveva isolata dal resto del mondo» (427). Sulla strada incantata per Vieste compaiono abitazioni corrose che si scontrano con la purezza dei boschi e del mare; la gente si esprime «in un linguaggio mozzo, incomprensibile» (427) e i ragazzi hanno sul volto «un che di risentito e di estatico, di violento e di pensieroso insieme» (427), testimonianza dei conflitti ineliminabili, delle esistenze vissute nella miseria che portano a domandarsi il significato della vita. Anche in questo reportage Ortese supera il mero documentarismo per rivolgersi all'aspetto sociale-umano: scopre che la collina è abitata perché «brillano lumi nel corpo della roccia [...] scalette sottili come antenne di insetti, conducevano a ingressi di antri difesi tutti da un'identica tendina di filo o cotone, lacera e stinta» (428), ma non riesce a incontrare i residenti perché preferiscono

¹⁵ Si legge questo nell'articolo *Ragazze di Savona*. Cfr. Ortese, *La lente scura*, cit., p. 336.

¹⁶ Lo sguardo verso i diversi, i sofferenti, la compassione per i più deboli, per gli emarginati sta alla base di molti scritti di Ortese, basti pensare a Daddo in *L'Iguana* o a Jimmy Op in *Alonso e i visionari*.

nascondersi. Dopo aver scostato il lembo della tenda che copre l'ingresso dell'abitazione, intravede occhi neri e lucenti, un lume, un letto, un uomo seduto pensieroso e mette a nudo un intricato groviglio di fili esistenziali, ognuno dei quali trasmette una piccola scossa, lasciando a chi legge la capacità di raccogliere le suggestioni proposte dalla narrazione. Nell'articolo *Oltre l'isola dei coatti...*, la diretta esposizione dei sentimenti continua con l'opinione della scrittrice che accosta polemicamente questi luoghi con la vicina e opulenta Roma, le sue ambasciate «e i miliardi profusi come le lampade elettriche, e qui cadeva ancora l'ombra delle caverne» (265). Lo sguardo di Ortese si ferma a osservare e descrivere la gente che si affaccia da tuguri domestici e parla con «gentile lamento», ma è attratta soprattutto dai bambini, «la cui esistenza è affidata, come quella dei fiori selvatici, alla bontà del cielo [...] cresciuti per puro miracolo» (264). La minuziosa ricostruzione dall'effetto straniante, come se qualcuno avesse abraso «la rampa bianchissima sul fondo turchino del mare» (264), lascia apparire un bambino vestito con un saio da frate che la madre gli ha fatto indossare come voto per la sua guarigione che, però, non è ancora avvenuta. La sua attenzione viene risvegliata da donne e bambine, che si recano al pozzo per attingere acqua e che vivono in case fatiscenti, e gli adulti hanno un sorriso «dove la vergogna era diventata divertimento, e l'ira un sorriso e una sassata» (265). Ad accrescere il contrasto tra paesaggio e umanità compare da un lato «lo splendore caldo [del tramonto...] che dà sangue alle rocce e al cielo» (266) e dall'altro le porticine oscure delle case-grotte da dove compaiono molti ragazzi. Ortese mette poi in luce una superstizione legata ad antiche usanze, archetipi lontani ma mai dimenticati. Dalle porticine oscure delle case-grotte appaiono molti ragazzi tra cui spicca Maria di Mele che, con ostinazione, chiede di essere fotografata. Alla fine la sua insistenza sarà premiata e, mentre la reporter scrive sul taccuino il suo nome, la bambina si trasforma e il suo viso, da adulto e cattivo, si fa tenero e infantile e, guardandosi intorno, grida: «mi ha scritta e mi basta» (266). Ortese spera che la notorietà raggiunta da questa bambina la proietti verso altri mondi, «oltre tutto quel mare, oltre l'isola dei coatti, oltre i boschi e le pietraie

di questa terra qualcuno aveva chiamato il suo nome, [...] le aveva fatto intravedere l'approdo a una civiltà, un giorno, una vita» (267). La referenzialità data dalle descrizioni paesaggistiche e dagli incontri sfuma in riflessioni personali. Ortese giustifica queste immagini dolorose scrivendo: «non auguro a nessuna persona giovane [...] di attraversare l'Italia in un dopoguerra [...] come io l'attraversai. C'è da uscirne spezzati. Tutto vi sembra estraneo, meraviglioso e spietato insieme» (452). In controtendenza all'angoscia e allo sconforto, compare «la reverenza per l'utopia – sempre alta e presente come una luce bianca tra le nuvole basse dello sconfortato vivere»¹⁷, spia di speranza in un futuro migliore.

Diversamente da Ortese, che partecipa immedesimandosi alle vicende delle persone incontrate per dare voce al mondo privo di voce, con Romano non è possibile parlare di interesse antropologico: come detto più volte, Lalla è una turista sull'isola di Hvar, benché secondo Antonio Ria, «non c'è mai niente di turistico nei viaggi di Lalla Romano»¹⁸. Agli inizi degli anni Ottanta è andata la prima volta trascinata dal suo giovane compagno e, successivamente, è tornata per ammirare e rivedere i luoghi, convinta che «per *fondare* una storia (una specie di storia) bisogna vedere le persone almeno *due* volte (*rivedere*)»¹⁹. Il viaggio e la scrittura che ne consegue sono l'occasione per la scrittrice di narrare di sé, delle sue intemperanze di carattere, dei suoi sbalzi di umore, della sua insofferenza verso la gente, il cibo, i rumori. Scrive infatti che non è tanto il mare quanto «è la gente che detesto» (65).

Appena arriva a Hvar, è accolta da «luce sfolgorante, e rumore, cioè musiche. Ritmo e rumore, voci, gioventù sui gradini. Nuovo terrore» (72). Sin dall'inizio, quindi, è chiaro che non possiamo aspettarci l'empatia ortesiana e anche gli incontri con le persone del luogo sono sporadici, non cercati. Se poi, per qualche ragione, le incontra, le racconta nei loro aspetti più spiacevoli: «il primo ristorante è una mensa popolare, in uno

¹⁷ Ortese, *Prefazione* in *La lente scura*, cit., p. 17.

¹⁸ Ria, *Introduzione a Lalla Romano*, in Romano, *Diario di Grecia. Le lune di Hvar*, cit., p. VII.

¹⁹ Romano, *Diario di Grecia. Le lune di Hvar*, cit., p. 126.

stanzone pieno di uomini giganteschi, sudati» (81). Colpisce il fatto che non parli mai con nessuno, tranne con Antonio; infatti Antonio le dirà: «dovresti parlare con la gente» (103). Lalla si limita a descrivere le persone incontrate a distanza: «giovani dall'aria strafottente, biondi e belli: tedeschi» (82); «a Karlobag [...] un uomo giovane e gentile, con bambini intenti ai loro gelati; due ragazze, belle e annoiate, fumano; una nonna carina, buona, antica [...] la padrona (del ristorante), anziana, parla il veneto antico» (83); «coppia di bellissimi che guarda il mare iracondo» (104). Romano è priva di ogni sentimentalismo o interesse nei confronti di chi è meno abbiente: «l'operaia dal profilo brutto, capelli irti, butta la sua roba [...] ha mangiato un pezzo di pane con qualcosa che prendeva da un pacchettino» (97). E anche quando si tratta di turisti come lei, non è mai indulgente: si veda ad esempio questa descrizione: «uomo alto e bello con bambino in braccio trionfante, moglie dietro bruttina, triste, pare una serva» (103).

Lalla è spesso lasciata sola da Antonio che, diversamente da lei, ama il sole e l'acqua del mare, e resta serena in compagnia della sua solitudine: «la baia verde, tra le rocce bianche: poca gente, silenzio» (127). Le poche occasioni di conversazione avvengono sempre con turisti come lei, preferibilmente di ceto sociale elevato, non con la gente del posto. Del resto la sua attività consiste nell'andare a cena, nell'andare a sentire i concerti. «Un uomo grande e bello, sui sessant'anni, guarda in su, a me: "Francese? Tedesca?. Io: Italiana./ Sorpreso e compiaciuto, sale e prende posto sulla panchina. Parla francese: è professore di Diritto all'università di Beograd» (88). Questo momento può essere definito «spazio vuoto dell'incontro»²⁰ inteso come pseudo incontro, superficiale e inconsistente, con la realtà locale. Il turista «non pone mai l'accento sull'impatto che il nostro semplice arrivo può avere sugli altri [...] si osserva, ci si stupisce, si fotografa e spesso si discute su ciò che si è visto tra i turisti stessi»²¹.

²⁰ Marco Aime, *L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 11.

²¹ Ivi, p. 39.

5. *Due oggetti letterari*

Ortese e Romano sono due scrittrici in proprio, quindi è naturale che, nel leggere i due scritti oggetto di questa indagine, si trovino qualità letterarie che lo stile adottato mette in rilievo. Nei due scritti considerati, protagoniste sono le loro impressioni e le descrizioni del viaggio e l'oggettività diventa soggettività o, meglio ancora, soggettività e creatività interpretativa, ancorate al reale, si costituiscono come preciso strumento informativo.

Nel reportage di Ortese le finalità narrative prevalgono sulle esigenze contingenti dell'informazione: ella trasforma in racconti le notizie sui luoghi visitati e il viaggio diventa avventura quando ci narra le fatiche vissute sia da lei, sia dall'auto che la trasporta per raggiungere alcuni paesi; queste pagine di reportage diventano realtà letteraria autonoma. Anche nello scritto di Lalla Romano la realtà è percorsa non al di sopra ma attraverso: la scrittrice osserva e interpreta ciò che la circonda e l'esperienza personale (e dunque non totalmente oggettiva) e il viaggio come circostanza esteriore al soggetto si fondono e le cose viste e le esperienze vissute diventano protagoniste. Confrontiamo le descrizioni del mare che ci regalano le due scrittrici: le analogie tra i due scritti sono numerose, in particolare riguardo alla scelta aggettivale legata alla sfera visiva. Cominciamo con Ortese: il mare è «liscio e celeste e grande» (O, 263); per evidenziare il suo colore usa il contrasto: «una rampa bianchissima sul fondo turchino del mare» (O, 264); il mare è color cobalto, «azzurro turchese, assai lieve» (O, 426).

Anche il lessico scelto da Romano gravita attorno alla sfera degli stimoli visivi, infatti i due lessemi che si incontrano più frequentemente sono «guardare» e «luce». L'energia del segno pittorico presente nei suoi quadri è riscontrabile nelle lapidarie visioni di cielo e mare, dove tutto è lasciato al silenzio dell'immagine: «il mare tutto color rosa, specchio e fonte di luce iridata – il costone dai boschi fa nera l'acqua del golfo, vibrante di scaglie d'oro» (R, 149). La cromia si intensifica nelle ultime due lune con l'uso di sfumature spesso inattese: «mare bianco, metallico, liscio [...] due blu: turchino prezioso piatto (il mare), celeste tenero leggero (il cielo) [...] mare nero, barche bianche

o rosse smaglianti» (R, 128); «gli infiniti disegni sull'acqua [...] / mare quasi deserto (la barca bianca dorme) grigio-viola, leggermente vibrante / nel varco striature tenuissime» (R, 158). L'azzurro²² è, ovviamente, molto presente: «in fondo alla passeggiata lungo il mare [...] c'è una leggera foschia, il mare è celeste come il cielo, verdissimo nella cala alla mia destra, tra gli scogli bianchi [...] il mare è tornato blu, le vele come spine bianche, sottili» (R, 85); e ancora: «mare di tenero grigio-verde [...] mare blu-nero» (R, 110); «le isole nel mare fosforescente [...] mare color vino» (R, 129); «il mare tutto color rosa, specchio e fonte di luce iridata» (R, 149).

In *Il porto di Toledo*, Ortese considera la scrittura un modo per «scoprire l'invisibile che si annuncia attraverso il visibile» e afferma che «l'espressività [...], sebbene ci apparisse solo [...] un tentativo continuo e affannato di esprimere l'immagine che l'uomo si è fatta del mondo, e perciò potesse apparire [...] un semplice riflesso di tale mondo, era, in realtà, *un secondo mondo o seconda realtà*, una immensa appropriazione dell'inespresso [...] tale inespresso finalmente rivelato come una seconda irreale realtà»²³. Troviamo spesso in queste pagine la «seconda realtà» che, stilisticamente, si traduce nell'uso di similitudini e metafore che esaltano questa rappresentazione. In particolare, l'uso delle similitudini serve a travestire luoghi e persone: in Ortese la luce, il bianco e l'azzurro sembrano una favola (cfr. 264); ella viene trasportata «come [su] un tappeto magico» (O, 426), Peschici, vista dalla terra, evoca «deserti e giardini lunari» mentre dal mare «sembra un fossile» (O, 428) e il sole e i secoli hanno mutato la carne in pietra. Qui «il simbolo [...] raduna elementi separati, collega il cielo e la terra [...] il reale e il sogno, l'inconscio e la coscienza»²⁴ e infatti il luogo solitario si trasforma in un «mantello di paradiso» (O, 426), la terra si innalza verso il cielo e i boschi raggiungono trepidamente l'acqua per specchiarsi.

²² «L'azzurro è il colore più immateriale: in natura è presente solo come trasparenza [...] è la via dell'infinito dove il reale si trasforma in immaginario» (R, 119).

²³ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo* in *Romanzi*, a cura di Monica Farnetti, vol. I, Milano, Adelphi, 2002, p. 470.

²⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbant, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1986; 2005, p. XIII.

Questa immagine si conclude con una metafora sorprendente e la collina sulla quale stanno le case diventa un «corpo disteso bocconi col petto sollevato sulle onde» (O, 428). Per Romano «il lungo scoglio che chiude la cala verde ha una forma astratta che tende alla forma animale» (R, 104), «le barche, come donne lasciate sole, sono inquiete» (R, 103), hanno le «vele come mezzelune» (R, 110) e «le piccole onde schioccano baci contro le chiglie» (R, 141). Attorno a sé «fantasmi di isole come mostri acquattati» (R, 68).

6. Conclusioni

I reportage di Anna Maria Ortese si orientano su due direttive: il diffuso senso di miseria e la bellezza del paesaggio. La scrittrice giustifica il primo mettendo in luce la devastazione causata dalla guerra da poco terminata mentre il lato meraviglioso si esplica attraverso un funambolismo espressivo che evidenzia la raffinata sensibilità di Ortese. Il gioco scrittoria del contrasto, il procedere per similitudini e simboli rende la lettura di queste pagine affascinante, spesso il significato slitta verso l'immaginario e, d'accordo con Luca Clerici, «la sensazione di irrealtà che conquista il lettore [...] è corroborata dall'alto tasso di figuratività di questi reportage, ricchissimi di metafore, di similitudini»²⁵. Nel diario di Lalla Romano gli spunti lirici al limite con l'immaginifico regalano all'ambiente descritto una seconda vita, una seconda realtà che solo la sensibilità di una scrittrice è in grado di cogliere.

In entrambe l'esperienza vissuta in prossimità del mare Adriatico ha lasciato un segno: è quindi possibile concludere che le due scrittrici hanno dato vita a un mondo che, tramite la simbolizzazione linguistica, è intelligibile e fonte di interesse per chiunque lo legga e non solo per chi conosce i luoghi da loro descritti.

²⁵ Luca Clerici, *Una inaffidabile viaggiatrice visionaria*, in Ortese, *La lente scura*, cit., p. 463.

Carla Carotenuto

Il fascino della Jugoslavia e il “mito di Sveti Stefan” in Libero Bigiaretti

Il fascino esercitato dai territori della (ex) Jugoslavia su Libero Bigiaretti¹ è attestato da articoli, testi, collaborazioni giornalistiche, dalla corrispondenza epistolare e dal materiale autografo in cui si rinvencono riferimenti di carattere autobiografico che evidenziano lo stretto legame tra vita e scrittura. Sulla base della documentazione finora rinvenuta, l'interesse bigiarettiano per la Jugoslavia, polo attrattivo ideologico e socioculturale per gli intellettuali di sinistra, si palesa sin dai resoconti giornalistici del *Viaggio in Jugoslavia* del 1948 mediante l'esaltazione della nuova Jugoslavia, socialista ed egualitaria, di cui l'autore coglie con un rapido tocco anche «certi stupendi aspetti naturali».

I toni elogiativi sono confermati durante il soggiorno di Bigiaretti nello stesso paese nel 1963 con la delegazione di letterati italiani fra cui Giancarlo Vigorelli e Giambattista Vicari. Lo scrittore marchigiano sottolinea, nell'articolo di Vojislav Lalovic apparso su “La Voce del popolo” a giugno 1963, i «grandi passi avanti» compiuti dalla Jugoslavia in ambito culturale, economico e industriale².

¹ Sulla formazione e sull'attività culturale e letteraria dell'autore cfr. Carla Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, Pesaro, Metauro, 2014.

² Vojislav Lalovic, *Il soggiorno dei letterati italiani in Jugoslavia. Libero Bigiaretti: «La vostra cultura si è molto sviluppata in questi ultimi tempi»*, «La Voce del popolo», 22 giugno 1963.

Agli anni Sessanta risalgono articoli a firma bigarettiana che indulgiano sulle bellezze paesaggistiche³ e artistiche in particolare montenegrine, come *Estate nel Montenegro. Notizie da Cattigne* ospitato a settembre 1962 su “Il Paese”:

Le spiagge più belle di Europa, le più frastagliate e mosse, le più varie nell’alternarsi di scogliere e di lidi, di insenature e di golfi; le acque marine più limpide, con fondali lavorati, si potrebbe dire, a mosaico, sopra cui si inchinano pini ed ulivi; insomma, un litorale stupendo accompagnato dalla immobile navigazione di isole e isolotti selvaggi e verdi, sono di pertinenza di una popolazione, quella montenegrina, che verso il mare ostenta la più grande indifferenza e dal quale si tiene lontana. I montenegrini guardano il mare dall’alto delle loro montagne bianche di sasso, e lo guardano con antica diffidenza⁴.

Il «modesto palazzo reale dei Petrovic», citato a fine articolo, è descritto poco dopo sulla medesima testata in *Giovani universitari nello stile «nouvelle vague»*. Ballano il twist anche nel Montenegro accanto al Palazzo del Biliardo e alla figura di Pietro II⁵.

All’arcipelago dalmata, alle isole di Hvar e Scedro, è dedicato invece *Novità omeriche dal convento di Hvar. Ulisse adriatico*, pubblicato su “Paese Sera” a luglio 1965. Il paesaggio marino, evocato poeticamente da Umberto Saba, e la passione culturale si combinano in una suggestiva supposizione formulata da un ingegnere navale e da un frate francescano che identificherebbero il regno di Circe nell’isola di Scedro dirottando l’approdo dell’eroe omerico sulle coste adriatiche⁶.

Queste terre costituiscono luoghi di ispirazione letteraria sia per Bigiaretti, che ambienta a Sveti Stefan gran parte de *La*

³ Per approfondimenti di carattere storico-culturale, letterario, naturalistico del contesto adriatico cfr. per es. *Letteratura, arte e cultura italiana tra le due sponde dell’Adriatico*, Atti della Giornata di studio, 28 ottobre 2005, a cura di Luciana Borsetto, Padova, CLEUP, 2006; *La Macroregione Adriatico-Ionica. Valori culturali e dinamiche territoriali tra le due sponde dell’Adriatico*, a cura di Carlo Pongetti, «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», XX, 187, settembre 2015.

⁴ Libero Bigiaretti, *Estate nel Montenegro. Notizie da Cattigne*, «Il Paese», 12 settembre 1962.

⁵ Cfr. Libero Bigiaretti, *Giovani universitari nello stile «nouvelle vague»*. Ballano il twist anche nel Montenegro, «Il Paese», 14 settembre 1962.

⁶ Cfr. Libero Bigiaretti, *Novità omeriche dal convento di Hvar. Ulisse adriatico*, «Paese Sera», 8 luglio 1965.

controfigura, romanzo edito nel 1968 il cui primo abbozzo risale all'inizio degli anni Sessanta, sia per Alberto Moravia, il quale, sollecitato dall'amico per una vacanza estiva, lavora a *L'attenzione*:

La quarta trascrizione, la penultima de *L'attenzione*, quella dove si è operato il cambiamento di marcia ed è avvenuta l'adozione di un tempo diverso, è stata fatta da Moravia nei mesi che l'estate scorsa ha passato in Jugoslavia, sulla costa meridionale, a Sveti Stefan e a Dubrovnik. Gli avevo dato dunque un buon consiglio, nel '63, quando io ero reduce da quella stupenda costa del Montenegro che si era mostrata anche per me, due anni di seguito, distensiva e stimolante. Ma è un consiglio che forse perde valore per il futuro. La costa del Montenegro, da Cattaro in giù, è stata già scoperta, assaggiata, da troppi turisti. Si ha ragione di temere che conosca presto la "massificazione" turistica di cui, più a nord, hanno già fatto le spese le belle spiagge dalmate⁷.

Testimonianze della frequentazione del litorale montenegrino da parte di Bigiaretti si rintracciano nella corrispondenza epistolare con Valentino Bompiani, nello specifico negli anni 1962-1963⁸, e in altri interventi e interviste allo scrittore⁹ che ricorda l'ambientazione del suo romanzo alimentando il «mito di Sveti Stefan», dove coesistono «la comodità e lo stato di natura»¹⁰. Sveti Stefan, in passato villaggio di pescatori divenuto negli anni Sessanta un'isola-albergo, meta ambita di villeggiatura, si presenta, per la bellezza incontaminata e la collocazione solitaria, come il luogo ideale per la vicenda passionale de *La controfigura*, pubblicato da Bompiani e vincitore del premio Viareggio nel 1968. In un'atmosfera tra realtà e immaginazione, si snoda la vicenda del romanzo che trae origine dall'esperienza

⁷ Libero Bigiaretti, *L'impegno di Moravia: prima il romanzo poi la clinica* («Successo», gennaio 1965), in *Profili al tratto*, a cura e con un saggio di E. Ragni, Roma, Aracne, 2003, p. 157 (*Presentazione* di Giulio Cattaneo).

⁸ Cfr. Cristina Tagliaferri, *L'Editore e l'Autore. Valentino Bompiani e Libero Bigiaretti con carteggio inedito (1958-1990)*, Pesaro, Metauro, 2010.

⁹ Cfr. Heidi Salaets, *Libero Bigiaretti alla ricerca di se stesso*, «Civiltà italiana», XVI, 1, 1992, p. 171 (estratto).

¹⁰ Libero Bigiaretti, *In vacanza con gli scrittori - Mandatemi una cartolina da Sveti Stefan*, «Domina», luglio 1969, p. 93.

di una vacanza estiva dell'autore nella località suddetta dove osserva un uomo sdraiato sulla bellissima spiaggia¹¹.

Il primo abbozzo manoscritto è «incominciato a Sveti Stefan nell'agosto 63 (riscritto poi nel 67-68)»¹²; alla riscrittura sono seguite varie revisioni giungendo all'edizione del libro¹³. *La controfigura* è preceduta dalla pubblicazione a gennaio 1964 su «Amica», con illustrazioni, del romanzo breve a puntate *Il Vikingo*¹⁴ (uno dei titoli leggibili nel materiale autografo).

Nonostante la diversa caratterizzazione dei personaggi, la rielaborazione e l'ampliamento della trama attestati dalla documentazione, in cui assume rilievo e funzione diversa la figura della suocera in relazione alla coppia e soprattutto al protagonista maschile, analoghe sono, ne *Il Vikingo* e ne *La controfigura*, alcune situazioni, la celebrazione naturalistica della costa e di noti centri come Budva:

Non è una spiaggia qualsiasi, quella dove lo abbiamo conosciuto: cioè non una spiaggia popolata da ombrelloni, sedie a sdraio, radioline, gelatai e bagnanti. Un tratto di costa segreto nell'ancora abbastanza segreto Montenegro; a circa due chilometri dall'isola-albergo di Sveti Stefan, in direzione di Bar; per essere più chiari verso la frontiera albanese. Lucia e io possiamo testimoniare che quel tratto di costa è stupendo; deserto e pressoché selvatico. Gli ulivi della collina fanno ombra fin quasi agli scogli e ai ciottoli della spiaggetta; ciottoli sagomati e colorati variamente dove spesso abbiamo ritrovato [...] motivi scultorei e pittorici visti negli studi e nelle gallerie di nostri amici. Insieme con gli ulivi, visibilmente longevi, fichi selvatici, pinastri, tamerici, rovi e piccoli cactus. Ogni tanto le spiagge sassose e brevi sono interrotte da scogliere scivolose e da massi stratiformi

¹¹ Cfr. Salaets, *Liberio Bigiaretti alla ricerca di se stesso*, cit., p. 171.

¹² Indicazione apposta nel quaderno autografo conservato insieme ad altri documenti de *La controfigura* nel Fondo Manoscritti del Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

¹³ Per la genesi, l'analisi critica dell'avantesto e de *La controfigura* si rimanda a Carotenuto, *Liberio Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, cit., nello specifico pp. 291-326; Carla Carotenuto, *Tra gli autografi di Liberio Bigiaretti*, «Autografo», *L'inquieta cultura del Novecento*, XIII, 35, luglio-dicembre 1997, pp. 58-70. Cfr., anche per le questioni editoriali, Tagliaferri, *L'Editore e l'Autore. Valentino Bompiani e Liberio Bigiaretti con carteggio inedito (1958-1990)*, cit.

¹⁴ Liberio Bigiaretti, *Il Vikingo*, «Amica», 12 gennaio 1964, pp. 90-91 e 95; 19 gennaio 1964, pp. 58-59 e 69; 26 gennaio, 1964, pp. 74-75 e 78. I protagonisti sono Stefano e Lucia Baldoni, Eddie Martin, Nora.

che rammentano impressionanti malumori tellurici. Nell'ampio anfiteatro delle colline, che salgono, subito impetuose, fino ai fianchi delle montagne, si aprono piccole insenature che da millenni invitano inutilmente gli uomini dei monti a scendere, a porvi al riparo le barche¹⁵.

Questa non è una spiaggia delle solite: qui niente ombrelloni, sedie a sdraio, bagnanti adulti e minori, nessun transistor. [...] Siamo in un tratto di costa del Montenegro; a poco più di un chilometro [...] dall'isola-albergo di Sveti Stefan, dove siamo alloggiati. Di là dall'albergo, giù giù per Milocer fino a Budva, la costa è piena di gente. Il nostro posticino si merita gli aggettivi spalancati, che Lucia gli ha dedicato i primi giorni, prima d'esserne stufa. Ulivi e pini scendono giù dalla collina pasticcata, fin quasi agli scogli e ai ciottoli della spiaggia. Ciottoloni molto belli, colorati, variegati, lisci o sbrozolosi, spugnosi, a uovo, a lama del paleolitico. [...]

Insieme con gli ulivi, longevi senza dubbio, e atteggiati in contorsioni un po' da guitti, vi sono fichi selvatici, o semplicemente fichi, pinastri, spini, felci, cactus e non so quante altre piante, aromatiche e no, per me sconosciute. Più avanti, altre spiaggette e insenature, separate tra loro da scogli lunghi e scivolosi, da massi precipitati giù dal pendio, scorticati, rossicci, mostranti a nudo la struttura stratiforme; rammentano malumori tellurici di chissà quando.

Tutte queste insenature, lungo l'arco della costa, da secoli invitano inutilmente gli uomini della montagna a scendere giù, a mettere le barche in mare¹⁶.

Nell'ideazione del triangolo passionale tra moglie (Lucia), marito, suocera (Nora) ne *La controfigura*, Bigiaretti individua una fonte di ispirazione ne *La Lupa* di Verga, il cui riferimento è esplicitato nei documenti bigiarettiani dove tra i titoli compare *La Lupa di mare*¹⁷. L'attrazione per la suocera, enucleata – come rilevato in più occasioni da Giulio Cattaneo¹⁸ – nel precedente

¹⁵ Bigiaretti, *Il Vikingo*, «Amica», 12 gennaio 1964, p. 90.

¹⁶ Libero Bigiaretti, *La controfigura*, Lavis (TN), L'Impronta, 2004, pp. 10-12.

¹⁷ Cfr. Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, cit., pp. 300-301 e 317-324. Il titolo definitivo *La controfigura* è suggerito all'autore dall'amico Libero De Libero: «Da parte mia ti comunico che ho scritto quasi tutto il libro. [...] De Libero lo ha letto nella nuova versione e assicura che è il mio libro migliore! Mi ha regalato un bel titolo: LA CONTROFIGURA. Molto migliore di "La lupa di mare", un po' volgare» (Lettera di Libero Bigiaretti a Valentino Bompiani, 27 dicembre 1967, in Tagliaferri, *L'Editore e l'Autore. Valentino Bompiani e Libero Bigiaretti con carteggio inedito (1958-1990)*, cit., p. 283).

¹⁸ Si rinvia in particolare a Giulio Cattaneo, *Nota al testo*, in Bigiaretti, *La controfigura*, cit., pp. III-IV. Cfr. inoltre Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, cit., pp. 292-295.

romanzo dell'autore marchigiano, *Le indulgenze*¹⁹, diviene il tema centrale de *La controfigura* in cui la curiosità della coppia Lucia-marito è stimolata da uno straniero, l'americano Eddie (Kennan o Kenneth), catalizzatore dell'interesse di Lucia e Nora e istigatore della gelosia del protagonista. A lui sono attribuiti, secondo uno dei passatempi diffusi sulla spiaggia, diversi soprannomi: «Fidel Castro, e anche Dollaro d'onore, l'Eremita, il Beat, il Figlio dei fiori»²⁰.

La vacanza estiva in un luogo incontaminato, assimilato all'Eden, lontano dai vincoli sociali e dai ritmi frenetici della città – Roma – dove la coppia protagonista ritorna a termine del libro, rappresenta la situazione propizia per la confessione, la parziale e fugace soddisfazione di una passione indicibile secondo la morale comune. L'allentamento dei freni inibitori nello stato di natura assicurato a Sveti Stefan garantisce la libertà da condizionamenti e regole inducendo il protagonista a dichiarare a se stesso e al lettore la sua attrazione per la suocera, fino a quel momento espressa in modo ambiguo sul piano della «fantasticheria». Walter Mauro, recensendo il romanzo, evidenzia la relazione tra i personaggi e la natura del luogo, «un angolo tranquillo e stupendo della Jugoslavia [...] una specie di atollo senza confine»²¹; una natura idilliaca dove, a detta di Vincenzo Paladino, l'individuo borghese riesce a soddisfare il suo bisogno di rivolta nello «scatenarsi degli istinti», in una «condizione di rilassatezza, di atonia morale»²². L'«atmosfera di rilassamento morale e fisico»²³, peculiare della villeggiatura, favorisce lo svolgersi degli eventi con l'attuazione, da parte dei

¹⁹ Libero Bigiaretti, *Le indulgenze*, Milano, Bompiani, 1966.

²⁰ Bigiaretti, *La controfigura*, cit., p. 7.

²¹ Walter Mauro, «*La controfigura*» romanzo di Libero Bigiaretti. *Nel groviglio del nostro tempo uomini e donne tutti coetanei*, «Unione sarda», 4 maggio 1968. L'articolo era già apparso, con un finale più esteso, il 18-19 aprile 1968 su «Momento sera» con il titolo «*La controfigura*» di Bigiaretti. *Né madri, né figlie, né suocere, né nipoti*.

²² Vincenzo Paladino, «*La controfigura*» di Bigiaretti. *Un'esperienza da "riferire"*, «Gazzetta del Sud», 12 giugno 1968.

²³ Luigi Silori, *Invito alla lettura di Bigiaretti*, Milano, Mursia, 1977, p. 87.

personaggi, di strategie seduttive che, secondo Alfredo Luzi, manifestano l'«energia vitalistica primordiale»²⁴.

L'identificazione della donna desiderata dal protagonista, Nora, nominata dopo le prime pagine de *La controfigura*, con la suocera più volte evocata ma rimasta a lungo anonima è svelata alla fine della seconda parte del libro allorché è annunciato l'arrivo di Nora con un piroscapo sull'isola o meglio penisola di Sveti Stefan. L'imprevista rivelazione viene ricondotta dall'uomo in una dimensione di normalità secondo una nuova prospettiva che prevede lo scardinamento delle convenzioni morali e sociali: attraverso un complesso scavo psicologico sono messi in discussione divieti imposti dalla morale comune e interiorizzati, superati i quali la passione per la suocera non è più considerata un tabù dal genere che rivendica la non consanguineità del legame.

Io, trentenne, guardate come mi trovo bilanciato, in perfetto equilibrio tra la ventenne e la quarantenne. Che siano madre e figlia è un puro accidente. Io non sono consanguineo né dell'una né dell'altra; essere suoceri o generi poi è un grado di parentela convenzionale: in nessun caso possono inquietarmi i ricordi culturali relativi all'incesto²⁵.

Alla fine degli anni Sessanta vincoli e affetti familiari sono fortemente contestati a favore di una libertà rivendicata anche nella sfera sessuale sino a giungere a conseguenze estreme, rilevate con acuta ironia dall'autore sulla scorta di influssi culturali²⁶. Nell'opera bigiarettiana l'unicità della persona e i sentimenti sono soppiantati dall'indifferenziazione e dalla sessualità fine a se stessa²⁷: «[Roger] Sembra ignorare che a questo mondo non

²⁴ Alfredo Luzi, *Seduzione e trasgressione in "La controfigura" di Libero Bigiaretti*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella, Marco Santagata, 3 voll., Roma-Bari, Laterza, 2006, vol. III, p. 716.

²⁵ Bigiaretti, *La controfigura*, cit., p. 109.

²⁶ Cfr. Giuseppe Tedeschi, *Il "Premio Viareggio 1968" per la narrativa. Bigiaretti vaglia con l'ironia la confusione dei sentimenti*, «Il Popolo», 15 luglio 1968.

²⁷ Si tratta di una tesi argomentata con ironia da Bigiaretti anche nell'atto unico teatrale *Licenza di matrimonio*, ospitato su «Il dramma» a novembre 1968, nello stesso anno della pubblicazione de *La controfigura*, in cui egli rappresenta le influenze esercitate dal progresso sulle relazioni sentimentali approfondendo la riflessione iniziata anni prima e rielaborata in parte sul piano letterario ne *Il congresso* (Bompiani, 1963). La *pièce* è ora riprodotta in Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, cit., pp. 411-426.

esistano più madri, né suocere, né nonne, né figlie, né nipoti. Viviamo in una società indifferenziata nel sesso e nell'età»²⁸.

L'estate, l'isola, con i bellissimi ciottoli colorati, e il mare trasparente individuano dunque il cronotopo fondamentale, con valenza patemica, della narrazione delle prime tre parti del romanzo: è proprio durante un bagno a mare che il protagonista compie con audacia, tuffandosi «nel fondo dell'acqua verde e limpida»²⁹, il primo approccio passionale nei confronti della suocera, stupita e quasi sopraffatta.

Riprendo fiato, mi immergo ancora, la sfioro, la tocco; poi, tornato a galla, l'afferro per le spalle costringendola giù, con me, sott'acqua. Potrebbe anche annegare, ma è brava; e adesso l'abbraccio, le bacio il collo, la palpeggio, come per caso; mi ubriaco d'acqua salata, annaspo tra la superficie e il fondo, tra il suo corpo e l'acqua, tra l'asfissia e l'eccitazione³⁰.

L'eccitazione trova sfogo successivamente nell'appartamento di Nora, la quale tenta invano di resistere al genere in un confronto fisico che assume i caratteri di una lotta: «La cosa alla fine accade, accade confusamente [...]. Il mio piacere è tutto nella coscienza che lo sto provando. Lei non consente se non per un attimo [...]. Sbatte la porta dietro di me; odiandomi per avermi amato tre secondi»³¹.

Il ricordo della vacanza montenegrina si prolunga nella quarta parte del romanzo, ambientata a fine agosto a Roma. Nelle pagine conclusive il protagonista, a casa della suocera, inveisce contro di lei cercando di colpirla con «uno di quei famosi sassi di Sveti Stefan: grosso, affilato, a forma di barca o osso di seppia»³², in una sorta di riproduzione della scena finale de *La Lupa* verghiana. Ne *La controfigura* il sasso si trasforma però da potenziale arma

²⁸ Bigiaretti, *La controfigura*, cit., p. 133.

²⁹ Ivi, p. 112.

³⁰ Ivi, p. 113.

³¹ Ivi, p. 139.

³² Ivi, p. 174. Nel romanzo il sasso è conservato per ricordo da Nora, mentre ne *Il Vikingo* è regalato come souvenir da Eddie Martin a Lucia: «Era un ciottolo della spiaggia, stupendamente variegato e colorito. Lavorandolo, Martin ne aveva fatto un oggetto, misterioso e inquietante: un oggetto, una cosa in sé, un'opera d'arte. Aveva accentuato i piani, scavato i solchi, sottolineato la coloritura. Ce lo passammo dall'uno all'altro stupiti e ammirati» (Bigiaretti, *Il Vikingo*, «Amica», 26 gennaio 1964, p. 78).

mortale a innocuo oggetto, emblema della bellezza paradisiaca ormai lontana volgendo l'esito tragico verso un'ambigua risoluzione, in cui alla resa maschile sembra corrispondere l'indulgenza femminile che apre a un finale indefinito.

Il legame culturale di Bigiaretti con la Jugoslavia, documentato altresì dalle traduzioni di alcune sue opere (per es. *I figli: Sinovi*), in serbo-croato e sloveno, prosegue negli anni successivi come si evince dalla corrispondenza intrecciata tra il 1972 e il 1973 tra l'addetta culturale, direttrice dell'Istituto di Cultura dell'Ambasciata d'Italia a Belgrado, Elsa H. Gerlini, e lo scrittore invitato nel paese nell'ambito del programma di attività culturale di quel periodo. Dallo scambio epistolare si apprende la data del viaggio di Bigiaretti, programmato dal 9 al 15 aprile 1973 per una conferenza a Belgrado e un incontro con gli scrittori di Zagabria sulle «tendenze» e «tentazioni» della narrativa italiana contemporanea a partire dal 1945³³.

L'ammirazione dell'autore per questo territorio rimane inalterata negli anni Ottanta, allorché egli presenta *l'Introduzione al litorale iugoslavo* per il volume *Vedere coste e isole della Jugoslavia* de "Le guide del gabbiano". Sulla scorta dell'amata poesia *Ulisse* di Saba e dei ricordi personali, Bigiaretti accompagna il visitatore tra le bellezze locali sollecitandone la curiosità con le rivisitazioni del «*leggendario viaggio di Ulisse*»³⁴, che richiamano alla mente i suoi precedenti contributi giornalistici. La meta finale del percorso, delineato tra Rijeka (Fiume), Opatija (Abbazia), le isole di Cherso, di Veglia e di Brioni, Spalato, le isole di Brač, di Hvar e Korčula, Sebenico, Dubrovnik, Càttaro, Cettigne, Budva, è Sveti Stefan: nonostante l'imminente speculazione edilizia dell'industria turistica, presagita anni prima da Bigiaretti, la penisola si conferma nella sua memoria come «*l'Eden, il Paradiso Terrestre*»³⁵.

³³ Le lettere dattiloscritte (talvolta copie), con interventi autografi, scambiate tra Elsa H. Gerlini e Bigiaretti sono state messe a mia disposizione dalla moglie dell'autore, Matilde Bigiaretti, alla cui memoria dedico, devotamente grata, il presente contributo.

³⁴ Libero Bigiaretti, *Introduzione al litorale iugoslavo*, in *Vedere coste e isole della Jugoslavia*, Firenze, Edizioni Primavera, 1985, p. 8. Il corsivo è del testo citato.

³⁵ Ivi, p. 9. Il corsivo è del testo citato.

Michela Meschini

«Più un sentimento luminoso che un luogo reale»: l'Adriatico segreto di Marisa Madieri

Nella sorprendente opera d'esordio *Verde acqua*, pubblicata presso Einaudi nel 1987, Marisa Madieri ricompone in forma diaristica le tessere della propria storia, dando vita a quella che potremmo definire un'autobiografia marina, per l'importanza che in essa riveste lo spazio aperto del mare come luogo ad un tempo reale e simbolico. Riporto quasi nella sua interezza una tessera di questo romanzo-mosaico in cui è chiaramente illustrato il senso del mare quale grande sfondo mitopoietico:

26 gennaio 1982

Recentemente alla televisione hanno trasmesso *La donna del mare* di Ibsen, delicata storia di un sogno, di una fantasia malinconica, di uno struggimento indefinito. Le immagini della fugace estate nordica, del fiordo bruno solcato dal vascello, messaggero dell'oceano ignoto, hanno dato voce alla nostalgia che è anche in me. Ma nostalgia di ciò che è stato e di ciò che è, non di un futuro diverso e vero, che piuttosto temo come il regno del mutamento. [...] Il nucleo più antico della mia nostalgia si trova su un'isola adriatica, tra salvie odorose che inargentano assolate pietraie e spume «che in alto mare eran sirene». Ma in quella luce ferma, senza tempo, è trascorso un presagio di tramonto. L'isola non è più ignara della contraddizione¹.

Come l'eroina di Ibsen, Marisa Madieri è “donna del mare”: la sua vita è stata protesa verso il mare tanto quanto la sua breve e intensa esperienza letteraria. Dal mare ha ricavato motivi e immagini narrative, ma anche e soprattutto un atteggiamento di pensiero, una prospettiva del sentire che avvolge ogni momento

¹ Marisa Madieri, *Verde acqua. La radura*, Torino, Einaudi, 1998, p. 23.

e aspetto della sua scrittura. In *Verde acqua*, «un piccolo classico contemporaneo della memoria familiare»², la tessitura autobiografica del racconto è proiettata sulla superficie azzurra del mare Adriatico. A fare da cornice alla meditazione narrativa c'è infatti l'Adriatico settentrionale, cantato fra gli altri da Biagio Marin e Umberto Saba, mare di asperità e trasparenze, tra le cui sponde si è svolta l'esistenza dell'autrice, nata a Fiume nel 1938 e spentasi a Trieste nel 1996.

Con Claudio Magris, compagno di vita nonché primo lettore ed interprete delle sue opere, Marisa Madieri ha condiviso l'amore per il mare, vissuto «non nella posizione eretta della lotta e della sfida, ma in quella distesa dell'abbandono»³. Anche per l'autrice come per Magris⁴, il mare è una sorta di «basso continuo del vivere e dello scrivere», ed è presente anche nell'assenza perché è «sfondo e orizzonte di vita e di scrittura»⁵. Proprio in quanto tale, il paesaggio marino assume una duplice valenza in *Verde acqua*, connotandosi come spazio dell'esperienza e della memoria. Il mare è sia un ambiente geografico reale, luogo concreto del vissuto – è il mare istriano dell'infanzia e dell'adolescenza, perduto nell'esodo giovanile e ritrovato nei mesi estivi della maturità –; sia un paesaggio simbolico, luogo dell'anima e del pensiero, specchio introspettivo, cartografia metaforica degli spazi interiori dell'io. La pervasività della dimensione marina non lascia inalterato neppure il versante espressivo, manifestandosi in una prosa luminosa e umbratile ad un tempo, limpida e oscura, semplice e profonda, in cui Ernestina Pellegrini ha felicemente riscontrato una «non-contradictory form of enigmatic clarity»⁶. Dall'immagine del mare come

² Geno Pampaloni, *La scrittura «acqua e sapone»*, «Il Giornale», 7 giugno 1987.

³ Claudio Magris, *C'è di mezzo il mare*, in «...E c'è di mezzo il mare»: lingua, letteratura e civiltà marina, Atti del XIV Congresso dell'A.I.P.I., Spalato (Croazia), 23-27 agosto 2000, a cura di Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen, Corinna Salvadori Lonergan, Vol. I, Firenze, Franco Cesati, 2002, p. 18.

⁴ Sul mare e più in generale sull'idrofilia nelle opere di Magris cfr. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2003.

⁵ Magris, *C'è di mezzo il mare*, cit., p. 16.

⁶ Ernestina Pellegrini, *The Transparencies of Marisa Madieri: Autobiography as Farewell*, «Quaderni d'Italianistica», XXXII, 1, 2011, p. 51.

superficie luminosa e insieme custode di ombre e lacerazioni, di profondità inesplorate, Marisa Madieri ricava le suggestioni per una meditazione esistenziale mobile e ambivalente, dove convivono trasparenze e oscurità, momenti di splendore vitale e sottili turbamenti dell'animo, dettagli minimi e interrogativi cosmici. Il mare è in altre parole una superficie profonda dove si rispecchia un punto di vista chiaroscurale che abbraccia l'esistenza degli uomini e delle cose.

Vorrei partire per l'appunto da questa idea del mare come superficie profonda per proporre una breve "navigazione" nella narrativa di Marisa Madieri, in cui mi soffermerò in particolare su due opere: il già ricordato romanzo di esordio *Verde acqua* e il racconto eponimo della silloge *La conchiglia* (1998), ora riuniti insieme nel volume einaudiano del 2006 che accoglie anche il racconto *La radura* (1992). Nell'insieme le opere di Marisa Madieri vanno a configurare una produzione tascabile⁷ esigua e concentrata in poche centinaia di pagine, che tuttavia non ha mancato di suscitare fin dalle prime pubblicazioni una cospicua attenzione critica, poi cresciuta nel tempo, fino a raggiungere l'apice, sia per estensione che per qualità, nel decennio successivo alla scomparsa dell'autrice⁸. Parallelamente le opere hanno iniziato a circolare a livello internazionale, incontrando in particolare il favore del mondo iberico⁹. Ma non è certamente il criterio quantitativo quello che meglio si attaglia a cogliere il senso di una voce narrativa intrisa di «epicità e moralità»¹⁰, che nel breve arco creativo di quindici anni ha generato prose di originale semplicità e necessità, coniugando autobiografia e introspezione secondo la migliore tradizione mitteleuropea.

Ai volumi già ricordati, si è aggiunto nel 2007 il romanzo incompiuto *Maria*, pubblicato da Archinto; un'opera che nella suggestione onomastica del titolo ci riconduce all'orizzonte

⁷ Cfr. Ernestina Pellegrini, *I racconti rasoterra*, «Antologia Vieusseux», 16-17, gennaio-agosto 2000, p. 173.

⁸ Cfr. Graziano Benelli, *La prima fortuna di Verde acqua*, «Il lettore di provincia», XX, 72, settembre 1988, pp. 35-48.

⁹ Cfr. Claudio Magris, *Nota*, in Graziano Bianchi, *La narrativa di Marisa Madieri*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 9-15.

¹⁰ Claudio Magris, *Postfazione*, in Marisa Madieri, *La conchiglia e altri racconti*, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 69.

marino cui alludono più esplicitamente i testi presi in esame. Va tuttavia rilevato che anche quando il mare non è né tema né sfondo concreto della narrazione se ne avverte comunque la presenza nell'idea di una spazialità illimitata e disabitata, come avviene nel racconto-favola *La radura*. Con il suo paesaggio di fiori, boschi e prati, *La radura* esibisce il versante terrestre dell'universo narrativo dell'autrice, che sebbene minoritario rispetto alla dimensione marina, appare a questa complementare anziché contrapposto, e non solo perché il paesaggio carsico e i boschi della Slovenia costituiscono insieme al mare istriano i poli della geografia esistenziale dell'autrice, ma anche perché lo spazio della radura, con la sua illimitata estensione, è come il mare una superficie profonda sulla quale leggere la propria storia, disegnare i chiaroscuri dell'esistenza, seguire i tracciati del tempo e della memoria, non diversamente da quello che avviene in *Verde acqua*. In questa inclassificabile opera prima – romanzo autobiografico, diario, *memoir*, *autofiction* – l'autrice propone difatti al lettore una sottile meditazione sul tempo che si sviluppa nel grembo naturale del paesaggio marino. È sullo spazio del mare, come su una tela, che l'autrice riavvolge il filo di una genealogia privata di esule e di donna (figlia, madre, moglie), mentre al contempo va disegnando con leggerezza e precisione un nuovo ruolo, quello di scrittrice.

«Non c'è Odissea né grande romanzo dell'io senza il mare»¹¹ ha scritto in *Acqua è poesia*, un breve articolo di due anni posteriore al romanzo, nel quale come ha notato Ermanno Paccagnini sono riassunti i nuclei del suo mondo narrativo che partecipa del «dono» e del «mistero», dell'«avventura» e della «memoria», della «preghiera» e della «poesia»¹². In linea con tale concezione epica del mare, in *Verde acqua* l'autrice iscrive l'avventura dell'io sulla superficie del mare istriano, un mare di scoglio e di roccia, che l'io narrante ripercorre fisicamente e mentalmente, attraversando con la memoria i tempi dell'esistenza: «Ci sono giorni in cui guardo volentieri

¹¹ Marisa Madieri, *Acqua è poesia – Water is Poetry*, «Cigahotels Magazine», XVII, 81, 28 marzo 1989, pp. 64-71.

¹² Ermanno Paccagnini, *Introduzione*, in Madieri, *Verde acqua*, cit., p. VI.

indietro, altri in cui il passato si fa opaco, elusivo. Gli interessi contingenti prendono il sopravvento. Poi, d'improvviso, il filo segreto del tempo che tesse la nostra vita rivela la sua tenace continuità. Uno squarcio, un tuffo al cuore. Tutto è ancora presente»¹³. Inizia così la pagina datata 19 marzo 1982, all'insegna del tempo e della memoria che si snoda fra le due sponde dell'Adriatico, fra la città dell'infanzia, Fiume, e quella del presente, Trieste, collegando i vari momenti del viaggio esistenziale attraverso le tappe sulle isole di Cherso e Lussino, la costa istriana di Salvore e Rovigno, fino a tracciare un percorso che riassume nell'avvicinarsi di mari diversi la biografia della protagonista: «In realtà era me stessa che trovavo, guardando, come in uno specchio, quel paesaggio mutevole di asprezze e di incanti»¹⁴.

Sono due le iconografie adriatiche che si confrontano più spesso in *Verde acqua* a sottolineare le diverse età della vita, separate dalla frattura dell'esodo: c'è il mare del Lido di Venezia basso e sabbioso la cui sonnolenta bellezza unita alla luce lagunare accresce la solitudine di un'adolescenza intrisa «di obbedienza e d'ombra»¹⁵, divisa tra lo squallore del Silos triestino, dove erano accampati gli esuli istriani nel secondo dopoguerra, e la cupa rassegnazione della vita in collegio. A questo mare grigio e opaco, d'inappartenenza, fa da contrappeso il mare istriano, trasparente, profondo, luminoso:

Per tenermi il più possibile lontana dal Silos, a settembre la mamma mi mandò nuovamente al Lido dagli zii. Trascorsi gli ultimi giorni di vacanza facendo qualche bagno, sola con mia cugina [...]. Il mare era basso e ad ogni passo s'intorbidava. Uscita dall'acqua, restavo in piedi sulla spiaggia fino ad essere completamente asciutta per non impastarmi di sabbia. Il mio mare era casto e profondo e i ciottoli delle mie spiagge bianchi e levigati come candide perle dall'ovale perfetto scintillanti nel sole¹⁶.

Introdotta inequivocabilmente dal possessivo («il mio mare»), il mare istriano è il luogo dell'appartenenza, ma di

¹³ Madieri, *Verde acqua*, cit., p. 42.

¹⁴ Ivi, p. 43.

¹⁵ Ivi, p. 72.

¹⁶ *Ibidem*.

un'appartenenza perduta e recuperabile solo nel ricordo; è un luogo insieme familiare e lontano, che si spoglia delle sue coordinate reali per assumere i tratti di uno spazio e di un tempo fuori dalla storia, una terra mitica e perciò inaccessibile, salvo nella forma surrogata del ricordo. Esemplificativa in tal senso è la seguente pagina:

5 agosto 1984

L'estate è una stagione buona, amica, che invita alla pausa e all'abbandono. Anche quest'anno siamo ritornati a Cherso, nel ricordo più un sentimento luminoso che un luogo concreto. C'è un momento che mi è particolarmente caro sull'isola, la sera, quando il sole naufraga all'orizzonte. Il mare si fa d'oro, le cicale tacciono d'improvviso e i gabbiani non volano più. I sassi della spiaggia, nell'aria subito fresca, cominciano a restituire lentamente l'ardore del giorno e nell'immobile silenzio solo la risacca ansima sommessa e pare il respiro del cielo, che trascolora in un cavo pallore. Allora i pensieri si fanno giovani e trasparenti e fluttuano lievi sull'acqua e nell'aria. [...] Se chiudo gli occhi posso immaginare la mia vecchia casa vicina al porto Baross, e quella della nonna Quarantotto vicina a piazza Dante. Non so invece in quale parte della città collocare la casa della nonna Madieri, col suo atrio chiaro e la stanza misteriosa. Non riuscirei più a trovarla. Essa è solo un punto sospeso e irrelato nella memoria, un piccolo universo che contiene e non è contenuto. Così Atlantide rimane perduta in fondo al mare, coperta d'alga e di conchiglie, lucenti come frutti di vetro colorato¹⁷.

Come la sala da pranzo della nonna paterna, spazio mobile che non è contenuto in nessun luogo all'infuori del ricordo – sulla quale peraltro si apre l'intero libro –, il mare istriano è un'Atlantide irrimediabilmente perduta in fondo al mare, un'isola alla quale non si può fare ritorno, se non illusoriamente nella pienezza dell'estate, la stagione che «invita all'abbandono» – ci avverte l'autrice all'inizio della tessera meditativa, alludendo a una postura interiore che guarda con adesione e stupore alla perentorietà delle cose e ai mutamenti dell'esistenza.

Sempre all'interno di un orizzonte epico si colloca il motivo del ritorno (mancato, impossibile). Carico di echi omerici, tale motivo assimila la privata biografia dell'autrice a una piccola odissea segnata, come ogni avventura, da insidie e incanti, da pericoli e “trattenimenti”. La prima vicenda, quella che

¹⁷ Ivi, p. 130.

muove il racconto e gli conferisce fin da subito una dimensione epica è l'esodo giuliano-dalmata, esperienza di separazione che si intreccia al non meno difficile passaggio dall'infanzia all'adolescenza, trasferendo ancora una volta sul piano temporale la dimensione spaziale del racconto e sommando alla prima un'ulteriore frattura, quella della malattia che si annuncia con un granello al seno nell'età matura. Da qui la riscoperta del tempo che inaugura l'avventura esistenziale del romanzo: «La profondità del tempo è una mia recente conquista»¹⁸, leggiamo nelle prime pagine di *Verde acqua*. «Il tempo, prima quasi senza dimensioni, ridotto a mero presente da una vita frettolosa [...] si popola di risonanze e ricordi che a poco a poco si ricompongono a mosaico, emergendo in piccoli vortici da un magma indistinto, che per lunghi anni s'è andato accumulando in un fondo buio e inascoltato»¹⁹.

Verde acqua è difatti soprattutto una profonda meditazione sul tempo che si sostiene sulla metafora del paesaggio marino; una meditazione in cui il sentimento del tempo oscilla fra l'incanto del presente e il presagio del mutamento, fra la pienezza dell'attimo e la fuga dei giorni, nella consapevolezza che in ogni momento come in ogni vita c'è «il seme della sua distruzione»²⁰. Il nucleo di questa riflessione è certamente la nostalgia di un tempo senza tempo, fuori dal cambiamento, come si addice del resto a una prosa che pur assumendo una prospettiva «rasoterra»²¹ è profondamente e interamente animata da un sincero respiro epico. Il desiderio di un presente incorruttibile, di un tempo perfetto, mitico, sottratto al «regno del mutamento», trova espressione nei numerosi momenti epifanici²² del romanzo, dove la superficie profonda del mare si fa immagine dell'ora della persuasione, di un'eternità effimera

¹⁸ Ivi, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 88.

²¹ Cfr. Pellegrini, *I racconti rasoterra*, cit., pp. 173-184.

²² Sul linguaggio delle epifanie nelle opere di Marisa Madieri cfr. Paccagnini, *Introduzione*, in Marisa Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2006, pp. V-XXI.

ma preziosa che permette di dimenticare la presenza dell'ombra e della contraddizione:

10 luglio 1983

C'è una malia strana oggi nella mia casa. Tutto è immobile, immerso nel caldo sole d'estate che entra perentorio dalle grandi finestre spalancate sul verde. I gerani del balcone sono lingue di fuoco, l'oleandro del giardino una vampata rosa. I ragazzi sono al mare, a Barcola, con gli amici, e il silenzio che ho intorno mi opprime un poco. [...] Ma domani partiremo tutti assieme per le nostre isole abitate dagli dèi, Cherso, Unie, Canidole, Oriule, la Levra. Per dodici giorni sarò anch'io immortale²³.

In altre occorrenze il filo segreto della riflessione affiora da una breve immagine marina, uno scorcio appena, che suggerisce con rapidità epigrafica idee e sentimenti inespressi, secondo i modi di quella chiarezza enigmatica che è cifra distintiva del linguaggio e del pensiero di Marisa Madieri:

13 febbraio 1982

Siamo stati a Cherso in giornata e abbiamo confermato per l'estate le stanze dell'anno scorso, proprio a due passi dalla spiaggia. Il tenero riverbero del mare e l'aria diafana profumata d'alghie erano pieni di acerbe promesse. Il rosmarino era già in fiore. Miholašćica, luglio 1981; Cantico dei Cantici 7, 12²⁴.

Altrettanto rappresentativa delle epifanie marine dell'autrice è la conclusione della già ricordata pagina del 26 gennaio 1982, dove il respiro epico del racconto si tinge di reminiscenze sabiane:

Il nucleo più antico della mia nostalgia si trova su un'isola adriatica, tra salvie odorose che inargentano assolate pietraie e spume «che in alto mare eran sirene». Ma in quella luce ferma, senza tempo, è trascorso un presagio di tramonto. L'isola non è più ignara della contraddizione²⁵.

In queste atmosfere sospese, affrancate dal tumulto delle contingenze quotidiane, è già presente la voce del vecchio Maoi, protagonista dieci anni più tardi del racconto *La conchiglia*. Raccolto insieme ad altre raffinatissime prose nella plaquette

²³ Madieri, *Verde acqua*, cit., p. 88.

²⁴ Ivi, p. 34.

²⁵ Ivi, p. 23.

omonima, pubblicata postuma nel 1998 da Scheiwiller, *La conchiglia* è un racconto-apologo costruito come una remota meditazione sul mare. L'orizzonte marino torna ad avvolgere con la sua superficie profonda il mistero dell'esistenza e dell'amore, ma le diverse modulazioni dello spazio e della voce lasciano trapelare, in questa prosa, un avvenuto mutamento di segno a favore dell'ombra, della contraddizione, del disincanto. Nella postfazione alla raccolta, Magris ci informa che l'autrice ha lavorato alla scrittura dei sei racconti che la compongono finché la malattia glielo ha consentito²⁶. Questa circostanza trova riscontro nella maggiore astrazione della voce narrante, che contiene l'eco di un mondo scomparso. Le parole del vecchio abitante dell'Isola di Pasqua intessono una meditazione interrogativa su un mare altro, lontano e incomprensibile dove il mistero e l'ignoto hanno preso il posto della chiarezza. Sciolta da riferimenti autobiografici, la narrazione si apre a una dimensione cosmica attraverso interrogativi che rimangono sospesi di fronte al mistero dell'uomo e del mondo: «Esiste la fine del mare?», si chiede la figura solitaria del Maoi, scrutando la distesa infinita dell'oceano, nella quale riconosce il segno di un «grande amaro enigma» che circonda la sua isola come un anello o una cintura, trasformando quello che era il rassicurante rifugio di un tempo in una desolante prigione: «L'isola è la nostra madre e la nostra condanna, tante volte abbiamo inviato esploratori in tutte le direzioni e i pochi che sono tornati ci hanno riferito che nulla c'era davanti a loro se non l'oceano salato. Stagione dopo stagione, generazione dopo generazione, il nostro orizzonte è rimasto vuoto»²⁷.

La conchiglia svela un mutamento di orizzonti che si sostanzia nella metamorfosi del paesaggio marino: allo spazio chiuso e familiare dell'Adriatico settentrionale, il racconto sostituisce l'infinita distesa d'acqua dell'oceano Pacifico. Lo sguardo del vecchio Maoi scandaglia un spazio aperto, vasto e dilatato, senza sponde e punti di riferimento, sconosciuto come il «futuro

²⁶ Magris, *Postfazione*, in Madieri, *La conchiglia e altri racconti*, cit., p. 62.

²⁷ Ivi, p. 18.

proteiforme che tutto accoglie e trasforma»²⁸; mentre in *Verde acqua* lo sguardo della narratrice si posava sulle forme note e rassicuranti del mare istriano, seguiva i tracciati di uno spazio dell'esperienza in cui potevano rivivere le avventure del passato e manifestarsi gli incanti del presente. In altre parole, il mare di *Verde acqua* è il luogo della pienezza e dell'abbandono, mentre i mari del Sud sono il luogo dell'assenza e dell'annullamento. Dietro il mutamento di orizzonti dei due testi c'è la dilatazione cosmica della meditazione sul tempo: l'oceano de *La conchiglia* perde qualsiasi connotato geografico-realistico e, a differenza del mare di *Verde acqua* – «carico di acerbe promesse» –, non contiene nessuna *promesse de bonheur*, ma occupa uno spazio vuoto e desolato, che minaccia di inghiottire il pensiero in una profondità senza superficie.

²⁸ Madieri, *Verde acqua*, cit., p. 47.

Giuseppe Lupo

Due scrittori per uno stesso mare. Claudio Magris e Raffaele Nigro

In un testo che si intitola *Parlare del mare?* e che compare nell'antologia *I mari di Trieste* (uscita per Bompiani nel 2015 a cura di Federica Manzon) Claudio Magris opera una lettura geografica di Trieste in cui la più consueta classificazione tra est e ovest viene a integrarsi con la meno comune contrapposizione tra il nord e il sud. «Da una parte c'è il mare, con l'apertura cosmopolita tipica delle civiltà marine e rivierasche, familiari col vasto mondo, più a loro agio con la vita» – scrive Magris. «Dall'altra parte c'è l'anima mitteleuropea, la grande cultura triestina continentale, laboratorio del disagio e dell'analisi del disagio della civiltà». La distinzione permette di osservare un fenomeno che vale per la città ma si estende anche all'Adriatico, considerando l'una strettamente collegata all'altro. Sia per Trieste, sia per il mare che la bagna, infatti, convivono le traiettorie di un oriente giunto alla sua frontiera (e uso il termine “frontiera” come necessità e come identità, vale a dire nella stessa accezione in cui lo spiega Magris in *Utopia e disincanto*, 1999), di un oriente cioè perfettamente consapevole di stemperare la propria orientalità oltre la linea occidentale. Accanto a questa lettura esiste una duplice natura verticale, secondo cui – per usare ancora le parole che Magris adopera in *Parlare del mare?* – alla «civiltà libera, anche fisicamente non incappottata», la cui natura rivendica una appartenenza mediterranea, fa da contrappunto una «civiltà di chi attraversa la vita ben intabarrato nel suo loden».

La civiltà con o senza cappotto può sembrare una curiosa classificazione letteraria, ma certo rimarca la natura bifronte di questa città che fino al 1918 è stata simultaneamente adriatica e continentale, ultima propaggine dell'impero asburgico e punta settentrionale di un mare dalla vocazione verticale più che orizzontale. Trieste è una città che fa del suo destino l'essenza di una cultura che guarda verso l'interno (verso i luoghi da cui proviene l'esattezza delle compagnie di assicurazioni, il rigido equilibrio della burocrazia kafkiana), si espone inevitabilmente ai fenomeni di una dimensione che risente di echi greci e balcanici (dunque di una contaminazione tra il mondo classico e quello delle antiche province slave), ma nello stesso tempo coniuga le anime di una mediterraneità avventuratasi pericolosamente come un cuneo dentro il cuore di un'Europa che nel ricordo del mare cerca e trova la medicina alla propria inquieta finitudine. Con o senza cappotto la nozione di civiltà in cui Magris inserisce Trieste provoca spaesamento, senso della vertigine, perché riproduce in forma nucleare i termini di un discorso che almeno in apparenza, nel far suo le coordinate dei meridiani, sembra trascurare quelle dei paralleli. Magris insomma, quando parla del mare, non allude alla dimensione orizzontale (non lo pone a intercapedine tra due frontiere geografiche), piuttosto ne fa una zona di confine tra una duplice percezione della tradizione. Questo dato lo ricaviamo in forma indiretta, attraverso le battute scambiate con Raffaele Nigro il 26 agosto 2000 e che Raffaele Nigro riporta in un paragrafo del suo *Diario mediterraneo*: «l'Adriatico del Nord è Trieste, per me. Trieste ha un'anima mitteleuropea, da laboratorio e osservatorio del nichilismo e del disagio dell'umanità. [...] Mentre da voi il mare anche se è guerre, lotte, eccidi, profughi è un mare di vita, di religioni, di passaggi, di luce» (*Diario mediterraneo*, 2001).

Anche qui – ma si dovrebbe dire già da qui – Magris accredita una lettura verticale dell'Adriatico, distinguendo com'è naturale un alto e un basso Adriatico, nella cui divisione si nasconde in maniera quasi simmetrica la percezione di un mare del nulla (quello settentrionale) e di un mare di vita (quello meridionale). Un nulla – s'intende – che si colora di quelle stesse venature per cui la regione mitteleuropea resta il più sicuro osservatorio di

quei fenomeni che investono l'uomo perso nei suoi labirinti, l'uomo che indossa il loden – come indica Magris in *I mari di Trieste* – ma che, per tenere a bada la paura dei suoi labirinti, obbedisce come Kafka alle rigide regole della burocrazia. Una facile testimonianza di ciò potrebbe nascondersi nell'idea che *Microcosmi* (1997) restituisce dell'Adriatico facendone un'icona della solitudine e dell'abbandono, dunque un preambolo alla condizione di finitudine che incontra nel paesaggio lagunare il suo scenario ideale. «La laguna, subito oltre il ponte, comincia con un cimitero di barconi» – scrive Magris all'inizio del secondo capitolo di *Microcosmi*. «Dal fianco di uno di essi si sporge una gru rovesciata e sul ponte gli argani sono arrugginiti, ma le gomene sono ancora intere e robuste. Questo naufragio è mite; la nave si appoggia stanca e tranquilla su una secca, dopo aver portato per tanto tempo pesce e soprattutto sabbia, e attende la consunzione». Il capitolo si intitola *Lagune* ed è costruito sulla falsariga di un universo in smobilitazione, persino funebre sin nei termini in uso (cimitero di barconi, gru rovesciata, argani arrugginiti, naufragio, consunzione), quasi volesse mettere in opposizione l'idea del viaggiare a quella del fermarsi, il mare aperto al mare chiuso, dove tutto si ferma ad aspettare la fine. Non così sotterranei risultano i riferimenti a un vasto immaginario che trova il proprio paradigma nel testo di uno scrittore mitteleuropeo tanto caro a Magris: *Morte a Venezia* di Thomas Mann (1912), che il regista Luchino Visconti avrebbe adattato a film nel 1971, stesso anno in cui lo scrittore Giuseppe Berto pubblica il romanzo *Anonimo veneziano*.

Lagune, il capitolo probabilmente più marino di *Microcosmi*, riproduce lo sguardo di un Magris disincantato e tutto sommato ancora sotto l'effetto dirompente dell'acqua in movimento (cioè del suo contrario rispetto alla nozione di laguna) da cui una decina di anni prima era scaturito *Danubio* (1986). La presenza di questo capitolo in quell'inventario di luoghi perduti che è *Microcosmi* certifica che esiste una ineluttabile fuga dal mare verso l'interno: una fuga più simbolica che reale, ma di sicuro un aderire ai programmi di quelle geografie che si dispongono lungo il grande fiume dell'Europa continentale, da cui comincia l'esplorazione letteraria di Magris. Probabilmente non potremmo

comprendere questo dialogo tra le acque movimentate dei fiumi e le acque ferme della laguna senza il supporto che egli stesso ci fornisce nel capitolo *Dall'altra parte. Considerazione di frontiera*: «Mi hanno sempre affascinato i confini fra i colori e il loro cancellarsi nelle sfumature del trapasso; spesso il trascolorare, specialmente in riferimento all'acqua, diviene la cifra stessa del senso della vita e della poesia che cerca di afferrarlo. [...] L'immagine insistente della linea in cui l'acqua del fiume s'incontra con quella del mare può essere un segno di questa fascinazione del trascolorare» (*Utopia e disincanto*). Il senso del trascolorare sta proprio nell'affermazione di una frontiera che è al contempo dialogo e distinzione, passato e futuro secondo un ordine cronologico che ancora una volta va rapportato in questo differenziarsi delle acque. Sempre in *Diario mediterraneo*, infatti, Nigro riporta un'affermazione dell'autore che potrebbe chiarificare una volta per sempre il senso del suo rapporto con l'acqua e con la scrittura nata nei dintorni di essa: «I fiumi sono il luogo del tempo. Il mare è il luogo dell'eternità».

Diamo per fondata questa dichiarazione e valutiamola alla luce di una verità che nemmeno così nascostamente si evince nel passaggio dalla stagione di *Danubio* alla stagione di *Microcosmi*: due narrazioni geografiche che presuppongono il senso del movimento (il fiume) e del fare sosta (il mare). Si tratta di una vistosa anomalia. Nessuno mai, all'inizio di questo discorso, avrebbe ipotizzato di arrivare a simili conclusioni, che rappresentano una clamorosa sconfessione del topos omerico – il mare non può essere il luogo della sosta – eppure sono le parole dell'autore triestino a condurci verso le certezze di una scrittura che cerca nel moto fluviale il sostegno per restare in vita, fuggendo dai pericoli di una laguna ammaliante e infida, affetta da quel senso di spossatezza che in altre epoche è stato chiamato “male di vivere” o “incapacità di vivere” e che proprio in Trieste, con Italo Svevo, aveva trovato il suo cantore. In ciò Magris individua una categoria con cui interpretare non soltanto l'Adriatico settentrionale, ma tutto il continente che da esso si innalza fino all'altro mare, quello del nord, che compare sullo sfondo di numerosi capitoli di *Utopia e disincanto*. Entro questi due estremi si sarebbe divertito a inseguire le tracce di

una Mitteleuropa giunta al suo epilogo e irrimediabilmente compromessa da quella guerra che avrebbe sottratto Trieste a un'area che per Alberto Savinio si sarebbe chiamata Europa gotica per assegnarla, pur senza perdere nulla del precedente destino, all'area latino-mediterranea. All'esplorazione di questo continente Magris ha sollevato lo sguardo anziché votarsi alla contemplazione di un mare che consuma e spegne, dove l'assenza di forme vive diventa ragione di fuga. «Thomas Mann diceva che l'amore per il mare è anche amore per la morte»: leggiamo ancora nel capitolo inserito in *I mari di Trieste*, dove nuovamente si palesano le contraddizioni tra desiderio di vita e impossibilità di vivere. Ed è, questa, una chiave di lettura che rimanda non soltanto a una superficiale distinzione tra Adriatico settentrionale e Adriatico meridionale, ma a un atteggiamento che Nigro rende esplicito nel romanzo *Adriatico* (1998), quando fa dichiarare al personaggio di Livia: «Quando l'Europa si scopre malata [...] è sempre nel Mediterraneo che crede di potersi curare».

L'affermazione è posta al termine di un capitolo dove si descrive il palazzo imperiale di Maria Teresa d'Austria a Corfù, visitato dal protagonista e sua moglie in un tempo precedente rispetto a quello in cui si ambienta il romanzo: il 1990, l'anno in cui sulle coste pugliesi cominciano i primi sbarchi di migranti che provengono dall'Albania. *Adriatico* è un libro che racconta un mare di confine e di sconfinamenti, che dunque è contemporaneamente ponte e frontiera, linea di cesura e viatico per attraversamenti. La vicenda narrata prende le mosse dall'incontro forzato tra due popoli e due civiltà, la balcanica e la meridionale, avvenuto proprio sotto gli occhi dell'io narrante: un giornalista-narratore, la cui identità si divide tra un passato originatosi in quella Lucania ancora impregnata di fascinazione leviana e la tensione verso una modernità che manifesta le sue peculiarità nelle testimonianze di una fuga centripeta dalla cultura contadina. Nigro, come Magris, è uno scrittore prima fluviale, poi marino. La sua narrativa si dispone dapprima lungo il corso di fiumi che dall'Appennino interno scorrono verso il mare – il Basento, l'Olivento e l'Ofanto che facevano da sfondo al primo romanzo (*I fuochi del Basento*, 1987), al secondo (*La*

baronessa dell'Olivento, 1990) e al terzo (*Ombre sull'Ofanto*, 1992) – per approdare successivamente alla nozione di levante, nel cui orizzonte Nigro inserisce il suo quarto romanzo (*Dio di Levante*, 1994) fino appunto alla distesa d'acqua di *Adriatico* (1998) e del Mediterraneo.

Ben diversa, rispetto a Magris, è però la percezione di questo Adriatico meridionale: un mare di diffidenza certo («la frontiera è l'immagine che coltivo dell'Adriatico, una frontiera con un mondo turco che per secoli ha minacciato l'Occidente» scrive in *Diario mediterraneo*), ma anche di speranza, di attesa, di tensione verso un movimentato travaso di civiltà – qui ci potrebbe giungere in soccorso il termine “trascolorare” che Magris adopera – che anche Nigro legge assecondando i quattro punti cardinali. La dimensione balcanico-orientaleggiante, già presente nella *Baronessa dell'Olivento* (che narrava la prima, epica migrazione arbëreshe, avvenuta nel Quattrocento al seguito di Giorgio Castriota Scanderbeg), ritrova la forza per riproporsi in altri contesti nella disperata fuga da un'Albania che al pericolo turco ha sostituito il fallimento marxista. Nigro riproduce in chiave post-novecentesca il conflitto-dialogo tra le civiltà minori e maggiori. Le antiche guerre di religioni, che avevano condizionato l'Europa alle soglie dell'epoca moderna, provano a sovrapporsi nella vistosa contrapposizione ideologica, politica, economica che nel secondo Novecento aveva trovato il suo punto di rottura in quello smisurato conflitto che è stata la guerra fredda, a cui ancora una volta l'Adriatico ha fatto da scenario. Con Nigro siamo sul limitare di un sentimento mediterraneo che non tarda ad assumere la complessità di un “pensiero meridiano”. Faccio mio il titolo del saggio di Franco Cassano, che segue di appena due anni *Breviario mediterraneo* (1994) di Predrag Matvejević, ma ne riscrive gli esiti dando profondità filosofica a un orizzonte che individua nell'olivo il suo paradigma.

Mentre l'io narrante di *Adriatico* racconta la propria fuga individuale dalle aree interne come viatico per una dimensione culturale che superi i limiti imposti dalla civiltà contadina, davanti all'occhio di vetro della sua cinepresa scorrono le immagini di una migrazione ancora più radicale ed estesa,

quella dal socialismo fallimentare verso un occidente di cui solo successivamente avremmo constatato le fragilità, ma pur sempre un occidente ignaro dei suoi limiti, uscito appena un anno prima trionfante con la caduta del Muro di Berlino. Gli eventi mitteleuropei del 1989 (la caduta del Muro) avrebbero determinato una sorta di metamorfosi adriatica: da “muro d’acqua” – così lo definisce Nigro in *Diario mediterraneo* – a simbolico luogo d’incontri. Due fughe non sono figlie di una medesima necessità, soprattutto non conducono dentro il medesimo orizzonte culturale, che è scandito secondo le tappe di un’Italia industrializzata (per l’io narrante) e di un’Italia post-industrializzata (per gli albanesi che attraversano l’Adriatico). Come dire, dalla Storia alla post-Storia, secondo una suggestione pasoliniana, passando attraverso le illusioni di uno dei tanti, potenziali sogni della Storia, come direbbe Georges Duby. «Mentre vedevo quei profughi» – scrive ancora Nigro in *Diario mediterraneo* –, «cominciavo a pormi il problema se fosse una iattura o una risorsa quell’incessante catena di arrivi, [...] mi chiedevo dove avesse sbagliato l’Occidente, se l’accelerazione della caduta dei sistemi sovietici fosse stata quel beneficio auspicato, preparato, fomentato dal liberismo economico americano e dalla politica estera del Vaticano». Lo spettro del fallimento aleggia su entrambe le fughe. Il triste sentimento che fa ammalare di *nostos* Ulisse non conduce né l’io narrante, né i migranti albanesi alle proprie rispettive radici, eppure la condizione di fuoriusciti fa di essi i primi esempi di una globalizzazione *ante litteram*. Di fronte ai rischi di un mondo che non facilmente cancella i segni dei conflitti, Nigro non si ferma, come fa Magris, alla contemplazione di una fine e in ciò sta la diversa natura a cui attingono le tradizioni di entrambi: quella della Mitteleuropa per Magris, quella mediterranea per Nigro. Mentre per lo scrittore triestino il mare diventa il luogo dell’eternità (cioè dell’assenza di tempo), per Nigro lo stesso mare è luogo dove la Storia può incontrare il suo sogno. Essa sta nelle ragioni del dialogo anziché in quelle della conflittualità, come invece avrebbe rimarcato Oriana Fallaci. E il dialogo si fonda su un’idea di una cultura che si confronta con il tempo per assurgere a militanza civile, a utopia. «Appena

possibile» – scrive Nigro in *Diario mediterraneo* – «tentammo un incontro a Ostuni per fondare un'Associazione tra gli scrittori dell'Adriatico. Desideravamo una presenza attiva degli intellettuali su un bacino che doveva necessariamente aprire un dialogo tra le due sponde. Gli incontri ci furono, con viaggi e dialoghi serrati tra le due sponde, ma resi sempre più difficoltosi dalle guerre che si sono succedute. Gli incontri ci furono e dissero che gli intellettuali non hanno il potere dei politici, sono fatti per gettare idee nel vento, come semi, e quindi per sparire nel silenzio, nell'ombra, nelle tombe».

Indice dei nomi

A

Abbate, Lorenzo 8, 30n
Aganoor, Vittoria 30
Aime, Marco 123n
Alberti, Leon Battista 21
Almagià, Roberto 18n, 19n
Anselmi, Sergio 20n
Antici Leopardi, Adelaide 8, 30n
Antona-Traversi, Camillo 30n, 31 e n
Arcidiacono, Tommaso 21
Aristofane 60
Auerbach, Erich 95

B

Bachelard, Gaston 118 e n
Baroni, Giorgio 64n, 99n
Barthes, Roland 104 e n
Bassani, Giorgio 9, 85 e n, 88n, 89n, 92, 94 e n, 95, 96 e n, 97
Bastiaensen, Michel 108n, 138n
Bastogi, Pietro 32
Baudelaire, Charles 94, 95
Bausi, Francesco 94n
Bazlen, Roberto (Bobi) 63, 69n
Benelli, Graziano 139n
Benincasa, Grazioso 16 e n
Benjamin, Walter 81 e n
Benucci, Elisabetta 30n, 31n
Benussi, Cristina 64n, 99n, 105 e n
Bertacchini, Renato 63n
Berto, Giuseppe 149
Biancalani (sarto) 39
Bianchi, Graziano 139n
Bigiaretti, Libero 10, 11, 127, 128 e n,

129 e n, 130n, 131 e n, 132n, 133 e n, 134n, 135 e n

Bigiaretti, Matilde 135n
Bin, Alberto 16n
Biondi, Mario Vinicio 17n
Bolaffio, Vittorio 69 e n
Bompiani, Valentino 129, 131n
Bonacci Brunamonti, Alinda 30
Bonanni, Giovanni 22
Borgese, Giuseppe Antonio 45
Borsetto, Luciana 128n
Botta, Franco 26n
Bourdieu, Pierre 45
Bramante, Donato 23
Brancadoro, Ignazio 45
Braudel, Fernand 13 e n, 14 e n
Brighenti, Marianna 36n
Brod, Max 81
Brunelleschi, Filippo 22, 23
Brunetti, Umberto 9, 75n, 76n
Bruzzo, Giuseppe 16n
Buonarroti, Michelangiolo 60

C

Capecelatro, Enrichetta 30
Capecstrano da, Giovanni 19n
Carlo II lo zoppo 17
Carlo VI imperatore 20
Carotenuto, Carla 10, 11, 127n, 130n, 131n, 133n
Carriero, Eleonora 112n
Casini, Simone 95n
Cassano, Franco 26n, 152
Castriota Scanderbeg, Giorgio 152
Cattaneo, Giulio 129n, 131 e n

Cecchi, Emilio 100
 Chevalier, Jean 125n
 Chlěbníkov, Velimir 83 e n
 Clemente XII papa 20
 Clerici, Luca 112n, 126 e n
 Colaci, Rita 119
 Comisso, Giovanni 9, 10, 99 e n 100,
 101, 102 e n, 103 e n, 104 e n, 105,
 106n, 107 e n, 108 e n
 Conchiglia, Cristina 119 e n
 Conti, Angelo 45
 Coronelli, Vincenzo 19 e n
 Corrigan, Peter 113n
 Cotroneo, Roberto 85n
 Croce, Benedetto 30 e n
 Crotti, Ilaria 99n, 107 n, 109 n
 Currelli, Mario 30n
 Cvitanić, Antun 21n

D

D'Annunzio, Gabriele 8, 43, 45, 53,
 55n, 60, 90
 Damiani, Rolando 99n
 Dania, Luigi 45 e n
 De Arscindis, Gargano 21
 De Bosis, Adolfo 60
 De Caprio, Vincenzo 29 e n, 31 e n,
 32 e n
 De Carolis, Adolfo 8, 43, 45 e n, 47 e
 n, 48, 49 e n, 50, 53, 56, 57n, 60,
 62
 De Libero, Libero 131n
 De Nino, Antonio 56
 De Pisis, Filippo 101
 De Robertis, Giuseppe 109 e n
 De Staël, Madame (Anne-Louise Germaine
 Necker, baronessa di Staël-
 Holstein) 40 e n, 41
 Della Porta, Giacomo 22
 Di Biase, Licio 32n
 Di Mele, Maria 121
 Dragut (pirata) 79
 Duby, Georges 153

E

Eschilo 60
 Esiodo 61
 Esposito, Rosanna 100n
 Euripide 60

F

Falaschini, Nadia 16n
 Falchetta, Piero 19n
 Fallaci, Oriana 153
 Falqui, Enrico 65
 Farinelli, Franco 22n, 23 e n
 Farnetti, Monica 100 e n, 102 e n, 105
 e n, 125n
 Federico Barbarossa imperatore 15
 Federico II di Svevia 17, 79
 Ferroni, Giulio 89n
 Fertonani, Roberto 92n
 Fioretti, Donatella 14n
 Fo, Alessandro 76n
 Freud, Sigmund 95
 Friedrich, Caspar David 76 e n
 Fumagalli, Mario 26n
 Fussel, Paul 113n

G

Gallerati, Renzo 32n
 Gamba, Virgilio 109
 Gastaldi, Giacomo 18
 Geddes da Filicaia, Costanza 8, 63n,
 64n, 68n
 Gentili, Sandro 9
 Gerlini, Elsa H. 135 e n
 Gheerbant, Alain 125n
 Giannone, Lucio 112n, 119n
 Giotto, Virgilio 63, 69n
 Graciotti, Sante 16n
 Guidi, Virgilio 101
 Guaragnella, Pasquale 133n
 Gurreri, Clizia 89n

H

Hay, John Milton 24
 Hlochova, Ela 77n
 Hunyadi, János 19n

I

Ibsen, Henrik 137
 Ivetic, Egidio 25n

J

Jacob, Michael 108 e n
 Jacopone da Todi 80n

K

Kafka, Franz 81, 149
Kroha, Lucienne 89n

L

Lalovic, Vojislav 127 e n
Lato, Antonello 32n
Laurana, Luciano 21
Lenzi, Federico 75n, 76n
Leopardi, Carlo 30n, 40, 41 e n
Leopardi, Giacomo 8, 31 e n, 35
Leopardi, Monaldo 14n, 18e n
Leopardi, Paolina 8, 29, 30 e n, 31 e n,
32, 33, 34, 35, 36 e n, 37, 38, 39, 40
Lévy, Jacques 24n
Lorenzetti, Sara 9, 10
Lotto, Lorenzo 23 e n
Ludovico II imperatore 17
Lupo, Giuseppe 12
Luzi, Alfredo 8, 133 e n
Luzzatto, Gino 15 e n

M

Madieri, Marisa 11, 137 e n, 138,
139 e n, 140n, 141n, 143n, 144 e n,
145n, 146n
Madieri (nonna) 142
Magris, Claudio 12, 108 e n, 138 e n,
139n, 145 e n, 147-153
Malatesta, Sigismondo Pandolfo 21
Mann, Thomas 92 e n, 93n, 95, 108,
149, 151
Manzi, Elio 26n
Manzon, Federica 147
Maometto II 19n
Maometto III 19n
Marabini, Claudio 13 e n
Marcon, Loretta 30n
Marcucci, Roberto 16n
Maria Teresa D'Austria 151
Mariano, Fabio 22n, 23n
Marin, Biagio 138
Marinetti, Filippo Tommaso 45
Martinengo, Maria Cristina 113n
Marx, Karl 95
Masaccio (Tommaso di ser Giovanni
Cassai) 22
Matvejević, Predrag 24 e n, 152
Mauro, Walter 132 e n

Mazzagalli Leopardi, Paolina 41 e n
Melosi, Laura 30n, 31 e n
Mengaldo, Pier Vincenzo 78 e n
Meschini, Michela 11
Michelstaedter, Carlo 78 e n
Mittner, Ladislao 92 e n
Moravia, Alberto 95 e n, 96 e n, 129
Moroni, Marco 18n, 20n, 21n
Mozzoni, Loretta 23n

N

Naldini, Nico 99n, 103n, 104n
Nepi, Enzo 89n, 91n
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 48 e n,
49, 62
Nigro, Raffaele 12, 13 e n, 148, 150-
154

O

Omero 60, 116
Orsini da Sebenico, Giorgio 21, 22
Ortese, Anna Maria 10, 111, 112 e n,
113-116, 118, 119, 120 e n, 121,
122 e n, 124, 125 e n, 126 e n

P

Paccagnini, Ermanno 140 e n, 143n
Paladino, Vincenzo 132 e n
Palazzeschi, Aldo 78 e n
Pampaloni, Geno 138n
Panajia, Alessandro 30n, 31n
Panareo, Angelina 120
Pane, Antonio 75n, 76n, 77n
Paoletti, Gloriano 23n
Papini, Giovanni 45
Pascal, Carlo 30n
Pascoli, Giovanni 8, 43, 49, 90
Pasolini, Pier Paolo 153
Pellegrini, Ernestina 138 e n, 139n,
143n
Perli, Antonello 89n
Pertici, Roberto 69n
Petrovic famiglia 128
Pietro II 128
Pignatti, Lorenzo 25n, 27n
Pio V Papa 16
Poli, Diego 68n
Pongetti, Carlo 7, 18n, 27n, 128n
Prezzolini, Giuseppe 45
Pullini, Giorgio 100 e n, 101n

Pupo, Raoul 26n

R

Ragni, Eugenio 129n

Recubini, Dario 32n

Ria, Antonio 113n, 117, 122 e n, 123

Rimbaud, Arthur 105

Ripellino, Angelo Maria 9, 75 e n, 76 e n, 77n, 78 e n, 79 e n, 80 e n, 81, 82, 83 e n

Rodolico, Francesco 21n, 22

Romano, Lalla 10, 111, 112 e n, 113 e n, 117 e n, 118, 122 e n, 123, 124, 126

Rossit, Claudio 15n, 20n

Ruinetti, Giuseppe Maria 19n

Ruscelli, Girolamo 15

S

Saba, Umberto (Umberto Poli) 69n, 128, 135, 138

Saccone, Antonio 107 e n

Salaets, Heidi 129n, 130n

Salvadori Lonergan, Corinna 108n, 138n

Santagata, Marco 133n

Sarpi, Paolo 16

Sauro, Nazario 70

Savinio, Alberto 151

Savoja, Luca 113n

Scamardi, Teodoro 34 e n

Schuré, Edouard 48

Scianatico, Giovanna 26n

Sconocchia, Sergio 16n, 21n

Sega, Giovanni 29n

Selva, Orietta 15n, 20n

Semeghini, Pio 101

Severini, Marco 64n

Shakespeare, William 76 e n

Signorini, Anne Eleanor 40n

Silori, Luigi 132n

Slataper, Scipio 63, 64, 69n

Soffici, Ardengo 100

Solmi, Renato 81n

Spadolini, Ernesto 16n

Strabone 15 e n

Stuparich Criscione, Giovanna 67n

Stuparich, Bianca 71

Stuparich, Carlo 63, 64, 71

Stuparich, Giani 8, 9, 63 e n, 64 e n,

65, 68, 69 e n, 70-74

Stuparich, Marco 65

Svevo, Italo (Ettore Schmitz) 63, 150

T

Tagliaferri, Cristina 129n, 130n, 131n

Tavoni, Maria Gioia 19n

Tedeschi, Giuseppe 133n

Teja Leopardi, Teresa 8, 30 e n, 34, 35, 37n, 38, 39

Thoraval, André 64n

Todero, Fabio 65n

Tolomeo, Claudio 15

Turri, Eugenio 20n

U

Umek, Dragan 15n, 20n

Ungaretti, Giuseppe 64

Urry, John 113n

V

Valentini, Alvaro 43, 45n, 49, 56 e n, 60n

Valgrisi, Vincenzo 15

Van den Bossche, Bart 108n, 138n

Vasari, Giorgio 22, 23

Vela, Claudio 76n

Verne, Jules 104

Vicari, Gianbattista 127

Vigarié, André 24n

Vigorelli, Giancarlo 127

Villalta, Gian Mario 101n

Visconti, Luchino 149

Vuoli, Romeo 14n

Z

Zangrandi, Silvia T. 10, 12

Zannini, Francesco 17n

Zanzotto, Andrea 101 e n

Zumiani, Daniela 20n

Narrazioni e rappresentazioni dell'Adriatico ieri e oggi

Attraverso saggi dedicati a scrittori e poeti del diciannovesimo, ventesimo e ventunesimo secolo, questo volume collettaneo indaga le modalità con cui il mare Adriatico è stato rappresentato ed evocato in opere fra loro eterogenee ma accomunate dal *fil rouge* del *Mare Superum*. Il lettore intraprende così un viaggio intellettuale e culturale che, partendo da un affascinante *excursus* sulla storia dell'Adriatico attraverso i secoli, tocca le "rotte adriatiche" di Paolina Leopardi, De Carolis, Giani Stuparich, Ripellino, Bassani, Comisso, Ortese, Romano, Bigiaretti, Madieri, Magris e Nigro. Emerge così come l'Adriatico sia una eterogenea ma sempre vivace fonte di ispirazione artistica e letteraria e un costante riferimento culturale e sentimentale.

Costanza Geddes da Filicaia è professore associato di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Macerata. Fra i suoi temi di ricerca, l'opera di Leopardi, la letteratura per l'infanzia, la poesia di Campana.

Sara Lorenzetti svolge attività di ricerca; ha scritto volumi e saggi, prediligendo la letteratura femminile, le scritture d'esilio e di viaggio, la letteratura epistolare dell'800.



eum edizioni università di macerata

ISBN 978-88-6056-738-3