

INDICE

- 7 *Introduzione*
Marco Severini
- 15 *La Parigi degli scrittori egiziani: dal quartiere latino di Tāhā Husayn e Muhammad Husayn Haykal al sogno «orientale» di Tawfiq al-Hakīm*
Maria Elena Paniconi
- 33 *Maurice Delafosse: memorie di un «indigenologo» coloniale fra negrofilia e negrofobia*
Cristina Schiavone
- 41 *L'America degli anni venti e trenta nei resoconti degli scrittori sovietici: «O'Kéj» di Boris Pil'njak*
Stefano Aloe
- 61 *Georgia in the Trips of Nikos Kazantzakis (1919, 1927, 1928)*
Vazha Kiknadze
- 69 *I viaggi in Europa di Ian Lancaster Fleming*
Marco Severini
- 79 *Il giro del mondo in ottanta e più giorni di Serëža E.*
Anton Giulio Mancino
- 91 *In viaggio con gli scienziati: la nuova cosmogonia degli anni venti e trenta*
Goffredo Giraldi
- 99 *Viaggi al termine della critica. Renato Serra e Edoardo Persico*
Roberto Cresti
- 115 *Osvaldo Licini, anni venti e trenta: itinerari di un viaggio verso la «Regione delle Madri»*
Stefano Bracalente

INDICE

- 131 «*Rina mia...*». *Itinerari mentali e geografici di Sibilla Aleramo*
Costanza Geddes da Filicaia
- 139 *Elisa Chimenti: un ponte tra Europa e Mediterraneo*
Maddalena Marchetti
- 151 *L'anima più segreta dell'Italia di primo Novecento:
lo sguardo di Gabriel Faure*
Raffaella Cavalieri
- 159 *Sognando l'Argentina. Storia di un marinaio e della sua salvatrice*
Omar Colombo
- 175 *Viaggio in e con la Sardegna: prosa e poesia di Giovanni Corona*
Silvia Boero
- 187 *Mario Puccini, il viaggiatore di libri*
Andrea Pongetti
- 197 *La retorica dei mutilati di guerra: Carlo Delcroix
fra Italia e America del Sud*
Ugo Pavan Dalla Torre
- 209 *Franca Maria Matricardi: l'atleta, l'ingegnera, i suoi viaggi*
Rita Forlini
- 223 *Corrado Alvaro: «Viaggio in Turchia» e la capitale della solitudine*
Bülent Ayyıldız
- 231 *Sognando la guerra di Spagna.
Eugenia Chiostergi fra Ginevra e Oxford*
Lidia Pupilli
- 237 Le autrici e gli autori
- 239 Indice dei nomi

INTRODUZIONE

Nelle pagine seguenti vengono pubblicati gli atti del Convegno internazionale di studi odeporeici «Scrittrici, scrittori e intellettuali itineranti negli anni venti e trenta del Novecento», tenutosi a Senigallia il 23-24 settembre 2016, iniziativa partecipata e di grande successo che ha rappresentato per il nostro ente il 500° evento organizzato e promosso in cinque anni, lunghi, intensi e faticosi, di vita associativa.

Con questo volume, inoltre, l'Associazione di Storia Contemporanea aggiunge un nuovo tassello al progetto, varato nel 2012, di ricostruire, attraverso significativi casi di studio e mettendo a confronto linguaggi e competenze diversi, la vicenda odeporeica della contemporaneità: esso, pertanto, si ricollega ai precedenti tomi dedicati, rispettivamente, ai viaggi e ai viaggiatori nell'Ottocento (2013) e a quelli che hanno avuto come sfondo il primo conflitto mondiale (2015), pubblicati sempre da Marsilio.

Far dialogare settori scientifici differenti – come la storia e la letteratura, la scienza e la storia dell'arte, la critica e la scrittura di viaggio *tout court* – non è cosa semplice e comporta la ricerca dell'ascolto e del dialogo tra saperi e sensibilità, una ricerca che peraltro dà poi luogo a un profondo arricchimento culturale.

Tanto più, poi, quando la cornice storica prescelta, sempre in una prospettiva internazionale, è quella degli anni venti e trenta del secolo scorso, un ventennio complesso che è stato caratterizzato da una profonda crisi economica (dopo l'euforia successiva al primato economico degli Stati Uniti nel mondo), dalla disaffezione verso la democrazia e dall'avvento dei totalitarismi e di altri regimi antidemocratici. Un'età dunque articolata, fatta di riprese, crisi e di «nuovi corsi», ma soprattutto di ampie trasformazioni che hanno determinato nel mondo occidentale innovative forme dell'intervento statale insieme a un generale processo di impoverimento, la crescita vertiginosa dell'urbanizzazione, dei consumi e delle comunicazioni di massa ma anche ricerche e applicazioni belliche della scienza che avrebbero sconvolto il successivo ordine mondiale.

Tra le conseguenze dell'avvento dei regimi totalitari ci fu anche l'immiserimento della cultura e della scienza europea, e non solo per la nota emigrazione degli

intellettuali: un'autentica «cultura della crisi» ha plasmato questo frangente. Evidenti fenomeni di disgregazione e di unità, una certa tendenza alla rottura delle forme canoniche e la ricerca di nuovi moduli espressivi hanno attraversato la maggior parte delle attività culturali, con gli intellettuali che hanno decisamente risentito delle radicalizzazioni politiche e delle grandi divisioni ideologiche.

Non pochi di questi fattori hanno condizionato il percorso di vita e le scelte intellettuali delle scrittrici e degli scrittori itineranti analizzati in quest'opera: uomini e donne che hanno individuato nel viaggio e nel racconto odepórico una cifra importante, se non di svolta, del loro tragitto esistenziale in un tempo circoscritto da due guerre mondiali.

Non a caso il volume si apre con un saggio sulla capitale europea per eccellenza di questo periodo, la Parigi capace di attrarre magneticamente nel primo dopoguerra intellettuali provenienti da tutto il mondo e in particolare quegli artisti e scrittori egiziani che fin dalla prima metà dell'Ottocento avevano manifestato un forte interesse per le società europee, e si chiude con il percorso emancipatorio di una ventenne italiana in giro per l'Europa, che sogna di partecipare alla guerra civile spagnola, una sorta di sinistro preludio della seconda guerra mondiale, sia perché ne ha prefigurato gli schieramenti e il carattere di guerra ideologica, sia perché in essa sono stati adottati metodi e tecniche belliche che il mondo avrebbe poi sperimentato su ampia scala.

Viatico per indagare se stessi e gli altri, esplorare un paese o una parte del mondo, sostanziale una qualche idea di cultura e di conoscenza, illuminare una qualsiasi cosa che istintivamente si vorrebbe lasciare appartata, il viaggio è quasi sempre una scelta che cambia l'essere umano, come attestano le vicende raccontate in queste pagine.

All'immaginario letterario legato al soggiorno parigino di tre autori egiziani raccontato da Maria Elena Paniconi segue il lavoro di Cristina Schiavone su Maurice Delafosse, personalità controversa e ambigua ma al contempo uno dei maggiori pionieri degli studi storici, linguistici ed etnologici sull'Africa. Stefano Aloe ha invece studiato il ruolo degli scrittori sovietici negli anni venti come ambasciatori culturali o, meglio, come creatori di «strategici» ponti culturali, con l'obiettivo di diffondere a livello internazionale un'immagine positiva e intellettualmente accattivante del nuovo Stato bolscevico. Vazha Kiknadze ha seguito gli itinerari del grande scrittore greco Nikos Kazantzakis, profondo conoscitore di lingue e di luoghi e appassionato viaggiatore, lungo le sue tre trasferte in Georgia, dalla prima (1919) all'ultima (1928). Il viaggio può risultare una terapia per l'impertinenza e l'anticonformismo adolescenziali, come ho cercato di dimostrare nel mio contributo: i viaggi europei, e soprattutto il periodo trascorso nella tirolese Kitzbühel, temperarono il travagliato percorso esistenziale di Ian Lancaster Fleming, giovane ribelle e viziato. Ian prese a sceneggiare la propria vita forzando i limiti del paradosso e dell'immaginifico e trovò un formidabile antidoto alla depressione e alla noia; in questo frangente pose così le basi per divenire il padre dell'agente segreto più famoso al mondo

e dunque l'artefice di un grande successo internazionale. Attraverso le maglie di un percorso alternativo, a prima vista azzardato e vagamente antistorico, Anton Giulio Mancino ha ricostruito il viaggio statunitense del grande cineasta sovietico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, un'impresa titanica che si trasformò in un caso per certi versi bizzarro, ma anche in un'occasione mancata. Il viaggio come spostamento e insieme avventura intellettuale, intrapreso da alcuni scienziati per comprendere in maggiore profondità l'universo è al centro del lavoro di Goffredo Giraldo, che ha inteso recare un contributo alla ricorrenza del centenario della pubblicazione della *Teoria della relatività generale* del 1916 e alla recente, esaltante scoperta delle onde gravitazionali da questa previste. Scienziati europei di grande livello e con un obiettivo cosmogonico sono i protagonisti di un lavoro che si richiama ai due pubblicati nei precedenti, citati tomi odepóricos.

Con questo saggio lasciamo gli intellettuali extraitaliani ed entriamo in casa nostra, tenendo peraltro vivi i collegamenti mondiali.

Si parte con due notevoli personaggi come Renato Serra e Edoardo Persico, di cui Roberto Cresti illustra un'importante specificità: sono stati degli straordinari critici, artefici di un mito fra i miti e di un viaggio fra i viaggi, capaci di simboleggiare un sistema di valori e di chiudere un periodo tra i più ricchi di trasformazioni critico-immaginative, ma anche di aprirne di nuovi. Stefano Bracalente è tornato lungo gli itinerari artistici e odepóricos di Osvaldo Licini, artista errante tra una Parigi scintillante di modernità e il paesaggio marchigiano, creatore indipendente e insofferente verso le etichette di gruppo, militante ma privo di appartenenza, capace di elaborare una sua poetica tra rincorsa del mito impressionista, primitivismo fantastico e l'isolamento feroce, divorato dalla noia e dalla nausea quotidiana del piccolo paesino di Monte Vidon Corrado. Costanza Geddes da Filicaia ha ripercorso le tracce di Sibilla Aleramo, scrittrice versatile e tra le più importanti del panorama letterario italiano della prima metà del secolo scorso, ma anche intellettuale itinerante, sia nel significato abituale del termine, sia in relazione alle relazioni sentimentali intrecciate, relazioni per lo più effimere ma vissute intensamente e spasmodicamente, a testimonianza della ricerca di una propria stabile identità. Maddalena Marchetti ha analizzato Elisa Chimenti, figura di straordinaria attualità, la cui opera è ancora scarsamente conosciuta in Italia: dalla nativa Napoli a Tunisi fino a Tangeri, città vivace e cosmopolita, questa scrittrice poliglotta, colta e infaticabile, viaggiatrice ed etnografa, è stata un'antesignana dell'interculturalismo per il suo pensiero, la modernità dell'approccio metodologico e didattico e la sua stessa esistenza. Tra le molte pagine dedicate dai viaggiatori stranieri all'Italia, quelle di Gabriel Faure, di nazionalità francese, ma innamorato della nostra penisola, sono apparse indimenticabili a Raffaella Cavalieri che, in compagnia degli autori del panorama letterario mondiale, ha vissuto il paesaggio attraverso i loro scritti, in un viaggio nello spazio e nel tempo e attraverso uno sguardo che ci presenta una visione sull'anima più profonda dell'Italia del primo Novecento. Omar Colombo si è mosso tra Italia e America Latina, ricostruendo la partenza per Buenos Aires,

nel 1929, di Erina Simoncelli insieme alle due figlie, Cristina e Clarice, per raggiungere il marito, Giuseppe Bartolotti, un clan protagonista di un eroico episodio di guerra (e di civiltà) nel 1917. Le vicende di questa famiglia, rivisitate attraverso il materiale documentario conservato in Argentina da una nipote della coppia, offrono l'opportunità di compiere un interessante percorso nella storia del secolo scorso, affrontando tematiche di grande rilevanza come il fenomeno migratorio transoceanico, il ruolo della donna durante la Grande guerra, le politiche coloniali nel periodo fascista, l'anarchismo italiano in Sud America.

La Sardegna, isola lontana dall'Italia e da un continente che l'ha spesso abbandonata, nella quale terra e mare sono complementari e opposti, è divenuta per Silvia Boero l'alveo naturale per compiere un viaggio su brevi ma profondissime distanze, un viaggio che ha per protagonista Giovanni Corona, uomo di immensa cultura, apprezzato e stimolato a pubblicare dai grandi nomi della letteratura italiana, viaggiatore anomalo. Andrea Pongetti ha ricostruito l'itinerario di Mario Puccini lungo l'Italia del primo dopoguerra, percorsa in treno, auto e carrozza dalla Lombardia alla Sicilia attraverso l'esperienza lavorativa, ma soprattutto umana, di un coraggioso e non più giovane viaggiatore: questi, protagonista e al contempo narratore di un romanzo dagli evidenti riflessi autobiografici, si muove per vendere alcuni classici della letteratura in una penisola dove più che i luoghi contano i costumi, i gusti, i vizi, le speranze e le disillusioni di personaggi a volte divertenti e a volte tragici, tutti peraltro testimoni di un periodo storico cupo, dilaniato da tensioni sociali e incapace di recuperare la lunga e dimenticata tradizione letteraria e culturale. Ugo Pavan Dalla Torre si è dedicato a un personaggio significativo dell'Italia bellica e postbellica come Carlo Delcroix: invalido di guerra, fu tra i fondatori e poi presidente della Associazione nazionale mutilati ed invalidi di guerra, sviluppando una grande abilità oratoria di cui diede prova dapprima in numerosi comizi italiani e poi in America Latina. Questo scrittore itinerante è una figura per certi versi anomala che, però, si fece portatore di una vicenda collettiva, quella dei mutilati di guerra, divenendo uno dei più importanti codificatori e interpreti della memoria italiana della Grande guerra. Rita Forlini ha sottratto all'oblio una donna unica nella sua esperienza umana e professionale, l'ascolana Franca Maria Matricardi. Ingegnera e atleta, si distinse fuori dagli schemi imposti alle donne dal regime fascista, laureandosi in ingegneria (1938), praticando con successo sci, nuoto e pallacanestro e frequentando un corso di perfezionamento negli Stati Uniti, dopo essere stata selezionata dal ministero degli Esteri: un'esistenza in viaggio verso orizzonti lontani, ma sempre con uno sguardo alle proprie radici, che la portò ad animare con straordinario talento l'imprenditoria editoriale milanese, diventando esponente di spicco prima della Editoriale Domus e poi della Rizzoli.

Un grande scrittore italiano come Corrado Alvaro, non solo narratore e poeta ma anche profondo scrutatore dei tormenti e della solitudine dell'uomo contemporaneo, è al centro del saggio di Bülent Ayyıl

diz che racconta come l'intellettuale calabrese abbia assistito alla nascita della

Turchia moderna: il viaggio in Oriente è stata una grande fonte d'ispirazione per gli intellettuali europei e gli italiani, tra cui Alvaro, sono stati tra i primi a cogliere e analizzare i complessi legami tra Oriente e Occidente.

Chiude il volume il saggio con cui Lidia Pupilli ha ripercorso gli itinerari giovanili di una donna vivace e dinamica, Eugenia Chiostergi, figlia di una coppia di antifascisti e mazziniani riparati in Svizzera; durante gli studi universitari a Parigi, in procinto di partire per l'Inghilterra, Eugenia fu attratta dal mito della guerra civile spagnola, in un momento in cui stava realizzando un proprio percorso di autonomia e di distanza dalle posizioni paterne (diventerà comunista in una famiglia di repubblicani), circostanza tutt'altro che inusuale in una famiglia aperta al dialogo e al confronto. La corrispondenza inedita tra i genitori e la ragazza, tentata da un atteggiamento e da una propensione al rischio ritenuti dalla madre «virili», documenta come svanì il sogno coltivato; rientrata a Parigi, *Genni* divenne per i genitori un filo diretto con i circoli antifascisti e una finestra aperta sulle vicende della guerra civile, latrice di lutti non solo dolorosi ma, come si è detto, funestamente presaghi di distruzioni maggiori.

Eugenia è la figlia di Giuseppe Chiostergi, il cui archivio, acquisito dal Centro cooperativo mazziniano di Senigallia nell'autunno del 2016, rappresenta per la nostra Associazione un impegno di studio e di ricerca per gli anni futuri.

Per questo, nella speranza di un futuro migliore e più ricco di opportunità per chi ama la ricerca storica (in particolare per i giovani) e sulla base degli incroci continui tra i lavori in corso, abbiamo dedicato a Eugenia, ritratta in una foto dell'epoca, la copertina di questo volume che viene presentato a Senigallia il 2 giugno 2017 per celebrare la Festa della Repubblica, una festività purtroppo di *routine*, poco amata dai politici e scarsamente sentita dagli italiani del nostro tempo, sempre più immemori delle fatiche e dei drammi che ha comportato la costruzione della loro Patria.

Marco Severini – Università di Macerata
Presidente dell'Associazione di Storia Contemporanea

LA SCELTA DEL VIAGGIO

LA PARIGI DEGLI SCRITTORI EGIZIANI:
DAL QUARTIERE LATINO DI TĀHĀ HUSAYN
E MUHAMMAD HUSAYN HAYKAL AL SOGNO «ORIENTALE»
DI TAWFĪQ AL-HAKĪM¹

di Maria Elena Paniconi

Sono stato a Rue Pelleport nei sobborghi di Parigi, dove vivevo dopo la prima guerra mondiale, e cosa ho trovato? Ho trovato la stessa strada, stretta come era un tempo, e la mia stanza proprio come era quando vi abitavo io, con la sua finestra aperta su un'ampia corte. Ammetto che ero emozionato e un brivido mi è salito lungo la schiena, mentre immaginavo di vedere qualcuno alla finestra, qualcuno che una volta conoscevo: uno smilzo giovanotto con i capelli neri che guardava lontano, verso l'orizzonte, come se volesse sollevare il velo dell'ignoto e leggere la tavola del destino. Ma il destino, a quanto pareva, non aveva lasciato alcuno scritto. Il destino aspettava che l'uomo scrivesse cosa voleva fare. Sì. Il giovanotto ha scritto allora una specie di mappa della sua vita, chiara e dettagliata. Ha abbandonato la professione legale in Egitto e si è messo a scrivere, a dire alla gente cose che, a suo dire, sarebbero state loro utili. Non voleva fare altro nella vita, poiché il potere non lo seduceva, né tentazioni della vita lo smuovevano, né la ricchezza lo soddisfaceva.

TAWFĪQ AL-HAKĪM,
Thawrat -al-shabāb (La rivoluzione dei giovani, 1984)

Nel patrocinio delle arti moderne, il primato di Parigi – magnetico polo di attrazione per network di artisti provenienti da tutto il mondo, nei decenni iniziali e poi in quelli centrali della Terza Repubblica (1870-1940) – è una percezione diffusa, che resta preponderante nonostante molti studi abbiano

¹ In questo contributo i termini arabi sono riportati in traslitterazione semplificata, in conformità alle esigenze editoriali.

evidenziato come, in quei decenni, un simile sviluppo artistico interessò altri centri urbani, da Roma a Londra, da New York a Vienna. Secondo Karen Carter e Susan Waller, curatrici di un volume incentrato sulle comunità di artisti stranieri gravitanti su Parigi tra il 1870 e il 1914, il caso peculiare della *Ville Lumière* si deve alla combinazione di mercati riservati all'arte e strutture istituzionali che mancarono, per lo meno all'inizio, in altri centri².

Tra le numerose comunità di artisti stranieri presenti a Parigi nel periodo in questione, che fossero migranti occasionali o protagonisti di un ormai consolidato fenomeno d'immigrazione artistica qui poco importa, si evidenziano espatriati italiani, polacchi, americani, catalani, ungheresi e orientali, specie giapponesi. Alla presenza di artisti e aspiranti artisti arabi ed egiziani a Parigi negli anni a cavallo tra la Prima guerra mondiale e la Grande depressione non è stato ancora dedicato uno studio sistematico, ma sappiamo dalle biografie di alcune personalità illustri delle arti moderne dei paesi arabi che la formazione a Parigi è stata un tratto condiviso da molti³.

Lo scultore egiziano Mahmūd Mukhtar, ad esempio, nel 1908 raggiunse la Scuola di belle arti al Cairo, fondata nel 1908 e diretta dall'artista e orientalista Guillaume Laplagne, e da quella istituzione ottenne una borsa di studio per Parigi. Mukhtar conobbe nella capitale francese i membri del partito nazionalista egiziano del Wafd, e trovò grazie a queste frequentazioni l'ispirazione per realizzare il modello del suo gruppo scultoreo più famoso, *Nahdat Misr* (La rinascita dell'Egitto), raffigurante una contadina egiziana eretta e nell'atto di scoprirsi il volto al fianco di una sfinge accovacciata. L'opera sarà poi realizzata su scala monumentale in Egitto nel 1928⁴.

Alcuni anni dopo, il drammaturgo Tawfiq al-Hakīm compose a Parigi un romanzo, *ʿAwdat al-rūh* (Il ritorno dello spirito, pubblicato nel 1933 ma scritto attorno al 1922), ispirato anch'esso all'idea della rinascita nazionale. Il romanzo, incentrato sulla figura di un adolescente in formazione di nome Muhsin, mira a riscuotere il sentimento di appartenenza nazionale, celebrando la grandezza del passato egiziano. Questo scritto va collocato all'interno di un clima di fervente nazionalismo, che a seguito della scoperta della tomba di Tutankhamon nel 1922 si tinse di riferimenti faraonici e i cui esiti artistici vennero rubricati sotto il fenomeno del «faraonismo»⁵.

Artisti e scrittori egiziani, come molti studiosi hanno ampiamente documentato nel corso degli ultimi decenni, manifestarono fin dalla prima metà

² K. Carter, S. Waller (a cura di), *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914*, Surrey (UK)-Burlington (USA), Ashgate, 2015, pp. 1-24.

³ M. Corgnati, *Egitto. Profilo dell'arte moderna e contemporanea dei paesi mediterranei*, Messina, Mesogea, 2009, pp.16-27.

⁴ M. Corgnati, *Egitto*, cit., p. 17. Collocata inizialmente in piazza Ramsīs, la statua è ora ubicata nella piazza antistante l'Università del Cairo.

⁵ E. Colla, *Conflicted antiquities. Egyptology, Egyptomania, Egyptian Identity*, Durham-London, Duke University Press, 2007, pp.121-126.

del diciannovesimo secolo un forte interesse per le società europee. Le prime missioni di studio per giovani arabi in Europa furono finanziate dal governatore dell'Egitto Muhammad 'Alī (1769-1849), che inaugurò un complesso sistema di riforme in campo militare⁶, istituzionale⁷, politico-economico e un piano di investimento culturale che implicò la fondazione della stamperia di Bulāq (1821)⁸ e la creazione di istituti quali la scuola di ingegneria (1816) e di medicina (1827)⁹.

A seguito di questo primo periodo di apertura e di istituzionalizzazione di rapporti con l'Europa, testimoniato anche da cronache di viaggiatori arabi come il giovane imām Rifa' al-Tahtāwī¹⁰, molti sono stati i narratori e gli intellettuali arabi che, nel corso di quel processo di rinnovamento culturale denominata in arabo *Nahda* (rinascita)¹¹ si formarono, o perfezionarono la propria formazione, in Europa e a Parigi in particolare, nei primi tre decenni del Novecento. Il caso più emblematico tra questi intellettuali egiziani di formazione europea è quello di Tāhā Husayn (1889-1973). Nato in un villaggio del Medio Egitto e divenuto cieco all'età di soli tre anni a causa di una malattia, raggiunse il fratello maggiore al Cairo e frequentò con lui il centro teologico dell'Azhar, si interessò poi alle conferenze in materie umanistiche che iniziavano al tempo ad essere impartite nella neonata Università del Cairo da professori spesso stranieri, tra cui l'orientalista italiano Carlo Nallino¹². Per il tramite di questa istituzione gli venne concessa una borsa di studio per Parigi per effettuare, nel 1919, un dottorato sotto la guida di Emile Durkheim¹³. Al suo rientro in patria gli fu conferita la cattedra di Storia antica all'Università del Cairo e in breve si affermò

⁶ Vedasi a questo proposito K. Fahmy, *All the Pasha's Men: Mehmed Ali, His Army and the Making of Modern Egypt*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2002.

⁷ A. Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 51-55.

⁸ G.N. Atiyeh, *The Book in the Islamic World: The Written Word and Communication in the Middle East*, New York, State University of New York Press, 1995, pp. 242-245.

⁹ H. Erlich, *Youth and Revolution in the Changing Middle East, 1908-2014*, London, Lynne Rienner Publishers, 2014, p. 26.

¹⁰ Vedasi M.E. Paniconi, *La riscoperta araba dell'Europa nella cronaca di viaggio «Takhlis al-Ibriz fi-talkhis Bariz» di Rifa' Rāfi' al-Tahtāwī (1801-1873)*, in M. Severini (a cura di): *Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento. Itinerari, obiettivi, scoperte*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 197-212.

¹¹ Su questo articolato movimento caratterizzante la storia moderna del mondo arabo vedasi I. Camera d'Afflitto, *Letteratura araba dalla Nahda a oggi*, Roma, Carocci, 2002 (1998¹) pp. 17-64; G. Grunebaum, *Modern Islam: the Search for Cultural Identity*, Berkeley, University of California Press, 1962; O. El Shakry, *The Great Social Laboratory, Subjects of Knowledge in Colonial and Postcolonial Egypt*, Stanford, Stanford University Press, 2007; D. Hamza (a cura di), *The Making of the Arab Intellectual. Empire, Public Sphere and the Colonial Coordinates of Selfhood*, London-New York, Routledge, 2013; J. Ryzova, *The Age of the Effendiyya. Passages to Modern in National Colonial Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2014; L. Casini, M.E. Paniconi, L. Sorbera, *Modernità arabe. Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina, Mesogea, 2013.

¹² R. Mahmoudi, *Taha Husayn's Education. From the Azhar to Sorbonne*, London, Routledge-Curzon, 1998, pp. 52-57.

¹³ R. Mahmoudi, *Taha Husayn's Education*, cit., p. 166.

in qualità di accademico, saggista, polemista, riformatore e politico (fu ministro dell'istruzione nel biennio 1950-1952). Il terzo e ultimo volume della sua celebre autobiografia *I giorni*, che in questo mio contributo prenderò in considerazione, è incentrato proprio sulla sua esperienza parigina.

Muhammad Husayn Haykal (1888-1956), contemporaneo di Tāhā Husayn, aveva ottenuto il dottorato in Legge appena prima, nel 1912, alla Sorbona, e proprio a Parigi scrisse il noto *Zaynab*, un romanzo rurale salutato internazionalmente come il «primo romanzo» egiziano moderno. Ambientazione, caratteri e motivi narrativi, intrecciati attorno al grande *topos* della campagna, soddisfacevano appieno l'esigenza di un *adab qaumī*, ovvero di una letteratura sganciata dalla tradizione arabo-islamica, e che si imponesse all'attenzione di una nuova comunità di lettori come egiziana e «nazionale»¹⁴.

Più di un decennio dopo rispetto ai due autori menzionati, il noto drammaturgo egiziano Tawfiq al-Hakīm (1898-1987), che con il suo immancabile basco divenne un'icona pubblica del modernismo e dei linguaggi sperimentali, in stretto contatto con le avanguardie europee, tra il 1925 e il 1928 perfezionò la propria formazione artistica a Parigi, dove la famiglia incautamente lo destinò per strapparli alle distrazioni offerte dalle prime compagnie teatrali arabe, che proprio in quegli anni si andavano formando ed esibendo al Cairo¹⁵.

Da un lato, questi intellettuali in missione di studio a Parigi strinsero legami di amicizia e collaborazione con intellettuali francesi: Haykal frequentò le conferenze di Anatole France¹⁶, mentre Tāhā Husayn incontrò Paul Valéry, la cui poetica e la cui visione della classicità come possibile linguaggio per esprimere un immaginario moderno influenzarono molto il trattato *Mustaqbal al-thaqāfa fī Miṣr* (Il futuro della cultura in Egitto), pubblicato dall'autore egiziano nel 1938¹⁷. Tra André Gide e Tāhā Husayn prese forma invece un proficuo scambio culturale e letterario che portò a una traduzione in arabo di alcune opere del francese da parte dell'egiziano, e a una prefazione firmata da Gide per l'edizione francese de *I giorni*¹⁸.

D'altro lato, la città di Parigi, con le sue infrastrutture, le gallerie, i teatri, i caffè, i Saloni internazionali, le riviste, spesso di vita effimera, che ospitavano dibattiti e manifesti artistici ha accolto questi autori all'interno di una esperienza

¹⁴ S. Selim, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880-1985*, New York-London, Routledge-Curzon, 2004, pp. 60-90.

¹⁵ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo dalla Nabdab a oggi*, Roma, Carocci, 2010, pp. 89-96.

¹⁶ H. Haykal, *Mudhakkirāt al-shabāb*, al-Qāhira, Majlis al-a'la li-l-thaqāfa, 1996, pp. 152-153.

¹⁷ *Il futuro della cultura in Egitto* è un trattato che si prefigge di dare delle linee guida per lo sviluppo del paese in ambito educativo e intellettuale. Tra i temi che vi sono trattati emergono la questione della formazione degli insegnanti di lingue negli istituti di istruzione superiore, l'esigenza di una riforma linguistica «nell'intero sistema di lettura e scrittura», e la necessità, ravvisata dall'autore, di limitarne il primato in materia di insegnamento, anche per quanto riguarda le discipline «tradizionali» come grammatica e retorica.

¹⁸ Tāhā Husayn tradusse in arabo le due opere teatrali di Gide *Edipe e Thésée*. Vedasi P. Masson e J.-M. Wittman, *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 184.

di crescita e rinnovamento artistico transnazionale e cosmopolita¹⁹. Per i giovani scrittori arabi summenzionati, e per i molti che seguirono, sempre mossi dalla ricerca di nuove modalità espressive e dal superamento di paradigmi tradizionali ancora molto radicati nella cultura araba del primo Novecento, Parigi diventa un luogo dell'immaginario, un ideale sfondo per la costruzione di un'immagine del sé che spesso passa attraverso un prisma di motivi letterari variamente declinati in ciascun scrittore; la vita notturna, gli studi, la scoperta della dimensione politica e dell'amore, la vita dei caffè, l'esplorazione e la contemplazione di Parigi restituiscono il racconto di una formazione a suo modo strutturata, che si rifà a modelli e a precisi riferimenti culturali, in modo spesso esplicitamente funzionale a un progetto politico di ritorno e di riforma in patria.

La proiezione del sé nel contesto urbano parigino, sia durante, sia dopo gli anni della formazione, così come essa ci appare preconizzata nel passo posto in esergo, in cui al-Hakīm racconta di esser tornato alla sua casa parigina in età adulta e di essersi rivisto da giovane, affacciato a una finestra di Rue Palleport intento a «guardare lontano», è il filo rosso che unisce gli scritti autobiografici che prenderò in analisi in questo contributo.

TAHA HUSAYN A PARIGI: IL TERZO VOLUME DELL'AUTOBIOGRAFIA
«I GIORNI» E IL ROMANZO PSEUDO-AUTOBIOGRAFICO «ADĪB»

Nel terzo volume della celebrata autobiografia di Tāhā Husayn, *I giorni*²⁰, l'autore racconta di aver assunto una ragazza, Suzanne Bresseau, come sua lettrice, per assisterlo nella preparazione degli esami presso l'università di Montpellier. Egli si innamorò della ragazza cui sempre si riferirà nelle sue memorie con l'appellativo di «voce dolce». A causa dello scoppio della Prima guerra mondiale la giovane torna a Parigi e i due si separarono per un lungo periodo. Si ritroveranno alcuni anni dopo proprio nel quartiere latino, dopo un lungo viaggio in treno che Tāhā deve affrontare con un accompagnatore incurante e volgare, in presenza del quale egli rivive la solitudine e il senso di emarginazione vissuti nell'infanzia, e raccolti nel primo volume de *I giorni*. Il ricongiungimento con Suzanne, che diventerà poi sua moglie, e l'ingresso in una «graziosa stanza nel quartiere latino» segnano per lui l'inizio di una nuova vita²¹.

¹⁹ Vedasi a questo proposito Carter, Waller (a cura di), *Foreign Artists and Communities in Modern Paris*, cit., pp. 1-24.

²⁰ Il primo volume di quest'opera autobiografica venne pubblicato nel 1926, il secondo nel 1939. Dopo molti anni, nel 1967, fu pubblicato il terzo volume con il titolo di *Mudhakkirāt Tāhā Husayn* (Memorie di Tāhā Husayn). Il merito letterario accordato a questo terzo volume de *I giorni* è in genere minore rispetto a quello riconosciuto ai primi due volumi, che si caratterizzano per intensità di stile, per la ricchezza della lingua e per il lirismo che circonfonde la memoria. L'edizione italiana dell'opera *I giorni*, comprendente i primi due volumi, è stata pubblicata a cura di Umberto Rizzitano nel 1965 dall'Istituto per l'Oriente.

²¹ Tāhā Husayn, *A Passage to France. The Third Volume of the Autobiography of Tāhā Husayn*, translated from the Arabic by K. Cragg, Leiden, Brill, 1976, pp. 93-100.

Questo terzo volume de *I giorni* non ospita descrizioni dettagliate del quartiere latino, ma il quartiere è piuttosto un punto di riferimento fondamentale per i movimenti dell'autore nella topografia urbana: dalla stanza d'albergo, ai pranzi consumati ai caffè letterari, agli incontri: tutto si svolge nell'area compresa tra Boulevard Montparnasse, la Sorbona e il Boulevard Saint-Michel.

Contrariamente a *I giorni*, opera autobiografica, *Adīb* (Un letterato, 1935)²², è un romanzo ispirato a un conoscente dell'autore realmente esistito, che però resta fondamentalmente un'opera di invenzione²³. Vi si narra della sincera amicizia tra uno studente dell'Azhar, di ideali aperti e riformatori – maschera narrativa dell'autore stesso, e che indicheremo pertanto come «il giovane Tāhā» – e Adīb, che dà il titolo al romanzo. Di circa trent'anni e caratterizzato da grande vivacità intellettuale, Adīb nutre passioni smodate e un temperamento romantico. Dopo aver ottenuto una borsa per andare a completare gli studi a Parigi egli conosce un grande successo negli studi, ma sperimenta al contempo uno smarrimento psicologico, iniziando ad accusare i sintomi di una grave malattia nervosa, per infine «perdersi» nella capitale francese impazzendo.

Questo romanzo vuole essere la rappresentazione metaforica di un desiderio a lungo nutrito dalle giovani generazioni di studenti e intellettuali egiziani, portati a cercare l'Europa come si cerca una terra promessa, con l'aspettativa di raggiungerla la maturità artistica, l'indipendenza economica e soprattutto l'espressione libera del proprio sé. La narrazione dunque vuole, paternalisticamente, metter sull'avviso questa categoria di giovani arabi circa i rischi che un tale viaggio può comportare, e circa le inevitabili conseguenze che una troppo decisa rottura con le proprie radici può implicare²⁴. Il romanzo, da un certo punto in poi, si ambienta a Parigi dove Adīb risiede, dividendosi tra studio e lunghi periodi di abbandono al piacere più frivolo. Quando la guerra mondiale si affaccia sulla vita dei due protagonisti, Adīb decide di non lasciare Parigi e la Francia, ma si identifica a tal punto con essa da iniziare a parlare di questa città come se fosse una persona. È l'inizio di un delirio che esploderà nel finale del romanzo, ma come prima manifestazione, potremmo dire, esso ha proprio un atto di completa identificazione con Parigi e, all'interno di Parigi, con il quartiere latino in particolare:

Quale che sia la città dove verrai mandato tra qualche mese, sarai comunque vicino a quelle centinaia, migliaia di feriti che sono stati distribuiti in tutti gli ospedali di Francia e sentirai per bocca loro le varie notizie di morte. E capirai che la guerra è in grado di cambiare la percezione della vita. Ma a che punto ero? Cosa volevo dirti

²² «Adīb» in arabo è sia nome comune (da *Adab*, che significa «letteratura») indicante «un uomo di lettere», sia nome proprio di persona.

²³ Vedasi a tal proposito *Introduzione* in Tāhā Husayn, *Adīb. Storia di un letterato*, trad. e introduzione di Maria Elena Paniconi, Venezia, Edizioni di Ca' Foscari, 2017.

²⁴ Questa è l'interpretazione, ad esempio, di J. Berques in *Au delà du Nil*, Paris, Gallimard, 1990, p. 77.

quando ho iniziato a scriverti? Me ne sono dimenticato. Mi guardo intorno e riprendo coscienza del luogo da cui ti scrivo. Sono in quel caffè frequentato da letterati, nel quartiere di Montparnasse che amo a mia volta frequentare. Mi siedo poco lontano dai loro capannelli così da poterli osservare, vedere come vanno e arrivano, sentirli mentre si rimbeccano e si canzonano per celia o recitano poesia commentando i loro versi davanti ai calici di assenzio, di primo pomeriggio o sul far della sera, o davanti al loro cognac, o ai caffè che sogliono bere dopo pranzo o cena. Mi rendo conto che mi trovo in questo caffè, che è una specie di cenacolo di letterati qui nel quartiere latino. Ma negli ultimi giorni sono venuto e non li ho visti. Nonostante questo il caffè è sempre pieno, affollato di clienti provenienti da ogni quartiere. Sono ormai una clientela completamente mista, composta da persone che provengono dalle classi più disparate²⁵.

Il passo indica come sia iniziata la completa identificazione dell'Adīb egiziano con il parnaso dei letterati locali: il caffè, nel senso del luogo fisico, i clienti che lo frequentano, il nome della via che lo ospita, e persino gli oggetti che ingombrano i tavoli vengono accuratamente registrati dall'autore. Questa descrizione, come le altre descrizioni di luoghi fisici in Tāhā Husayn, risente della speciale attenzione che l'autore – non dimentichiamo che si tratta di un non vedente – riserva alla sfera sonora, che rimane per lui un canale privilegiato per descrivere tipi umani e ambienti sociali. Significativamente, la prima manifestazione di squilibrio in Adīb, sorta di doppio e contrario del giovane Tāhā, prende la forma di una completa identificazione con la città di Parigi. Questo appare chiaramente nelle lettere che compongono la seconda metà del romanzo. Quando ad esempio il giovane Tāhā, in partenza a sua volta per la Francia ma temporaneamente bloccato dalla guerra imminente, chiede informazioni all'amico circa la vita a Parigi, questi gli risponde illustrando, con una metafora assai chiara, quanto *vitale* sia per lui rimanere a Parigi anche in tempo di guerra:

Aspetti dunque una mia lettera che ti descriva la mia vita a Parigi, ma la vita qui non si descrive nelle missive, puoi conoscerla solo vivendola. Ad ogni modo, provo a scriverti sommariamente, e in modo impreciso, come io mi senta qui [...]: vai alle piramidi - non credo tu ci sia mai stato - ed entra nella Piramide grande. Là ti sentirai mancare i sensi. Ti sentirai soffocare, e il tuo corpo si coprirà di sudore. Sentirai come se stessi schiacciato. Poi esci dal profondo di quella piramide e incontra la luce e l'aria aperta.

Sappi che la vita in Egitto è la vita dentro alla Piramide, mentre la vita a Parigi è la vita dopo che sei riemerso da laggiù. Sforzati di terminare gli ultimi studi che ti restano da fare al Cairo, e dai gli ultimi esami che devi dare [...] e vieni prima che puoi! Io ti aspetto qui²⁶.

²⁵ Tāhā Husayn, *Adīb*, Dār al-kitāb al-lubnānī, 1981, p. 209.

²⁶ Tāhā Husayn, *Adīb*, cit., p. 197.

Questa descrizione per sottrazione della vita a Parigi sembra essere tutta volta a creare un immaginario fortemente polarizzato; da una parte uno stato di non vita, o vita apparente, in Egitto, dall'altro la dimensione energizzante della capitale. È interessante anche notare come il passo racchiuda di fatto il sabotaggio di un apparato simbolico tradizionale (la piramide), in un periodo storico nel quale i simboli e i motivi faraonici diffusi dalla tendenza della cosiddetta «egittomania» erano ancora molto diffusi e carichi di significato. L'atteggiamento di Adīb è quello di fusione completa con la città straniera, una città che lo libera ma al contempo lo minaccia: il racconto della pazzia diventa perciò un enigmatico contro-canto della sequenza formazione-acculturazione-glorioso rientro in patria che si evince dalla narrazione progressiva de *I giorni*.

I DIARI DI HAYKAL: PARIGI COME MODELLO DA EMULARE

Il giovane Muhammad Husayn Haykal, romanziere, saggista e aspirante avvocato negli anni della sua formazione a Parigi (1907-1909), scrive un diario privato, pubblicato postumo con il titolo *Mudhakkirāt al-shabāb* (Memorie di gioventù)²⁷, nel quale appare chiaro uno desiderio di autoidentificazione con Parigi e la sua gente, desiderio che in qualche modo ricorda la rappresentazione polarizzata della lettera sopra citata del «letterato» Adīb. Anche Haykal infatti non perde occasione per disegnare la contrapposizione netta tra due mondi. Il «qui ed ora» della realtà parigina viene contrapposto alla dimensione egiziana, alla quale Haykal si riferisce sempre, salvo in un caso, come a una dimensione passata o futura²⁸. La strategia comunemente usata dall'autore è quella di mettere in contrasto simmetricamente le due realtà, sottolineando da un lato la modernità, il dinamismo e la mobilità europei d'altro lato l'arretratezza, il passatismo «orientali». L'idea che informa di sé la «trascrizione» in forma diaristica dell'esperienza parigina è quella di star prendendo parte a una civiltà, quella francese, che si pone come modello da emulare e che esattamente come tale va esperita, con la consapevolezza che il raggiungimento della civilizzazione e del progresso è possibile per chiunque voglia intraprendere questa strada. Nella visione darwiniana e deterministica dell'autore – Hippolyte Taine fu uno degli autori che più influenzò Haykal nel periodo in cui scrisse il diario²⁹ – il modello parigino è «esportabile» e attuabile anche in Egitto, e ovunque si abbia la volontà di riprodurre le condizioni sociali e culturali. È questa la prospettiva che guida l'aspirante romanziere nelle visite, che egli cronicizza regolarmente, al Louvre, al

²⁷ Haykal, *Mudhakkirāt al-shabāb*, cit.

²⁸ Sola eccezione è rappresentata da Port Said, che compare alla fine del diario, nelle pagine in cui Haykal descrive il proprio rientro da Parigi e l'attracco al porto di Port Said.

²⁹ C. Smith, *Islam and the Search for Social Order in Egypt: A Biography of Muhammad Husayn Haykal*, Albany, State University of New York Press, 1983, p. 38.

Museo di Luxembourg³⁰, alle biblioteche cittadine e al Jardin d'acclimatation³¹, alla Tour Eiffel³², al Panthéon³³, dove l'autore contempla le tombe di Rousseau, Voltaire e Mirabeau, e infine ai teatri d'opera e di prosa³⁴.

In queste cronache i riferimenti a Mill e Taine si intersecano con le citazioni e i riferimenti alla vita e alle opere di Rousseau e Carlyle³⁵, coniugando insieme la dottrina pedagogica rousseauiana, il razionalismo di stampo anti-illuminista e una visione chiaramente elitista in fatto di organizzazione sociale. L'esperienza di solitudine ed estraniamento che si fa largo nell'animo dell'autore subito dopo aver vissuto un momento di festa racconta la prima, necessaria fase di un'esperienza articolata, nell'ambito della quale il sentirsi *gharīb* (straniero) serve ad accentuare ancor più la differenza tra contesto di partenza, Egitto, e contesto di arrivo, Parigi, e quindi a connotare ancor più l'esperienza come formativa. Il punto di partenza è, anche qui, il quartiere latino e i caffè che ne costituiscono il cuore pulsante:

[...] nel pomeriggio siamo andati al quartiere latino, il quartiere delle scuole, e ci siamo seduti al caffè Vachette, luogo d'incontro degli egiziani, e alcuni di loro si sono presentati.

Non so come chiamare questa cosa che fa inebriare a tal punto i francesi, forse è per via di quella che chiamano «festa della libertà»³⁶ che perdono talmente compostezza e dignità, fino a ballare in pubblico, ridere, bere e fare quel che fanno. Sono davvero quel popolo pieno di leggerezza di spirito e gaiezza [che si dice], quasi non fai un passo che qualcuno non ti stupisce per l'allegria che essa esprime, e checché tu possa pensare di lui, non puoi impedirti di prenderne parte [...].

Dopo, sono entrato in una dimensione di grande tristezza, sentivo di aver bisogno di aiuto [...] ma che sventura non sapere la lingua del posto dove si è, e dover essere costretti a chiedere aiuto agli altri [...] forse tra i motivi della mia tristezza c'era il fatto che sono nuovo a Parigi, al suo stile di vita e ai suoi luoghi di svago.³⁷

Nella concezione di Haykal l'esperienza di solitudine e radicamento è tuttavia una prima fase superabile, necessaria al percorso successivo. Nel diario di Haykal allo spaesamento subentra presto il resoconto di una esperienza formativa, fatta di grandi distanze percorse a piedi, di visite ai luoghi di ritrovo già consacrati dalla letteratura ottocentesca francese – il quartiere latino è stato descritto da Rimbaud, Zola, Balzac, solo per citare alcuni, e il caffè Vachette, spesso citato nel testo, era stato frequentato da scrittori come Huysmans e Mallarmé –, un

³⁰ Haykal, *Mudhakkirāt al-shabāb*, cit., p. 74.

³¹ *Ibid.*, p. 34.

³² *Ibid.*, p. 28.

³³ *Ibid.*, pp. 43-44.

³⁴ *Ibid.*, pp. 73 e 101.

³⁵ *Ibid.*, pp. 65-67.

³⁶ La pagina data 15 luglio, giorno successivo alla *fête nationale* del 14 luglio, in cui si commemorano la presa della Bastiglia e la Federazione del 1790.

³⁷ Haykal, *Mudhakkirāt al-shabāb*, cit., p. 21.

apprendistato di modernità al quale viene contrapposta ad arte la dimensione di «non-modernità» egiziana. Le pagine diaristiche di Haykal diventano così una rifrazione di un progetto politico peculiare, quello del nazionalismo egiziano, e non fanno che articolare la discussione su modelli culturali spesso in mutua contrapposizione, in vista della costruzione di una nazione egiziana.

DIBATTITI IDEOLOGICI E IDENTITARI NEGLI ANNI TRENTA IN EGITTO

Di Tawfiq al-Hakīm è stato scritto che, tra i vari autori che ebbero scambi duraturi con l'Europa, «è in apparenza quello che ha aderito alla cultura europea con più spontaneità e meno tormenti»³⁸: questa impressione è senz'altro veritiera, e ben delinea l'atteggiamento eclettico e la fascinazione non solo per la cultura, ma anche per la musica e le arti europee che l'autore espresse nei suoi testi anche autobiografici³⁹. È interessante notare, tuttavia, come al di là della «spontaneità» con la quale al-Hakīm assimilò, facendolo proprio, l'amore per la musica classica, per il teatro di prosa e d'opera, per le arti plastiche e visive, nei suoi scritti la produzione di un «immaginario occidentale» sia comunque correlata a posizioni politiche e identitarie cangianti e talvolta espresse nel linguaggio cifrato della rappresentazione romanzesca, che in al-Hakīm è sempre molto teatralizzata.

Il caso emblematico di quanto detto è il secondo romanzo del drammaturgo al-Hakīm, *'Uṣfūr min al-sharq* (Un passero venuto da oriente, 1938), generalmente ricordato, proprio per il diffuso riferimento ai concetti di *Sharq* (Oriente) e *Gharb* (Occidente), come uno dei primi romanzi che mettono in scena il «confronto» tra lo spirito orientale e quello occidentale. A detta della maggior parte dei critici, che tendono a interpretare le parole e le opinioni espresse dai personaggi di al-Hakīm come fedele riproduzione della posizione autoriale, questo lavoro sarebbe destinato a celebrare lo spiritualismo e la forza immaginifica tipici dell'Oriente, di contro al materialismo occidentale⁴⁰. Tra questi, alcuni critici sostengono che

³⁸ S. Pagani, *Il giudice e l'artista*, postfazione a T. al-Hakīm, *Diario di un procuratore di campagna*, traduzione di Samuela Pagani, Roma, Nottetempo, 2005 (1937¹), p. 204.

³⁹ Il primo di questi scritti a dover essere menzionato è *Il fiore della vita* (a cura di A. Borruo e M.T. Mascari, Milano, FrancoAngeli, 2001), composto da lettere che Tawfiq al-Hakīm dichiara autentiche, indirizzate al francese André, l'operaio presso la cui famiglia l'autore fu ospitato da giovane, per un tratto del suo soggiorno parigino e i cui tratti ritroveremo nell'omonimo personaggio di *'Uṣfūr min al-sharq* (Un passero venuto da oriente).

⁴⁰ Questa è ad esempio la lettura che troviamo in Nada Tomiche, secondo cui «dopo aver ridato all'Egitto la fierezza di essere sé stesso, l'autore denuncia i difetti dell'uomo occidentale». (N. Tomiche, *Histoire de la littérature de l'Égypte moderne*, Paris, Maisonneuve Larose, 1981, p. 49.) Una lettura analoga è quella di Brugman, secondo il quale il motivo del *romance* poco ha in comune con il tema della contrapposizione tra un Oriente spirituale e un Occidente materialistico, e questo è un fattore di debolezza per l'intero assetto del romanzo. Vedasi J. Brugman, *An Introduction to the History of Modern and Arabic Literature in Egypt*, Leiden, Brill, 1984, p. 283. Tra i critici arabi, Muhsin Taha Badr legge il testo come un'opera strettamente autobiografica (Tomiche, *Histoire de la littérature*, cit., p. 379), mentre il critico marxista Mahmūd Amīn al-'Ālim critica il testo per il suo pensiero reazionario. Il critico, inoltre, commenta la presa di distanza dell'autore

l'affermazione di superiorità dell'Oriente può tradursi in una sorta di elogio «al contrario» dell'Occidente, e sarebbe rivelatrice di quanto in realtà l'autore avrebbe assimilato idee, attitudini e riferimenti culturali occidentali⁴¹.

La mia lettura prende le distanze da questa interpretazione, prefissandosi di mostrare come le parole dei vari personaggi non siano trasposizioni realistiche delle idee autoriali, ma siano piuttosto da leggere come una messa in narrazione dei dibattiti che percorrevano i media e gli ambienti egiziani nei primi anni trenta. In altre parole, sottolineerò il carattere metanarrativo del testo, per poi evidenziare l'utilizzo ideologico e funzionale di categorie quali Oriente e Occidente in questa narrazione.

Le categorie di Oriente e Occidente, continuamente evocate nel titolo e nel corpo del testo, sono da leggere alla luce di un preciso contesto culturale entro cui questo testo fu concepito. La decade degli anni trenta, durante la quale venne scritto e pubblicato il romanzo, fu infatti un periodo contrastato e politicamente controverso per l'Egitto, ormai al termine della sua «avventura liberale»⁴²: il dissesto economico e la polarizzazione politica che caratterizzarono questo periodo storico determinarono una fondamentale crisi di tutta la grammatica narrativa e simbolica che fino ad allora era andata sviluppandosi perché venisse a formarsi la «letteratura nazionale» tanto caldeggiata da parte di molti intellettuali egiziani.

I simboli e i riferimenti faraonici come quello di Iside, onnipresenti nell'arte figurativa o nella produzione letteraria degli anni Venti, erano destinati ad essere, se non sostituiti, quantomeno affiancati da altri riferimenti simbolici nel corso degli anni trenta⁴³.

Nel corso degli anni trenta infatti molti intellettuali, tra cui Haykal⁴⁴, abbandonarono l'immaginario nazionale basato su di una idea dell'Egitto come unità geofisica (il cui nucleo è la Valle del Nilo), storica ed etnica e corredato da simboli faraonici, per promuovere al contrario altri sentimenti di affiliazione

rispetto a questo suo scritto, basandosi anche sulla prefazione di al-Hakīm all'edizione del 1958 pubblicata da dar al-Hilāl, come un suo tardivo tentativo di adeguarsi al nuovo clima post-rivoluzionario in Egitto (M. A. al-'Ālim: *Tawfiq al-Hakīm al-Mufakkir wa-al-fannān*, Bayrūt, 1975, p. 152).

⁴¹ M.M. Badāwī, *Perennial Themes in Modern Arabic Literature*, in «Journal of Arabic Literature», 20, 1993, n. 1, p. 13.

⁴² Il periodo definito «liberale» in Egitto è solitamente quello indicato nel lasso temporale che va dal 1922 al 1939.

⁴³ Smith, *Islam and the Search for Social Order*, cit., pp. 131-157.

⁴⁴ Nel 1932 Haykal inizia infatti a comporre la sua celebre biografia del profeta Muhammad. Egli pubblica nel 1937 anche il *Fi manzil al-wahī* (Nella dimora della rivelazione), racconto del suo pellegrinaggio a Mecca e Medina. Questo «slittamento» verso la riscoperta dell'Islam non è da intendersi come un invito ad abbandonare ogni tentativo di modernizzazione dal punto di vista economico e culturale, esso tuttavia contiene innegabilmente un fondo di dura critica rispetto ai tentativi di radicale esportazione della cultura europea in ambito egiziano che erano stati fatti in precedenza. Haykal compara l'evoluzione del proprio pensiero a quella di Bergson: il rifiuto della filosofia razionalista e del positivismo che tanto lo influenzò negli anni giovanili, per una concezione dell'Islam e dei suoi principi molto modellata sull'idea bergsoniana dell'intuizione.

identitaria. Venne così progressivamente affiancato da altri immaginari geo-culturali, atti a trascendere la dimensione «territoriale» per inserire invece l'Egitto in conformazioni identitarie più ampie. Tra queste dimensioni, in una classificazione a posteriori e di comodo, ne sono state individuate due, anche se operare una categorizzazione in merito a temi come quello della affiliazione identitaria è sempre rischioso: una «arabo-islamica», che determinò una islamizzazione del discorso pubblico e delle categorie politiche, e una seconda corrente che è stata definita come *panorientalismo*, ovvero la tendenza da parte di alcuni egiziani a riconoscersi nell'ambito di un più ampio Oriente, intendendo con questo termine la macro-area composta dall'Asia tutta e dal Nord-Africa orientale⁴⁵.

Dal punto di vista letterario, *Un passero venuto da oriente* è una delle molte narrazioni, pubblicate in Egitto negli anni trenta, che si ispira proprio a questa tendenza ideologica del panorientalismo⁴⁶: nello stesso periodo vengono infatti divulgati libri di viaggio, romanzi, pamphlet o racconti incentrati sull'idea di un ritorno all'Oriente⁴⁷. In questi scritti si vagheggia un Oriente fortemente idealizzato per la sua spiritualità, descritto come un territorio unito dalla stessa cultura, dalla stessa dimensione umana e spirituale. Sarebbe quindi fuorviante presupporre che queste due definizioni, così come esse appaiono in questo romanzo, si riferiscano a due «territorialità» o modelli di «civiltà» realisticamente intesi, senza prima considerare sia il contesto politico-culturale nel quale l'opera viene concepita, sia i riferimenti teorici dei quali l'autore intesse molte parti del suo romanzo.

PARIGI IN «USFŪR MIN AL-SHARQ» DI TAWFĪQ AL-HAKIM:
«PANORIENTALISMO» E RAPPRESENTAZIONE AUTO-ORIENTALISTA

La trama del romanzo, ispirato a fatti realmente accaduti, è di estrema semplicità: Muhsin, personaggio di ispirazione autobiografica come l'omonimo carattere al centro del primo romanzo di al-Hakīm, si trova a Parigi per completare i suoi studi e vive in una stanza d'affitto a Courbevoie, un piccolo centro fuori Parigi, con i coniugi operai André e Germaine e col loro figlioletto Jeannot, che sono per il giovane una «famiglia d'elezione»⁴⁸. Muhsin si innamora

⁴⁵ I. Gershoni, J. Jankowski, *Redefining the Egyptian Nation, 1930-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 35-53.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁷ Vedasi a questo proposito M.E. Paniconi, 'Usfūr min al-Sharq by Tawfiq al-Hakim and the Impossible Homecoming to the Imaginary East', in F. Bauden (a cura di), *Tropics of Travels. Homes*, Proceedings of the International Conference Organized at the University of Liège, January 13-15, 2011, pp. 114-118.

⁴⁸ Alcuni episodi e situazioni narrati nel romanzo sono rievocati anche nel testo autobiografico *Il fiore della vita*, cit.

perdutamente di Suzy, una cassiera della biglietteria del teatro Odéon⁴⁹, e inizia a passare intere giornate nei pressi del teatro per contemplare la ragazza, trascorrendo il suo tempo al caffè o mescolandosi tra gli spettatori, senza fare alcunché per conoscerla. André definisce il suo amico con un epiteto che vuole rendere l'assoluta estraneità di Muhsin agli aspetti più materiali, concreti, della vita, egli è un fantasticatore (*rajul khayālī*) o un giovane vagabondo (*shābb sharīd*)⁵⁰. Muhsin si limita a questa vicinanza sognante, sino a quando non riesce a trovare l'albergo in cui alloggia la ragazza in rue Pallexport, nei pressi di Porte de Bagnolet, e ad affittarvi una stanza. Per conquistarla, il giovane le regala un pappagallo che ripete in continuazione il suo nome, «Muhsin». All'idillio tra i due amanti sono dedicati brevi sequenze narrative, presto Muhsin, abbandonato dalla ragazza che ritorna dall'uomo con cui aveva in precedenza una relazione, conosce la disperazione. Come per cercare un sollievo alla delusione, intensifica la sua amicizia con Ivan⁵¹, un esule russo incontrato in un ristorante di terza categoria che diverrà suo «compagno di solitudine»: i dialoghi tra i due e le lunghe digressioni costituite dai discorsi dell'esule, tendenti a inneggiare alla spiritualità dell'Oriente di contro al materialismo e al consumismo dell'Occidente finiscono per occupare la sezione finale del romanzo, che vede Muhsin al capezzale di Ivan.

Un passero venuto da oriente propone un *topos*, quello dell'incontro tra un giovane orientale e una giovane europea, che non tarderà a diventare dominante nel romanzo egiziano del Novecento⁵², mostrando una Parigi spesso «marginale». I primi capitoli si svolgono a Courbevoie, dove Muhsin assiste, senza prendervi parte, alle discussioni in fatto di scioperi e diritti dei lavoratori dei due coniugi, due operai comunisti, che lo ospitano. L'azione si sposta poi nei pressi della chiesa di Saint-Germain-de-Près, dove Muhsin e il suo amico André partecipano a un funerale, per toccare poi il maestoso ingresso dell'Odéon, dove lavora la bella francese, e il teatro di Chatelet, per infine spostarsi nel sobborgo vicino a Porte de Bagnolet. Gli spostamenti di Muhsin attraversano da una estremità all'altra la capitale, partendo dalla periferia a nord-est, fino ad arrivare ai sobborghi a sud-ovest passando per il centro. Lo sguardo del narratore si muove veloce soffermandosi in particolare sugli aspetti più austeri della vita parigina, in modo da poter poi valorizzare, insieme, il carattere sognante del giovane «orientale» e l'atmosfera contemplativa e sacra dell'«Oriente» che riaffiora alla di lui memoria. La scena parigina offre infatti spesso appigli – una fontana, una bevanda consumata in un caffè – ai flashback sulla vita di Muhsin al Cairo. Spesso il protagonista associa liberamente elementi architettonici di Parigi alla

⁴⁹ Il nome della donna cui si ispira il personaggio di Suzy è Emma Durand (*ibid.*, p. 61) e alcuni tratti di questa relazione vengono raccontati, in tono autobiografico, nella lettera xxxiii (*ibid.*, p. 83).

⁵⁰ T. al-Hakīm, *Usfūr min al-sharq*, al-Qāhira, Al-shārika al-ālamīyya li-'l-kitāb, 2008, p. 32.

⁵¹ Questo personaggio è stato forse ispirato al poeta russo Dimitri Merejkovskij (1865-1941).

⁵² Casini, Paniconi, Sorbera, *Modernità arabe*, cit., pp. 149-241.

topografia cairota. Ecco, ad esempio, come l'autore ci presenta il personaggio di Muhsin, che appare in una delle prime scene del romanzo in compagnia del suo amico francese André:

– Stai mangiando un dattero?!
 – Sì, e passeggiando un po' per il Boulevard...
 – Sei proprio un «passero» venuto dall'Oriente...
 – In Egitto lo chiamiamo «'agwa» questo tipo di datteri. Ora immagino di essere, nella piazza di Sayyeda Zaynab. Immagino la fontana, quel *sabil* dai rubinetti in rame...
 – Ora basta sognare! Vieni, la pioggia ha smesso di scendere...
 – Dove andiamo?
 André non rispose e prese a guardare gli abiti del giovane... e lo contemplò nella sua bombetta nera, con il soprabito nero e la cravatta nera, calzava anche scarpe nere...

– Magnifico.
 – Magnifico che cosa?
 – Il fatto che i tuoi abiti siano perfettamente consoni al luogo dove siamo diretti!
 – Dalla mia bella?
 – Macché, al cimitero. Andiamo al funerale di Mme Charles [...]»⁵³.

Dopo la celebrazione del funerale in chiesa, Muhsin rimprovera André per non avergli dato il tempo e il modo di prepararsi per entrare in luogo sacro:

– Sapevi che sarei entrato in un luogo sacro, e non mi hai avvertito, dandomi modo di prepararmi!
 André sorrise e rispose:
 – Sei proprio un «passero» d'Oriente... prepararti per entrare in Chiesa? Che senso ha? Noi entriamo in Chiesa come entriamo nel caffè... che differenza c'è...? Questo è un posto pubblico, quell'altro pure... qui c'è l'organo, là c'è l'orchestra...»⁵⁴.

In questo romanzo fortemente teatralizzato e sostanzialmente antirealistico, il contesto urbano è funzionale alla costruzione di un carattere definito, sin dal titolo, come un «orientale» per antonomasia. Muhsin viene caratterizzato per contrasto rispetto all'amico francese e riveste i tratti dell'idealista e sognatore. Il riferimento al dattero, che Muhsin mastica distrattamente mentre cammina con l'amico, conduce subito alla moschea di Sayyida Zaynab e il *sabil* (fontana pubblica) antistante la moschea sono punti di riferimento topografici connotati religiosamente, essendo due monumenti del Cairo islamico. Nelle battute finali, di nuovo, è il senso del sacro che alberga nel cuore di Muhsin a venire evocato: «Sapevi che sarei entrato in un luogo sacro, e non mi hai avvertito».

In generale, l'autore utilizza le due figure di André e, in seguito, quella di

⁵³ al-Hakīm, *'Uṣfūr*, cit., pp. 4-5.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

Suzy, la bella ragazza che lo illude lasciandolo nella disperazione, per sviluppare *a contrario* il carattere romantico, spirituale di Muhsin.

Nella lettera di congedo scritta all'amata il giovane cede a toni melodrammatici e allude al proprio «carattere orientale», quasi facendo il verso alle parole dell'amico – e sorta di doppio e contrario – André: «Perché non avvisarmi subito delle condizioni del gioco? È facile per la mia mentalità orientale, ingenua, vivere nei sogni così come si vive nella realtà. Essa non accetta che le cose si guastino da un momento all'altro così...»⁵⁵. Ad una prima lettura quindi, è possibile concordare con quanto sostenuto da gran parte della critica araba: il personaggio di Suzy sembra delinearci come un simbolo del «materialismo» occidentale, il personaggio di Muhsin a sua volta si erge come *batal sharqī*, ovvero come un campione dello «spiritualismo orientale».⁵⁶

Osserviamo però come la descrizione auto-orientalista, essenzialista che Muhsin offre della «mentalità orientale» raggiunga l'apice con il riferimento alla figura popolare di «Juhā», estesa e condivisa in Iran, così come in Turchia, in Sicilia e nel mondo arabo. «Ma voi Orientali siete saggi o solo sciocchi?», chiede a un certo punto André esasperato dalla caparbità e dall'eccessivo romanticismo dell'amico. Muhsin risponde: «È questa la nostra forza. Essere entrambi, come Juhā o Nasru 'l-Dīn, la cui proverbiale furbizia (o stoltezza) sono attribuiti fondamentalmente decisi da chi racconta la storia».

Muhsin, quindi, espone in vari punti del testo la propria natura di carattere-simulacro, di segno ideologico, più che di carattere romanzesco dotato di una propria autonomia narrativa. Egli personifica sì l'idea di Oriente, così come questa categoria era stata concepita nella corrente del «panorientalismo», ma al contempo ne è l'antidoto, quando sul finale del romanzo nega l'esistenza stessa di un grande Oriente come rifugio ultimo dello Spirito. Quando infatti l'esule russo Ivan, dal suo letto di morte, si fa portavoce di un'aspra critica nei confronti del materialismo e dell'individualismo «occidente»⁵⁷, Muhsin lo riporterà alla realtà:

Cauto, amico mio! La fonte che vuoi andare a vedere, e dalle cui acque vorresti bere, è stata avvelenata. [...] Vi sono uomini di religione che acquistano auto, o riscuotono tasse, e che avvampano di vergogna perché conoscono i piaceri e la lascivia. Quanto ai begli indumenti orientali, sono diventati un mélange di abiti di foggia occidentale, ridicoli come se una scimmia li avesse rubati a un uomo, indossati e si sia messa poi a fargli il verso.⁵⁸

⁵⁵ *Ibid.*, cit., p. 106.

⁵⁶ Si limita ad esempio a questa lettura, in linea con le interpretazioni citate nella nota 40, Na'ūm Tannūs (N. Tannūs, *Surat- al-gharb fī-al-adab al-'arabī al- mu'āsīr*, dār al-manhal al-lubnānī, p. 99).

⁵⁷ In particolare, Ivan contrappone il concetto di «*Ilm al-dāhīr*» (scienza dell'evidente/di ciò che evidente) con quello di «*Ilm al-khāfī*» (scienza di ciò che è nascosto), spiegando come l'Europa sia stata maestra nel primo dei due campi, mentre l'Asia e l'Africa, che Ivan chiama «al-hadarāt al-kāmīla» (civiltà complete) restano depositarie del sapere spirituale.

⁵⁸ al-Hakīm, *'Uṣfūr*, cit., p. 142.

Nelle ultime pagine del romanzo, quindi, Muhsin si rivela assai simile al pappagallo ch'egli stesso aveva regalato alla ragazza francese: «ritornare» in Oriente, come auspicato da Ivan, è impossibile, l'oriente è solo un vuoto nome, quella dimensione vagheggiata è inconsistente, come il personaggio che la personifica. Il romanzo, quindi, funziona a grandi linee come un pamphlet, all'interno del quale personaggi di varia estrazione culturale trovano in una piovosa Parigi il *setting* per veicolare le ideologie di cui si fanno portavoce.

CONCLUSIONI

Dall'analisi di questi scritti autobiografici emerge come gli scrittori egiziani abbiano raccontato spesso, attraverso la griglia di una topografia urbana già impressa nell'immaginario letterario e artistico internazionale, l'invenzione della propria soggettività egiziana.

Nell'immaginario arabo moderno Parigi è la città dell'ispirazione, della formazione dello spirito critico e dell'autonomia di pensiero, come ricordato con intento didascalico nelle scritture autobiografiche di Husayn e Haykal. Negli scritti del primo si avverte una percezione del sé come intermediario tra due mondi, in ideale continuità con la figura dell'intellettuale-imām Rifā' al-Tahtāwī, il primo a inaugurare il genere del racconto di viaggio a fine pedagogico in Europa. La tensione insita nella figura del mediatore trova un'espansione inattesa in un romanzo come *Adib*, in cui «l'aria fuori dalla Piramide» è anche il mondo «estraneo» (*gharīb*, straniero) che attira e poi soffoca, non restituendo al giovane letterato, in cerca di soddisfazioni intellettuali e in preda alle passioni, quell'equilibrio mentale ch'egli riusciva a mantenere al Cairo.

In Haykal, Parigi è la città straniante, che produce il sentimento di *Hanīn* (nostalgia) sotto il cui effetto l'autore scriverà il celebrato «primo romanzo egiziano», ovvero il romanzo che fornirà la prima «grande narrazione» egiziana, offrendo un modello duraturo a un genere letterario che, in Egitto, attendeva ancora una consacrazione.

Infine, in al-Hakīm la città di Parigi è una teoria di quinte teatrali, necessaria affinché la maschera narrativa di Muhsin possa definirsi per contrasto con gli altri attanti – in particolare con la figura di André, che sempre viene rappresentato come radicalmente altro rispetto al giovane orientale – abbandonandosi talvolta a una auto-esotizzazione che sarebbe risultata caricaturale in un contesto egiziano. Sul finale, l'«orientalità» di Muhsin, artatamente rievocata, si rivela nel suo carattere finzionale, così come l'Oriente rievocato dall'esule russo Ivan si rivela in quanto sogno irraggiungibile («La fonte che vuoi andare a vedere, e dalle cui acque vorresti bere, è stata avvelenata»).

Sarebbe quindi errato attribuire al romanzo di al-Hakīm l'intento oggettivo di celebrare la spiritualità orientale e di esecrare il materialismo e la concretezza occidentali. Questa posizione è inammissibile per due ragioni: innanzitutto essa

risulta incompatibile con il sincero apprezzamento per l'arte e il teatro europei, più volte espresso dall'autore nei suoi scritti. Inoltre, essa non rende giustizia al genio di un autore assai prolifico, che ha sovente trasposto la «sospensione della realtà», così tipica del teatro, anche nella narrazione. Alla luce di tutto ciò diremmo che questo romanzo degli anni trenta trascende la chiave «simbolica» dei personaggi, che è presente sì, ma solo a un primo grado di lettura, per rendere conto, in voluto *décalage* rispetto alla narrativa araba realistica del periodo, delle posizioni e degli sviluppi del dibattito identitario, ideologico e politico in corso in Egitto in quel periodo storico.

MAURICE DELAFOSSE: MEMORIE DI UN «INDIGENOLOGO»
COLONIALE FRA NEGROFILIA E NEGROFOBIA

di Cristina Schiavone

Fra le figure d'intellettuale itinerante francese del primo ventennio del xx secolo, Maurice Delafosse è senza dubbio fra più interessanti e controversi. Uomo dalla personalità complessa e per certi versi ambigua, come Jean-Loup Amselle tiene a sottolineare¹, egli è meritevole d'interesse da vari punti di vista. Dotato del duplice status di amministratore coloniale e studioso, grazie all'estesa produzione scientifica, tra cui spicca l'opera maggiore in tre volumi riferimento per l'africanistica, *Haut-Sénégal-Niger: le pays, les peuples, les langues, l'histoire, les civilisations* (1912)², Maurice Delafosse è uno dei maggiori pionieri degli studi storici, linguistici ed etnologici sull'Africa. L'opera scientifica di questa figura coloniale pare abbia avuto un forte impatto sugli scrittori del noto movimento della Négritude, fondato da L.S. Senghor, A. Césaire, G. Damas e D. Diop, tanto da poter considerare Delafosse un precursore del movimento stesso, come conferma Senghor che lo annovera fra i grandi etnologi africanisti insieme a Léo Frobenius³.

Le due diverse funzioni del personaggio sono anche all'origine della sua ambiguità poiché, se da un lato come ricercatore si sforzava di essere obiettivo, quindi propenso a rivalutare le culture africane e a diffondere l'idea di un'Africa autentica con le sue specificità, idea che si scontrava con l'opinione pubblica francese ed europea dell'epoca, lo status di amministratore di colonie lo portava, invece, ad attenuare lo slancio umanista e negrofilo per addurre giustificazioni all'imposizione coloniale e alla pretesa «missione civilizzatrice» della Francia. Un coloniale quindi interno e al tempo stesso ai margini del sistema, essendo per molti versi disincantato e capace, nonostante l'epoca e il ruolo ricoperto nell'amministrazione coloniale, di portare uno sguardo critico nei confronti della politica coloniale francese fortemente assimilazionista.

¹ Nel volume a lui dedicato, J.-L. Amselle intitola il suo contributo *Maurice Delafosse: un africaniste ambigu*, in J.-L. Amselle, E. Sibeud (a cura di), *Maurice Delafosse: entre orientalisme et ethnografie. L'itinéraire d'un africaniste (1870-1926)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, pp. 122-136.

² M. Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger: le pays, les peuples, les langues, l'histoire, les civilisations*, Paris, Larose, 1912.

³ L.S. Senghor, *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 26 e p. 46.

Il mio contributo verterà su una delle sue ultime opere, *Broussard ou les états d'âme d'un colonial: suivi de ses propos et opinions*⁴, risalente nella sua ultima versione al 1922 e riedita in Francia recentemente presso l'Harmattan (2012)⁵, che si discosta da tutta la produzione scientifica dell'autore poiché appartiene al genere memoriale.

In realtà, quest'opera era stata pubblicata in una rivista di studi coloniali, in forma di feuilleton, già dai primi del Novecento⁶. In seguito l'autore l'ha rivista, raccolta in un unico volume e corredata di una parte finale dal titolo *Propos et opinions*.

DELAFOSSE MAURICE

Vissuto a cavallo fra il XIX e XX secolo (nato nel 1870 e morto nel 1926), dopo pochi anni di studio in medicina alla scuola militare di Saint-Cyr, Maurice Delafosse decide di dedicarsi allo studio delle lingue e culture orientali, in particolare dell'arabo e frequenta la Società di Geografia. Dopo aver militato in un'associazione contro la schiavitù, si reca in Algeria per combattere al fianco della congregazione dei Frères armés du Sahara per liberare i prigionieri dei Tuareg. Torna in Francia e finisce gli studi di lingue «orientali», imparando l'Hausa e il Fon, rispettivamente lingue del Niger e del Benin (ex Dahomey). Quindi si reca in Africa subsahariana, in un primo momento in qualità d'insegnante in Costa d'Avorio, poi come viceconsole in Liberia per soli due anni, e poi di nuovo in Costa d'Avorio e infine in Senegal, dove dal 1915 al 1918 è uno dei massimi dirigenti nella sede del governo generale dell'AOF.

In Costa d'Avorio rimane molti anni, sposando un'autoctona «à la mode africaine»: una sorta di matrimonio dalla durata e dalla validità limitata al soggiorno in loco, secondo la legge teorizzata e applicata in Senegal dal generale Faidherbe. Da questo matrimonio nascono due figli che riconosce. Delafosse riceve presto riconoscimenti ufficiali di rilievo: amministratore di distretto nel Sudan nel 1908-1909, Legione d'onore a trentatré anni, governatore delle colonie nel 1918. I suoi lavori scientifici gli valgono la nomina a docente a Langues O – l'attuale INALCO a Parigi – e alla scuola coloniale durante i suoi soggiorni in Francia dal 1912 al 1915. Pare che i problemi di salute abbiano contribuito fortemente a interrompere repentinamente e anticipatamente la sua carriera di successo: già a quarantotto anni, infatti, è costretto a ritirarsi. Tornato in Francia, si dedica interamente al lavoro scientifico: pubblicazioni, conferenze e prefazioni di opere, fonda e dirige un istituto di etnologia. Sul suo rientro

⁴ M. Delafosse, *Broussard ou les états d'âme d'un colonial: suivi de ses propos et opinions*, Paris, Larose, 1922 (Paris, Harmattan, 2012).

⁵ Questa è anche l'edizione consultata a cui faranno riferimento le pagine qui citate.

⁶ V. Dimier, *Une analyse de l'administration coloniale signée Broussard*, in Amselle, Sibeud (a cura di), *Maurice Delafosse*, cit., p. 21.

anticipato dall'Africa, i pareri degli specialisti sono discordi. Se Jean-Claude Blachère adduce il suo ritiro alla salute precaria⁷, altri studiosi affermano che le sue dichiarazioni, l'atteggiamento polemico nei confronti del governo centrale e della conduzione irrispettosa nei confronti delle popolazioni colonizzate, gli è valsa la reputazione di personaggio scomodo al potere. Gli annali degli archivi nazionali del Senegal riportano di ripetuti scontri con governatori di colonie e altre autorità coloniali come Joost Van Vollohoven, Blaise Diagne, e William Ponty, a volte privi di scrupoli e completamente disinteressati alla conoscenza delle culture delle popolazioni assoggettate⁸.

DELAFOSSE BROUSSARD

Broussard ou les états d'âme d'un colonial è da considerare una sorta di testamento, talvolta con un tono da confessione, in cui è possibile scorgere l'uomo Delafosse, con i suoi turbamenti e i suoi sentimenti anche contraddittori. L'opera è costruita su diversi livelli, simili a strati geologici, dai quali è possibile cogliere in diacronia l'evoluzione del pensiero del suo autore.

Lo strato più antico dell'opera consiste nelle cronache che aveva pubblicato a puntate nel 1909 nella rivista «La Dépêche coloniale» e che costituiscono la prima parte del volume. In questi primi anni Delafosse non produce una vera e propria riflessione sull'idea di colonia, ma si limita al racconto della sua esperienza nelle terre africane. Invece, nei *Propos et opinions de Broussard*, che costituiscono la seconda parte dell'opera, Delafosse mostra di aver preso le distanze da alcuni fatti e di avere acquisito una visione dall'alto, più matura, degli affari coloniali.

Il nome del protagonista, Broussard, è un nome fittizio derivato dal sostantivo francese «brousse» che indica la tipica boscaglia o macchia africana. La maiuscola eleva il nome a personaggio letterario. L'opera è costruita in maniera originale poiché presenta un anonimo narratore omodiegetico che s'intrattiene con il protagonista, riportando i suoi dialoghi in forma diretta e indiretta usando la terza persona. Si tratta di una sorta di sdoppiamento che non inficia la veridicità di quanto espresso da entrambi i personaggi. Lo specialista Jean-Claude Blachère si chiede se questo artificio letterario sia una strategia a scopo didattico-pedagogico oppure il sintomo di un disagio sul piano ideologico⁹. Vero è che dalla postura della sua voce, si evince che il suo atteggiamento sembra quello di un uomo libero e indipendente da qualunque ideologia preconcepita. L'autore stesso tiene a sottolineare infatti che il suo Broussard ha vissuto una vita libera «il aime la nouveauté de cette vie un peu en marge du commun, son étrangeté,

⁷ J.-C. Blachère, *Introduction: un colonial désenchanté?*, in *Broussard*, cit., p. VIII.

⁸ A. Cocklin, «On a semé la baine»: *Maurice Delafosse et la politique du Gouvernement général en AOF, 1915-1936*, in *Maurice Delafosse*, cit., pp. 65-77.

⁹ J.-C. Blachère, *Introduction: un colonial désenchanté?*, in *Broussard*, cit., p. x.

son indépendance: plus de conventions mondaines qui brident les instincts individuels»¹⁰. In quei territori, pare che il sentimento di *grandeur* si sia potuto dispiegare senza remore: «On faisait quelque chose de nouveau, de grand même parfois, ou plus simplement que l'on faisait quelque chose tout court et que l'on était quelqu'un»¹¹, «On pouvait réellement faire quelque chose [...] faire preuve d'initiative, remplir à la lettre son rôle de pionnier de la civilisation»¹².

Sebbene sia dal nome, sia dall'*avant-propos* e sia dall'incipit emerga una sorta di modestia dettata dalla strategia retorica della *captatio benevolentiae* tipica di molti inizi di racconto, «je me contenterai de noter, sans prétention, quelques observations que je donne, non comme bonnes, mais simplement comme miennes»¹³, tale modestia si abbina a tratti a una certa fierezza che lo porta a erigere Broussard a emblema di eroe quasi epico nel quale si riassumono tutte le gesta coloniali. Si percepisce una sorta di commozione nostalgica del personaggio che, ormai al termine della sua vita, fa un bilancio del sentiero percorso, una fierezza patriottica, quasi campanilista, per questa civiltà bianca che si è impegnato con tutto se stesso a diffondere.

Nelle sue memorie, Broussard si scaglia spesso con tono ironico contro gli stereotipi e i miti coloniali. Egli attacca giornalisti, scrittori e soprattutto coloro che chiama «negrophiles en chambre»¹⁴ responsabili di aver costruito dei miti coloniali, di diffondere falsi stereotipi sui funzionari delle colonie e sugli africani, ingannando il pubblico in patria e alimentando erronee rappresentazioni del mondo coloniale.

Attraverso il racconto della propria esperienza personale, Broussard procede a smontare lo stereotipo del colono pigro e libertino:

Il s'aperçoit bientôt que la légende du fonctionnaire colonial passant sa vie couché dans un hamac, entouré de brunes beautés qui éventent le maître et préviennent ses moindres désirs, n'est qu'une légende, dont l'origine ne peut remonter qu'à l'imagination romanesque d'un chroniqueur en mal de copie. Il n'a pas besoin de huit jours d'expérience pour être convaincu que la somme de travail à fournir par un fonctionnaire colonial est notablement supérieure à celle que fournit habituellement le plus occupé des fonctionnaires de la métropole: nombreuses sont les paperasses à remplir, comme en toute administration qui veut se montrer digne de l'envie de l'Europe; mais, en outre, que d'occupations diverses incombent au jeune colonial, auquel on demande à peu près autant de connaissances qu'en possédait Pic de la Mirandole! Successivement ou à la fois, notre Broussard se voit investi des fonctions de secrétaire, comptable, percepteur, juge, notaire, huissier, agent voyer, architecte, maçon, charpentier, jardinier, commis des postes, entrepreneur de transports, fournisseur d'armées, maquignon, médecin,

¹⁰ Delafosse, *Broussard*, cit., p. 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 160.

¹² *Ibid.*, p. 174.

¹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

météorologiste, infirmier, pharmacien, topographe, caporal instructeur, commissaire de police, inspecteur de la sûreté, et j'en oublie plus que je n'en cite!¹⁵

Quanto al ben noto topos sullo stereotipo della pigrizia dell'africano¹⁶, nel capitolo XIV *Sur un dicton*, il linguista-storico-etnologo Broussard illustra in maniera esaustiva il suo pensiero. Egli parte da un'analisi comparata della locuzione «Travailler comme un nègre», in un primo tempo da un punto di vista diatopico:

En France, on entend par là travailler durement et sans relâche, peiner à la sueur de son front, se tuer par excès de labeur. En Afrique, la même expression est employée le plus souvent dans un sens purement ironique et devient une simple figure de rhétorique qui se pourrait traduire par «ne pas se la fouler»¹⁷.

Poi da un punto di vista diacronico:

La locution «travailler comme un nègre» n'est pas née de nos jours: elle date du temps où les Européens avaient, sur l'inégalité des races humaines et l'excellence de la race blanche, des conceptions [...] qui, mises au service de leurs intérêts matériels, les avaient conduits à arracher à leur patrie les nègres africains par tous les moyens – ruse et violence –, à en faire commerce comme d'un bétail précieux et à leur faire cultiver, sous la menace du fouet et de la trique, les vastes plantations américaines dont les produits enrichirent toutes les nations de l'Europe occidentale durant les trois siècles qui précédèrent la Révolution¹⁸.

e sincronico:

L'institution de l'esclavage a disparu.[...] Mais le proverbe est demeuré et, lorsque nous disons aujourd'hui en France «travailler comme un nègre» [...] nous avons en vue non pas les nègres actuels, mais ceux des siècles passés, qui usaient leurs muscles au profit de nos ancêtres, loin de leur patrie¹⁹.

E da un punto di vista diastratico, quando illustra il senso dato a questa locuzione da una categoria specifica:

Dans la bouche du colon du xxe siècle, la même locution procède d'une tout autre origine. À vrai dire, il l'a apprise lui aussi en France, [...]: travailler comme un nègre

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶ A. Memmi, nel suo saggio *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973, traccia una rappresentazione illuminante sugli stereotipi del colonizzato, fra cui proprio la pigrizia; pp. 109 ss.

¹⁷ Delafosse, *Broussard*, cit., p. 141.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 142.

voulait dire pour lui, avant qu'il eût quitté la métropole, travailler plus qu'un Blanc. Mais, après qu'il se fut établi dans les colonies d'Afrique, quand, déployant lui-même du matin au soir une inlassable énergie sous un soleil de feu et un climat débilitant, il vit ses entreprises et ses efforts compromis par l'indifférence apathique des populations indigènes, par la difficulté de conserver une main-d'œuvre fugace et de rendement médiocre, quand il s'aperçut que les Noirs préféraient leur insouciant médiocrité à l'aisance qu'aurait pu leur procurer un travail relativement bien rémunéré, il comprit toute l'ironie de ce dicton dont l'inconséquence actuelle ne lui était pas apparue encore et travailler comme un nègre devint pour lui synonyme de faire le lézard ou de gâcher l'ouvrage.

Et pourtant cette nouvelle interprétation n'est pas plus exacte au fond que l'ancienne: l'une et l'autre ont ceci de commun qu'elles ne se justifient que par une généralisation excessive et par un point de vue trop borné²⁰.

Broussard perviene alle seguenti considerazioni conclusive:

Si, nous plaçant à un point de vue plus général et plus proprement objectif, nous examinons comment travaillent les Noirs lorsqu'ils sont livrés à leur propre initiative dans leur pays et en dehors de toute intervention étrangère, je crois, bien sincèrement, que nous arriverons à cette conclusion que dire «travailler comme un nègre» revient tout simplement à dire «travailler comme un homme». [...] J'ai la conviction que, dans toutes les parties du monde, l'homme, à quelque race qu'il appartienne, a une instinctive horreur du travail [...]. La légende des nègres n'ayant qu'à lever la main pour cueillir aux arbres de leurs forêts les fruits que leur dispense généreusement la nature n'est qu'une légende, qui a pu charmer les oreilles ingénues des contemporains de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, mais qu'il serait temps de rejeter dans le domaine des contes de fées. L'Afrique est loin d'être un paradis terrestre [...]. En réalité le nègre, comme nous, ne mange que les fruits de ce qu'il a semé et, ces fruits, il ne les récolte qu'au prix d'un dur et incessant labeur. [...] Convenez avec moi que le nègre, livré à ses seules ressources, travaille proportionnellement autant que nous²¹.

Sebbene le sue competenze di linguista a tratti vacillino, soprattutto quando, facendo confusione terminologica sui fraseologismi, usa come sinonimi la *locution*, il *dicton*, o addirittura il *proverbe*, il ragionamento di Broussard giunge a delle conclusioni del tutto apprezzabili anche da una prospettiva africanistica contemporanea, facendo emergere il lato negrofilo e umanista del personaggio.

Un ultimo punto che metterà in risalto la negrofilia del personaggio è laddove Broussard afferma l'esistenza un anima negra specifica e irriducibile a nessun'altra: «Je ne prétends pas que les Noirs soient inférieurs aux Blancs»²². Quest'affermazione è tutt'altro che negrofoba. Anzi, nel portare l'esempio

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, pp. 143-145.

²² *Ibid.*, 178.

dell'usanza tutta europea di creare dei parchi simili agli zoo dove esporre africani, asiatici o papua collocati in habitat naturali alla stregua degli animali esotici, egli sostiene che gli africani «sont victimes de la malsaine curiosit  occidentale qui les r duit   une naturalit , voire une animalit  qui nie leur dignit  humaine»²³.

Questa empatia e il riconoscimento di un'autenticit  e di una specificit  «nègre» che si ritrover  nelle tesi di L.S. Senghor potrebbero indurre a riabilitare il pensiero di Delafosse.

In realt , molti altri passi dell'opera mostrano un Broussard-Delafosse che si contraddice, svelando che la sua «indigenofilia», il suo rispetto per l'identit  africana non sono abbastanza convincenti.

La sua negrofilia volge irrimediabilmente in negrofobia, non solo quando si mostra infastidito dalle danze e dai canti che descrive come segue:

voil  que les indigènes s'offrent le plaisir d'une danse interminable, accompagnée de chants d'une exasp rante monotonie, et rythm e par des tambours, des cr celles, des trompes et autres instruments de musique aussi bruyants que peu harmonieux²⁴.

ma soprattutto quando il dovere di rispetto per le culture africane si traduce, sul piano della politica coloniale, nel rifiutare, a ragione, l'assimilazionismo, ma con la seguente argomentazione:

Pourquoi, mais pourquoi, je vous le demande, vouloir faire des Noirs d'Afrique des Européens? pourquoi s'obstiner à leur inculquer des m eurs étrangères et à leur faire oublier et mépriser les leurs? pourquoi les bourrer de connaissances dont ils n'ont que faire? Vous leur apprenez l'histoire de la Réforme et de la Révolution française, la philosophie de Descartes et celle de Kant! n'allez-vous pas aussi leur enseigner le latin, grec et l'hébreu, pendant que vous y êtes? Vous feriez bien mieux de leur apprendre à construire des maisons solides et confortables et de leur enseigner les principes de l'hygiène domestique, si tant est que vous éprouviez la nécessité de leur apprendre quelque chose²⁵.

A dichiarazioni come:

Je ne prétends pas que les Noirs soient inférieurs aux Blancs; les uns et les autres sont des hommes et, par conséquent, sont égaux entre eux. Mais, de ce que deux êtres sont égaux, il ne s'ensuit pas nécessairement qu'ils soient semblables. [...] Nous avons, vous disais-je en substance, à instruire des gens qui peuvent être aussi intelligents que nous, dont certains même sont assurément plus intelligents que certains d'entre nous, mais dont la mentalit  est toute différente de la n tre²⁶.

²³ Blachère, *Introduction*, cit., p. XIV.

²⁴ Delafosse, *Broussard*, cit., p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 202.

²⁶ *Ibid.*, pp. 178-179.

si affiancano convinzioni radicali di tutt'altro tenore: «nous avons à instruire des gens dont la mentalité est à peine comparable à ce qu'était la nôtre il y a vingt siècles et ne sera jamais identique à la nôtre»²⁷. O ancora:

dans nos colonies africaines, la majeure partie des indigènes est encore dans une situation trop voisine de la barbarie pour que notre indigénophilie ne se double pas, à son égard, d'un certain souci de la tutelle que, dans son propre intérêt, nous sommes tenus d'exercer vis-à-vis d'elle²⁸.

I capitoli *Sur l'éducation des Noirs* e *Sur la pédagogie*, sembrano un manuale pratico del «Buon Colonizzatore» sceso in Africa a svolgere, fra i suoi innumerevoli compiti, anche quello di «éducateur universel»²⁹.

E poi precisa:

Est-ce aimer les indigènes que de surcharger leurs cerveaux d'une instruction excessive dont ils ne sauront que faire et qui fera d'eux des déclassés, des malheureux voire des mécontents? Je ne me place ici, qu'on veuille bien le remarquer, qu'au seul point de vue de l'intérêt des indigènes, faisant abstraction de toute considération subjective: si je me plaçais au point de vue de l'intérêt métropolitain, je serais encore bien plus exclusif en ce qui concerne la question de l'instruction à donner aux indigènes et penserais volontiers avec Tirman que c'est quelquefois chez l'indigène à qui nous avons donné l'instruction la plus complète que nous rencontrons le plus d'hostilité³⁰.

Nelle sue memorie Delafosse, con un'operazione di rimozione, si premura di evitare di affrontare temi considerati pericolosi per la sua immagine, come la conquista militare non ancora portata a termine nel 1905, e neppure il reclutamento forzato dei soldati africani nella guerra '14-18, sebbene in altri scritti e discorsi compaiano allusioni e critiche nei confronti della politica di reclutamento francese³¹.

Per concludere, quest'opera, che fluttua fra due estremi, rivelatrice della personalità ambivalente di un colonizzatore francese diviso fra negrofilia consapevole, maturata attraverso l'esperienza sul campo, e negrofobia inconscia, è espressione delle polemiche che attraversano il campo ideologico dell'epoca e quindi la sua lettura necessita di una contestualizzazione storico-culturale per essere apprezzata e valorizzata. Nonostante le luci e le ombre della sua personalità e della sua opera, questa figura di colono e studioso è dotata di una sua complessità e attualità degne sicuramente di essere indagate con nuove lenti, grazie ai più recenti studi di africanistica.

²⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

³⁰ *Ibid.*, pp. 88-89.

³¹ Si consultino i documenti degli archivi nazionali del Senegal che Coklin cita nel suo saggio «*On a semé la haine*», cit., pp. 67-68.

L'AMERICA DEGLI ANNI VENTI E TRENTA NEI RESOCONTI DEGLI SCRITTORI SOVIETICI: «O'KÉJ» DI BORIS PIL'NJAK

di Stefano Aloe

Lo stato sovietico, nato a seguito della Rivoluzione bolscevica e della guerra civile, non era semplicemente un nuovo stato: in conseguenza delle teorie marxiste, e soprattutto grazie alla spinta utopistica che animava gli sforzi dei suoi sostenitori, esso andava a incarnare l'idea di una nuova umanità, contrapposta a quella “decadente” e borghese del Vecchio Mondo. Tanto a livello politico-diplomatico che sotto il profilo artistico e culturale, l'esperimento bolscevico negli anni venti aveva bisogno di affermarsi su terreni inediti, con aspettative molto alte mescolate a non meno forti ostacoli e ostilità. Sotto il profilo internazionale, l'URSS dovette inizialmente avere a che fare con una situazione di duro isolamento e di chiusura quasi totale dei canali di comunicazione diplomatica e culturale. I rapporti commerciali e in genere economici con il resto del mondo solo in piccola misura potevano ripristinarsi in queste condizioni. Ma un aspetto strategico cruciale per garantire un'esistenza alla nuova entità statale consisteva nel promuovere anche all'esterno le realizzazioni, sociali ancor prima che politiche ed economiche, dell'esperimento socialista, catturando consensi e simpatie da un lato negli strati umili, e fra gli intellettuali dall'altro, nei paesi “borghesi”, ideologicamente nemici e ufficialmente ostili all'URSS¹.

Una volta messo da parte l'internazionalismo di Trockij, con l'ascesa di Stalin ai vertici del potere nella seconda metà degli anni venti, la propaganda sovietica verso l'esterno poté permettersi di giocare in modo ambiguo fra la contrapposizione agli stati borghesi, richiesta dall'ideologia marxista-leninista, e il nuovo concetto staliniano di «socialismo in un unico Stato», implicitamente rassicurante per lo *status quo* dei paesi confinanti; i tentativi di riallacciare legami economici e diplomatici con l'esterno si fecero sempre meno timidi, e a cavallo

¹ Sulla «diplomazia culturale» dell'URSS degli anni venti e trenta si vedano i recenti studi di Sabine Dullin e A.V. Golubëv: S. Dullin, *Des Hommes d'influences. Les ambassadeurs de Staline en Europe, 1930-1939*, Paris, Payot, 2001; A.V. Golubëv, «...взгляд на землю обетованную»: из истории советской культурной дипломатии 1920-1930-х годов, Москва, ИРИ РАН, 2004; A.V. Golubëv, В.А. Невежин, *Формирование образа Советской России в окружающем мире средствами культурной дипломатии, 1920-е – первая половина 1940-х гг.*, Москва, ИРИ РАН, 2016.

fra gli anni venti e trenta si assiste a un'intensa attività volta alla progressiva normalizzazione dei rapporti internazionali dell'URSS².

Dunque, l'interesse verso l'esterno si accresce enormemente, e si fa strategico, una volta che la situazione interna si è assestata, ossia a partire dalla metà degli anni venti. Qui comincia a delinearsi un nuovo ruolo degli intellettuali sovietici, attivi sostenitori della causa bolscevica all'interno del paese (si pensi all'alfabetizzazione delle masse e alla "forgia" socio-culturale dell'*homo sovieticus*, ma anche agli accesi dibattiti sul rapporto fra letteratura e partito, fra intellettuali e potere), ma anche "spendibili" come ambasciatori culturali, testimoni della rivoluzione e dei suoi traguardi raggiunti e venturi. Questo aspetto si rendeva particolarmente importante anche in considerazione del fatto che in quegli stessi anni venti una fetta molto consistente della classe intellettuale russa, non aderendo al progetto sovietico, scelse la via dell'emigrazione. Quest'ondata emigratoria non soltanto dissanguava la cultura, le scienze e le arti del paese, ma andava a creare una diffusa diaspora, in buona parte decisa a combattere dall'esterno il regime sovietico, e quindi in grado di orientare contro di esso l'opinione pubblica dei paesi ospitanti. Non sembra esagerato dire che il destino dell'Unione Sovietica era legato in una certa misura alla sua popolarità o impopolarità all'estero, e quindi all'efficacia congiunta di propaganda e diplomazia. Nel giro di breve tempo i due organismi politici nati per gestire i rapporti internazionali dell'URSS – il Commissariato del popolo per gli affari esteri (НКИК) e il Komintern – entrarono in competizione, incarnando, rispettivamente, la *Realpolitik* di stato, attenta agli equilibri diplomatici, e il romanticismo rivoluzionario, orientato a dialogare solo con l'Internazionale comunista e con i settori simpatizzanti delle società borghesi. Già verso la metà degli anni venti la via diplomatica era divenuta principale, ma fu dopo il 1928 e con l'inizio del dominio staliniano che il Komintern fu di fatto esautorato. Uno dei fattori decisivi «nella virata verso una "politica realista" fu la "grande svolta" dell'URSS, che prevedeva di concentrare tutte le forze per un veloce salto economico, l'industrializzazione»³.

Creare dei ponti culturali con il resto del mondo era quindi un'esigenza strategica nella politica estera sovietica, con l'obiettivo di creare un'immagine positiva e intellettualmente accattivante dello stato bolscevico. Scrittori e intellettuali sovietici cominciano a «partire per il mondo», impegnandosi in missioni culturali complesse le cui finalità si possono riassumere in questi punti:

- ricucire i rapporti con parte della diaspora, convincendo gli indecisi a ritornare in patria o rendendoli simpatizzanti del progetto sovietico all'interno delle società straniere in cui si sono acclimatati (si possono citare casi innumerevoli

² A. Vatlin, *L'attività internazionale dell'URSS: dalla rivoluzione mondiale all'espansione imperiale*, in V. Strada (a cura di), *Da Lenin a Putin e oltre. La Russia tra passato e presente*, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 11-32.

³ *Ibid.*, p. 21.

nell'uno e nell'altro senso; tra gli intellettuali che faranno ritorno in URSS vanno ricordati, per esempio, il compositore Sergej Prokof'ev e gli scrittori Maksim Gor'kij e Aleksej Tolstoj);

- creare sostegno e simpatia verso la causa sovietica tra gli intellettuali di sinistra delle società europee ed extraeuropee. Sempre in questo periodo (metà anni venti) ha inizio l'interessante fenomeno dei viaggi in URSS di scrittori e intellettuali, seguiti di regola da resoconti di viaggio molto letti (il più famoso, e uno dei pochi negativi, fu quello di André Gide nella seconda metà degli anni trenta, ma lo precedettero e seguirono numerosi altri, generalmente carichi di elogi e di ammirazione per quanto stava avvenendo nel paese della rivoluzione)⁴;
- contribuire attraverso la cultura e l'arte al delicato processo di normalizzazione dei rapporti diplomatici fra l'URSS e gli stati borghesi, con lo scopo di ottenere un riconoscimento sempre più ampio del nuovo stato e di porre le basi per collaborazioni economico-commerciali e industriali. La fine degli anni venti assiste, per esempio, alla stipula di importanti accordi commerciali con gli Stati Uniti, l'Italia e altre nazioni occidentali per lo sfruttamento dei bacini minerari russi e ucraini e per l'importazione in URSS di tecnologia avanzata per l'industria e l'agricoltura (in particolare, veicoli agricoli e macchine industriali)⁵.

Inoltre i viaggi di scrittori fuori dall'URSS hanno duplice scopo anche sotto un altro profilo: propaganda verso l'esterno (creano contatti con le classi intellettuali filocomuniste) e ritorno di immagine all'interno: la descrizione del mondo oltreconfine serve per confronti di natura prevalentemente ideologica, a vantaggio della "vita nuova" in costruzione nel paese sovietico.

L'Europa postbellica forniva materiale ideologico, ma non rappresentava per l'immaginario del lettore sovietico un tema di particolare novità in sé e per sé. Le frontiere si erano chiuse da pochi anni, i legami con le nazioni europee rimanevano consistenti. L'Europa era un continente in buona misura noto. Diverso era l'approccio verso alcune nazioni emergenti, soprattutto dell'Asia (*in*

⁴ Così, per esempio, Lion Feuchtwanger, Bertold Brecht, George Bernard Shaw, André Breton, Romain Rolland... Una recentissima tesi di dottorato affronta il tema dei viaggi in URSS degli scrittori italiani: C. Traini, *Narrare la Russia: gli scrittori viaggiatori italiani in Russia nel periodo sovietico*, tesi di dottorato, Università degli studi di Urbino, a.a. 2015-2016.

⁵ Con l'Italia relazioni diplomatiche e scambi commerciali intensi erano iniziati assai precocemente, e non accennarono a diminuire con l'ascesa del fascismo. Anzi, fu proprio su iniziativa di Mussolini che nel febbraio del 1924 il Regno d'Italia riconobbe *de iure* l'URSS. Sulla ricca storia dei rapporti italo-sovietici, vedi: G. Petracchi, *La Russia rivoluzionaria nella politica italiana. Le relazioni italo-sovietiche, 1917-1925*, prefaz. di R. De Felice, Roma-Bari, Laterza, 1982; M. Flores, *L'immagine dell'Urss. L'Occidente e la Russia di Stalin*, Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 413-431; R. Quartararo, *Roma e Mosca. L'immagine dell'Urss nella stampa fascista (1925-1935)*, in «Storia contemporanea», 3(1996), pp. 447-472; G. Petracchi, *Roma e/o Mosca? Il fascismo di fronte allo specchio*, in V. Strada (a cura di), *Totalitarismo e totalitarismi*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 3-36; A. Accattoli, *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri Italiano*, Salerno, Europa Orientalis, 2013.

primis il Giappone), e soprattutto verso l'altra grande nazione che incarnava un'idea mitopoietica, eccitante, di Nuovo Mondo: gli Stati Uniti d'America. Questo spiega perché fra gli anni venti e trenta i *reportage* più significativi (ed efficaci in termini di tirature editoriali) di scrittori sovietici siano consacrati alla "scoperta" dell'America e alla sua comparazione con l'URSS. Due di questi *reportage* raggiunsero notevole popolarità in patria. Il primo in ordine cronologico è quello di Vladimir Majakovskij, *Moe otkrytie Ameriki* (La mia scoperta dell'America), pubblicato nel 1926 sulla base di quanto esperito dal poeta durante il viaggio compiuto nel 1925⁶. Nonostante la sua fama internazionale, neanche per Majakovskij fu facile raggiungere l'America. Il poeta futurista partiva dall'URSS con il significativo beneplacito di Anatolij Lunačarskij, commissario del popolo per la Cultura; ma nel 1925 le difficoltà non erano solo "in uscita", cioè legate all'ottenimento del permesso di espatrio dall'URSS. L'isolamento internazionale del paese rendeva difficile ottenere il visto per gli Stati Uniti che, in mancanza di rapporti diplomatici fra USA e URSS, andava richiesto per via indiretta, presso le agenzie consolari americane in Europa. Il visto fu negato a Majakovskij per ben due volte (a Berlino e a Parigi). Al terzo tentativo, ottenne un visto per il Messico, grazie a cui s'imbarcò per il Nuovo Mondo e sbarcò a Veracruz, da dove raggiunse Città del Messico e, successivamente, il confine con gli Stati Uniti a Laredo. Trattenuto alla frontiera, trovò a quel punto l'appoggio della comunità russofona locale, per la cui intercessione poté acquistare un costoso visto turistico e recarsi a New York. Una volta negli Stati Uniti, Majakovskij riuscì in brevissimo tempo a render nota la propria presenza e in suo onore furono organizzati numerosi incontri pubblici, a cui anche la stampa americana diede risalto.

Mi sono soffermato sulle peripezie di viaggio di Majakovskij perché bene evidenziano i due aspetti, in sé paradossali, della contingenza storica: il viaggiatore sovietico degli anni venti e dell'inizio degli anni trenta non può ufficializzare gli scopi (solo in parte personali) del proprio viaggio, e ha oggettive difficoltà a metterlo in opera; ma una volta raggiunta la meta, entra in proficua interrelazione con il mondo culturale americano, tanto negli ambienti dell'emigrazione russa che in quelli anglofoni, senza vistose interferenze delle autorità statunitensi (che, peraltro, possiamo immaginare interessate e vigili...).

L'altro *reportage* americano che in URSS fece epoca avvenne a dieci anni di distanza, in un contesto già molto differente: si tratta del resoconto del soggiorno della coppia di scrittori satirici Il'ja Il'f e Evgenij Petrov, che intitolarono il loro testo *Odnoétažnaja Amerika* (Un'America alta un piano) e lo pubblicarono nel 1937. Si tratta di un'opera interessante e originale, che però esula dai confini

⁶ In traduzione italiana, V. Majakovskij, *America*, Roma, Voland, 1997. Dettagli interessanti sul viaggio in V. Абаринов, *America глазами русских писателей: Маяковский*, in «Радио Свобода», 22 июня 2015, <http://www.svoboda.org/a/27084821.html> (consultato il 21/02/2017).

cronologici e culturali in cui resterà questo articolo, nel quale mi concentrerò sulla fase precedente dei rapporti USA-URSS. Infatti, il soggiorno di Il'f e Petrov in qualità di corrispondenti della «Pravda» (1935-1936) si rendeva possibile in via ufficiale a seguito del riconoscimento dell'Unione Sovietica da parte degli Stati Uniti e del costituirsi di rapporti diplomatici bilaterali, un'iniziativa avviata dal presidente americano Franklin Delano Roosevelt nel 1933, quindi poco dopo la sua elezione. Nel 1935, anno d'arrivo dei primi corrispondenti sovietici in USA, i due stati stipularono anche quel Protocollo d'intesa sui loro rapporti commerciali che andava maturando da diversi anni⁷. Nei loro scritti Il'f e Petrov riflettono, perciò, nuovi orizzonti nei rapporti USA-URSS.

Questa sequenza di fatti spiega il valore contestuale di un terzo *reportage* americano che si colloca nel mezzo fra i resoconti di viaggio di Majakovskij e di Il'f e Petrov. Si tratta di *O'Kėj: Amerikanskij roman* (Okay: romanzo americano) di Boris Pil'njak, che visitò gli Stati Uniti durante l'estate del 1931, un anno prima dell'elezione di Roosevelt alla presidenza e in una fase in cui i due stati si lanciavano chiari segnali di reciproco interesse.

Concentrerò la mia attenzione sul caso di Pil'njak, dei tre il meno conosciuto e studiato, e non di meno il più emblematico, forse, dal punto di vista del difficile bilanciamento richiesto a uno scrittore sovietico tra l'abilità di attento osservatore-narratore da un lato e, dall'altro, la necessità di rimanere in equilibrio tra l'ortodossia stalinista (necessità indiscutibile) e un'attitudine dialogante nei confronti del mondo americano (senza di essa, era impensabile poterne essere tollerato; inoltre sarebbe venuta meno ogni possibilità di "conquistare" parte di quel mondo alla causa bolscevica).

Boris Pil'njak (al secolo Boris Vogau, 1894-1938), divenne scrittore giovanissimo, contemporaneamente alle vicende belliche (la prima guerra mondiale e la guerra civile). Pur senza aderire al bolscevismo, Pil'njak accolse con entusiasmo rivoluzionario le trasformazioni in atto, alle quali diede naturale corollario in uno stile violentemente avanguardistico e in una narrativa frammentaria, dai forti connotati espressionistici, che gli valse un'immediato riconoscimento nei circoli letterari, ma anche, ben presto, critiche di matrice ideologica che con il tempo si fecero sempre più pesanti, fino ad arrivare, entrando nell'era staliniana, all'accusa di *formalismo*, che sotto il profilo estetico equivaleva a dichiararlo nemico degli ideali bolscevichi incarnati prima dalla prosa proletaria e poi, negli anni trenta, dal realismo socialista⁸. Furono questi i motivi che portarono a marginalizzare Pil'njak in ambito sociale e letterario. Se, da una parte, la sua sincera passione rivoluzionaria poté rappresentare per

⁷ *Энциклопедия российско-американских отношений XVIII-XX века*, Москва, Между-народные отношения, 2001, pp. 597, 648-649; *Дипломатический словарь*, Москва, Наука, 1986, p. 536.

⁸ Su Pil'njak in italiano vedi P.A. Jensen, *Boris Pil'njak (1894-1937)*, in *Storia della letteratura russa. III Il Novecento. 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Erkind et alii, *Storia della letteratura russa. Il Novecento. Vol. II: La Rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 551-554, con relativa bibliografia.

un certo tempo un argine contro le accuse e gli attacchi, la sua visione stessa della rivoluzione, come di una forza primitiva, irrazionale e inarrestabile, finì alla lunga per contribuire all'ostracismo di cui cominciò ad essere vittima a partire dalla seconda metà degli anni venti. In questo periodo, e proseguendo negli anni trenta fin quasi a ridosso dell'arresto e della fucilazione, il rapporto tra Pil'njak e il potere sovietico fu improntato a una complessa e infruttuosa ricerca da parte dello scrittore di un riconoscimento ufficiale, di fronte a cui la macchina ideologica rafforzò, invece, progressivamente la propria ostilità. Per circa un decennio, Pil'njak si barcamenò tra alti e bassi in un instabile equilibrio tattico tra la posizione di autore rivoluzionario e i frequenti divieti di pubblicazione delle sue nuove opere. Questo spiega il paradosso di uno scrittore che viene autorizzato a compiere numerosi viaggi all'estero come "propagandista" letterario della nuova realtà sovietica, e che in più circostanze si può permettere contatti diretti con Stalin (vedi *infra*), ma che è circondato dal sospetto fino a divenire un paria. Lo stesso Stalin in alcune occasioni lo aveva additato pubblicamente come un *popučik*, un «compagno di strada» capace di «contemplare e osservare soltanto il retro della nostra rivoluzione»⁹, ma fino al 1937 continuò ad alternare a queste accuse delle concessioni che Pil'njak, illudendosi più volte, percepiva come opportunità di riabilitazione.

La storia del viaggio americano di Boris Pil'njak è legata a filo rosso con questi retroscena e con l'intervento di Stalin. Nel 1929, anno di svolta nella politica staliniana, Pil'njak fu investito da una massiccia campagna denigratoria massmediatica, successiva alla pubblicazione all'estero (a Berlino, per una casa editrice di lingua russa) di due sue opere, *Mogano e Stoss in vita*: l'accusa era di avere pubblicato per una casa editrice «controrivoluzionaria» e senza autorizzazione previa degli organi competenti¹⁰. Nel 1930 Pil'njak viene mandato in viaggio di propaganda in Asia Centrale e realizza un *reportage* sul Tadzhikistan, ma la sua posizione non migliora. Dopo accurate consultazioni nella sua influente cerchia letteraria e politica¹¹, il 4 gennaio 1931 giunge a scrivere un'articolata lettera a Stalin: vi formula un «piano di redenzione» politica nel quale l'America svolgerebbe il ruolo cruciale:

⁹ И.В. Сталин, *Ответ писателям-коммунистам из РАППа (28.02.1929)*, in «Минувшее». Исторический альманах, n. 12, Москва-Санкт-Петербург, 1993, pp. 373-374. Vedi anche: M. Hayward, L. Labeledz, *Letteratura e rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 15-17.

¹⁰ Fatto, quest'ultimo, che sembra invece da smentire: le trattative per la pubblicazione delle due opere sarebbero infatti avvenute attraverso i canali ufficiali del vok: vedi Г. Евграфов, *Повесть о «погашенном» Пильняке*, in «Иные берега», 2 (38) 2015, <http://inieberega.ru/node/657> (consultato il 4 febbraio 2017).

¹¹ In particolare, un ruolo decisivo ebbe il redattore capo di «Izvestija», Ivan Gronskij, forse artefice della strategia di riabilitazione di Pil'njak attraverso i viaggi di propaganda: cfr. Jensen, *Boris Pil'njak (1894-1937)*, cit., p. 563.

Stimatissimo compagno Stalin.

[...]. Mi permetta di dire anzitutto che lego decisamente, per sempre la mia vita e il mio lavoro con la nostra rivoluzione, considerandomi uno scrittore rivoluzionario e nella convinzione che nella nostra edificazione c'è posto anche per i miei mattoncini. Non riesco a vedere il mio destino fuori dalla rivoluzione.

[...]. I miei libri vengono tradotti dal Giappone all'America, e il mio nome lì è noto. L'errore di *Mogano* è stato commentato non solo dalla stampa di lingua russa, ma anche da quella dell'Europa occidentale, dell'America e fino in Giappone. La stampa borghese ha tentato di raffigurarmi come un martire, ma io ho risposto a questo "martirio" con una lettera alla stampa europea [...]. Però mi è sembrato che questo martirio lo si potrebbe utilizzare anche politicamente, che farebbe un certo effetto se questo scrittore "martirizzato" comparisse, in buona salute nel corpo e nella mente, vestito bene e competente non meno degli scrittori europei, sulle vie letterarie dell'Europa e degli USA (e in Europa io sarei accolto come un pari grado non solo dagli scrittori proletari, ma anche da scrittori del rango di Stefan Zweig, Romain Rolland, Shaw), – se questo scrittore dichiarasse anche soltanto d'esser fiero della storia degli ultimi anni del suo paese e di essere convinto del fatto che le leggi di questa storia siano destinate e stiano già conducendo a riedificare il mondo, – ciò sarebbe politicamente significativo [...].

La mia maturità letteraria e i miei sentimenti mi dicono che per me è il momento di affrescare un grande quadro [...]. Un romanzo dedicato all'ultimo quindicennio della storia del globo terrestre, ed io voglio contrapporre la nostra storia, che si va facendo, costruendo, edificando, alla storia di tutto il resto del globo terrestre, che scorre, passa, avviene, muore – giacché davvero la ristrutturazione degli ultimi anni della storia è colossale – e veramente la storia la stiamo riedificando noi. Sotto il lato della trama questo romanzo è concepito, sta già dentro alla mia testa, in quanto all'ambientazione si tratta dell'URSS e degli USA, dell'Asia e dell'Europa: Asia ed Europa le ho presenti, negli USA non sono stato, me ne mancano le conoscenze [...].

La richiesta di un permesso per recarmi all'estero mi è stata respinta. [...] ero convinto che avrei ricevuto il passaporto, perciò mi ero dato da fare per i visti stranieri, avevo preso accordi con la sezione stampa del НКВД, e con il vok¹² per i miei itinerari e per le possibili attività e comparizioni pubbliche all'estero [...].

Iosif Vissarionovič, Le dò piena parola d'onore sulla mia sorte di scrittore che, se Lei mi aiuterà a recarmi all'estero e a lavorare, io Le renderò centuplicata la Sua fiducia. Posso recarmi all'estero solamente come scrittore rivoluzionario. Io scriverò quello che serve¹³.

Stalin risponde, e lo fa immediatamente: la sua breve lettera, telegrafica nello stile, è del 7 gennaio:

¹² Sigla della Società pansovietica per i rapporti culturali con l'estero, l'organismo parastatale che in quegli anni gestiva gli ingressi in URSS di delegazioni straniere e i viaggi all'estero di delegazioni sovietiche. Cfr. Accattoli, *Rivoluzionari, intellettuali, spie*, cit., p. 123; Michael David-Fox, *From Illusory «Society» to Intellectual «Public»: VOKS, International Travel and Party-Intelligentsia Relations in the Interwar Period*, in «Contemporary European History», xi, n. 1 (febbraio 2002), pp. 7-32.

¹³ Lettera di B. Pil'njak a I. Stalin, 4 gennaio 1931, in *Власть и художественная интеллигенция*, Москва, 2002, pp. 139-141.

Stimato comp. Pil'njak!

Ho ricevuto la Sua lettera del 4.01. Ad una verifica risulta che gli organi di controllo non hanno obiezioni contro il Suo espatrio. Avevano avuto, a quanto pare, delle perplessità, ma poi sono venute meno. Quindi sotto questo aspetto si può considerare il Suo espatrio garantito.

Mi stia bene

I. Stalin¹⁴

Non è dato sapere da questo scambio di lettere se il viaggio negli Stati Uniti fosse iniziativa personale di Pil'njak o fosse stato suggerito dall'alto. Non poteva invece esservi dubbio che dopo tale risposta da parte di Stalin tutti gli impedimenti si sarebbero dissolti velocemente, cosicché lo scrittore fu in grado di partire nel giro di pochi mesi. Gennaio non era ancora trascorso che già lo sappiamo a colloquio con il console degli Stati Uniti a Berlino, dove «per la prima volta negli ultimi vent'anni ho dato una sorta di rassicurazione di credere in dio e di non essere un bandito, e neppure un anarchico»¹⁵. Il viaggio negli Stati Uniti avvenne verso l'inizio dell'estate: Pil'njak non precisa date, ma sappiamo che dopo un soggiorno a Parigi salpò dal porto di Cherbourg, in Normandia, a bordo del vapore Bremen, che nel giro di quattro giorni e mezzo raggiunse New York, presumibilmente nella prima metà di giugno¹⁶. La permanenza negli Stati Uniti fu di alcuni mesi (alcune fonti parlano di metà anno, altre limitano il soggiorno al corso dell'estate), ma l'autore rimane vago sulle coordinate cronologiche del viaggio. Come vedremo, in *O'Kej* i riferimenti autobiografici rimangono quasi sempre evasivi.

Tralascero questioni formali e narratologiche di un'opera sotto molti aspetti debole e mancata (seppure siano interessanti per mettere in rilievo i problemi ideologici dello scrittore e la sua difficoltà a posizionarsi di fronte all'ideologia avversa, ma formalmente amichevole e tollerante, che incontra negli Stati Uniti). Basti dire che *O'Kej*, malgrado il sottotitolo, non è un romanzo, ma un lungo *pamphlet* nel quale si mescolano impressioni di viaggio con considerazioni storico-culturali nettamente caratterizzate da un marxismo molto più che militante, giacché le analisi proposte appaiono, almeno in prospettiva, assai unilaterali e pesantemente capziose. Estremamente interessante è il rapporto fra ideologia e autobiografismo, su cui in parte mi soffermerò attraverso degli esempi, mentre dell'opera è stato studiato il linguaggio, in particolare per quello che riguarda l'uso bizzarro degli americanismi nel tessuto del racconto¹⁷. Tessuto che di per sé si mostra frammentario, come è tipico dello stile di Pil'njak, ma

¹⁴ Citata in Б.М. Сарнов, *Сталин и писатели. Книга третья*, Москва, 2009, p. 86.

¹⁵ Б. Пильняк, *О'Кэй. Американский роман*, in Id., *Избранные произведения*, Ленинград, 1978, p. 443. Non esistono traduzioni italiane di *О'Кэй: romanzo americano*, che quindi cito e traduco dalla suddetta edizione sovietica, indicando fra parentesi le pagine citate.

¹⁶ *Ibid.*, p. 445.

¹⁷ В.Н. Сушкова, *Американизмы Бориса Пильняка в романе «О'кей»*, in «Язык и культура», 2014, 1(25), pp. 63-69.

anche, rispetto alle sue opere migliori, dispersivo e appesantito da una tendenza pletorica a interminabili enumerazioni e anafore: come se proprio in queste figure retoriche si concentrasse tutta l'estraneità dello scrittore al mondo americano, al punto da farglielo rappresentare attraverso una sorta di metafora stilistica della meccanizzazione e del fordismo – la ripetizione incessante e la continua sottolineatura degli stessi motivi appare infatti immagine sintattica e narrativa di una nazione che Pil'njak identifica con la catena di montaggio, con le interminabili *highways* costellate di cartelloni pubblicitari sempre uguali, con la standardizzazione del quotidiano... Questo per dire che le scelte stilistiche di Pil'njak sono frutto di una ricerca espressiva che mira a trasmettere anche nella veste sintattica un'impressione di disumanizzazione omologante; più che narrata, l'America di Pil'njak vuole imporsi al lettore con la forza ossessiva di un martello pneumatico. Ma non riesce allo scrittore di creare effetti stilistici efficaci in questa metaforizzazione del meccanico: della fabbrica, della catena di montaggio gli viene a mancare un elemento fondamentale – il ritmo (quell'elemento che negli anni venti altri autori delle avanguardie, in letteratura come in musica, nel cinema e in pittura, seppero sfruttare ben altrimenti nelle loro riflessioni sulla meccanizzazione della vita contemporanea, creando potenti effetti di straniamento).

Nella sua natura di scritto parzialmente autobiografico, *O'Kej* ci pone di fronte a questioni tipiche di questo genere di opere, ma con delle peculiarità: alla tendenza mistificatoria che normalmente accompagna qualunque scritto autobiografico (per posizionare l'ego in maniera favorevole ecc.), qui si accompagna anche la mistificazione ideologica, dovuta non soltanto a motivi di propaganda (nei quali Pil'njak poteva in buona misura riconoscersi), ma anche a motivi di sopravvivenza e salvaguardia di sé e della propria famiglia. Se è vero che gli anni del terrore staliniano ancora dovevano arrivare, è indubbio che il clima generale in URSS e le persecuzioni di cui lo scrittore era fatto oggetto già lasciavano presagire tutta la minaccia che qualunque forma di eterodossia, persino non voluta, implicava. Assistiamo in *O'Kej* a una descrizione del sé improntata alla reticenza e all'adattamento delle situazioni in base al ruolo che ci si deve attendere dal viaggiatore narrante. Tale adattamento è reso particolarmente complesso dalle coordinate stesse del viaggio e dalle necessità della narrazione. Nel trovarsi nell'impero del capitalismo, Pil'njak non può mostrare il proprio io narrante come simpatizzante o connivente con quanto gli sta attorno, ma per le esigenze cognitive che stanno a monte del viaggio stesso non può fare a meno di rapportarsi nel modo più diretto possibile con quel mondo e con i suoi rappresentanti. Specialmente complessa è la rappresentazione della discrasia tra la frequentazione del paese, che gli riserva ampi onori, fino a offrirgli esperienze da privilegiati, e la posa di “coerente estraneità”, di fermo rifiuto, che l'io narrante deve difendere a ogni passo nel tratteggiare il proprio personaggio addentratosi nella società americana. Lo scrittore sovietico, integerrimo e critico nell'osservare ogni cosa, viaggia però nel lusso, sperimenta la portata dei prodigi tecnologici

del paese; ma i privilegi di cui viene circondato e di cui beneficia li dipinge come elemento a sé estraneo, quasi imbarazzante e, in fin dei conti, dimostrativo del fatto che a circondarlo è una società consumistica, lasciva e volgare (verrebbe da aggiungere – materialistica, ma ciò non sarebbe congruente per uno scrittore sovietico; peraltro la visione della rivoluzione di Pil'njak riecheggia indubbiamente, pur con un taglio originale, uno spiritualismo ben radicato nella letteratura russa e quasi religioso nella sua sostanza)¹⁸.

Così, il personaggio Pil'njak, circondato da lusso e lascivia sin dai giorni della traversata dell'oceano, viene dipinto come una sorta di testimone esterno, presente ma estraneo a quanto accade, che accetta gli inviti e socializza con chiunque durante i sontuosi banchetti ai quali è invitato, ma *interiormente non ne gode*, quasi fosse l'emissario di un mondo spiritualmente superiore che disgiunge il corpo dalla propria vera e pura essenza...¹⁹ Solo così possiamo spiegarci lo scrittore mandato in missione dalla nazione sovietica che, in nome del proletariato, partecipa ai cocktail e ai party dell'alta borghesia statunitense, beve insieme a industriali e sfruttatori della classe lavoratrice, discorre con i potenti di Wall Street.

Un equilibrio complesso, dove la contrapposizione di modelli non pare sufficiente e serve inscenare un processo di straniamento fra l'io del personaggio e ciò che lo circonda. Lo vediamo nel posizionamento del singolo che si fa portavoce del collettivo (sovietico): «Lei, cittadino sovietico», «Lei, scrittore sovietico», «Al cittadino e passeggero sovietico – va detto francamente – tutto questo [i party alcolici degli americani a bordo della nave] sembra una porcheria»... (p. 447). La descrizione del sé protagonista di questa memoria propone un personaggio indipendente, libero da qualunque condizionamento... Vengono sottaciuti i controlli incrociati a cui Pil'njak sicuramente era sottoposto da entrambe le parti. Così, balenano qua e là per il testo personaggi che lo circondano, americani e russi, che si prendono cura di lui, lo aiutano, gli procurano quanto gli occorre, senza che mai sia specificato da dove siano “emersi” e come lo scrittore li abbia conosciuti. E come emergono, così anche scompaiono nel nulla, senza lasciare traccia.

Caro lettore, quando lei arriverà a New York, *un vostro amico* [il corsivo è mio, S.A.] le dirà che ha “messo in piedi” per lei un party. Lei è un cittadino sovietico, lei si prepara

¹⁸ Jensen, *Boris Pil'njak*, cit., p. 553.

¹⁹ «Il passeggero sovietico è una persona particolare, e di lui va detto a parte. Invece al passeggero-tipo delle prime classi spettava cinque volte al giorno mangiare varie banane, carne, marmellata, fegato, formaggi, paté a base di latte, di granchi, di pesce, di verdura e persino di sostanze minerali. Spettava bere assortimenti di cognac, vini, liquori e whisky nelle combinazioni più inverosimili chiamati cocktail [...]. Dopo pranzo, verso le nove di sera e oltre la mezzanotte, gli spettava di andare in balla (dalla parola ballo) a furia di foxtrot e di alcolici in tale quantità che i cuori si ammollano similmente alle gambe, ci si getta di dosso gli impedimenti delle tradizioni e dei sessi e la balla (dalla parola ballo) va ormai a finire nei corridoietti semibui delle cabine» (Пильняк, *О'Кэй*, cit., pp. 445-446).

a dei discorsi e prepara un discorso immaginando scrupolosamente in che modo riuscire a mostrarsi garbato e a conciliare nelle proprie parole cose che non possono stare una accanto all'altra – la sua patria e l'America, giacché lei, cittadino sovietico, ovviamente, pensa al socialismo, ma ricorda della “fede” in dio prescritta dal console [...]. Se la casa del suo amico è di quelle ricche, allora [gli ospiti] non staranno a *cocktailizzare* e a *foxtrottare* sotto la luce elettrica, ma sotto candele di stearina di diversi colori e dimensioni. Il cittadino sovietico, è naturale, o non foxtrotta per niente, o se pure si metta a danzare, comunque non gli riuscirà alcun foxtrot (cioè passo della volpe), bensì un beartrot – un passo d'orso (pp. 508-509).

Nonostante gli sforzi di disinvoltura del narratore, si intuisce che i liberi movimenti del protagonista sono una costruzione narrativa (a momenti goffa): ambigue le motivazioni del viaggio, ambigui i rapporti con gli americani, opacissimo il profilo di chi lo accompagna. Si possono intuire tentativi (forse reali) di cooptarlo alla causa antisovietica (da parte di Hollywood, e non solo), ma anche il fatto che ogni movimento dello scrittore sia controllato da entrambe le parti, e che lui ne abbia piena consapevolezza. Il ruolo assunto impone anche la necessità di manipolare le informazioni. Così, per esempio, Pil'njak in *O'Kéj* dichiara di avere avuto pochi incontri pubblici, difendendo di fronte al lettore un'immagine di estraneità e riserbo nei confronti dell'ambiente americano; ma nella sua seconda lettera a Stalin, scritta al ritorno dal viaggio, dichiarerà il contrario, perché a Stalin interessava proprio questo aspetto della sua missione – il contatto con ampi circoli intellettuali americani fra i quali svolgere un'efficace propaganda filosovietica (forse in vista di accordi fra le due nazioni: vedi *infra*).

Del resto, le finalità del viaggio, e anche chi ne siano stati gli autentici intermediari, sono dati che Pil'njak si guarda bene dal rendere evidenti. Uno dei nomi che risulta dagli archivi è quello del giornalista ed editore americano Ray Long, a lungo redattore capo di «Cosmopolitan», che organizzò al Metropolitan Club di New York un incontro fra Pil'njak e il *gotha* della letteratura americana (Theodore Dreiser, Sinclair Lewis e altri)²⁰. In un articolo per il «Modern Monthly» del 1934, il giornalista di orientamento trockista Max Eastman avrebbe insinuato che il viaggio di Pil'njak negli Stati Uniti, sfociato nel *pamphlet* anti-americano *O'Kéj*, era stato generosamente finanziato da Ray Long, che aveva visitato Mosca nel 1930, e che Pil'njak era tornato in URSS pieno di valuta e ricco come nessun altro scrittore sovietico²¹. Pil'njak si era rivolto a un altro giornalista americano, il filosovietico Joe Freeman del «Daily Worker», che era stato suo accompagnatore durante il viaggio negli USA, per controbattere alle insidiose accuse di Eastman, e aveva informato della vicenda Stalin²². Che l'attacco di Eastman fosse una sorta di ritorsione per la recente

²⁰ *Ibid.*, pp. 509-510.

²¹ M. Eastman, *The humiliation of Boris Pilnyak*, in «The Modern Monthly», February 1934, pp. 42-47.

²² Vedi la lettera di Pil'njak a Joe Freeman del 20 febbraio 1934 (РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 78,

pubblicazione di *O'Kėj* appare probabile, ma è anche difficilmente controvertibile il fatto che dal viaggio in America Pil'njak fosse tornato con molto denaro e alla guida di un'automobile Ford²³. Di sicuro, nel gioco di ruoli in cui si era ritrovato, lo scrittore aveva dovuto, volente o nolente, mantenere un difficile equilibrio fra le sirene americane e le minacce staliniane. Non a caso, un altro nome di probabile intermediario per il suo viaggio negli Stati Uniti è quello del produttore cinematografico Irving Thalberg, che invitò Pil'njak a Hollywood per sceneggiare per la Metro Goldwyn Mayer un film "filosovietico"²⁴. Da quanto si legge in *O'Kėj*, proprio questo invito sarebbe stato alla base del viaggio negli USA; tuttavia è lecito mantenere una riserva di dubbio, né Pil'njak si mostra, anche in questo, del tutto trasparente. L'"avventura hollywoodiana" di Pil'njak si concluse con un nulla di fatto (così come non erano andati in porto, per i medesimi motivi, gli abboccamenti dell'industria cinematografica con Sergej Ejzenštejn e con Vladimir Nemirovič-Dančenko pochissimo tempo prima²⁵). La sceneggiatura che gli veniva proposta, da costruire a quattro mani con Frances Marion, una screenwriter di Hollywood, era un tentativo alquanto goffo di offrire al pubblico americano un'immagine vagamente positiva della Russia dei soviet, relegando gli aspetti ideologici e negativi dell'URSS alle attitudini repressive dell'NKVD e annacquando ogni riferimento utopistico nell'oceano delle banalità, delle incongruenze e degli stereotipi hollywoodiani (tutto si riduceva ad una storia d'amore fra il «bel biondino americano» Morgan e l'«affascinante russa dai capelli castani» Tanya, amore che supera l'iniziale ostilità di classe fra il borghese e la proletaria ma viene contrastato fino all'ultimo da un perfido cekista). Chiaro

лл. 57-59, consultabile nell'archivio di Aleksandr N. Jakovlev – <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/1015157> – consultato il 5 febbraio 2017) e la lettera di Pil'njak a Stalin del 20 febbraio 1934 (РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 786, л. 56, anche presente nell'archivio di A.N. Jakovlev – <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/1015152> – consultato il 5 febbraio 2017). Sui rapporti tra Freeman e Pil'njak, vedi Л. Флейшман, *Фримен и Борис Пильняк*, in Id., *Материалы по истории русской и советской культуры*, Станфорд, 1992, pp. 158-219.

²³ Cfr. Н. Малыгина, *Роль Бориса Пильняка в писательской биографии Андрея Платонова*, «Автобиография», 5 (2016), p. 110. Il ritorno "in Ford" di Pil'njak non poteva passare inosservato e suscitò, insieme alle invidie, nuove occasioni per insinuare di un suo atteggiamento antirivoluzionario. Valga ad esempio un'annotazione dal diario di Vjačeslav Polonskij: «È tornato dall'America B. Pil'njak. Si è portato dietro un'automobile – e a bordo della sua propria automobile, senza autista, è giunto a Leningrado. Oggetto di invidia generale: ma che bel drittone! Fa rumore attorno a sé con qualche cosa controrivoluzionaria – e poi si affretta a fare pubblica ammenda, scrive un articolo in cui mette in luce tutta la profondità della sua "riedificazione", nel frattempo si pubblicano articoli su di lui, il suo nome non smette di comparire sulle pagine, i libri vanno a ruba. Non appena si è guadagnato la remissione dei peccati, lo mandano in missione all'estero [...]. Pil'njak è furbo. Di certo è estraneo alla rivoluzione [...] ma è bravo a "manovrare", a contorcersi l'anima, a camuffarsi, e soprattutto, a "monetizzare" tutto ciò» (Вячеслав Полонский, *Моя борьба на литературном фронте. Дневник*, in «Новый мир», 2006, n. 5, p. 143).

²⁴ In merito esiste un'ampia bibliografia: cfr. H. Robinson, *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians, Biography of an Image*, Boston, Northeastern University Press, 2007, pp. 52-58; B.D. Harvey, *Soviet-American «Cinematic Diplomacy» in the 1930s: Could the Russians Have Infiltrated Hollywood?*, in «Screen», 46, n. 4 (2005), pp. 487-498.

²⁵ Vedi Пильняк, *О'Кэй*, cit., pp. 522, 538; Robinson, *Russians in Hollywood*, cit.

che Pil'njak non poteva accogliere una tale impostazione e, forse a malincuore, abbandonò l'ingaggio dopo alcuni giorni di vane trattative²⁶.

L'esperienza hollywoodiana non fu del tutto inutile: Pil'njak condivide per la struttura del cinema di massa lo stesso interesse che già da alcuni anni stava spingendo Stalin e i vertici culturali sovietici a flirtare con l'industria cinematografica americana. C'era un interesse tecnico (in particolare per le potenzialità del sonoro), ma soprattutto si imponeva un confronto tra le strategie della *massovost'* sovietica e quelle dei mass media americani, per molti versi molto più efficaci. «Oggi URSS e USA giocano agli scacchi dell'umanità odierna», constata Pil'njak (p. 451), dimostrando di avere colto bene uno dei punti nevralgici che giustificano il suo viaggio molto più della propaganda fra gli intellettuali americani. Al di là delle scontate condanne ideologiche, le strategie di omologazione dell'individuo e delle masse all'interno della società statunitense, la conquista del consenso politico attraverso un diffuso e vincolante benessere, l'efficacia spersonalizzante della pubblicità sono fenomeni che Pil'njak osserva e valuta con attenzione assai concreta. Molto insiste, per esempio, sulle impressionanti cifre del consumo pro capite di energia e sulle alte percentuali di automobili e telefoni rispetto alla popolazione²⁷. La traversata degli States *on the road* è pure occasione di riflettere sulla standardizzazione di una Società-Macchina che a Pil'njak sembra costituita sulla base delle efficientissime catene di montaggio delle fabbriche di Ford:

L'ora stessa in cui Hollywood mi mise in libertà, senza aspettare il mattino, di sera, rimboccate le maniche e calcati in testa dei berretti bianchi, ci inserimmo sul nastro trasportatore delle strade americane, alla ricerca proprio di quell'America che non è né New York né Los Angeles. Si parlava delle strade. Le strade ci accolsero nel loro nastro trasportatore, nel momento in cui si doveva percepire che ci muovevamo non lungo uno spazio, ma lungo uno standard, giacché da oceano a oceano, ovunque, natura a parte, nulla cambiava. Ovunque la stessa benzina, le stesse colazioni e pranzi, gli stessi hotel (p. 542).

Effettivamente, non c'è modo di sfuggire al nastro trasportatore delle strade americane! Ed effettivamente viaggiare per il nastro trasportatore delle strade americane non è meno faticoso che lavorare alle catene di montaggio delle fabbriche di Ford! (p. 595)

Il confronto fra il socialismo «che si costruisce» e il capitalismo che «produce e consuma» è costante, ovviamente sempre a vantaggio del primo progetto, ma pur sempre con sottintesi punti di contatto. Per esempio, in California Pil'njak rimane colpito, e forse pure positivamente, dalla quantità di monumenti e dalle loro enormi dimensioni:

²⁶ Vedi Пильняк, *О'Кэй*, cit., pp. 532-536.

²⁷ Stando alle cifre a disposizione di Pil'njak, nel 1931 gli USA, occupando il 6,5% della superficie terrestre e costituendo il 7,2% della popolazione mondiale, detenevano il 90% della produzione di automobili; il 70% dell'estrazione di petrolio; il 57,1% dell'industria mineraria; il 50% della produzione metallurgica e il 47% di quella chimica (vedi *ibid.*, p. 612).

Los Angeles e tutta la California, per volontà di Hollywood, sono adorne di monumenti. I piedini delle star nel cemento dei cineteatri esercitano un diretto riflesso sulle gigantesche arance che risultano non essere arance, ma chioschi nei quali si vende succo d'arancia, sulle gigantesche teiere che risultano non essere teiere, ma ristoranti. Questa è sia arte che monumenti che pubblicità che business (p. 542).

Al tempo stesso, l'ideologia comunista, ma anche la sua natura di scrittore rivoluzionario e avanguardista lo spingono a riflessioni critiche nei confronti della concezione americana dell'arte, determinata dal «dio Denaro»:

l'arte è attiva solo quando genera nuove forme, nuove idee, nuove emozioni, quando sveglia e non assopisce, giacché l'arte sarà arte solo quando sia rivoluzionaria, e l'arte sarà arte solo quando sia convinta [...]. Questo, è chiaro, è molto più importante dei soldi [...] e lo scrittore è simile all'uccello: l'uccello vola meglio quando il vento gli soffia contro il petto. E l'autentico padrone dei *feet* dei talenti dei *movies* americani è il signor capitalismo, il nietzscheiano dollaro (p. 531).

La citazione solleva il problema di come concordare un'arte di massa con degli ideali (per Pil'njak rivoluzionari) e ci riporta così all'episodio hollywoodiano, del quale va aggiunto ancora un aspetto fondamentale: nelle idee di Thalberg, inizialmente condivise da Pil'njak e forse all'origine stessa del suo viaggio negli Stati Uniti, c'erano intenti dichiaratamente diplomatici. Il «film prosovietico» in cantiere negli studi della MGM ha tutta l'aria di non essere soltanto un'operazione commerciale, e per una volta anche Pil'njak è abbastanza esplicito in proposito:

Il concetto di prosovietico è il seguente. L'America, come è noto, nel 1931 non aveva relazioni diplomatiche con l'URSS. Quegli americani che erano contrari al riconoscimento dell'Unione Sovietica si definivano antisovietici. Mentre quelli che volevano ripristinare la diplomazia internazionale si definivano prosovietici (p. 532).

...un film prosovietico, mi dissero, significa: che i bolscevichi facciano pure quel che vogliono a casa propria, sia pure il socialismo. Noi riconosciamo il piano quinquennale e la vostra edificazione. Noi siamo per il riconoscimento dei Soviet e la ricostituzione delle relazioni diplomatiche, perché a commerciare con i bolscevichi abbiamo convenienza. Ma quanto avviene dai bolscevichi non può funzionare in nessun modo per gli americani. Nel film bisogna mostrare che dai bolscevichi non possono vivere neppure i comunisti americani (p. 536).

Va menzionato a questo punto il nome di un terzo personaggio che, accanto a Long e Thalberg, ebbe a svolgere un ruolo, forse molto importante, per il viaggio di Pil'njak e le sue finalità. Si tratta di Alexander Gumberg, un finanziere e intermediario commerciale americano originario dell'Ucraina. Gumberg era sin dai primordi uno dei più attivi sostenitori di accordi commerciali e diplomatici fra URSS e USA, ed era in stretto contatto con il VOKS, con cui collaborava regolarmente. «Gumberg became the driving force behind the organization which sought to increase American business interest in Russian

trade [...]. Gumberg helped sponsor the visits of numerous Russian dignitaries to the United States and he assisted in cultural exchanges, such as the visit of the Russian author Boris Pilnyak»²⁸. Se è assodato che Gumberg fu d'aiuto a Pil'njak per l'organizzazione del suo viaggio, resta da stabilire se il suo sia stato solo un apporto logistico, o se invece si delineasse un progetto più ambizioso, nel quale con il VOKS fossero coinvolti anche Stalin e l'alta dirigenza del partito bolscevico, come alcune informazioni sembrano suggerire²⁹.

Sicuramente, il viaggio e il libro che lo riassume si inseriscono in un contesto molto più grande della carriera letteraria di Pil'njak, per quanto lo scrittore sia forse all'apice della sua fama internazionale (ma già distante dalle sue migliori prove di penna). Il Pil'njak narratore sembra compresso in questo ruolo di eccezionale delicatezza e forse anche per questo non trova la chiave per fare di *O'Kėj* un saggio di valore: la sua prosa fallisce sul piano stilistico e rimane troppo ancorata alla congiuntura del momento sotto il profilo dell'analisi (approvata, quindi, da Stalin e dal pubblico, ma come un prodotto da consumare a breve scadenza). A maggior ragione, vanno rammentati gli episodici frangenti in cui lo scrittore si riscatta e offre lampi anche pregevoli di intuizione letteraria. Fra questi ci sono i frutti di curiosi raffronti con la madrepatria, come, per esempio, nello scoprire in California una colonia di «vecchi credenti» russi, emigrati nell'Ottocento dall'Impero zarista e ancora legati alle proprie tradizioni religiose e a una lingua dal sapore arcaico. Pil'njak, pur senza lesinare il sarcasmo che ci si deve aspettare da un ateo militante sovietico, dimostra interessamento per la vita e per la storia di questa singolare comunità, e nella descrizione riporta il lettore ad atmosfere che ricordano molto da vicino i suoi capolavori *L'anno nudo* e *Mogano*. La ripresa del tema prediletto, di una ruralità russa primitiva e ingenua, lo spinge a «russificare» l'intero ambiente californiano, convertendo su base etimologica Los Angeles in «Archangel'sk»³⁰.

Anche nella fascinazione straniante che su di lui produce New York con la sua impressionante verticalità, la chiave di lettura proposta dallo scrittore è comparativa e letteraria, e solo in parte rimanda ai *cliché*: nei giorni nuvolosi le cime dei grattacieli di New York si perdono oltre nuvole «che sono come velli di montone»³¹; e, dall'alto di un grattacielo, la città è simile a Babele, un luogo di fantasia non europea, e per questo inconcepibile anche per un russo, persino per un avanguardista come Tatlin:

²⁸ J.K. Libbey, *Alexander Gumberg & Soviet-American Relations. 1917-1933*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1977, p. xi; vedi anche Э.А.Иванян, *Энциклопедия российско-американских отношений XVIII-XX вв.*, Москва, 2001, p. 168.

²⁹ Cfr. per es. quanto risulta dalle memorie di Ivan Gronskij, redattore di «Izvestija»: convocato nella dacia di Stalin fra il 1932 e il 1933, Gronskij vi avrebbe trovato Molotov ed Ežov che insieme a Stalin leggevano *O'Kėj*, su cui esprimevano giudizi positivi (fatto non comprovato, riportato in Б.Б. Андроникашвили-Пильняк, *Пильняк, 37 год*, in *Борис Пильняк. Расплеснутое время*, Москва, 1990, p. 585).

³⁰ Vedi Пильняк, *O'Кэй*, cit., p. 514.

³¹ *Ibid.*, pp. 450, 454.

Dal sessantesimo, dal centesimo piano New York è un'impressionante, indescrivibile, straordinaria, sinistra, sinistramente-stupenda città – la città del trionfo dell'industria, della dismisura, della capacità umana, – non c'è alcun Tatlin o poeta-urbanista europeo che si sia sognato un'originalità simile, una tale grandezza, tali costruzioni, tali linee e imponenza, uniche al mondo, irripetibili. Per un europeo New York dai grattacieli è piuttosto un sogno che realtà, e un sogno che non si può comparare con nient'altro, sì e no che dall'infanzia sia restato qualche ricordo della fantasia, il ricordo biblico della città di Babilonia che nessuno ha visto, e proprio in virtù di questo mai veduto New York è simile a Babele [...]. In lontananza [rispetto all'Empire State Building] come fratelli e signori di pari grado dominano i grattacieli di Wall Street, una bellezza disumana! (pp. 497-498)

Ma lo spunto più significativo e originale del libro nasce dalla descrizione degli stati depressi del Sud, attraversati da Pil'njak al ritorno dalla costa occidentale. Qui lo scrittore trova il modo di abbinare al tema dei neri doppiamente discriminati in una società razzista e capitalista (già tipico nella narrazione sovietica dell'America) il motivo inconsueto dell'affinità fra le comunità nere degli Stati Uniti, spiritualmente coese nei suoni del blues, e il popolo russo, il cui rappresentante poetico è quell'Aleksandr Puškin, bisnipote del «negro di Pietro il Grande», che pure aveva origini africane³²:

Negli Stati del Sud ebbi un attacco di malaria. Una sera ero preso dai brividi per la febbre alta nell'afa dei subtropici [...]. Stavamo attraversando un villaggio sperduto [...]. Le capanne dei negri erano avvolte dall'oscurità [...]. La febbre mi piegava braccia e gambe. Gli odori dei subtropici mi mandavano in pezzi il cranio [...]. Un'intera notte, il volgere di un'intera notte rimanemmo a sedere sulle assi di quel villaggio di negri. L'intera notte ascoltammo i negri che cantavano in coro. Penso di non aver mai sentito nulla di più bello. Cantavano coloro stessi a cui i bianchi non porgono la mano, da cui i bianchi si proteggono attraverso il Ku-Klux-Klan, ma la musica dei quali, involgarita dalle bettole, dal whiskey e dalla prostituzione, essi spacciano per propria musica nazionale. C'è in Russia un poeta il cui destino predetermina quello di tutta la letteratura russa. Il nome di questo poeta è Aleksandr Sergeevič Puškin. Questo genio russo, Puškin, è quasi sconosciuto nelle letterature non russe, non è entrato, diversamente da Tolstoj e Dostoevskij, nell'arte mondiale. In quella scuola negra dove mi portarono i professori del *college* di agricoltura, su una parete vidi un ritratto di Aleksandr Sergeevič. Due popoli al mondo considerano Puškin un proprio genio: i russi e i negri. E i negri lo considerano tale di buon diritto: i canti di quella notte ne sono per me testimonianza. Ma se Puškin fosse ancora vivo e se adesso arrivasse in America, non gli porgerebbero la mano, poiché un uomo che abbia avuto un nonno negro per le concezioni americane non è un uomo! [...] Che popolo talentuoso ed emotivo, i negri! I negri, certamente,

³² Abram Gannibal (Hannibal), nato Ibrahim, era figlio di un principe africano, fatto prigioniero dai turchi e riscattato a Costantinopoli da un diplomatico russo che lo portò a Pietroburgo, dove Pietro il Grande lo prese a cuore e gli garantì una perfetta educazione e il titolo nobiliare. Puškin, il poeta nazionale russo, ereditò dal bisnonno materno una carnagione piuttosto scura e tratti somatici ancora spiccatamente negroidi.

si distinguono dagli americani proprio per la propria emotività. Ed è del tutto vero che il principale dio e nietzschiano americano – il dollaro – nella concezione dei negri non vale un soldo bucato (pp. 555-556).

En passant mi permetterò di osservare come Pil'njak riesca a conciliare nelle sue osservazioni i due punti di vista sulla musica jazz dominanti in URSS all'alba degli anni trenta: il jazz era entrato nel paese come moda improvvisa verso il 1929 e in brevissimo tempo si era conquistato appassionati difensori e procacciato detrattori altrettanto accesi. Fino alla metà degli anni trenta, quando, tutto d'un colpo, fu vietato, rappresentò uno dei fenomeni di massa più vistosi della vita sovietica. Anche tra i letterati, le opinioni divergevano. Pesava l'"anatema" di Maksim Gor'kij, che aveva definito il jazz «musica dei grassi», associandolo ai capitalisti americani, ed era disgustato dalla sessualità esibita e «decadente» del foxtrot³³; d'altro canto, non mancavano voci in difesa del jazz, come quella di Leonid Utësov, fondatore del Tea Džaz, la più popolare orchestra jazz sovietica; l'argomento principale in favore del jazz stava nella sua origine afroamericana e proletaria: il jazz era la musica degli schiavi oppressi e non degli oppressori bianchi³⁴. Pil'njak sembra inserirsi nel dibattito riconoscendo entrambe le verità contrapposte: se questa è indubbiamente la musica dei «negri», così espressiva ed emotiva da ricordargli l'indole del popolo russo, è altrettanto vero che il jazz, e specialmente il foxtrot, è assurdo a simbolo della borghesia capitalista, associandosi ai party alcolici di Coney Island, ai locali clandestini gestiti da Al Capone (siamo negli anni del proibizionismo), al libertinismo che disturba, forse genuinamente, il castigato scrittore sovietico³⁵.

Del proibizionismo e della crisi del '29 non ho fatto sinora menzione, ma va da sé che sono motivi martellanti del «romanzo americano» di Pil'njak. Lo scrittore sbandiera (probabilmente millantando) un mancato incontro a Chicago con Al Capone (incontro che gli sarebbe stato proposto e organizzato da un senatore); si sofferma a lungo sulla corruzione, frutto del contrabbando di alcolici che aveva fatto seguito alla *prohibition*; sull'anticomunismo di Al Capone e di Henry Ford; sul fordismo come ideologia; e sull'idolatria del «dio Denaro», sulla cui base tutto si può acquistare, compresa la politica e le convinzioni. Standardizzazione, consumismo, culto del benessere materiale portano all'impoverimento spirituale e ad una forma subdola di schiavitù, iniettata nei comportamenti stessi dei lavoratori³⁶. Non ritengo che ci sia in queste considerazioni nulla di nuovo né di particolarmente efficace. Pil'njak, si può dire, svolge il proprio compito politico

³³ In modo analogo, nel *Maestro e Margherita* anche Michail Bulgakov descrive il foxtrot come un ballo diabolico e blasfemo, e alla corte di Woland i musicisti neri diventano scimmioni...

³⁴ Cfr. in merito S. Aloe, *Il 'Tea-džaz' di Leonid Utësov fra jazz e 'klezmer': la parabola incompiuta del 'soviet dream'*, in C. De Lotto, A. Mingati (a cura di), *Nei territori della slavistica: Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, Padova-Verona, Unipress, [2006], pp. 3-18.

³⁵ Vedi per es. Пильняк, *О'Кэў*, cit., p. 454.

³⁶ *Ibid.*, p. 569 e *passim*.

con accanimento, ma poco di tutto questo appare oggi leggibile con interesse. Allo stesso modo, non credo sia di grande rilievo seguirlo nel suo itinerario per gli Stati Uniti, per quanto ampio sia stato il suo viaggiare (da New York verso nord, Chicago, Detroit con gli stabilimenti Ford, le cascate del Niagara, poi da est a ovest per raggiungere Los Angeles, quindi da ovest a est attraversando il sud): ben poche sono le osservazioni che riguardano i singoli luoghi, caratterizzati, semmai, quasi tutti dalla ripetitività: ripetitività che l'urbanistica e la quotidianità sovietiche avrebbero ben presto imitato e superato, ma che risultavano intollerabili per uno scrittore russo dell'inizio degli anni trenta.

Resta da definire la fortuna di *O'Kėj*, scritto in breve tempo al ritorno dal viaggio. Una volta in URSS, Pil'njak si ritrovò di nuovo vittima di attacchi e discriminazioni. L'episodio più grave, una nota della «Pravda» del 25 dicembre 1931 dove le precedenti accuse allo scrittore venivano riattualizzate, con il risultato della sua immediata estromissione dal novero dei collaboratori del giornale e del farsi terra bruciata intorno a lui. Inizialmente, neanche il «romanzo americano» (il cui titolo originale doveva essere *Il Paese dove i banditi si sono ingegnati di viver bene*) veniva preso in considerazione dalle case editrici e dalle riviste. Di fronte a questo muro, Pil'njak torna a chiedere l'ausilio di Stalin (e, con una lettera quasi identica, a Kaganovič):

Le avrei dovuto scrivere immediatamente al mio ritorno dall'America, per ringraziarLa della possibilità che mi ha dato di andare all'estero. Volevo farlo accludendo alla lettera quel libro sull'America che sto terminando ora. Ma la mia situazione ora si sta delineando tale, che, come sembra, perdo la possibilità non solo di pubblicare alcunché, ma anche di considerarmi in generale un cittadino sovietico, sebbene io senta di non avere alcuna colpa.

La Sua lettera, Iosif Vissarionovič, da Lei mandatami in relazione al mio viaggio, mi aveva investito di responsabilità che ho portato con orgoglio. Sono certo che l'NKID confermerà che il mio viaggio, al pari dei miei interventi pubblici, è stato proficuo per l'URSS. Ho parlato in pubblico una ventina di volte alle riunioni dei lavoratori in Germania, America, alla Sorbona ecc. Ovunque ho identificato le sorti della letteratura sovietica con le sorti del comunismo, ho asserito che il futuro è in atto solo da noi. Sul «New York Times», in particolare, in una data occasione hanno scritto: «Pil'njak pronostica il crollo del capitalismo in America». A casa conservo circa ottocento ritagli di giornali e riviste – tutte americane – relazionati al mio viaggio come del viaggio di uno scrittore sovietico: ovvero il mio viaggio è stato ben notato.

Devo dire che sono ritornato con uno stato d'animo tre volte, dieci volte più rivoluzionario. Appena tornato mi sono messo a scrivere il libro sull'America. [...] Ma la nota della «Pravda» è stata presa in tale considerazione dall'opinione pubblica che mi ritrovo estromesso dalle sue fila [...]. Non c'è niente di più difficile per una persona respinta del doversi giustificare quando non si sente colpevole. In condizioni simili piuttosto è meglio abbandonare le fatiche letterarie, tanto più che in tali condizioni c'è il rischio di far la fame. Ma io voglio lavorare, e la mia sorte è legata per sempre con la nostra rivoluzione e con la sua linea maestra.

Io chiedo il Suo aiuto, Iosif Vissarionovič. Io voglio sentirmi cittadino sovietico e

lavorare in condizioni normali per uno scrittore sovietico. Le chiedo il Suo aiuto per ristabilire i miei diritti di cittadino e scrittore sovietico.

Mi permetta di ringraziarLa sin d'ora, Iosif Vissarionovič³⁷.

Come nell'occasione precedente, l'intervento di Stalin ci fu, e risolse la questione. Pil'njak torna a pubblicare e a tenere conferenze in URSS, e nel 1932 *O'Kėj* esce sulla rivista «Novyj Mir» (1932, n. 3-6), più alcuni estratti sul quotidiano «Večernjaja Moskva» (21-23 aprile e 17-18 agosto 1932). Nel 1933 il «romanzo americano» appare per la prima volta in volume (per la casa editrice Federacija di Mosca) e riscuote un buon successo. La fiducia accordata a Pil'njak da Stalin e dai vertici dello stato potrebbe sembrare del tutto ristabilita, gli vengono affidati nuovi viaggi all'estero (in Giappone nel 1932, in Scandinavia nel 1934)³⁸. Tuttavia, la stagione del terrore avrebbe ben presto lasciato poco spazio alle illusioni dello scrittore. L'arresto, preceduto da anni di minacce progressive, sarebbe arrivato il 28 ottobre del 1937. La sentenza di morte, con effetto immediato, avrebbe tardato solo pochi mesi (21 aprile 1938)³⁹.

³⁷ B. Pil'njak, lettera a I. Stalin, Mosca, 28 gennaio 1932, in РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 786, лл. 52-53 (cit. dall'archivio della fondazione Jakovlev – <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/1014890> – consultato il 17 febbraio 2017).

³⁸ Nel 1936 Pil'njak compila per l'ultima volta un modulo di richiesta del passaporto, in vista di un viaggio marittimo lungo le coste del Medio Oriente che non si sarebbe compiuto. Nel modulo sono elencati tutti i suoi espatri precedenti dalla costituzione dell'URSS: «1922 – Germania. 1923 – Inghilterra. 1925 – Turchia. 1926 – Cina e Giappone. 1927 – Turchia. 1928 – crociera sulla "Jane Rudzutake" (Leningrado – Londra e ritorno). 1931 – Europa e America. 1932 – Giappone. 1934 – Scandinavia» (documento conservato presso lo РГАСПИ, ф. 17, оп. 114, д. 786, лл. 43-43об – vedi <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/remark/1015688> – consultato il 5 febbraio 2017).

³⁹ Sul processo e la morte di Pil'njak, vedi V. A. Шенталинский, *Рабы свободы в литературных архивах КГБ: Бабель, Булгаков, Флоренский, Пильняк, Мандельштам, Клюев, Платонов, Горький*, Москва, Парус, 1995, pp. 185-207.

GEORGIA IN THE TRIPS OF NIKOS KAZANTZAKIS
(1919, 1927, 1928)

di Vazha Kiknadze

A Greek writer, philosopher and humanist Nikos Kazantzakis was a colorful figure of the 20th century. His viewpoint is broad, each of his works is psychological and philosophical-loaded with symbols. Kazantzakis as an author is not easy to understand. Also such are the records of his travels. N. Kazantzakis was born on island of Crete in a small town (Heraklion), in 1893. He was educated in Athens and Paris universities. He is the author of 13 novels and 22 dramas. Kazantzakis translated from ancient to modern Greek *Iliad* and *Odyssey*. He also translated from Italian (e.g. *The Divine Comedy*) and German (Goethe, Nietzsche). Besides European languages, as we see from his autobiographical book *Confession to Greco*, Nikos was interested in the ancient Hebrew language from his early years, to read the Old Testament in the original. Unfortunately, he had to refuse to take lessons from a Jewish Rabbi from the beginning due to some anti-Semitic sentiments common among his relatives, though, he called his travel book in Soviet Russia *Toda Raba* which in Hebrew means «gratitude». Kazantzakis died in Freiburg in 1957. Later, he was reburied in Crete, where he is buried outside the wall of an Orthodox church.

The writer's philosophy was greatly influenced by Bergson and Nietzsche. Kazantzakis wrote: «I used to go and listen to Bergson's magical voice [...] his words were like a bewitching incantation; a small door would open to the inevitability of the insides and light would penetrate into it». As for Nietzsche he recalled the following: «Nietzsche fed me to lion's food, at the most critical hungry moment of my youth»¹.

In 1923 Kazantzakis wrote a little and strange book *Asceza* (same *Salvatores Dei*). In this specific kind of work, the writer confronted philosophical issues of the humanity (human nature, its place in the universe, responsibility, God, race, ancestors, and so on...)².

¹ N. Kazantzakis, *Confession to Greco*, trans. from modern Greek into Georgian, introduction by T. Meskhi, Tbilisi, Metsniereba, 1999, p. 31.

² Id., *Asceza (Salvatores Dei)*, trans. from modern Greek into Georgian by T. Meskhi, Tbilisi, Metsniereba, 1997.

In this small but roomy book, Kazantzakis revealed such free thinking, especially in the interpretation of God and of the faith in God that he had strongly criticized.

For Kazantzakis as a thinker and writer the ideal role model was a great artist, of Cretan origin El Greco (Doménikos Theotokópoulos), who had escaped from the narrow frames, established himself in Spain, but had remained faithful to his island and roots to the end of his life. To a certain extent, Kazantzakis identifies himself with El Greco. When he wrote the following lines about El Greco, perhaps, he meant himself: «It is natural, that such [similar to El Greco, V.K.] artists were considered to be crazy by their contemporaries: because, those who envisage things twenty four hours before they happen are considered crazy. Greco was considered to be crazy for two and a half centuries [...]. And now, we declare him our leader»³.

Now, let's discuss several trips of the writer in Georgia.

In 1919 Nikos Kazantzakis visited Georgia for the first time. At that time – probably the only time in his life – he arrived to Georgia in the status of a public official. The writer agreed to the Greek Ministry of Social Affairs to be its representative, in the plight of repatriation of the Pontus Greeks to their homeland. The writer explained his consent in the following way: «I agreed after having understood modern problems connected to the centuries old passions of Greece, I raised present tragic case to a *symbol* and agreed» [a line by the author]⁴. In 1914-1918 large number of ethnic Greeks left Turkey and gathered in Georgia's port city Batumi. In 1919, it became clear that there could take place aggression from the north against independent Georgia. It became necessary to repatriate ethnic Pontus Greeks to their historical homeland, however, the Greek government was not ready for that.

On 24 July 1919, N. Kazantzakis together with his co-workers and friends, arrived in Batumi. Chrysanthos, Metropolitan of Trabzon also accompanied him. He was against the mass return of the Greeks to their historic homeland. The Metropolitan believed that Pontus would be totally emptied from the Greeks. Chrysanthos studied locally the issue of autocephaly of the Georgian Church⁵ and published an article about it in the Greek Church press. Kazantzakis, in his turn, believed that, due to multiple threats, keeping the Greeks on place was inappropriate and Greece must do everything to return the Greeks to their homeland⁶. The writer spent two weeks in Georgia. Nikos Kazantzakis described the scene very briefly in details. According to him, Georgia was shadowed by mythical mountains, fertile valleys and was populated with human species

³ Id., *Toledo, Confession to Greco*, trans. by T. Meskhi, Tbilisi, 1999, p. 504.

⁴ T. Meskhi, *Purple reflection of a great fire*, Tbilisi, 1996, pp. 13-14.

⁵ Canceled by the Russian Empire in 1811, the autocephaly of Georgian Church was restored by the Georgian Church in March 1917.

⁶ Meskhi, *Purple reflection of a great fire*, cit., p. 21.

beautiful in every way⁷. His first visit was the beginning of his introduction to Georgia. In 1927, the Soviet government invited Kazantzakis to the Soviet Union for the 10th anniversary of the revolution, along with other writers. From Moscow Kazantzakis, together with a writer Panait Istratis departed to Georgia. He wrote: «I did not even notice how we reached the capital of Georgia, Tbilisi, with the most wonderful people in the world... We felt a tremendous joy; as if we have travelled from one edge of the soul to the other»⁸. From Tbilisi Kazantzakis again travelled to Batumi. During that visit, he met Giorgi Leonidze and other Georgian writers and poets. In his letter sent from Batumi (28 November 1927) to his woman friend El Lampridis, Kazantzakis wrote: «Yesterday evening [...] at Tbilisi station two people embraced each other, they did not want to part, because they felt that the meaning of life would be lost, living without each other. These two people were the poet George Leonidze and I. He knew only Georgian⁹ and I was trying to communicate in few words I have learned all the warmth which I had in my heart»¹⁰. Kazantzakis, unfortunately (for terms of security), does not mention in the letter the interesting fact that he baptized one of Leonidze's daughters as a sign of respect to him¹¹.

Among other Kazantzakis travels to Georgia, the third visit happened to be the longest and most interesting. Nikos Kazantzakis stayed in Georgia in 1928 from August through December. During that trip, he visited Tbilisi, Borjomi, Sukhumi and New Athos. His impressions are given in a book with a strange title *Toda Raba*, by some symbols and generalizations. Traditional description of national table (beautiful women, wine, barbecue, singing, folk musical instruments), as well as the nature (green and twisted river Mtkvari, the Black Sea, evergreen palms and banana trees), old churches and Tbilisi sulfur baths only came as a background for the main story that the author wants to tell us. Also, very briefly and in general he tells historical past. The writer united images of the celebrated kings of different eras in one person, the legendary Queen Tamar. In particular, the 5th century king Vakhtang and his falcon, the mythological image of Tamar and epitaph of David IV the Builder he combined in one person – Queen Tamar¹². The writer was interested in completely different things, in what was happening in Soviet Georgia, which was enforced in the union with the Republic of Armenia and Azerbaijan, by the name of Transcaucasian Soviet Socialist Republic (1922-1936). Although the writer says nothing directly about this republic, the fact that three characters of his narrative

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ N. Kazantzakis means that G. Leonidze did not speak European languages, but he spoke fluent Russian.

¹⁰ Letters to El Lampridis in Meskhi, *Purple reflection of a great fire*, cit., p. 90.

¹¹ This fact is confirmed by the grandson of G. Leonidze, from his daughter Nestan's side, Giorgi Kavtaradze, a well-known historian.

¹² N. Kazantzakis, *Toda Raba*, in Meskhi, *Purple reflection of a great fire*, cit., pp. 49-55.

operate simultaneously in Tbilisi and are representatives of three different nations and republics (according to the names and other characteristic traits) speaks for it. Georgians in the book, in our opinion, are presented by a generalized person – Levan Menashvili (exactly this second name does not exist in Georgia); Oriental (Turkish) world is presented by Azad, Armenian by Ashot. We are confident that Kazantzakis makes free generalization on each of them, giving to them characteristic national attributes, specific to the phase of history to his view. Let's start with the first of such generalization, with Menashvili. According to Geranos, prototype of the writer: «He is a poet full of wounds and a fanatic Georgian». Levan Menashvili seemingly is an image of a historical Georgian and the epitome of the 1924 anti-Soviet uprising, too. Here, there are blended the reality and a symbolic character. Levan Menashvili tells the writer (Geranos) that his son (son, in our view, is also used symbolical) together with two hundred other young men were executed by the Bolsheviks in the wagons. Indeed, truly in September 1924, after the failed uprising, the Soviet government locked in railway carriages and shot with machine gunfire more than one hundred people in the western Georgian town of Zestaponi¹³.

As Lev Trotsky recalled in the memoirs written in exile, Iosif Stalin told to Russian communists, after the uprising of 1924, that it was necessary to «re-plough Georgia»¹⁴. Levan Menashvili, according to the main character of the book, Geranos (Nikos Kazantzakis) says: «We want freedom; we [Georgians, V.K.] are neither Communists nor reactionaries. We are Georgians». Kazantzakis strongly sympathizes with Levan's love of Georgia's past. He writes that Levan (as a collective image of the Georgians), worships every ancient ruin, «every stone and rock»¹⁵. Kazantzakis is imbued with sympathy to Levan (ancient Georgia), but openly snaps to him that his goals «are limited and impossible to realize». The writer gives a harsh verdict to Georgian patriots: «An idyllic dream is an inappropriate chimera for thinkers of independent Georgia. Georgia is situated in a key geographical and psychological area. It is caught between two powers. The new Soviet power, which is designed to absorb the whole of Asia and the old, capitalist power, which is trying to counteract it. Poor Georgia is like a grain of wheat pressed between two huge millstones»¹⁶. Disappointed Levan calls the Greek writer a «fatalist», however, the foreign humanist quite cynically explains to him that: «Every new idea [in this case, the communist-socialist idea, V.K.] is an imperialist idea... Poor Menashvili! Well, look, even the most virtuous idea that was created on the earth: «love each other», when a person or people did not want it, or could not understand this love in a peaceful way, they would split their

¹³ T. Berishvili, *L'Insurrection nationale en Georgie 1924*, bilingual Georgian-French edition, Paris-Tbilisi 2013, p. 105.

¹⁴ Л. Троцкий, Сталин (воспоминания в 2-х томах), II, Moscow 1990, p. 418.

¹⁵ Kazantzakis, *Toda Raba*, in Meskhi, *Purple reflection of a great fire*, cit., p. 54.

¹⁶ *Ibid.*

heads and plant it in their minds»¹⁷. So Geranos openly and totally sacrifices the independence of Georgia, replacing it with «a new idea». That is why regarding Levan (same old Georgia) he uses several times the expression: «I am walking side by side with a dead man». In other words, Georgia for Geranos is a lamb sacrificed to a new red demon and fight is meaningless. Exactly like this Georgia was sacrificed by The League of Nations, on December 16, 1920. Adoption of Georgia in the League of Nations needed 16 votes, but the affiliation of Georgia into the League was supported only by few European countries: Norway, Italy, Portugal and Switzerland¹⁸. Also, Georgia was sacrificed at Genoa conference in May 1922. Although in Genoa they read a memorandum by one of the leaders of independent Georgia in emigration Akaki Chkhenkeli addressed to the Italian Prime Minister Luigi Facta, as well as the appeal to the session of Conference by the head of the Church of Georgia, Ambrosi (Khelaia), but no real results (not counting strict repressions) were reported for Georgia after the conference¹⁹. The writer sums up Levan's description as: «Poor Levan! He like his homeland, was a grain of wheat placed between the two millstones [sandwiched] between the bourgeoisie and the proletariat!» Kazantzakis (Geranos) thus believes that Georgia (Levan) can be saved only by accepting the new reality: «Geranos could hear his [Levan's, V.K.] teeth grinding». During the whole course of history Russia and mankind sentenced him to death. At the sunset Geranos imagines Levan as one of the portraits by Greco. Eaten up, drained from blood, greenish-yellow color ghost rising from a huge swamp²⁰. In his Credo book *Asceza* the writer also suggests an idea: «Learn obedience. Only those who surrender to its [obedience, V.K.] highest rhythm are free»²¹.

Now let's see how the writer of this book characterizes the second main hero, Azad. Azad, according to his name, is neither Georgian nor Armenian. The writer meets him at the *chaikhane*²² of a Tbilisi based Persian, Mehmet. Here blind old Suleiman told Oriental fairy stories. Azad is a *Chekist* (Soviet Secret Intelligence Service Agent). Levan, seeing him, begins to tremble and leaves Geranos. He whispers in the writer's ear: «This is the terrible *Chekist* who arrested me». Geranos gets interested in Azad's personality and, for this purpose, approaches him. As it turns out, this young fanatic *Chekist* man is dissatisfied by contemporary Soviet realities. Not long before he has travelled all over the whole Soviet country and found everywhere fraud, hunger, dirt, sick street children²³. Azad addresses senior Red officials with sharp criticism: «Are you not ashamed?

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸ *History of Georgia, XX century*, textbook for high school, ed. V. Guruli, Tbilisi 2003, p. 80.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 123-124.

²⁰ N. Kazantzakis, *Toda Raba*, cit., p. 60.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

²² Teahouse.

²³ Kazantzakis, *Toda Raba*, cit., pp. 60-61.

Did we shed blood for these children to suffer? [He had brought a miserable sick street boy to party bosses, V.K.]. I'm Azad, a *Chekist* man, and I believe that I have the right to speak... you lazy, careerists, robbers!» He snaps to party élite. Geranos assesses personality of Azad by his own criteria and concludes: «I like this red Don Quixote... as if walking round his old tower, beaten and happy»²⁴. Azad's cry wakens sober the writer from his heavy thoughts. A *Chekist* man wakes up in Azad and he asks Geranos in a rough voice: «Who are you?» Geranos realizes that the question is meant to explain what is his opinion about the Red Revolution, current moment, etc. And he answers accordingly: «I am admirer of the Soviets... The *Chekist* calmed down and opened his heart to the stranger. He tells the writer like in confession: «We seeded blood, we reaped mud... did you see street boys like homeless dogs roaming the roads?» We would like to clarify that during this period, homeless children became a big problem in the Soviet Union. Destroyed economy, repression, hunger were the factors which helped to foster the emergence of a whole army of homeless children. They headed from inland provinces of Russia toward the south and reached Georgia. Dirty, suffering children were distinguished also by aggressive behavior. Scientist Anatoly Filin who had emigrated to America and who spent the twenties-thirties of the 20th century in Tbilisi recalls these facts»²⁵. And now let's go back again to the dialogue between Geranos and Azad. The next tests and “cutoff” question which Azad gives to Geranos are as follows: «Do you love Russia?» Geranos answers this question ambiguously: «I love the fire that burns Russia». The writer realizes that the answer may be confusing to Azad, but he also knows that he will get the answer he would like himself. Indeed, after a brief pause, Azad swears to Geranos that they are brothers. Azad offers his new friend to travel around the whole Soviet Union and demands changes and renovations. Before that, he offered Geranos to attend his ardent speech at the party meeting in Tbilisi. There Azad substantiates the need for a new revolution. Indeed, Geranos attends his vital speech. At the end of the speech, Azad says naively that he will travel to Moscow, go to the Kremlin and tell the truth there. Azad convinces everyone that the revolutionary spirit is swallowed by «materialistic mud»²⁶. The audience is silent. No one dares to voice objections. Here, at this point in the narrative appears the third character, ethnic Armenian Ashot (his name clearly indicates his nationality). The writer describes this dramatic scene as follows: «There stood Ashot, a friend of Geranos [the author emphasizes that all these three characters are his friends], completely pale, dangerously excited [...] Comrade Azad was once a great revolutionary. Not anymore, way behind. Not aware of the reality. Comrade Azad is now not a revolutionary, but a rebel» says he. Geranos

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ А. Филин, *Оглядываясь с любовью... (Воспоминания)*, Tbilisi, 2015, p. 175.

²⁶ Kazantzakis, *Toda Raba*, cit., pp. 64-65.

understands that such words are a death sentence for Azad, so he is forced to get involved in the debate: «Comrade Ashot is in a bit of a hurry to bury the dead [...] [he] sees very clearly [well], but not far enough. Comrade Ashot is digging a small trench, which is before him, and he was digging it well. It would be severe to demand more from him»²⁷.

Geranos (Kazantzakis) says that he finds it very difficult to understand this situation. He makes a conclusion: «Azad's huge heart that is sighing is the whole soviet system, it is the idea, the whole mankind which is suffering»²⁸. The Party meeting ends: «Ashot glares at Geranos with a hateful glance, silently leaving the audience and sets off to his work – *Cheka*. He prepares a report: Geranos identifies crisis and purity. Maybe he will become dangerous. Azad is an obstacle; he speaks a lot, does not understand. We need to burn a little bit his mouth with red pepper»²⁹.

The chapter of *Toda Raba* which deals with Georgia ends with the description of the author's deep feelings and duplicated condition. The humanist writer argues with his own self. At the same time, he brings a letter of his son, where his son calls him a «wandering clown»³⁰. The narrative ends with an Indian general sentence: «I hope no longer, neither am I afraid, I'm free»³¹. Indeed, after this trip, Nikos Kazantzakis had never visited the Soviet Union any more.

As it was mentioned above, in our opinion, the writer identified by nationalities problems existing in the twenties of the 20th century in Soviet Georgia. In particular, Levan, a Georgian national, an old intellectual, is fighting for independence of Georgia and for truth both during the Tsarist monarchy and the Soviet times. In Red Georgia, he has no future and is doomed to death. Azad is connected to oriental Azerbaijani world. He is an ardent revolutionary, see that Russia and the Soviet Union in ten years' time from the revolution «immersed in blood and mud». He wants to renew and revive old revolutionary ideals. Because of this Azad receives annoyance and wrath of the party elite. The third character, an ethnic Armenian Ashot is described in minimal colors. He is Azad's colleague. Both of them stand as guards of “revolution”. Azad and Ashot both are agents of the special secret police, the *Cheka* (both are fighting against similar to Levan elements), but Ashot is alien to sentiments, he strongly defends the Bolshevik course. So, strictly follows the slogan «those who are not with us are against us». Therefore, he strongly denounces both Azad and the writer Geranos, a foreigner with leftist views, who tends to be on the side of Azad. Therefore, Ashot immediately, as soon as he detects their «deviations from the Party course» denounces them to *Cheka* and requests proper response. Obviously,

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸ *Ibid.*, p. 67.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 69.

such a national identification is conditional from the side of the author; however, a statistical table by immigrant French author, Thierry Berishvili, shows that in the second half of the twenties of the 20th century, the majority cases of expelled members of the party (30%) were from the Communist Party of Azerbaijan³². So that Azad's deviation from the course of the party is not entirely unfounded. In this kind of specific and loaded with symbols work by the writer, we want to draw attention to several moments. In our opinion, the name of Nikos Kazantzakis itself, by which he is mentioned in this travel book, Geranos (*Γερανός*) in ancient Greek language means «crane». In those chapters of *Toda Raba*, which concern Georgia, the writer makes point how to understand the name of his prototype. In several places he characterizes Geranos as follows: «His birdlike face looks quiet» [emphases is ours, V.K.]³³. Elsewhere he compares his expression «to a starving bird»³⁴. At the same time, in our opinion, a certified in the work name *assot* should be explained according to the old Greek bases, which by the author's explanation is «a fanatic Communist»³⁵. We make this conclusion on the bases of the fact that, on one hand, there is no such name among proper names of South Caucasus confirmed, and, on the other hand, in ancient Greek *Asotos* (*Ἀσωτός*) means hopelessly dead, which is close to its semantics. Let's go back to Geranos again. Why has the author selected a crane as a name for his prototype? We assume that first of all in Greek and other mythologies it is a noble bird, and what is more important: according to the ancient Greek legend, cranes were the only witnesses of the killing of the Greek poet Ibicos (*Ἰβυκος*), when robbers murdered him on his way from Italy to Greece. Friedrich Schiller dedicated a short story to this narrative called *The Cranes of Ibicos*³⁶ maybe, the writer travelling from Greece to the Soviet Russia compared himself exactly to the «witness cranes» of the ancient Greek story, however, so that it was not clear for the Soviet censorship instantly...

The diagnosis given by a Humanist writer to Georgia is actual even today, almost a hundred years later, due to the country's geopolitical situation. Georgians have to constantly prove that they are neither Communists nor reactionaries, that they are simply Georgians...

³² Berishvili, *L'Insurrection nationale en Georgie 1924*, cit., p. 69.

³³ Kazantzakis, *Toda Raba*, cit., p. 45.

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁵ *Ibid.*, p. 50.

³⁶ D.A. Campbell, *Greek Lyric*, vol. III, Loeb Classical Library, 1991, pp. 209-211.

I VIAGGI IN EUROPA DI IAN LANCASTER FLEMING

di Marco Severini

ALLA RICERCA DI SÉ

6 aprile 1933, stazione centrale di Berlino, sei del pomeriggio: un aitante venticinquenne inglese inviato della Reuters sale, vestito con un eccentrico completo a quadretti bianchi e neri, sul Nord-Express che secondo alcuni era all'epoca il treno più emozionante d'Europa.

La sua agenzia lo sta mandando a Mosca per seguire il caso processuale del momento, visto il grande clamore mediatico destato: il processo a sei ingegneri britannici della Società elettrica Metropolitan-Vickers, arrestati con l'accusa di spionaggio e sabotaggio, un processo che conteneva non pochi lati oscuri¹.

Questo giovane giornalista incarna per molti aspetti il lato conformista e decadente della cultura britannica ed europea del tempo: alto e atletico, avvenente e snob, sessista e misogino, è un secondogenito che, dopo essere stato cacciato per la sua impertinenza da prestigiosi istituti e accademie del Regno Unito, aveva dato e continuava a dare mille problemi alla madre Evelyn, vedova bella e ricca.

Ma la cosa più interessante è un'altra: da un po' di tempo, questo giornalista aveva imparato a sceneggiare la propria esistenza, a non rinunciare a necessità e status impellenti, a dominare quella profonda inquietudine esistenziale che gli aveva procurato isolamento, dolore e sofferenza e lo aveva portato a sfidare la morte nelle maniere più paradossali.

Sceneggiare, immaginare, costruire i pezzi della propria vita aveva un duplice fine: da una parte vivere al di sopra dei propri mezzi; dall'altra utilizzare anche l'aspetto più recondito e sbiadito della quotidianità per trasferirlo, enfatizzandolo o deformandolo, nel suo principale parto letterario, un personaggio in tutto e per tutto simile a lui che lo avrebbe reso ricco e famoso, prima tra i lettori dei suoi libri e poi tra i cinefili di tutto il mondo.

Quando nel 1933 prese il Nord-Express per Mosca, dove aveva la coincidenza

¹ J. Pearson, *La vita di Ian Fleming*, Milano, Garzanti, 1967, pp. 53-56.

con l'espresso della Transiberiana, Ian Fleming non aveva ancora pensato che al suo personaggio letterario avrebbe dato il nome di un apprezzato ornitologo che oggi è caduto in un comprensibile oblio, poiché James Bond è divenuto per antonomasia il nome della spia più famosa del mondo.

I viaggi compiuti dal giovane Fleming in Europa a cavallo degli anni venti e trenta sono stati fondamentali per l'elaborazione del canone bondiano, soprattutto per questo continuo, ostentato transfer tra scrittore e personaggio.

Prima di essere bocciato nell'estate 1931 al concorso per il servizio diplomatico del ministero degli Esteri – era giunto venticinquesimo su sessantadue concorrenti² – Ian Fleming aveva vissuto per motivi di studio tra 1928 e 1929 a Monaco e, tra 1929 e 1930, a Ginevra, senza che tra lui e le due città scattasse mai un autentico feeling. Il feeling era invece scattato con una bella e intraprendente ragazza, figlia di un proprietario terriero svizzero; per Fleming, donnaiolo impenitente e privo di scrupoli, avere una ragazza fissa era un'incredibile novità, che però non durò a lungo, visto che sua madre si oppose al fidanzamento ufficiale.

L'età d'oro della giovinezza Fleming l'aveva però trascorsa, tra 1927 e 1928, a Kitzbühel, in Tirolo, in un tempo in cui le agenzie di viaggio non erano ancora arrivate nella pittoresca cittadina che sarebbe stata trasformata dal boom degli sport invernali.

Ma prima di parlare di questo tornante essenziale della sua vita, vanno dati gli opportuni ragguagli sulla sua storia familiare.

Uno degli elementi che più caratterizza ogni viaggiatore, dovunque egli vada, è il suo stato d'animo. Su quello di Fleming incise profondamente la complessa storia familiare. I Fleming sono un clan così forte che ancora oggi si riuniscono ogni agosto nella località di Black Mount, una riserva di daini di oltre 40 mila ettari nell'Argyllshire, tradizionale contea della Scozia occidentale³.

DI BUONA FAMIGLIA, MA DISCOLO IMPENITENTE

Ian nacque da famiglia benestante, il 28 maggio 1908, a Londra, nell'esclusivo e centrale quartiere di Mayfair, da una famiglia di solide origini scozzesi. Il nonno Robert era nato nel 1845 in uno dei quartieri più poveri di Dundee. Il bisnonno John, di famiglia contadina, aveva presto lasciato la fattoria paterna per andare a lavorare in fabbrica e mettere a frutto un'indole che si sarebbe rivelata tipica del clan, un'indole fatta di ambizione e di indipendenza: John abitava in uno dei quartieri più malsani d'Europa e, dei suoi sette figli, cinque morirono di difterite nell'angusta casa di Liff Roard; sopravvissero solo Robert e John che frequentarono regolari corsi scolastici e vinsero pure borse di studio. John, che

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 10.

spiccava a scuola in matematica, fu avviato al commercio del lino e Robert venne impiegato in una grande azienda tessile.

A ventuno anni Robert Fleming divenne segretario del proprietario della fabbrica Edward Baxter e quando questi lo mandò negli Stati Uniti a rappresentare la ditta, Robert individuò subito, con la precisione di un matematico e la tipica intraprendenza familiare, la possibilità di diventare milionario tramite oculati investimenti. Quando morì, nel 1933, Robert Fleming aveva attraversato l'Atlantico centoventotto volte e trattato da pari con magnati come J.P. Morgan e Jacob Schiff. Ebbe due figli, Valentine e Philip: il primo fu una brava persona che aveva ereditato dal padre la forza fisica, il senso della famiglia e la passione per gli sport tradizionali del gentiluomo di campagna (come il canotaggio). Era forse poco ambizioso, ma ricco, cosicché questa mancanza non risultò determinante per la sua esistenza.

Pur non avendo un grande interesse per la politica, Robert fu eletto deputato conservatore dell'Oxfordshire meridionale, divenendo amico di Winston Churchill e facendosi benvolere dai colleghi parlamentari. Nel 1906, Valentine ventiquattrenne si sposò con una donna molto bella, Evelyn St. Croix Rose, una provinciale dal carattere schivo e dai lineamenti marcati, appartenente a una famiglia scozzese e ugonotta, di origine irlandese, che tra i cui antenati annoverava John of Gaunt (1340-1399), figlio di Edoardo III e duca di Lancaster.

Dalla coppia, che proprio per il temperamento opposto dei coniugi (lui moderato e avveduto, lei prodiga e passionale) funzionava a meraviglia, nacquero nel giro di un biennio, due maschi: Peter nel 1907 e, appunto, Ian, l'anno seguente, seguiti da altri due, Richard e Michael⁴; al primo nome fu aggiunto Lancaster, in memoria appunto dell'avo illustre.

Fin dai primi anni, Ian rivelò un comportamento vivace e inquieto: era sano e robusto, ma anche viziato e caparbio, odiava i cavalli e detestava le riunioni parentali, non aveva interesse né per la politica né per la musica e, secondo il primogenito Peter, non possedeva «nessun senso della terra»; in particolare, Ian Fleming si trovava sempre a disagio nel mondo e il mondo non faceva nulla per spianargli la strada⁵.

Infatti questo quadro normale di vita familiare venne sconvolto dalla Grande guerra: inviato in Francia nel 1914 come capitano, Valentine vi morì maggiore alle prime ore del 20 maggio 1917, sotto un massiccio bombardamento tedesco.

Fu proprio Churchill a scrivere sul «Times» il necrologio del padre di Ian, necrologio in cui tra l'altro si leggeva:

Man mano che la guerra prosegue e si inasprisce e l'elenco dei caduti si allunga, è come guardare di notte una città amata le cui luci, così vive e luminose, si spengono a una a una...⁶

⁴ *Ibid.*, pp. 7-12.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

L'infausta notizia colse la signora Fleming mentre tornava dall'ospedale in cui era andata a riprendere il primogenito Peter, operato alle tonsille.

UNA CACCIATA DIETRO L'ALTRA

Dopo una notte di pianti, Evelyn decise quale sarebbe stato d'ora in avanti l'obiettivo della sua vita: fare contestualmente da padre e da madre ai suoi due figli, nella speranza che divenissero dei ragazzi perfetti, decisamente improntati all'etica e ai principi familiari. Sue frasi più ricorrenti a Peter e Ian furono: «Non dimenticare mai che sei scozzese»; «Ricordatevi che siete dei Fleming»; e insegnò loro a chiudere le preghiere con queste parole, «Signore facci diventare come papà»⁷.

Le preghiere sortirono effetto per il primogenito Peter, che divenne uno stimato giornalista e scrittore (fu pure inviato del «Times»), ma non per Ian che si fece cacciare da Eton per il suo spirito ribelle e individualista, anche se riuscì a eccellere negli sport: marinava la scuola scappando in automobile, una vecchia Standard color kaki, trovando guai in continuazione con le ragazze.

Mentre Peter appariva quadrato, affidabile e maturo, Ian aveva vissuto – secondo la sua stessa definizione –, un'infanzia «super-privilegiata» e continuava a dare non pochi problemi. Evelyn guardava di cattivo occhio il secondogenito che, eccentrico e fantasioso, dedito alle donne e sempre pronto a chiedere denaro, continuava a rifiutare qualsiasi tentativo materno di raddrizzare la via⁸.

Per evitare un'ignominiosa espulsione, Evelyn tolse Ian dalla scuola con un trimestre di anticipo per fargli seguire un corso specializzato per l'ammissione all'Accademia militare di Sandhurst. In questa vecchia Accademia dal rigore prussiano Ian venne ammesso come sesto e si preparò come conveniva. Il colonnello Trevor scrisse alla signora Evelyn una lettera sulle doti del giovane piena di complimenti, ma contenente una chiosa che risultò preoccupante e sgradita alla destinataria:

Il giovane Ian è una compagnia piacevolissima; molto maturo e assennato per la sua età. Qui è come un gigante fra i pigmei. Dovrebbe diventare un *eccellente* soldato, sempre che non lo rovinino le donne⁹.

In un ambiente rigido e severo, Ian fece non pochi sforzi per adeguarsi alla situazione finché il suo ribellismo, unito a un perenne desiderio di evasione, lo fece ricadere laddove era venuto meno. Nuova cotta per una ragazza di Camberley e nuova pizzicata dei superiori che lo sorpresero a scavalcare il muro di cinta, al rientro da un giro a Londra con la sua Standard. La punizione, comportante la

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ M. Moscati, *James Bond missione successo*, Bari, Dedalo, 1987, p. 27.

⁹ Pearson, *La vita di Ian Fleming*, cit., p. 27.

sospensione di tutti i permessi e sei mesi di consegna in caserma, pose fine, per il momento, alla carriera militare di Ian Fleming¹⁰.

La signora Evelyn era disperata: le soddisfazioni provenienti dal primogenito Peter venivano ridimensionate dall'impulsività di Ian, la cui strada neanche uno stregone avrebbe saputo indovinare nel momento in cui stava compiendo il diciottesimo anno d'età.

Il giovane avrebbe poi ricordato:

Ella insisteva perché facessi qualcosa, e qualcosa di rispettabile. Così io optai per gli affari esteri¹¹.

Si trattava di un cammino lungo e accidentato per il quale bisognava prepararsi bene e conoscere le lingue straniere.

GIOVENTÙ DORATA

La svolta, non solo per Ian ma per futuri milioni di lettori e miliardi di cinefili, giunse dai viaggi che contrassegnarono i successivi sette anni della vita di Fleming, anni in cui si sedimentarono i caratteri archetipici del personaggio romanzesco con cui avrebbe fatto fortuna.

Tale svolta si rese possibile grazie alla scelta presa da Evelyn Fleming che, parlando con alcune amiche, venne a sapere che due coniugi inglesi che non avevano figli propri, i Forbes Dennis – Ernan, aristocratico e ottimo linguista, che a soli diciassette anni aveva diretto un circolo giovanile nell'East End di Londra, e Phyllis Bottome, donna di grande cordialità – si erano radicati sui monti del Tirolo, a Kitzbühel, per tentare un esperimento in campo educativo: idealisti, influenzati dalla psicologia di Alfred Adler, nutrivano una spiccata simpatia per i giovani e intendevano scoprire fino a che punto le teorie psicologiche e pedagogiche avrebbero potuto correggere i difetti dei giovani di diverse nazionalità. Il loro istituto, il Tennerhof¹², una sorta di centro comunitario e al contempo laboratorio scolastico, iniziò a metà degli anni venti del secolo scorso a ospitare ragazzi provenienti soprattutto dalla Gran Bretagna¹³.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹¹ Moscati, *James Bond missione successo*, cit., p. 27.

¹² Il Tennerhof è oggi un lussuoso hotel a cinque stelle che, naturalmente, dispone di una camera doppia «James Bond 007» nella quale il cliente può trovare libri e taccuini di Fleming. Mi sia consentito ricordare che, non certo per analogia con il suo contenuto, questo saggio è stato scritto a Piobbico, nel corso di un periodo molto particolare, trascorso al di sotto di montagne decisamente diverse da quelle che ospitarono il giovane Fleming.

¹³ Pearson, *La vita di Ian Fleming*, cit., pp. 30-31. La moglie di Ernan Forbes Dennis ha lasciato un testo molto interessante sullo studioso austriaco: Ph. Bottome, *Alfred Adler. A Portrait from Life*, New York, Vanguard, 1946. Su Adler si vedano gli studi di Francesco Parenti e soprattutto, *Alfred Adler. L'uomo, il pensiero, l'eredità culturale*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

Ian Fleming avrebbe a lungo ricordato gli anni trascorsi a Kitzbühel come un periodo aureo: vestiva in maniera eccentrica, preferibilmente con una camicia blu scuro, scalava il Kitzbühel Horn prima dell'alba per godersi il sorgere del sole sulle Alpi Orientali, faceva lunghe nuotate in piscina e, soprattutto, attirava con la sua eccentricità l'attenzione delle ragazze del Café Reisch.

Dopo un primo periodo di vacanza con il fratello Peter, Ian apparve a Ernan Forbes Dennis come il soggetto ideale per sperimentare le sue teorie educative, cosicché scrisse alla signora Fleming per proporle di mandargli il secondogenito, che vi aveva trascorso le vacanze estive del '27 insieme a Peter, per il periodo invernale. La signora Evelyn, ormai insofferente verso le continue débâcle di Ian che non faceva in alcun modo onore alla famiglia, stava meditando di spedirlo in Australia, ma trovò nel trasferimento mitteleuropeo la soluzione a lungo cercata.

Il primo impatto fu traumatico perché il ribellismo, l'insopportabilità e la latente depressione di Ian non si addicevano ai principi dei coniugi Forbes Dennis il cui proposito era modificare in maniera radicale il tipo di educazione del discente per reinserirlo nella società.

Fu Ernan Forbes Dennis a insegnare a Fleming lo studio e l'applicazione: il giovane scapestrato fece all'inizio una fatica terribile, imparò a leggere, si dotò di una ragguardevole cultura acquisendo l'equivalente di una notevole formazione universitaria e imparando le lingue (tedesco, francese e russo).

Una volta appresi il lavoro e la disciplina, Ian svelò interessi vastissimi, mentre i suoi successi con le donne austriache, che trovava molto più libere ed emancipate delle inglesi, crescevano parallelamente.

Snob, sessista, seduttore nato, impertinentemente amante del lusso, delle donne e di tutto ciò che era costoso: era in nuce il carattere della futura spia di Sua Maestà.

Oltre ad affrontare e gestire i problemi quotidiani, Ian imparò a Kitzbühel a scrivere e molto lo dovette alla signora del Tennerhof.

Fu Phyllis a insistere sugli allievi affinché scrivessero un racconto e Fleming esordì con uno scritto davvero notevole per un diciannovenne: *Death, on Two Occasions*, che mostrava la combinazione di elementi che venti anni dopo avrebbero sostanziato il successo della saga bondiana: il senso della condanna e della felicità; il fascino per il pericolo nascosto nella quotidianità; l'opzione per un'esistenza immaginifica e al di sopra delle righe.

Phyllis Bottome non poté non domandarsi dove quel talento insolito avrebbe portato il giovane inglese che si stava liberando dei suoi molteplici complessi di inferiorità¹⁴.

Ian fu scaltro nel tenere rigorosamente separati i due ambienti della sua esperienza austriaca, come se conducesse due vite completamente differenti: i Forbes Dennis al Tennerhof, e le donne del Café Reisch con cui passeggiava,

¹⁴ Pearson, *La vita di Ian Fleming*, cit., pp. 30-31.

faceva gite in macchina, scalava le montagne, sciava – unico sport praticato oltre al golf – e faceva l'amore¹⁵.

Molti anni più tardi, malato e famoso, Fleming scrisse a un amico una lettera in cui definiva i giorni trascorsi a Kitzbühel «il periodo d'oro in cui il sole splendeva sempre», mentre una delle ragazze del periodo tirolese, Lisl Popper, che gli sarebbe rimasta amica per tutta la vita e alla quale comunque avrebbe lasciato 500 sterline nel proprio testamento, ebbe a ricordare:

Quello che si è detto di Ian a proposito del suo malumore, della sua malinconia e della sua solitudine francamente mi stupisce. Per tutti noi che lo frequentavamo a Kitzbühel era esattamente l'opposto: gaio, spensierato, felice, la persona più vivace e dinamica che esistesse¹⁶.

Per tenere a freno la depressione e la mortificazione esistenziale che gli apparivano continuamente dietro l'angolo, Ian cominciò a sceneggiare la propria esistenza, a escogitare situazioni per poi adattare alla vita reale, coinvolgendo i suoi amici, come Ralph Arnold, che ha ricordato:

Ad esempio, proponeva di noleggiare un'automobile e di portare a spasso un paio di ragazze per tutto il giorno, e subito la cosa diventava divertente perché Ian la sapeva "sceneggiare". Immaginava che fossimo coinvolti in un'avventura: eravamo inseguiti da una macchina piena di spie internazionali, ma noi alla fine riuscivamo a sgominarli perché saltava fuori che avevamo un fucile nascosto nel tubo di scappamento¹⁷.

Ian rischiò pure la vita in questa continua immaginazione di situazioni e pericoli. Una sera, mentre tornava al Tennerhof, lanciò a tutta velocità la sua Standard incrociando il trenino che collegava Monaco con Kufstein: la locomotiva staccò il cofano della macchina, trascinandone i pezzi per decine di metri e Ian, pur subendo un terribile shock, rimase incredibilmente illeso. Un'altra volta inforcò gli sci e si lanciò giù lungo una discesa proibita, che era stata chiusa per pericolo di valanghe: a un certo punto si staccò una valanga e Ian si trovò seppellito dalla neve fino alle spalle: anche questa volta se la cavò con qualche contusione e una caviglia slogata.

La fortuna di essere uscito vivo da situazioni simili, certamente divulgate ad arte, dilatò la fama di Ian come avventuriero romantico tra le ragazze del Café Reisch¹⁸.

Ma dal ricordo e dalla sceneggiatura di questi anni d'oro Ian Fleming avrebbe trovato un'autentica "gallina dalle uova d'oro".

¹⁵ *Ibid.*, pp. 32-40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

VITA INTENSA, MA NON LUNGA

Assunto a ventitré anni dalla Reuter, Fleming intraprese una carriera di giornalista che lo avrebbe portato più volte in URSS, da dove nel 1939 sarebbe stato corrispondente per il «Times». Ma inquieto e bisognoso di denaro, lasciò temporaneamente negli anni trenta il giornalismo per diventare agente di borsa e consulente finanziario. Allo scoppio della seconda guerra mondiale entrò nei servizi segreti della Marina, passando da tenente a comandante e collaborando come assistente con l'ammiraglio John Godfrey, celebre spia e capo del Naval Intelligence¹⁹.

Ian scrisse rapporti e relazioni, partecipò a operazioni di guerra e collaborò intensamente con gli americani alla creazione dell'OSS (Office of Strategic Services), il servizio segreto statunitense, istituito nel 1942 per coordinare i servizi di *intelligence* durante il conflitto, precursore della CIA (Central Intelligence Agency, fondata nel 1947). Utilizzato come ufficiale di collegamento con altre strutture governative, Fleming elaborò e diresse piani e operazioni militari tra cui merita di essere menzionata la 30AU, un'unità composta da militari specializzati nell'*intelligence* che, riportando grandi successi in Sicilia e in Italia, godette della massima fiducia dei vertici della Marina britannica. Benché lontano dalle prime linee, Ian uscì profondamente segnato dalla seconda guerra mondiale: in uno dei bombardamenti su Londra, nel marzo del '44, perse la sua amata, la trentacinquenne Muriel Wright, che dopo averlo conosciuto a Kitzbühel, era stata nove anni, e con tutte le difficoltà del caso, al suo fianco²⁰. Mentre lui stava giocando a bridge al Dorchester, Muriel, motociclista portadispanci a cui aveva chiesto di andare a prendere duecento sigarette Morland Special prima che il negozio di Grosvenor Street chiudesse, fu centrata in pieno, mentre dormiva nel suo appartamento di Belgravia, dalla scheggia di una bomba tedesca. Chiamato dalla polizia a identificare il cadavere, Ian rimase pietrificato. Più avanti riuscì a rielaborare letterariamente la straziante violenza di quella perdita, sbarazzandosi bruscamente di alcune eroine dei suoi romanzi, ma non si liberò mai del lacerante rimorso che a un certo punto sfociò in un sentimento patetico, così annotato nei suoi appunti: «La nostalgia è pericolosa, eccetto quando si ha la certezza di non rivedere mai più l'oggetto della nostalgia»²¹.

Sul finire della guerra, Fleming si recò in Giamaica per una conferenza della Marina, rimanendo entusiasta dell'isola: vi comprò sei ettari di terreno e fece costruire una villa a un piano sul mare, denominata «Goldeneye».

Da questo momento lo scrittore si recò sull'isola ogni anno per due mesi, tra il 1° gennaio e il 1° marzo: quando nel 1946 venne assunto come caposervizio

¹⁹ M. Severini, *Charme immarcescibile*, in Associazione di Storia Contemporanea, *Storie di Natale (e dintorni)*, Fermo, Zefiro, 2015, pp. 71-87, cui rinvio soprattutto per gli approfondimenti bibliografici.

²⁰ S. Hall, *The girl who loved Bond's creator*, in «The Guardian», 23 agosto 2000.

²¹ Pearson, *La vita di Ian Fleming*, cit., pp. 130-131.

esteri al «Sunday Times», per conto dell'editore Kemsley Newspapers, fece inserire nel contratto sessanta giorni di ferie retribuite all'anno, da trascorrere appunto nella bella villa giamaicana.

Nel marzo del 1952, Ian si sposò con la contessa Anne Geraldine Rothermere, contessa di Charteris che, sua amante dal 1941, attendeva un figlio da lui; e proprio per distrarsi dalla vita matrimoniale che avvertiva opprimente – non sarebbero mancate in seguito amanti né per lui né per lei – scrisse durante i due mesi del viaggio di nozze un romanzo, per l'appunto *Casino Royale*, con cui inventò il personaggio di James Bond. La ricerca di un nome ordinario per il protagonista-alter ego fu appagata dall'autore del libro che aveva sul comodino, *Uccelli delle Indie occidentali* (1936), libro che si era portato dietro poiché si dilettava di *birdwatching*. Da quel momento il noto ornitologo statunitense (Philadelphia, 1900-1989) avrebbe condiviso la fama con un personaggio immaginario, destinato a un incredibile successo.

Poco importa quali delle due versioni tramandate circa la ragione dell'esordio letterario di Fleming (l'evasione dal matrimonio o l'emulazione del fratello Peter, «allora stimato scrittore») ²² sia la più verosimile. Il meccanismo seriale, attentamente studiato e preparato, era ormai avviato.

Arrivato nelle librerie nell'aprile del '53, *Casino Royale* stentò a far breccia nella critica e nel pubblico, ma un mese dopo la prima edizione risultava esaurita, mentre il mondo dello spettacolo cominciava a interessarsi all'opera.

Lo scrittore lavorava secondo una modalità particolarmente precisa:

Si alza alle 7.30, beve un'aranciata, nuota, poi rientra per la colazione e dalle 9.30 è davanti alla sua macchina da scrivere Royal placcata d'oro per un paio d'ore di scrittura che rilegge e corregge alla sera. Duemila parole al giorno per otto settimane. Grazie a questa metodicità, per un decennio i libri di Fleming uscirono puntualmente ogni anno tra l'ultima settimana di marzo e le prime settimane di aprile²³.

Ne scaturì la saga famosissima, composta da dodici romanzi e due raccolte di racconti brevi aventi per protagonista James Bond.

Del valore dei romanzi flemingiani, sull'autoironia con cui lo stesso Ian era solito commentarli e sulla rete di amicizie e corrispondenze tenute da Fleming con famosi scrittori (Raymond Chandler, Evelyn Waugh, Noël Coward, William Plomer, amico di Virginia Woolf, e Truman Capote, suo ospite nel cottage giamaicano, William Somerset Maugham, amico di lunga data) parla un recente volume pubblicato dal nipote, Fergus Fleming, scrittore di viaggi, miti e avventure²⁴.

²² Moscati, *James Bond missione successo*, cit., p. 27.

²³ *Guida completa a James Bond. 007 da Licenza di uccidere a Il mondo non basta*, a cura di F. Giovannini, Roma, ELLE U Multimedia, 2000, p. 37.

²⁴ L'opera s'intitola *L'uomo dalla macchina da scrivere d'oro* e come spiega l'epigrafe si riferisce alla prima lettera scritta alla moglie con la nuova macchina dorata: P. Bertinetti, *Ian Fleming, ironia e leggerezza con la macchina da scrivere d'oro*, in «La Stampa», 5 agosto 2016.

Del resto la passione di Fleming per i viaggi è costantemente presente, unitamente alla percezione dell'evoluzione dei tempi, nei suoi romanzi nei quali le lontane mete bondiane sono sempre descritte nei più minuti dettagli²⁵.

La vita sregolata – mangiava smodatamente, beveva grandi quantità di martini, gin e vodka e fumava sessanta sigarette al giorno – provocò a Fleming a partire dagli anni cinquanta continui problemi renali e cardiaci finché, il 12 agosto 1964, all'età di cinquantasei anni, passò, a seguito di un infarto, a miglior vita.

Questa frase di un amico turco, da Ian annotata nei taccuini personali, rende efficacemente quale sia stata la sua autentica vita:

Ho sempre fumato, bevuto e amato troppo. In effetti non ho vissuto troppo a lungo, ma troppo intensamente²⁶.

Il successo dei romanzi è stato molto più longevo della vita di Ian Lancaster Fleming, grazie al contributo determinante del cinema. La maggior parte delle avventure bondiane, dopo essere state rielaborate e trasposte sul grande schermo negli ultimi cinquantacinque anni, sono oggi note a un abitante su tre del pianeta²⁷.

Quando, il 16 gennaio 1962, esattamente dieci anni dopo l'uscita di *Casino Royale*, Terence Young diede il primo ciak di *Dr. No*, il primo dei «Bond-movies», tutto parlava di Fleming: si girava in Giamaica e a interpretare la prima scena fu chiamata Margaret LeWars, un'assistente aeroportuale della BWIA (la West Indies Airways Limited, compagnia aerea di bandiera di Trinidad and Tobago); Margaret aveva ventitré anni, non possedeva alcuna esperienza di recitazione e fu scelta, circostanza tutt'altro che inconsueta, per la sua avvenenza grazie alla quale si era aggiudicata, nel 1961, il titolo di Miss Giamaica.

Questa fu per Margaret la prima e unica partecipazione cinematografica. Lo straordinario viaggio celluloidale di James Bond era invece appena cominciato.

²⁵ N. Foulkes, *Il mondo di 007*, in *James Bond eroe con stile. Da Goldfinger a Goldeneye*, Firenze, Octavo-Franco Cantini Editore, 1996, pp. 56, 62.

²⁶ *Guida completa a James Bond*, cit., p. 40.

²⁷ La stima, certamente da rivedere anche sulla base degli ultimi «Bond-movies» e in particolare di *Skyfall*, si riferisce al 2010. Un repertorio attento, documentato e divertente delle avventure bondiane al cinema, aggiornato a tre lustri fa, è quello di A.C. Cappelletti, E. Coffrini Dell'Orto, *James Bond 007. 50 anni di un mito*, introduzione di P. Detassis, Milano, Mondadori, 2002.

IL GIRO DEL MONDO IN OTTANTA E PIÙ GIORNI DI SERĚŽA E.

di Anton Giulio Mancino

Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?

PIER PAOLO PASOLINI, L'allievo di Giotto, *Decameron*, 1971

L'ipotesi di questo intervento, diversamente da come è stata esposta in sede convegnistica, in vista del quale è tuttavia maturata, vale la pena di essere raccontata. Perché forse proprio tra le pieghe del racconto, più o meno simulato di fatti, circostanze e ricordi dell'ormai leggendario autore della *Corazzata Potëmkin* o filtrati da terzi, affiora l'impressione che gli ostacoli incontrati lungo il tragitto, mentre era in corso il viaggio più importante e impegnativo della sua storia personale e professionale, siano stati determinanti. Ma non tali da far clamorosamente naufragare progetti di alcuni film o da mortificarne il completamento e l'edizione di altri. Sia chiaro, una simile ipotesi sulla volontà segreta del diretto interessato di concorrere al fallimento totale o parziale di tali opere, rimaste sulla carta o incompiute, non trova conferme in documenti ufficiali o nelle principali biografie, né negli studi sistematici sull'opera ejzenstejniana. Eppure in maniera assai suggestiva essa affiora tra le righe di molti di questi stessi testi, quasi come una sottile, inconfessabile verità. Un concorso di colpa cui spesso i grandi autori non sono del tutto estranei ogni qualvolta si imbattono in avversità consistenti ma non insormontabili. Sarebbe troppo in questa circostanza anche pensare lontanamente di provare a capovolgere architetture discorsive consolidate e comprovate. Piuttosto si tratta di inventare un percorso alternativo, a prima vista azzardato e irragionevole, vagamente antistorico, tanto più rischioso in un consesso di storici dove lo si è voluto infine proporre. Quasi per verificarne la verosimiglianza, la coerenza seppure sul piano strettamente narrativo. Un po' come se la componente romanzesca a supporto dell'ipotesi potesse supportarne l'ineffabile, altrimenti indicibile legittimità. Del resto che la vita di quest'uomo straordinario sia di per se stessa un meraviglioso romanzo è indiscutibile. Ecco, in un certo senso, serve rimontare i racconti preesistenti se si vuole tentare sia pure timidamente di far comprendere come i torti subiti sul piano della creatività artistica, della libertà intellettuale e dell'irriducibile coerenza, contro i diktat dell'industria o del potere, capitalistico o socialista, parallelamente, senza soluzioni di continuità, siano stati quasi l'occasione irripetibile e irrinunciabile anche per tanti altri maestri del cinema per conseguire

una suprema, personale, insondabile vittoria. Una vittoria sostenibile e di lunga durata, una implicita vittoria della gioia come espressione viva della potenza contro la tristezza, premessa tragica del potere in ogni epoca e contesto. Partendo dal presupposto che il potere e la potenza, anziché coincidere, si oppongono, senza vie di mezzo. Gilles Deleuze, sintetizzando e reinterpretando Spinoza, debitamente assegna a quest'ultimo

i testi più carichi di affetti. E credo voglia dire, semplificando molto, che la gioia è tutto ciò che realizza una potenza. Proviamo gioia quando [...] in noi si realizza una potenza. [...] Al contrario, cos'è la tristezza? Quando sono separato da una potenza che a torto o a ragione, o di cui a torto o a ragione mi credevo capace. [...] Potremmo dire che ogni tristezza è il risultato di un potere esercitato su di me. [...] Non ci sono «cattive» potenze. Cattivo è il grado più basso della potenza e il grado più basso della potenza è il potere. Insomma cos'è la cattiveria? È impedire a qualcuno di fare ciò che può. La cattiveria è impedire a qualcuno di fare, di realizzare la propria potenza. Non c'è cattiva potenza. Ci sono dei poteri cattivi, e forse ogni potere è cattivo per natura o forse no, sarebbe troppo facile dirlo. Ma è proprio [...] la confusione tra potere e potenza che è disastrosa. Il potere separa sempre le persone che sottomettono da ciò che possono. È da lì che parte Spinoza, [...] la tristezza è legata ai preti, ai tiranni, ai giudici, sono persone che separano sempre i propri «soggetti» da ciò che possono, che impediscono la realizzazione di potenze¹.

Raccontare, dunque, per capire meglio. E far capire, senza prevaricare le circostanze.

Soprattutto scomporre e rimontare, ricucendo laddove è possibile i fili di un racconto già dato, intoccabile. E ipotizzare di conseguenza. Partendo dal presupposto che il grosso di questo lavoro è stato già fatto. Proprio da lui, il nostro viaggiatore d'eccezione, in grado di trasformare la lunga permanenza lontano dall'Unione Sovietica in un *exploit* senza precedenti. Pertanto accorgersi che le restrizioni sono ovunque, diversificate, amplificate, dislocate. Proprio come il personaggio di Giacomo Leopardi reinventato da Mario Martone nel film *Il giovane favoloso*, che scopre lontano dall'angusta Recanati che tutta l'Italia è un po' tutta una Recanati. Una ripetizione su larga scala di Recanati. Peggiora di Recanati, più insidiosa, subdola e ingestibile².

Detto ciò, non resta che tentare l'esperimento, sperando che funzioni.

«È colpevole o non è colpevole Clyde Griffiths nella vostra trattazione?»³

¹ G. Deleuze, *Gioia*, in *L'abecedario di Gilles Deleuze*, video-intervista a cura di C. Parnet, regia di P.A. Boutang, Roma, DeriveApprodi, 2005.

² A.G. Mancino, *Leopardi regressivo*, in «Proposte e ricerche», n. 74, 2015, pp. 187-191.

³ Cfr. V. Sklovskij, *Sua Meastà Eisenstein. Biografia di un protagonista*, Bari, De Donato, 1974, p. 286. I diversi titoli dei libri citati in queste note riportano varie trascrizioni del cognome del cineasta di Riga. Le abbiamo mantenute, seppure l'effetto sia discordante. Tale cognome, quando invece non riportato nel titolo ma per indicare soltanto l'autore del testo si è scelto di trascriverlo sempre Èjzenštejn.

La domanda a bruciapelo del capo dei giudici della Paramount, B.P. Schulberg, non aveva colto di sorpresa Serežza, diminutivo di Sergej, negli Stati Uniti appena da sei mesi o poco più. Sergej Michajlovič Èjzenštejn sapeva esattamente che quello non era un quesito qualunque. Dalla sua risposta sarebbero dipese tante cose. Il già fragile e ambiguo rapporto con Hollywood, non solo la possibilità di realizzare il suo primo film americano con la Paramount, *Una tragedia americana*, tratto dall'omonimo romanzo di Theodor Dreiser. Era insomma l'ultima chance che l'industria cinematografica del più grande paese capitalista del pianeta gli offriva. Da un semplice «sì» o un categorico «no» dipendevano anche la permanenza negli Stati Uniti e la stessa sorte dell'avventuroso viaggio iniziato il 19 agosto dell'anno precedente, il 1929, quando con i suoi stretti collaboratori, l'assistente sceneggiatore e montatore Grigorij Vasil'evič Aleksandrov e l'operatore Eduard Tissè era partito da Mosca per studiare i progressi tecnici in Occidente sul fronte del sonoro. Venticinque dollari a testa. Non uno di più. Non erano forse cineasti di fama? Si sarebbero guadagnati da lavorare all'estero, durante la missione. Facendo film. Ne erano capaci.

Studiare il sonoro dei paesi capitalisti. Questa almeno la motivazione ufficiale. E magari approfittare per studiare anche il capitalismo là dove era una realtà di fatto⁴. Non aveva forse in predicato il *giovane favoloso* Èjzenštejn di fare nientedimeno che un film sul *Capitale* di Marx? Eppure era convinto che la posta in gioco del viaggio fosse un'altra. Molto più alta e insidiosa.

Negli Stati Uniti, dove scoprì ben presto di essere alquanto malvisto, era giunto lunedì 12 maggio del 1930 a bordo di uno dei gioielli della compagnia Norddeutscher. Il viaggio aveva assunto i contorni dell'impresa. Un'impresa titanica, epica. La scena di un film, il film della sua vita:

Il gigantesco transatlantico *Europa*, gemello del *Bremen* e del *Columbus*, come un tappeto volante, ci trasporta oltre l'accogliente distesa dell'Atlantico. L'Oceano è molto benevolo con noi sia all'andata che al ritorno. Si aggronda solo al momento giusto, quando tagliamo la corrente del Golfo, e ci sorprende con improvvisi colpi di vento e con spruzzi d'acqua che toccano il ponte più alto⁵.

Dall'Europa, sull'*Europa*, tra i gorgi di un Oceano maestoso e in agguato. Un presagio? Una certezza?

Fatto sta che quando le cose si erano messe male, per Èjzenštejn la vera impresa, l'unica, sembrava essere quella restare negli Stati Uniti, non di arrivarci trionfalmente, come se il prestigio internazionale della *Corazzata Potëmkin* non fosse altro a giudizio altrui che l'anticamera del socialismo reale, di cui lui in pratica era stato promosso sul campo degno portavoce cinematografico. No,

⁴ Cfr. A. Grasso, *Sergej M. Èjzenštejn*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 74-75.

⁵ S.M. Èjzenštejn, *Memorie*, Milano, SE, 2000, p. 106.

avrebbe volentieri colto al volo la prima occasione utile per andarsene. A Mosca probabilmente, quando avevano acconsentito a fargli intraprendere un simile viaggio, con un biglietto d'andata in tasca ma non necessariamente di ritorno, non nell'immediato, lo stavano mettendo alla prova. Lo tenevano d'occhio. Non è escluso che desiderassero addirittura che trovasse il modo di venire a compromessi con Hollywood, pur di sistemarsi in pianta stabile prolungando la permanenza a tempo indeterminato. Averlo dentro la Mecca del cinema d'Oltreoceano era per l'*establishment* sovietico molto più vantaggioso che vederlo sbattuto fuori. Una spia potenziale? Qualcuno negli Stati Uniti era persino convinto di questo, tanto da non vedere l'ora che se ne andasse. Èjzenštejn era dello stesso avviso, paradossalmente. Non era né mai sarebbe stato una spia. Non faceva il gioco di nessuno.

Ma lì per lì doveva pur decidersi. Rispondere alla domanda di Mr. Schulberg. Dichiarare la sua opinione sulla colpevolezza o meno del personaggio del romanzo, ed eventualmente del film che avrebbe di lì a poco diretto. Clyde Griffiths. Quel cognome era di per sé una provocazione. Pur sforzandosi di trovare la risposta più appropriata, così, su due piedi, non riusciva a non pensare all'altro Griffith, senza la «s» finale. David Wark Griffith, il padre del cinema americano, il padre fondatore della cinematografia a stelle e strisce.

Uno dei fondatori del cinema – ripeteva a se stesso – *di tutto il mondo*, un uomo che è incanutito in questo lavoro. Un vecchio. Ed è costretto a correre dietro alle vecchie scene, perdendo giorni e settimane per persuadere, per umiliarsi, per escogitare qualcosa come un debuttante qualsiasi, le cui opere non sono ancora state applaudite in tutti gli angoli della terra, opere come i film di Griffith! [Senza la «s» finale]. Alla fine, pare che la vecchia scema non abbia accettato... Il film non è stato girato ed è già un pezzo che il nome di Griffith non appare sullo schermo⁶.

Era dura togliersi dalla testa D.W. Griffith, tutto qua. Si era imbattuto casualmente nel vecchio D.W.G. in quella che sospettava fosse non l'ultima ma appena una tappa della «lunga deriva»⁷ che l'aveva portato fin lì, nel Nuovo Mondo da un'Europa incartapecorita, plaudente. «Il suo predecessore, il maestro americano. L'uomo che egli aveva compreso, ristudiato, superato, con il quale non aveva intenzione di incontrarsi», proprio così: *non aveva affatto intenzione*, ebbene l'aveva immediatamente riconosciuto. Era proprio lui:

Griffith... Il primo incontro con il primo classico del film. «L'inquadratura» sembrava ritagliata da uno dei suoi primi film. Le cinque o le sei del mattino. Tornando all'albergo dopo una notte piena d'impressioni del quartiere negro di New York: Harlem. L'albergo è a Broadway. In pieno centro di New York. Il giorno, la notte, il mattino, il

⁶ S.M. Èjzenštejn, in Šklovskij, *Sua Meastà Eisenstein*, cit., pp. 270-271.

⁷ A. Somaini, *Èjzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011, p. 95.

mezzogiorno, la sera di Broadway: ecco che cosa vorrei vedere, capire, imprimere nella memoria. Per questo ho scelto un albergo a Broadway, nel posto più rumoroso di New York, un albergo che ha conservato tutti gli elementi del tipico albergo americano a differenza del «Ritz», tutti impersonalmente uguali in qualunque capitale d'Europa o in qualsiasi grande città d'America⁸.

La vista del maestro aveva strappato d'un tratto Èjzenštejn dal tedio che l'accompagnava già da un anno, da Berlino, La Sarraz, vicino Losanna, Londra, Parigi, dove era tornato tutto sommato più volentieri, perché a Parigi era legato un viaggio fondamentale, nel 1906, appena un bambino. A Parigi aveva infatti scoperto tra le tante altre cose il cinema come forma compiuta della fantasmagoria⁹. A Parigi aveva visto il primo film della sua vita. Un film di Georges Méliès. Non *Il viaggio sulla Luna*, ma «uno dei suoi tipici film a base di trucchi; ricordo ancora le bizzarre evoluzioni di un cavallo mezzo scheletrito, attaccato a una carrozza»¹⁰. In Francia era noto con il titolo *Les quatre cents farces du diable*, nei paesi anglofoni come *The Merry Florics of Satana*. Un film ugualmente su un viaggio assurdo, impossibile, inquietante. *Il viaggio sulla Luna*, prima di altri viaggi lunari sulla Terra, si aggiunse al repertorio Méliès caro a Èjzenštejn solo in un secondo momento, sebbene fosse precedente, del 1902. In Europa, che non era esattamente la Luna, come non lo sarebbe stata l'America, all'età di poco più di trent'anni l'insofferente Èjzenštejn si era invece trascinato di incontro in incontro, come un esemplare raro di una specie rara messo in condizione di stare con altri esemplari della stessa specie o di specie equivalenti, cineasti, pittori, scrittori, teorici, drammaturghi e via dicendo. Hans Richter, Erwin Piscator, James Joyce, Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti, Léon Moussinac, Enrico Prampolini, Albert Einstein, Bertolt Brecht, Filippo Tommaso Marinetti, George Wilhelm Pabst, Blaise Cendrars, Robert Denos, Jean Cocteau, Luigi Pirandello, Fernand Léger, Joris Ivens, Charlie Chaplin, Mary Pickford, Mack Sennett, il cane Rin-tin-tin, Bernard Shaw, Gordon Craig, Douglas Fairbanks, Walt Disney, Mickey Mouse, Salvador Dalí, Joseph von Sternberg, King Vidor, Greta Garbo, Marlene Dietrich. Su Griffith, Chaplin e Disney, i suoi principali punti di riferimento assieme a Méliès, in particolare l'infaticabile Èjzenštejn scrisse molto. Pagine fondamentali¹¹. Non li riusciva a rammentare tutti, per quante ne aveva viste e sentite di personalità geniali, eccentriche, simpatiche, antipatiche, sospettose, vanitose. Come lui del resto, che all'esterno dava esattamente l'impressione di uno snob, un dandy bolscevico, pronto a destare curiosità, sospetto, invidia, commiserazione, spirito di competizione. Non ci faceva neppure più caso. Annotava tutto, mentalmente o sulla carta. Ne aveva le

⁸ Èjzenštejn, in Šklovskij, *Sua Meastà Eisenstein*, cit., p. 269.

⁹ V. Šklovskij, *Nascita e morte di Sergej M. Èjzenštejn*, Torino, Aleph, 1992, p. 16.

¹⁰ Èjzenštejn, *Memorie*, cit., p. 122.

¹¹ Solo su Disney e Chaplin, almeno in Italia, sono stati raccolti sistematicamente gli interventi ejzenštejniani. Cfr. in S.M. Èjzenštejn, *Walt Disney*, Milano, SE, 2004, e Id., *Charlie Chaplin*, Milano, SE, 2005.

tasche piene, lui, Ėjzenštejn, la cui fama era indissolubilmente legata al *Potëmkin*, di quel *côté* di cui era diventato un ostaggio consenziente, assieme a tantissimi altri, involontari ostaggi consenzienti, chissà quanto inconsapevoli.

Ma con Griffith era stata un'esperienza diversa, degna di nota, proprio perché impreveduta.

«Non ha ancora risposto alla mia domanda», gli parve stesse insistendo Mr. Paramount.

Ėjzenštejn avrebbe voluto rispondere con una domanda a sua volta, provocatoriamente: Griffith o Griffiths, con o senza la «s»? Ma non lo fece. La faccenda della «s», questione non di poco conto, a suo avviso, non importava a nessuno, nel 1930. Dentro quei pochi istanti reali il tempo della coscienza si stava estendendo a dismisura. Non riusciva a non pensare a Griffith.

Le cinque o le sei del mattino. Una grigia alba su Broadway. Bidoni di ferro colmi di rifiuti. Spazzano le strade. Un'immensa *hall* vuota. Nella luce del mattino sembra che non vi siano finestre e che la vuota Broadway finisca dentro l'albergo assonnato. Poltrone rovesciate. Tappeti arrotolati. Si fanno le pulizie. In fondo alla *hall* passa il portiere con le chiavi. Accanto a lui una figura in grigio¹².

Eccolo. L'immagine piuttosto nitida, malinconicamente nitida. Un primo piano, *alla* Griffith: «Peli grigi sulla grigia pelle del viso». Un primissimo piano, *di* Griffith: «Grigio sguardo degli occhi grigi. Acuto»¹³. Controcampo:

Lo sguardo è fisso su un punto: tra le poltrone rovesciate e i tappeti arrotolati c'è una barella. Sul pavimento nudo in piedi due infermieri. Dietro di loro un poliziotto. Sulla barella, un uomo insanguinato. Bende. Sangue. Lì accanto, spolverano le palme. Sotto le finestre spazzano montagne di carta. C'è stata una rissa a coltellate. Quell'uomo è stato portato dentro l'albergo. L'hanno bendato. Riportato fuori. La strada è grigia. La gente è grigia¹⁴.

Stacco, daccapo sul protagonista assoluto della messa in quadro, almeno per Ėjzenštejn:

E c'è quell'uomo grigio in fondo alla *hall*. Quante volte lui, Griffith, ha ricreato davanti a noi siffatte scene del banditismo americano... Sembra di veder tutto questo sullo schermo: il colore è scomparso, un'unica gamma di toni grigi, dalle macchie bianche della carta fino al buio quasi completo, dove cominciano le scale dell'albergo¹⁵.

Non occorre presentarsi, i due maestri indiscussi di due stagioni già così distanti della storia del cinema, il giovane e l'anziano, il cineasta originario di

¹² Ėjzenštejn, in Šklovskij, *Sua Meastà Eisenstein*, cit., p. 269.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 270.

¹⁵ *Ibid.*

Riga e quello di La Grange, si erano visti in foto. Eppure si presentarono. I soliti convenevoli. Una stretta di mano, sincera. Ėjzenštejn ricordava a memoria dai suoi appunti l'episodio. Non serviva nemmeno sfogliarli per restituire effetto di realtà alle parole dell'indomito, malinconico, straordinario interlocutore statunitense, non molto incline ad essere ricordato per i suoi impressionanti, colossali capolavori: «Metà dei miei film è *trash*. Li ho fatti per avere i soldi per produrre, per coprire le spese dei film che mi piacciono o per avere la possibilità di girare qualcosa di mio gusto... I primi hanno fruttato montagne d'oro; i secondi erano in pura perdita». Ad esempio *Giglio infranto*.

Nient'altro da aggiungere, salvo l'aspetto più triste. La spasmodica ricerca dell'ennesimo finanziamento per un film stavolta sulla corruzione all'epoca del proibizionismo. Può darsi che Griffith si riferisse al melodramma sull'alcolismo che sarebbe riuscito a realizzare registrando l'ennesimo fiasco, l'anno successivo, con il titolo *The Struggle*. «Cerco soldi. Nessuno vuole finanziare un soggetto del genere. Ma credo che riuscirò a convincere una ricca vedova. Sono già due settimane che non penso ad altro...»¹⁶. Per Ėjzenštejn aver incrociato sia pure di sfuggita Griffith era stata una lezione di vita. La lezione americana più importante.

Cominciava ora ad avere un presentimento.

La Paramount, con la faticosa domanda secca di cui sopra era come se gli stesse chiedendo, press'a poco: «Ma lei, signor come si chiama, Ėjzenštejn, questo film, *Una tragedia americana* o un altro, un qualsiasi altro film, a Hollywood, con i nostri soldi, lo vuole proprio fare?» E come sarebbe andata a finire se fosse rimasto a Hollywood, in trasferta permanente, ammesso che il film da Dreiser avesse avuto successo e incontrato persino il favore di quel committente e di quel pubblico, a un patto, dopo cioè aver accettato un preciso compromesso? La sua sorte anno dopo anno sarebbe assomigliata a quella dell'illustre predecessore incontrato alle prime luci dell'alba, ingrigito, in un hotel di Broadway.

Ėjzenštejn doveva scegliere. Dare una semplice risposta. La domanda era ancora in piedi. Erano trascorsi appena pochi secondi che gli erano parsi durare un'eternità. Il tempo stavolta era davvero scaduto. Non indugiò oltre.

«Non è colpevole»¹⁷.

Detto altrimenti, il protagonista di *Una tragedia americana*, tale Clyde Griffiths, che in qualche modo era diventato lo spettro letterario e cinematografico dell'altro, quasi omonimo padre, maestro e collega Griffith, non era colpevole dell'omicidio. Un omicidio che così ricadeva sul sistema americano. Questo Griffiths, anziché l'altro, Griffith, diventava un pretesto. Ma si sarebbero potuti scambiare i ruoli, come nella proprietà commutativa dell'addizione e della moltiplicazione. Il risultato non sarebbe cambiato.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 286.

Mr. Schulberg, a nome della Paramount e per molti versi degli Stati Uniti d'America, non aveva mai avuto dubbi sulle reali intenzioni del "nemico" Ėjzenštejn: «Ma allora la vostra sceneggiatura è una mostruosa sfida alla società americana!» Aveva infatti ricevuto la risposta che gli dava ragione in partenza. Il pregiudizio di Schulberg diveniva giudizio confermato. Si rafforzava nel suo convincimento ostile.

Ėjzenštejn dal canto suo non se lo fece ripetere due volte. Rincarò la dose: «In ciò sta, in sostanza, per noi tutto l'interesse del lavoro...»

Replica, scontata e definitiva, dell'americano: «Per noi andrebbe meglio una solida storia poliziesca incentrata su un omicidio... e sull'amore fra un ragazzo e una ragazza...»¹⁸

Il resto, come si è soliti dire quando non si ha voglia di dire, specialmente di dire alcunché di interessante, di impegnativo e di nuovo, è storia. Ci limitiamo soltanto a omettere l'iniziale maiuscola, per pudore e umiltà. Come era già accaduto con altri film concordati con la Paramount, *La guerra dei mondi* dall'omonimo romanzo di Herbert George Wells, *La casa di vetro* da *Noi* di Evgenij Zamjatin, soprattutto *Loro di Sutter* da *Loro* di Blaise Cendrars.

Su quest'ultimo Ėjzenštejn era stato inequivocabile, stante la scarsa propensione a realizzarlo concretamente. Alzando di proposito la posta con lo Studio hollywoodiano, probabilmente sapeva di ottenere un rifiuto categorico, ideologico:

«Possiamo permettere che dei bolscevichi affrontino il tema dell'oro?» dicono scuotendo la testa. Così ripongono il piano in un cassetto. *Forse è stato meglio così* [corsivo nostro]. Troppo alte erano le grida che si levavano dal paesaggio californiano dei giacimenti auriferi a denunciare l'assurdità della febbre dell'oro! Assurdità che balza con tanta evidenza dalla stessa biografia di Sutter e dal romanzo che ne rievoca la vita avventurosa...¹⁹

Il che spiega come mai, di lì a poco, anche di *Una tragedia americana* non se ne fece niente. O piuttosto non ne fece niente la Paramount con Ėjzenštejn, ma con Josef von Sternberg l'anno dopo sì. Il film si fece.

Era giunto il momento di lasciarsi alle spalle anche gli Stati Uniti, non solo Hollywood che ne era la cassa di risonanza, alla volta fatale del Messico, varcando il confine tra i due stati con gli inseparabili Aleksandrov e Tissé il 5 dicembre 1930. Le traversie messicane, ai limiti del giallo storico, che portano alla realizzazione di uno dei massimi capolavori travagliati e incompiuti della storia del cinema, *Que viva Mexico!*, sono persino più note di quelle americane, con

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ėjzenštejn, *Memorie*, cit., p. 123.

lo scrittore Upton Sinclair che racimolò per Ėjzenštejn non venticinque, come ai tempi della partenza dalla patria sovietica, ma venticinquemila dollari, e mise in piedi con la moglie Mary la Mexican Film Trust per produrlo²⁰. Dall'enorme mole di materiale girato in Messico, quantunque nemmeno tutto quello che Ėjzenštejn contava di girare, se ne sarebbero ricavati nel corso dei decenni vari film, compresa un'edizione vagamente più filologica nel 1979 con la supervisione di Aleksandrov, sulla scorta di ciò che da New York era arrivato, vale a dire «una specie di polentina in cattive condizioni, tutto aggrovigliato, disordinato»²¹. Lasciamo volentieri al suo autore lo studio più addentrato, pertinente ed esaustivo su *Que viva Mexico!*²². Alle riflessioni su questo ennesimo strano capolavoro mancante/mancato, polivalente, proteiforme e tentacolare, divenuto un paradigma teorico più che pratico, di cui SerĖža scrisse tantissimo in più occasioni. Quasi come se l'opera che aveva preso forma nella sua immaginazione incontrollabile fosse di gran lunga superiore al film materiale, che a maggior ragione non poteva esistere. Anzi, *non doveva*, proprio per evitare di offuscare la perfezione ideale dell'altro film. Quello che anche lui, stretto nella morsa dei poteri e delle contingenze esterne, aveva dall'inizio segretamente, inconsciamente sabotato. E contribuito suo malgrado, più o meno, a rendere un oggetto sostanzialmente concettuale, impossibile, infinito. Resta intatta, comunque se ne vogliono valutare gli esiti concreti o giocare di sponda e ipotizzare come si accennava all'inizio a un concorso di colpa, che, al pari di quella negli Stati Uniti, «la trasferta americana per *Que viva Mexico!* (1930-31) si era rivelata un'autentica trappola»²³. E se Ėjzenštejn non ne era a conti fatti uscito totalmente sconfitto, lo doveva al suo strano desiderio, trovandosi in buona compagnia ostile, di congiurare, se così si può dire, contro i suoi stessi film pur di non cederli a nessun sistema di potere. Dispiace semmai che una straordinaria occasione di *raccontare* con gli strumenti preziosi della finzione la storia di *Que viva Mexico!* se la sia lasciata sfuggire un regista intelligente come Peter Greenaway nel suo *Eisenstein in Messico*. Le premesse c'erano tutte, come si evince da un inizio folgorante, caleidoscopico come la ricerca della verità più profonda sulla vicenda e l'invenzione delle immagini da parte del geniale, incontenibile autore di *Que viva Mexico!*. Peccato però che il film di Greenaway, proprio per questo tanto poco provocatorio, quasi immediatamente imbocchi la strada della spiegazione univoca in chiave erotica, che non aggiunge granché al mistero profilmico di *Que viva Mexico!*, piuttosto lo impoverisce, banalizza, rimuove.

²⁰ Cfr. V. Bossenko, *Una tragedia messicana*, in S.M. Ėjzenštejn, *Que viva Mexico!*, a cura di C. Bassotto, S. Cavagnis, Venezia, Cin.It-Cineforum Italiano, 1999, pp. 17-23.

²¹ R. Jurenev, in *Il cinema di S.M. Ėjzenštejn*, Atti del Convegno Internazionale «Premio Città di Fiesole» ai Maestri del Cinema, 1973, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975, p. 152.

²² Cfr. in particolare S.M. Ėjzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, pp. 56-64.

²³ F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, in Ėjzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. xi.

Non resta così che concentrarsi sull'epilogo. Dopo quasi tre anni di assenza da Mosca, Ėjzenštejn vi faceva ritorno, senza avere con sé un solo metro di pellicola di *Que viva Mexico!* Era il 9 maggio del 1932.

Di questo viaggio era giunto il momento di fare un consuntivo, almeno delle tappe salienti:

Dall'Inghilterra emana un senso di affettato immobilismo. [...] Dalla Francia si effonde un senso di fugacità, di incessante trasformazione, d'instabilità e futilità. [...] L'Inghilterra è statica... La Francia troppo mobile. Soltanto l'Unione Sovietica, gli Stati Uniti e il Messico – ognuno a suo modo – ci permettono di sentire e di rivivere, come in tre tempi diversi, il massimo principio della dinamica reale: il *divenire*²⁴.

Ora, per concludere le nostre divagazioni su questo itinerante avvicinarsi di staticità, frenesia e divenire, lungo il tragitto di Ėjzenštejn, un particolare a prima vista assai trascurabile dovrebbe far riflettere il lettore, lo storico, l'appassionato di cinema, chiunque abbia a cuore la logica paradossale degli eventi. Una curiosa svista salta agli occhi nella rievocazione altrui, cui abbiamo generosamente attinto onde mantenere sotto i livelli di guardia la nostra finzione, nel rispetto letterale della maestria di Victor Šklovskij, la cui brillante scrittura a sua volta poggiava sull'eccellente prosa autobiografica di «S.[ua/erzej] M.[aestà/ichajlovič]» Ėjzenštejn, memore per giunta delle parole di David Wark Griffith. Si direbbe che di proposito Šklovskij abbia trascritto ripetutamente il cognome del personaggio del romanzo di Dreiser così: «Griffith», non «Griffiths», poche pagine dopo il paragrafo intitolato *Griffith*. Un lapsus, forse nemmeno suo, magari del traduttore Pietro Zvzteremich, o un banale refuso, reiterato? Non ci siamo neppure presi la briga di controllare sul testo originale di Šklovskij, nel timore di scoprire che lì era scritto correttamente: «Griffiths», non «Griffith». Ci piace immaginare, quindi credere, che si tratti appunto di un lapsus. Solo un perfetto meccanismo della quotidiana vita psicopatologica potrebbe aver generato quella coincidenza onomastica sulla quale abbiamo abbastanza insistito nelle pagine precedenti per spiegare fantasiosamente il motivo della risposta indisponente di Ėjzenštejn. L'unica risposta che non si sarebbe mai dovuto sognare di dare se soltanto avesse voluto fare per davvero *Una tragedia americana*, alle condizioni di Hollywood, che di certo Mosca non gli avrebbe rimproverato. Al contrario le alte sfere sovietiche avrebbero approvato, e trovato piena conferma del paradigma capitalistico a monte della fabbrica dei sogni e delle immagini in movimento in quell'altra parte del mondo, la parte antagonista. Detto altrimenti, in chiave lacaniana, un lapsus del genere come «ogni atto mancato è un discorso riuscito, piuttosto ben girato, e che nel lapsus è il bavaglio che gira sulla parola, e solo di quel tanto che basta perché il buon intenditore intenda»²⁵.

²⁴ Ėjzenštejn, *Memorie*, cit., p. 130.

²⁵ J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicanalisi*, in Id., *Scritti (1974)*, vol. I, Torino, Einaudi, 2002, p. 261.

A ben guardare il viaggio compiuto a discapito di *Una tragedia americana* e *Que viva Mexico!*, insomma il caso Ėjzenštejn trova una spiegazione parallela in tanti altri casi cinematografici di autori di immensa e irraggiungibile levatura. Pensiamo ai tanti film mancati, rimontati, tagliati di Erich von Stroheim o di Orson Welles su cui c'è solo l'imbarazzo della scelta. Pensiamo alla vicenda dei *Cancelli del cielo* di Michael Cimino. Pensiamo in Italia al caso di Federico Fellini e del suo *Viaggio di G. Mastorna*, in tema di viaggi meravigliosamente inconcludenti. O a quell'*Uomo dei cinque palloni* di Marco Ferreri, che a forza di gonfiarlo e renderlo eccessivo per la produzione dell'epoca, proprio come i palloni al centro dell'ossessione del protagonista Marcello Mastroianni, venne brutalmente ma logicamente ridotto a breve episodio di un film a episodi. Un film involontariamente collettivo: *Oggi, domani, dopodomani*.

Ancora una questione di principio. Principio di piacere e di realtà, uno contro l'altro, non riconciliabili. Questione inoltre di punti di rottura²⁶, visto che poi il film di Ferreri avrebbe all'estero ritrovato la sua integrità – in tutti i sensi – come *Break-Up*, oggi recuperato daccapo con il titolo originale *L'uomo dei cinque palloni*.

Questione in definitiva di punti di vista alternativi, dove le coincidenze significative rendono rigorosamente causale la casualità. Basti solo pensare che all'origine di quanto scritto finora c'è una vecchia fotobusta incorniciata. Quella di *Un posto al sole*, la seconda versione della Paramount di *Una tragedia americana*. Un film con Montgomery Clift nel ruolo principale, diretto da George Stevens nel 1951, trent'anni dopo Joseph von Sternberg, sullo schermo, e Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, sulla carta.

In *Un posto al sole* il redivivo Clyde Griffiths, *ça va sans dire*, ammetteva la sua colpevolezza. Il delitto l'aveva commesso. L'America era salva, restituita alla sua tragica innocenza.

²⁶ Cfr. A.G. Mancino, *Punto di rottura*, in «Cineforum», n. 560, dicembre 2016, pp. 45-47.

IN VIAGGIO CON GLI SCIENZIATI:
LA NUOVA COSMOGONIA DEGLI ANNI VENTI E TRENTA

di Goffredo Giraldi

Gli argomenti che tratterò in questa narrazione sono collegati al tema del libro *Trame disperse*¹, nel cui capitolo *Le eclissi totali di Sole del 1914 e del 1919: una svolta epocale* ho affrontato l'interazione della Grande guerra con la nascita e la conferma della Teoria della relatività generale di Einstein. Il motivo di questa scelta è un mio modesto contributo alla ricorrenza del centenario della pubblicazione della *Teoria della relatività generale* del 1916 e alla recente esaltante scoperta delle onde gravitazionali previste proprio da questa Teoria, la portata della quale non è stata del tutto compresa dalla stragrande maggioranza di noi. L'argomento chiave è sempre il viaggio come spostamento, ma inteso anche come avventura intellettuale, intrapresa da alcuni scienziati, tra loro fisici, astronomi e cosmologi, negli anni venti e trenta del secolo scorso, per capire più in profondità l'Universo. Non si esagera nel dire che i risultati che essi raggiunsero costituirono una rivoluzione per il progresso scientifico e in genere per la conoscenza umana. Qual è il *fil rouge* che li collega? Gli eventi della Grande guerra che interagirono con i loro propositi di studio.

IL «BARONE ROSSO» E L'UNIVERSO DINAMICO

L'astronomo e matematico Alexander Friedmann (1888-1925) nacque a San Pietroburgo e nel 1910 si laureò in fisica-matematica. Prese parte alla Prima guerra mondiale tra il 1914 e il 1916 in qualità di esperto in balistica nell'aviazione. Era talmente bravo nel calcolo delle traiettorie che, quando prendeva parte ai raid aerei contro le postazioni tedesche, le sue bombe centravano sempre il bersaglio, arrecando notevoli danni ai nemici, i quali coniarono il detto «oggi ha volato Friedmann!» Tra il 1920 e il 1924 fu docente di fisica-matematica all'Università di Petrograd (nuovo nome di San Pietroburgo). Purtroppo gli scienziati russi,

¹ M. Severini (a cura di), *Trame disperse*, Venezia, Marsilio, 2015.

a causa della guerra e della Rivoluzione di Ottobre, erano rimasti isolati dalla cerchia della letteratura scientifica mondiale. Friedmann, quando venne a conoscenza della Teoria della relatività generale, ne fu sedotto, in primo luogo per le nuove e incredibili idee sul campo gravitazionale di Einstein, poi per la chiarezza e la semplicità che egli riscontrava nella base teorica di questa teoria, dotata, secondo lui, di un elegante armamentario matematico. Egli cominciò a risolvere le equazioni di Einstein e nel 1922, partendo dall'idea di un Universo omogeneo e isotropo (la densità di materia è costante nello spazio) sviluppò modelli di Universo dinamici, pubblicando nello stesso anno un articolo che provocò una rivoluzione scientifica paragonabile a quella copernicana. Prima di Copernico lo spazio era centrato attorno al nostro pianeta, prima di Friedmann c'era l'idea di un Universo statico e centrato sulla nostra Galassia, perché negli anni venti del Novecento la comunità scientifica non era pronta ad accettare l'idea di un Universo in espansione o contrazione, «questi fatti curiosi»² come li chiamava Friedmann non corroborati da dati sperimentali. Lo stesso Einstein nel 1917, applicando le sue equazioni all'Universo, si accorse che non poteva essere statico e allora, per adattarsi alle idee e ai dati del tempo, introdusse la Costante cosmologica, considerando le previsioni delle sue equazioni come semplici speculazioni matematiche. Nell'agosto e settembre del 1923 Friedmann si recò in Germania e, passando per Berlino per ben due volte, cercò di incontrare Einstein per spiegargli di persona le sue idee, ma non ci riuscì, come pure neanche nell'aprile del 1924, in occasione di un suo viaggio a Delf, in Olanda, per un congresso internazionale. All'inizio del 1925 Friedmann venne nominato direttore dell'Osservatorio geofisico di Leningrado (nel 1924 San Pietroburgo aveva cambiato ancora nome) e morì nello stesso anno, il 16 settembre, a soli trentasette anni, a causa di una polmonite³ contratta in estate durante il volo su pallone aerostatico, in cui batté il record di altitudine salendo a 7.400 metri. Venne sepolto nella sua città natale. Nel 1988, il laboratorio Alexander-Friedmann dell'Università di San Pietroburgo decise di organizzare, dopo cento anni dalla sua nascita, il primo Seminario internazionale Alexander Friedmann di cosmologia, con una piccola cerimonia commemorativa davanti alla sua tomba, a cui erano stati invitati cosmologi di vari paesi. Secondo un aneddoto, ci fu un enigma sul luogo della sua sepoltura, dato che nel registro cimiteriale non risultavano informazioni precedenti alla Seconda guerra mondiale e gli archivi erano scomparsi. Iniziò un diverbio tra il direttore del cimitero e lo studente mandato a cercare la tomba dello scienziato. In quel momento un preposto alla manutenzione tombale si avvicinò informandosi sul motivo del litigio e chiese: «Quale Friedmann, quello che ha scoperto la soluzione cosmologica non statica dell'equazione di Einstein?». «Sì, sì!», gridò lo studente. «Beh, venga con me,

² A. Friedmann, *Die Welt als Raum und Zeit*, Harri Deutsch, 2000.

³ G. Gamow, *My World Line: An Informal Autobiography*, New York, Viking Press, 1970.

glielo faccio vedere!»⁴ La tomba del cosmologo fu ritrovata così. Il becchino non era altri che un ex fisico costretto a lasciare il suo istituto di ricerca per mancanza di fondi, purtroppo allora come oggi la storia si ripete.

IL PRETE ASTRONOMO E L'ATOMO PRIMITIVO

L'altro grande cosmologo, Georges Lemaître (1894-1966), nacque il 17 luglio del 1894 a Charleroi⁵, in Belgio. Primogenito di una famiglia della media borghesia, compì gli studi nel collegio dei Gesuiti della sua città natale. All'età di diciassette anni si iscrisse a ingegneria all'Università di Lovanio. Nel 1914 anche lui partecipò alla Grande guerra, arruolandosi come volontario nell'artiglieria belga e, alla fine del conflitto, ricevette una delle più alte onorificenze militari. In seguito egli scelse la sua duplice vocazione, scientifica e religiosa, tanto che nel 1933 egli dichiarò a un giornalista americano⁶: «C'erano due vie per giungere alla verità, e ho deciso di percorrerle entrambe». Nel 1919 passò allo studio di fisica e matematica e nel 1923 venne ordinato sacerdote. Egli preparò da solo una tesi sulla relatività e sulla gravitazione, per concorrere all'ottenimento di una borsa per un soggiorno all'estero. Bisogna sottolineare lo sforzo che fece perché agli inizi degli anni venti del Novecento la Teoria della relatività generale di Einstein era quasi sconosciuta ai più e anche nell'ambiente che Lemaître frequentava. Egli riuscì a ottenerla e trascorse un anno a Cambridge, in Inghilterra, dove studiò astronomia stellare sotto la guida del celebre astrofisico Eddington. Nel secondo anno della sua borsa si recò all'Harvard College Observatory della Cambridge americana, dove lavorò con Harlow Shapley, che ne era il direttore dal 1922, sul problema delle nebulose e in particolare sulle Nubi di Magellano. In seguito Lemaître passò al MIT (Massachusetts Institute of Technology) dove lavoravano due osservatori geniali, Edwin Hubble e Vesto Slipher. Alla fine del 1924 egli fu presente a una riunione a Washington rimasta celebre, durante la quale Hubble annunciò la scoperta di Cefeidi nelle nebulose a spirale, che permetterà in seguito di provare l'esistenza di galassie esterne. Georges Lemaître intuì che queste scoperte avrebbero avuto conseguenze profonde nelle teorie della cosmologia relativistica. L'8 luglio del 1925 il suo soggiorno americano finì ed egli ritornò a Bruxelles. Tra il 1926 e 1927 si recò di nuovo al MIT nel terzo semestre dell'anno accademico. Nel giugno del 1927 sarà di nuovo in Europa dove riceverà notizia per posta di aver vinto il dottorato (PhD) in scienze fisiche. Nello stesso anno verrà nominato professore all'Università di Lovanio dove pubblicherà (in francese, poi tradotto in inglese) il suo articolo fondamentale

⁴ J.-P. Luminet, *L'invenzione del Big Bang*, Bari, Dedalo, 2006.

⁵ O. Godart, *Monseigneur Lemaître, sa vie, son œuvre*, in «Revue des questions scientifiques», vol. CLV, 1984.

⁶ Intervista rilasciata al «New York Magazine» il 19 febbraio 1933.

*Un Universo omogeneo di massa costante e di raggio crescente, che giustifica la velocità radiale delle nebulose extragalattiche*⁷, sull'Universo in espansione e sugli spostamenti spettrali, che però non avrà molto seguito, come era già avvenuto con Friedmann. Tra il 24 e il 29 ottobre del 1927 si tenne il v Congresso Solvay di fisica a Bruxelles, così Lemaître ebbe la possibilità di parlare delle sue idee con Einstein, che le considerava assolutamente abominevoli da un punto di vista fisico. Einstein, Eddington e altri notevoli scienziati del periodo non "digerivano" l'idea di un Universo in espansione. A Lovanio Lemaître rimarrà fino alla pensione nel 1964. Nel 1936, anno di nascita della Pontificia Accademia delle Scienze, fu scelto come suo membro, nel marzo del 1960 ne divenne presidente e mantenne questa carica fino alla morte, sopraggiunta a Lovanio il 20 giugno del 1966. L'opera cosmologica di Lemaître si può dividere in due fasi. La prima in cui scopre indipendentemente da Friedmann che le equazioni di Einstein ammettono soluzioni cosmologiche non statiche. La seconda in cui prende in considerazione le osservazioni americane sulle velocità delle galassie, alle quali attribuisce un senso fisico, interpretandole come indizi di un Universo in espansione, poiché aveva già intuito la legge che verrà poi chiamata, purtroppo per lui, *Legge di Hubble*. In seguito egli, ricollegandosi alla teoria dell'Universo in espansione, avanza un'ipotesi ancora più audace e cioè che in passato l'Universo doveva essere molto più denso, fino ad arrivare al concetto di un *atomo primitivo*, che porterà poi alla teoria del *Big Bang*⁸. Nei primi decenni del Novecento pochissimi astronomi conoscevano a fondo il concetto di galassia e ammettevano l'esistenza di galassie esterne alla nostra, soprattutto dopo che l'ipotesi degli Universi-isola formulata da Kant⁹ era stata smentita dalla scoperta di nebulose gassose intragalattiche, avvenuta nel 1864 a opera di Huggins. In particolare la nebulosa di Andromeda veniva generalmente considerata come un sistema solare in formazione. Nel 1920 a Washington, all'Accademia nazionale delle scienze, si tenne il «Grande dibattito» sulle due tesi contrapposte, quella delle galassie extragalattiche di H. Curtis e quella delle nebulose intergalattiche sostenuta da H. Shapley, che si concluse senza alcun vincitore.

STILE «BRITISH» E INNUMEREVOLI GALASSIE

Edwin Hubble (Marshfield, MO, 20 novembre 1889-San Marino, CA, 28 settembre 1953), l'astronomo che ha cambiato la nostra idea dell'Universo e che può essere paragonato per grandezza a Keplero o a Galileo, è considerato, insieme

⁷ G. Lemaître, *A homogeneous Universe of constant mass and increasing radius accounting for the radial velocity of extragalactic nebulae*, in «Monthly Notices of the Royal Astronomical Society», vol. xci, 1931, pp. 483-490.

⁸ P.J. E. Peebles, *The Big Bang and Georges Lemaître*, a cura di A. Berger, Dordrecht, Reidel, 1984.

⁹ I. Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, Leipzig, Reclam, 1884.

a Einstein, la star del xx secolo. A nove anni si trasferì con la famiglia a Chicago dove frequentò le scuole e l'università laureandosi in scienze. Alto un metro e novanta, atletico, sicuro di sé, il giovane Hubble era così brillante da vincere una borsa di studio biennale a Oxford in Inghilterra, con tanto di raccomandazione del futuro premio Nobel Robert Millikan. Qui seguì corsi di giurisprudenza per una carriera forense, antico sogno paterno, in più studiò lo spagnolo. Rientrò in America nel 1913 a causa della morte del padre, per sistemare gli affari di famiglia. Per mantenersi insegnò fisica, matematica e tenne corsi di spagnolo alle scuole superiori; a molti suoi colleghi americani dava ai nervi per il suo atteggiamento altezzoso da lord, per la ricercatezza oxfordiana, il suo vestire con giacche di tweed, il fumare la pipa e ostentare un forte accento inglese. La sua vera passione era però l'astronomia. Così nel 1914, con il motto «Meglio astronomo di second'ordine che avvocato di prim'ordine»¹⁰, riuscì a ottenere un dottorato di ricerca all'università di Chicago sullo studio delle nebulose deboli; durante la discussione della sua tesi egli aveva messo in luce che la vera natura delle nebulose poteva essere svelata con l'utilizzo di telescopi dotati di specchi più grandi. Nel frattempo a Mount Wilson in California si stava costruendo, grazie all'astronomo George Ellery Hale, il più grande telescopio dell'epoca, lo Hooker di 2,5 metri operativo dal novembre 1917, così gli venne proposto di unirsi allo staff di astronomi dell'Osservatorio. Hubble rifiutò perché, fedele al suo spirito patriottico, aveva intenzione di partire volontario per l'Europa, dove era scoppiata la Prima guerra mondiale, al seguito delle truppe americane per proteggere la «sua amata Inghilterra». Nel 1919 ritornò in America e si presentò a Mount Wilson ancora in uniforme con il grado di maggiore, guadagnato sul campo negli scontri in Francia. Si ritrovò nella stessa situazione di Galileo tre secoli prima: aveva per le mani uno strumento nuovo e potentissimo e non ci impiegò molto a sfruttarne il potenziale. Divenne un provetto osservatore e iniziò qui la sua carriera di astronomo. Il 6 ottobre 1923 Hubble fotografò M31 (la celebre nebulosa di Andromeda) e nella parte esterna della nebulosa notò una stella che non aveva mai visto prima; allora pensò che fosse una *nova*, ma poi, confrontando la sua lastra fotografica con altre della stessa galassia nell'archivio dell'osservatorio, si accorse che quella stella era una variabile Cefeide, come trascrisse sulla lastra. Nel 1924 Hubble identificò alcune Cefeidi nella nebulosa irregolare NGC6822 nella costellazione del Sagittario e in M33 (nebulosa del Triangolo) grazie alle quali riuscì a calcolare la distanza di queste nebulose, applicando la relazione nota come «relazione periodo-luminosità», scoperta dall'astronoma Henrietta Swan Leavitt, impiegata all'Osservatorio dell'Università di Harvard tra le *computer girls*. Dalle loro distanze Hubble si accorse che non appartenevano alla nostra Galassia, ma erano esterne ad essa e indipendenti, quindi galassie a loro volta. Comunicò queste osservazioni inviando un articolo,

¹⁰ A. Sharov, I. Novikov, *Edwin Hubble*, Paris, Flammarion, 2001.

discusso alla American Astronomical Society a Washington il 1° gennaio 1925, che confermò «la teoria degli Universi-isola», mettendo fine al Grande dibattito. L'Universo quindi era di gran lunga più vasto di quanto si pensasse: una scoperta tra le più importanti della storia dell'astronomia, che ci collocò ancora più in periferia. Hubble diventò una star planetaria e pubblicò la sua scoperta su «Astrophysical Journal»¹¹. L'articolo su M33 fu pubblicato nel 1926¹², quello su M31 nel 1929¹³. La cosa da notare è che tradizionalmente si sostiene che la prima galassia attestata da Hubble sia stata M31, ma come si evince dalla bibliografia, questo è un falso. Sicuramente M31 è più spettacolare delle precedenti e quindi poteva colpire maggiormente l'immaginazione. Purtroppo molti storici in erba si limitano a ripetere ciò che hanno letto da qualche altra parte senza rifarsi alle fonti!

IL MULATTIERE CHE CONTRIBUÌ A MISURARE L'UNIVERSO

Il 1905, definito *l'Annus mirabilis*, fu importante per il quattordicenne Milton Humason (1891-1972), in viaggio per un campeggio estivo a Mount Wilson vicino a Pasadena, a nord di Los Angeles. Egli era solito osservare le stelle, ma non aveva cognizioni scientifiche, né intendeva acquisirne, data la sua notevole avversione per la scuola. Quell'estate fu una delle esperienze più belle della sua vita. A quel tempo la legge consentiva ai ragazzi di quattordici anni di lavorare a tempo pieno, così i suoi genitori gli permisero di sospendere la scuola per un anno e di accettare un incarico come fattorino tuttotfare presso il Mount Wilson Hotel, convinti che il duro lavoro lo avrebbe spinto a riprendere gli studi con rinnovato entusiasmo. Ma il loro piano fallì. Milton si trovava così bene lì che non tornò più a scuola e non concluse gli studi di scuola media inferiore. Amante della vita di montagna, egli si trovò nel posto giusto al momento giusto, quando Mount Wilson stava per diventare uno dei più importanti centri per la ricerca astronomica a livello mondiale. Bisognava costruire un grande telescopio in cima alla montagna alta circa 1800 metri e trasportare tutto il materiale a dorso di muli o con carretti trainati da cavalli, visto che l'unico accesso era un antico e impervio sentiero indiano, che successivamente diventerà una vera strada. Humason si rese disponibile nei lavori di trasporto come mulattiere, domandandosi allo stesso tempo a cosa servisse tutta quell'apparecchiatura. Il giovane Milton era un tipo sveglio, giocava a poker, faceva la corte a tutte le donne, in particolare alla figlia di uno degli ingegneri addetti alla costruzione dell'Osservatorio. Per rimanerle

¹¹ NGC 6822, *a Remote Stellar System*, in «Astrophysical Journal», vol. LXII, 1925.

¹² *A Spiral Nebula as a Stellar System: Messier 33*, in «Astrophysical Journal», vol. LXIII, 1926.

¹³ *A Spiral Nebula as a Stellar System: Messier 31*, in «Astrophysical Journal», vol. LXIX, 1929.

vicino accettò tutti i lavori possibili, da guardiano, ad aiuto elettricista, a uomo delle pulizie, ma l'ingegnere non era contento che sua figlia Helen frequentasse questo tipo con una scarsa formazione e la cui massima aspirazione sembrava quella di conduttore di muli. Però la fortuna giocò a favore di Humason. Una sera egli fu chiamato a sostituire per malattia l'addetto notturno al telescopio, dando prova in quest'occasione di una inaspettata abilità tecnica, tanto che poco più tardi venne inserito nello staff scientifico dell'Osservatorio come assistente astronomo esperto di fotografia, e in più riuscì anche a sposare la sua bramata Helen Dowd. La buona sorte si schierò ancora dalla sua parte quando Hubble arrivò all'osservatorio e lo scelse come suo assistente. Hubble e Humason, una coppia stranamente assortita, lavorarono insieme con grande armonia a partire dal 1926 e riuscirono, grazie al supporto fotografico, a dimostrare l'espansione dell'Universo. Nel 1928 si dedicarono alla misurazione della velocità di spostamento delle galassie più lontane, poiché con lo spettroscopio, cioè uno strumento scientifico che scompone la luce emanata da una stella nei colori che la costituiscono per identificarne la composizione, si era scoperto che le lunghezze d'onda conosciute si spostavano verso il rosso, il cosiddetto *redshift*, che contrassegnava la loro velocità di recessione. Così nel 1929 Hubble, dopo aver misurato il *redshift* di alcune decine di galassie, osservò che tutte si allontanavano dalla Terra. Così lui e Humason, nel 1931, poterono comunicare la loro straordinaria scoperta sperimentale, cioè il legame di proporzionalità diretta tra la velocità di allontanamento delle galassie e la loro distanza, con la costante H_0 di circa 600 km/sec per megaparsec ($v = H_0 \times d$). Questa relazione prenderà il nome di *legge di Hubble*. Ogni osservatore posto in un universo in espansione vedrà le altre galassie allontanarsi da lui. Se questo osservatore potesse andare a ritroso nel tempo vedrebbe le galassie molto più vicine le une alle altre, confermando così la teoria di Lemaître. Ancora una volta la teoria supportata dalla pratica rivitalizza il progresso scientifico.

INCONTRI A MOUNT WILSON

Nel 1931, quando ritornò negli Stati Uniti, Einstein si recò a Mount Wilson, dove incontrò Hubble e riuscì a osservare con il telescopio Hooker. Con le prove fornite da Hubble, Einstein capì che il suo modello di Universo statico, ottenuto con l'introduzione della costante cosmologica nell'equazione della Relatività generale, era sbagliato e lo definì «Il più grande errore della mia vita». Nel 1933, quando in Europa si stavano addensando nubi nere, sia Einstein che Lemaître si ritrovarono a Mount Wilson, dove Lemaître tenne una conferenza sul suo concetto di «atomo primitivo». Alla fine dell'esposizione, Einstein si alzò, applaudì ed esclamò che «si trattava della più bella e soddisfacente spiegazione della Creazione che abbia mai sentito». Questo gruppo di scienziati, Einstein, Friedmann, Lemaître e Hubble, hanno gettato le fondamenta della cosmologia

moderna, uno dei viaggi più affascinanti della mente dell'uomo, che ci ha ancora più detronizzato da una posizione centrale e privilegiata. Quindi abbiamo scoperto di vivere in periferia, in uno spazio inimmaginabile, sempre più vasto e profondo, su un pianeta che ruota intorno a una stella comune, che siamo composti di cenere stellare organizzatasi nel cervello umano, il quale ci ha permesso di prendere coscienza di noi stessi e di scandagliare le profondità del cosmo di cui facciamo parte. Per ricordare l'astronomo americano Edwin Hubble la NASA gli ha dedicato il telescopio spaziale che porta il suo nome, lanciato dallo Space Shuttle Discovery nel 1990, in orbita intorno alla Terra a circa 600 chilometri di altezza, che ha lo scopo di osservare l'Universo senza il disturbo dell'atmosfera. Negli anni ci ha mostrato immagini spettacolari e stupefacenti come la nascita e la morte di stelle, buchi neri, ha scoperto miliardi di galassie, ha ricalcolato la costante di Hubble in modo rigoroso e preciso, arrivando a stabilire un nuovo valore che è sette volte inferiore rispetto a quello previsto dallo scienziato meno di un secolo fa. Nel 2009 è stato raggiunto per l'ultima volta dallo Space Shuttle per manutenzione con prospettive di durata fino al 2020. Il suo sostituto, chiamato James Webb in onore del direttore della NASA nelle missioni Apollo, avrà una potenza cento volte maggiore del suo predecessore e sarà lanciato, dopo alcuni ritardi, nel 2018. L'astronomo Hubble aveva già previsto il futuro quando nel 1936 disse: «La storia dell'astronomia è una storia di orizzonti che si allontanano».

VIAGGI AL TERMINE DELLA CRITICA. RENATO SERRA E EDOARDO PERSICO

di Roberto Cresti

a Cristiana di Fabio

Cos'altro è la critica se non una scienza e un'arte?
NORTHROP FRYE

PREMESSA

La critica, per le arti, non è il punto immobile del mondo «né corporeo né incorporeo»¹. Essa è un mito fra i miti, un viaggio fra i viaggi, e come tutti i miti, e i viaggi, deriva dall'immaginazione: perciò ha forme variabili nel tempo. A volte appare «precettistica» altre «normativa» altre ancora «idealizzante» (mutuo questi lemmi da Luciano Anceschi)², vive cioè secondo periodi che hanno un inizio e una fine.

I primi tre decenni del xx secolo sono stati uno di questi periodi, e tra i più ricchi di trasformazioni critico-immaginative, nel contesto culturale italiano ed euro-americano in generale. Renato Serra (1884-1915) e Edoardo Persico (1900-1936) ne sono stati protagonisti, in modi diversi e in tempi diversi, ma contigui sia in termini logici che cronologici. A entrambi si deve di aver chiuso un sistema di valori aprendone un altro; di essere giunti a una fine che è stata, in continuità, un nuovo inizio.

I. PRIMO VIAGGIO

«L'era nuova»

Nello stesso anno, il 1904, in cui Renato Serra si laureava in lettere all'Università di Bologna con una tesi sui *Trionfi* di Francesco Petrarca, Maffio Maffii, giovane critico letterario, scriveva sulla rivista fiorentina «Hermes», diretta da Giuseppe A. Borgese:

¹ T.S. Eliot, *Four Quartets* (1942), trad. it. *Quattro quartetti*, a cura di F. Donini, Milano, Garzanti, 1976, p. 9, vv. 17-18.

² L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 43-45 (si tratta di definizioni che afferiscono all'ambito delle poetiche individuali e che, tuttavia, mi paiono adeguate anche a quello della critica).

noi sopportiamo la vecchiezza di una vita che non è la nostra. Ciò vuol dire che siamo nati mentre il giorno declinava, ed ora ci troviamo dinanzi ad un tramonto dolce, ma blando; un po' luminoso ancora, ed appena tiepido. Non abbiamo conosciuto per anche il dardeggiare del sole meridiano, ma sentiamo che quest'aria vespertina che ci spira all'intorno è insufficiente a scaldarci le vene. Proviamo grande pena nell'avvertire che il calore diminuisce sempre più dentro di noi e fuori di noi; e non abbiamo veduto l'alba sorgere [...]»³.

Quell'«alba» era stata il Risorgimento in tutti i campi del pensare e dell'agire sia pubblico che privato, e Serra, pressoché coetaneo di Maffii, avrebbe infatti cercato di creare, per un decennio circa dopo il conseguimento della suddetta laurea (riflettendo in particolare sulla letteratura del presente e del passato), una alternativa d'anima e di intelletto al sentimento «crepuscolare» nel quale la cultura italiana pareva essersi arenata.

Egli capiva che molto, forse tutto, nelle arti e nella società in generale, stava mutando e che la svolta aveva caratteri psicologici profondi, con una alterazione nel modo di giudicare e di vivere. L'Italia unita era ormai stata presa nel vortice della modernità come in un processo irreversibile, che ne mutava l'identità quale si era conosciuta negli ultimi secoli. Eppure la modernizzazione restava ancora inespressa, problematica, potremmo dire «priva di parole», meno che per il moralismo carducciano e l'estetismo dannunziano, entrambi sentiti, tuttavia, ormai in disarmo.

Benedetto Croce, col suo righello definitorio e speculativo, aveva forse messo un poco d'ordine nel blando caos della *fin de siècle* e dintorni. La sua parola sapeva unire complessità e chiarezza, dare un sistema di comprensione e compressione alla realtà, ma, proprio per tali caratteristiche, era spesso sentita appesantita da eccessi normativi. A Firenze, in specie, se ne era avuta una contestazione quasi in tempo reale, di cui erano stati propugnatori, sulle pagine di «Leonardo» o di «Hermes», Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Giuseppe A. Borgese, Antonio Aliotta e altri⁴.

Il problema non stava nell'idealismo crociano, ma in un idealismo troppo soddisfatto di sé e così incapace di aderire al «vero» della vita nella sua facoltà di recare, in continuità, nuove idee alle menti o di aprire ad essa la via verso zone di sé che ancora non conosceva. Ciò che si è chiamata la cultura dell'«irrazionalismo»⁵ primo novecentesco non è che un empirismo idealistico, il quale scopre, con incalzante premura, territori intellettuali inesplorati, vie di mezzo, sotterranei e solai a cielo aperto, dei quali l'espressione più vasta è nell'opera, in tutta l'opera, di Luigi Pirandello.

Ma Pirandello, al tempo, benché più anziano, era quasi un compagno di strada per le generazioni più giovani (e da molti non era ancora riconosciuto

³ M. Maffii, *Senescit iuventus*, in «Hermes», 1, 1, maggio-giugno 1904, p. 175.

⁴ A. Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo (1903-1916)*, Firenze, Sansoni, 1936.

⁵ N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 46-60.

nel suo pieno valore), e anche per lui, che sarebbe apparso poi maestro d'ignoti equilibri e precarie verità, si era trattato di attraversare un panorama complesso, ibrido e inagevole a pronunciarsi come quello che Hermann Bahr, nell'ultimo decennio del secolo da poco terminato, riprendendo e riattando le intuizioni baudelairiane, aveva così descritto:

Una cosa distingue il Moderno da tutto il passato e gli conferisce un carattere particolare: l'esperienza conoscitiva dell'eterno divenire e svanire di tutte le cose in una fuga inarrestabile e la convinzione che esista una connessione fra tutte le cose, la dipendenza di una cosa dall'altra nell'infinita catena dell'esistente. [...] Qualora la critica volesse diventare moderna, dovrebbe abituarsi al movimento della bellezza, al fatto che essa si evolve manifestandosi in forme sempre mutevoli, e cercare il rapporto di questo movimento con le cose che le sono vicine per comprendere le cause della direzione che esso prende di volta in volta⁶.

In tale contesto cessava l'esercizio del giudizio «giurisprudenziale» formulato dal critico, e si apriva, invece, una comprensione dell'arte in tutte le sue forme, senza piani elevati di osservazione, olimpici distacchi o tribunali dell'intelletto. Tutto era azione e risposta all'azione: una risposta misurata con elastica cautela e persino ironia.

Lo stesso Bahr ricordava che il *pantheon* che poteva esaltare una generazione risultava, alle volte, freddo e insignificante per quella successiva⁷. E Borgese, dagli stessi presupposti, per evitare gli eccessi normativi o antinormativi, che si producevano con l'incremento dei nessi e dei mercati sociali, aveva scritto: «Non sarebbe veramente l'ora di limitarci ad osservare e ad imparare a scoprire e ad esporre? [...] Tanta e sì furiosa è ormai la mania di giudicare e d'assolvere, d'esaltare e di condannare che non ci rimane né tempo né cervello, per capire, per sentire, per godere»⁸.

Nella vertigine moderna, bisognava, infatti, ritrovare una misura umana («capire... sentire... godere»); individuare senza escludere, stringere senza soffocare, mettere in luce il *mouvant* insito in ogni cosa e in ogni idea (la filosofia della vita di Henri Bergson aveva fatto breccia in molti cuori, rendendoli intelligenti)⁹. E, soprattutto, revocare le torri eburnee del buon tempo antico, poiché, fra tutte le novità (che quando sono tali sono sempre antiche per il pensiero), quella più rilevante, il vero banco di prova per l'insieme della cultura italiana, era il formarsi di una società sempre più «di massa», nella quale molte inveterate differenze di potere tendevano a ridursi.

⁶ H. Bahr, *Zur Kritik der Moderne* (1890), trad. it. *Critica della critica*, in H. Bahr, *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, Milano, SE, 1994, pp. 13-14.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ G.A. Borgese, *Ut pictura poësis*, in «Hermes», 1, 5, luglio 1904, p. 251.

⁹ H. Bergson, *La pensée et le mouvant* (1938), trad. it. *Pensiero e movimento*, a cura di P.A. Rovatti, Milano, Bompiani, 2000, in particolare pp. 121-148.

Di questa nuova società non era traccia e anzi spesso fastidioso sentimento, e fonte di palese o meno reazione, in Carducci come in D'Annunzio e in Croce. E questo perché, a contatto con quella che Gustave Le Bon denominava «l'era delle folle»¹⁰, i valori acquisiti, e forse i valori in se stessi, se avulsi dalla realtà nel suo effettivo divenire, vacillavano, e il modo in cui si era giunti a sancirli su appuntati scrittoi palesava una inadeguatezza ormai insopportabile e un modo di pensare del tutto anacronistico.

Unico a comprendere appieno la questione era stato Giovanni Pascoli, implicitamente nella sua poesia, ma anche dichiarando le difficoltà di dare voce a *L'era nuova* (1899), «che va interpretata secondo i progressi delle altre umane conoscenze»¹¹, adombrando una critica «dal piede leggero», che era proprio l'indirizzo seguito da Serra nel «crepuscolo» dal quale procedeva a una propria luce, non solo la fiumana dipinta da Pellizza da Volpedo nel *Quarto stato* (1901), ma tutta la società italiana.

«La città che sale»

Non è un caso che una sorta di alba egli l'avesse avvistata – come Pascoli – al tempo della guerra di Libia (1911), evento con cui si inaugurava una nuova fase della storia nazionale: quella delle relazioni più o meno paritarie con le grandi potenze europee (avere colonie era una carta di accesso per il «salotto buono»)¹². Ma anche del coinvolgimento, seppur cauto e parziale, della «grande proletaria»¹³ in un progetto politico. Per la prima volta, grazie all'arte di governo di Giovanni Giolitti (pur incerto fino all'ultimo sulla questione di Libia), il vertice dello Stato si avvicinava alla base sociale, e avrebbe continuato a farlo con l'allargamento del corpo elettorale (1912).

L'aumento del volume sociale, dei suoi rapporti interni ed esterni, nazionali e internazionali, necessitava di una coscienza intellettuale altrettanto vasta e ad esso aderente. Una prospettiva, questa, nella quale si muovevano di fatto – e sempre più avrebbero dovuto farlo – la letteratura e il sistema delle arti e della cultura in genere. Pertanto Serra, primo fra tutti i critici, giovani o meno, dichiarava, in un volumetto apparso nel 1914, *Le lettere*¹⁴, che la prima relazione del nostro Paese con lo spirito della modernità era consistito, anzitutto, nell'allargare il campo operativo della «critica»:

¹⁰ G. Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), trad. it. *La psicologia delle folle*, Milano, TEA, 2004, pp. 31-41.

¹¹ G. Pascoli, *L'era nuova* (1899), in Id., *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1903, p. 97.

¹² R. Cresti, *Tornando a casa. Renato Serra: l'«Esame», la guerra e le arti*, in «Itineris», 1, 1, aprile 2016, pp. 54-56.

¹³ G. Pascoli, *La grande proletaria si è mossa...*, Bologna, Zanichelli, 1911.

¹⁴ R. Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 361-482.

Il carattere primo della critica d'oggi è di non avere più né limiti né specialità; tutto quello che è arte e pensiero e storia degli uomini, in qualunque episodio, può diventare egualmente problema spirituale, ossia materia per una critica, che non è già fatta delle vecchie piccole chiose minute al margine dei libri; ma ha per compito di ripensare addirittura e ricostruire tutto l'universo artistico e morale.

Del resto l'affermarsi della critica, come interesse mentale esclusivo e come esercizio di tutte le capacità umane, tanto dell'intendere quanto dell'esprimere, e la parte presa, così dall'attitudine critica in genere come dai critici in persona e in particolare, nella cultura moderna, son cosa che non riguarda il 1913, e neanche l'Italia; né se ne potrebbe dire in una cronaca.

È una vera e propria rivoluzione, e non soltanto letteraria; che va dal pensiero alla pratica, e dall'esigenza intellettuale di una sistemazione e risoluzione di tutti gli oggetti, come problemi di cultura, fino all'avidità individuale di una formula quasi taumaturgica per nuovamente creare e possedere tutte le cose umane, a nostro uso e consumo.

C'è in Italia un ideale critico, che informa di sé analisi e ricerche di letteratura e musica e arte in genere e erudizione e storia, in tutti i campi, riassumendo nella sua novità molto retaggio del passato, in un modo che sarebbe curioso a considerare; e vale poi più largamente come orientamento comune degli spiriti¹⁵.

La critica, dunque, «come orientamento comune degli spiriti», come risposta riflessiva permanente e agile alla montante e rapida vastità del «vero». Certo «La Critica» era il titolo della ormai carismatica rivista diretta da Croce, che aveva iniziato le pubblicazioni nel 1903¹⁶, ma quella rivista aveva lo stesso orientamento normativo, rallentante, al meglio idealizzante o deprecante, del suo fondatore-direttore riguardo a ogni oggetto esaminato: e se il suo spirito aveva contribuito, inizialmente, anche per il rigore redazionale adottato, al progresso culturale, il principio crociano per cui «pensare» era «distinguere» produceva un raggelamento di ogni contenuto in forme logiche destinate a perdere del tutto il contatto con la vita.

«La Critica» allargava il suo campo di interesse solo per ridurlo a categorie spirituali, il che comportava sovente una esclusione della realtà per «insufficienza di prove» (nel senso del poco valore che si attribuiva a un determinato oggetto o fenomeno). Serra ne apprezzava l'intento, l'«apertura», ma non gli esiti definitivi, le letterali «chiusure»; come a rovescio gli capitava di fare con D'Annunzio che, con moto eguale e contrario rispetto a Croce, aveva proceduto a un tale allargamento del proprio campo d'azione, in questo caso letterario e non filosofico, ma affine, nel raggio, a quello crociano, da indurre i suoi stessi seguaci a rinunciare a capirne il senso¹⁷.

D'Annunzio aveva sicuramente insegnato a scrivere a più generazioni di letterati, ma infine si era fatto tutto (o solo) «scrittura», arabesco, dissolvenza o

¹⁵ *Ibid.*, p. 458.

¹⁶ E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, 2. voll., Bari, Laterza, 1975, vol. 1, pp. 171-222.

¹⁷ Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., pp. 393-401.

ritorno a limiti sprezzati, ma non a una sintesi di sé. E, in questa critica radicale, Serra poneva mente al suo maestro Carducci, scrupoloso artigiano anche nel suo ufficio «barbaro». Si trattava, comunque, di un altro tempo, rimasto sul limite esterno dell'*era nuova* in corso.

Adesso, di là dalle scelte individuali, più o meno risonanti nel pubblico, non si poteva più parlare di critica senza parlare di giornalismo, di riviste soprattutto (Serra stesso avrebbe voluto fondarne una propria, intitolata, non a caso, «Neoterioi»¹⁸), nelle quali si era consumata e consumava la differenza dal passato. La trasformazione però non era completa, anzi la divisione creatasi alla *fin de siècle* fra il critico militante (di professione o nei panni occasionali del giornalista) e il professore (anche, all'occasione, giornalista) non aveva trovato una sintesi, neppure editoriale. Da un lato restava la raccolta di articoli e d'interventi, dall'altro il libro fondato su una tesi: «Un terzo volume libero, che ha per scopo se stesso, l'*essai* dedicato a una questione o a una figura, il vero e proprio libro di critica insomma, manca in Italia»¹⁹.

«Terzo volume»

Cosa dovesse intendersi propriamente per quel «terzo volume» non è chiaro e non lo era forse, né poteva esserlo, come vedremo, neppure a Serra. Si trattava, più che altro, di un processo, di un metodo di continua riforma della scrittura alla luce di esigenze diverse, contrastanti; era il sogno di una prosa, come aveva detto Charles Baudelaire, «poetica, musicale senza ritmo e senza rima, che sappia tanto le morbidezze e gli urti da adattarsi ai moti lirici dell'animo, agli ondeggiamenti a occhi aperti, ai soprassalti della coscienza»²⁰; e che tentava un avvicinamento al lettore, fino a sortire, in quest'ultimo, l'effetto di una «scrittura in presenza», di un *reportage* dall'anima e dal corpo dell'autore medesimo, qualunque fosse l'argomento trattato²¹.

Serra collocava quell'ideale, costitutivamente *in fieri*, in un insieme reale, che era il mercato della stampa, dei libri. Anche qui le novità si sprecavano. Ed egli ne dava le cifre come fondamento essenziale del suo discorso: «La statistica delle pubblicazioni italiane reca, nel 1913, 11.100 numeri nuovi (11.293 nel 1912); e poi 579 volumi di ristampe (652), e 742 periodici (587). Fra questi 308 volumi o fascicoli di poesia, 415 romanzi, 651 volumi di filologia, 1601 fra storia e belle arti, 260 di filosofia»²².

¹⁸ *Ibid.*, pp. 155-173.

¹⁹ *Ibid.*, p. 459.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (1857-1859), trad. it. *Lo Spleen di Parigi*, in Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1973, p. 325.

²¹ Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 462.

²² *Ibid.*, p. 368.

Questo era l'«esterno»: la maschera il cui volto era la critica come attività intellettuale disseminata per tutta la macchina editrice nazionale (senza tenere conto dei quotidiani), ma unica nella sua funzione mediatrice del «vero» e della educazione. In essa era insito il dramma individuale degli autori alla ricerca di se stessi attraverso le proprie opere, e quello sociale, correlato al primo, del pubblico che, per quel tramite stesso, risultava plasmato in varie direzioni, persuaso o dissuaso a un certo «essere». Ne costituiva, ovviamente, parte integrante, e alla fine decisiva, l'attività delle redazioni, ove, rilevava Serra, finalmente avevano preso a figurare i laureati in lettere.

Egli teorizzava così la critica come cantiere evolutivo permanente della cultura italiana moderna, in cui la funzione dell'autore e del fruitore si sarebbero scambiate di continuo: e persino le pesanti obiezioni che rivolgeva ai critici (anche ai suoi coetanei e *in primis* a Borgese)²³ dovevano intendersi esercitate sullo stesso piano e per un interesse comune di civiltà, consistente nel fare fronte, nel miglior modo, all'incalzare delle novità. Non poteva più darsi, infatti, una verità incontrovertibile e universalmente fondata o valida: «È la intensità, come dicono, e la rapidità della vita moderna, che consuma in un anno quel che bastava per un secolo ai nostri avi; o non è meglio l'attitudine divenuta prevalentemente critica della nostra coscienza letteraria, che ci obbliga a codesto travaglio assiduo di revisione e rinnovamento di tutti i valori?»²⁴

Racconto critico

Che spazio rimaneva, dunque, al singolo? Quello di essere se stesso fino in fondo, di aderire ai particolari della propria esistenza per trovarvi l'elemento comune ai suoi simili: l'idea, in breve, di una indipendenza sociale, di essere una monade fra le monadi in un contesto di «ragion sufficiente», di «senso comune» sempre rivedibile. Assorbire e trasmettere conoscenze in un flusso di idee divenuto oramai planetario, senza limiti temporali, geografici o dogmi di alcun tipo; elaborare idee fra le idee, oltre le tradizioni esistenti: ecco la funzione del critico moderno: «L'eredità del passato è leggera sulle spalle di questa generazione che ne ha fatto l'inventario e la stima»²⁵.

Ora, proprio con l'idea di raggiungere una immediatezza espressiva sempre più «leggera», Serra scrisse *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort* (1914)²⁶, un saggio-recensione apparso sulla «Voce» diretta da Giuseppe De Robertis. La rivista stessa era «serriana» per volontà del suo direttore, e quello scritto ne

²³ *Ibid.*, pp. 466-469.

²⁴ *Ibid.*, p. 379.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, pp. 485-510.

sanciva la vocazione morale alla forma non attraverso l'obsoleto principio de "l'arte per l'arte", ma secondo quello del "sapere leggere (ogni arte)", laddove "leggere" significava una sintesi funzionale, che trasformava lo stile in una sorta di «grembo plastico»²⁷ a diretto contatto con le opere, ma anche capace di ritrarsene quel tanto da creare una forma propria.

L'ideale era quello di un umanesimo empatico, di una cultura che si trasmettesse secondo un desiderio di critica individuale, e che sapesse suscitare lo stesso effetto nel lettore, e quasi scambiarsi con quest'ultimo, in una reciprocazione infinita, come un dramma intellettuale che riuniva in sé i particolari della vita e li volgeva al cosmico. Il dogmatico giudizio di valore si esauriva definitivamente nella ricchezza dei rapporti che l'oggetto esaminato riusciva a suscitare nell'interprete come esperienza, e che l'interprete narrava in una "prima persona" tendente al collettivo, agli "altri".

Serra non giudicava la ballata di Paul Fort: ne scriveva raccontando autobiograficamente il giorno dell'incontro materiale col libro in cui essa era stampata, sostituendo, funzionalmente, ma dall'interno del genere, la critica al romanzo, raccontando, in una prosa capace d'intuire liricamente l'atmosfera psicologica e persino l'ambiente dell'autore, il suo oggetto. Ma anche selezionando le citazioni con gusto; trasformando il testo in una "architettura", reale e ideale, di pensiero.

Il suo soliloquio in una grigia mattina di aprile nelle stanze «della casa dei libri» cesenate²⁸ diveniva un colloquio con se stesso e con chiunque vi prestasse orecchio ("uno, nessuno, centomila!"), di fatto adombrando una comunità di ricezione e di espressione sempre più consapevole di se stessa: che era quella dei letterati nazionali, in punto di tramontare dal suo chiuso "crepuscolo" ottonevicesimo e di svolgere senza veli il ruolo sociale che la vita moderna le aveva assegnato – dalla Libia in avanti.

Exit Serra

Per questo Serra compì il suo "viaggio al termine della critica" nell'*Esame di coscienza di un letterato* (1915)²⁹, anch'esso pubblicato dalla «Voce», nel quale, sul limite ormai della propria vita, discutendo della necessità che l'Italia intervenisse o meno nella Grande guerra, si spogliava definitivamente degli orpelli dannunziani, delle formule crociane e anche dell'artigianato accademico carducciano (tutti in lui agenti, ma ormai sciolti quasi senza resti), e dava vigore di stile alle intuizioni

²⁷ Mutuo l'espressione da Arturo Martini, che l'impiega per indicare il carattere essenziale delle sue sculture.

²⁸ La Biblioteca Malatestiana, di cui Serra era direttore.

²⁹ R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato* (1915). Seguito da «*Ultime lettere dal campo*», a cura di G. De Robertis e L. Ambrosini, Milano, Treves, 1916, pp. 3-83.

di Pascoli sul movimento della «grande proletaria», immergendosi, grazie a una scrittura che fissava il presente come in un documento visivo, nella folla dei suoi umili vicini e presto commilitoni:

mi parlavano da uguali a uguale, colla frusta o il badile in mano, la camicia aperta e la faccia in sudore, corrugata un poco dal dubbio. [...] Eran sempre le stesse domande: «che si vada? [...] ma, se ci tocca, si va tutti questa volta [...] quando bisogna andare, si va [...]». [...] marciare e fermarsi, riposare e sorgere, faticare e tacere, insieme; file e file di uomini, che seguono la stessa traccia, che calcano la stessa terra; cara terra, dura, solida, eterna; ferma sotto i nostri piedi, buona per i nostri corpi. [...] in un modo che le frasi diventano inutili³⁰.

In quella folla sparì coll'uniforme grigioverde del tenente Serra, e battezzò, col suo sacrificio, il 20 luglio 1915, la massa degli ignoti lettori, persino analfabeti, in una patria.

INTERMEZZO

Ho sostenuto che il compimento delle premesse ideali e stilistiche serriane si riscontra, tramite lo stesso atteggiamento critico (che passa puntualmente per la «Voce» di De Robertis)³¹, nella poesia *Fratelli* di Giuseppe Ungaretti e nell'intero *Porto sepolto* (1916)³². In Ungaretti la riflessione sulla vita e sull'arte si fa canto senza aggettivi e senza retoriche alte o basse. È il singolo individuo che parla a tutti e per tutti, secondo una verità che non si stacca dall'esperienza condivisa e anzi trova una "durata" che, proprio per la sua particolare e cosmica autenticità, ne trascende i limiti.

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli³³

È un canto moderno fra la vita e la morte, sul limite cioè, primo e ultimo, di ogni esperienza: un limite invalicabile, e tuttavia infinitamente plastico e costruttivo, sul quale il valore morale dell'arte, letteralmente, si "incarna" nel

³⁰ *Ibid.*, pp. 79-80.

³¹ Ungaretti pubblicò alcune poesie sulla rivista.

³² Cresti, *Tornando a casa. Renato Serra: l'«Esame», la guerra e le arti*, cit., pp. 74-76.

³³ G. Ungaretti, *L'allegria. 1914-1919* (1931), Milano, Mondadori, 1942, p. 54.

passare del tempo umano, riprendendo premesse che erano apparse nella nostra letteratura precedente e che avrebbero avuto altri imprevedibili svolgimenti, molto al di là della letteratura stessa.

2. SECONDO VIAGGIO

«Vita operosa»

«Sono il solo uomo che abbia ucciso se stesso e che continui a vivere»³⁴, aveva scritto Giovanni Papini in un racconto “metafisico” nel 1904, *Due immagini in una vasca*, riprendendo il tema del “doppio”, di origine romantico-simbolista, ma trattandolo in modo “ridotto”, fino a confondere l’“altro” con il contesto della vita quotidiana.

In tal modo Papini metteva a fuoco una percezione psicologizzata del reale: una matrice che si sarebbe proiettata sulla nostra letteratura e arte in generale dell’intero Novecento. Il sentimento dell’Io, che si generava dall’ego disperso, ma senza una prospettiva trascendente, come una laica resurrezione nel contesto della società (Prezzolini, a sua volta, nel 1907, lo chiamava *La voce*³⁵, indicando una direzione di sviluppo nella rivista che avrebbe in seguito portato quel titolo), quel sentimento si era infatti riplasmato, come si è visto, nell’*Esame* di Serra e nella prima poesia di Ungaretti.

Un altro effetto si riscontra a partire da quanto Massimo Bontempelli afferma nella sua *Vita operosa* (1921): «Prima della guerra c’erano le parole *sensibilità, dinamico, musicale*, oggi invece le pietre basilari del vocabolario critico sono *costruito, corposo, architettura*»³⁶. Se si confrontano i termini qui giustapposti, si coglie una sorta di metamorfosi della soggettività, di origine “crepuscolare”, che passa dall’*era nuova* in un nuovo contesto materiale, come se il papiniano «continuare a vivere dopo essersi uccisi» o il serriano «essersi trasfusi nella collettività di una patria» oppure la «fratellanza» ungarettiana (sarebbe interessante accostare le forme plastico-sintetiche di quest’ultima alle istanze del razionalismo costruttivo, passando per *Eupalinos* di Paul Valéry³⁷) assumessero un’estensione senza precedenti, tale da associare il concetto di umanità e umanesimo moderni a un’arte collettiva, quale fu davvero in Italia, e in tutto il mondo occidentale, dopo la Grande guerra, l’architettura³⁸.

³⁴ G. Papini, *Due immagini in una vasca* (1904), in Id., *Il tragico quotidiano*, Firenze, Libreria della Voce, 1913, p. 134.

³⁵ Giuliano [G. Prezzolini], *La voce*, in «Leonardo», iv, 3ª serie, agosto 1906, pp. 200-211.

³⁶ M. Bontempelli, *Vita operosa* (1921), Milano, SE, 1988, p. 58. Ringrazio Teresa J. Palumbo per avermi segnalato il passo.

³⁷ P. Valéry, *Eupalinos ou l’architecte* (1921), trad. it. *Eupalinos*, a cura di V. Sereni, Milano, Mondadori, 1947, pp. 71-164.

³⁸ R. Cresti, *Effetti della Grande guerra sulle arti*, in *Visioni della Grande guerra*, a cura di I. Biagioli e M. Severini, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 26-44.

Magia «morale»

È da tale presupposto che inizia la vicenda intellettuale e personale di Edoardo Persico, di cui ho già proposto altrove un’interpretazione³⁹, e che non intendo qui ripetere, se non per metterne in luce il proseguire in essa di un “viaggio” a un altro “termine della critica”, che viene da Serra e affini, e, addirittura, da un tempo precedente. Quello, cioè, del quale proprio Papini e il contesto culturale fiorentino primo novecentesco erano stati pionieri, quando avevano rimesso in corso il primo romanticismo e, in esso, l’«idealismo magico» di Novalis, subito accolto da molti consensi.

Novalis – in parte tradotto e introdotto da Prezzolini nel 1905⁴⁰ – aveva parlato della «magia» come d’una «vivificazione» del pensiero e di un processo di trasformazione dell’ego personale in un Io superiore, di cui l’ego stesso si metteva a scuola⁴¹. Non interessa ora ricostruire i presupposti filosofici di quella concezione (che erano in Fichte), ma indicarne l’essenza, costituita dal credere nella possibilità di creare un equilibrio intellettuale a contatto con le realtà più difficili e addirittura proibitive per la vita umana o per ciò che fino a un certo punto si era stimato un “centro morale” da cui dipendevano tutti gli atti pratici e intellettuali (Prezzolini collegava, infatti, direttamente il pensiero di Novalis al pragmatismo di William James)⁴².

Ora, è del tutto evidente che tale orientamento «magico» si sposava, almeno a parole, con il superomismo dannunziano e i suoi affini, ma, passata la *Belle Époque*, e compiutasi, per l’Europa, la catastrofe epocale della Prima guerra mondiale, la questione di pervenire a una morale “al passo con i tempi” si era riproposta in modo incalzante.

Ci voleva – ci sarebbe voluto – un intuito davvero «magico» per sintetizzare l’anteguerra al dopoguerra in un nuovo regime di valori, che tenesse conto di tutto l’accaduto. Qualche letterato di qualità l’aveva fatto, tuttavia solo per difetto, nel limbo nostalgico-sognante de «La Ronda» (1919-1922)⁴³, ma il conflitto mondiale aveva sancito, non tanto un punto di non ritorno rispetto alla tradizione culturale italiana ed europea, quanto la necessità di estendere

³⁹ R. Cresti, *L’imminenza del “doppio”. Opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in «Il capitale culturale» [*Musei e mostre fra le due guerre*], n. 14, dicembre 2016, pp. 573-609.

⁴⁰ G. Prezzolini, *Novalis*, Milano, Società Editrice Lombarda, 1905 [con disegni illustrativi di Ch. Daudelet].

⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

⁴² *Ibid.*, pp. 134-138 (una serie di frammenti novalisiani reca il titolo editoriale *Will to Believe*, che è quello d’una celebre opera del filosofo americano, edita nel 1896. Il pragmatismo si diffuse molto in Italia, in particolare da Firenze, e fu spesso considerato una forma di neoromanticismo. Si vedano, in parallelo, O. Ewald, *Il romanticismo e il presente*, in «Leonardo», III, 3ª serie, ottobre-dicembre 1906, pp. 257-269 e G. Papini, *Introduzione al pragmatismo*, in «Leonardo», v, 1, 3ª serie, febbraio 1907, pp. 26-37.

⁴³ G. Debenedetti, *Il romanzo italiano del Novecento* (1971), Milano, Garzanti, 1987, pp. 14-16; 18-19; 26-27.

il concetto di tradizione in rapporto alle enormi novità sopravvenute⁴⁴. L'«era delle folle» vedeva adesso apparire una vera «società di massa»: e i nuovi valori dovevano tenere conto della idea di comunità, l'Io superiore, cui l'ego romantico-simbolista s'era elevato, farsi «sociale». L'imponevano i milioni di morti sui campi di battaglia, i mutilati e variamente lesi, e, nell'ardua pace, tutti i reclamanti i propri diritti per i sacrifici affrontati e per una nuova, più cosciente concezione della vita che ovunque si era affermata.

Questo stava a dimostrare, in anticipo sui tempi, e senza mezzi che non fossero tuttavia le parole, l'*Esame* serriano, nel quale già la «magia» dell'Io diveniva «morale», prefigurando appunto un nuovo più esteso soggetto o identità collettiva. Un precedente dal quale Persico traeva, in implicita continuità, i propri spunti riflessivi.

Cielo e terra

Ne *La città degli uomini d'oggi* (1923), che era una giovanile resa dei conti con l'idealismo «categoriale» di Croce⁴⁵, antichi valori di cattolicesimo tomista assumevano sembianze moderne, secondo l'immagine evangelica di un ordine morale senza tempo, di una «città cubica» in cui il singolo scorgeva l'archetipo più elevato di ogni comunità:

Niente può procurarsi da sé, chi è solo: tutto lo minaccia col terrore dell'imminenza. La realizzazione d'un progetto umano esige un numero infinito di movimenti in una folla di esseri; è indispensabile la complicità del mondo, che non dipende da nessuno. Imprendere un'opera qualunque, confidando nelle proprie forze, è come pretendere di far rotare con la forza del mignolo gli astri del cielo. Ma l'azione del solitario può unirsi al travaglio del mondo. Tutti gli atti, anche i più imponenti, trovano nella comunità la vita. Noi operiamo col mondo, ed il nostro lavoro si riposa in esso.

Chi misurerà la propria azione? Occorrerebbe inseguirne l'eco.

Il mondo è un'alchimia di unità. Perciò, l'altro comandamento della comunione⁴⁶.

«Così in cielo come in terra» era il principio che Persico sentiva adeguato alla situazione in cui si trovava a vivere, e che poneva in relazione con lo stile del razionalismo architettonico, in cui si dava una riformulazione della geometria metafisica di Platone, già caratteristica nel nostro Rinascimento, ripresa dalla forma di grandi fabbriche-cattedrali di recente costruzione, come quella torinese della Fiat-Lingotto⁴⁷.

⁴⁴ Cresti, *L'imminenza del "doppio"*, cit., pp. 574-577 *passim*.

⁴⁵ E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, 2 voll., a cura di G. Veronesi, Milano, Edizioni Comunità, 1964, vol. I, pp. 296-311.

⁴⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 303.

⁴⁷ *Ibid.*, vol. II, pp. 3-5.

Diffondere e realizzare quell'ideale si poteva, prima di tutto, cogliendone i prodromi, non nei cortili delle patrie nazionali, bensì nell'*agorà* europea, in cui la patria diveniva il libero mercato delle idee. «come europeo moderno ritengo che nulla possa impedire alle parole, ai colori, ai volumi, ai suoni di oltrepassare le frontiere, e [...] attendo da una grande convocazione di spiriti nuove forme di vita e nuovi pensieri [...], sarebbe assurdo respingere qualcosa o qualcuno da questo concerto»⁴⁸.

Cooperare a un progetto unitario di riforma estetica, culturale e civile implicava allora trasformare l'ufficio del critico in una forma di aperta interlocuzione con l'esistente e, al tempo stesso, dare all'Io una mobilità di riferimenti retti dalla sua identificazione permanente, ma anche in continuo divenire oltre le singole occasioni di pensiero.

Il rapporto di Persico divenne così organico, dopo il trasferimento nel 1927 da Napoli a Torino e poi, nel 1929, a Milano, non all'affermazione del regime fascista, con il quale i rapporti furono da prima ambigui e poi tesi fino a patirne la maglia poliziesca, ma con il vasto tessuto di iniziative che, nelle due suddette città, si svolgevano nell'ambito delle arti, anche in rapporto agli sviluppi dell'industria e dei consumi di massa dell'intero mondo occidentale, e in particolare degli Stati Uniti ove l'architettura stava, oramai da decenni, creando una «nuova frontiera» dell'umanità.

Esperienze

Già Papini aveva connesso l'attività del letterato e del critico a uno sperimentalismo psichico che ne faceva un «accumulatore»⁴⁹ di memorie e di esperienze, dentro e fuori il movimento della vita, in una prospettiva che Serra, come si è detto, aveva confermato in relazione al mercato editoriale, e che Persico adattava adesso a una società divenuta sempre più complessa, ove i «fratelli» erano i lettori, soprattutto delle riviste, tra cui abbondavano pittori, poeti, musicisti, architetti e uomini di ogni formazione.

Riferendosi al «Baretti», sulle cui pagine, come su quelle della «Rivoluzione liberale», aveva iniziato a dare, dal 1923, i propri contributi (era stato amico di Gobetti)⁵⁰, egli scriveva: «Se non sapessimo intorno a noi questi spiriti non provinciali, la nostra fatica non avrebbe lo stesso significato e sarebbe senza utilità per la società e i costumi. La crisi dell'arte moderna consiste, in fondo, nella astensione dalla vita: l'artista che non sente intorno a sé il suo pubblico è indotto a creare opere senza destinazione»⁵¹.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁹ G. Papini, *Non voglio più essere ciò che sono*, in «Leonardo», III, 3ª serie, aprile 1905, p. 43.

⁵⁰ Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, cit., vol. I, pp. 312-358.

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

Con tali punti di orientamento, che una radicata persuasione metafisica rendeva incrollabili proprio per la sollecitazione concreta esercitata sull'Io dalla vita moderna, Persico prese a costruire una quantità di rapporti e a svolgere molteplici attività: fu prima il critico militante del gruppo torinese dei Sei, poi quello dei Chiaristi lombardi, poi il fondatore della Galleria Il Milione, in via Brera a Milano. Intanto accompagnava quelle attività stesse con interventi e recensioni giornalistiche, che lo indussero ad accostarsi all'architettura e ai suoi protagonisti soprattutto lombardi: fino a sentire di dover "cambiare pelle", facendosi, da letterato, quale si era sulle prime pensato, anche progettista di grafiche editoriali, e, in collaborazione con giovani architetti, di allestimenti di negozi e persino di spazi in grandi mostre nelle quali, specialmente a Milano, si fronteggiavano le anime culturali del regime fascista⁵².

Sempre più l'architettura gli era apparsa una forma di sapere pratico, capace di raccogliere in sé, nelle arti e fuori dalle arti, tutte le idee e i valori della tradizione culturale europea come in un'impresa sociale ove la critica diveniva opera collettiva e la società il nuovo terminale intersoggettivo d'ogni giudizio. Attraverso l'opera del critico-"architetto" e la sua capacità di farsi ricettore e diffusore di nozioni, ma anche di conoscenze pratiche derivate dalla frequentazione d'ambienti produttivi, tutte le esperienze e le memorie si sintetizzavano, riprendendo corpo e vigore dal contatto col reale.

Si trattava di un individualismo "sociale", incompatibile con gli indirizzi totalitari del fascismo, soprattutto dopo il 1936, quando la nascita dell'Impero sancì il predominio dello stile littorio di Marcello Piacentini sulle mire di adattamento plastico di ogni edificio e idea alle effettive esigenze della società⁵³, sostenute da Giuseppe Pagano e dagli architetti che si riunivano, con varietà di vedute, attorno alla rivista «Casabella»: che Persico diresse, dal 1934 al 1936, con Pagano stesso⁵⁴, e sulla quale pubblicò una quantità di articoli volti a fare conoscere l'opera di grandi architetti come Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier e soprattutto Frank Lloyd Wright.

Punti di fuga

La persecuzione subita da parte del regime e la sua misteriosa morte nel 1936 (fu trovato senza vita nel suo appartamento milanese, apparentemente "per cause naturali")⁵⁵ diedero alle sue ultime prove come progettista uno slancio metafisico che riprendeva gli indirizzi culturali giovanili (e ne rivelava insieme la permanenza

⁵² C. Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo*, Torino, Boringhieri, 2008, pp. 85-187. Inoltre Cresti, *L'imminenza del "doppio"*, cit. *passim*.

⁵³ Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo*, cit., pp. 187-321.

⁵⁴ R. Astarita, *Casabella Anni Trenta*, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 75-146.

⁵⁵ A. Camilleri, *Dentro il labirinto*, Milano, Skira, 2012, pp. 69-78.

sotto le sembianze, geometriche e "cubiche", dei primi veri oggetti di *design*). Ma, se si tiene conto di quanto egli fece, in diversi modi, a Milano, nella prima metà degli anni trenta, ci si accorge, soprattutto, di una straordinaria capacità di utilizzare, proprio dal "centro permanente" dell'Io, tutti i linguaggi della comunicazione, dando vita a impaginazioni di riviste (*in primis* quelle di «Casabella»), supplementi delle stesse e persino manifesti pubblicitari, nei quali l'atto critico assume sembianze, anche grafiche e fotografiche, complementari al testo scritto.

Ne è un esempio la straordinaria strenna dedicata alla scultura romana nel dicembre 1935, nella quale pubblicità di agenzie di viaggio e di prodotti industriali, "fotomontati" con "analoghi" reperti archeologici, si correlano col "bianco-e-nero" di statue antiche e a un rigoroso testo introduttivo impaginato su due "colonne", fino a mostrare lo stabilimento dolciario Motta, i suoi macchinari e, addirittura, le sue maestranze!⁵⁶

Fu quella la via, precorsa da «Corrente» (1938-1940) di Ernesto Treccani, aperta ai fatti, alle idee e a tutte le arti⁵⁷, che, dopo la Seconda guerra mondiale, portò ad altre trasformazioni "critico-immaginative", come quelle del «Politecnico» (1945-1947)⁵⁸ di Elio Vittorini, cui collaborarono fotografi divenuti, come Luigi Crocenzi, nuovi narratori della realtà; o di «Civiltà delle macchine» (1953-1979) di Leonardo Sinisgalli⁵⁹.

ARRIVO E PARTENZA

Il critico-direttore (con la sua "redazione") si confermava in esse un "architetto" anche se non costruiva materialmente (non era stato così anche al tempo di Giotto?), ma ideava con vari mezzi un immaginario che era una selezione di materiali destinati a una "fratellanza" alla quale lo sviluppo della modernità dava ora un carattere intellettuale. Il suo lavoro si svolgeva nel segno della libertà di ricerca individuale come fonte di un continuo rinnovamento di valori e di forme, che revocava i dogmi dell'ideologia o della tecnica e mirava a includere ogni tempo in una vivente "contemporaneità".

Fra la frase, già citata, di Serra, «L'eredità del passato è leggera su questa generazione che ne ha fatto l'inventario e la stima»⁶⁰, e la citazione che si trova

⁵⁶ *Arte romana*, supplemento a «Domus», dicembre 1935. Si veda al riguardo Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, cit., vol. I, pp. 216-117. La ditta Motta era, ovviamente, come le altre rappresentate, uno sponsor della edizione.

⁵⁷ *Corrente di vita giovanile (1938-1940)*, a cura di A. Luzi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975.

⁵⁸ Garin, *Cronache di filosofia italiana*, cit., vol. II, pp. 507-531.

⁵⁹ *Le «Muse irrequiete» di Leonardo Sinisgalli*, a cura di G. Appella, Roma, De Luca, 1988. Non sarà inutile ricordare che a «Civiltà delle macchine» diede la propria collaborazione Giuseppe Ungaretti, capace come pochi di individuare, fino agli anni sessanta, gli elementi di continuità nella cultura novecentesca.

⁶⁰ Cfr. *supra*, nota 25.

in una delle ultime conferenze di Persico, «La città antica riposerà sulle spalle della nuova. Fardello leggero, perché il colosso così carico del vecchio genitore, con il figlio sottobraccio, sarà come Enea, il simbolo della religione dell'uomo»⁶¹, si intravede uno sviluppo critico che ha nessi reciproci con la storia, ma che inventa, attraverso se stesso, anche l'immagine della storia nei due versi del tempo. Quel rapporto si sarebbe confermato per tutto il secondo Novecento e oltre, con altri mezzi e artefici.

E il viaggio continua.

OSVALDO LICINI, ANNI VENTI E TRENTA:
ITINERARI DI UN VIAGGIO VERSO
LA «REGIONE DELLE MADRI»

di Stefano Bracalente

ALL'ORIGINE DI TUTTO: PARIGI 1917

Attore del limite per la stagione di una vita, Osvaldo Licini (1894-1958) si è mosso lungo le linee di confine tra i tanti "ismi" d'avanguardia, ai quali pure si è avvicinato, libero di cogliere e rielaborare al di qua e di là della soglia. Indipendente, insofferente verso le etichette di gruppo, è sfuggito sempre a ogni netta classificazione. Tutti e nessuno sono stati i suoi maestri. Ed è questa la sua forza. Tra una Parigi scintillante di modernità e il paesaggio marchigiano – sotto la sola luce delle stelle, della luna e del sole – ha saputo essere artista *errante*: una voce fuori del coro, eccentrico rispetto a ciò che, di volta in volta, si è proposto ai suoi occhi come un codice da rispettare, uno stile o un gruppo al quale aderire. Milita Licini, senza appartenenza.

Ma questa è l'eredità, questo è il *segno* che la Parigi dei folli anni venti gli lascia addosso. Parigi era allora – per usare un'espressione del critico André de Ridder – la «Babele di tutte le confusioni», un crocevia di linguaggi, arcipelago di isole, dedalo intricato di contaminazioni dove si imparava a prendere parte restando a distanza¹.

Non rivendicava l'affiliazione a un movimento ben preciso, Parigi. C'era posto per tutti in quel momento e Licini impara ad assimilare da tutti per somigliare a nessuno. Sfuggire al *naturalismo* quanto allo *stile* era un imperativo per chiunque volesse essere moderno. Allontanarsi però dalle forme già date della natura, così come dalle *idées reçues* – tanto accademiche quanto d'avanguardia – era una conquista difficile: ambita da tanti, accessibile a pochi. Nello smarrimento che coglie gli artisti del dopoguerra, quando tutte le vie sembrano essere battute, Parigi indica una direzione possibile: dalla figurazione *fauve* (entro la quale Licini si muove per tutti gli anni venti) fino alle molteplici espressioni astratte (tra geometria e

⁶¹ Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, cit., vol. II, pp. 227-228 (il passo è di Charles Duveyrier dall'articolo *Le Paris Saint-simonien*, del 1831).

¹ Su questi aspetti, S. Fraquelli, S. Davidson, M.L. Pacelli (a cura di), *Gli anni folli. La Parigi di Modigliani, Picasso e Dalì 1918-1933*, Ferrara, Ferrara Arte, 2011, pp. 21-31, 47-59.

surrealtà) la via maestra per l'indipendenza è il ritorno alle origini, che fossero i primitivi medievali, le regressioni al primitivismo naïf o l'esotismo dell'*art nègre*.

Parigi era «il posto dove bisognava essere per essere liberi», sosteneva Gertrude Stein. E nei primi anni venti, Licini la frequenta più volte. Vi soggiorna tra il 1920 e il 1921, forse ininterrottamente, poi di nuovo dall'inizio del 1925 all'estate del 1926. In mezzo, una serie imprecisata di brevi sortite parigine, perlopiù estive. Non visse la *bohème* di Maudit-Modi, Licini. Alloggiava nel più dignitoso appartamento di mamma Amedea e della sorella Esmeralda, ballerina all'Opéra. Qui, al faubourg Poissonnière n. 28, c'era il suo studio². Amava però aggirarsi nei quartieri *bohémien*, Montparnasse in testa, coi suoi caffè leggendari (La Rotonde, il Dôme, Les Closéries de Lilas), artisti dai nomi già immensi (Picasso e Modigliani su tutti), gallerie e accademie alternative, intellettuali e mercanti d'arte lungimiranti, compagnie teatrali d'avanguardia in voga, dai Balletti Svedesi ai Balletti Russi.

Espose prima nei caffè, Licini, poi nelle più prestigiose sale del Salon d'Automne (1921 e 1922) e in quelle del Salon des Indépendants (1923 e 1925). Non passava inosservato. La critica ne apprezzava le rimarchevoli qualità, il «bel temperamento» e la «solida tecnica», «la sensibilità delicata e fine», quel «senso acuto dell'armonia e della composizione», sebbene la giovane età imponesse l'attesa dell'esperienza matura: quella che solo il mestiere infondeva e conduceva lontano dalle influenze. Così si poteva leggere su «La Revue Moderne», del 15 gennaio 1922.

Due ritratti femminili, di maniera squisitamente francese, accompagnavano quella recensione lontana del Salon d'Automne, ma la svolta postimpressionista-*fauve* doveva essersi già compiuta se, all'inizio del 1920, Mario Tozzi incontrò a Parigi un Licini cambiato rispetto agli anni bolognesi d'accademia: «Ritrovai subito Licini. Avevo lasciato a Bologna un Licini futurista e qui lo ritrovavo postimpressionista: Matisse+Dufy+Friesz nei paesaggi e nei fiori; un po' modiglianesco nelle figure»³.

Tozzi si era trasferito in città all'inizio del 1920 e Licini – che proprio in gennaio otteneva il congedo illimitato – non vi tornava dal fatidico 1917 quando, in licenza di convalescenza per la ferita riportata sul Podgora, aveva assistito prima a *Parade* di Cocteau e conosciuto poi Modigliani, col quale aveva discusso «se la natura e la bellezza sono o non sono geometriche», ma anche «dell'Italia, di Venezia, di Lautréamont, del cubismo, della scultura greca arcaica, della scultura negra», che di Maudit-Modi, ricorda Licini, era la fissazione⁴. E lo era pure di Picasso e Cendrars, conosciuti entrambi alla Rotonde: il primo impegnato allora

nelle scenografie di *Parade*, il secondo di lì a poco avrebbe dato alle stampe *Antologie nègre* (1921), componendo anche il testo per la pièce *La création du monde* (1923): una favola cosmogonica ispirata ai miti africani, sullo sfondo di uno scenario di divinità primitive dai gesti bloccati e scenografie di Léger, apertamente ispirate alla scultura africana, sospese tra la meccanizzazione dell'Esprit Nouveau e il tribale⁵. Lo spettacolo raccoglieva per certi versi l'eredità di *Parade*, prima pièce teatrale a proporre ritmi afroamericani, coreografie dai gesti bloccati e costumi-scafandro ispirati a una combinazione tra il cubismo sintetico, suggestioni futuriste e le maschere tribali africane⁶. Lo scandalo era stato clamoroso, ma non per Licini che ne trasse anzi ispirazione per il marionettismo protomeccanico dei suoi *Soldati italiani*: marionette-fantoccio, prive di identità, che scivolavano leggere a passo di danza sulla tragedia immane della Grande guerra, esorcizzandone l'orrore con l'arma dell'ironia. La loro era però più di una regressione naïf nei rassicuranti mondi dell'infanzia. Il teatro d'avanguardia le riconduceva alla dimensione totemico-arcaica della supermarionetta di Gordon Craig, espressione di un sapere lontanissimo, che era la teoria cosmogonica degli opposti⁷.

Quel soggiorno straordinario, nel cuore della Grande guerra, resterà per Licini la madre di tutti i successivi incontri con Parigi. Tra gli anni venti e trenta, in particolare, la Cité è stata davvero un'origine: è la città impressionista, la modernità, la madre di tutte le avanguardie; una meta e la «metà immancabile» alla quale ricongiungersi appena possibile; una conferma e al tempo stesso una rivelazione. Parigi è l'inizio entusiasmante di una carriera d'artista, la famiglia da riabbracciare, l'amore per Nanny Hëllstrom, conosciuta al Dôme nel 1925 e presto sua sposa. Parigi è la trasgressione, tanta lussuria e incondizionata libertà. Ciò di cui Licini aveva più bisogno.

VERSO "PARIGI AMICA" INSEGUENDO IL MITO IMPRESSIONISTA

Tornato dalla Francia nel 1921, aveva vissuto e insegnato nel fermano, spostandosi a Parigi solo per brevi trasferte estive. La marcia su Roma e l'avvento del regime fascista lo avevano via via distratto dai fatti dell'arte, togliendogli il piacere di lavorare fino ai drammatici avvenimenti sfociati nell'omicidio Matteotti e proseguiti con i sanguinosi pestaggi squadristi. Anche la campagna intorno a Monte Vidon Corrado fu sconvolta per tutto l'autunno 1924.

⁵ Su questi aspetti si vedano i saggi di L. Rosenstock, *Léger «La creazione del mondo»* e R. Krauss, *Giacometti*, in W. Rubin (a cura di), *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il moderno*, Milano, Mondadori, 1985, vol. II.

⁶ W. Rubin, *Picasso*, in Id. (a cura di), *Primitivismo*, cit., vol. I, p. 318.

⁷ S. Bracalente, *Gli Episodi di guerra di Osvaldo Licini, tra danza e teatro d'avanguardia*, in M. Severini (a cura di), *Trame disperse. Esperienze di viaggio, di conoscenza e di combattimento nel mondo della Grande guerra (1914-1918)*, Atti del Convegno internazionale di studi, Fano-Senigallia-Castelbellino, 28-30 novembre 2014, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 241-253.

² Cfr. E. Pontiggia, E. Torelli Landini, *Licini. Gli anni Venti*, Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 1992.

³ M. Tozzi in M. Pasquali (a cura di), *Catalogo ragionato dei dipinti di Mario Tozzi*, Milano, Mondadori, 1988, p. 74.

⁴ O. Licini, *Ricordo di Modigliani (1934)*, in G. Baratta, F. Bartoli, Z. Birolli (a cura di), *Errante erotico eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 94 (d'ora in poi *Errante*).

Aveva creduto al fascismo della prima ora, Licini, e nelle sue promesse di rinnovamento: per breve periodo era stato iscritto al PNF, ma prima di altri si era reso conto che lo spirito rivoluzionario del movimento nascondeva in realtà il volto della dittatura incipiente⁸. Desiderava cambiare aria, la nostalgia di Parigi lo rapisce e nel dicembre del 1924 scrive: «Io sono quasi contento di lasciare queste arie ammorbate [...]. Sono stanco, ed ho fretta di partire perché spero di poter trovare lontano la calma e la serenità necessarie per lavorare. Ahi! Serva Italia!»⁹

Avrebbe raggiunto Parigi tra il febbraio e il marzo del 1925. In Francia stava per sbocciare la primavera, mentre il lungo inverno della dittatura calava sull'Italia. A Parigi si sentiva rinascere, aveva ritrovato l'ispirazione, «la voglia pazza di lavorare e fare meglio»: ora scriveva lettere con lo spirito rinfrancato di chi si sentiva libero da ogni oppressione: «aria buona, respirabile, non ci sono camicie nere – finalmente. Qui si può anche gridare “viva la Repubblica” senza andare in galera»¹⁰. Nessuno in Francia si interessava degli eventi italiani e Licini ammirava quella capacità transalpina di «infischiarne». Non aveva dimenticato i propri doveri di italiano, di antifascista: da lontano seguiva gli eventi, era «informatissimo», non perdeva occasione per denunciare la verità, l'infamia e la vergogna di cui l'Italia si stava coprendo¹¹. Le questioni dell'arte bussavano però con più insistenza alla sua porta. Un mercante della rue de la Boétie gli aveva prospettato la possibilità di un contratto. Nella sua bottega si vendevano solo dei Cézanne, Renoir, Toulouse Lautrec e Modigliani. Licini ne era entusiasta: sarebbe stato «quinto» tra tanti grandi¹².

In Francia rincorreva il mito impressionista e lo inseguiva fino in Costa Azzurra: «Sono qua a dipingere il mare francese. La costa è magnifica. La mia cuvette est la mer, la mia latrina i boschi!»¹³ Sulle orme dei suoi maestri – il Van Gogh sceso a Arles, il Cézanne di Aix-en-Provence e il Matisse della Costa Azzurra – stava vivendo un'esperienza davvero entusiasmante. Ma in quegli anni di ritorno all'ordine, proprio l'impressionismo era il nemico contro il quale la critica di regime sferrava l'offensiva più dura, assai più che verso le redivive avanguardie. Alla Seconda Biennale di Roma (1924) si era data ormai per esaurita la *pittura pura* di estrazione impressionista (paga del proprio virtuosismo, volta alla risoluzione dei soli problemi tecnico-cromatici, troppo istintiva e piena di foga), rea soprattutto

⁸ L'iscrizione di Licini al Partito nazionale fascista di Grottazzolina, dal 1923 al 1924, risulta da un documento del Comando dei Carabinieri di Montegiorgio inviato alla Questura di Ascoli Piceno in data 27 gennaio 1930. Il documento è nel fascicolo dei vigilati politici intestato a Osvaldo Licini, presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno.

⁹ O. Licini, lettera a E. Catalini, 6 dicembre 1924, Roma, Fondo Buschi.

¹⁰ O. Licini, lettera a E. Catalini, 18 marzo 1925, Roma, Fondo Buschi.

¹¹ O. Licini, lettera a E. Catalini, 7 settembre 1925, in D. Pupilli, *Ermeneqildo Catalini. Un intellettuale tra liberalismo e comunismo*, in «I quaderni» n. 22-23, Ancona, Istituto Gramsci Marche, 1997, p. 113 e O. Licini, lettera a E. Catalini, 22 dicembre 1925, in D. Pupilli, *Il Professor Catalini. Vicenda umana e passione democratica di un «piccolo maestro»*, Fermo, Andrea Livi Editore, 1995, p. 151.

¹² O. Licini, lettera a E. Catalini, 7 settembre 1925, in Pupilli, *Ermeneqildo Catalini...*, cit., p. 113.

¹³ O. Licini, cartolina a E. Catalini, 22 settembre 1925, *ibid.*, p. 114.

di aver spezzato il filo della tradizione e della corrente latino-italica. Il Ventennio si inaugurava con una crociata antifrancese, che sottendeva una strenua difesa della razza. Non si dava plasticismo moderno al di fuori di una matrice giottesca e si credeva davvero che tutti i più grandi artisti francesi (come Cézanne, ma anche Ingres o Poussin) avessero rimediato al limite della propria razza col riferirsi all'arte italiana, alla geometria e ai valori essenziali dei primitivi italiani¹⁴. Cézanne diventò un Giotto moderno o un Masaccio in veste contemporanea: francese di nascita, ma italiano nello spirito. Il dibattito tra classico e romantico si avviava così, in Italia, verso una soluzione «artificiosa, antistorica, imposta dal regime politico», ha osservato Argan, «verso un classicismo opportunistico e ridicolmente sciovinistico, sgrammaticato al punto da parere parodistico»¹⁵.

Licini non vedeva alcuna «rinascenza» nel giottismo di maniera che imperverava sulla grezza e provinciale Italia fascista:

Se gli italiani avessero il gusto formato e sicuro della bellezza – scriveva ancora nel dicembre del 1924 – non ci sarebbe forse oggi questo annebbiamento degli spiriti. Hai visto che crisi anche nell'arte? Per me tutto deriva dalle disperate umilianti condizioni generali e attuali. Anche il falso-impero ha allignato (ammazzalo!) in questo regime di delizie. Ha potuto sembrare rinascenza e stile¹⁶.

Negli anni immediatamente precedenti aveva tentato anche di interpretare la tradizione al vaglio della maniera francese: ne erano nati il *Ritratto di Ave* (sul modello raffaellesco dello *Sposalizio della Vergine*), una *Regina Pacis* (ammirata nella chiesa di Sant'Agostino, a Fermo, senza concedere nulla allo stile gotico dell'originale) e una serie di vedute della medievale Montefalcone, restituite con un chiaro segno *fauve*. Le carte del fondo Buschi, di Roma, documentano anche i tentativi di contatto con Bottega di Poesia, a conferma di uno sguardo continuamente rivolto oltralpe, come lo era l'elegante ed eclettica galleria milanese del Conte di Castelbarco, dove Licini sperava di esporre e ritrovare magari un po' del respiro cosmopolita di Parigi¹⁷.

Uno sguardo d'intesa simile, verso «Parigi amica» e non verso «Roma madre», era certo una scelta eccentrica nell'Italia dell'epoca, ma è questa che garantisce a Licini la via di fuga dall'*impasse* in cui, già alla vigilia della Grande guerra – poi nel pieno del conflitto e infine nel primo dopoguerra –, erano cadute le arti di fronte alla necessità di «procedere e guardare oltre», senza cedere al formalismo d'avanguardia, né alla pericolosa involuzione degli artisti che cercavano affanno-

¹⁴ R. Papini, *La seconda biennale romana, gli stranieri e noi*, in «Emporium», n. 350, Bergamo, febbraio 1924, p. 115.

¹⁵ G.C. Argan, *Prefazione a L. Venturi, Il gusto dei primitivi (1926)*, Torino, Einaudi, 1972, p. xxvii.

¹⁶ O. Licini, lettera a E. Catalini, 6 dicembre 1924, cit.

¹⁷ O. Licini, lettera a E. Catalini, 7 dicembre 1923, Roma, Fondo Buschi. Sulla storia di Bottega di Poesia, A. Modena (a cura di), *Botteghe di editoria, tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*, Milano, Electa, 1998.

samente di ripristinare la tradizione delle antiche scuole – i «resuscitatori dello spirito di Masaccio», li chiamava Ugo Nebbia –, coloro che ne seguivano le forme senza assimilarne la sostanza¹⁸.

Tra gli azzardi d'avanguardia *à la page* e le insidie della tradizione, una terza via esisteva e passava per «Parigi amica». Prima che Lionello Venturi, con *Il gusto dei primitivi*, riconoscesse all'impressionismo «il giusto modo di opporsi all'involuzione»¹⁹, Licini aveva già intrapreso quella via. Lontano da «Roma madre», sulla direttrice di viaggio Bologna-Firenze-Parigi, era stato Soffici a indicargliela prima della guerra, quando «Lacerba» si era appartata dal futurismo milanese e dagli eccessi oltranzisti della sperimentazione avanguardista, tornando alle matrici genetiche del movimento: origini schiettamente francesi – impressioniste, postimpressioniste e simboliste –, nelle quali riconoscere non soltanto le basi fondanti del Futurismo, ma anche i presupposti di ogni possibile, ulteriore rinnovamento d'avanguardia. Soffici avrebbe tradito se stesso, diventando uno dei campioni di Strapaese e del Novecentismo straccittadino, ma quella secessione avveniva – almeno allora – non per spirito di involuzione, quanto per «superare e oltrepassare la cultura coll'assorbirla e l'approfondirla», si precisava nel manifesto *Futurismo e Marinettismo* (1915). L'originalità era una laboriosa e dura conquista, richiedeva un impegno etico ed estetico che Licini era pronto ad assumere senza requie né sconti.

NEL SEGNO DI CÉZANNE:

DAL «PRIMITIVISMO FANTASTICO» ALLA DEFORMAZIONE «FAUVE»

In quella proposta di Soffici c'era anche la conferma di una maniera francese con la quale Soffici stesso aveva contribuito al dibattito sul primitivismo italiano, rinato proprio a Firenze all'inizio del secolo²⁰. Licini gravita in quel contesto prima della guerra ed è indicativa la definizione che, anni dopo, fornirà per i lavori del biennio 1913-1915: «primitivismo fantastico»²¹. Erano gli anni della militanza futurista, al seguito di «Lacerba» e sotto la stella di Soffici, il primo in Italia a divulgare la conoscenza di Cézanne, il principio dell'arabesco, la deformazione lirica della *pittura pura*, fatta di riduzione, sintesi e abbreviazione. A quel principio di deformazione si riferisce Licini quando scrive di fare del «paesaggio arabesco»,

¹⁸ U. Nebbia, *Sul movimento pittorico contemporaneo (1913-1924)*, in «Emporium», n. 351, Bergamo 1924, p. 191.

¹⁹ Argan, *Presentazione*, cit., p. xxvii.

²⁰ A. Borgogelli, *Primitivismo e deformazione*, in A. Borgogelli, R. Bonzano, F. Cavallini, P. Nardoni, *Aspetti del primitivismo in Italia*, Bologna, Dipartimento delle Arti visive, performative, mediali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2015, p. 13.

²¹ O. Licini, *Questionario Scheiwiller (1929)*, in *Errante*, cit., p. 98.

nel 1913²². Ed è a quel medesimo principio che torna per tutta la stagione realista, tra il 1920 e il 1929, anni in cui Lionello Venturi prima – con *Il gusto dei primitivi* – e Edoardo Persico poi – con la sua lettura venturiana dell'impressionismo – avrebbero ribadito il carattere primitivo dell'immagine semplificata, abbreviata²³.

A guidare Licini in quel decennio erano stati Cézanne, Van Gogh, Matisse. Una triade di maestri apertamente ammessa solo nel 1935, ma che a posteriori appare come una sequenza in successione verso il futuro, rispetto a quella “regressiva” indicata un po' polemicamente per l'amico Morandi: Cézanne, Corot, Chardin²⁴. Un punto di partenza comune era stato Cézanne, divenuto poi l'alibi per il giottismo di maniera negli anni del ritorno alla tradizione e ai suoi *valori plastici*, intesi come il disegno e l'evidenza salda dei contorni, il chiaroscuro e la definizione plastico-scultorea del volume, la sintesi della forma. C'era stato però un tempo in cui la maniera francese aveva dettato altri *valori plastici*, quelli dell'arabesco appunto, quelli che Licini ha annotato a matita su una pagina di *Poesie 1916-1923* di Cocteau, del 1925, strizzando chiaramente l'occhio al Soffici d'anteguerra di *Cubismo e Oltre*. Il catalogo della mostra *Jean Arp-Osvaldo Licini*, nel 2014, è stato l'occasione per documentarlo²⁵.

Casualità (o forse no?) vuole che la pagina in questione sia il frontespizio della sezione *Le Cap de Bonne-Espérance (1916-1919)*: ed è affascinante l'idea di una proiezione tutta interiore verso i Mari del Sud, particolarmente appropriata in quel 1925. Se la Parigi del primo dopoguerra amava alla follia il ritmo spontaneo della *sculpture nègre*, un susseguirsi di iniziative aveva segnato, fin dal 1919, il successo crescente dell'*africanisme* e non senza omaggi al pionierismo di *Parade*. Ma è proprio nel 1925 che la *negrophilie* trionfava. E lo faceva con gli spettacoli della *Revue nègre*, i suoi ritmi afroamericani e la venere nera al seguito: Josephine Baker. Era anche l'anno della mostra *L'Art d'Aujourd'hui*, preludio all'astrattismo del gruppo Cercle et Carré. Ed era di scena l'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative, con la ricapitolazione divulgativa delle avanguardie e un Art Déco che non si sottraeva all'interesse per il tribale delle maschere, seppur smussate nei loro eccessi per ritrovarsi, finemente stilizzate, nel design di oggetti e arredi²⁶. In quella Babele, dove era la Scuola di Parigi a farla da padrone – tra un cubismo redivivo e il surrealismo ai suoi primi passi –, il 1925 segnava un passaggio importante: si tiravano le somme di tutte le esperienze d'avanguardia e del dopoguerra²⁷. La revisione dei linguaggi passava più che mai per una via che risaliva alle origini.

²² O. Licini, lettera a F.B. Pratella, 17 settembre 1913, in *Errante*, cit., p. 103.

²³ E. Pontiggia, *Persico e gli artisti, 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, Milano, Electa, 1998, pp. 17-18.

²⁴ Licini, lettera a G. Marchiori, 3 marzo 1939, in *Errante*, cit., p. 142.

²⁵ Bracalente, *Licini, alle origini del volo. Indagine documentaria sulla genesi astratta di inizio anni trenta*, in G. Comis, B. Della Casa (a cura di), *Jean Arp-Osvaldo Licini*, Milano, Skira, 2014, pp. 76-87.

²⁶ Rosenstock, *Léger «La creazione del mondo»*, cit., p. 483.

²⁷ S. Lux, *Il nous apprend à dominer le dynamisme universel*, in C. Eyerman, *Cubisti Cubismo*, Milano, Skira, 2013, p. 188.

Licini non cita, né imita i feticci. Il suo mare è la Costa Azzurra. Ma se il potenziale espressivo del tribale era stato posto per la prima volta in maniera dirimente da Guaguin, Cézanne ne aveva colto il valore plastico spronando i *fauves* a superare il postimpressionismo verso una nuova via che rimontava all'origine²⁸. Prima di Picasso, Matisse era stato l'artista che meglio aveva compreso Cézanne, all'inizio del xx secolo. Il tribale suggeriva nuove possibilità plastiche, non aveva connotazioni emotive, colpiva per le proporzioni e i piani inventati, prescindeva dal soggetto; non era schiavo del principio di imitazione, anzi se ne liberava realizzando – è il caso di dirlo – feticci che non rimandavano ad altro da sé, piuttosto erano delle realtà in se stesse, nelle quali i primitivi credevano fermamente. Matisse amava sottolineare che col suo *Nudo blu* – un nudo “africano” – non aveva voluto rappresentare una donna, ma “fare” un quadro. È questo che lo colloca, come Cézanne, su una linea analitica dell'arte moderna, il cui modello di riferimento è la mentalità primitiva²⁹. Su quella linea procedono Picasso, i cubisti e Mondrian. E in scia si colloca anche Licini, senza che il suo lirismo ne risulti compromesso.

L'atteggiamento analitico di chi risale alle origini, infatti, non è il calcolo matematico puro. Prevede sì l'analisi – intesa come scomposizione del linguaggio nei suoi elementi minimi e la successiva riorganizzazione in un ordine nuovo, in una *costruzione* – ma questo è il principio della *pittura pura* fin da Cézanne. Questo è l'arabesco. Questo è anche l'insegnamento dei feticci dell'*art nègre*. Un'emozione – che fosse stupore o inquietudine – doveva sempre provenire dalla riorganizzazione di *linee e colori*, gli elementi minimi della composizione. Il Licini “realista”, nel 1929, parlerà di una pittura di «forza, colore, sentimento: poesia»³⁰ (laddove la forza è il segno, coi suoi virgulti modiglianeschi e *fauve*), mentre quello astratto avrebbe sottolineato l'incanto che emana dal «calcolato incontro di tre triangoli (bianco rosso nero) su una stessa direttrice» in «un ritmo semplice di geometria piana»³¹.

Il principio poetico resta inalterato per Licini, dal realismo al sentimento della geometria. La svolta astratta non sarà che un cambiar pelle per restare se stesso: superato il pretesto del soggetto, la sua pittura sarà ancora un arabesco. Alla Galleria del Milione, per la sua prima personale astratta del 1935, vorrà non a caso esporre anche alcune opere del periodo *fauve*.

I suggerimenti del primitivo assumono così una veste di volta in volta diversa, nel viaggio di Licini, tracciando un vettore che, senza soluzione di continuità, corre dal primitivismo fantastico del 1913-1915 ai soldati-marionetta del 1917 e oltre, sconfinando nell'arabesco impressionista-*fauve* e infine nella geometria astratta d'inizio anni trenta, quando un nuovo, decisivo soggiorno parigino cadrà a rompere gli indugi.

²⁸ Jack D. Flam, *Matisse e i Fauves*, in Rubin, *Primitivismo*, cit., p. 212.

²⁹ Su questi aspetti, F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975 e successive edizioni.

³⁰ Licini, *Questionario*, cit, p. 98.

³¹ O. Licini, lettera a G. Scheiwiller, 5 gennaio 1933, in *Errante*, cit., p. 136.

IN VIAGGIO DA FERMO:

I «CAHIERS D'ART» E LA RIFLESSIONE SUL SEGNO RUPESTRE

A fine estate del 1926 Licini si era ristabilito a Monte Vidon Corrado ed era iniziata per lui la lunga stagione del gelo. Le politiche autarchiche si riverberavano nelle arti con intensità crescente, radicalizzando la difesa nazionalista della razza italica e la crociata antifrancesa, con cui il ventennio si era inaugurato. Non aveva alcun possibilità, Licini, di riscuotere apprezzamento in rassegne come la Biennale di Venezia, la Quadriennale romana o le varie mostre del Novecento italiano, allestite con la presunzione di dimostrare un primato italiano nel rinnovamento delle arti. Di mostra in mostra, l'indifferenza verso le sue opere lo delude, portandolo a dubitare prima di quelle rassegne, poi della sua stessa pittura *fauve*. Vive in un isolamento feroce, divorato dalla noia e dalla nausea di ogni giorno, in un paesino sprovvisto di tutto. Incompreso dalla critica è sorvegliato dal regime fascista, che lo schedava tra i vigilati politici per aver sostenuto un tempo Italia Libera, per non essere iscritto al partito, per il sospetto di tendenze socialiste. Ottenere il passaporto gli è difficile in quegli anni, ma se la via di Parigi è preclusa, adesso è la Cité a raggiungerlo.

Dalla Francia, i numeri dei «Cahiers d'art» – la rivista d'arte moderna di Christian Zervos, alla quale Licini si abbona nel 1929 – viaggiano regolarmente in direzione Monte Vidon Corrado e lasciano subito il segno: sul n. 2-3 del 1929, interamente dedicato all'arte primitiva dell'Oceania, il nome di Modigliani, scritto a matita, campeggia sulla prima e in fondo all'ultima pagina del numero, quasi a volere suggellare l'intesa, l'intima connessione spirituale tra il livornese e i primitivi.

Il numero metteva a nudo quanto pochi fossero gli artisti contemporanei in grado di «far emergere dalla forma plastica l'inquietudine spirituale». Solo quei pochi, come primitivi di un tempo remotissimo, avvertivano intorno a sé forze misteriose e presenze nascoste, invisibili e inaccessibili, non meno reali di altre però, e con le quali l'anima era in contatto³². La vita che si prolungava al di là del fenomenico era la sostanza dello spirito presso i popoli dell'Oceania, dove il poeta credeva alla realtà delle proprie «fnzioni», alle visioni che provenivano dal profondo del sogno e si riflettevano sullo specchio della percezione cosciente. Un sogno ad occhi aperti era quello dei primitivi, il cui istinto – «il non voluto» – li riconduceva «almeno per un po' allo stato primordiale» in cui il «calcolo» sembrava frustrato³³.

Quel numero di «Cahiers d'art» non è che il primo di una serie di contributi, apparsi tra il 1929 e il 1932, in cui l'arte primitiva è proposta come l'esempio di

³² C. Zervos, *Oeuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui*, in «Cahiers d'art», iv, n. 2-3, 1929, p. 57.

³³ *Ibid.*

una creazione originaria in grado di oltrepassare le apparenze e risalire al punto di rottura in cui il desiderio naïf e l'attività istintiva avevano ceduto il passo a concezioni minuziosamente razionali³⁴. *Il faut remonter à l'origine* è quasi un motto che «Cahiers d'art» lancia dalle pagine del n. 2 del 1930, sulla copertina del quale Licini lascia l'annotazione «disegni rupestri» e, all'interno, altri interessanti contrassegni.

Di numero in numero il tribale è, nelle intenzioni di Zervos, il pretesto per parlare in realtà di questioni urgenti e del tutto attuali, rimaste irrisolte fin dalla Grande guerra, quando la "civile" e progredita Europa era precipitata nella barbarie della tecnologia votata all'annientamento. Il materialismo e la meccanizzazione dei tempi moderni allontanavano ancora l'uomo dalla vita interiore. Il primitivo era ancora una speranza di rinascita, antidoto e ribellione contro gli eccessi della civilizzazione e della razionalità, colpevoli di soffocare il sogno, il sentimento, l'immaginazione: la poesia.

Tra 1929 e 1930 l'*art nègre* e il disegno rupestre sono per Licini un pensiero dominante. Non c'è artista che abbia goduto delle medesime attenzioni: non Modigliani, né Picasso, Braque, Mondrian, Brancusi o Lipchitz, per i quali i contrassegni sui «Cahiers d'art» riguardano sempre passi riconducibili al primitivo, alla urgente attualità del tribale, al rapporto spirituale che i primitivi intrattenevano con il mondo: meno oculare e più mentale. Il tribale spostava i valori dell'arte dalla realtà esteriore a una verità interiore, colta solo dallo spirito al di là delle apparenze ingannevoli.

Il *viaggio* nell'arte stava portando Licini a doppiare quel metaforico Capo di Buona Speranza, per lasciarsi alle spalle il realismo e avanzare nei mari aperti dell'astrazione pura senza nulla rinnegare, procedendo semplicemente oltre, secondo un itinerario che dai *sensi* approdava allo *spirito*. E lo faceva nel *segno* della più spinta tra le regressioni possibili: quella al cospetto del segreto silenzioso custodito nelle grotte dell'uomo preistorico.

Non si trattava di imitare i feticci dell'*art nègre*, né il segno rupestre. «Cahiers d'art» e soprattutto «Documents» – «una rivista d'arte veramente Vivente e molto ben fatta», scrive un Licini entusiasta nell'inverno del 1930³⁵ – divulgavano una nozione etnografica di primitivismo, rinnovata rispetto alle concezioni estetiche, formaliste, di evasione esotica o evoluzioniste tipiche ancora del primo Novecento, anni venti compresi, quando l'*art nègre* era diventata uno stile alla moda, infarcito da citazioni appena mascherate dall'estetica della macchina. Non è a questo livello che si colloca l'interesse di Licini. Picasso, Modigliani, Brancusi offrivano l'esempio di chi, nel tribale, aveva saputo trovare delle affinità spirituali, non delle influenze, rielaborando molteplici spunti fino al punto di

³⁴ H. Mühlstein, *Des origines de l'art et de la culture. 1 Remarques préliminaires* (La rédaction), in «Cahiers d'art», v. n. 2, 1930, pp. 57-58.

³⁵ O. Licini, lettera a E. Catalini, inverno 1930, in *Errante*, cit., p. 114.

rendere irricognoscibili le fonti. È quella che Barthes ha definito *africanità*. Inutile rintracciare modelli tribali ben definiti.

Remonter à l'origine significava piuttosto incarnare il ritrovato spirito originario in un linguaggio plastico che fosse del proprio tempo, senza ricadere nell'equivoco di tanta avanguardia d'anteguerra. Gli sviluppi improvvisi della meccanica e della scienza, all'inizio del secolo, avevano fatto girare la testa a più di un avanguardista – osservava Michel Seuphor sulle pagine di «Cercle et Carré» (n. 1, 1930) –, tanto da rendere la macchina una divinità e illudere l'uomo che avrebbe potuto fare un boccone della natura: un errore grave, da non ripetere, perché l'evoluzione doveva riportare invece alla comprensione della natura nella sua essenza più profonda. Anche Mondrian, sul numero successivo di «Cercle et Carré», parlava di un approfondimento della natura (e non di un'evasione), di una conoscenza più profonda e intima di quell'essenza celata sotto o al di là della materia. Solo l'amore per la natura – «nuda nel suo mistero», direbbe Licini – poteva spingere un artista a penetrarla così a fondo da «estrarne tutto il succo possibile per dare forma a quanto di più antinaturale si possa concepire»: lette ed evidenziate sul n. 1 di «Minotaure» del 1933, queste considerazioni di Pierre Reverdy – fatte proprie da Licini – confermavano l'importanza del rapporto d'astrazione intrattenuto dall'artista con la natura³⁶.

Il reale non è il vero, ne è anzi un cattivo equivalente, un'apparenza, una finzione, scriveva Maurice Raynal in *Idee sul cubismo*, apparso sul n. 6-10 di «Valori Plastici», nel 1919. Il vero è l'idea, secondo una accezione platonica che Licini, rileggendo anni dopo quell'articolo e annotandolo, associa al cubismo e in particolare a Braque. Se i *sensi deformano*, è lo spirito che *dà forma al vero*. E questo è al di là della deformazione impressionista-*fauve*.

CUBISMO E OLTRE: LA SVOLTA ASTRATTA DA CÉZANNE A MONDRIAN

Segnano allora un termine *ante quem* due lettere del 1928 e del 1929, rinvenute tra le carte del fondo Buschi. Dai mari esotici oltre il Capo di Buona Speranza, l'amico Gino Nibbi – emigrato in Australia – suggeriva a Licini i numeri di una rivista londinese, «Drawing&Design», «molto interessanti» – scrive l'artista – per «gli ultimi Utrillo, Braque e De Chirico»³⁷. Era l'ottobre del 1928. Di «Drawing&Design» Licini avrebbe chiesto ancora il 10 febbraio 1929. «Io mi sono abbonato a Cahiers d'art» scrive, ma era curiosissimo di sfogliare anche quei numeri arretrati, con i lavori di Utrillo, Braque e De Chirico³⁸. Alcuni numeri della rivista sono tra le carte della biblioteca di casa Licini. Nessun contrassegno,

³⁶ P. Reverdy, *Note Eternelle du présent*, in «Minotaure», 1, n.1, 1933, p. 38.

³⁷ O. Licini, lettera a E. Catalini, 30 ottobre 1928, Roma, Fondo Buschi, inedita.

³⁸ O. Licini, lettera a E. Catalini, 10 febbraio 1929, Roma, Fondo Buschi, inedita.

ma se Utrillo è legato ancora al principio di deformazione e se di De Chirico Licini amò le finestre inquietanti un tempo aperte sulla fantasia³⁹, è il riferimento a Braque a risultare qui di interesse nella prospettiva della svolta che porta Licini dall'arabesco alla geometria astratta. Per la prima volta, infatti, compaiono riferimenti che procedono oltre le matrici impressioniste e postimpressioniste della modernità: non però sui binari che da Matisse portano a Kandinsky. Nelle lettere degli anni successivi, già edite nel 1974, è Licini a confermare la traiettoria di pensiero seguita in quel decisivo intorno di anni, dal 1929 al 1932: dalla crisi all'irreversibile svolta astratta. Si tratta di un itinerario ininterrotto da Cézanne a Mondrian, passando per una profonda riflessione sul cubismo.

Di delusione in delusione, infatti, era arrivato il disgusto per la partecipazione alla I Quadriennale romana, nel gennaio del 1931. Agli amici marchigiani aveva confidato non solo la sua amarezza, ma anche di aver intrapreso un nuovo modo di dipingere⁴⁰. Guardava trasognato il cielo e la terra, gli sembrava di essere piombato in un limbo eterno: erano i sintomi di una crisi, dalla quale sperava di uscire ringiovanito⁴¹. La crisi era il dubbio dell'*artista* per il realismo, certo, ma anche lo smarrimento interiore dell'*uomo* dinanzi alla consapevolezza di vivere un'età di decadenza. Spengler, Freud, Braque – interessi dichiarati in quei carteggi inediti del 1928-1929⁴² – ci restituiscono il profilo di un artista che inizia a protendersi verso le profondità remote dell'Io, in cerca di una via d'uscita. E se sull'Occidente calava il tramonto di Spengler, da Parigi il cubismo si proponeva come la promessa di un'epoca nuova, ancora da venire, che avrebbe liberato dalla meccanizzazione dei tempi moderni⁴³.

Le riflessioni insistenti di Licini sul disegno rupestre si collocano entro quel dibattito internazionale di rivalutazione critica del cubismo sfociato nel rilancio delle espressioni astratto-geometriche di matrice neoplastico-costruttivista. I contrassegni a matita sul n. 8-9 di «Cahiers d'art» del 1930 – intitolato *L'Afrique*, curato da Leo Frobenius e Henri Breuil, e dedicato interamente all'arte rupestre africana – sottolineavano proprio il sopraggiungere imminente di un'era spirituale che avrebbe soppiantato il dominio della meccanica e del materialismo⁴⁴. Sulle pagine di «Cercle et Carré» (n. 2, 1930), Mondrian parlava del presente come l'alba di una evoluzione in atto, preludio alla «superrealtà» dell'avvenire: smettere di riprodurre, creare, dare forma plastica alla verità dello spirito – la superrealtà – erano i motti che lanciava.

³⁹ Licini, lettera a G. Marchiori, 5 maggio 1935, in *Errante*, cit., p. 206.

⁴⁰ A ricordarlo è Francesco Felice Catalini nelle parti degli *Appunti* non pubblicate all'interno di *Errante erotico eretico*, cit.

⁴¹ Licini, lettera a E. Catalini, 30 gennaio 1931, in *Errante*, cit., p. 114.

⁴² Licini, lettera a E. Catalini, 30 ottobre 1928, cit.

⁴³ E. Tériade, *Documentaire sur la jeune peinture (III). Conséquences du cubism*, in «Cahiers d'art», v, n.1, 1930, pp. 17-18.

⁴⁴ L. Frobenius, *L'art africain*, in «Cahiers d'art», v, n. 8-9, 1930, p. 428.

Dal rupestre a Mondrian, passando per il cubismo, il cerchio poteva chiudersi. Non si trattava di sperimentare il linguaggio cubista, né di rinnegare l'impressionismo o il *fauvisme*, ma di superare le prevenzioni un tempo nutrite verso il cubismo stesso – di scoprirvi un «principio sano» che non contraddiceva la Natura ma la organizzava in «sintesi armoniche di elementi plastici puri», ammette Licini⁴⁵ – e di tirare così le logiche conseguenze: dal *reale* allo *spirituale*, dal *sensuale* all'*idea*. Mondrian era approdato all'arte neoplastica passando prima per Cézanne e Van Gogh: dalla crescente definizione del contorno di Cézanne alla linea retta e dalla crescente intensità del colore di Van Gogh ai colori primari⁴⁶. Se l'atto col quale Cézanne aveva ridotto un'arancia alla sua forma essenziale, circolare, era stato di per sé un «fatto artistico primordiale» – così sentenziava Raynal in *Idee sul cubismo* – allora il principio primitivista insito nell'arabesco – la sintesi, l'abbreviazione – poteva diventare la riduzione al segno geometrico puro.

Proseguiva così Licini la sua risalita verso le origini, in linea con le tendenze astratte che, nel 1931, trovava radunate a Parigi, in Abstraction-Création, il gruppo internazionale di artisti aperto a tutte le espressioni non figurative dell'arte: sia quelle nate da una progressiva astrazione dalla natura (*l'abstraction*), sia le costruzioni puramente geometriche, elaborate a partire da un vocabolario di elementi plastici minimi, come punti, linee, superfici liberamente organizzati in una composizione totalmente astratta, la *création*.

1931: IL RITORNO A PARIGI NELL'ETÀ DELLE SCELTE MATURE

Fondato nel febbraio del 1931, Abstraction-Création si era presentato per la prima volta in mostra nel novembre dello stesso anno, quando Licini, di ritorno da un lungo viaggio estivo in Svezia, aveva fatto scalo a Parigi⁴⁷.

Cancellato dallo schedario dei sovversivi all'inizio del 1930 – per regolare condotta morale e politica, si legge nei documenti di archivio⁴⁸ – Licini riabbracciava una Parigi in cui i cubisti erano ancora i «mostri sacri»: Picasso, Braque e Léger su tutti dominavano la scena artistica⁴⁹. Sul fronte astratto era piuttosto

⁴⁵ O. Licini, lettera a G. Marchiori, 25 marzo 1933, in *Errante*, cit., p. 205.

⁴⁶ T. Van Doesburg, *L'arte nuova in Olanda (I e II)*, in «Valori Plastici», nn. 4-6 e 6-10, Roma 1919.

⁴⁷ Licini partì il 13 agosto 1931, via Brennero, destinazione Göteborg. Il 23 settembre, in vista del viaggio di ritorno nel Regno, chiede l'estensione della validità del passaporto anche per Olanda, Belgio e Francia. La richiesta è accettata dal ministero dell'Interno in data 30 settembre. I dati sono desunti dai documenti del fascicolo dei vigilati politici intestato a Osvaldo Licini, presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno. In una lettera ad Acruto Vitali, del 23 ottobre 1931, comunica che fino alla metà di novembre sarebbe rimasto in Svezia: la lettera è in *Errante*, cit., p. 127.

⁴⁸ Il dato è in un foglio della Questura di Ascoli Piceno, datato 8 febbraio 1930. Il documento è presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno, nel fascicolo dei vigilati politici intestato a Osvaldo Licini.

⁴⁹ C. Derouet, *Kandinsky a Parigi 1934-1944*, in T.M. Messer, C. Derouet, V. Endicott Barnett, *Kandinsky a Parigi 1934-1944*, Milano, Mondadori, 1985, p. 56.

Mondrian a lasciare l'impronta maggiore sugli artisti⁵⁰. Non Kandinsky. Assente peraltro da Parigi – dove si sarebbe trasferito soltanto all'inizio del 1934, dopo il rogo del Reichstag di Berlino e il precipitare degli eventi in Germania –, Kandinsky non convinceva troppo i giovani astrattisti francesi che, per quanto sorpresi e meravigliati dalle sue opere, lo ritenevano un Delaunay persosi in formule obsolete⁵¹. Al cubismo riconoscevano invece il ruolo fondamentale nella congiunzione tra Cézanne e la neoplastica olandese.

Mondrian contribuiva alla diffusione di quel particolare clima evolutivo⁵². Oltre il cubismo, oltre il futurismo erano i suggerimenti che aveva lanciato prima su «Cercle et Carré» (n. 2, 1930) e poi su un numero fondamentale di «Cahiers d'art», il n. 1 del 1931, sulla copertina del quale Licini annota un semplice quanto significativo promemoria: «Qui Mondrian». All'interno poteva leggere la risposta dell'olandese all'inchiesta sull'arte astratta promossa da Zervos. Alle avanguardie, *in primis* cubismo e futurismo, si riconosceva l'importanza di aver preparato la via alla nuova plastica, ma adesso Mondrian richiamava gli artisti alle scelte mature: o tornare al naturalismo o procedere oltre le conquiste del cubofuturismo, straordinarie in se stesse, ma concluse e non ulteriormente perfettibili; così come Cézanne non aveva potuto compiere il passo verso il cubismo, non erano ora i cubisti a poter spiccare il volo verso l'astrazione⁵³.

L'errore da evitare era imitare o servirsi del cubismo⁵⁴. Lo stesso Raynal, in *Idee sul cubismo*, sottolineava il carattere non ulteriormente perfettibile del cubismo: e che proprio al termine di quell'articolo Licini abbia schizzato un disegno di fattura neoplastico-costruttivista è davvero il segno di una sua volontà a procedere «oltre» in una ben precisa direzione.

Abstraction-Création non faceva che confermare sia l'atmosfera di attesa di una nuova epoca spirituale appena annunciata dal cubismo, sia la necessità di procedere verso la costruzione di un mondo plastico puro, che non rinnegasse la natura. Costruire quel mondo – si legge nel primo numero della rivista del gruppo – significava creare *ex novo* così come la natura crea, “rubandole” le forze genetiche, più che le forme esteriori. Come una musica di Bach, l'arte astratta – così disciplinata e ordinata – avrebbe emozionato col solo ritmo degli elementi plastici puri in rapporto armonico, senza bisogno di rappresentare nulla: un'emozione di ordine puramente plastico per una realtà a sé stante, concreta, non riconducibile ad alcuna forma già data in natura.

Pubblicato a Parigi all'inizio del 1932, quel primo numero annuale di «Abstraction Création-art non figuratif» sarebbe finito subito nella biblioteca di Licini, insieme ai successivi del 1933 e del 1935.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² P. Mondrian, *L'expression plastique nouvelle dans la peinture*, in «Cahiers d'art», I, n. 7, 1926.

⁵³ Id., *De l'art abstrait. Réponse de Piet Mondrian*, in «Cahiers d'art», VI, n. 1, 1931, pp. 41-43.

⁵⁴ Tériade, *Documentaire*, cit., p. 18.

Quel viaggio aveva sciolto davvero ogni dubbio. I nomi che filtrano nelle lettere degli anni immediatamente successivi – Cézanne, Picasso Braque, Beaudin, Mondrian⁵⁵ – hanno tutto il sapore di una nuova sequenza evolutiva, stavolta protesa verso il linguaggio neoplastico-costruttivista. «Il cubismo condurrà fatalmente alla pittura astratta. Così la pittura sarà finalmente l'arte dei colori»⁵⁶: ne era convinto Licini e, in *Fili astratti su fondo bianco* del 1931, una tra le sue prime opere non figurative, Giuseppe Marchiori ha riconosciuto il «carattere costruttivista, con qualche riferimento a Mondrian»⁵⁷.

Approdava così Licini all'astrattismo, in netto anticipo sui milanesi del Milione che, pur desiderosi di allinearsi all'Europa, scontavano un'informazione alquanto arretrata sia su Kandinsky sia su Mondrian, come ha ricordato Carlo Belli⁵⁸. Con loro Licini ha combattuto, e con convinzione, ma sempre a modo suo, dimostrando che la geometria poteva diventare sentimento, che l'idea e il ragionamento puro non precludevano le vie alla poesia. Sceglieva Mondrian, ma con licenza di trasgredirne la regola (all'equilibrio perpendicolare preferiva l'instabilità dei triangoli rovesciati); inneggiava al surrealismo, salvo preferire il *milieu* eterodosso di «Documents» e distinguere, nel 1937, il segno dal sogno⁵⁹.

Nel 1935 era tornato a Parigi. Da Kandinsky a Zervos aveva conosciuto personalmente quasi tutte le *vedettes* in arte, visitando gli studi dei migliori, Picasso in testa. Ma una tremenda, acuta nevrastenia lo aveva divorato tutto il tempo e il ritorno a Monte Vidon Corrado, la solitudine e la piena natura gli erano stati di conforto⁶⁰. Qualcosa era cambiato. Nelle lettere del 1938 non ci sarà traccia alcuna di entusiasmo per il nuovo soggiorno estivo a Parigi. Con la guerra, poi, il viaggio si sarebbe fatto un'esperienza del tutto interiore: un itinerario dalle «viscere della terra, la regione delle madri» – come Licini scrive a Franco Ciliberti⁶¹ – fino all'eterno peregrinare in cielo degli *Olandesi volanti*. La prima opera compiuta, di questa nuova iconografia, è del 1941, lo stesso anno di quella lettera straordinaria, per tensione evocativa, spedita al filosofo e amico comasco, fondatore del movimento primordialista al quale Licini aveva aderito.

In quella «profondità ancora verde, la landa dell'originario forse» scrive Licini di essere «disceso per conservare incolumi alcuni valori immateriali [...] che appartengono al dominio dello spirito». Lì, aggiunge, avrebbe cercato di recuperare

⁵⁵ O. Licini, lettera a G. Marchiori, 25 marzo 1933, cit.

⁵⁶ O. Licini, lettera a G. Marchiori, 21 marzo 1933, in *Errante*, cit., p. 205.

⁵⁷ G. Marchiori (a cura di), *I cieli segreti di Osvaldo Licini: col catalogo generale delle opere*, Venezia, Alfieri, 1968, p. 18.

⁵⁸ C. Belli, *Racconto degli anni difficili*, in G. Marchiori, C. Belli, A. Longatti, N. Ponente, M. Cernuschi Ghiringhelli, *Anni creativi al Milione. 1932-1939*, Milano, Silvana Editoriale, 1980, p. 14.

⁵⁹ O. Licini, *Natura di un discorso (1937)*, in *Errante*, cit., p. 102.

⁶⁰ O. Licini, lettera a G. Marchiori, 10 dicembre 1935, in *Errante*, cit., p. 139.

⁶¹ O. Licini, lettera a F. Ciliberti, 1° febbraio 1941, in *Errante*, cit., p. 161.

«il segreto primitivo del nostro significato nel cosmo», palese riferimento a quel «secret primitif de notre place dans le cosmos», evidenziato nel lontano 1930 sul n. 2 di «Cahiers d'art», a proposito del disegno rupestre e di Picasso.

E se il Picasso *primitif cérébral* (tutto «sesso e testa», i due poli indistinti nell'essere originario) era disceso un tempo nelle grotte di Altamira per uscirne ricco di nuove concezioni, amante delle immagini del soprasensibile⁶², ora Licini riemergeva dalle profondità remote dello spirito primordiale per mostrare le sue «prede»: erano i «segni rari che non hanno nome; alfabeti e scritture enigmatiche; rappresentazioni totemiche» che solo Ciliberti, con la sua «scienza» avrebbe saputo decifrare⁶³.

Inseguendo quelle prede Licini aveva dipinto il mistero, l'enigma di personaggi fantastici, senza origini: semplicemente inesemplati. Dagli *Olandesi volanti* del 1941 sarebbero nati *Amalassunte*, *Angeli ribelli* e *Missili lunari* – figure ancora bipolari – in cerca di un impossibile ritorno al principio primo, all'unità originaria del Tutto in cui la dualità degli opposti era al di là del bene e del male: come nella gnosi orientale – così ispirante per Ciliberti e il Bataille di «Documents» –, come nelle supermarionette del 1917 e ancora di più nel segno rupestre che l'uomo delle origini aveva inciso per lasciare traccia di sé, dell'emozione avvertita dinanzi ai perpetui movimenti del sole, tra la gioia della resurrezione a ogni alba e il terrore scatenato dal piombare della notte⁶⁴.

Tracce originali e originarie, come lo è il segno di Licini: un graffito in cielo, sulla tela dell'Universo. Un'incisione ferina nel segreto più riposto della Natura.

⁶² P. Guéguen, *Picasso primitif cérébral*, p. 108, e R. Gomez de la Serna, *Le toréador de la peinture*, in «Cahiers d'art», VII, n. 3-5, 1932, p. 125.

⁶³ Licini, lettera a F. Ciliberti, 1° febbraio 1941, cit.

⁶⁴ C. Zervos, *De l'importance de l'objet dans la peinture d'aujourd'hui*, in «Cahiers d'art», v, n. 3, 1930, p. 113.

«RINA MIA...»

ITINERARI MENTALI E GEOGRAFICI DI SIBILLA ALERAMO

di Costanza Geddes da Filicaia

Nata in Piemonte, ad Alessandria, nel 1876, Sibilla Aleramo, all'anagrafe Marta Felicina «Rina» Faccio, fu una delle più interessanti e versatili scrittrici italiane del xx secolo¹.

La scelta di incentrare il presente studio sulla sua figura nasce dalla consapevolezza di quanto ella abbia rivestito un ruolo molto significativo nel panorama letterario italiano della prima metà del secolo scorso. Si aggiunga che tanto nell'arco cronologico indicato per la presente ricerca, gli anni venti e trenta del Novecento, quanto in anni precedenti e successivi a questo intervallo temporale, Sibilla fu propriamente un'intellettuale itinerante.

Ciò tanto nel senso strettamente concreto del termine – la scrittrice cambiò spesso città e dimora – quanto a motivo delle sue molteplici e ondivaghe frequentazioni che la portarono a intrecciare relazioni sentimentali invero spesso effimere ma vissute intensamente e spasmodicamente, quasi alla ricerca, attraverso un contorto itinerario di sentimenti ed emozioni, di una propria stabile identità.

Costituisce inoltre un dato rilevante il fatto che tale avventura sentimentale, intellettuale e umana sia stata compiuta proprio da una donna in un periodo storico nel quale la condizione femminile era, come noto, socialmente e giuridicamente subordinata a quella dell'uomo. Per questo motivo le posizioni e le scelte di vita dell'Aleramo destarono spesso stupore e scandalo².

D'altra parte, rivendicando il proprio diritto all'autodeterminazione e compiendo altresì molte scelte anticonformiste, Sibilla è stata un'antesignana del femminismo³, rappresentando peraltro una sorta di *unicum* nel panorama

¹ Per un quadro complessivo sulla figura e l'opera di Sibilla Aleramo si veda il volume di Rita Guerrichio, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974. Si veda anche il volume collettaneo *Sibilla Aleramo: coscienza e scrittura*, a cura di F. Contorbia, L. Melandri, A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1986.

² Circa la questione dei rapporti fra l'Aleramo e la società a lei contemporanea rimandiamo a *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, a cura di B. Conti e A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1991.

³ Si veda, a questo proposito, lo studio di Monika Antes, *Amo dunque sono: Sibilla Aleramo pioniera del femminismo in Italia*, Firenze, Pagliani, 2010.

letterario italiano dell'epoca, in cui le poche altre scrittrici giunte alla notorietà non hanno tuttavia incarnato istanze di questo genere⁴.

Sibilla fu infatti portatrice di rivendicazioni, inerenti la sua libertà personale e il suo diritto all'autodeterminazione, sicuramente all'avanguardia per la sua epoca. Ella fu inoltre un'intellettuale impegnata, che non si sottrasse al confronto con la realtà del suo tempo e che assunse, in alcune circostanze, posizioni anticonformiste e non convenzionali. Infine, il suo percorso biografico è costellato di viaggi e trasferimenti, che avvennero in parte per situazioni contingenti ma anche, in molti casi, per autonoma scelta della scrittrice, il cui animo inquieto, e il cui sommo desiderio di libertà e di conoscenza la portarono anche, come già accennato, a instaurare numerose relazioni sentimentali, in molti casi connotate da tratti spiccatamente originali, ad esempio per il fatto che gli uomini a cui Sibilla si legò erano spesso molto più giovani di lei. Va inoltre ricordato come l'Aleramo abbia intrecciato, a partire dal 1908, una relazione amorosa con la scrittrice e femminista ravennate Lina Poletti (1885-1971), una delle prime donne italiane a dichiarare apertamente la propria omosessualità. Il rapporto terminò quando quest'ultima si legò a Eleonora Duse.

Converrà, in questo senso, ripercorrere in sintesi la biografia di Sibilla Aleramo.

L'infanzia della scrittrice, figlia di Ambrogio Faccio, professore di scienze, e prima di quattro figli, trascorse a Milano fino all'età di dodici anni allorché la famiglia si trasferì a Civitanova Marche dove il padre aveva assunto la direzione di un'azienda industriale. Costretta al matrimonio con Ulderico Pierangeli, un dipendente dell'azienda che aveva abusato di lei, ebbe nel 1895 un figlio, Walter, ma cadde poi in uno stato di depressione a causa del matrimonio forzato e della vita di provincia, che sentiva come grezza e soffocante, fino a tentare il suicidio. Va tra l'altro ricordato che la madre di Sibilla, Ernesta Cottino, aveva a sua volta tentato più volte di togliersi la vita ed era stata infine internata nel manicomio di Macerata, dove sarebbe venuta a mancare nel 1917.

Ma fu proprio a motivo di queste gravissime difficoltà personali che Sibilla trovò rifugio nella scrittura e nell'impegno femminista: cominciò, dal 1897, a pubblicare articoli sulla rivista femminile «Vita moderna», su «Vita internazionale», periodico di ispirazione socialista, e su altre testate. Nel 1899 si trasferì a Milano a seguito del marito, Ulderico, e qui assunse la direzione del settimanale socialista «L'Italia femminile». Ebbe così modo di conoscere vari intellettuali, fra cui Giovanni Cena e Matilde Serao, ma anche Anna Kuliscioff e Filippo Turati.

Tuttavia, quando il marito volle tornare a Civitanova Marche per assumere la direzione della fabbrica fino ad allora guidata dal suocero, l'Aleramo prese la

⁴ Va altresì ricordato che, pur in forme meno accentuate della Aleramo, anche Matilde Serao (1856-1927) fu donna emancipata che intraprese una propria attività lavorativa di tipo intellettuale: fu infatti scrittrice, giornalista e fondatrice del quotidiano «Il Mattino», codiretto con il primo marito, Edoardo Scarfoglio, e poi de «Il Giorno» insieme a Giuseppe Natale, di cui fu prima compagna e poi, dal 1917, moglie.

decisione di lasciare il coniuge e, dolorosamente, il figlioletto e si trasferì a Roma stringendo una relazione con Giovanni Cena. Risale al 1906 l'adozione dello pseudonimo Sibilla Aleramo⁵, sotto il quale la scrittrice pubblica il romanzo autobiografico *Una donna*. Sempre in questi anni, si impegnò nel movimento femminista romano da cui si sarebbe successivamente allontanata.

Negli anni successivi, terminata la relazione con Cena, cambiò spesso volte residenza ed ebbe una turbinosa vita sentimentale che incluse, come già si ricordava, il legame con Lina Poletti, risalente al 1911, quando la scrittrice si trovava a Firenze e collaborava con il periodico letterario «Il Marzocco». Trascorse il 1913 a Milano, entrando in contatto con ambienti futuristi. Si apprende inoltre dalle pagine del suo diario che Sibilla intrecciò, in quel periodo, numerosi brevi legami sentimentali con scrittori, intellettuali e artisti: fra questi, Giovanni Boine, Umberto Boccioni, Vincenzo Cardarelli, Salvatore Quasimodo, Clemente Rebora e Raffaello Franchi, più giovane di lei di ventitré anni.

Ma il legame più importante di questi anni è sicuramente quello con Dino Campana, l'autore dei *Canti Orfici*. La conoscenza fra i due avviene poiché ai primi del 1916 Dino, in cerca di consensi per il suo prosimetro, pubblicato nel 1914, ne spedisce una copia a Sibilla, la cui fama è già diffusa nei circoli intellettuali fiorentini, frequentati anche da Campana. La scrittrice resta colpita dalla forza dei versi campaniani e, al contempo, dalla figura dell'autore, che si presenta a lei, nelle lettere inviatele, come una sorta di cantore dotato di forza naïf e primigenia, un «barbaro» vicino alla vitalità e alla spontaneità della natura. I due si incontrano infine presso Marradi, il paese natale di Campana, nell'estate del 1916 e vivono un'intensa relazione fatta di appassionate riunioni, lunghi distacchi, furiosi litigi connotati anche da esplosioni di violenza da parte di Dino, precarie e provvisorie riconciliazioni. L'epistolario Campana-Aleramo⁶, la cui edizione più recente risale al 2000⁷, costituisce testimonianza di questo turbinoso

⁵ Sembra che lo pseudonimo sia stato suggerito da Giovanni Cena: «Sibilla» allude naturalmente alla figura della Sibilla Cumana, mentre il cognome «Aleramo» è riferito alla figura storica di Aleramo, marchese del Monferrato, e alla casata degli Aleramici, cantata da Giosue Carducci nella poesia *Piemonte*. Si ricorderà d'altra parte che la scrittrice era di origine piemontese.

⁶ L'epistolario Campana-Aleramo riveste anche un interesse letterario che esula dai limiti del presente studio. Basti ricordare, in questa sede, i toni enfatici adottati da entrambi, in particolare da Sibilla, e la predilezione di Dino per il nome Rina, piuttosto che per lo pseudonimo, quasi a voler sottolineare il desiderio di essere intimamente vicino alla donna piuttosto che alla sua proiezione letteraria.

⁷ S. Aleramo-D. Campana, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di B. Conti, Milano, Feltrinelli, 2000. Va tuttavia sottolineato che, se questa pubblicazione è sicuramente importante in quanto riporta integralmente le lettere conservate del carteggio Campana-Aleramo in un'edizione esclusivamente dedicata a questo materiale, essa registra però numerose inesattezze, fra cui in particolare una errata trascrizione della lettera di Dino a Sibilla del 4 gennaio 1917 (per la quale rimando a C. Geddes da Filicaia, «Il macchinista senza foco». *Suggestioni futuriste in Campana epistolografo*, in *I linguaggi del futurismo*, a cura di D. Poli e L. Melosi, Macerata, Eum, 2014, pp. 147-156) e una nota biografica di Campana in cui si afferma, incredibilmente, che i *Canti Orfici* furono pubblicati postumi. Invece, come noto, la prima edizione risale al 1914 (Campana morirà nel 1932) e, come si diceva, fu proprio per il desiderio di far conoscere questa pubblicazione che Dino contattò Sibilla e nacque poi fra i due una relazione amorosa.

rapporto, che si chiuse all'inizio del 1918 allorché, visto il peggioramento delle sue condizioni psichiche e la sempre maggiore inclinazione a comportamenti violenti, il marradese fu definitivamente internato nel manicomio di Castelpulci, dove sarebbe poi morto nel 1932, dopo ben quattordici anni di reclusione. Tale relazione costituì dunque, per Campana, una sorta di ultima esperienza di vita prima della «morte civile» a cui il manicomio l'avrebbe condannato. Fu invece, per Sibilla, una vicenda sentimentale intensa e pur tuttavia limitata nel tempo – i due si frequentarono, fra molti alti e bassi, per circa un biennio –, dopo la quale ella avrebbe stretto molti altri legami. Va tuttavia notato, a dimostrazione che probabilmente anche per l'Aleramo il pur breve e tormentato rapporto con Campana rivestì particolare importanza, che ella conservò gelosamente questo carteggio e ne permise la pubblicazione solo nel 1958.

Conclusa questa relazione, l'Aleramo pubblicò nel 1919 il suo secondo romanzo, *Il passaggio*, in cui la figura della protagonista è ispirata a quella di Lina Poletti.

Nel 1920 si trasferisce a Napoli, città natale del suo nuovo fidanzato, Tullio Bozza, un campione olimpionico di scherma che però morirà, a seguito di un incidente, a soli trentuno anni nel 1922. A lui Sibilla dedica la pièce teatrale *Endimione*. Negli anni napoletani la scrittrice frequenta anche Eleonora Duse, con cui dice di condividere una simile inquietudine («figlie della tempesta e della giungla, nessuna illusione e neppure nessun vero desiderio in noi di trovar mai quiete»).

Nel 1920 pubblica *Andando e stando*, un libro di note di viaggio, scritti di carattere politico e recensioni di libri. Emilio Cecchi, sposato con una cara amica di Sibilla, Leonetta Pieraccini, riteneva che proprio questa opera fosse il più bel libro di prose scritto dalla Aleramo⁸.

Nel 1925 sottoscrive il manifesto degli intellettuali antifascisti di Benedetto Croce. Tuttavia, modifica poi le sue posizioni e diventa una sostenitrice del regime, ottenendo un vitalizio nonché un premio di cinquantamila lire dall'Accademia d'Italia. Tale appoggio si concretizzerà ulteriormente con l'iscrizione, nel 1933, all'Associazione nazionale fascista donne artiste e laureate.

Dopo il 1925 Sibilla accentua il carattere *bohémien* della sua esistenza: vive a Roma soggiornando in pensioni, camere in affitto e alberghi. Trova infine stabilità abitativa in una casa in via Margutta dove resterà fino al 1955.

Al 1926 risale la sua relazione con lo scrittore Giulio Parise che le ispira il romanzo *Amo dunque sono*.

Il 1928 viene trascorso in parte a Gardone nella speranza, vana, di essere ricevuta da Gabriele D'Annunzio, e in parte a Parigi.

Negli anni trenta Sibilla pubblica varie raccolte poetiche con Mondadori. Intreccia inoltre relazioni amorose con Salvatore Quasimodo, già frequentato

⁸ In *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., pp. 169-170.

negli anni fiorentini, e con il poeta Franco Maticotta, più giovane di lei di quaranta anni, con cui convive per un decennio. Pubblica anche, nel 1938, delle *Note di taccuino* sempre per Mondadori.

Non dettagliamo oltre la biografia di Sibilla, poiché il presente intervento si concentra sull'arco cronologico degli anni venti e trenta. Vanno tuttavia ricordate almeno la sua iscrizione al PCI nel 1945 e la sua intensa attività di giornalista su «L'Unità» e su «Rinascita».

Viene a mancare a Roma nel 1960.

Dunque, per la maggior parte della sua esistenza Sibilla Aleramo non ebbe una residenza fissa e ugualmente non approdò a una stabilità familiare e sentimentale: anzi, ella in qualche modo rifuggì da questa prospettiva, scegliendo di vivere amori intensi e convulsi ma spesso brevi. Il suo profilo si conferma pertanto agli antipodi della gran parte delle scrittrici a lei contemporanee.

Ma un altro elemento appare in lei ben chiaro: è fortissima la sua volontà di plasmare la sua esistenza come una sorta di «opera d'arte», facendo leva sugli spunti di originalità e sulle suggestioni intellettuali che la caratterizzano: in questo senso, ella può rappresentare, a nostro giudizio, una sorta di corrispettivo femminile del «vate» Gabriele D'Annunzio⁹, che a sua volta intese arte, vita, passioni amorose e militanza politica e intellettuale come un unico connubio. Va da sé che, se i comportamenti personali di D'Annunzio suscitarono talvolta scandalo, ancor più la libertà dei costumi di Sibilla attrasse diffusa riprovazione, anche fra gli stessi intellettuali da lei frequentati: si dice che Giuseppe Prezzolini fosse solito definirla «lavatoio sessuale della cultura italiana». In tal senso, la coerenza estrema delle scelte di Sibilla ne denota l'animo particolarmente coraggioso e indomito.

Già si è accennato come, fra le numerose opere in prosa dell'Aleramo, particolare rilevanza assuma la raccolta di articoli e brevi saggi critici *Andando e stando*, per la quale la scrittrice ricevette il plauso di Emilio Cecchi. Si tratta, in realtà, di un *work in progress*, poiché l'opera conta due edizioni curate dall'autrice: la prima datata 1920, la seconda risalente al 1942 e arricchita anche da scritti apparsi nelle raccolte *Gioie d'occasione* (1930) e *Orsa minore* (1938)¹⁰.

Molto vari sono gli argomenti trattati: in alcuni casi Sibilla narra di sue esperienze di viaggio e soggiorno; in altri rievoca l'incontro, reale ovvero puramente intellettuale, con autori e artisti celebri. Un ulteriore tema è rappresentato da riflessioni e prese di posizione di carattere sociopolitico, spesso legate alla questione, tanto cara all'autrice, dell'emancipazione femminile. In ogni caso, il tratto comune a queste prose è indubbiamente quello del «vagabondaggio»,

⁹ Per un esaustivo profilo di Gabriele D'Annunzio si veda il volume di S. Costa, *D'Annunzio*, Roma, Salerno editrice, 2012.

¹⁰ L'edizione di riferimento è S. Aleramo, *Andando e stando*, a cura di R. Guerricchio, Milano, Feltrinelli, 1997, che raccoglie le prose apparse nelle due edizioni di *Andando e stando* (1920 e 1942), in *Gioie d'occasione* (Mondadori, 1930), in *Orsa minore* (1938) e in *Gioie d'occasione e altre ancora* (Mondadori, 1954), edizione che si compone delle prose presenti nelle precedenti raccolte nonché di alcuni nuovi scritti.

inteso nel senso più ampio del termine: esse mostrano infatti una volontà di percorrere, in maniera a volte anche non lineare e coerente, i più vari ambiti della letteratura e della cultura, nonché di spaziare negli orizzonti geografici italiani e stranieri, con una particolare predilezione per Parigi e le terre di Francia. Un altro tema affrontato è naturalmente quello bellico, stante che molte prose vengono composte proprio fra il 1915 e il 1918. Ci soffermeremo dunque su quegli scritti, all'interno della raccolta, che appaiano più significativi ed esemplificativi di questi argomenti.

Al tema della belligeranza, nonché della condizione e dello spirito femminile, è dedicato l'articolo *L'ora virile*, apparso sul «Marzocco» nel novembre del 1911 e poi nella prima edizione di *Andando e stando*: Sibilla riflette infatti sul fatto che un non meglio identificato giornalista aveva esortato i suoi colleghi a non «infemminire» l'Italia «ora ch'essa tocca la soglia della sua virilità» (laddove l'occasione della virilità è data dalla guerra in Tripolitania). La scrittrice da un lato contesta l'accezione negativa evidentemente attribuita dal giornalista al concetto di «infemminire», dall'altro sottolinea l'atteggiamento dignitoso e fiero che, a suo dire, le donne italiane manterrebbero in questa dolorosa occasione.

Su argomenti analoghi si sofferma anche *Apologia dello spirito femminile*, inizialmente apparso sul «Marzocco» dell'aprile 1911. In questo articolo Sibilla difende la così detta «scrittura al femminile», affermando tuttavia che le donne scrittrici non avrebbero ancora saputo distinguere nettamente il loro modo di fare letteratura da quello degli uomini. Quanto al movimento femminista, lo definisce «una breve avventura, eroica all'inizio, grottesca sul finire, un'avventura da adolescenti, inevitabile ed ormai superata»¹¹.

Autunno a Milano, apparso inizialmente sulla «Voce» nel 1913 con il titolo *Senza motivo*, propone un paragone fra alcuni luoghi molto amati da Sibilla: da un lato, la città lombarda a lei cara in quanto, come già detto, vi trascorse gli anni dell'infanzia e della prima adolescenza e in cui ebbe poi la soddisfazione, durante un successivo soggiorno, di dirigere il settimanale socialista «L'Italia femminile», dall'altro Sorrento e le isole pontine, località dove la scrittrice ebbe modo di trascorrere un periodo nell'inverno del 1912-1913 e che ella richiama alla mente per contrasto con il clima piovoso e nebbioso di Milano. Particolare fascino assume la descrizione del panorama, che si staglia all'orizzonte, della costa campana e delle isole:

Era il cielo che invadeva il mare, o il mare che invadeva il cielo? Da veli emergevano Capri e la punta di Sorrento. L'isoletta di Ponza era come una sottile freccia d'acciaio spento nel mezzo del fascio di lame ardenti che segnava la discesa del sole. Procida aveva frange leggiere di schiuma. Sul Vesuvio s'avanzava un volo di nuvole bianche¹².

¹¹ Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 86.

¹² *Ibid.*, p. 30.

In queste stesse righe Sibilla ricorda anche come, mentre contemplava questo panorama, ella indugiasse sulle poesie di Dante e sui testi di Nietzsche. Non sfuggirà l'enfasi dello stile adottato dalla scrittrice e la compenetrazione qui postulata fra natura, vita, paesaggio e letteratura, il cui archetipo risiede nella letteratura romantica ma la cui più diretta fonte di ispirazione è certamente, per l'Aleramo, la prosa dannunziana.

Errabonda, articolo inizialmente apparso sulla rivista «La Grande Illustrazione» del luglio 1914, contiene già nel titolo quel tratto di vagabondaggio, concreto ovvero mentale, che costituisce il *fil rouge* di queste prose. Sibilla vi narra un suo soggiorno in Provenza, esaltando i valori della civiltà contadina che lì ha potuto conoscere e sottolineando come i fiori, prodotti in quella piccola realtà regionale, vengano poi esportati in tutto il mondo, diventando una sorta di testimonianza e di viatico per la diffusione oltre frontiera della cultura contadina provenzale. Si noti come anche la tematica dell'esaltazione della genuinità e veracità della vita contadina faccia parte del repertorio letterario dannunziano, pur non essendo naturalmente esclusiva caratteristica della sua scrittura.

Ugualmente interessante *Frate Ferro*, brioso articolo inizialmente pubblicato sul «Marzocco» dell'agosto 1915, nel quale la scrittrice rivela come nei pressi di Assisi sia in attività una fabbrica di munizioni, fatto che a Sibilla sembra in palese contraddizione con la vocazione alla pace della città di san Francesco. Per inciso, andrà ricordato come anche la fascinazione per la figura del «frate poverello» sia un tratto che accomuna l'Aleramo a Gabriele D'Annunzio.

Capri, inizialmente pubblicato sul «Resto del Carlino» del 3 luglio 1920, fa riferimento all'evento bellico, oltre a ricordare un luogo caro a Sibilla e già menzionato in *Autunno a Milano*. La scrittrice narra infatti di essersi trovata sull'isola nel 1918, allorché gli austriaci compirono un'incursione aerea su Napoli, e di aver potuto scorgere, dall'isola, l'immagine «lenta e trasognante» del porto partenopeo bombardato.

Ma di *Andando e stando* fanno parte anche molti scritti di critica letteraria, artistica, di costume, che Sibilla pubblicò inizialmente, nella maggior parte dei casi, sul «Marzocco», sul «Resto del Carlino» e sull'«Illustrazione italiana»: Sibilla si sofferma, fra gli altri, sull'autrice francese Colette Willy, sull'epistolario di viaggio di George Byron, del quale ricorda le tristi vicende biografiche e il rapporto conflittuale con la madre e con la moglie, la quale gli sottrasse la figliuola Ada, su Fëdor Dostoevskij, su *Candida*, commedia di George Bernard Shaw, sull'attrice Giacinta Pezzana, e infine su Scipio Slataper, al quale dedica un commosso articolo composto all'indomani della morte, avvenuta in guerra nel dicembre 1915. Sibilla ricorda il primo incontro fra lei e il giovane triestino, avvenuto presso una trattoria fiorentina nel dicembre del 1911, e ne rievoca tanto il carattere allegro e generoso quanto l'aspetto imponente e virile.

In conclusione, vorremmo soffermarci su *La mia prima poesia*, una prosa del 1926 che non è confluita nell'edizione del 1942 di *Andando e stando*, bensì è inizialmente apparsa in *Gioie d'occasione* e poi in *Gioie d'occasione e altre ancora*

(1954). Il testo è stato quindi riproposto nell'edizione dell'epistolario Papini-Aleramo¹³ (1988) e nella già ricordata edizione di *Andando e stando* del 1997. In essa Sibilla descrive il viaggio da lei compiuto in Corsica nell'estate del 1912 essenzialmente per dimenticare Giovanni Papini, con il quale aveva vissuto, nei mesi precedenti, una breve e turbolenta storia d'amore. Con queste parole l'Aleramo descrive il suo arrivo sull'isola:

Un uomo m'ha salutato alla partenza con un bacio affocato. Nessuno m'attende allo sbarco. Ho deciso di passare l'estate in Corsica, così, senza perché. M'è capitato fra le mani un prospetto turistico. Ho scelto il villaggio, nell'interno, fra i monti. È la prima volta che lascio l'Italia, ma è ancor propaggine d'Italia, questa terra che emerge violetta dal mare. E vado. Ho in cuore il nome di quell'uomo, lo chiamo Arno, i suoi occhi hanno il colore del fiume presso cui è nato. Ha detto che mi scriverà. Ha detto che ci ritroveremo, ad autunno. È giugno. Come sono lussureggianti le zagare e gli oleandri ad Aiaccio, intorno alla grotta dove Napoleone giocò fanciullo! Mi bagno nel Mediterraneo. Riconosco, nell'aria azzurra, qualche mito soave. Ma poi, mi colpisce la vista delle tombe, che bordano le strade maestre fuor dell'abitato. E la mia prima definizione della Corsica è: solitaria contemplatrice di sepolcri¹⁴.

Appare immediatamente evidente come i toni enfatici adottati da Sibilla siano atti a postulare l'eccezionalità della sua vicenda esistenziale, l'unicità del suo rapporto amoroso con «Arno» (in realtà, la relazione con Papini fu di breve durata e seguirono ad essa molti altri legami più o meno duraturi), nonché una sorta di compenetrazione tra paesaggio e stato d'animo, elemento che, come già detto, caratterizza significativamente la poetica della Aleramo in ogni sua forma di espressione: si pensi ad esempio come in un contesto di scrittura molto diverso, quale è quello delle lettere indirizzate a Dino Campana nel biennio 1916-1917, si riscontri una simile passionalità e una forte immedesimazione del proprio stato d'animo con i paesaggi dell'Appennino.

D'altra parte il nomadismo fu, per Sibilla, un connotato stabile tanto della sua realtà biografica quanto della costruzione mitica del suo personaggio. Il suo girovagare, in gran parte solitario, rappresentò anche, a ben vedere, un'ulteriore modalità di rivendicazione e affermazione dell'autonomia femminile che la scrittrice perseguì, con indomita e ostinata coerenza, tanto nelle scelte personali e familiari quanto nell'indipendenza fisica degli spostamenti. In questo senso, ella appare coniugare in sé un raro, perfetto connubio fra viaggi concreti e reali, itinerari della scrittura e percorsi della mente umana.

¹³ *Lettere Papini-Aleramo e altri inediti 1912-1943*, a cura di A. Dello Vicario, Roma-Napoli, esi, 1988.

¹⁴ Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 60.

ELISA CHIMENTI:
UN PONTE TRA EUROPA E MEDITERRANEO

di Maddalena Marchetti

Il convegno dedicato alla letteratura odeporica tenutosi a Senigallia nel settembre 2016 mi ha offerto la possibilità di parlare di Elisa Chimenti, scrittrice e animatrice culturale di origine italiana ma poco conosciuta nel nostro paese; eppure si tratta di una figura di straordinaria attualità, come vedremo ripercorrendo le tappe principali della sua vita e prendendo in esame la sua poliedrica attività intellettuale.

Elisa Chimenti nasce a Napoli nel 1883 e muore a Tangeri, in Marocco, nel 1969, per tutta la vita affiancherà l'insegnamento all'attività di scrittrice e giornalista. Si dedicherà in particolare all'insegnamento delle lingue, ne conosceva almeno dieci, apprese e praticate nei suoi numerosi viaggi e ne ha insegnate sei, tra cui l'arabo letterario, oltre alle principali lingue europee, l'inglese, il francese, lo spagnolo, l'italiano e il tedesco.

Nel 1914 fonda a Tangeri la prima scuola italiana in Marocco. Donna colta, feconda scrittrice, viaggiatrice ed etnografa, Elisa Chimenti è stata un'antesignana dell'interculturalismo, sia per il suo pensiero, sia per la modernità dell'approccio metodologico e didattico, sia per la sua stessa esistenza.

Per capire bene la profondità e la modernità del suo pensiero è importante ora esaminare più da vicino, anche se per sommi capi, il suo percorso biografico.

VITA E OPERE, UN INTRECCIO INESTRICABILE

Elisa Chimenti¹ nasce a Napoli, come dicevamo, nel 1883: il padre, Rosario Chimenti, convinto garibaldino, è un medico molto noto in città e poeta in

¹ Tutte le biografie su Elisa Chimenti prendono l'avvio dalla biografia documentaria inedita che si trova nel Fascicolo Chimenti a opera di M.P. Tamburlini, insegnante di italiano nel liceo di Casablanca, conservato presso l'Archivio del Viceconsolato generale d'Italia a Tangeri, d'ora in poi AVCGRIT, con sede nel Palazzo delle istituzioni italiane. Nel 1997-1998 M.P. Tamburlini con la collaborazione di Mirella Menon ha provveduto a catalogare i documenti conservati presso l'ex Viceconsolato italiano e a ricostruire da fogli sparsi le opere di Elisa Chimenti messe a loro disposizione dal segretario personale di Elisa, Ahmed Bencheikroun.

vernacolo, la madre, Maria Luisa Ruggio, è di origini sarde. Quando Elisa non ha ancora un anno, la famiglia Chimenti lascia Napoli per motivi non ancora del tutto chiari².

Non è questa la sede più opportuna per approfondire questo punto, basti dire, però, che alcune fonti fanno risalire la partenza a ragioni legate alle idee politiche libertarie del padre, altre fonti parlano di ragioni più personali. In particolare secondo la pronipote di Elisa, Danielle Chimenti Occhipinti³, la partenza avvenne in seguito a un duello a causa di una donna, forse la stessa Maria Giraldi che partirà insieme ai Chimenti per Tunisi dove partorirà un bambino, Roberto, a cui Rosario Chimenti darà il proprio cognome e che farà sempre parte della famiglia Chimenti, mentre Maria Giraldi risulta essere deceduta per il parto.

Quindi la famiglia si stabilisce a Tunisi, qui Elisa impara l'arabo, frequenta la scuola dei padri francescani ed è avviata allo studio delle Sacre Scritture dal dotto professore Rabbi Eliezer, insegnante di spicco della scuola ebraica tunisina e amico dei Chimenti⁴.

Verso la fine degli anni ottanta dell'Ottocento, nella vita di Elisa si verifica un nuovo cambiamento: la famiglia si trasferisce a Tangeri, in Marocco, dove risiederanno poi stabilmente e dove nasce l'ultimogenita Ester, mentre il fratello Riccardo e le sorelle Dina e Maria Pia erano nati a Tunisi.

I Chimenti⁵ arrivano in Marocco in un momento delicato per il paese: scosso da lotte tribali, conteso da decenni tra Francia e Spagna⁶, esso vede in questa fase l'acuirsi delle tensioni tra le due potenze europee: siamo, infatti, alle soglie del protettorato francese (1912).

Tangeri, tuttavia, è sempre stata ed è una città a parte, cosmopolita, è patria d'elezione di molti europei, fra cui numerosi italiani, sede di una vivace comunità ebraica, per lo più proveniente dalla Spagna e, ovviamente, della comunità musulmana.

Le tre comunità, cristiana, ebraica e musulmana, vivono in pace, tale coesistenza pacifica è favorita anche dalla politica tollerante verso tutte le confessioni religiose attuata al tempo dal sultano Hassan I. Egli, infatti, è un convinto sostenitore della

² Interviste rilasciate da M.P. Tamburlini a Maddalena Marchetti nel mese di luglio 2016 dalle quali emergono informazioni che permettono di capire meglio le ragioni degli spostamenti della famiglia Chimenti e consentono di avere un quadro più approfondito della storia della famiglia.

³ Intervista a M.P. Tamburlini da parte di Maddalena Marchetti, cit.

⁴ Della permanenza a Tunisi si hanno poche notizie, le ricerche condotte da Tamburlini attraverso il Viceconsolato di Tangeri in Tunisia hanno dato esito negativo poiché nei registri degli italiani immigrati e residenti all'estero in quel periodo non risulta nessuno che risponda al nome dei Chimenti.

⁵ Per la biografia di Elisa Chimenti si rimanda anche a E. Benini (esperta in cooperazione italiana), *Elisa Chimenti: una donna mediterranea*, in *Donne mediterranee* (a cura di ONG GVC), Atti del Seminario, Bologna, 1999. Per gli intrecci tra le vicende biografiche della Chimenti e la storia del Marocco e della comunità italiana in Marocco si veda R.Y. Catalano, *Eclats de Mémoire. Les Italiens du Maroc*, Mohammedia (Marocco), Senso Unico Editions, 2009.

⁶ Tale situazione di stallo si risolse inizialmente con la Conferenza di Algeciras del 1906 che istituiva un controllo internazionale sul Marocco, a garanzia degli interessi economici dei paesi europei.

ricchezza che può derivare dalle differenze culturali viste, dunque, non come un ostacolo ed è impegnato nel favorire lo sviluppo economico del proprio paese, al riparo dalle indebite intromissioni delle potenze europee in piena espansione coloniale e interessate al Marocco.

Elisa frequenta la scuola fondata dall'Alleanza israelita universale, questa è un'associazione che fa capo a un filantropo ebreo di origini italiane, Montefiore, il quale ha creato numerose scuole in tutto il Marocco, scuole interconfessionali, aperte a ragazzi e ragazze, una rarità per l'epoca, dove si studiano le Sacre Scritture, ma anche tante altre materie e i principi ispiratori sono quelli della Rivoluzione francese, primo fra tutti l'ideale universalistico di fratellanza tra gli uomini e i popoli al di là delle fedi religiose e delle etnie.

La giovane Chimenti completa la sua formazione nella biblioteca paterna, nella quale trova i classici ma anche testi di storia e politica, in particolare sul socialismo e l'anarchismo e soprattutto presso la farmacia Sorbier, divenuta una sorta di cenacolo culturale, dove Elisa ascolta i discorsi dei molti frequentatori, liberi pensatori di varie nazionalità e fedi politiche e di confessioni religiose diverse.

Di questa comunità variopinta ci parlerà nella sua opera *Piccoli bianchi marocchini* uscita a puntate in una testata locale tra gli anni cinquanta e sessanta del Novecento⁷.

Tra il 1905 e il 1911, tuttavia, la situazione politica del Marocco precipita poiché si acuiscono le tensioni già presenti tra le potenze straniere per il controllo dell'area mediterranea, in seguito ai sempre più frequenti tentativi francesi di espansione in Marocco.

A questa situazione cerca di opporsi il mulay Abdelaziz, succeduto al mulay Hassan I, l'ultima grande figura di regnante marocchino prima dell'occupazione francese e il suo successore mulay Abdelhafiz, essi, infatti, tentano ma senza successo, di sventare i tentativi francesi di infiltrazione sempre più capillare.

Nonostante questi sforzi la situazione peggiora, anche a causa dell'intervento della Germania che mal sopporta la crescente presenza francese nel Mediterraneo, si giunge, quindi, alla crisi di Agadir nel 1911: scoppiano nuove rivolte in tutto il paese che vengono sedate solo in parte e soprattutto nelle città, mentre nelle zone di montagna restano accesi a lungo focolai di ribellione.

Con il protettorato francese, divenuto ufficiale con il trattato di Fez del 30 marzo 1912, mulay Abdelhafiz è costretto ad abdicare, il paese viene diviso in tre aree di influenza: il protettorato francese, il protettorato spagnolo e la città di Tangeri che conserva il suo statuto internazionale, ma alla quale, a partire dal 1927, la Francia imporrà un'amministrazione diretta.

⁷ AVCGIT, Fascicolo Chimenti.

L'INCONTRO CON LA TRADIZIONE ORALE MAROCCHINA

Molto importante nell'evoluzione e nella maturazione culturale e umana di Elisa è l'esperienza compiuta assieme al padre nella sua professione di medico: costui viene chiamato a corte dal sultano mulay Hassan I, il quale nomina Rosario Chimenti suo medico personale, un incarico prestigioso, ovviamente, che apre a Elisa e alla sua famiglia una dimensione nuova, quella della corte e permette loro di fare incontri con personalità di spicco sia del mondo musulmano, sia del mondo occidentale vicino al sultano.

Infatti è grazie a questa occasione che Elisa intreccerà in seguito amicizie importanti che resteranno tali per tutta la vita, *in primis* quella con la figlia del sultano Abdelaziz, Lalla Fatima Zohra, sua futura allieva e sempre al suo fianco nelle varie iniziative, sia culturali sia di sostegno e solidarietà, che Elisa intraprenderà negli anni della maturità.

Nonostante tale incarico, Rosario Chimenti continua a prestare gratuitamente la sua opera per i pazienti poveri, specialmente quelli delle zone montagnose del Rif, nella regione a nord-est di Tangeri dove si reca spesso e dove, come accennavamo, sono in atto focolai di guerra che rendono questi viaggi anche pericolosi.

Non potendo visitare per motivi religiosi le pazienti donne, egli ha bisogno di un'intermediaria, ed ecco il ruolo di Elisa, la quale compie così un'esperienza di vita fondamentale: infatti, in questi viaggi periodici che durano di norma alcuni giorni viene a contatto con le popolazioni delle zone montagnose, diverse per costumi e abitudini dai cittadini di Tangeri, entra nelle loro case, ne studia con attenzione i comportamenti, le relazioni, la psicologia, impara i loro dialetti, comunica con loro e soprattutto ascolta i racconti di miti e leggende incentrati su credenze ancestrali, i canti e le poesie delle donne arabe dal cui lirismo resta affascinata.

Quindi raccoglie il patrimonio culturale dell'antica tradizione orale marocchina che lei giudica fin da subito prezioso e di cui si farà interprete e traduttrice, trascrivendolo e traducendolo in francese. Le sue prime pubblicazioni risalgono agli anni trenta, sono tutte in francese, la prima s'intitola proprio *Légendes marocaines*, tradotte da Elisa dapprima in inglese poi in spagnolo; nel 1935 esce *Èves Marocaines*, in cui tratteggia alcune figure femminili appartenenti a ceti sociali diversi, frutto dell'esperienza diretta con le popolazioni del Rif; il tema portante di questa raccolta di racconti è la figura femminile con le sue mille sfaccettature, tema che sarà poi al centro del suo romanzo successivo *Au cœur du harem*, pubblicato nel 1958 e sul quale ci soffermeremo fra poco⁸.

Nel 1942 è la volta dell'antologia di poesie intitolata *Chants de femmes arabes*,

⁸ AVCGIT, Fascicolo Chimenti, contenente le edizioni originali delle opere edite e uno schedario di tutte le opere inedite.

qui l'autrice traduce le poesie della tradizione orale, direttamente ascoltate dalla viva voce delle donne marocchine che ella ha avuto la possibilità di incontrare nei suoi primi viaggi nel nord del Marocco, realizzando così un fine lavoro di etnografa e grande divulgatrice di un vasto patrimonio culturale che proprio per la sua natura orale andava scomparendo.

Di tale rischio Elisa è fin da subito consapevole, pertanto decide di proteggere tale tesoro facendosene custode e interprete, e attingendo da questo nucleo originario per la creazione di figure, situazioni, storie che ispireranno le opere della maturità.

Il legame con questa cultura e con l'esperienza umana che ne è alla base durerà tutta la vita. Particolarmente interessante in queste liriche è la raffigurazione del mondo naturale, la natura, infatti, è rappresentata con un'attenzione e una sensibilità che potremmo dire già ecologista, di un ecologismo *ante litteram* che prelude a un nuovo rapporto uomo natura, non più basato sul predominio del primo sulla seconda, ma aperto a una dimensione inclusiva e in grado di riappropriarsi dell'antica matrice unitaria del tutto in un grande abbraccio cosmico.

UNA GRAVE PERDITA, IL SOGGIORNO IN GERMANIA,
LA SFORTUNATA VICENDA MATRIMONIALE

Nel 1907 muore il padre, si tratta di una grave perdita per Elisa che gli era molto legata, egli resterà, infatti, l'ideale irraggiungibile, forse anche a causa della sfortunata vicenda matrimoniale di quest'ultima.

Dopo la morte del padre iniziano i viaggi in Europa, in particolare troviamo Elisa in Germania dove vive alcuni anni e dove si iscrive alla facoltà di filologia, si laurea nel 1913 a Lipsia con una tesi in lettere moderne⁹, qui inizia anche la sua attività di giornalista per la rivista locale «Lokal Anzeiger».

Nel 1912 di rientro a Tangeri da uno dei suoi numerosi viaggi in Europa, Elisa si sposa con un giovane di origine polacca naturalizzato tedesco, il trentenne Friz Dombronski nella chiesa cattolica della Purissima Concezione, quindi assume con il matrimonio la cittadinanza tedesca che le procurerà non pochi problemi allo scoppio della Seconda guerra mondiale.

Purtroppo il giovane consorte manifesta ben presto turbe nervose molto gravi, tenterà persino di strangolarla. Il medico che lo ha in cura lo dichiara affetto da mania di persecuzione e consiglia il rientro in Germania, ciò avverrà nell'ottobre 1912.

Da Amburgo Dombronski si trasferisce a Berlino e poi nell'ospedale psichia-

⁹ AVCGIT, Fascicolo Chimenti, *curriculum vitae* redatto da Elisa Chimenti il 21 giugno 1956, il diploma di laurea e altri documenti sono andati distrutti in seguito al primo conflitto mondiale.

trico di Dziekanka, a questo punto, per volontà della famiglia di quest'ultimo, vengono interrotti i rapporti con Elisa Chimenti.

Tuttavia ella tenterà per diversi anni di riprendere i contatti con il marito, preoccupata per la sua salute e desiderosa di stargli vicino.

Dovrà in seguito rassegnarsi a questo assoluto silenzio e assistita da un avvocato di Berlino, Ernest Frankenstein, avvierà le pratiche per ottenere il divorzio, in base al codice civile germanico, divorzio che verrà sancito l'8 marzo 1924: l'evento e soprattutto le modalità con cui si conclude il legame segneranno profondamente Elisa.

Dopo il fallimento del matrimonio ella avrà un solo altro amore importante, quello con il traduttore algerino Si Ahmed Fekhardji, l'interprete ufficiale della più alta autorità del tempo nella città, il mendoub del sultano a Tangeri, una delle cariche più significative dell'amministrazione internazionale, con il quale rinuncerà a sposarsi, affermando la propria volontà di rimanere indipendente, una scelta di singolare emancipazione considerata l'epoca.

Questo legame, tuttavia, si trasformerà in una lunga amicizia che durerà tutta la vita. Infatti egli continuerà a frequentare abitualmente la casa di Elisa e chiuderà gli occhi per sempre proprio a casa della sua cara amica di origini italiane.

LA PRIMA SCUOLA ITALIANA IN MAROCCO E IL DIFFICILE RAPPORTO CON LE ISTITUZIONI ITALIANE

Nel 1914, di ritorno a Tangeri dopo il conseguimento della laurea, con la collaborazione della madre Elisa fonda la prima scuola italiana in Marocco, inizialmente privata, dalla metà anni venti sarà gestita direttamente dal governo italiano.

È una scuola interconfessionale e interculturale, gli studenti appartengono a varie nazionalità, italiani, marocchini, francesi, ebrei, spagnoli. La prima sede è la casa stessa della Chimenti, nel Petit Socco, nel centro storico della città. L'iniziativa nasce dalla richiesta di amici e vicini desiderosi di apprendere l'italiano. Successivamente la scuola verrà trasferita nella casa di un altro italiano, Lombardi, mantenendo le stesse caratteristiche di apertura.

Al centro dell'insegnamento sono le lingue a cui Elisa si dedica con passione: l'arabo letterario per gli studenti europei, l'italiano per gli studenti stranieri, l'inglese e il francese per tutti come lingue veicolari.

Il metodo, ce lo dice lei stessa in alcune sue pubblicazioni, è giocoso: basato su cadenze, ritmi, suoni, filastrocche, poesie, storie e leggende. Grande importanza è assegnata alla produzione orale, molto curata e insegnata attraverso canzoni, ritornelli, giochi di parole, si presta quindi molta attenzione alla dimensione musicale e ludica che, come ben sappiamo oggi, favorisce l'apprendimento delle lingue straniere, intuizione lungimirante da parte di Elisa, all'avanguardia

nell'insegnamento come nella vita. Ancora oggi i suoi allievi testimoniano della bontà del suo insegnamento attraverso il quale sono state formate generazioni di studenti.

In questa scuola Elisa insegnerà per più di quarant'anni, con alterne vicende, dovute al fatto che sarà costretta a intentare una causa contro l'ANI, l'Associazione nazionale italiana per i missionari all'estero. Cerchiamo ora di dare conto per sommi capi di questa vicenda complicata e dolorosa.

A partire dal 1927 l'ANI assume per conto del governo italiano il compito di gestire direttamente le scuole italiane all'estero, quindi viene deciso che la nuova scuola, divenuta ora statale, cambierà sede, pertanto viene trasferita nel Palazzo Littorio, adiacente all'abitazione di Elisa, attuale Palazzo delle istituzioni italiane ed ex residenza del sultano mulay Hafid; le signore Chimenti insegnano nella nuova scuola in qualità di docenti stipendiate dallo Stato italiano.

Nella nuova sede vengono trasferite tutte le suppellettili, senza alcun riguardo, però, per le Chimenti, proprietarie di gran parte dei mobili e del patrimonio librario.

Nel 1928 Elisa viene licenziata insieme alla madre, sarà riammessa in tale istituzione solo nel 1943. Nel carteggio ritrovato tra il direttore della nuova scuola, Moschetti, e i referenti presso il ministero italiano della Pubblica istruzione¹⁰, si parla di tensioni tra Elisa e il nuovo direttore per questioni legate al trasporto e alla refezione gratuita per gli studenti bisognosi. Sembra che Moschetti volesse limitare gli aiuti ai soli studenti italiani e cattolici, mentre Elisa aveva assicurato da sempre tali sostegni economici a tutti coloro che ne avessero bisogno, senza fare distinzioni di nazionalità e religione; in realtà Elisa ha più volte mostrato ostilità nei confronti del regime.

La causa si concluderà ventitré anni dopo con una sentenza in appello in favore delle Chimenti per la quale l'ANI verrà chiamata a risarcirle con un indennizzo di 30 mila franchi, cifra che non verrà pagata e quindi Elisa sarà costretta a rivolgersi di nuovo al tribunale e a intentare il sequestro degli arredi, perfino del Palazzo. Tale intervento verrà sventato dal console che nel giorno del sequestro fa registrare il Palazzo come proprietà del Regio governo italiano, quindi non più appartenente all'ANI.

L'esito della vicenda addolorerà molto, come è comprensibile, le Chimenti, che con energia e amore si erano spese per la nascita di un'istituzione divenuta poi molto importante, come testimoniano i numeri, nel 1914 gli allievi iscritti sono trenta, nel 1924 ammontano a cento e nel 1935 a trecento, continuando ad aumentare in maniera esponenziale fino agli anni recenti. Inoltre la scuola, da elementare quale era inizialmente, diventa successivamente anche scuola media e infine anche liceo scientifico e istituto tecnico commerciale, offrendo alla comunità locale un punto di riferimento culturale per intere generazioni

¹⁰ AVCGIT, Fascicolo Chimenti, *curriculum vitae* di Elisa Chimenti del 29 maggio 1957.

non soltanto di italiani, ma anche di molti marocchini e di tanti europei, come testimoniano le interviste raccolte in anni recenti da M.P. Tamburlini e il volume a opera di R.Y. Catalano sulla comunità italiana in Marocco¹¹.

Nel 1945 il console di Tangeri, M. Berio, propone al referente del Regio ministero per gli Affari esteri, in quel momento a Brindisi, di cercare una «soluzione amichevole» con le eredi Chimenti, le quali, di fatto, verranno risarcite nel 1950 con una somma svalutata dopo ventitré anni dall'inizio dell'iter giudiziario. Elisa, assieme alle sorelle Dina e Giulia, scriverà successivamente una lettera di ringraziamento al ministro plenipotenziario marchese Capranica del Grillo nella quale sottolinea l'ingiustizia subita, ma accetta di porre fine alla controversia, affermando: «Sebbene la somma non compensi, se non in piccola parte, i danni da noi subiti per la perdita della scuola, che fondammo trentadue anni orsono, nondimeno l'accettiamo in considerazione delle tristi condizioni in cui si trova il nostro paese»¹², dimostrando così una sensibilità per le vicende italiane e un attaccamento mai sopito per la sua patria d'origine.

Nella scuola del governo italiano Elisa insegnerà con varie interruzioni fino al 1966. Il 30 maggio 1957 il Presidente della Repubblica italiana, Gronchi, conferisce a Elisa Chimenti la medaglia di Cavaliere al merito per l'attività appassionata di quest'ultima nel campo dell'insegnamento e della letteratura.

Tuttavia gli ultimi anni di vita di Elisa saranno contrassegnati da dolori per la morte della madre e delle amate sorelle, Dina ed Ester, e da ristrettezze economiche, queste ultime la costringeranno a continuare a insegnare presso la scuola italiana benché anziana e malata.

In seguito numerosi tentativi vengono avviati dai vari consoli per interessare il ministro degli Esteri italiano con l'obiettivo di far pubblicare i libri della Chimenti in Italia, senza però sortire un esito positivo, benché essi siano degni di essere conosciuti nel nostro paese e già apprezzati altrove. Si interessa della vicenda lo stesso Antonio Segni, allora ministro degli Esteri in visita a Tangeri nel 1962 al quale, divenuto Presidente della Repubblica, Elisa scrive una lunga lettera¹³.

Si giungerà, infine, a una conclusione positiva, lo Stato italiano deciderà in favore di un indennizzo per la Chimenti, che però farà appena in tempo a vedere riconosciuti i propri diritti, spengendosi il 7 settembre 1969.

I VIAGGI E IL GIORNALISMO

Negli anni trenta Elisa Chimenti si dedicherà all'attività letteraria, intensificherà quella giornalistica, riprenderà i viaggi che sono stati un elemento costante nella

¹¹ Catalano, *Eclats de Mémoire*, cit.

¹² AVCGRT, Fascicolo Chimenti, lettera di ringraziamento delle sorelle Chimenti a S.E. il Marchese Capranica del Grillo, Tangeri, 14 giugno 1945.

¹³ AVCGRT, Fascicolo Chimenti, lettera a S.E. il Presidente della Repubblica, Antonio Segni, 8 aprile 1964.

sua vita e fonte di grande arricchimento, come afferma lo storico Abraham I. Laredo che l'ha conosciuta e apprezzata¹⁴, divenendo una vera poliglotta e un'umanista stimata, con solide basi nel campo dell'antropologia, dell'etnologia e della sociologia, discipline da lei studiate a fondo. Ha viaggiato in tutta Europa, Olanda, Inghilterra, Francia, Spagna, Italia, Polonia e Russia e in Germania dove, come sappiamo, ha anche vissuto, approfondendo la conoscenza delle lingue e delle culture dei vari paesi, e diventando corrispondente giornalistica per molte testate internazionali e locali, a titolo di esempio «Le Figaro», «Le Monde», «Monde Maroc», «La vita dell'Africa» e «Il Giornale di Tangeri».

Brillante nella conversazione, tiene anche numerose conferenze in Marocco e in Europa, su argomenti che spaziano dalla storia del socialismo e dell'anarchismo, all'emancipazione femminile, soffermandosi sul pensiero di Gina Lombroso e sull'opera della scrittrice Sibilla Aleramo, a tematiche più propriamente spirituali, legate al suo interesse per le tre religioni monoteistiche delle quali ha cercato di evidenziare le radici comuni, rintracciandole, di fatto, anche nei riti e nei culti pagani preislamici¹⁵.

INTERCULTURALISMO

Verso la seconda metà degli anni trenta ritroviamo la Chimenti di nuovo a Tangeri, dove risiederà d'ora in poi più stabilmente, senza mai però rinunciare a viaggiare, almeno fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale: in questo periodo, infatti, viene chiamata a insegnare le lingue francese e spagnolo presso la locale scuola tedesca.

Un altro importante incarico le verrà assegnato nel 1936, anno in cui viene chiamata a insegnare il francese e l'arabo letterario presso la Libera scuola musulmana fondata da Abdhalla Guennoun, tangerino, filosofo, politico riformista ed eminente studioso dal sapere enciclopedico che la chiamerà *sorella* a testimonianza del legame profondo che li univa.

Unica donna e unica europea ad essere ammessa nelle aule del famosa scuola dove insegnerà l'arabo letterario, ciò ci fa capire il ruolo che ella ha saputo conquistarsi e ricoprire all'interno della società tangerina e della stima di cui godeva presso i vari strati sociali e le differenti comunità religiose che animavano la vita di questa speciale città marocchina.

Possiamo definire la scuola di Guennoun un centro culturale, anche se egli dovrà accettare quanto stabilisce la legge e affiancare all'appellativo «Libera scuola» l'aggettivo «coranica», si tratta in verità di una scuola di impronta nazionalista,

¹⁴ Così si esprime lo storico Abraham I. Laredo nella *Prefazione* all'opera di E. Chimenti, *Le sortilège et autres contes séphardites*, Tangeri, Editions Marocaines et Internationales, 1964.

¹⁵ Notizie delle sue conferenze e dei suoi interessi ci sono offerte da Ahmed Bencheikroun nella *Prefazione* a Elisa Chimenti, *Anthologie*, Marocco, Editions du Sirocco et Senso Unico Edizioni, 2009.

dove si insegna sì il Corano, ma anche molte altre discipline, tra cui le lingue, la storia e la geografia e si discutono il pensiero e i principi delle principali correnti filosofiche occidentali, insomma si tratta della fucina in cui si formeranno molti esponenti del futuro movimento nazionalista.

Abbiamo definito atto audace aver chiamato una donna a insegnare in tale scuola, ma è atto audace anche insegnarvi da parte di Elisa, poiché si tratta di un centro di ispirazione nazionalista, diretto da una personalità invisa all'amministrazione coloniale francese; a Elisa del resto, non fa certo difetto il coraggio, pertanto vi è ammessa ed è anche ospite gradita in occasione delle discussioni tra i religiosi musulmani sull'interpretazione degli antichi testi, a tal proposito sembra accertato che fosse invitata anche nella vicina scuola ebraica a disquisire con i dotti rabbini.

Dal 1928 al 1943, anno in cui verrà riammessa a insegnare nella scuola italiana, terrà un salotto, anzi due dicono le amiche, uno per gli intellettuali e uno per la gente del popolo, entrambi aperti a tutti, a prescindere dalla nazionalità e dalla confessione religiosa.

Apprezzata tangerina, frequenta tutti gli ambienti, veste all'occidentale ma non disdegna di indossare il velo in alcune occasioni. Finisce così per incarnare una sorta di ideale interculturale e pluri-identitario e anche di emancipazione femminile, infatti ella non solo non si sposò, in un'epoca in cui questo era il destino della quasi totalità delle donne, ma si mantenne sempre e solo con i proventi derivati dalle sue attività.

Pur attraversando momenti difficili, non perde mai il coraggio e, cosa più importante tra tutte, conserva, uno sguardo benevolo e una curiosità eccezionali verso i suoi simili, come dirà lo storico Jean Louis Miège¹⁶, manifestazione esplicita della sete inesauribile di conoscenza, ma anche dell'amore verso gli altri esseri umani e verso la natura, amore che la sorreggerà tutta la vita e farà dire di lei:

Elisa Chimenti non è solo un'italiana, poiché fu anche *de facto* una marocchina e [...] una tangerina. La nostra cittadinanza non è sempre quella che l'amministrazione scrive sul nostro passaporto, è piuttosto quella del gruppo umano con il quale abbiamo scelto di vivere, con cui abbiamo condiviso gioie e dolori, che abbiamo cercato di capire e con cui abbiamo realizzato gli ideali della nostra esistenza. Elisa Chimenti era tutto questo e a tale titolo noi marocchini reclamiamo la sua tangerinità¹⁷.

¹⁶ Intervista di M. Marchetti a M.P. Tamburini, cit. Jean Louis Miège, professore emerito di storia contemporanea all'università di Aix en Provence (Francia) conobbe per la prima volta Elisa Chimenti nel 1947, la frequentò con regolarità tra il 1954 e il 1955. Nell'intervista di M.P. Tamburini a Miège del 3 giugno 1997, egli ricorda la conversazione vivace di Elisa, sempre disponibile al dialogo, di lei, dice, si conosceva poco, poiché raramente parlava di se stessa, essendo totalmente protesa all'ascolto delle persone con cui si intratteneva.

¹⁷ Così si esprime Abdelhamid Bouzid, alto funzionario del ministero della Pubblica istruzione marocchina, in occasione del Seminario internazionale Elisa Chimenti, *Mémoires et créations d'une femme méditerranéenne*, Tangeri, 13 febbraio 1998, una delle prime iniziative per far conoscere l'autrice, promosse dalle autorità italiane in Marocco in collaborazione con Emanuela Benini per la Cooperazione internazionale, alcune associazioni culturali locali e ONG.

L'ATTIVITÀ LETTERARIA

Per quanto riguarda l'attività letteraria, essa fu estremamente feconda: tra il 1930-1960 scrive racconti, romanzi, saggi, poesie, aforismi a tema e tiene numerose conferenze, scrive anche una sceneggiatura, tuttavia molte di queste opere sono inedite; quelle edite dapprima pubblicate in francese e poi tradotte, riscuotono un buon successo, soprattutto negli Stati Uniti e in Spagna.

Nel 2010 è uscita una nuova edizione in francese di tale nucleo, l'*Anthologie*¹⁸ di Elisa Chimenti, pubblicazione che ha visto la luce grazie alla collaborazione fra le prime estimatrici della Chimenti, tra cui M.P. Tamburini, E. Benini e il console generale di Casablanca N. Lener insieme al viceconsole onorario di Tangeri, G. Ginelli; da tale collaborazione nel 2010 è nata la Fondazione Elisa Chimenti con sede a Tangeri proprio nel Palazzo delle istituzioni italiane dove si trova ora una stanza dedicata all'autrice e dove sono conservati tutti i documenti che la riguardano e le copie originali delle opere edite e inedite.

Tale ricca messe di documenti è in parte il frutto di un'attività di ricerca promossa dalle istituzioni italiane presso privati e biblioteche, in parte è stata donata al Viceconsolato di Tangeri dal segretario personale della Chimenti, Ahmed Benchekroun.

Il più grande rammarico di Elisa Chimenti fu di non veder pubblicate le sue opere in Italia. Oggi tale lacuna è stata in piccola parte colmata, infatti nel 2000 esce in Italia la prima edizione italiana del suo romanzo *Al cuore dell'harem*, tradotto da Emanuela Benini con la supervisione di Zohuir Louassini.

Accolto subito da un grande successo, l'anno dopo segue l'edizione tascabile, andata a sua volta esaurita, nel 2010 è la volta di una nuova edizione¹⁹.

Il romanzo ruota attorno alla vita delle donne con le relazioni complicate che esse intrecciano, l'altro grande tema è il rapporto con la natura rappresentata con un'attenzione e una sensibilità ecologiste.

La protagonista, Lallà Sakina, attraversa una fase dolorosa della sua vita: suo marito, Si Bu Gemà, lavora presso la Legazione francese e intende prendere una seconda moglie. Sakina si ribella a questa decisione, anche se non direttamente, di fatto cerca di opporvisi in tutti i modi possibili.

L'universo femminile che si raccoglie intorno a Sakina è costituito da donne musulmane, ebreo, cristiane.

I dialoghi sono una parte importante del romanzo, essi affrontano temi vari, dal velo, alla poligamia, oggetto, peraltro, di riprovazione morale da parte dell'universo femminile raffigurato dall'autrice, al concubinaggio, alla prostituzione.

La lingua è un francese *meticciano*, per usare un'espressione di M.P. Tamburini, si tratta infatti di un francese ricco di termini arabi, berberi, ebraici e darija e di

¹⁸ Chimenti, *Anthologie*, cit.

¹⁹ E. Chimenti, *Al cuore dell'harem*, trad. di Emanuela Benini, Roma, e/o, 2000.

una sintassi a sua volta frutto della confluenza delle varie lingue, ben salde nel bagaglio culturale della Chimenti. Possiamo affermare di essere in presenza di una nuova *lingua franca*, viva, espressiva, che molto deve all'influenza delle poesie e dei racconti della tradizione orale sui quali a lungo ella ha lavorato e studiato.

L'atteggiamento dell'autrice verso i suoi personaggi rivela una sensibilità particolare e una conoscenza approfondita della società a cui essi appartengono, su questo mondo Elisa Chimenti non si permette alcun commento personale, lascia, infatti, parlare le varie figure femminili accarezzandole con il suo sguardo leggermente ironico, segno di partecipazione.

Il libro si sofferma sui destini di mogli, prostitute, bambini, ma anche degli animali e della natura, dei monti, delle piante, dei fiumi e del mare. Vi sono anche incursioni nella storia del tempo, si accenna alla presenza francese sul suolo marocchino, alle ribellioni nelle zone a nord del paese.

Quindi attraverso la dimensione narrativa si delinea, anche se con agili pennellate, il quadro storico di riferimento: la Tangeri agli albori del protettorato, una città internazionale, cosmopolita, come abbiamo già ricordato, ma anche scossa dai primi segni di una crisi sociale le cui ombre si allungano sulla vita dei personaggi.

Difficile da catalogare, taluni hanno provato a relegare il romanzo nella letteratura coloniale, ma a torto, ci pare di poter affermare; concordiamo, invece, con quanto afferma la studiosa Anissa Benzakour Chami nella sua postfazione all'edizione italiana del romanzo, sottolineando che è Elisa Chimenti a dare l'avvio a una nuova corrente letteraria in grado di descrivere in modo più realistico la società di cui si desiderano tratteggiare le caratteristiche, con un autentico sguardo interiore che Elisa riesce davvero ad assumere, anche grazie alle sue vicende personali che l'hanno resa *una piccola bianca marocchina*, per parafrasare il titolo di una sua opera.

La scrittura della Chimenti scorre fluida sulla pagina, pur in presenza di un narratore onnisciente la storia prende corpo sotto i nostri occhi da varie angolature, poiché i personaggi propongono il loro punto di vista su un medesimo fatto attraverso modalità diverse: dialoghi, racconti, aforismi, quindi possiamo dire che lo stile di Elisa Chimenti ha inaugurato un nuovo genere nella letteratura, il romanzo-poema.

Per concludere possiamo affermare che le frontiere in Elisa Chimenti non separano ma, paradossalmente, si trasformano in un elemento di unione tra le culture del Mediterraneo, elemento comune che la Chimenti ha voluto mettere in risalto, con la sua stessa vita e le sue opere, ella, infatti, ha voluto proporre e rappresentare un punto di confluenza veicolato attraverso la sua scrittura *porosa* e attraverso il suo impegno, volto a cogliere le radici comuni del Mediterraneo.

Ha voluto farsi latrice di un *nuovo umanesimo* in grado di dialogare con l'uomo contemporaneo, una religione universale che vede saldamente uniti uomo e natura in un insieme inscindibile, a prescindere dalle latitudini in cui si nasce, dalla cultura che si possiede, dalla lingua che si parla.

L'ANIMA PIÙ SEGRETA DELL'ITALIA DI PRIMO NOVECENTO: LO SGUARDO DI GABRIEL FAURE

di Raffaella Cavalieri

Considerata da sempre «una miniera inesauribile di documenti e opere d'arte che non la si potrà mai definire del tutto esplorata»¹, l'Italia ha rappresentato nei secoli una terra talmente ricca in arte, storia, letteratura e paesaggio, fonte inesauribile di conoscenza, da attirare migliaia di viaggiatori stranieri. Ciascuno di loro ha lasciato pagine indimenticabili dedicate alla nostra penisola, distinguendosi per la sua visione dell'Italia; ognuno ha avuto il privilegio di trattare temi forse già studiati, ma pur sempre con un'ottica propria, diversa dai suoi predecessori.

Negli anni venti e trenta del Novecento gli scrittori, intellettuali e artisti stranieri che vennero in Italia e che la descrissero nelle loro opere furono tantissimi, così come nei secoli precedenti. Ma tra tutti loro ci fu in particolare un autore francese poco conosciuto, Gabriel Faure (1877-1962), spesso confuso con il quasi omonimo e contemporaneo Gabriel Fauré, musicista.

«Pellegrino della bellezza e del sogno»², come lo definì Carlo Calcaterra, egli visse di un amore appassionato per la nostra penisola e per la nostra cultura, alla quale dedicò numerosi scritti. Tuttavia, resta oggi ancora dietro un velo che lo nasconde ai nostri occhi.

Gabriel Faure nacque sul finire dell'Ottocento a Tournon, seguì gli studi di avvocatura come il padre, ma la letteratura e l'arte lo attrassero sempre più fino a portarlo, con la pubblicazione e il successo del romanzo *L'Ultima giornata di Saffo*, ad abbandonare definitivamente la carriera dell'avvocatura. Ben presto divenne ispettore generale dei monumenti storici, ma si considerò prima di tutto sempre un letterato.

Amico sincero dell'Italia e profondo conoscitore di essa, il suo amore per la nostra penisola nacque duran^a 153

¹ G. Faure, *Heures d'Italie*, Paris, Fasquelle, 1921, p. 75 (la citazione è dell'Abbé Coyer, riportata da Faure nel suo testo).

² C. Calcaterra, *Un amoureux de l'Italie: Gabriel Faure*, in «Rivista d'Italia», anno XIX, fasc. XII, dicembre 1916, Roma, p. 832.

te la sua infanzia, nel giorno in cui, varcando le Alpi, con gli occhi pieni di lacrime ripeté l'esclamazione di Plinio: «Haec est Italia diis sacra!» Potremmo aggiungere che questo amore e questa dedizione nacquero quel giorno, per non morire mai. Nell'introduzione di *Suite italienne*, del 1929, si giustificherà infatti con il lettore, al quale aveva promesso, giunto verso i cinquant'anni, nel suo testo *Vallée du Rhone*, che non avrebbe più scritto dell'Italia:

Avevo pensato di poter sfuggire ai sortilegi dell'Italia, ma la strega ha tanti assi nella manica! Armida non lascia così facilmente un Renaud che, del resto, non chiede altro che essere trattenuto. E poi, come dice la canzone, si torna sempre ai propri primi amori. Non c'è niente di più attraente di una sirena la cui voce risveglia un'eco della nostra giovinezza³.

Fu durante le estati trascorse nel Delfinato, sotto un cielo così simile a quello italiano, educato alla bellezza della natura, che nacque questa grande passione, questo desiderio di percorrere le strade della penisola e di cercarne paesaggi e luoghi inediti. Proprio l'estrema vicinanza con il suolo italiano gli rendeva meno lontani quei poeti che il nonno gli aveva recitato e letto: era di quella generazione di medici di campagna che leggeva Ovidio, Virgilio, Orazio e Lucrezio⁴. In un'altra sua opera, *Bel Été*, racconta di come trascorresse le sue estati all'ombra delle grandi querce e apprendesse dal nonno opere quali *Le georgiche* prima ancora di aver avuto tra le mani il volume. Era una sorta di preparazione, di iniziazione al viaggio verso il paese dei latini, viaggio che si compì finalmente nel 1903. Nelle frasi che seguono si comprende l'emozione di questa conquista, l'Italia è paragonata all'innamorata verso la quale si corre:

Come non assaporare la semplice gioia di vivere, di respirare, di aprire gli occhi su questa terra latina dove torno così spesso, come verso un'innamorata, con le lagrime agli occhi? «A vent'anni, dice Barrès, ci si immagina che certe città famose siano come delle giovani donne. Ci si affretta, il cuore in disordine, verso un appuntamento d'amore». Per l'Italia mi sembra di avere sempre vent'anni. Quando attraverso le Alpi e percorro una delle strade che conducono dal nord al sud, il solo fatto di mettere il piede sul suolo italico, mi dà una gioia infantile, quasi ridicola⁵.

Fu la lettura de *Il giglio rosso* di Anatole France a far crescere in lui il desiderio di scendere in Italia e raggiungere a tutti i costi Firenze. La città si dimostrò all'altezza delle sue aspettative, meravigliosa e perfetta. Di essa però non parlò mai nei suoi testi, temendo di non saper rendere quello splendore che lo aveva affascinato.

³ G. Faure, *Suite italienne*, Paris, Fasquelle, 1929, pp. 9-10.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ Id., *Heures d'Italie*, cit., pp. 197-198.

Dal viaggio del 1903 derivò il suo primo romanzo ambientato sul suolo italiano: *L'amore sotto gli oleandri*, pubblicato due anni dopo, storia d'amore che si svolge sulle rive del lago di Como. Seguendo le orme di Stendhal che sosteneva che un paesaggio è uno stato d'animo, il Faure – stendhaliano nel sangue – va oltre, e considera il paesaggio come un vero e proprio personaggio che sente, vive, parla, suggerisce, persuade. La meraviglia della natura del lago di Como aiuta a far sbocciare il sentimento di forte amore nei due personaggi principali, che, una volta lasciata l'Italia, torneranno a celare a loro stessi per evitare il dolore loro e di un terzo personaggio. È un amore che poteva sbocciare e dichiararsi solo lì, su quelle rive, in quello scenario suggestivo.

A partire da quel suo primo viaggio, ogni volta che ne ebbe l'opportunità, Gabriel Faure tornò in Italia, ammaliato da questa bellissima terra che ha descritto con vivo sentimento poetico nei suoi maggiori libri di viaggio: *Heures d'Ombrie*, *Sur la via Emilia*, *Autour des Lacs Italiens*, *Paysages passionnés*, *Heures d'Italie*, *Aux Lacs Italiens*, *La route des Dolomites*, *Paysages de guerre*. Egli non descrisse tutta la penisola, si limitò all'Italia settentrionale e centrale, ma ciò che caratterizza la sua scrittura e la sua attenzione, rispetto a molti altri viaggiatori, è la curiosità che lo spinse a cercare e conoscere le numerose cittadine di provincia, così interessanti e ricche di gemme preziose, troppo spesso oscurate e ignorate dai noti splendori delle grandi capitali.

Nei suoi testi cercò infatti di mettere in luce tutti quegli angoli e incanti d'Italia più sconosciuti e al tempo stesso ricchi di arte e storia, spostando l'attenzione dalle più gettonate Roma, Firenze, Venezia ai piccoli borghi della penisola. Un esempio ne è la descrizione della Certaldo di Boccaccio:

Quando si risale, per una ventina di chilometri, la fertile e verdeggiante Val d'Elsa, che si getta nell'Arno tra Pisa e Firenze, si arriva ai piedi di un paesino le cui mura e case di mattoni rossi coronano una collina a strapiombo sulla riva destra del fiume: è Certaldo, dove nacque il padre di Boccaccio, dove morì Boccaccio. La città moderna, costruita a poco a poco nella pianura, lungo la strada maestra e la strada ferrata, è la più semplice che ci sia. La stessa vecchia città, il cui aspetto è molto originale, non offre al visitatore nessuna opera d'arte degna d'attirare la loro curiosità. Sulla strada da Firenze a Siena, ad una dozzina di chilometri da San Gimignano, Certaldo è una povera donna di cui si preoccupano solo alcuni amanti di paesaggi letterari⁶.

Ma si potrebbero citare ancora le sue descrizioni del mare dannunziano, della Bologna del Carducci, o l'Arquà di Petrarca, del quale seguì tra l'altro le orme fin sulla cima del Mont Ventoux. La sua descrizione della casa del Petrarca ad Arquà è una delle più commoventi che siano state scritte su questo colle:

⁶ G. Faure, *Paesaggi e poeti d'Italia*, trad. di Giovanni Mariotti e Luigi Tapainer, Roma, Società editrice di Novissima, 1930, p. 39. Sull'argomento cfr. R. Cavalieri, *Dall'oro delle ginestre di Certaldo ai profumi d'Oriente*, Roma, Robin Edizioni, 2013.

Da questa loggia vedo quello che il Poeta vedeva: per precisione e per intimità, a più di sei secoli di distanza, è uno dei ricordi letterari più impressionanti che esistano. Ma, forse, essa ha per me un fascino particolare. Al tempo delle mie vacanze i più bei giorni della mia gioventù li ho passati sulla terrazza della casa materna da cui si domina un villaggio montano e un paesaggio modesto; vi ho visto mio nonno e poi mio padre posare i loro ultimi sguardi su quegli stessi orizzonti sui quali vorrei si chiudessero i miei occhi... A me è dunque ben facile immaginare il poeta in contemplazione del villaggio e dei colli coperti di viti, salutare i contadini che passano e mai comprendono come quel vecchio curvo e tutto bianco, così simile agli altri della sua età, possa essere così semplice e così famoso.⁷

Come è facilmente percepibile, ciò che fa Gabriel Faure nei suoi testi è creare degli itinerari letterari, offrire uno spunto nuovo per osservare luoghi apparentemente già conosciuti, un'ottica diversa, soffermandosi su paesaggi che possono aver ispirato o fatto soffrire letterati o artisti del passato, luoghi che leggiamo attraverso le loro opere, come fossero fedeli compagni di viaggio. In questo modo si compie un itinerario nello spazio ma anche nel tempo, e contemporaneamente nell'arte e nella letteratura di una terra che è stata talvolta sfondo e talvolta protagonista di opere note in tutto il mondo.

Faure non è uno di quei viaggiatori frettolosi che visitano una città fra un treno e l'altro, guida turistica alla mano, soffermandosi solo di fronte ai monumenti, alle chiese, alle opere d'arte segnalate in essa, pronti a voltare pagina e ripartire, senza vivere i luoghi, senza attraversarli: «i veri viaggiatori non hanno mai fretta»⁸.

Egli ama gustare ciò che vede e spesso ama tornare a vederlo, fissarlo nella mente e riviverlo con la sua anima sensibile anche nella frenetica e rumorosa vita parigina. Sempre più avido di questa nostra terra, la va frugando dappertutto in cerca di tesori nascosti e di nuove bellezze, esplorandone gli angoli più deliziosi e rivelandoli ai suoi lettori e a quanti si recheranno in Italia sulle sue orme.

Tra tutti i suoi testi mi ha colpito in particolare *De l'autre côté des Alpes: sur le front italien* del 1916. Questo testo è veramente degno di nota in quanto testimonia, meglio di qualsiasi altro, l'attaccamento di questo scrittore nei confronti della nostra nazione. Già dal titolo si può ben capire che il Faure si mise in viaggio attraverso l'Italia della Prima guerra mondiale, con il consenso delle autorità militari. È l'Italia della guerra e dei bombardamenti austriaci. Il testo di questo volume è composto da diversi articoli riuniti sotto uno stesso titolo. Egli attraversa città e paesi che già aveva visitato in passato, vive lo spirito della guerra, corre ad assicurarsi che chiese, monumenti o opere d'arte non siano state distrutte e che si siano salvate dalla follia bellica. Racconta degli uomini valorosi che si prodigano per proteggere dipinti e statue con sacchi di sabbia. Trova curioso che delle città tranquille, benché lontane dal fronte, siano portate

⁷ Faure, *Heures d'Italie*, cit., pp. 98-99.

⁸ *Ibid.*, p. 196.

a imprigionare così le loro statue. L'Italia è la terra del «beauparler»⁹, la terra in cui anche i vetturini recitano Dante, una terra che egli stesso paragona a un vulcano con un fuoco sempre vivo¹⁰.

Racconta Udine brulicante di soldati, un combattimento aereo a cui assiste, racconta Bassano definendola «la guerriera»¹¹, trovando in essa la città del nord che maggiormente rappresenta lo spirito guerriero:

Un tempo ero venuto a Bassano per studiare la sua scuola di pittura. Oggi non mi sono informato se si poteva visitare il museo. Ho preferito errare all'avventura per le strade, tra i soldati di tutte le armi che le danno l'aria del più pittoresco imprevisto¹².

Ne descrive il paesaggio con lo splendore delle rovine coperte di edera; e al culmine della sua ammirazione ricorda di essersi recato, anni prima, al Balcone dell'Arciprete, ormai perfetto belvedere per seguire una battaglia, protetto dai cannoni.

Ricorda anche di essersi recato nella sua precedente visita, sulle orme di George Sand, alla ricerca del Café des Fossées in cui ella mangiava in compagnia del dottor Pagello «su un tappeto d'erba cosperso di primule, con un eccellente caffè, del burro di montagna e del pane all'anice»¹³, e conclude il suo ricordo con un freddo «ma non è più tempo di sognare».

Lungo il suo itinerario evoca il ricordo letterario dannunziano di Ortona, descritta nel *Trionfo della morte*, e di come un giorno, durante una lunga attesa in stazione, avesse tirato fuori dallo zaino il romanzo per rileggerne la descrizione:

«Guarda a Ortona i fuochi!» – esclamò Ippolita indicando la città in festa che irraggiava in cielo. – «guarda quanti!»

Razzi innumerevoli si partivano da un centro aprendosi nel cielo a guisa d'un ampio ventaglio d'oro che lentamente dal basso all'alto dissolvendosi in una pioggia di faville rare per mezzo a cui d'un tratto il ventaglio si rinnovava intero e splendido per dissolversi ancora e poi per rinnovarsi, con una continua vicenda, mentre le acque rispecchiavano la mobile immagine. Giungeva uno strepito sordo come di moschettiera lontana, interrotto da tuoni più grossi a cui seguivano scoppi di bombe multicolori nel più alto azzurro¹⁴.

Qui la sua lettura si ferma: perplesso, non riesce a capire se si tratti del romanzo o del racconto dell'ultimo bombardamento. Era l'aprile del 1916. Gabriel Faure andò a rendere visita a D'Annunzio a Venezia. Pochi mesi prima, nel gennaio

⁹ *Id.*, *De l'autre côté des Alpes. Sur le front italien*, Paris, Perrin, 1916, p. 73.

¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹¹ *Ibid.*, p. 81.

¹² *Ibid.*, pp. 82-83.

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, 1894, libro vi.

dello stesso anno, durante un'operazione in volo su Zara, D'Annunzio ebbe un incidente, la cui ferita gli procurò disturbi alla vista che lo costrinsero al riposo e al bendaggio. In occasione della visita del francese, il poeta iniziava appena a stare alla luce e il medico, ci racconta Faure, lo tranquillizzava sul fatto che presto avrebbe raggiunto la guarigione.

L'itinerario lungo l'Italia della Prima guerra mondiale passa anche da Udine, di cui racconta del brulicare dei soldati lungo le strade, dell'oscurità in tutta la città e del pericolo a causa degli aviatori nemici che la sorvolano. Al mattino alcuni soldati italiani si riuniscono assieme a russi e giapponesi, «segno del grande sconvolgimento mondiale in atto»¹⁵ che li riunisce in una battaglia comune.

Prosegue in un continuo alternarsi di scene belliche e incanto del paesaggio. Attraversando la laguna per raggiungere Grado su un battello della Marina Militare, vorrebbe solo poter gioire dei riflessi dell'acqua e del cielo, ma il rumore delle cannonate lo riporta bruscamente alla realtà. Sceso dal battello, non può fare a meno di notare come Grado, un tempo località balneare e turistica, sia divenuta una città morta, in cui solo donne e bambini vivono tristemente.

Amico sincero dell'Italia Gabriel Faure si premurò di conoscerne la realtà durante uno dei periodi più duri; amante della sua arte ne ebbe costantemente a cuore il destino.

Possiamo affermare che tra i più moderni scrittori francesi che hanno dedicato meravigliose pagine all'Italia, Gabriel Faure, pellegrino letterario, resta sicuramente colui che ne ha svelato l'anima più segreta e che l'ha avuta a cuore anche durante i periodi più difficili e pericolosi per visitarla. Leggere i testi e gli studi di questo autore, di quell'innamorato che «respirò l'Italia»¹⁶, e percorse, un secolo fa, le nostre terre e ne scoprì i più preziosi tesori, i più meravigliosi scorci e i più rari paesaggi, fondendosi con la stessa natura che lo circondò, è di particolare interesse per tutti quei viaggiatori, italiani o stranieri, che nel nuovo millennio desiderano intraprendere ancora un nuovo viaggio. Reale o immaginario che sia, una simile esperienza ci offre l'opportunità di riscoprire e rivalutare attraverso il viaggio letterario vecchi itinerari, meno transitati e meno noti, ma sicuramente più affascinanti.

Non c'è niente di più piacevole che leggere le opere dei turisti di un tempo [...]. Adoro questi vecchi libri perché ci rivelano il modo di sentire dei nostri avi, e soprattutto perché sono i più deliziosi compagni di viaggio¹⁷.

Artista e poeta, egli conosce come abbiamo visto, autori del vasto panorama letterario mondiale, da Dante e Petrarca, Montaigne e De Brosses, Byron e

¹⁵ Faure, *De l'autre côté des Alpes*, cit., p. 113.

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷ Faure, *Heures d'Italie*, cit., p. 74.

Goëthe, Leopardi e Carducci, Taine e Stendhal, Bourget, Anatole France, Barrès e D'Annunzio. Con loro rivive il paesaggio, segue i loro passi, rilegge le loro note e i loro romanzi e li cita opportunamente nei suoi scritti, in modo che, leggendo le sue opere e ripercorrendo l'Italia sulle sue orme, ci pare quasi d'essere in compagnia di tutti questi grandi scrittori europei di tutti i tempi, d'averli lì accanto e sentire il loro commento vivo e presente. Autore di numerose opere sull'Italia, estremamente moderno e attuale se vogliamo, Gabriel Faure ci offre una nuova lettura del paesaggio, uno sguardo letterario su quei luoghi da tempo noti, ma che, seguendo il suo esempio, possiamo percepire in maniera del tutto nuova.

SOGNANDO L'ARGENTINA.
STORIA DI UN MARINAIO E DELLA SUA SALVATRICE

di Omar Colombo

Nel 2015, con la pubblicazione del volume *Trame disperse*¹ e del sesto numero della rivista associativa «Storia delle Marche in età contemporanea»², abbiamo contribuito a portare alla luce due vicende di rilievo da un punto di vista storico, che hanno incontrato il favore del pubblico.

Nello studio che ha trovato spazio in *Trame disperse*³ – volume che raccoglie gli atti dell'omonimo convegno tenutosi in occasione del centenario dello scoppio della Prima guerra mondiale – ci si è soffermati su un'impresa eroica, compiuta da undici ragazze marchigiane, che rese possibile il salvataggio di un intero equipaggio della Marina Militare; successivamente, nel lavoro pubblicato in «Storia delle Marche in età contemporanea»⁴ si è cercato invece di ricostruire la storia d'amore nata tra una delle undici salvatrici, Erina Simoncelli, e uno dei centoventi marinai che le ragazze riuscirono a condurre in salvo, Giuseppe Bartolotti.

In questa sede si è deciso di offrire un'analisi di più ampio respiro di questa vicenda, soffermandosi in particolar modo sul viaggio transoceanico compiuto, alla fine degli venti, dalla coppia. Il trasferimento in Argentina rappresenta infatti un passaggio decisivo nella ricostruzione di una storia tanto interessante, quanto misteriosa.

UN'IMPRESA INCREDIBILE

Nel novembre 1917, a seguito della rovinosa disfatta di Caporetto, le autorità italiane decisero di portare in salvo armamenti pesanti e leggeri. Tra questi, il pontone armato «Faà di Bruno» e la cannoniera «Cappellini», che si trovavano nel porto di Venezia, furono trasferiti ad Ancona.

¹ M. Severini (a cura di), *Trame disperse. Esperienze di viaggio, di conoscenza e di combattimento nel mondo della Grande Guerra (1914-1918)*, Venezia, Marsilio, 2015.

² «Storia delle Marche in età contemporanea», 6, 2015.

³ O. Colombo, *La Marina affonda. Due drammatici episodi*, in Severini (a cura di), *Trame disperse*, cit.

⁴ O. Colombo, *Due ragazzi nella Grande guerra. Storia di un amore senza confini*, in «Storia delle Marche in età contemporanea», 6, 2015, cit.

Le due imbarcazioni partirono in convoglio il 15 novembre, ma la navigazione non fu delle più felici. Giunte al largo di Pesaro, le due unità della Marina Militare furono sorprese da terribili condizioni climatiche: il mare era in burrasca e un forte vento soffiava da grecale.

La sorte peggiore toccò alla «Cappellini» che, dopo una serrata lotta contro le onde del mare Adriatico, si inabissò all'altezza di Marzocca di Senigallia. Dei settantatré membri dell'equipaggio soltanto in quattro riuscirono a salvarsi⁵.

Il «Faà di Bruno», capitanato da Ildebrando Goiran, si incagliò invece al largo di Marotta, località situata a nord di Senigallia. Le avverse condizioni climatiche resero pressoché impossibile ogni tentativo di ancorare l'imbarcazione per evitare che incamerasse acqua. Tali operazioni, che videro come protagonisti dei tecnici sopraggiunti da Ancona, vennero seguite con grande trepidazione dalla popolazione locale, che si era radunata sulla spiaggia. Dal momento che la maggior parte degli uomini era stata richiamata alle armi, furono soprattutto donne, anziani e bambini i testimoni oculari di questo drammatico episodio.

La mattina del 18 novembre, l'equipaggio, ormai sfinito e rimasto senza viveri, iniziò a richiamare l'attenzione delle persone che si erano radunate a riva, invocando i soccorsi. I tecnici ritennero tuttavia che le condizioni fossero ancora troppo pericolose per poter intervenire.

Di fronte a un tale immobilismo che stava rischiando di causare un'altra tragedia in termini di vite umane, undici ragazze cercarono di ingegnarsi per aiutare quei marinai in difficoltà. Le giovani si recarono in campagna e, nonostante l'estrema povertà dei contadini, riuscirono a recuperare un discreto quantitativo di provviste. Le caricarono su una piccola imbarcazione a remi e sfidarono le onde del mare Adriatico, riuscendo a raggiungere il «Faà di Bruno». Le provviste, che furono consegnate direttamente al comandante Goiran, si rivelarono di fondamentale importanza per la sopravvivenza dell'intero equipaggio, che venne definitivamente tratto in salvo due giorni dopo. Riflettendo su questa impresa incredibile, il comandante Goiran osservò che l'eroico gesto fornì ai marinai lo «stimolo a perseverare nella continua lotta per preservare la nave da gravi avarie e tenerla pronta a riprendere il mare appena le condizioni del tempo lo avessero permesso»⁶.

L'epilogo di questa vicenda venne ulteriormente addolcito dal fatto che uno dei marinai sopravvissuti, Giuseppe Bartolotti, si innamorò della ragazza che aveva capitanato le undici giovani in questa impresa temeraria, Erina Simoncelli. I due furono protagonisti di un'intensa storia d'amore e, il 21 ottobre 1918, convolarono a nozze⁷. Dal matrimonio nacquero tre figlie: Liliana, scomparsa

⁵ Sulla tragedia della «Cappellini» vedasi anche O. Colombo, *I memorialisti*, in I. Biagioli e M. Severini (a cura di), *Visioni della Grande guerra*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 144-151.

⁶ G. Santini, *La «Faa' di Bruno» e le ardite ragazze di Marotta*, in «Atti e memorie» della Deputazione di Storia Patria per le Marche, serie VIII, vol. VI (1968-1970), 1972, pp. 161-162.

⁷ Archivio Comunale Mondolfo (d'ora in poi ACMO), *Anagrafe*, estratto per riassunto dal registro degli atti di matrimonio, anno 1918, parte I, atto n. 13.

però a soli sei mesi di vita⁸; Cristina, la secondogenita, che venne al mondo nel 1923⁹; e infine Clarice, nel 1926¹⁰.

UN MISTERO DI FAMIGLIA

La storia d'amore di Giuseppe Bartolotti e Erina Simoncelli è stata caratterizzata da svariati lati oscuri, sui quali i discendenti hanno indagato per diversi anni. A cercare di risolvere i misteri della storia della sua famiglia è stata soprattutto Marisa Sadi, figlia di Clarice Bartolotti e quindi nipote della coppia. Nata a Buenos Aires nel 1957, la signora Sadi lavora presso il ministero della Salute della nazione argentina e risiede a Martínez, in provincia di Buenos Aires. Animata da una grande passione per la storia contemporanea del suo paese – è autrice di alcuni volumi sulla dittatura in Argentina –, Marisa Sadi è impegnata da anni nel tentativo di fare luce sul passato dei suoi nonni.

Muovendo dalla sua preziosa testimonianza e dalla ricca documentazione conservata presso il suo archivio privato, si è cercato pertanto di ricostruire la storia misteriosa di questa famiglia.

Giuseppe Bartolotti nacque ad Alfonsine, in provincia di Ravenna, nel 1882. Rimasto orfano di madre a soli cinque anni, iniziò sin dalla giovane età a lavorare come sarto. Nel 1899 riuscì a entrare in Marina, arruolandosi in maniera volontaria come mozzo. Cinque anni più tardi, nel 1904, venne quindi promosso sottocapo cannoniere, ruolo che il marinaio romagnolo avrebbe ricoperto anche durante la Prima guerra mondiale, quando fu assegnato al pontone armato «Faà di Bruno»¹¹.

Erina Simoncelli, invece, era nata a Mondolfo, vicino Marotta, nel 1898, da una semplice famiglia di pescatori¹². Tale famiglia – secondo quanto raccontato da Marisa Sadi – si mostrò sin da subito contraria al matrimonio tra i due. I problemi, a detta della nipote argentina della coppia, erano principalmente due: *in primis*, vi era una differenza di età di ben sedici anni; in secondo luogo, le due famiglie appartenevano a ceti sociali completamente diversi. I Bartolotti di Alfonsine, infatti, a differenza dei Simoncelli di Mondolfo, erano persone ricche, colte e istruite¹³. Il padre di Giuseppe Bartolotti, Luigi, era un uomo di

⁸ Archivio Comunale Alfonsine (d'ora in poi ACAL), *Anagrafe*, estratto per riassunto di atto di nascita di Liliana Bartolotti; ACAL, *Anagrafe*, estratto per riassunto di atto di morte di Liliana Bartolotti.

⁹ ACAL, *Anagrafe*, estratto per riassunto di atto di nascita di Cristina Bartolotti.

¹⁰ ACAL, *Anagrafe*, estratto per riassunto di atto di nascita di Clarice Bartolotti.

¹¹ Archivio della Direzione generale personale militare della Marina, *Sottufficiali e truppa*, documento matricolare n. 15846 del marinaio Bartolotti Giuseppe.

¹² Erina Simoncelli, figlia di Antonio e di Maria Campanelli, nacque a Mondolfo il 1° luglio 1898. Si veda a tal proposito ACMO, *Anagrafe*, estratto per riassunto di atto di nascita di Erina Simoncelli.

¹³ *Intervista a Marisa Sadi*, realizzata da Omar Colombo.

cultura e poteva contare su una buona disponibilità economica. Storico maestro alfonsinese, egli, nel 1882, figurava come assistente della Biblioteca Circolante Vincenzo Monti, che era sorta già nel 1871¹⁴. L'avversità della famiglia Simoncelli a questo matrimonio, culminata in un duro confronto tra la giovane Erina e il padre Antonio¹⁵, venne tuttavia sconfitta dall'amore della coppia.

Convoluti a nozze nell'ottobre del 1918, i due andarono ad abitare ad Alfonsine, nella casa dei Bartolotti. Stando ai racconti di famiglia, questa dimora «era molto bella ed era situata nella parte vecchia di Alfonsine. La casa si trovava in corso Giuseppe Garibaldi ed era vicina all'ingresso principale della vecchia chiesa parrocchiale»¹⁶. Va inoltre segnalato che anche due sorelle di Erina Simoncelli, Rema e Valentina, successivamente si trasferirono ad Alfonsine e vissero in Romagna per diverso tempo¹⁷.

Ed è proprio ad Alfonsine, negli anni immediatamente successivi al matrimonio, che la storia di questa famiglia inizia a circondarsi di un alone di mistero. Secondo quanto tramandato ai discendenti, Giuseppe Bartolotti avrebbe fatto carriera nella Marina Militare e, in un periodo imprecisato, che Marisa Sadi ha collocato intorno alla metà degli anni venti, sarebbe stato protagonista di una vicenda incredibile:

Mio nonno Giuseppe – racconta la nipote – si trovava in Africa, credo in Somalia [...]. Mussolini aveva ordinato di attaccare militarmente un villaggio costiero, ma l'equipaggio della nave di mio nonno si rifiutò. Giuseppe e gli altri marinai decisero così di affondare la loro stessa nave, simulando la morte di tutto l'equipaggio. [...] Credo che Erina, almeno inizialmente, lo avesse creduto morto.

Dopo aver concordato con i capi del villaggio la sospensione dell'attacco, questi avrebbero aiutato i marinai italiani a uscire dall'Africa. Dispersi in tutto il mondo – Giuseppe Bartolotti avrebbe raggiunto l'Argentina –, essi si sarebbero tenuti in contatto, per alcuni anni, per via epistolare: «Queste lettere – spiega Marisa Sadi – sono poi andate perse con la morte di mia zia Cristina»¹⁸.

Sul piano documentario tale racconto non ha tuttavia trovato conferme. Analizzando il materiale conservato presso l'Archivio della Marina Militare a Roma, è emerso infatti che Giuseppe Bartolotti operò in Marina fino al 24 gennaio 1919, giorno in cui fu «rinvio in congedo illimitato». Il marinaio alfonsinese aveva sì partecipato a una missione in Africa, ma nel 1901 e nel 1906

¹⁴ R. Pasi, *Storia di Alfonsine*, Cesena, Il ponte vecchio, 2002, pp. 218, 291.

¹⁵ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Rema Simoncelli, nata a Mondolfo nel 1905, si trasferì ad Alfonsine nel giugno 1924 e, inizialmente, andò a vivere con la famiglia di Giuseppe Bartolotti. Valentina Simoncelli, invece, si sarebbe trasferita in Romagna nel 1931. Su Rema, si veda ACMO, *Anagrafe*, cartellino anagrafico di Rema Simoncelli; su Valentina, si veda ACMO, *Anagrafe*, cartellino anagrafico di Valentina Simoncelli.

¹⁸ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

venne decorato con una medaglia, che i nipoti hanno conservato. Nel 1908 egli venne tuttavia congedato a causa di alcuni problemi di salute, salvo poi essere reintegrato nell'ottobre del 1917, in occasione della Prima guerra mondiale¹⁹. Stando quindi ai documenti della Marina Militare, Giuseppe Bartolotti era un semplice sottocapo cannoniere e non si trovava in Africa in epoca fascista.

Va tuttavia segnalato che Marisa Sadi e la sua famiglia hanno sollevato dei dubbi sulla veridicità del cartellino matricolare conservato negli archivi della Marina Militare:

Mio nonno – ha voluto precisare la nipote – era un uomo alto, con i capelli lisci e gli occhi azzurri come il mare. Nel documento della Marina, si parla invece di un uomo alto 162 cm, con i capelli crespi e gli occhi castani. Ma è soprattutto l'immagine che mia madre ha avuto di suo padre, come uomo di grande valore, che non coincide con quanto riportato nel documento della Marina»²⁰.

L'ipotesi che Giuseppe Bartolotti avesse fatto carriera nella Marina Militare è stata peraltro messa in dubbio da una lettera che Erina scrisse al marito nel 1928. Tale lettera è stata infatti redatta su carta intestata della società «Giuseppe Bartolotti – Generi Alimentari – Alfonsine». Con tutta probabilità, una volta archiviata l'esperienza in Marina, Giuseppe Bartolotti aveva quindi aperto nel suo paese natale un negozio di alimentari²¹.

Il prosieguo del lavoro di ricerca ha contribuito inoltre a sollevare nuovi interrogativi su questo misterioso racconto di famiglia.

«CI UNIREMO QUANDO DIO VORRÀ»

Il materiale documentario conservato dal Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos ha permesso di ricostruire il vero itinerario che condusse Giuseppe Bartolotti in Argentina. Diversamente da quanto raccontato ai discendenti, l'ex marinaio non arrivò in Sudamerica partendo dall'Africa, ma lo fece salpando dal porto di Genova. La scheda dell'emigrante José Bartolotti, i cui dati anagrafici coincidono perfettamente con quelli di Giuseppe Bartolotti, rivela infatti che egli si imbarcò sulla nave «Re Vittorio» dal porto ligure²². Da

¹⁹ Archivio della Direzione generale personale militare della Marina, *Sottufficiali e truppa*, documento matricolare n. 15846 del marinaio Bartolotti Giuseppe, cit..

²⁰ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

²¹ Archivio Sadi Martínez (d'ora in poi ASMA), lettera di Erina Simoncelli a Giuseppe Bartolotti, Alfonsine, 24 luglio 1928.

²² Centro internazionale studi emigrazione italiana (d'ora in poi CISEI), scheda dell'emigrante Bartolotti José. Si veda anche Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (d'ora in poi CEMLA), scheda dell'emigrante Bartolotti José. Dal momento che l'Archivio di stato civile di Alfonsine non ha conservato né le schede di famiglia né i cartellini anagrafici della famiglia Bartolotti, non è stato possibile risalire agli atti ufficiali d'emigrazione.

un avviso pubblicitario della Navigazione Generale Italiana, apparso sulla carta stampata, si è quindi risaliti alla data di partenza del viaggio: Giuseppe Bartolotti partì da Genova il 3 aprile 1927. Prima di arrivare in Argentina, la «Re Vittorio» fece tappa a Barcellona, a Dakar, a Rio de Janeiro, a Santos e a Montevideo²³. Giuseppe Bartolotti sbarcò quindi a Buenos Aires il 22 aprile 1927.

Arrivato in Argentina, egli dichiarò di chiamarsi José, che è la traduzione spagnola di Giuseppe. Egli affermò inoltre di provenire da Ravenna, di avere quarantacinque anni, di essere sposato e di essere un contadino²⁴. Questi dati – escluso quello sulla professione svolta, che non è stato possibile verificare – aderiscono pienamente all'identità di Giuseppe Bartolotti. Il fatto che egli visse in Argentina con il nome «José» è confermato peraltro dal certificato di matrimonio di Clarice Bartolotti e di Alberto Sadi, i genitori di Marisa Sadi. Sul documento, datato 1956, Clarice Bartolotti figura infatti come figlia di Erina Simoncelli e di José Bartolotti²⁵.

Giuseppe Bartolotti, come molti italiani in quegli anni, emigrò così in Argentina. Si pensi che dei 667 mila italiani arrivati in Argentina tra il 1920 e il 1940, furono in 605 mila a compiere il viaggio transoceanico nel primo decennio. Il contributo che gli italiani fornirono al paese fu di assoluta rilevanza in ogni settore, soprattutto nel secondario e nel terziario. Ad ogni modo, vennero sviluppati tutti i rami economici: dall'edilizio al metallurgico, dalla carta al tessile, compresi anche l'alberghiero e l'automobilistico. Il flusso migratorio fu animato non soltanto da scrittori, giornalisti, medici, ingegneri, attori, musicisti e pittori, ma anche da religiosi e da fuoriusciti antifascisti e comunisti²⁶.

L'ex marinaio alfonsoense arrivò nell'Argentina del presidente Marcelo Torcuato de Alvear, in un periodo caratterizzato da difficili condizioni economiche e sociali, dove la capitale Buenos Aires costituiva senza ombra di dubbio la principale fonte attrattiva del paese. Settori importanti della popolazione vivevano ammassati in case popolari, la disoccupazione era permanente; alcolismo, malnutrizione e mancanza di igiene completavano infine questo quadro drammatico. I sei anni di presidenza di Alvear furono segnati da grandi ondate contestatarie, con scioperi e manifestazioni che infiammarono il paese soprattutto nel 1927, quando presero vita molteplici dimostrazioni di solidarietà nei confronti degli anarchici italiani Sacco e Vanzetti, uccisi sulla sedia elettrica il 23 agosto 1927 nel penitenziario di Charlestown, presso Dedham, negli Stati Uniti²⁷.

Gli anni che Giuseppe Bartolotti trascorse da solo in Argentina, lontano dalla

²³ *Navigazione Generale Italiana. Prossime partenze*, in «La Stampa», 18 marzo 1927.

²⁴ CISEI, scheda dell'emigrante Bartolotti José. Si veda anche CEMLA, scheda dell'emigrante Bartolotti José.

²⁵ ASMA, registro Civil Familia Sadi-Bartolotti, Buenos Aires, 1956.

²⁶ M.C. Giuliani Balestrino, *Gli Italiani nelle Americhe*, in C. Cerreti (a cura di), *Atti del XXVI Congresso Geografico italiano (Genova 4-9 maggio 1992)*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, vol. II, pp. 313-314.

²⁷ Si veda a questo proposito la relazione pubblicata dal giornalista H. Schiller, *1927: Sacco y Vanzetti en Buenos Aires*, in www.laizquierdadiario.com, 29 maggio 2016.

moglie e dalle figlie, furono molto difficili. Egli si tenne in contatto con Erina Simoncelli per via epistolare. La figlia Clarice ha conservato due di queste lettere, entrambe scritte dalla madre. Nella prima lettera, datata 1928, Erina Simoncelli – che era riuscita a ottenere informazioni sul marito grazie ai coniugi alfonsoinesi Guerra, che erano appena tornati dall'Argentina – cerca di incoraggiare Giuseppe Bartolotti. I coniugi Guerra le avevano infatti descritto un uomo affranto, che era scoppiato addirittura in lacrime leggendo alcune lettere della moglie. Nella lettera si parla inoltre dell'impossibilità per Erina Simoncelli e le figlie di raggiungerlo in Argentina. L'ex marinaio si trovava infatti in posti «brutti», che non avrebbero permesso alle bambine una buona educazione. Erina aveva quindi iniziato a cercare occupazione in Romagna, nonostante trovare un impiego in quegli anni fosse davvero un'impresa ardua. La giovane moglie rassicurava inoltre Giuseppe, promettendogli che non avrebbe fatto leggere a nessuno le sue lettere. «Ci vuole del coraggio – scrive Erina al marito – se la fortuna non ti ha accompagnato in questo tempo speriamo nel venire, ed ho pensato di calmarmi che per adesso non vengo. Ci uniremo quando Dio vorrà»²⁸.

Nella seconda lettera, datata aprile 1929, Erina sta invece ultimando i preparativi per il viaggio in Argentina: lei e le due bambine avrebbero quindi raggiunto Giuseppe Bartolotti prima dell'inverno. Sua madre e il marito stesso avrebbero tuttavia preferito che le figlie restassero in Italia. Dalla lettera emerge inoltre con forza la disastrosa condizione economica in cui vivono Erina Simoncelli e le sue bambine. Giuseppe Bartolotti, per trasferirsi a Buenos Aires, aveva infatti chiesto un prestito a un uomo, che ora minacciava la povera moglie per riscuotere gli interessi:

In maggio ci sono i frutti da pagare del tuo viaggio, io non li ho mica sai, e quell'uomo bisogna trattarlo coi guanti, alla scadenza vuole i suoi frutti, e poi ti prego di metterti in relazioni con lui, hai capito? Se vuoi farmi un favore anche a me scrivi a lui direttamente [...]. Quell'uomo è come una piaga e poi vi è qui in giro altri piccoli impegni, tasse che per me sono grandi seccature.

Così scrive una preoccupata Erina Simoncelli. Alle ristrettezze finanziarie si sommano poi i difficili rapporti con la famiglia Bartolotti. Una zia del marito, che viveva con loro, le aveva persino venduto i materassi. Erina Simoncelli era stata quindi costretta a ricomprarli, rischiando di rimanere «senza un soldo in casa». Altre preoccupazioni riguardavano invece gli ultimi documenti necessari per compiere finalmente il viaggio in Argentina. Per ottenerli, Erina Simoncelli si servì della collaborazione del fratello Egidio, che viveva a Roma. L'ultimo pensiero, infine, è per il marito: «Non vedo l'ora di venire da te, passeranno anche questi mesi. [...] Ciao coraggio sempre»²⁹.

²⁸ ASMA, Lettera di Erina Simoncelli a Giuseppe Bartolotti, Alfonsine, 24 luglio 1928.

²⁹ ASMA, Lettera di Erina Simoncelli a Giuseppe Bartolotti, Alfonsine, 8 aprile 1929.

SOLA NELL'ARGENTINA DEGLI ANNI TRENTA

Erina Simoncelli e le due figlie, Cristina e Clarice, si imbarcarono sulla nave «Duilio» e arrivarono in Argentina nel novembre del 1929³⁰. «Mia nonna – racconta Marisa Sadi – viaggiò con le bambine insieme a centinaia di italiani poveri e ammassati, lontano da tutte le cose conosciute e amate. A peggiorare le cose, durante il viaggio mia madre Clarice venne colpita da una malattia eruttiva, non ricordo se varicella o vaiolo, e fu messa in quarantena per l'intero viaggio». Giunte al porto di Buenos Aires, le bambine riabbracciarono il loro padre e, così, la famiglia Bartolotti finalmente si riunì.

La felicità che segnò quel giorno – ancora viva nei ricordi di famiglia – non durò tuttavia a lungo. Nonostante la moglie e le figlie avessero compiuto una traversata transoceanica per raggiungerlo in Argentina, Giuseppe Bartolotti non avrebbe vissuto con loro. L'ex marinaio lasciò la famiglia a Buenos Aires per trasferirsi per motivi di lavoro – così disse alle bambine – a Junin de los Andes, in Patagonia, nel bel mezzo della cordigliera delle Ande, a 1500 chilometri di distanza dalla capitale.

Mentre la maggior parte degli italiani emigrati in Argentina in quegli anni popolavano i cosiddetti *conventillos* – enormi case, spesso dotate di un solo bagno e di una sola cucina, in cui le famiglie prendevano in affitto piccole stanze –, Erina Simoncelli e le figlie vissero in casa di una famiglia italiana: «Si trattava di una famiglia piemontese – spiega Marisa Sadi –. La signora di casa, Palmira, aveva tre figli. Le donne che abitavano lì erano insegnanti e amavano profondamente Cristina e Clarice. Mia nonna Erina ha avuto una grande amicizia con questa famiglia, che costruì persino una cucina nuova di zecca per loro». La casa, aggiunge Marisa Sadi, era situata in un buon quartiere di Buenos Aires: «Era la migliore zona di Villa Crespo, a mezzo isolato dalla avenida Corrientes, il viale più prospero e importante della capitale»³¹.

Con il marito a 1500 chilometri di distanza, per Erina Simoncelli iniziò un periodo molto difficile. Gli anni trenta a Buenos Aires furono infatti caratterizzati da precarie condizioni socioeconomiche. Questo decennio – che in Argentina è noto come la *Década Infame* – fu chiaramente influenzato dalla crisi che nel 1929 scosse gli Stati Uniti. Migliaia di persone si ritrovarono senza lavoro, costrette a vivere in condizioni squallide. Alle tensioni sociali, che si manifestarono soprattutto a Buenos Aires, Rosario e Cordoba, le tre principali città dell'Argentina, si aggiunsero inoltre importanti tensioni politiche, con la fine del governo di Hipólito Yrigoyen e l'inaugurazione della dittatura da parte del generale José Félix

³⁰ CISEI, schede delle emigranti Bartolotti Simoncelli Erina, Bartolotti Cristina e Bartolotti Clarice. Si veda anche CEMLA, schede delle emigranti Bartolotti Simoncelli Erina, Bartolotti Cristina e Bartolotti Clarice. Su Clarice Bartolotti, si veda inoltre il certificato n. 85944 della Dirección nacional de migraciones del Ministerio del interior, 13 giugno 1996.

³¹ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

Benito Uruburu. Quest'ultimo creò un gruppo paramilitare, la Legión Cívica Argentina, e iniziò a condurre una dura e indiscriminata repressione contro gli oppositori. Molti avversari del regime vennero torturati – si iniziò a utilizzare la terribile *picana eléctrica* – e altri furono deportati. Il paese venne così colpito da un'ondata di terrore fascista e a farne le spese fu soprattutto la classe operaia³². Bersaglio privilegiato della dittatura furono inoltre gli immigrati. Spesso venne infatti applicata la *Ley de Residencia*, introdotta nel 1902, che prevedeva l'espulsione di qualsiasi straniero che compromettesse la sicurezza nazionale o perturbasse l'ordine pubblico. Molti stranieri vennero così espulsi per motivi politici, soprattutto anarchici e socialisti, tra i quali anche molti italiani³³.

Immersa in un contesto tanto problematico, Erina Simoncelli dovette far fronte a un gran numero di difficoltà, soprattutto economiche. In piena crisi, senza conoscere la lingua, la donna riuscì a trovare un lavoro e con i soldi che guadagnava affittò una casa, permettendo alle figlie di vivere decorosamente. Qualche anno più tardi, racconta Marisa Sadi, Erina Simoncelli iniziò anche a lavorare in casa: «Cuciva guanti giorno e notte per non far mancare nulla alle sue bambine. L'assenza del marito e la distanza dall'Italia si facevano tuttavia sentire, così, quando abbracciava le figlie, mia nonna iniziava a raccontare, piangendo, della sua vita a Marotta»³⁴.

UNA VITA IN SEMICLANDESTINITÀ

Giuseppe Bartolotti si trasferì così in Patagonia. «All'epoca, per compiere la distanza da Junin de los Andes a Buenos Aires – racconta Marisa Sadi – ci volevano almeno sei o sette giorni. Io conosco quel posto, è un paradiso terrestre con i paesaggi più belli della terra, simili alle Alpi, ma in quegli anni non c'era praticamente nulla». L'ex marinaio iniziò inoltre ad adottare comportamenti sempre più strani: «In quegli anni – prosegue Marisa Sadi – Giuseppe si comportava chiaramente come un fuggitivo, come un clandestino». Erina e le bambine, inizialmente, ricevettero notizie di Giuseppe grazie a una terza persona, che segretamente teneva contatti con entrambi. Questo sistema funzionò fino a quando Giuseppe Bartolotti decise di chiudere i rapporti con quell'uomo, dal momento che quest'ultimo aveva parlato ad altre persone della loro storia, diventando quindi inaffidabile.

Memori del trascorso che aveva avuto in Africa, le figlie si convinsero presto che loro padre fosse andato a lavorare in quel luogo sperduto per nascondersi.

³² Si veda M. Peña, *Historia del Pueblo Argentino*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2012, pp. 452-455.

³³ L.A. Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 67-81.

³⁴ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

L'ex marinaio andava a trovare la sua famiglia a Buenos Aires una volta all'anno e anche in quelle poche occasioni viveva praticamente in semiclandestinità: «Mia mamma ricorda bene che quando suo padre le andava a trovare – spiega Marisa Sadi – Erina costruiva una vera e propria copertura per mettersi al riparo dagli occhi indiscreti dei vicini e dei moltissimi italiani che risiedevano a Buenos Aires, tra i quali c'erano anche diversi fascisti. Ad esempio, le bambine dovevano chiamare loro padre "lo zio Pino"».

Sebbene la storia di Giuseppe Bartolotti presenti ancora svariati aspetti da chiarire, Marisa Sadi si dice certa che il nonno avesse trovato rifugio in Patagonia: «Non c'è dubbio che viveva nel Sud perché i vestiti che indossava quando tornava a Buenos Aires erano giacche molto pesanti, con pelli di agnello all'interno»³⁵.

Effettivamente, la Patagonia, in quegli anni, fu una terra di richiamo per molti lavoratori italiani. Nella parte settentrionale di quest'area vastissima dell'Argentina esercitò un'influenza predominante l'imprenditore italiano Primo Capraro. Nato a Belluno nel 1875, Primo Modesto Capraro studiò in un istituto industriale, dove apprese la matematica e le principali tecniche di costruzione. Grazie al servizio militare svolto in Svizzera, imparò a costruire dighe e strade. Dopo aver vissuto in Austria, Svizzera e Germania, egli si trasferì in Messico nel 1900, dove lavorò, per conto di una società britannica, nelle miniere d'oro di Pachuca. Da qui si spostò in Cile e infine arrivò in Argentina, stabilendosi nell'area del lago Nahuel Huapi, su invito del perito minerario italiano Leopoldo Baratta, suo compagno ai tempi del servizio militare. Lo Stato aveva infatti progettato la creazione di una colonia agricola e pastorale in quest'area e Baratta propose a Capraro di acquistare un lotto in società.

Capraro si dedicò alla vendita di legname adatto per la costruzione di abitazioni, sviluppando nella città di San Carlos de Bariloche – oggi la principale meta turistica del sud dell'Argentina – un'attività produttiva e commerciale di fondamentale importanza. In città, l'imprenditore italiano aprì una centrale elettrica, una carpenteria, una ferramenta e un laboratorio meccanico, monopolizzando così le attività costruttive nella regione. Egli si circondò inoltre di un gran numero di connazionali che lavoravano per lui.

In una nota, datata 17 agosto 1927, inviata al consolato italiano nella città di La Plata, Capraro segnalò che nella zona del lago Nahuel Huapi vivevano approssimativamente novecento italiani: centocinquanta nella città di Bariloche, e altri sparsi nelle vicine città di Ingeniero Jacobacci, Maquinchao, Las Bayas, Aguada de Guerra, Menuco, Sierra Colorada, Pilcaniyeu, Ñorquinco, San Martín de los Andes e Junin de los Andes³⁶. «Tra Bariloche e Junin de los Andes – spiega

³⁵ *Ibid.*

³⁶ L. Méndez, «El león de la cordillera». *Primo Capraro y el desempeño empresario en la región del Nahuel Huapi, 1902-1932*, in *Dossier «Empresas y empresarios en una Argentina en cambio: inmigrantes, redes sociales y estrategias económicas (siglos XIX y XX)»*, a cura di G. Dalla Corte, in «Boletín Americanista», 59, Barcellona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 29-35.

Marisa Sadi – ci sono circa duecento chilometri. In Italia questa distanza forse è notevole, ma qui in Argentina è minima. La Patagonia è immensa ed è anche una zona molto disabitata, così la presenza di novecento italiani che popolavano queste cittadine nel 1927 è davvero significativa»³⁷.

Capraro riuscì sì a creare una solida e prospera realtà, ma dovette anche fronteggiare insidiosi nemici. I contrasti più rilevanti li ebbe nella seconda metà degli anni venti con la Lega Patriottica Argentina, un'organizzazione paramilitare nazionalista che si proponeva di argentinizzare il territorio, contrastando le idee socialiste e anarchiche che erano sbarcate nel paese insieme alla massa di immigrati europei. L'impero di Capraro dovette inoltre fare i conti con la crisi economica che colpì il paese sul finire del decennio. In una nota inviata nel 1929 al governatore del Rio Negro, Capraro parlava di un'attività commerciale nulla e di un gran numero di disoccupati. Inoltre, dal 1927, a causa di un incendio che aveva messo fuori uso la centrale elettrica, la popolazione viveva senza elettricità e al buio; anche la situazione sanitaria era critica, con la diffusione di tubercolosi e scarlattina; a tutto ciò si aggiungeva infine la penuria di cibo. Tale situazione perdurò fino alla metà degli anni trenta, inducendo Primo Capraro, il 4 ottobre 1932, a suicidarsi³⁸.

La situazione critica della Patagonia di fine anni venti descritta da Capraro sembra coincidere con il racconto fatto da Giuseppe Bartolotti alla moglie per via epistolare, in cui l'ex marinaio aveva sottolineato che i luoghi in cui si trovava non sarebbero stati adatti alle bambine. Questi territori erano invece perfetti per chi avesse voluto nascondersi o praticare la propria attività lontano da occhi indiscreti. Non è un caso, ad esempio, che in alcune di queste cittadine dell'Argentina meridionale si rifugiarono, dopo la Seconda guerra mondiale, svariati personaggi di spicco del nazismo. Il caso più emblematico è quello del boia delle Fosse Ardeatine, Erich Priebke, che si trasferì proprio a Bariloche, dove diventò direttore della scuola intitolata a Primo Capraro. Negli anni novanta, quando lo Stato italiano stava trattando per l'estradizione di Priebke in Italia, la stampa definì Bariloche un «covo nazista»³⁹. Bisogna inoltre aggiungere, come asserito da Marisa Sadi, che molti europei scelsero la Patagonia anche per le similarità che questo luogo presentava con l'Europa: «Quella parte del sud è molto simile alle Alpi. È un paesaggio molto "europeo". Le case, le costruzioni, i costumi, la gente, è tutto davvero molto simile. Lì si trovano i luoghi più belli della terra. È veramente bellissimo, e a differenza dell'Europa è enorme!»⁴⁰. Si pensi che un articolo di giornale datato 1986 descriveva la regione di San Carlos de Bariloche come «un'esotica Svizzera sulle Ande»⁴¹.

³⁷ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

³⁸ Méndez, «El león de la cordillera», cit., pp. 36-45.

³⁹ *Bariloche, covo nazista*, in «La Stampa», 11 maggio 1994.

⁴⁰ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

⁴¹ V. Jarach, *Un'esotica Svizzera sulle Ande con il fascino dei laghi del Sud*, in «La Stampa», 23 gennaio 1986.

Ma la Patagonia, questa terra così affascinante e misteriosa, fu anche sede delle principali insurrezioni anarchiche.

LA FAMIGLIA BARTOLOTTI E L'ANARCHISMO

Gli scioperi e le contestazioni dei lavoratori che infiammarono il territorio di Santa Cruz nel 1921 sono certamente l'immagine più emblematica, che testimonia lo stretto legame tra questa terra e l'anarchismo. Questi fatti, culminati in una dura repressione ordinata dal presidente Yrigoyen che portò alla morte di migliaia di lavoratori, sono passati alla storia come la *Patagonia Rebelde*.

La situazione per gli anarchici in Argentina, molti dei quali erano emigrati dall'Italia, peggiorò ulteriormente con la presidenza di Uriburu, il cui governo si rese responsabile dell'arresto e dell'esecuzione di un gran numero di «sovversivi». Le misure adottate da Uriburu colpirono sicuramente la resistenza alla dittatura, senza riuscire tuttavia a sconfiggerla definitivamente. Essa, nonostante le evidenti difficoltà, continuò infatti ad alimentarsi, rimanendo sagacemente nascosta. Molti anarchici furono trasferiti nel carcere di Ushuaia, la città più australe del mondo. In questo carcere di massima sicurezza – che sarebbe rimasto in funzione fino al 1947 –, i prigionieri erano costretti ad affrontare delle condizioni climatiche estreme e a vivere in condizioni igieniche terribili⁴².

Interessanti risposte alle domande dei familiari di Giuseppe Bartolotti sulla vita semiclandestina dell'ex marinaio si possono trovare indagando proprio il rapporto tra la sua famiglia e l'ideologia anarchica. Suo padre, Luigi Bartolotti, era infatti un noto anarchico, sul quale pendevano diverse condanne. La polizia lo considerava «il più pericoloso anarchico di Alfonsine», città dove era nato nel 1859. Si trattava, a loro dire, di un personaggio in grado di esercitare una certa influenza in tutta la Romagna. Il 22 luglio 1890, il Tribunale di Ravenna lo aveva addirittura condannato a due mesi e quindici giorni di detenzione per «reato contro la libertà di lavoro». Nuovamente arrestato per altre attività illegali, egli si rese partecipe anche di alcune manifestazioni violente. La polizia lo accusò inoltre di aver incontrato Paolo Lega nel giugno 1894, pochi giorni prima del suo attentato al presidente del Consiglio dei ministri Crispi. Secondo le autorità Luigi Bartolotti aveva avuto un colloquio con lui e gli aveva procurato del denaro⁴³.

Nel 1894, l'uomo venne inoltre colpito da un provvedimento del prefetto di Ravenna, che lo accusò di essere un maestro anarchico. Nel 1891 il prefetto aveva già avvertito il provveditore agli studi:

⁴² M. Ferrero, *A las barricadas*, Buenos Aires, Nuevos tiempos, 2015, pp. 79, 89.

⁴³ *Dizionario biografico degli anarchici italiani*, 1 (A-G), Pisa, Biblioteca Franco Serantini, 2003, pp. 105-106.

Il sig. Luigi Bartolotti, maestro elementare nel comune di Alfonsine, è una delle persone che si tengono in corrispondenza con la sezione anarchica di Roma [...]. Mi viene poi riferito che il Bartolotti fa un'attivissima propaganda anarchica e qualche padre di famiglia conoscendo i suoi principi avrebbe detto che a nessun costo manderebbe un figlio alla scuola da lui tenuta. Il Bartolotti si reca sovente nei paesi vicini per fare propaganda delle sue idee⁴⁴.

Di lì a qualche anno, il prefetto David Silvani avrebbe convertito le minacce in provvedimenti tremendamente severi. Il 24 ottobre 1894, il prefetto di Ravenna annunciava infatti la sospensione di Luigi Bartolotti e di altri due maestri alfonsinesi. Essi venivano descritti come degli «anarchici pericolosi», che in più occasioni avevano manifestato «il deliberato proposito di sovvertire per vie di fatto gli ordinamenti sociali». Dal momento che, secondo il prefetto, questi fatti compromettevano «gravemente la loro reputazione e la loro moralità», rendendoli «incompatibili con le funzioni di pubblico educatore», i tre maestri venivano «sospesi dalle loro funzioni»⁴⁵.

L'anno successivo, il caso di Luigi Bartolotti fu addirittura discusso in Parlamento e la vicenda finì sui principali giornali nazionali. Il maestro, che era stato condannato a tre anni di domicilio coatto, allo stesso tempo era stato infatti eletto consigliere comunale e provinciale dai propri concittadini. Il deputato Taroni chiese quindi la concessione della libertà condizionale, per evitare che Luigi perdesse il suo posto da maestro. Il sottosegretario agli Interni Galli rispose tuttavia che il governo doveva «rispettare il giudizio delle Commissioni», che avevano «tenuto conto dei precedenti del Bartolotti». Questi precedenti designavano infatti Luigi come un «anarchico pericoloso», al quale non poteva essere concessa la libertà condizionale⁴⁶.

Il 17 novembre 1895 l'uomo venne tuttavia prosciolto condizionalmente dalla dimora coercitiva e poté rientrare ad Alfonsine, tornando così a insegnare. Collocato a riposo dall'amministrazione comunale nel 1910, si trasferì in Liguria per cercare un'occupazione che gli permettesse di integrare la pensione. Sarebbe quindi rientrato ad Alfonsine soltanto nel 1919⁴⁷. Con ogni probabilità, dunque, l'ostilità che il padre di Erina Simoncelli aveva mostrato nei confronti del matrimonio della figlia era motivata dalle vicende politiche e giudiziarie che avevano coinvolto la famiglia Bartolotti.

Negli anni del regime fascista, il padre di Giuseppe Bartolotti risultava iscritto nell'elenco delle persone da arrestare in caso di perturbamento dell'ordine pubblico. Egli venne vigilato costantemente, sebbene, con il passare degli anni,

⁴⁴ Cit. in Pasi, *Storia di Alfonsine*, cit., p. 309.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 309-310.

⁴⁶ *Camera dei deputati. Seduta del 21 luglio. Un maestro anarchico consigliere comunale e provinciale*, in «La Stampa», 22-23 luglio 1895.

⁴⁷ *Dizionario biografico degli anarchici italiani*, cit., p. 106.

a causa dell'età avanzata e della salute cagionevole, fu considerato sempre meno pericoloso. Nell'ottobre del 1935, l'uomo venne infine cancellato dallo schedario dei sovversivi⁴⁸.

I rapporti avuti dalla famiglia Bartolotti con il mondo dell'anarchismo hanno costituito un'interessante novità per i discendenti, in precedenza fermamente convinti che alla base degli strani comportamenti del nonno vi fosse la vicenda della Somalia.

Se la chiave del mistero fosse veramente la militanza anarchica di mio nonno – si domanda tuttavia Marisa Sadi – non riesco a capire perché accontentarsi di un paesino come Junin de los Andes, dove la cosa più importante che c'era era una base militare, piuttosto che una qualsiasi città dell'*Alto Valle del río Negro*, dove vi era una maggiore densità di popolazione e dove vi erano moltissimi focolai di militanza anarchica e socialista⁴⁹.

La risposta a questa e ad altre domande potrebbe nascondersi negli archivi storici e municipali di Junin de los Andes, che tuttavia – testimonia Marisa Sadi – non sono assolutamente di facile accesso e consultazione.

UNA STORIA ANCORA DA SCRIVERE

Dopo aver vissuto per diversi anni come un clandestino, Giuseppe si trasferì definitivamente a Buenos Aires e andò a vivere con la sua famiglia. La felicità di questa famiglia italiana, finalmente riunitasi nella capitale, non durò tuttavia a lungo:

La sperata vita insieme a suo marito, per la quale Erina aveva lasciato tutto – racconta Marisa Sadi – è stata molto breve. Quando mia madre Clarice era ancora una ragazza, Giuseppe venne infatti colpito da un ictus, che lo costrinse all'invalidità. Restò paralizzato per metà corpo e, da quel momento, non è più riuscito a muoversi. Giuseppe rimase quindi a letto per più di dieci anni, curato dall'affetto di sua moglie Erina e delle due figlie⁵⁰.

Purtroppo, le ricerche non hanno consentito di risalire con esattezza alla data di morte di Giuseppe. Tuttavia, grazie a una foto che Clarice ha inviato ai suoi genitori, quando si trovava in vacanza in provincia di Córdoba, è stato possibile verificare che nel 1947 Giuseppe era ancora vivo. La foto, inviata «a mamma e papà, con affetto», reca infatti la seguente dedica: «Per i miei genitori che amo

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

⁵⁰ *Ibid.*

così tanto, vi mando questa foto scattata alla diga San Roque. Clara 27.10.47»⁵¹.

Secondo Marisa Sadi, Giuseppe morì qualche anno prima di Erina, che, dopo la morte del marito, fu colpita da un tumore al cervello. Sarebbe morta in ospedale, il 16 ottobre 1952, durante l'intervento neurochirurgico al quale fu sottoposta per curare quel male terribile. Come dimostrato dai documenti, sia Erina che Giuseppe vennero seppelliti a Buenos Aires, nel cimitero della Chacarita, il cimitero più grande e più conosciuto dell'Argentina⁵².

Scomparsi i protagonisti di questa storia affascinante, i discendenti hanno iniziato a scavare nel passato della loro famiglia. Il tentativo di fare chiarezza sulla vita di Giuseppe Bartolotti – una volta dimostrata la fragilità del racconto dell'episodio che si sarebbe verificato in Africa – si è tuttavia scontrato con la penuria documentaria e con le difficoltà di accesso agli archivi argentini.

Al misterioso comportamento tenuto dall'ex marinaio in Sudamerica si affianca peraltro la carenza di informazioni sulla vita trascorsa dalla famiglia in Romagna, un periodo che – stando alle lettere inviate da Erina Simonelli al marito – fu caratterizzato da gravi problemi economici. Ad esempio, nella lettera scritta prima di partire, nell'aprile 1929, i riferimenti ai debiti contratti da Giuseppe Bartolotti per emigrare in Argentina sono davvero numerosi. Anche nella parte finale, riservata ai saluti, Erina invita infatti il marito a sistemare la sua situazione: «Pino sarebbe bene che tu proprio scrivessi a Bagnacavallo⁵³ a quelli dell'ipoteca, di vedere un tuo scritto sono più contenti, hai capito?»⁵⁴

Il recente ritrovamento di un biglietto recante un indirizzo di Alfonsine potrebbe tuttavia aprire le porte a nuove e interessanti scoperte:

Ho trovato un indirizzo in un elenco telefonico di mia madre – ci avvisa immediatamente Marisa Sadi –. La scrittura è di mio fratello, ne siamo sicuri. L'ho mostrato anche a lui e mi ha confermato che la scrittura è la sua, ma non riesce a ricordarsi quando e perché l'ha scritto. La calligrafia comunque è da adulto, non da bambino. Significa che evidentemente c'è stato un rapporto con Alfonsine più vicino nel tempo rispetto a quello che abbiamo sempre pensato⁵⁵.

⁵¹ La foto è stata cortesemente messa a disposizione da Marisa Sadi.

⁵² Si vedano a tal proposito il certificato n. 000101416, del 14 gennaio 1963, per il rinnovo della sepoltura di José Bartolotti; il certificato n. 000332040, del 22 novembre 1972, per il rinnovo della sepoltura di Erina S. de Bartolotti.

⁵³ Comune romagnolo poco distante da Alfonsine.

⁵⁴ ASMA, Lettera di Erina Simonelli a Giuseppe Bartolotti, Alfonsine, 8 aprile 1929.

⁵⁵ *Intervista a Marisa Sadi*, cit.

VIAGGIO IN E CON LA SARDEGNA:
PROSA E POESIA¹ DI GIOVANNI CORONA

di Silvia Boero

Aqui, onde a terra se acaba e o mar começa...
LUÍS DE CAMÓES, *Os Lusíadas*

Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera
JOSÉ SARAMAGO, *O Ano da morte de Ricardo Reis*

TIPOLOGIE NARRATIVE E OEDEPORICHE DI UN VIAGGIATORE SEDENTARIO

«Qui, dove la terra finisce e comincia il mare», ma anche «Qui, dove il mare è giunto al termine e la terra attende». Entrambe le citazioni, riferite a due luoghi magici e immaginifici, rispettivamente Cabo da Roca² e Lisbona, avamposti ultimi della «frontiera occidentale» d'Europa, possono essere valide anche per la Sardegna, geograficamente italico «far west», lontana dal resto dell'Italia, o meglio dal «Continente», quello stesso che spesso l'ha volutamente allontanata.

A volte battuta da un turismo selvaggio, eppure per certi aspetti ancora sconosciuta e inconfondibile, la Sardegna – dove più che mai terra e mare sono complementari e opposti – diventa il luogo privilegiato per un viaggio effettuato su brevi ma profondissime distanze.

Giovanni Corona (1914-1988), autore sardo purtroppo poco noto, fu un viaggiatore anomalo: la sua unica puntata all'estero fu un corso d'aggiornamento³ a Locarno. Fuori dalla Sardegna andò raramente; visitò forse Firenze o Genova, come sembra di capire da alcune lettere indirizzate agli amici. Uomo di immensa cultura, apprezzato da grandi nomi della letteratura nostrana, quali Marinetti e Luzi, che lo incoraggiarono a pubblicare⁴, invece di cogliere l'opportunità di raggiungere la fama, preferì restare in disparte. Continuò la sua vita a Santu Lussurgiu, sempre leggendo, scrivendo poesie su fogli volanti occasionali, un po' alla Dickinson⁵, e dedicandosi all'insegnamento in modo – per i tempi – del tutto innovativo.

¹ In questo intervento mi propongo di analizzare alcuni aspetti dell'opera di Corona relativi soprattutto al suo unico romanzo, *Questo nostro fratello*, e a una lirica tratta dalla raccolta *Ho sentito la voce del vento*.

² Il promontorio più occidentale d'Europa, situato nel distretto di Sintra, Portogallo.

³ Come attestato da Francesca Manca, nipote dell'autore e curatrice della sua vasta biblioteca e dell'archivio storico di Giovanni Corona

⁴ Corona, pur lusingato, si limitò a ringraziare. Preferì pubblicare, sporadicamente, una o due poesie, su testate regionali, a volte addirittura nell'ambito dell'allora provincia cagliaritano. La provincia di Oristano fu istituita solo nel 1974, e Santo Lussurgiu ne fa oggi parte.

⁵ Emily Dickinson, della quale si dice che scrivesse anche sul retro delle buste per le lettere. Cfr. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/03/02/emily-dickinson-il-suo-spazio-poetico-sulle.html>.

Ma Corona viaggiò, eccome, seguendo un percorso articolato su un paesaggio aspro non solo per orografia, ma anche e soprattutto per vicissitudini socio-storiche e politiche. Viaggiò, grazie alla sua vasta opera narrativa e poetica, nella sua Sardegna, onirica e disperatamente reale, ridisegnandone una mappa che è poi quella dell'anima, o meglio delle anime sarde.

Giovanni Corona scrisse un unico romanzo, intitolato *Questo nostro fratello*, un'opera oscura, magnetica, che sfugge a ogni tentativo di «incasellamento» di genere; si passa dal *bildungsroman* polifonico alla *detective story*, dal più graffiante neorealismo a quella che alcuni teorici definirebbero letteratura ambientalista. L'intreccio è apparentemente semplice: ci troviamo di fronte a un assassinio, quello del giovane servo pastore Francesco Ginestra detto Chiccu⁶, probabilmente favoreggiatore di un bandito. La polizia brancola nel buio, tra una miriade di congetture. Ma, è ovvio, questo è solo il pretesto, il punto di partenza per il viaggio che Corona traccia spostandosi agevolmente sui diversi piani della trasposizione temporale, in un perfetto gioco di *flashback*.

Scritto in prima persona polifonica⁷ approssimativamente tra il 1938 e il 1940, il romanzo fu intitolato dapprima *L'uomo è uomo*. Riveduto e corretto per anni, terminato nel 1962 e pubblicato solo nel 2012, *Questo nostro fratello* è corale e intimista, straziante ed esilarante, un caso unico nel nostro panorama letterario. Reminescente, nella tecnica narrativa, del Faulkner di *The Sound and the Fury*, percorso da uno *stream of consciousness* alla Joyce (entrambi all'epoca non ancora tradotti), sospeso come un «pasticciaccio» gaddiano (all'epoca non ancora pubblicato) è dunque antesignano di tendenze *in fieri*. Propone un lessico ibrido, lussureggiante, talvolta volutamente offensivo, in cui regna l'autoproduzione linguistica; Corona ama giocare con le proprie lingue – il sardo logodurese e l'italiano – incurante delle regole, delle accademie e dei manuali. Innovativo con il suo uso informale della parola e del suono, l'autore non esita a proporre un testo mistilinguistico, alternando un italiano magniloquente a una lingua secca e ruvida, il tutto mescolato al logodurese doc.

La Sardegna degli anni trenta è qui ritratta con dolore e al tempo stesso con molto amore. È noto come Corona fosse orgoglioso della propria terra, e quindi caustico contro con chi malamente la gestiva. Nella sua raccolta di poesie *Sassi della mia terra*, si lancia ben più di una volta contro scelte politiche che altro non sono che favoreggiamenti di stampo nepotistico nel migliore dei casi, quando non veri e propri abusi. In un'altra raccolta, *Ho sentito la voce del vento*, non esita a esprimere la sua posizione antimilitarista e pacifista, in stretta relazione con l'ideale ambientalista.

⁶ Il personaggio di Chiccu Ginestra pare sia ispirato a una persona realmente esistita a Santu Lussurgiu, Oristano, il paese di Corona.

⁷ Nel testo Giovanni, l'autore, e il personaggio Chiccu si alternano nella narrazione.

FARE STORIA SENZA DATE

Giovanni Corona (che in tutto l'arco del romanzo non introduce mai se stesso esplicitamente) fa partire il proprio viaggio dalla fine, cioè dalla morte di Chiccu, descrivendo il ritrovamento del cadavere in avanzato stato di decomposizione; il viaggio a ritroso comincia in un giorno d'agosto – per la precisione, ed emblematicamente, il 14, di un anno imprecisato, ma che l'autore ci lascia indovinare:

Il 14 agosto, vigilia dell'Assunzione in cielo di Maria Vergine Madre, Chiccu Ginestra venne trovato morto in campagna.

– Dobbiamo andare all'obitorio. Dottor Tana ha bisogno del mio aiuto. Sono studente in medicina e mi serve per pratica.

– Dobbiamo andare all'obitorio, rifeci io.

– Dobbiamo andare all'obitorio. C'è da fare l'autopsia a Chiccu Ginestra.

– Andiamo.[...]

Camminavo distratto e con l'ondulazione della campagna, a sbalzi, come portati dal vento, urtavano i ricordi⁸.

Senza preavviso, subito dopo, l'autore fugge – anche con la narrazione – dalla camera ardente, e ci introduce un Chiccu vivo e vegeto, ma di un vegetare malato:

C'erano, allora, all'uscita del paese i letamai. [...] E su quelle montagne di letame deteriore e di cocci e di stracci e bruciacchiati [...] Chiccu ci ballava sopra come se si trovasse a pigiare dell'uva [...] con le braccia penzoloni, sembrava che fosse già cadavere. Cadavere. Era morto. E vivo. Si muove: avanti e indietro... avanti e indietro. Sembra che dica: Andatevene. Lasciatemi stare solo. Non scocciatevi. Lo vedete... Sono un bastardo⁹.

Chiccu è ritratto come un'appendice viva del cumulo di sporcizia, è allegro – danza, addirittura – ma fa già parte dolente dello sfacelo di una vita e di una morte corali che si alternano in uno spazio/tempo mai definito, ma sempre evocato. La narrazione si snoda in chiave epica¹⁰, in un modo del tutto poetico (inteso nell'accezione greca di creazione); Corona riesce a tessere la Storia creando le storie, locali e non, dove il viaggiatore non si prefigge nessun vero e proprio punto d'arrivo, ma solo l'esplorazione intesa alla conoscenza come all'accettazione degli eventi. La collocazione storica è accennata; possiamo indovinare le date

⁸ G. Corona, *Questo nostro fratello*, Trento, UNI Service, 2012. p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Il tratto epico nell'approccio alla storicizzazione è tipico di altri conterranei di Corona, dalla consociatissima Deledda (si veda il viaggio di Efix, il servo delle sorelle Pintor in *Canne al Vento*, attraverso la Sardegna immediatamente postunitaria) a Sergio Atzeni, che, nel suo *Passavamo sulla terra leggeri*, costruisce in chiave mitologica la storia della Sardegna, dal periodo nuragico all'occupazione sabauda.

grazie a riferimenti sociopolitici – costanti nel corso sia del romanzo che delle raccolte poetiche – e talvolta anche cinematografici. Corona, infatti, in un passo del romanzo, facendo giocare Chiccu con i coetanei a indiani e cow boy, cita William Duncan¹¹, eroe dei film muti ma anche dei primissimi sonori; dal che comprendiamo quindi che la storia prende il via nei tardi anni venti, proseguendo fino alla seconda metà degli anni trenta.

Nel gioco di ruolo, Chiccu è Antonio Brander, il cattivo della situazione – personaggio che interpreta con serietà e dedizione. A Giovanni è affidato il ruolo dell'indiano, dell'incollocabile, di colui che abita la non-appartenenza:

E a me Giacomo¹² disse: – E tu sarai l'indiano solitario e buono della prateria. [...] Sempre nei nostri giochi era stato così. [...] William-Giacomo prendeva i suoi uomini e scompariva; Brander-Chiccu prendeva i suoi uomini e scompariva. Io rimanevo solo nel campo. [...] Io ero [...] al di là del gioco [...] comprendevo che mi trovavo sulla scena [...] per un accidente qualsiasi, senza averlo provocato o cercato. Lo subivo. E questo subirlo significava vivere¹³.

In quest'ultima frase è epitomizzata la condizione di chi, come lui e Chiccu, è eternamente in viaggio – sia esso fisico o dell'anima. Chiccu non è solo uno strano amico e compagno di giochi, ma è soprattutto il suo *alter ego*. Chiccu Ginestra, intelligente, simpatico e irriverente, registrato all'anagrafe come figlio di N.N., è in realtà figlio di madre conosciutissima – in quanto prostituta ufficiale del paese – e del brigadiere dei carabinieri, ormai da anni convolato a nozze «regolari». Chiccu stesso, da un angolo di una taverna di Oristano, completamente ubriaco ma cosciente, così definisce la sua posizione, in presenza di Giovanni (che si trova in città per la sua iniziatica visita al locale bordello) muto testimone:

Sono figlio di puttana e non me ne frega un cazzo. [...] Sono figlio di brigadiere, allora era giovane, bello, un maschiaccio, così lo chiamava mia madre, ma per le puttane sono tutti maschiacci. Ora è grasso, con le borse sotto gli occhi ed una moglie giovane, naturalmente puttana. Senza figli. [...] Lo vorrebbe un figlio. Qualcuno consiglia: –

¹¹ William Duncan (1879-1961) – scritto «Duncam» nel testo – attore e regista scozzese naturalizzato americano, fu uno dei miti del cinema muto tra gli anni dieci e venti (fu l'attore più pagato del tempo) per poi tornare negli anni trenta come protagonista dietro la macchina da presa – e occasionalmente di nuovo in veste di attore. La bella Edith e il «cattivo» Antonio Brander, spesso menzionati da Chiccu/Giovanni nella descrizione dei loro giochi, sono da riconoscersi in Edith Johnson, prima compagna di scena e poi moglie di Duncan, e, forse, in Tom Mix, star indiscussa del cinema muto statunitense, che interpretò la figura dell'*half-breed*, o mezzosangue, nel cortometraggio (diretto dallo stesso Duncan) *The Taming of Texas Pete*, 1913, tema ripreso negli anni seguenti da altri attori e registi. Cfr. Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0242139/>. Altri riferimenti vengono fatti al regime fascista, come vedremo più avanti. Mussolini compare spesso, figura però distante, non concreta, un nemico nebuloso, tutt'uno con lo «Stato» dal quale bisogna difendersi, piuttosto che fidarsene.

¹² È l'amico di entrambi i protagonisti, buono e generoso, di qualche anno più grande, figura di riferimento, protettivo e quasi paterno.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

Prenditi Chiccu. – Io, invece, non lo voglio perché non l'amo. E non amo mia madre. Ho tagliato. Lei da una parte, con la sua vita. Io dall'altra con la mia¹⁴.

Chiccu si abbandona a un monologo che ha al tempo stesso funzione autorappresentativa e autolegittimante, monologo che sottolinea la sua scelta all'insegna dell'incollocabilità – che è poi anche quella di Giovanni –, condizione che, se può comportare la solitudine, include però la libertà. Ed entrambi liberi sono: Chiccu nella sua follia di *fool* shakespeareano, Giovanni nella sua coerenza etica.

Chiccu, il bastardo, tagliando con la madre e con Santu Lussurgiu, sancisce un nuovo inizio, che è anche la partenza per il viaggio senza ritorno. Diventa servo pastore di tiu Tatanu, padrone di un'azienda rurale. Una notte, solo in *sa pinnetta*¹⁵ sul Montiferru, accoglie Mario, un sedicente possidente terriero e di bestiame, accusato ingiustamente – sempre a suo dire – di omicidio. Chiccu lo sospetta di abigeato, ma tace e obbedisce svogliatamente agli ordini di tiu Tatanu, che gli ha raccomandato di essere accogliente con Mario. Il dialogo/incontro tra Chiccu e il probabile bandito dimostra – di nuovo attraverso i riferimenti storici – l'inadeguatezza (che definirei legittima) della Sardegna a un cambiamento violento, imposto dall'esterno, e che non ha ragione di essere:

– E tu chi sei, al tuo posto c'era Predu. Dov'è andato?

– È andato via già da marzo.

– Dove?

– È sotto le armi. A Gradisca, credo. Al padrone ha scritto una cartolina da Gradisca. Ma prima è stato a Trieste. E dice che è alla scuola per diventare caporale. Dice che gli piace la «naia». Dice che la vita militare è tranquilla. Senza preoccupazioni. Vestito e speso di tutto¹⁶.

Nel riferimento a Predu, il servo pastore che Chiccu è venuto a sostituire, c'è l'amarezza nei confronti di chi ha preferito la vita delle armi, di chi ha, in un certo qual modo, tradito, acconsentendo a farsi irretire dal sistema – forse perché l'elemento naturale e sociale della propria terra è troppo duro da sostenere; o, più probabilmente, perché il sistema stesso lo ha reso tale.

Da notare che Chiccu non rivela a Mario la propria origine, sottolineando così la diffidenza di chi è abituato ad essere tradito, ma forse anche vergognoso del proprio status di «bastardo». Risponde quindi di essere «figlio di Dio»¹⁷, riferimento anche al titolo – chiaramente desunto dal Vangelo – del romanzo. Come ha acutamente osservato Francesco Porcu nella sua prefazione all'edizione del 2012, *Questo nostro fratello*:

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Capanna di legno e frasche, abitazione temporanea dei pastori.

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

[C]on le varie implicazioni storico-antropologiche e socio-economiche [...] tradisce un intento polemico di denuncia e di protesta nei confronti di una società sbagliata, che, in preda all'egoismo, al sopruso e al pregiudizio, fa le sue vittime soprattutto fra i più deboli. Qui l'autore-narratore propone lo stesso messaggio dell'autore-poeta. Anche «*Questo nostro fratello*», con la sua connotazione evangelica, può essere considerato, infatti, un richiamo d'amore e, insieme, un «*grido*» di dolore che nessuno vuole ascoltare¹⁸.

L'espressione dell'atavica diffidenza di chi è sempre stato sfruttato e abbandonato – se non punito per aver cercato di difendersi – si riscontra anche nell'educazione sociopolitica che tiu Tatanu impartisce al giovane servo pastore, rispondendo alle sue domande insistenti sui banditi:

E chi sono i banditi? Uomini sono. [...] E perché poi banditi? Uno si era fatto bandito perché era renitente di leva. Non c'era voluto andare a servire il re. Diceva che il re di se stesso era lui. E in quel periodo la guerra non si faceva nemmeno. Uno può aver paura della guerra e morto per morto meglio a casa sua. Ma non c'era guerra, accidenti!¹⁹

La denuncia della leva forzata che distrugge il tessuto sociale dell'isola, nonché della chiamata alle armi per mandare carne da cannone in Africa, onde soddisfare la folle ambizione fascista, sono costantemente presenti sia nella prosa che nella poesia di Corona, convinto antimilitarista:

Non è certo un bravo soldato [...]. È evidente che *l'indiano buono e solitario* anticipa il poeta, *soldato scalcinato*, antimilitarista. La giovane coscienza dello scrittore, però [...] prefigura altri aspetti fondamentali della personalità e della poetica del nostro autore. Il rifiuto di ogni forma di violenza fisica e morale anche a scopo di difesa, lo porta a essere [...] non disposto a tollerare gli atteggiamenti prevaricanti, le ingiustizie, l'ipocrisia e l'incoerenza²⁰.

Il disgusto di Corona nei confronti del militarismo e di ogni tipologia colonialista è chiaro nella raccolta *Ho sentito la voce del vento*, soprattutto nella lirica *Uomini nella notte*. Il riferimento è, come spiegò lui stesso in una sua lettera, di nuovo alle guerre d'Africa:

Uomini della notte, oscura voce
ci lega all'odio e alla solitudine:
la maceria dei muri è ancora intatta
nel nostro cuore avvelenato e tutto
il marcio della guerra in noi rampolla.
Attendiamo un mattino che non viene,

¹⁸ F. Porcu, *Prefazione a Questo nostro fratello*, p. 6.

¹⁹ Corona, *Questo nostro fratello*, cit., p. 56.

²⁰ Porcu, *Prefazione*, cit., p. 5.

un'aurora attendiamo e siamo statue
fredde che il sole non riscalderà
tanto il ghiaccio di morte ci rinserra.

Eppure Corona, nonostante i suoi costanti *j'accuse*, resta un accusatore pacifico, forte delle sue conoscenze storiche e politiche, uomo coerente per il quale l'osservazione è anche una disciplina, che sa ammonire attraverso la storia e la letteratura, facendo quindi dell'insegnamento un monito, e viceversa.

TRA DIACRONIA, SINCRONIA E CARNEVALE

Quella di Chiccu e di Giovanni è una tipologia articolata del viaggio: diacronica, in quanto il romanzo copre lo spazio/tempo di circa due anni (che poi sono il tempo della formazione e della morte di Chiccu) dove gli aspetti di questa Sardegna apparentemente immota vengono accuratamente annotati nell'inarrestabile conversazione che Chiccu/Giovanni intrattiene con se stesso, in quel flusso di coscienza prejoyciano a cui Corona spesso ricorre per strutturare la narrazione. Ma il loro viaggio è anche esplorazione e conseguente assimilazione del territorio, dal quale sperano di essere a loro volta assimilati, in un anelito di appartenenza, che entrambi, sempre ai margini, desiderano e temono.

Quanto osserva Franco Cambi a proposito dei viaggiatori in epoca romantica è valido anche per Chiccu che si imbarca in

[U]n viaggio rituale-mitologico ed iniziatico [...] una *Wanderung* [...] che implica una volontà di fuga, la ricerca dell'altrove, all'attenzione alla differenza. E la *Wanderung* si attua ricercando spazi-altri, società-alte, uomini-altri: si scopre la Montagna ed il suo sublime, il Popolo e la sua naturalità-storicità, il Semplice, come poi si scoprirà la Città quale spazio d'erranza, con il suo poliformismo umano e sociale²¹.

Chiccu, antieroe romantico *par excellence*, rientra perfettamente in questa definizione che sintetizza le tappe del suo percorso attraverso le storie altrui e la propria, dove percorrere viene a significare conoscere. Dopo il "taglio" con il paese natale, durante l'ascesa – quasi anabasi – verso il Montiferru, il servo pastore esplora questa sua terra a lui ancora sconosciuta, sublime, nel senso etimologico del termine, cioè appena sospesa a un passo dall'eccelso, e forse per questo inconoscibile. Qui entra in gioco la tipologia sincronica del viaggio di *Questo nostro fratello*: a ogni scoperta Chiccu associa mentalmente un episodio della propria vita; quasi rustico *flâneur*, che non resta però solo a osservare, registra tutto ciò che vede riconducendolo alla propria esistenza/esperienza:

²¹ F. Cambi, *Il Viaggio come esperienza di formazione tra sincronia e diacronia*, p. 160, <http://www.docin.com/p-1434504406.html>.

È stato sempre così? Chiedeva Chiccu, alludendo al bosco che non c'era e che si era immaginato e che non vedeva. Pensava alla grande foresta. Agli alberi uno accanto all'altro. E invece niente un cavolo vedeva. Rocce e pietraie, pietraie e rocce vedeva. [...] E ginestre c'erano tutte aculei come ricci. [...] Ma bosco, bosco non c'era. Arizona. Cordigliera. West. Sembrava a Chiccu d'essere di nuovo Antonio Brander [...] il re della prateria²².

[...] [S]ono qui due giorni e tre notti e ancora non sono andato a scoprire la caverna. Oggi invece ci vado. [...] Accidenti, come è bella. Ed è grande anche. [...] Chi l'avrà fatta questa grotta? Qualche gigante forse? Ma i giganti non sono mai esistiti. «Contos de foghile», racconti da bambini. [...] Il mio maestro di scuola diceva che era la natura. La natura trasforma, la natura produce, diceva. E io ero bambino [...]. Io credevo ai giganti e non studiavo. Forse aveva ragione lui, il maestro di scuola. Anzi aveva ragione lui. [...] Quando ritorna tiu Tatanu lo voglio incaricare di una commissione, gli voglio chiedere un favore che vada dal mio maestro per chiedergli a prestito un libro. Quel libro grande voglio, quel libro delle montagne e degli alberi²³.

Per il giovane servo pastore il viaggio significa anche riscatto sociale. La relazione tra viaggio, luoghi e alterità oscilla tra la semplice curiosità da parte del viaggiatore, il suo senso d'avventura, e la ricerca di un'identità che possa essere finalmente liberata dagli elementi repressivi presenti nella sua cultura²⁴.

È costante nell'opera di Corona l'intima connessione tra l'umano e quello che solo apparentemente non lo è, cioè l'elemento naturale, che nella sua poetica è spesso antropomorfizzato, così come l'elemento umano viene spesso reso animalesco. Durante il viaggio di iniziazione al mestiere di servo pastore, tiu Tatanu, nel mettere insieme cani, pecore, carabinieri, segretario comunale, e Mussolini – tutti sullo stesso piano –, darà a Chiccu la sua visione della contemporaneità storica:

Tiu Tatanu spiegava: me ne frego, lo dice anche Mussolini con la sua milizia [...] da bruciarli tutti con l'intero municipio con il podestà dentro e con il segretario comunale, che sembra il padrone di tutto e con l'ufficiale dello stato civile. [...] E quei cani rognosi dei carabinieri. [...] Già, essi vengono e trovano carne e subito stendono il verbale. Vogliono vedere la pelle. E intanto se non rispondi bene ti mettono dentro. [...] E sembra, in ultimo, che tu veramente sia colpevole. E colpevole di che cosa? di aver ammazzato una tua pecora, per mangiarla²⁵.

L'educazione ambientale di Chiccu si svolge dunque in perfetta sincronia con quella sociopolitica e, non ultima, quella sentimentale. Mario, l'ospite indesiderato con cui divide *sa pinneta* sul Montiferru, lo manda a Oristano per

²² Corona, *Questo nostro fratello*, cit., p. 48.

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ E. Occhipinti, *Viaggiando dentro e fuori dall'Italia*, p. 2.

²⁵ Corona, *Questo nostro fratello*, cit., p. 55.

procurargli una prostituta, e là Chiccu nota con stupore «prostitute diverse da mia madre, queste sono delle signore»²⁶.

E sarà proprio una di queste signore a fargli intraprendere un'altro viaggio iniziatico e interiore. A Oristano, infatti, conoscerà Iolanda, di cui si innamora, forse ricambiato. Qui il viaggio sentimentale assume importanza sia sociale che individuale. Iolanda è amante ma anche maestra, e non tanto per quanto concerne la pratica sessuale. È maestra d'amore, ma per se stesso e gli altri. La rabbia (ma non odio) che Chiccu nutre per la madre comincia ad attenuarsi con la conoscenza di Iolanda (figura singolare che da sola meriterebbe un'analisi approfondita) che esercita il medesimo mestiere, ma con modalità e approccio diversi. Mentre la madre vera è segnata dalla "colpa" del figlio illegittimo e diviene, agli occhi della comunità, una donna spregevole, Iolanda evita una simile sorte riuscendo a non avere figli e a sposarsi. In città, nonostante tutti conoscano il suo mestiere, viene stranamente considerata con un'inspiegabile deferenza; con il marito ha un rapporto paritario, e con lui divide gli utili della propria professione, come lei stessa spiegherà a Chiccu, durante il viaggio di ritorno al Montiferru:

La donna [...] sembrava una signora. Pulita e profumata.[...] Marito e moglie si abbracciarono e si baciaron. Poi la donna disse:

– Stai attento a tutto. E se viene qualche cliente digli che sarò a casa fra sette giorni. Ricordati di dare il becchime alle galline.

[...]

[C]on mio marito ci siamo messi d'accordo. Lui avrebbe valutato le richieste. Se andavano o non andavano riguardo al prezzo. Poi io, secondo i clienti mi sarei riservata il diritto di accettare o no. E il guadagno è diviso a metà.

[...]

L'ho sposato perché sapeva sorridere²⁷.

Elemento per l'epoca totalmente avulso da ogni contesto del territorio in cui si svolge la vicenda – ma anche di ogni altro luogo, e non solo italiano – Iolanda è un *outsider* autorevole, degna di fiducia, alla quale Chiccu si affida totalmente:

Iolanda aveva detto, anzi aveva imposto. Pulizia. E doveva ubbidire. Ora o niente. [...] Andò avanti seguendo lo snodarsi serpentino del rigagnolo [...]. Azzardò le mani sotto l'acqua e sentì freddo. Fredda. E lui doveva. Ed ecco ubbidiva. [...] Iolanda s'era già lavata e pettinata e quando lo vide gli sorrise. – Vieni qua. Lasciati vedere. Pulito. Pulito. Pulito. E toccava collo faccia orecchie. Delicatamente come avesse a rompersi²⁸.

Tornati alla montagna, Chiccu è coinvolto in un *menage a trois* dal quale esce vincitore, nonostante la boria di Mario per le proprie prestazioni sessuali.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, pp. 139, 142.

²⁸ *Ibid.*, p.154.

Chiccu vince perchè è ancora autentico, genuino, qualità che Iolanda apprezza, desiderosa di un sentimento a cui abbandonarsi, consapevole del vuoto che li unisce:

Chiccu ritrovò un'allegria nuova, da monello senza pensieri e trascinò con se Iolanda, che si attaccò a lui, emettendo delle piccole grida staccate, più di divertimento puerile che per paura. Quando il ragazzo si fermò la donna gli fu addosso di peso e lo travolse e caddero a terra, rotolando la prima volta per davvero e poi, continuando, a voltarsi, per qualche istante, per gioco.

E ridevano, ridevano, ridevano.

[...]

– Sei un cucciolo tu.

– Non sono cucciolo!

[...] – Forse hai ragione tu. Noi non siamo mai stati cuccioli. I cuccioli vengono allevati e noi invece siamo cresciuti così... per sbaglio²⁹.

Il viaggio sentimentale diventa quindi reciproco e complementare – anche se per uno spazio/tempo troppo breve – simboleggiato e concretizzato nella condivisione della *pinneta* – ripulita e abbellita doviziosamente dalla ragazza, quasi come se fosse la loro casa – rituale dal quale Mario è rigorosamente escluso:

Frissero patate [...] e quando erano diventate gialle gialle e croccanti Iolanda le [...] metteva in un piatto che essa stessa aveva portato da casa. [...] E mentre lavoravano parlavano [...]. Consumata la cena la donna sparecchiò e fece subito la rigovernatura. Poi chiese a Chiccu una scopa. E Chiccu si meravigliò non pensando minimamente a che cosa potesse servire una scopa in una pinneta. E di notte per giunta. Ma la donna lo rimproverò e si fece promettere che l'indomani le avrebbe preparato una scopa di ginestra o di erica ancora fresca. [...] Iolanda cavò dalla sua borsa una piccola coperta di lana e la distese sul giaciglio. [...] S'avvicinò a Chiccu e vistolo ancora sveglio gli sorrise, si chinò su di lui e lo sfiorò con un bacio (egli ne percepì appena il sapore nell'alito caldo buttato sulla guancia).

– Dormi e sogna. Buona notte³⁰.

In chiusura è doveroso un breve accenno all'aspetto al carnascialesco – e al parodico – del romanzo di Corona, che ben si presta a una lettura bakhtiniana:

Death and renewal are central to carnival – Carnival laughter is directed to exalted and sacred objects, and forces them to renew themselves – Carnavalesque «sacrificial dismemberment» is a device in which parts of the body are listed in irreverent ways. Grotesque realism in the carnival includes parody and any other form of discourse which brings down to earth anything ineffable or authoritarian, a task achieved principally through mockery³¹.

²⁹ *Ibid.*, p. 200.

³⁰ *Ibid.*, p. 150.

³¹ M. Bakhtin, in S. Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997, pp. 138-139.

[La morte ed il rinnovamento sono al centro del carnevale; la risata carnevalesca è diretta agli oggetti sacri e glorificati, costringendoli a rinnovarsi. Lo «smembramento sacrificale» carnevalesco è uno stratagemma secondo il quale le parti del corpo sono elencate in modi irriverenti. Il realismo grottesco del carnevale include la parodia e qualsiasi altra forma di discorso che demolisca l'ineffabile o l'autoritario, missione realizzabile principalmente attraverso la derisione parodica]³².

Ma, nel triste carnevale itinerante di cui Chiccu e Giovanni sono testimoni e protagonisti, dove la figura centrale è sicuramente la morte, questa però non porta a nessun rinnovamento. Parodia e grottesco, pur rovesciando l'autorità, rimangono totalmente sterili. Lo smembramento sacrificale a cui Chiccu viene sottoposto sembra essere fine a se stesso. La risata carnevalesca, e lo scherzo rabbioso e destabilizzante, pur presenti sin dall'inizio nella rappresentazione pseudosacra della sofferenza di Chiccu affiancato alla Vergine, non sfociano mai nella catarsi, ma s'inabissano ancora di più nella tragedia dell'umano. Chiccu è decisamente una *figura Christi*: dall'iniziale citazione evangelica, alla «crocifissione» – dove Chiccu viene trovato cadavere, abbandonato a braccia aperte contro un muro. Ma per lui non c'è resurrezione di sorta.

Figura Christi, si è detto – rovesciata eppure mai blasfema –, solo vittima di un sacrificio di cui agli dei (o chi per essi) nulla importa – come cupamente esemplificato nell'emblematico dialogo finale tra il magistrato, il dottore, il giudice, ed un silenzioso Giovanni, ormai non più *alter ego* di Chiccu, ma solo mesto narratore onnisciente:

Il magistrato tace e ora aspetta che il medico parli e dica qualcosa. Ma il medico si stira tutto.

Il giudice chiede: dunque?

– Con un cadavere in quello stato non si può dire nulla.

– Ma non c'è segno di lotta? Come mai nel cranio non c'è segno di frattura?

– Io ho fatto l'esame... le ipotesi tocca a voi scovarle... Vogliamo andare a stendere il verbale?

Il dottore e Giacomo fecero il lavoro di disinfezione. [...]

Dopo si uscì.

Eravamo sopravvento.

Ci colpì di nuovo il tanfo, che veniva dalla saletta.

E Chiccu era rimasto solo, disteso per lungo, squartato come una bestia da macello³³.

Questo nostro fratello, vogliamo ripeterlo, è un caso *sui generis*, un'opera che può risultare sconcertante e inclassificabile, al di là di ogni teoria. O forse è semplicemente un romanzo nel senso più stretto del termine; è una storia, e come tale, è anche un viaggio.

³² Traduzione mia.

³³ Corona, *Questo nostro fratello*, cit., pp. 202-203.

Corona ci ha lasciato un'eredità inestimabile, che spetta a noi riscoprire, interpretare e rivalutare; guidandoci alla scoperta di una terra a metà strada tra visione e crudo realismo, ci regala un insegnamento di non facile decodificazione eppure validissimo.

MARIO PUCCINI, IL VIAGGIATORE DI LIBRI

di Andrea Pongetti

Voglio vederla decisa. So bene che lei si apre, per un certo tempo, una vita nuova; ma pensi che fortuna girare di città in città a spese d'altri: vedere l'Italia che non conosce: e affermare dovunque questa volontà solida di ricondurre gli uomini distratti e incauti alla tradizione della buona letteratura. Vede come si impongono oggi i cattivi poeti e i pessimi politici?¹

Nelle parole che un giovane editore rivolge a un assai più attempato libraio milanese, c'è il senso di un viaggio inteso come sfida a cui è chiamato un insospettabile negoziante, spinto a uscire dalla cupa e abitudinaria vita di bottega per attraversare l'Italia con un nobile intento.

Siamo nell'immediato dopoguerra e il protagonista della vicenda, di finzione ma con espliciti rimandi autobiografici, è un bottegaio di «una vecchia via di Milano, trascurata dai più»²: con questo indicativo dettaglio, si apre *Viva l'anarchia!*, romanzo dello scrittore Mario Puccini.

Nato a Senigallia nel 1887, Puccini fu scrittore apprezzato dai colleghi, quanto sottostimato da parte della critica e in fretta dimenticato dopo la morte avvenuta a Roma nel 1957, prima di una rivalutazione tardiva che ha prodotto soprattutto nella sua città natale un convegno con l'intervento di qualificati relatori (1985)³. In cinquant'anni di attività, l'autore si è mosso in maniera

¹ M. Puccini, *Viva l'anarchia!*, in A. Panzini, M. Puccini, *Viaggi in Italia, 1913-1920*, Senigallia, Fondazione Rosellini, 2001, p. 137. Questa edizione, su cui poggia questo saggio, riproduce quella apparsa senza data, ma nel periodo 1928-1929, col titolo *Quando non c'era il Duce*. L'operazione del cambio del titolo, «fu certamente editoriale» e che sia stato coinvolto l'autore «non è probabile», ma il testo è di fatto identico a quello della seconda edizione apparsa nel 1928 con la denominazione originale, a qualche anno di distanza dalla prima pubblicata a Firenze da Bemporad e Figlio nel 1920-1921: si veda *ibid.*, *Noterella bibliografica editoriale Eredi Puccini*, p. 130.

² *Ibid.*, p. 135.

³ Celebre l'apprezzamento di Vasco Pratolini che considerò Puccini «uno dei maestri a cui la letteratura italiana deve rendere ancora giustizia», ma il romanziere poté vantare anche la stima di Lucini, Verga, Capuana, Mann, Larbaud, Gide, grazie anche a una esperienza editoriale tra le più singolari e vitali del primo Novecento. Per Ungaretti invece pesava «sulla critica nostra il torto di essersi dimostrata indifferente» ai libri del romanziere senigalliese: si veda G. Ungaretti, in S. Anselmi (a cura di), *Omaggio a Mario Puccini*, Urbino, Argalia, 1967, p. 112.

disinvolta tra racconto breve e romanzo, passando per annotazioni di viaggio, articoli giornalistici: vastissima, in particolare, la produzione letteraria, «varia nelle caratteristiche e nelle argomentazioni, con evoluzioni di pensiero che non mancano di effondersi in uno stile di marcata rilevanza realista»⁴. Già nei primi anni di lavoro, Puccini manifesta d'altronde un interesse per Giovanni Verga: un apprezzamento legato a una «valorizzazione dell'esperienza di "letteratura civile" rappresentata dalla vicenda della "Voce" che viene polemicamente contrapposta all'atmosfera rarefatta e salottiera della "Ronda"»⁵.

Quell'«attenzione nei confronti dell'Italia reale degli "umili che soffrono e lottano"»⁶ di stampo verghiano appare tra le pagine del romanzo al centro di questo saggio, ma lo stile dello scrittore senigalliese si mostra «refrattario a fermarsi in un genere chiuso»⁷ e si spinge oltre, con un'analisi che nei suoi episodi migliori non si riduce a puro descrittivismo e rappresentazione oggettiva: come è stato evidenziato, «un romanzo "vero" ha sempre una funzione rivelatrice degli

Qui (pp. 10-15) si trovano anche cenni biografici al romanziere, al quale nel 1967 furono intitolate le scuole elementari del quartiere Vivere Verde, ancora oggi presenti e un premio letterario nazionale invece non più assegnato. Legato alle scuole è proprio un fatto avvenuto recentemente, che testimonia come il nome di Puccini non sia ancora noto come meriterebbe. Nel presentare la nuova inaugurazione del plesso dopo un periodo di chiusura per lavori, «Il Resto del Carlino» – oltre a generare confusione nell'occhiello tra la scuola elementare dedicata a Mario Puccini e l'istituto che la comprende intitolato al fotografo Mario Giacomelli – nell'attacco dell'articolo scrive: «Lunedì riapre la Scuola Elementare Giacomo Puccini», ritenendo evidentemente la stessa intitolata al celebre compositore, a cui invece è dedicata la via: si veda *Scuola elementare Puccini, dopo 18 mesi si torna in classe*, in «Il Resto del Carlino», 5 gennaio 2017, p. 17. L'auspicio è che – ancor più in questo 2017 in cui ricorrono il 130° anniversario dalla nascita e il 60° dalla morte – il nome dello scrittore senigalliese smetta, suo malgrado, quantomeno di generare confusione ed errori così marchiani.

Indicazioni varie sull'autore anche sul sito www.progettobabel.it; la Fondazione Rosellini (www.fondazioneRosellini.it), dove ha sede il Comitato permanente pucciniano – «impegnato nello Studio e divulgazione dell'opera» (si veda http://www.comune.senigallia.an.it/site/senigallia/live/taxonomy/senigallia/le_consulte_comunali/consulta_per_la_cultura/le_associazioni_aderenti/45.-ass.-comitato-permanente-pucciniano.html) –, ne ha invece ripubblicato diversi lavori, mentre nel *Fondo Mario Puccini* del Gabinetto Vieusseux (www.vieusseux.it) si trova una consistente corrispondenza (tra gli altri con Bontempelli, Calvino, Capuana, Deledda, Gide, Gobetti, Mann, Marinetti, Pratolini, Saba, Ungaretti, Verga, Zavattini); un'ampia bibliografia è pubblicata in R. Pirani (con la collaborazione di M. Mare e M.G. De Antoni), *Bibliografia di Mario Puccini*, Senigallia, Fondazione Rosellini, 2002.

Per altri Puccini «resta un isolato nella letteratura italiana novecentesca, per una scelta che potrebbe essere accettata come una garanzia»: si veda E. Ghidetti, *Viatico minimo per un «viaggiatore in poesia»*, in A. Antonietti (a cura di), *Mario Puccini. Due giornate di studio e testimonianze*, Atti del convegno, Senigallia, 28-29 aprile 1985, Senigallia, Comune di Senigallia, 1987, p. 161. Secondo la testimonianza di Sergio Anselmi, anche nella sua città natale «Il personaggio Mario Puccini infastidiva non poco l'establishment senigalliese; i rapporti con l'ufficialità, uscita dal fascismo e dalla guerra di Liberazione, erano scarsi [...]. La scuola non lo apprezzava, perché non era inserito a lettere cubitali nei manuali di letteratura. [...] dicevano: "Mah, un minore!". Questa storia del minore suscitava sempre, soprattutto nel caffè, luogo nel quale allora si parlava anche di questo, non poca perplessità», si veda S. Anselmi, *Conclusioni ed altre testimonianze*, in *ivi*, p. 313.

⁴ F.M. Della Ciana, *Dai diari al romanzo di guerra*, in *ibid.*, p. 147.

⁵ A. Briganti, *L'ideologia dell'impegno nel «realismo» di Mario Puccini*, *ivi*, p. 28.

⁶ *Ivi*, pp. 30-31.

⁷ Della Ciana, *Dai diari al romanzo di guerra*, cit., p. 147.

aspetti latenti, inconfessati di quella che chiamiamo vita sociale e psicologica»⁸.

Tra i momenti migliori della sua vasta opera letteraria, c'è senz'altro *Viva l'anarchia!*, la cui prima edizione appare nel 1920-1921⁹. L'autore si cimenta in un genere per lui non nuovo, ma che ancora non sembra padroneggiare abbastanza: «sono proposti e sviluppati temi che con diversa profondità e diversa genialità sono affrontati nelle opere più mature ed apprezzate», tanto che lo stesso scrittore colloca il romanzo in una «posizione "strategica" nello sviluppo della sua opera»¹⁰.

La metafora del viaggio, «insistente, quasi ossessiva, nei racconti e nei romanzi»¹¹, qui assume una molteplicità di significati. Se in primo luogo il testo è la cronaca di un viaggio geografico attraverso l'Italia da parte del protagonista-narratore – un libraio milanese che con incrollabile fiducia negli uomini e nel potere della letteratura intende proporre i «classici» ormai dimenticati del romanzo e della poesia –, sono soprattutto le idee, gli umori, i costumi, i gusti, a venire passati al setaccio da parte di questo «indagatore instancabile e curioso»¹². Certo, non mancano accenni al paesaggio, che – descritto dal finestrino di un treno o di un'auto – contribuisce ad alleggerire le pagine, altrimenti imperniate su un dialogo pressoché ininterrotto del protagonista con se stesso e con i numerosi interlocutori incontrati lungo il cammino. Nonostante Puccini in diversi racconti faccia spesso riferimento – anche attraverso vezzeggiativi – alla sua città natale, è stato opportunamente fatto osservare che in *Viva l'anarchia!* «il paesaggio è analizzato d'istinto con tecniche di "zumat", proprie del cinema o della televisione», ma senza mai sfruttare appieno un campionario che – considerata la tematica dell'opera – sarebbe «pressoché illimitato»¹³. Ciò che l'ambiente esterno offre all'occhio viene interpretato in chiave di riflessione puramente interiore e personale, come quando, a Palermo, le strade larghe sono deserte proprio in quanto troppo ampie perché la gente ci si rifugi, preferendo i caffè del centro, luoghi «così lucenti e stretti e poveri d'aria che non so mai resistervi a lungo»¹⁴.

L'autore ci offre un'immagine dell'Italia dell'immediato primo dopoguerra, magari oggi «desueta, ma proprio per questo, forse, ancora più attuale: proprio perché carica di tutte quelle possibilità di sviluppo che si sono in qualche modo

⁸ P. Pallotta, *Realismo e liricità nella narrativa di Mario Puccini*, in Antonietti (a cura di), *Mario Puccini*, cit., p. 224. In ragione di ciò, il romanziere si colloca «nel numero di coloro che hanno vissuto fino in fondo la crisi del realismo romantico e naturalista, avviando la narrativa realistica della coscienza»; *ibid.*

⁹ Tra le recensioni del volume si segnala quella apparsa inizialmente su «Il Piccolo» di Trieste il 13 marzo 1921, che definì *Viva l'anarchia!* «consistente e avvincente. Nelle sue pagine sono ritratti d'uomini; ma nell'insieme è un vero ritratto della vita contemporanea»: si veda S. Benco, *Viva l'anarchia!*, in Ungaretti, Anselmi (a cura di), *Omaggio a Mario Puccini*, cit., p. 139.

¹⁰ Puccini, *Prefazione*, in *Viva l'anarchia!*, cit., p. 131.

¹¹ *Ibid.*, p. 131.

¹² *Ibid.*, p. 132.

¹³ T. Spinelli, *Aspetti paesaggistici nella narrativa di Mario Puccini*, in Antonietti (a cura di), *Mario Puccini*, cit., pp. 234-235.

¹⁴ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 276.

realizzate, ma anche di quelle, tante!, che viceversa non si sono poi realizzate, talora a nostro vantaggio, più spesso – crediamo – a nostro danno»¹⁵. È un'Italia che in pochi anni è passata dall'entusiasmo patriottico ben rappresentato da intellettuali come D'Annunzio – tra i più acuti nel capire un paese che stava cambiando nella società, nella politica e nella comunicazione – a una profonda delusione per l'esito di una guerra che invece avrebbe dovuto renderla «più grande, potente e autoritaria»¹⁶: «si parlò di vittoria mutilata, un'idea che diede luogo a forti reazioni negli ambienti nazionalistici e fu uno dei motivi dell'instabilità dei governi succedutisi alla guida del paese, giudicati non sufficientemente determinati, troppo condizionati dalle correnti pacifiste e incapaci di far valere la volontà italiana»¹⁷. Un clima che avrebbe portato in breve tempo all'affermazione del fascismo, presentatosi come portatore di ordine e novità. Ansia e inquietudine, smarrimento e angoscia accompagnano il viaggio del protagonista lungo le pagine di tutta l'opera, che con l'avvicinarsi dell'epilogo vede crescere il senso di sfiducia e disillusione rispetto alle pagine iniziali, dove dubbi e pessimismo non avevano oscurato del tutto la luce della speranza. L'antiquario è conscio che quella che si appresta a compiere è un'impresa in un paese che sembra avere completamente dimenticato i maestri della letteratura, abbandonandosi a un inevitabile imbarbarimento dei costumi; ma le sue incertezze nascono anche dall'inesperienza nell'incarico assegnatogli e nei viaggi¹⁸.

Con tono confidenziale, subito Puccini ci fa intendere che quella che stiamo per leggere potrebbe essere una vicenda senza lieto fine: «Volle il mio socio che indossassi per il viaggio la sua spolverina e mi caricassi di altri utensili da viaggio già da lui sperimentati. Sebbene mi sentissi molto carico e la spolverina troppo lunga mi rendesse ridicolo, obbedì. [...] ma essa dava alla mia persona un aspetto franco di uomo che sa dove va e che conosce le abitudini della vita forestiera»¹⁹. L'ombra di Don Chisciotte è costantemente presente: «nome tutelare o angelo custode»²⁰, «non ha torto a veder con gli occhi del sogno. Tutti gli incontentabili e i timidi sognatori, come me, vedranno sempre sole dove già

¹⁵ *Noterella esplicativa previa*, in Panzini, Puccini, *Viaggi in Italia*, cit., p. 5.

¹⁶ A. Gibelli, *La Grande Guerra degli italiani: 1915-1918* (1998), Milano, BUR, 2009, p. 74. Sottolinea l'autore: «Il paese stava giungendo, senza rendersene conto, al capolinea della sua storia liberale. La classe dirigente tradizionale, al di là dei suoi meriti e demeriti, era ormai logora. L'involucro della mediazione parlamentare si era inceppato. [...] Il mito del Risorgimento nella sua configurazione liberale non era più vitale, e occorrevano altre emozioni collettive che lo sostituissero o almeno lo rinvigorissero. La piccola Italia garibaldina e sabauda non bastava più: si intravedeva la possibilità di un'Italia più grande, potente e autoritaria. Ma per raggiungere questo traguardo occorreva calarsi fino in fondo nell'avventura della guerra»: si veda *ibid.*, pp. 73-74. Lo stesso Puccini aveva partecipato alla Grande guerra, rimanendovi e ferito e ottenendo una medaglia di bronzo al valore militare.

¹⁷ *Ibid.*, p. 322.

¹⁸ In realtà Puccini viaggiò molto, pubblicando vari articoli ("elzeviri"), contenenti corrispondenze da vari paesi, memorie di luoghi, persone, costumi: si veda A. Palermo, *Puccini napoletano*, in Antonietti (a cura di), *Mario Puccini. Due giornate di studio e testimonianze*, cit., p. 56.

¹⁹ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 138.

²⁰ Ghidetti, *Viatico minimo*, cit., p. 164.

sopravvennero ombre: è destino»²¹. «Singolare esempio nel Novecento italiano, con l'incompiuto *Corto viaggio sentimentale* di Italo Svevo, di "sentimental journey"», *Viva l'anarchia!*, aggiorna ai turbolenti anni a ridosso del fascismo la parabola donchisciottesca, riprendendone i tratti fondamentali: «l'inquietudine della ricerca di sé, l'ansia di verità assoluta, il furore astratto di agire, il sogno di una rigenerazione collettiva e infine la dolorosa constatazione d'impotenza»²², che porta a ricredersi anche su molti essere umani, poiché «non pensavo quanto in essi contassero gli istinti animali»²³. L'«elogio della follia del cavaliere errante» passa attraverso il superamento dell'ignoranza, del conformismo, dei cattivi costumi e si colora di una incisiva componente etica²⁴. Il viaggiatore appare una sorta di «reincarnazione dell'antico pellegrino o del nobile e intrepido cavaliere errante, una prosecuzione della loro fede, della loro tenacia nel raggiungimento della meta celeste, nella conquista di un impossibile Graal»²⁵. Il bottegaio di Puccini è un rivelatore, e appartiene a quella sfera di «personaggi errabondi per i quali il viaggio non è mai una vacanza e tanto meno – come avviene di norma nelle traslazioni turistiche – un modo per sgombrare la mente. Esso è un'attività intensa, una ricerca appassionata e coinvolgente che spinge a dare senso e a vivere il singolo attimo»²⁶. Come già ad esempio in Petrarca, «il viaggio è indissolubilmente anche un'avventura dello spirito, un viaggio nella storia e attraverso i libri, e [...] sentirsi uno straniero in terra, un esule, un viaggiatore inquieto nella brevità della vita»²⁷; se la sua funzione «è quella di farci inquadrare il mondo esterno nella sempre mutevole percezione della lontananza e di svelare la gamma infinita e il variare degli assetti, delle forme e dei colori, dall'altro proprio un tale confronto ci stimola a decifrare il senso della nostra esistenza e a scrutare più a fondo noi stessi»²⁸. Rispetto al Trecento petrarchesco, la letteratura odeporica ha però nel frattempo assorbito nuove esperienze, che anche Puccini, non solo attento viaggiatore ma pure appassionato lettore, ha saputo far proprie, trasportandole in *Viva l'anarchia!*: in particolare l'Ottocento registra notevoli cambiamenti nel genere, con «un più sollecito senso storico, una più diversificata analisi dei contesti ambientali, una maggiore attenzione alle radici antropologiche delle popolazioni, il gusto per i paesaggi selvatici e inconsueti»²⁹; ma è soprattutto il Romanticismo, dove il viaggiatore assume contemporaneamente il ruolo di narratore e protagonista, a lasciare tracce nel romanziere senigalliese.

²¹ M. Puccini, *Foville*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914, p. 71.

²² Ghidetti, *Viatico minimo*, cit., p. 168.

²³ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 143.

²⁴ Ghidetti, *Viatico minimo*, cit., p. 169.

²⁵ A. Brilli, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 414.

²⁶ *Ibid.*, p. 414.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁹ *Ibid.*, p. 387.

Fin dalle prime pagine il narratore-autore ci fa immergere in un'Italia che, anche nella produttiva Emilia, ci appare colma di tensioni e agitazioni:

Quello era un mese, del resto, né migliore né peggiore dei passati. Sì, le città si consumavano in lotte intestine: e chi voleva un governo e chi un altro: chi sognava l'avvento di certe classi al potere, chi si contentava di vedervi stabilmente quelle che già governavano: e costoro si odiavano: e talvolta anche si accoltellavano: ma, quando era ora di mercato, di primo mattino, anche i più aspri nemici fingevano, davanti al banco del macellaio, di non riconoscersi, perché il macellaio, quando taglia e pesa la carne, bisogna guardarlo e guidarlo: se non si vogliono portare a casa gli scarti del macello e i pesi scarsi³⁰.

Siamo a Piacenza, ma altrove il momento storico non sembra offrire nulla di diverso e allora il compito è più che mai difficile per colui che intende correggere gli «istinti brutali: quelli che confondono l'uomo ragionevole colla bestia», quasi fosse un «entusiasta sacerdote del disinteresse e del benessere spirituale»³¹. C'è tuttavia la voglia di aprirsi a questa umanità multiforme e spesso incomprensibile all'animo saggio, una moltitudine composta da borghesi, commercianti, librai, avventurieri, visionari, idealisti, cinici, intellettuali, tutti costantemente in bilico tra umorismo e tragicità. In fondo, come ricorda al viaggiatore il suo committente, può essere una «fortuna girare di città in città a spese d'altri: vedere l'Italia che non conosce: e affermare dovunque questa volontà solida di ricondurre gli uomini distratti e incauti alla tradizione della buona letteratura»³².

Quel genere di vita così in contrasto col mio dei tempi addietro: che mangiavo e dormivo nel mio retrobottega, non uscendo mai alla luce del giorno, né a quella, artificiale, della notte: ché i libri mi davano tutto: anche ricreazione. Ma, essere giovani e andar pel mondo, senza nulla sapere dell'indomani, e chiudere gli occhi la sera, in una grande piazza, da cui si vede la luce delle strade e si sa che un mondo, nel quale non entreremo, si muove e diverte: oh deve essere pur bello!³³.

È una meraviglia che si vuole condividere coi propri interlocutori, per entrare in confidenza e vincere il proprio disagio interiore, più che per trovare un'intesa che contribuisca alla vendita dei libri che si sta pubblicizzando:

Io, sentendo che potevo finalmente parlare, gli raccontai chi ero e come mi avevano tolto dalla mia bottega, dalla quale non uscivo da trent'anni: dissi della spolverina e delle

³⁰ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 143.

³¹ *Ibid.*, pp. 143-144.

³² *Ibid.*, p. 137. In Puccini, il legame tra buona letteratura e buona società è sempre strettissimo. In altra occasione scrive: «pare impossibile, ma la storia d'un popolo è quasi sempre lievitata e modellata dalla sua letteratura, tanto dalla vicina, quanto, e fors'anche più, dalla lontana», si veda M. Puccini, *Amore di Spagna: taccuino di viaggio*, Milano, Ceschina, 1938, p. 9.

³³ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 151.

valige di cuoio, non mie: spiegai che non ero affatto un commerciante, e anzi un uomo assai studioso; che non intendevo arricchire, e solo giovare con la mia modesta attività agli uomini della nuova generazione: affinché l'influenza dei cattivi libri riuscisse il meno possibile, ad essi, fatale³⁴.

Il viaggio è rivoluzione interiore, vissuto spesso con una «fine connotazione autoironica»³⁵:

Ora la mia cara bottega è chiusa – risposi io, e certo con un nodo di tristezza nella voce. – E non so quando la riaprì. Questo mio io che viaggia, che si scappella, che sale le scale degli altri, non ha, mi creda, a che vedere con quell'altro... Sì, con quello che lavorava allo schedario, e allineava, tutto il giorno, i libri negli scaffali. No, io non sono un commerciante, signore! Ne ho forse l'aspetto? Mi hanno camuffato, sono stati gli altri!³⁶

In realtà, in tante pagine autobiografiche, Puccini mostra insofferenza «per l'opaco e neghittoso ("sonnifero") ambiente piccolo-borghese della provincia dove è nato, per la chiusura opprimente della "bottega" e del "bancone" a cui si sente predestinato per tradizione familiare: insofferenza che si configura precocemente in smania di evasione, desiderio di avventure, ribellismo»³⁷.

Talvolta, il viaggiatore riesce a stabilire un certo *feeling* con alcuni dei suoi interlocutori, tanto da illudersi sulla possibilità di un'amicizia. Ecco che dunque dalla bocca del viaggiatore escono riflessioni di grande profondità come questa qui riportata:

Lei mi ha capito. Gli altri non m'intendono, vede: e, quando io mi scuso di questo o di quell'atto, si toccano la testa e dicono: «Costui è matto». Non sono matto! Se lei si mette nei miei panni, e pensa che sono ricco e solo e non ho uno scopo serio di vivere, non mi può dare del matto! Intanto, vede, le mie curiosità non sono state sempre frivole, come quelle che soffro oggi. Eh no! Io ne ho avuto di nobilissime! Ho amato la scienza, la letteratura, ho girato tutti i musei! E con la testa sulle spalle, non mica come un cieco. Oggi faccio la figura dello sciocco: e lei anche me lo dirà. Ebbene, che me ne importa? Io non posso disporre di me, come voglio. Sono ormai un essere in balia di un capriccioso destino: e vado col vento, come le foglie abbandonate sui sentieri. [...] No, non mi guardi stranamente. Crede che io non soffra? Ma è più forte di me: e, quando mi si abbarbicano queste curiosità, è inutile che io reagisca e dica a me stesso: «Va' a letto, Achille. Questa è una giornata pericolosa». Ebbene, io vado a letto: insomma, obbedisco alla mia volontà. Mi spoglio ed entro tra le coltri. Ma non passo lì sotto più di un quarto d'ora. Una smania, un prurito mi vogliono ad ogni costo in piedi³⁸.

³⁴ *Ibid.*, p. 154.

³⁵ *Ibid.*, Prefazione, p. 133.

³⁶ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 155.

³⁷ *Ibid.*, Prefazione, p. 132. Il chiuso della sua bottega si presenta come «topos pucciniano per eccellenza»: si veda *ibid.*, p. 133.

³⁸ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 169.

Pagine del volume e chilometri percorsi dal libraio scorrono di pari passo mentre progressivamente si riducono le speranze che l'impresa vada a buon fine. In una città di grande tradizione artistica e culturale come la capitale Roma, il popolo – di cui il narratore si sforza di udire e comprendere i discorsi – sembra però quantomeno aver ritrovato la fede:

Il ritorno a Roma, dopo l'incontro con Persicone, fu per me alquanto triste. Ma, sceso alla stazione di Termini, ed avviatomi, a piedi, verso la piazza dell'Esedra, la mia tristezza si attenuò, poi che vidi, davanti alla chiesa di Santa Maria degli Angeli, una numerosa folla di uomini e donne, in attesa. Sebbene io non sia cattolico praticante, in quel momento provai una gioia quale forse nessun uomo profondamente religioso, avrebbe, uguale, provata. – È ben vero – io dissi – che le idee rivoluzionarie trovano accoliti: ma la fede, ecco, non è morta. E finché le folle entreranno, ed anzi stiperanno, le chiese, l'Italia troverà forse reattive da contrapporre alle distruggitrici³⁹.

A Vicenza, l'improvvisato venditore incontra il messo del suo socio, di cui il portavoce in maniera sincera ma pure rude testimonia l'insoddisfazione per un viaggio che dura «da più di un mese» ma non ha ancora raggiunto le «duemila lire di affari. Il viaggiare, oggi, costa». Poi il messo tenta di consolare il bottegaio: «Non è colpa sua, pover'uomo, se non fa molti affari. È il genere che non va». Mi dà ragione anche lei? Ma le pare il momento, scusi, di andare in giro con i classici? Ma ci vuol roba viva, roba chiassosa! Lenin ci vuole: e odore di femmine!»⁴⁰

Puccini si avvia nel finale a una constatazione, dolorosa perché forse – chissà – anche un pizzico autobiografica: «non mi pare che si possa negare grandezza a uno scrittore, se non diverte. L'arte è un cibo divino e non tutti possono goderne»⁴¹; Verga «può essere noioso», ma «è grande», mentre alcuni degli scrittori contemporanei che vanno per la maggiore «non so se siano altrettanto grandi»⁴². La polemica si muove in una duplice direzione: da una parte contro chi ripudia i grandi classici della tradizione (quali ad esempio Parini, Leopardi, Verga, ma anche Beccaria, Gioberti, Cattaneo), dall'altra contro l'esaltazione dei romanzi di evasione contemporanei (di Guido Da Verona, Virgilio Brocchi, Luciano Zucconi), intrisi di storie pruriginose ma dal mediocre valore letterale e morale.

Abbandonata l'ennesima città senza vendite, il protagonista si reca in un piccolo paese del milanese, Melegnano, dove veniva «da bimbo a passare le vacanze, e, da uomo, i giorni del ferragosto». Egli aggiunge: «È un paese caldo, le

³⁹ *Ibid.*, p. 253.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 282-283.

⁴² *Ibid.*, p. 283.

zanzare impediscono, anche al più sonnacchioso degli uomini (e io ho il sonno debole), un sonno quieto. Ma a Melegnano, io non vedrò più la folla che fa le sue prove rivoluzionarie; non il mio socio, che si arricchisce con gli erotici»⁴³. Il negoziante vorrebbe raccontare ai suoi conoscenti «le dure esperienze» del viaggio e chiedere loro «se veramente fosse bene sperare, e magari aiutare, un cataclisma fortunoso, o non piuttosto deprecarne l'avvento»⁴⁴. La risposta sembra arrivare da una scritta su un muro, che baldanzosa inneggia all'anarchia, benché pure essa, in fondo, a ben guardarla, non abbia alcun significato, piccola e innocua testimonianza «di esseri minuscoli e morituri», «rispetto alla enorme realtà del creato»⁴⁵.

L'esperienza di questo insolito «editore e viaggiatore di libri»⁴⁶, pungente, amaro e spietato giudice del malcostume dei suoi tempi, si rivela dunque in definitiva, come prevedibile, «fallimentare e si conclude non solo nell'«inesprimibile strazio» di vedere morire, con gli amati classici rifiutati, la migliore tradizione italiana, ma nella più radicale «stupefacente scoperta» della propria inettitudine dinanzi a una realtà sempre più incomprensibile ed opprimente: «Io sono un uomo stupido», poiché [...], a conti fatti, escluso dalle correnti vitali dell'esistenza, della politica e dell'amore (altro topos pucciniano)»⁴⁷. Quel ritorno al passato, alla gente che evoca cari ricordi della gioventù, può apparire deludente e consolatorio date le premesse del testo, ma in fondo testimonia, come in altre opere del romanziere, la difficoltà nel trovare un equilibrio – esistenziale e letterale – tra inquieta emarginazione ed esigenza di integrazione: anche per questo Puccini è stato definito uno scrittore «in perpetua crisi»⁴⁸. È stato fatto osservare come *Viva l'anarchia!*, viaggio interiore e romanzo di formazione, nel suo epilogo sposi, in maniera apparentemente rassegnata, un'idea di anarchia, «diversa da quella che aveva dato storicamente scarse prove di sé nei due decenni precedenti», ma «permeata di valori cristiani», un «esperimento drastico che scrolli dalle fondamenta la società, che denudi gli egoismi e li smascheri»⁴⁹.

A Roma, non c'erano un re, un governo e un parlamento: ma una folla di uomini stanchi, i quali, anzi che studiare sane e semplici riforme, si esasperavano ed esaurivano in competizioni mediocri; facendo e disfacendo leggi, impostando, ma non risolvendo,

⁴³ *Ibid.*, p. 311.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 321.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁷ *Ibid.*, Prefazione, p. 133.

⁴⁸ S. Battaglia, *La narrativa di Mario Puccini (Storia di una vocazione)*, in Ungaretti, Anselmi (a cura di), *Omaggio a Mario Puccini*, cit., p. 25.

⁴⁹ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 132. Per Genovali, «*Viva l'anarchia!*, dopo l'accettazione sofferta del disegno rivoluzionario, come disintossicazione di una società corrotta, e quasi punizione di una Gomorra nella tensione etico-politica pucciniana, abbozza una soluzione conciliante e rassicurante nel ritorno, altrettanto utopico, a un ordine antico come una specie di patriarcale età dell'oro»: si veda S. Genovali, *Il romanzo di Senigallia. Saggio su Mario Puccini*, Senigallia, Fondazione Rosellini, 2002, p. 35.

problemi, mentre i così detti rappresentanti del popolo, con ogni mezzo, impedivano, non che di effettuare le più urgenti riforme, di discuterle. [...]. E non certo si poteva sperare salvezza da quei cento, che, a Montecitorio, rappresentavano il popolo. [...] Cornelio Acca aveva ragione: solo dalle sue mani, che sono poi quelle di Malatesta e degli anarchici, si può sperare l'atto energico che salvi l'Italia⁵⁰.

Un'urgenza di rinnovamento totale che trae origine proprio dal pessimismo pressoché senza via d'uscita a cui approda il viaggiatore dopo tanti chilometri in giro per l'Italia dell'immediato primo dopoguerra. Al di là di tale interpretazione, in questa sede a sembrarci degna di nota e straordinariamente incisiva è l'analisi compiuta attraverso la finzione narrativa di un momento storico particolarmente complesso e dove evidente appare la perdita dei tradizionali punti di riferimento (culturali, sociali, politici): una crisi che investe tutta la società e il sistema liberale e che sfocerà nella presa del potere da parte del fascismo.

⁵⁰ Puccini, *Viva l'anarchia!*, cit., p. 293. Cornelio Acca, personaggio del romanzo, è un professore di fede anarchica.

LA RETORICA DEI MUTILATI DI GUERRA: CARLO DELCROIX FRA ITALIA E AMERICA DEL SUD

di Ugo Pavan Dalla Torre

INTRODUZIONE

La storia di un individuo è strettamente legata all'epoca in cui egli è vissuto e ha operato e, spesso, alcuni avvenimenti occorsi nell'arco della vita sono destinati a diventare tratti caratterizzanti di una intera esistenza. Per Carlo Delcroix, così come per tanti altri giovani italiani, la Prima guerra mondiale fu certamente uno degli avvenimenti più importante dell'intera esistenza, nel caso dei mutilati di guerra, la partecipazione al conflitto comportò anche la perdita permanente della integrità fisica¹. I principali eventi della vita di Delcroix sono noti, anche se una biografia completa – e, particolare non irrilevante, non apologetica – deve ancora essere scritta². Come molti suoi giovani coetanei, Delcroix – che era nato nel 1896 – aveva preso parte alla stagione interventista e, allo scoppiare della guerra, si era arruolato volontario, partecipando alle operazioni belliche come ufficiale di complemento. Era al fronte quando, nel 1917, accadde l'incidente che lo privò della vista e di entrambe le mani. Il giovane ufficiale, avvisato che un soldato era morto calpestando un campo minato sepolto dalla neve e non bonificato, si mise personalmente a disseppellire gli ordigni inesplosi. Uno di questi gli scoppiò fra le mani. Delcroix non morì, ma l'immagine della morte del commilitone, l'ultima cosa che aveva visto, rimase indelebilmente impressa nella sua mente³. Al periodo del suo ricovero ospedaliero risale la decisione di continuare a contribuire allo sforzo bellico dell'Italia, attraverso l'attività di oratore, al fronte e nelle retrovie. In breve Delcroix divenne molto noto e non credo di esagerare affermando che, nel periodo fra le due guerre mondiali, fu probabilmente il più famoso mutilato di guerra italiano. Iscrittosi all'Associazione nazionale fra mutilati ed invalidi di

¹ Su questo aspetto si veda R. Wohl, *1914. Storia di una generazione*, Milano, Jaca Book, 1983.

² Sulla figura di Delcroix si veda A. Vittoria, *ad vocem* «Delcroix Carlo», in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. xxxvi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, pp. 471-477. Una breve biografia di Delcroix è poi stata scritta da Giano Accame, genero di Delcroix, G. Accame, *Carlo Delcroix*, in C. Delcroix, *D'Annunzio e Mussolini*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 75-93.

³ Su questo aspetto si veda Accame, *Delcroix*, cit., pp. 82-83.

guerra (ANMIG)⁴, fondata nel 1917, nei primi anni di vita del sodalizio intervenne all'inaugurazione di moltissime sezioni in qualità di oratore ufficiale. Durante il congresso del 1920, quando il primo nucleo dirigente dell'associazione venne esautorato⁵, Delcroix venne eletto nel Comitato centrale dell'ANMIG e divenne responsabile per la propaganda del sodalizio. Durante il congresso di Fiume nel 1924 venne poi eletto presidente dell'associazione⁶. La presidenza dell'ANMIG era una posizione di grande prestigio, soprattutto se si tiene conto della dimensione del sodalizio, che nel periodo fra le due guerre arrivò a contare quasi 500 mila soci, e dell'importanza che il movimento reducistico ebbe sia nell'Italia liberale del primo dopoguerra che nell'ambito del regime fascista⁷.

Le ragioni della notorietà di Delcroix sono certamente da ricercarsi nella sua condizione di mutilato di guerra e, in particolare, nella duplice mutilazione che aveva subito; nelle molteplici attività culturali da lui praticate e animate prima e dopo il ferimento⁸; nel gran numero di suoi interventi pubblici, intendendo con questo termine sia le orazioni e i discorsi pronunciati davanti a un pubblico e successivamente raccolti in volume, sia le diverse monografie che Delcroix scrisse nel periodo fra le due guerre mondiali; nel ruolo di presidente dell'ANMIG. Grazie agli sforzi dei reduci e delle loro associazioni, la condizione di mutilato di guerra era divenuta nota e accettata, in Italia come all'estero. La categoria dei ciechi di guerra costituiva poi una vera e propria *élite*. È possibile comprenderlo anche guardando alla classificazione corporea approntata per l'erogazione delle pensioni di guerra: in quelle tabelle pensionistiche la perdita totale della vista era considerata una tra le menomazioni più gravi, seconda solo alla perdita di tutti e quattro gli arti⁹. Alla figura del cieco di guerra venivano associate diverse simbologie, che conferivano a queste persone grandi carismi, una più profonda interiorità, il possesso di una vista interiore che permetteva di cogliere aspetti della realtà ad altri inaccessibili¹⁰. Tuttavia Delcroix era già divenuto un simbolo ancor prima di divenire un importante

⁴ Sulla storia delle origini dell'ANMIG vi sono ormai diversi contributi. Si vedano G. Sabbatucci, *I combattenti nel primo dopoguerra*, Roma-Bari, Laterza, 1974; F. Zavatti, *I mutilati di guerra. Una storia politica*, Milano, Unicopli, 2009; U. Pavan Dalla Torre, *Le origini dell'ANMIG*, in V. Del Lucchese (a cura di), *Passato, presente e futuro. Compendio di storia dell'ANMIG*, Roma, Associazione nazionale fra mutilati ed invalidi di guerra e Fondazione, 2012; B. Bracco, *La patria ferita*, Milano, Giunti, 2012; U. Pavan Dalla Torre, *I primi anni dell'ANMIG e il suo primo manifesto (1918)*, in N. Labanca (a cura di), *Guerra e disabilità. Mutilati e invalidi italiani e primo conflitto mondiale*, Milano, Unicopli, 2016, pp. 95-115.

⁵ Pavan Dalla Torre, *Le origini*, cit.

⁶ Si veda Del Lucchese (a cura di), *Passato, presente e futuro*, cit., parte seconda.

⁷ Una questione che è in gran parte ancora da studiare. Si vedano S. Sechi, *Dopoguerra e fascismo in Sardegna*, Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 1969; G. Rochat, *Gli arditi della Grande Guerra*, Milano, Feltrinelli, 1981.

⁸ Fu, fra le altre cose, animatore del Maggio Fiorentino.

⁹ Si vedano P. Pironti, *Grande guerra e Stato sociale in Italia. Assistenza a invalidi e superstiti e sviluppo della legislazione sulle pensioni di guerra*, in «Italia Contemporanea», 277, 2015, pp. 63-89 e F. Quagliaroli, *Le pensioni per gli invalidi della prima guerra mondiale*, in «Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900», 19, n. 1, 2016, pp. 43-67.

¹⁰ Sugli aspetti culturali della figura del cieco si vedano i lavori di Fabio Levi, in particolare F. Levi, *Un mondo a parte*, il Mulino, Bologna, 1990.

oratore e uno tra i più importanti dirigenti dell'ANMIG. A guerra ancora in corso le sembianze di Delcroix erano state infatti utilizzate dai disegnatori delle cartoline e dei manifesti del prestito nazionale per rappresentare un mutilato che chiede del denaro ai connazionali per poter sostenere lo sforzo bellico italiano e proseguire la guerra. La didascalia recitava: «Per la Patria i miei occhi! Per la Pace il vostro denaro»¹¹. La sua figura verrà rappresentata in diverse altre occasioni, anche da artisti affermati.

La volontà di adoperarsi per sostenere lo sforzo bellico dell'Italia rientra in un percorso che diversi invalidi di guerra intrapresero durante il ricovero ospedaliero. Si trattava di prepararsi a rinnovare il proprio impegno per la causa della guerra «antitedesca»¹², decidendo di svolgere attività propagandistica. A questo servizio attinse anche il Servizio P dell'esercito, che mirava a tenere alto il morale dei soldati. Come si è accennato, anche le città furono teatro di conferenze patriottiche, in quanto il morale dei cittadini era fondamentale per la tenuta del fronte interno. Alcuni mutilati scelsero poi anche un impegno prettamente bellico, tornando a imbracciare le armi e a combattere nelle trincee quando, nel 1917 a seguito degli avvenimenti di Caporetto, vennero costituiti il Comitato d'Azione fra mutilati, invalidi e feriti di guerra e la Legione mutilati¹³. Questa scelta, allora inconsueta, è significativa del modo in cui i mutilati intendessero presentarsi alla nazione: non come degli individui da compatire, ma come soggetti ancora in grado di fornire un contributo utile.

Delcroix, come altri mutilati, pensò di poter dare un contributo attivo alle sorti dell'Italia, durante e dopo la guerra, grazie alle proprie capacità residue, prime fra tutte quelle mentali. Egli poteva infatti ancora pensare, formulare i propri pensieri, dettarli e poi pronunciare i discorsi previamente mandati a memoria. In questo senso il grande successo di Carlo Delcroix è particolarmente rilevante, non in quanto tale, ma perché paradigmatico delle vicende esistenziali dei mutilati di guerra. Delcroix divenne la prova vivente che anche un minorato – come allora i mutilati stessi si definivano – colpito da una menomazione estremamente grave e rimasto privo della propria autosufficienza poteva diventare un «personaggio» famoso e conosciuto.

DELCROIX SCRITTORE ITINERANTE

Vi sono però alcune domande che emergono mentre si analizza l'intellettuale Delcroix: era uno scrittore? E quanto importanti furono i viaggi – o l'idea del viaggio – nell'ambito della sua attività letteraria?

¹¹ Il manifesto fu disegnato da Alfredo Ortelli.

¹² Su questo aspetto si veda U. Pavan Dalla Torre, *Costruire il nemico tedesco. Le rappresentazioni italiane della Germania durante la Grande Guerra e nel primo dopoguerra nelle fonti dell'Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra*, in «Studi Interculturali», 3, 2015, pp. 29-51.

¹³ R. Fasani, *Il comitato d'azione fra mutilati, invalidi e feriti di guerra*, Milano, Comitato Editoriale, 1938.

La risposta alla prima domanda è affermativa. «Quando si affronta l'opera letteraria e poetica di Carlo Delcroix, ci si sente investiti di responsabilità perché non si tratta di individuare la bravura effimera di un giornalista di professione. L'opera di Delcroix è di quelle che riassumono i tratti di una personalità che ha abbracciato tutto il senso della vita e che ha duramente scavato nelle tenebre del cuore umano»¹⁴. Così scriveva Angelo Josia nel 1937, nell'introduzione a un libro che si prefiggeva di studiare criticamente tutta l'opera letteraria e saggistica di Carlo Delcroix.

Il tono del brano citato – come di tutto il testo – è certamente apologetico, ma ci permette di comprendere come questo mutilato, nel periodo fra le due guerre mondiali, fosse considerato uno scrittore. Certo, stando all'autore del brano citato, Delcroix era principalmente un "oratore"¹⁵, ma la sua oratoria ben si prestava ad essere fermata su carta. I libri *Dialoghi con la folla*, *Il Sacrificio della parola*, *La parola come azione*¹⁶ sono infatti una raccolta di suoi discorsi pronunciati in diverse occasioni. Altri testi di prosa, sempre legati all'esperienza di guerra, erano nati come opere autonome, come ad esempio *Sette santi senza candele*¹⁷, che narrava la storia di sette soldati. Vi erano poi le opere saggistiche, come ad esempio *Guerra di popolo e Il nostro contributo alla vittoria degli alleati*¹⁸. L'elenco potrebbe continuare, ma questi esempi rendono già l'idea della intensa attività letteraria di Delcroix negli anni venti e trenta.

Lo stesso Carlo Delcroix si considerava uno scrittore quando attribuiva alla scrittura e alla sua attività di pubblicista un ruolo importante nella sua vita lavorativa: la pubblicazione dei libri era stata infatti la sua più rilevante fonte di reddito nel periodo fra le due guerre. Queste informazioni sono contenute in una memoria redatta da Delcroix all'indomani della conclusione della Seconda guerra mondiale. Con questo documento egli intendeva contrastare un provvedimento disciplinare che, a seguito delle operazioni di epurazione attuate dopo il crollo del fascismo, lo aveva espulso dall'ANMIG¹⁹. La principale accusa mossa a Delcroix era quella di aver reso il sodalizio servo del regime fascista, ma altrettanto rilevante era l'accusa di essersi eccessivamente arricchito attraverso l'esercizio delle cariche sociali cui era stato eletto a partire dagli anni venti. Delcroix aveva fornito un preciso resoconto dei redditi provenienti dalla riscossione dei diritti d'autore sulle vendite delle sue opere. Alla luce di queste

¹⁴ A. Josia, *Eroismo e poesia di Carlo Delcroix*, Milano, Società Editrice Nazionale, 1937, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ C. Delcroix, *I dialoghi con la folla*, Firenze, Vallecchi, 1922; Id., *Il sacrificio della parola*, Firenze, Vallecchi, 1926; Id., *La parola come azione*, Firenze, Vallecchi, 1936.

¹⁷ Id., *Sette santi senza candele*, Firenze, Vallecchi, 1925.

¹⁸ Id., *Guerra di popolo*, Firenze, Vallecchi, 1923; Id., *Il nostro contributo alla vittoria degli alleati*, Firenze, Vallecchi, 1934.

¹⁹ Il documento è contenuto nel fascicolo associativo di Carlo Delcroix, conservato nell'archivio del Comitato centrale dell'ANMIG presso la Casa madre del mutilato di Roma. Desidero ringraziare la dott.ssa Lorenza Fabrizi, responsabile dell'archivio per avermi segnalato questa documentazione.

considerazioni appare dunque lecito definire Delcroix come uno scrittore.

Ma perché Carlo Delcroix può essere definito come uno «scrittore itinerante»? Come ho già avuto modo di accennare, fin dai primi giorni del suo impegno di oratore Delcroix aveva cominciato a girare l'Italia per tenere conferenze e, a guerra finita, fu tra i dirigenti dell'ANMIG che vennero più spesso inviati nelle sedi di tutta la penisola, per controllarne il funzionamento o per intervenire a qualche manifestazione. «Il Bollettino», il mensile che il Comitato centrale dell'associazione cominciò a pubblicare nell'estate del 1918, riporta numerosi discorsi che Delcroix tenne durante le cerimonie di inaugurazione di nuove sedi o in occasione di ricorrenze varie. Sono poi noti il suo attivismo nell'ambito della questione adriatica; l'impegno che profuse per il funzionamento della sezione ANMIG di Trieste²⁰ e, più in generale, il suo interessamento per le condizioni di vita dei mutilati delle nuove province italiane. La situazione dei reduci invalidi di quelle terre non era delle più facili: le regioni da organizzare erano geograficamente ampie e molti erano i mutilati da assistere. A queste difficoltà andava ad aggiungersi il problema del cambio di nazionalità che spesso comportava inefficienze nell'assistenza sanitaria e diversità di trattamento nell'erogazione delle pensioni di guerra. Carlo Delcroix, nel novembre 1920, riferì al Comitato centrale circa la sua visita ai mutilati dalmati: erano oltre centomila e «abbandonati»²¹.

I viaggi di Delcroix ben presto varcarono i confini nazionali. Nel 1921 organizzò infatti una spedizione fra i connazionali emigrati in America Meridionale. Scopo di questo viaggio era raccogliere fondi pro mutilati nelle terre «fervide di lavoro che seppero poco della guerra»²². Secondo Titta Madia, divenuto direttore de «Il Bollettino» dopo il congresso del 1920, rendere edotti i connazionali emigrati all'estero circa «il nostro dolore e la nostra stroncatura»²³ non era chiedere loro un atto di pietà, non era chiedere una elemosina. Il pensiero degli emigranti si sarebbe rivolto con facilità verso le difficoltà economiche e sociali dei compatrioti, anche perché chi era stato costretto a emigrare conosceva perfettamente la situazione italiana.

La partenza della spedizione, prevista per il 13 marzo 1921, fu anticipata perché l'idea di raccogliere denaro nei piroscafi aveva cominciato ad essere utilizzata anche da altre associazioni: «i Combattenti – riferiva un dirigente dell'ANMIG durante una riunione del Comitato centrale dell'associazione del 2 marzo 1921 – cercavano di prendere l'iniziativa e di farci concorrenza»²⁴. I combattenti tenevano infatti delle conferenze nei piroscafi in partenza da

²⁰ U. Pavan Dalla Torre, *L'ANMIG fra D'Annunzio e Mussolini (ottobre 1922). Note e prospettive di ricerca*, in «Italia Contemporanea», 278, 2015, pp. 325-352.

²¹ ANMIG, Comitato centrale, *Verbali*, 7 novembre 1920, seduta pomeridiana.

²² T. Madia, *Atto di fede*, in «Il Bollettino», IV, n. 5, 1921, p. 1.

²³ *Ibid.*

²⁴ ANMIG, Comitato centrale, *Verbali*, 2 marzo 1921, seduta antimeridiana.

Genova e, senza alcuno sforzo organizzativo, erano riusciti in poco tempo a racimolare tra le venti e le trentamila lire, una cifra considerevole per l'epoca²⁵. L'idea andava dunque sfruttata a fondo, anche impegnando maggiori risorse e maggiore inventiva. La spedizione di Delcroix partì dunque il 17 febbraio 1921, moralmente appoggiata, si legge nei verbali del Comitato centrale, da membri del governo e da «spiccate personalità»²⁶ del mondo della politica e della finanza. La raccolta dei fondi sarebbe avvenuta durante «conferenze improntate, naturalmente, ad un elevato spirito di italianità»²⁷. Oltre alla recente storia bellica, anche il concomitante sesto centenario della morte di Dante avrebbe fornito argomenti alle conferenze e infatti una delle tappe previste fu la Dante Alighieri di Buenos Aires. Delcroix tenne diverse decine di conferenze in diversi paesi, la prima – con relativa raccolta di fondi – sul piroscafo che lo stava portando verso la sua meta.

Come si è accennato, la spedizione di Delcroix fu largamente pubblicizzata dal giornale associativo, che non mancò di esaltarla come un reciproco «atto di fede»²⁸ fra mutilati ed emigranti che doveva essere officiato da uno dei «migliori oratori della calda terra latina»²⁹. I mutilati andavano in America a parlare di loro stessi, a rendere noti i loro bisogni: «Vi è nel grande cuore di questa piccola missione una missione soverchiante, che va assai oltre il compito immediato di finanziare il nostro ente [...] vi è una bellezza accesa che guida i viaggiatori, nel recarsi oltre mare in nome di un grande dolore e in nome di un grande diritto»³⁰. In questo frangente Delcroix assunse la fisionomia del «sacerdote della nostra fede», di colui che «parla con la parola di colui che si è curvato verso la saggezza d'ogni dolore»³¹. I connazionali americani, dopo aver prestato così grande attenzione alle conferenze degli invalidi italiani, compresero che le loro donazioni sarebbero servite non tanto per soccorrere le vittime di un infortunio, ma per rendere omaggio alla grandezza di un sacrificio «che non può avere misconoscenti perché è di tutta l'umanità» e a concretizzare quell'atto di fede che apparteneva «a tutte le patrie»³². E atto di fede era anche quello compiuto dai compatrioti sudamericani: ricordando la loro partenza dall'Italia e la fatica compiuta nella nuova terra avvicinavano i cuori a quelli degli invalidi e a quelli di tutta la nazione. «Ecco perché – concludeva l'articolo di Madia – qualunque sia il pratico risultato di questa nostra missione, rimane ferma la bellezza del nostro grido, che giunge in America. E parla agli uomini curvi, nello spasimo del lavoro che non ha soste, parla di una grande idealità nata dalla tragedia

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ T. Madia, *Atto di fede*, cit., p. 1.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

cruenta della guerra e viva nella tragedia sorda della pace: d'una pace non ancora ritrovata»³³. La risposta dei connazionali emigrati fu entusiastica, stando agli stralci di cronaca argentina che «Il Bollettino» riportò nei mesi successivi alla conclusione della spedizione³⁴. In questa occasione Delcroix utilizzò tutto il patrimonio retorico associativo (sacrificio, idealità, accettazione della condizione di mutilati) e riuscì a fare leva sui sentimenti di «italianità» degli emigranti³⁵.

Nel novembre 1921 Delcroix riferì al Comitato centrale i risultati della sua spedizione³⁶. L'idea dell'impresa gli era balenata quando, al congresso di Palermo del 1919, si era reso conto delle non liete condizioni finanziarie dell'Associazione. Si era convinto della necessità dell'operazione dopo il congresso di Firenze quando le finanze associative erano ancora scarse. La missione era partita povera di mezzi, ma ricca di speranze. Le difficoltà, rammentava Delcroix, furono molte e non lievi. La prima, riscontrata fin dall'imbarco e ritrovata anche sul suolo americano, era la diffidenza: molti avevano già visto conferenze simili a quelle di Delcroix, ma il denaro che avevano offerto non era stato poi effettivamente impiegato per fini assistenziali. Di qui la diffidenza che fortunatamente venne presto dissipata dalla serietà del comportamento dei partecipanti e dalla cristallina organizzazione della raccolta delle oblazioni. La missione aveva toccato l'Argentina, il Brasile, l'Uruguay, tutte terre in cui vivevano connazionali emigrati: i risultati morali, secondo Delcroix, erano stati stupendi e avevano dimostrato un grande spirito di italianità. Anche i risultati pecuniari erano stati davvero ottimi: si erano raccolti quattro milioni di lire. Una buona parte di questa cifra avrebbe dovuto essere devoluta alle sezioni del Meridione, per onorare la promessa fatta ai tanti connazionali. Come è possibile leggere nei verbali del Comitato centrale il denaro raccolto venne realmente impiegato, per la gran parte, per supportare le attività organizzative dell'ANMIG nel sud Italia. «Il Bollettino», lo si è detto, aveva svolto la funzione di cassa di risonanza della missione. Al rientro dei partecipanti era divenuto il mezzo attraverso cui esprimere la riconoscenza del Comitato centrale e di tutta l'Associazione. Oltre a un articolo del direttore, che riprendeva le considerazioni già espresse in altri numeri del periodico associativo³⁷, un ampio spazio venne dedicato alla relazione dettagliata della permanenza in America, scritta dallo stesso Delcroix³⁸. Questa esperienza accrebbe notevolmente l'autorevolezza del dirigente toscano che, affrontando un faticoso viaggio e un altrettanto faticoso giro di conferenze,

³³ *Ibid.*

³⁴ *L'immenso palpito del cuore d'America. Lapoteosi di Carlo del Croix. I trionfi della nostra missione*, in «Il Bollettino», iv, n. 6, 1921, *Inobliviabili trionfi della nostra Missione in America*, ivi.

³⁵ Menchise, *Gli emigranti italiani e la missione mutilati*, in «Il Bollettino», iv, n. 10, 1921.

³⁶ ANMIG, Comitato centrale, *Verbali*, 12 novembre 1921, seduta antimeridiana

³⁷ T. Madia, *Il fervente plauso del Comitato centrale alla Missione reduce dall'America. L'appassionata opera di Carlo Delcroix. Il successo morale-i risultati finanziari*. OLTREMARE, in «Il Bollettino», iv, n. 12, 1921.

³⁸ C. Delcroix, *Le giornate di passione in America*, ivi. L'articolo riporta la relazione che Delcroix aveva esposta ai colleghi del Comitato centrale nella riunione del novembre 1921.

aveva messo a disposizione le sue doti oratorie per sollevare l'Associazione da un momento di crisi finanziaria.

Delcroix ritornò dunque in Italia preceduto dalle notizie dei successi ottenuti in America e la sua fama risultò di molto accresciuta, tanto che l'ANMIG utilizzò a più riprese la sua abilità oratoria in occasioni di particolare rilievo. In questo senso vi sono almeno due episodi che mi sembrano importanti e sui quali mi vorrei soffermare. Entrambi risalgono al 1921 ed entrambi si inseriscono in un quadro di particolare tensione della vita politica italiana, al culmine dello scontro – ideologico e fisico – fra socialisti e fascisti³⁹. Il primo episodio venne originato dalla morte di Giulio Giordani, mutilato di guerra e socio ANMIG. L'Associazione, in questa delicata occasione, sembrava voler adoperare il patrimonio di autorevolezza accumulato grazie al sacrificio compiuto durante la guerra per svolgere un compito sentito come necessario alla salvezza della nazione⁴⁰. Carlo Delcroix, pronunciando l'orazione commemorativa, aveva lasciato intendere come l'Associazione avesse deciso, una volta di più, di tenersi distante dalle questioni politiche, seguendo la linea dell'apoliticità proclamata fin dalla fondazione: «Noi che ieri tra la legge borghese e il dogma proletario scegliemmo l'aria libera del campo di battaglia e l'amplesso affrancatore della morte, noi che oggi, per non aver voluto essere i bravi del padrone né i sicari del servo, siamo ripagati col disprezzo degli uni e dal rancore degli altri»⁴¹. Il dirigente toscano, in questa occasione di grande dolore, si diceva convinto che fosse necessario evitare di esacerbare gli animi pretendendo vendette postume: «Noi non vogliamo però alimentare col nostro dolore altri odii e altre vendette [...]. Noi non vogliamo "inalberare il cadavere" perché non abbiamo speculato neppure sulla nostra sventura»⁴². La morte di Giordani avrebbe dovuto diventare un ammonimento alla pace e alla concordia degli animi, solo così – concludeva Delcroix – il suo sacrificio non sarebbe stato vano. Con il passare dei mesi il clima politico italiano si fece però sempre più teso e l'ANMIG intervenne nuovamente per tentare di pacificare gli animi e toccò nuovamente a Delcroix tenere una orazione mirata a dare parole di pace agli «uomini di buona volontà»⁴³. Delcroix focalizzò l'attenzione sulla parola «fratelli» e sulla necessità di ricostruire quei legami di fratellanza che sembravano ormai perduti. I mutilati, continuava Delcroix, avevano combattuto per creare una Italia nuova e il sacrificio di tante giovani vite avrebbe dovuto essere l'esempio cui tutti dovevano guardare per l'opera di ricostruzione. La realtà, però, era ben diversa, e le parole di Delcroix

³⁹ Su questi aspetti utile F. Fabbri, *Le origini della guerra civile. L'Italia dalla Grande Guerra al fascismo, 1918-1921*, Torino, UTET, 2009.

⁴⁰ Per un inquadramento della vicenda si veda R. De Felice, *Mussolini il fascista. La conquista del potere 1921-1925* [1966], Einaudi, Torino, 1995, pp. 100 ss.

⁴¹ C. Delcroix, *Giulio Giordani*, in «Il Bollettino», iv, n. 1, 1921.

⁴² *Ibid.*

⁴³ C. Delcroix, *La parola di pace agli uomini di buona volontà. La nostra iniziativa per la pacificazione degli animi*, in «Il Bollettino», iv, n. 9, 1921.

furono, su questo punto, severe: «È questa l'Italia che consegnammo ai cittadini tra le canzoni di Vittorio Veneto, è questa l'umanità che salutammo con la bocca piena di sangue e il corpo coperto di bende, questo il sogno di giustizia nutrito col pianto, l'ideale di bellezza servito con la morte?... Ahi! Come, come la vostra pace è stata indegna della nostra guerra»⁴⁴. Delcroix interpretava perfettamente le idee proprie dell'ANMIG, in particolare la profonda differenza tra la figura del reduce – e in particolare del mutilato – che con la sua abnegazione e il suo coraggio aveva dato dignità allo sforzo bellico italiano e i «politicanti» che quella dignità avevano gettato alle ortiche. Delcroix constatava la tendenza a perpetuare gli errori anziché gli insegnamenti più proficui: era arrivato il tempo di cambiare rotta. E ai mutilati sarebbe spettato, di nuovo, il ruolo di ambasciatori della pace.

Il secondo episodio riguarda la vicenda del Milite Ignoto, con la sua enorme valenza simbolica⁴⁵. L'ANMIG aveva ottenuto una rappresentanza nel comitato che avrebbe onorato l'ignoto caduto italiano e, pur lamentandosi dell'enorme ritardo con cui l'inumazione era stata predisposta in Italia rispetto agli altri paesi europei, ritenne l'avvenimento una importante occasione per cercare di ricondurre alla normalità la situazione politica e, in questo modo, per aumentare il prestigio e l'autorevolezza dell'associazione. L'ANMIG, che continuava a lavorare al raggiungimento della concordia nazionale, si augurò che la figura del Milite Ignoto costituisse un motivo di vera unione degli italiani, nel ricordo della comune sofferenza. L'associazione partecipò alla manifestazione organizzata per l'arrivo a Roma della salma e Delcroix tenne un discorso al teatro Augusteo di Roma⁴⁶. Lessersi prestato, in questi e in altri frangenti, a svolgere funzioni di pacificatore evidenzia come Delcroix ritenesse proprio dell'intellettuale anche il ruolo di «consigliere» della Nazione, funzione da svolgersi soprattutto nei momenti più travagliati della vita civile.

Dopo la conclusione della Seconda guerra mondiale, Delcroix venne eletto parlamentare nelle file del partito monarchico e, a fianco del suo impegno politico, continuò la sua attività letteraria pubblicando altre opere, fra le quali il volume *Quando c'era il re*. A distanza di anni dalla sua morte, avvenuta nel 1977, sono stati pubblicati suoi scritti ancora inediti risalenti agli anni cinquanta, una ulteriore testimonianza della sua attività di scrittore e di pubblicitista⁴⁷.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ T. Madia, *Riti e cerimonie*, in «Il Bollettino», iv, n. 11, 1921. Su questo aspetto si veda anche B. Tobia, *Laltare della patria*, Bologna, il Mulino, 2011.

⁴⁶ *Nel giorno dell'apoteosi del fante. Il discorso di Carlo del Croix all'Augusteo*, in «Il Bollettino», iv, n. 12, 1921.

⁴⁷ C. Delcroix, *Quando c'era il re*, Milano, Rizzoli, 1959. A questa fase della produzione letteraria e saggistica di Delcroix risale anche il già citato volume *D'Annunzio e Mussolini*, che è stato pubblicato lavorando su un dattiloscritto inedito e su un articolo pubblicato da Delcroix nel 1951, si veda la *Nota al testo* premissa al volume.

CONCLUSIONI: ALCUNE PROSPETTIVE DI RICERCA

Quella di Delcroix, letta e studiata con i parametri odierni, potrebbe sembrare una figura un po' anomala di intellettuale e di scrittore. Tuttavia egli si fece portatore di una vicenda collettiva, quella dei mutilati di guerra, e divenne uno dei più importanti codificatori e interpreti della memoria italiana della Grande guerra. In questo senso il suo ruolo fu certamente quello di un intellettuale, all'interno dell'ANMIG, ma anche nella scena pubblica dell'Italia del primo dopoguerra. A mio giudizio il suo merito intellettuale più rilevante rimane proprio quello di aver codificato e fornito all'associazione e a tutto il movimento reducistico una serie di simboli e di immagini che sarebbero stati ampiamente utilizzati almeno fino all'armistizio dell'8 settembre 1943, quando l'abbattimento del regime fascista e l'esperienza resistenziale fornirono un altro sistema di valori e altre modalità stilistiche di rappresentazione e di narrazione. Fino a quel momento, però, un gran numero di individui si identificò in quei simboli e in quelle immagini e, grazie ai discorsi, prima ancora che ai testi di Delcroix, molti tornarono a ricordare e a rivivere le proprie esperienze di guerra.

Diverse prospettive di ricerca possono essere sviluppate a partire da queste considerazioni. La più rilevante è certamente la ricostruzione della sua vita. Come già accennato, una biografia completa di Delcroix deve ancora essere scritta e, in un lavoro di questo genere, certamente dovrebbe trovare posto anche una biografia intellettuale.

Tutta la produzione letteraria e saggistica di Delcroix potrebbe essere così ripresa, analizzata e, una volta depurata dall'aura apologetica che l'ha avvolta negli anni venti e trenta, valutata in relazione al contesto storico e sociale in cui venne prodotta. In questo modo si potrebbe recuperare un tassello della scrittura della memoria della Prima guerra mondiale, un ambito, quest'ultimo, su cui molto si è studiato, anche in tempi recenti.

Rimanendo nell'ambito della biografia culturale di Delcroix, sarebbe interessante schedare i discorsi pronunciati in Sud America e tracciare una geografia dei suoi spostamenti. Una tale ricerca permetterebbe, in prima battuta, di valutare quanto del patrimonio simbolico del reducismo utilizzato in Italia venne utilizzato all'estero e, eventualmente, con quali variazioni. Secondariamente questa ricerca permetterebbe anche di conoscere meglio le comunità italiane presenti e attive in quei luoghi, permettendo al contempo di valutare la presenza e le attività delle associazioni e delle istituzioni culturali italiane all'estero. Il rapporto di Delcroix con il fascismo meriterebbe poi un approfondimento. Prima di tutto per capire le motivazioni che portarono lui e la parte del reducismo che in lui si identificava ad aderire al fascismo. Secondariamente lo studio del rapporto fra un reduce "intellettuale" e il regime fascista permettere di comprendere meglio quali furono gli scambi e le interdipendenze fra le due

parti. Molto si è scritto, anche recentemente, sul rapporto fra combattentismo, reducismo e fascismo⁴⁸; così come molto si è scritto sulla volontà del fascismo di impossessarsi della memoria della Grande guerra e del patrimonio simbolico che dalla Grande guerra derivava. Quale fu, se ci fu, il contributo di Delcroix alla trasmigrazione del simbolismo dei reduci verso il fascismo? E, a proposito della sua propria adesione, quale fu il peso della motivazione ideologica e quanto quello della volontà di assicurare ai reduci, e in particolare ai mutilati, una maggiore o più efficiente tutela medica e sociale? In che modo Delcroix ricordò la sua esperienza fascista dopo la Seconda guerra mondiale? Andrebbe poi approfondito il periodo del secondo dopoguerra, e in particolare l'attività del Delcroix parlamentare, che certamente costituisce una continuazione della sua attività di intellettuale politicamente e pubblicamente impegnato. Quale fu il suo contributo alle discussioni parlamentari? Di quali proposte legislative si fece promotore? Quale fu la sua attività intellettuale in questo periodo? Un ultimo aspetto da approfondire è lo studio della memoria di Delcroix. Da chi e perché questa memoria è stata coltivata? E perché il ricordo di un uomo che è stato simbolo di una compagine sociale così rilevante è andato pian piano svanendo?

Lo studio di tutti questi aspetti permetterebbe di riscoprire una figura di intellettuale che molto diede alla costruzione di una memoria del conflitto in Italia e aggiungerebbe un elemento rilevante alla nostra conoscenza della Grande guerra e del primo dopoguerra.

⁴⁸ Si vedano A. Alcalde, *Combattentismo: il fascismo e le origini di un concetto*, in «Italia Contemporanea», 2016, n. 281, pp. 10-30; Id., *War veterans and the transnational origins of Italian Fascism (1917-1919)*, in «Journal of Modern Italian Studies», 2016, n. 21/4, pp. 565-583; M. Millan, *The Contradictions of Veterans' Associations? The Fascist Appropriation of the Legacy of World War I and the Failure of Demobilisation*, in A. Salvador, A.G. Kjøstvedt (a cura di), *New Political Ideas in the Aftermath of the Great War*, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 87-108.

FRANCA MARIA MATRICARDI:
L'ATLETA, L'INGEGNERA, I SUOI VIAGGI

di Rita Forlini

FRANCA MARIA MATRICARDI, UNA DONNA DEL NOVECENTO

Carissimi, eccomi qui ben sistemata vicina a toccare Gibilterra, mi sembra ancora un sogno essere partita, avervi lasciato andare verso un paese nuovo, ma la nave si muove veloce e con essa anch'io mi vò sempre allontanando.

[...] Ero sul ponte di poppa quando vi ho visto ancora attraversare lo spiazzale di fronte alla stazione, tutti e due stretti andando verso il tassì. Volevo chiamarvi ancora, ma ci allontanavamo in direzioni opposte. Siamo partiti fra urli di sirene e musiche lasciando Napoli, l'Italia, tutto...¹

Franca Maria Matricardi è arguta intelligenza, determinazione di donna protesa alle più alte aspirazioni con naturale quanto inusuale attitudine alla libertà. Si potrebbe dire, ovviamente disinvolta nel padroneggiare scelte e decisioni. Eppure siamo negli anni trenta del Ventesimo secolo, nulla è così ovvio per una donna, per una giovane donna. Franca è aliena da atteggiamenti convenzionali, è protagonista di percorsi eccezionali che compie con disarmante ordinarietà. Sembra che su di lei non pesino le rigide imposizioni del tempo; è così sicura di se stessa e di ciò che vuole che non esistono ostacoli al raggiungimento di grandi obiettivi. Spirito libero, aperto all'avventura della vita con l'entusiasmo di chi sa che può piegare il futuro alla propria razionalità. Il ritratto della giovane ascolana si delinea con nitore nella corrispondenza fitta con cui tiene salda la vicinanza alla famiglia, e in modo speciale il legame con il padre. A Roma, in giro per l'Italia, in giro per il mondo, scandisce il suo tempo con il minuzioso racconto che fa ai suoi cari delle azioni, delle emozioni, senza mai tralasciare un pensiero o un segno di attenzione per ognuno.

Trovo l'eccezionalità del suo carattere proprio nell'essere proiettata in una dimensione sconfinata, ma al tempo stesso con gli orizzonti certi segnati da obiettivi chiari e dal legame profondo con le sue radici, con la famiglia, con

¹ Lettera di Franca Maria Matricardi, scritta sul piroscalo «Rex», durante il viaggio di andata verso gli Stati Uniti, salpato da Napoli il 5 novembre 1938.

il padre. Sempre con la robusta consapevolezza del rispetto dei ruoli; pronta a spiccare il volo, ma non senza l'approvazione paterna.

Le sue stesse parole, scritte nella minuscola cabina del piroscafo «Rex», mentre si allontana dal golfo di Napoli verso gli Stati Uniti, sono cariche di un intenso portato simbolico. Proprio quelle parole dipingono l'autoritratto di Franca, viaggiatore senza bagaglio, novella Ulisse, in procinto di oltrepassare le Colonne d'Ercole.

LA BIOGRAFIA

Franca Maria Matricardi nasce ad Ascoli Piceno il 30 dicembre 1914 in una famiglia di forti tradizioni perpetuate secondo una rigida patrilinearità, tra generazioni di Francesco e di Giuseppe che si susseguono connotandone il carattere, le azioni, le opere.

Ascoli Piceno, una città di provincia dalle antiche architetture che si stagliano tra le rue dispiegate in un dedalo intorno al cardo e al decumano. Travertino iridescente di un ampio centro storico che racconta la stratificazione della storia, pur illustre ma pesante zavorra contro ogni anelito di innovazione e di libertà.

Siamo nel 1914, cominciano anche in città a sibilare i venti di guerra, Giuseppe Maria Matricardi di Francesco e Elsa Parere aspettano il terzogenito, dopo Anna Maria e Marta, ecco che il 30 dicembre arriva un'altra femmina, così, la più o meno inconscia preoccupazione che Francesco non arriverà mai fa sì che alla nascita venga dato il nome di Franca Maria. C'è qualcosa nella bimbetta che da subito rivela il carattere forte e deciso; i suoi occhioni neri, accesi e penetranti, diventeranno da adulta accesi di una luce intelligente e profonda. Franca trascorre l'infanzia in un ambiente carico di affetto, pervaso della geniale intraprendenza paterna e della mitezza saggia e operosa della mamma Elsa. Il nome della famiglia Matricardi è legato strettamente alle maioliche artistiche, arte nobile tipica di Ascoli, di cui rappresenta una delle più qualificate e prestigiose manifatture cittadine. Inaugurata nel 1921, annovera collaborazioni con il pesarese Gian Carlo Polidori, esponente illustre della decorazione ceramica, direttore artistico della fabbrica dal 1925 al 1930. Dall'archivio storico risultano il contratto di assunzione di Emilio Polci², direttore dal 1922, e la presenza della decoratrice faentina Esmeralda Campi³.

D'altra parte, l'ingegnere Matricardi, «Nonno Barbone»⁴ per i più giovani

² Emilio Polci (1894-1951), pittore, decoratore e ceramografo formato alla scuola di Castelli dopo l'esperienza alla Maiolica Matricardi, impianta un laboratorio a Pescara che resterà attivo fino agli anni sessanta.

³ Esmeralda Campi, decoratrice di Faenza, opera alla Maiolica Matricardi; nel 1925 viene chiamata da Polci nella bottega di Pescara che dirigerà anche dopo la sua morte.

⁴ Una foto d'epoca che mostra l'ingegnere Giuseppe Maria con la sua lunga barba spiega la ragione dell'appellativo datogli affettuosamente dai nipoti e con cui è ancora oggi identificato in famiglia. Nato nel 1878 e morto nel 1957, si distingue per laborioso spirito imprenditoriale; a soli trentuno anni riceve il titolo di Cavaliere d'Italia e nel 1952 di Cavaliere del lavoro.

discendenti, concretizzò la sua spiccata vocazione imprenditoriale, dando impulso all'impresa edile di famiglia fondata da Francesco nel 1850. Ebbe riconoscimenti per la lavorazione del travertino, per la edificazione di un quartiere di case popolari, ma anche di edifici di pregio come il palazzo della Cassa di risparmio di Ascoli Piceno progettato dall'architetto Cesare Bazzani⁵ con cui l'ingegnere ebbe una proficua collaborazione. Altre importanti opere furono il Ponte nuovo di Campo Parignano, palazzo Parisani, i villini liberty tra Borgo Solestà e Campo Parignano, ma anche infrastrutture pubbliche come l'acquedotto del Pescara e importanti assi viari che innovarono il volto della città. Di speciale interesse artistico e architettonico è proprio il villino Matricardi del 1913 sul litorale di Grottammare, il cui pregio è segnato dagli affreschi esterni realizzati su disegno di Adolfo De Carolis⁶ che in quegli anni collaborava con la fabbrica di maioliche, e dalle decorazioni in ceramica di Gian Carlo Polidori.

Ritengo importanti queste precisazioni perché il carattere di Franca, forgiato in un'atmosfera familiare permeata di amore per l'arte e per la tecnica, incarna il duplice temperamento: quello artistico-creativo e quello tecnico-scientifico; in lei Arte e *téchne* trovano un proficuo equilibrio.

L'ascolana nasce all'ombra della Grande guerra, la sua adolescenza è segnata dai dogmi della Rivoluzione fascista e le teorizzazioni sulla razza e sulle funzioni femminili incardinate sul ruolo di madre e di moglie. Dalle falsità scientifiche di Nicola Pende, per il quale la cultura femminile non deve essere pari a quella maschile poiché il fisiologico deficit cerebrale delle donne proibisce gli studi scientifici e quelli filosofici, Franca non subisce condizionamenti; anche se gli snodi del suo itinerario di vita sono cronologicamente ritmati dal fascismo, il rapporto quasi di parallela lontananza sembra non inficiare l'affermazione di una personalità prorompente.

Dall'epistolario di Franca, la storia del nostro paese fino al 1943 è come una cornice distante che noi soli possiamo immaginare con occhi di posteri che ci fanno scorgere, da certe osservazioni o preoccupazioni, i giorni cruciali e dolorosi di un paese allo stremo che sta per vivere il dramma della Seconda guerra, della lotta di Liberazione e poi la Rinascita⁷.

Franca ha la fortuna di nascere in una famiglia borghese socialmente, economicamente e culturalmente elevata, la vivacità del suo carattere non viene

⁵ Cesare Bazzani (1873-1939), architetto, ingegnere, membro del Consiglio superiore di belle arti, realizza importanti edifici sacri e civili interpretando i canoni stilistici e tecnici di un'architettura piuttosto sontuosa e celebrativa. Rilevante la sua presenza in Ascoli Piceno.

⁶ Adolfo De Carolis (1874-1928), pittore piceno, formatosi all'accademia di Bologna e alla Scuola di decorazione pittorica del museo artistico industriale di Roma, realizza le decorazioni del villino liberty Matricardi di Grottammare, suoi sono i disegni delle maioliche decorative che ornano lo stesso edificio.

⁷ In alcune lettere alla madre chiede una fornitura di tè Lipton perché a Milano si trova con difficoltà ed è molto caro, oppure il nulla osta del podestà di Ascoli per la tessera del caffè da utilizzare a Milano, e ancora propone ipotesi per procurare la benzina necessaria all'automobile di Gianni nel viaggio di ritorno a Milano dopo le vacanze di Natale.

imbrigliata dall'osservanza di convenzioni nei comportamenti, nelle relazioni, nei gusti, così come non deve fare i conti con la morsa della povertà diffusa.

La giovinetta mostra un vivo interesse per le attività sportive non propriamente femminili, si dedica con entusiasmo allo sci e al nuoto. La collocazione geografica di Ascoli facilita la pratica di queste discipline. Non distanti dalla città, si raggiungono le vette innevate della Montagna dei Fiori (dove si sale a piedi caricando gli sci sui muli), mentre Forca Canapine sul Monte Vettore è raggiungibile con mezzi a motore (una delle prime gare nazionali, riportata dalla stampa locale, registra circa millecinquecento partecipanti). Verso est il capoluogo piceno si apre alle acque ancora cristalline del mare Adriatico, dove le famiglie facoltose hanno la residenza estiva e quindi i ragazzi vi trascorrono i mesi della stagione più calda fra nuotate e scorrazzate barcaiole. Deliziose fotografie riproducono quadretti familiari sulla spiaggia grottammarese antistante il villino liberty Matricardi; tra i bimbi abbigliati con vestine bianche di pizzo sangallo, risalta lo sguardo intenso della piccola Franca.

Inverni cittadini, estati balneari e autunni nella tenuta di campagna: si può immaginare un'adolescenza serena, punteggiata di esperienze stimolanti.

Così al termine del liceo classico Franca sceglie di iscriversi alla facoltà di Ingegneria civile e industriale presso la Regia Università di Roma, dove si laurea brillantemente nel 1938, a soli ventiquattro anni, in ingegneria civile. Negli anni dell'università è vicina ai ragazzi di Via Panisperna che incontra all'Istituto di fisica (frequentazioni ricordate con orgoglio dai nipoti che hanno avuto la fortuna di ascoltare i racconti direttamente dalla sua voce).

Non ancora discussa la tesi di laurea, viene prescelta dal ministero degli Affari esteri, su suggerimento della stessa facoltà, per un corso di specializzazione in scambio reciproco con l'Università di Purdue a Lafayette, città statunitense dell'Indiana.

Siamo negli anni in cui la rivoluzione fascista ha miti da divulgare e ruoli per la donna da pretendere in funzione dell'interesse dello Stato e delle sue politiche demografiche: abnegazione materna, combattività nella dimensione domestica e sociale, ma sempre sottomessa all'autorità maschile. Nel certificato rilasciato dal podestà di Ascoli il 28 settembre 1938 (tra i documenti necessari per avere il passaporto e l'autorizzazione all'espatrio) accanto ai componenti della famiglia Matricardi compare il grado di parentela, accanto a quello del padre il termine «capo»: il marito non è semplicemente tale, ma colui che ha diritto di vita e di morte su tutti gli altri componenti.

Tuttavia, dai racconti delle donne Matricardi di oggi si evince che tutte hanno, a loro modo, svolto un ruolo determinante per la sorte delle tante generazioni, pur non avendo mai occupato la scena in posizione di protagoniste.

Franca è la prima a imporsi, con le sue scelte originali si colloca in una ribalta esterna alla sfera familiare, direttamente in interazione con la società e con il mondo.

Nel 1938 parte per gli USA, mentre è lì a studiare su un progetto tecnico-

scientifico dell'università, tiene conferenze sulla società italiana fascista nei circoli culturali. Riceve una chiamata della Montecatini s.p.a. che è interessata alle sue competenze sempre su segnalazione dell'università romana.

Quando Franca rientra in Italia nel luglio del 1939, ha deciso. Accetta l'invito del cugino Gianni Mazzocchi⁸, giovane ascolano trasferitosi a Milano dopo gravi traversie familiari, spirito innovatore dell'editoria, dotato di grande intuito, tenace, coraggioso e libero. Si impone con pubblicazioni specialistiche di architettura e arredamento che danno voce alla temperie culturale del tempo e rappresentano ancora oggi voci importanti.

Franca si butta a capofitto nel lavoro che le viene assegnato, riuscendo nel compito che il cugino le aveva prefigurato: mettere ordine nella molteplicità di azioni, persone e cose che ruotano nelle redazioni vulcaniche delle riviste «Costruzioni» e «Casabella». Qui viene in contatto con i nomi più illustri dell'intellettualità italiana un po' fuori dal coro, che negli anni della rinascita del nostro paese sarà interprete e protagonista della modernità e della cultura democratica.

Già dopo alcuni mesi Franca dimostra di sapere governare le situazioni, la sua reputazione professionale cresce rapidamente, in breve diviene direttore editoriale della casa editrice Domus, con tale veste nel 1947 ritornerà negli Stati Uniti per un ambito progetto internazionale. Nella lettera del 13 dicembre 1939 scrive: «Gianni è soddisfatto di me perché gli faccio fare buoni affari e rimetto un po' di ordine».

Gianni è un idealista, Franca ha un grande senso pratico e sa essere avveduta consiglia anche nel dirimere intemperanze caratteriali tra grandi personalità come Gio Ponti e Giuseppe Pagano⁹.

Con pragmatismo, senso di responsabilità, competenze tecniche, carattere

⁸ Gianni Mazzocchi (1906-1984), editore di talento e intuito, protagonista di imprese editoriali di successo. Inventore di nuovi generi di pubblicistica come il rivoluzionario rotocalco «L'Europeo», imitativissimo in Italia e all'estero. Le sue idee si ispirano a un liberismo senza aggettivi, concepisce il lavoro di editore in senso militante, con adesione ai contenuti delle sue pubblicazioni e non semplicemente all'opportunità di trarre profitti. Ha un'idea pedagogica della stampa e per questo, sempre libero da padroni politici, attraverso le pagine dei suoi giornali sensibilizza l'opinione pubblica con vere e proprie campagne divulgative. Coraggiosa la decisione di accogliere la proposta di Leo Valiani di pubblicare il quotidiano «L'Italia Libera», che esce a Milano il 26 aprile del 1945. Per approfondimenti, vedi *Gianni Mazzocchi Editore*, Milano, Editoriale Domus, 1994.

⁹ Gio Ponti (1891-1979), architetto, protagonista del design italiano, fondatore e direttore della rivista «Domus» pubblicata da Gianni Mazzocchi, anima creativa anche di «Casabella», rivista altrettanto fondamentale per il dibattito di idee sui temi specifici fino ai nostri giorni. Tra le opere di Ponti: la città universitaria di Roma, 1934, e i primi uffici della Montecatini a Milano, 1936. Nel dopoguerra è tra gli artefici della rinascita culturale italiana. Giuseppe Pagano (1896-1945) istriano, si laurea in architettura con lode al Politecnico di Torino nel 1924; si divide la scena con Ponti, da protagonista dell'innovazione del pensiero, a lui si avvicenda nella direzione di «Casabella» e dirige per breve tempo anche «Domus». Dopo un'iniziale adesione alla rivoluzione fascista, ne prende le distanze e muore nel lager di Mauthausen pochi giorni prima dell'apertura dei cancelli da parte dei russi. Franca Matricardi, si occupa dell'intera filiera di stampa delle due riviste, si trova spesso al centro degli scontri polemici tra le due esuberanti genialità che riesce a mitigare con l'approvazione dell'editore.

aperto, sa capire quali sono le situazioni in grado di produrre esiti migliori, sa intessere e amministrare relazioni e intuire le strade più favorevoli. Nella lettera del 26 novembre 1939 racconta dell'entusiasmo di Ponti nei suoi confronti e scrive: «dice che sono una ragazza portento»¹⁰.

Non tralascia mai di interessarsi agli affari di famiglia, così come aveva fatto durante il soggiorno negli USA, cerca acquirenti per le ceramiche dell'azienda paterna, si occupa dei contratti per la fornitura di travertino delle cave ascolane. Descrive con perizia le tipologie di travertino che giudica per qualità e bellezza: «bello con un suono argentino», oppure «brutto, bucato, gessoso».

Dà consigli al padre su come condurre alcune importanti trattative per aggiudicarsi una commessa e interviene nella mediazione di un affare andato male. È lei che si rivolge al padre con parole rassicuranti, lo ammonisce quasi, richiamandolo al fatto che le persone non sono tutte brave e degne di fiducia e di non credere alle chiacchiere. Racchiude in sé una saggezza navigata e l'entusiasmo fanciullino.

Da subito viene introdotta negli ambienti della *élite* milanese, racconta di fastose, emozionanti prime alla Scala, di feste danzanti esclusive alla Società del Giardino¹¹ e di frequentazioni con l'aristocrazia lombarda.

L'attenzione e il gusto per la vita mondana è evidente in Franca che ama le occasioni speciali con una visione edonistica dell'esistenza in cui sa bilanciare doveri e piaceri. Per il suo venticinquesimo compleanno decide di festeggiare in montagna, dovendo rinunciare alle vacanze natalizie in Ascoli. Chiede al babbo di farle avere abiti e accessori da sera che conserva ad Ascoli, insieme ai libri che le occorrono per preparare l'esame di abilitazione e l'attrezzatura da sci. Nella lettera del 2 gennaio 1940 racconta quindi la bella vacanza di Ortisei.

La sua è un'eleganza sobria ed essenziale. In tutte le numerose fotografie che la ritraggono negli stabilimenti tipografici della «Domus» o agli eventi culturali, professionali, conviviali più esclusivi, milanesi o in giro per il mondo, lei sfoggia sempre uno stile impeccabile raffinato e rigoroso.

¹⁰ Nella lettera alla sorella Marta del 20 ottobre 1939, Franca Scrive: «qui in ufficio ho molto da fare dato che la signorina Isotta, assai simpatica che è alla "Domus", è in permesso per sposare e ha lasciato a me tutto il suo lavoro; nello stesso tempo debbo pensare a "Casabella" che è proprio il posto mio. Tu mi domanderai in che consiste questo lavoro; si tratta di studiare tutto il materiale che arriva dall'Italia e da tutto il mondo per la rivista e cioè foto e articoli, cercarne altri, parlare con ingegneri e architetti e poi studiare come si deve sistemare nella rivista, impaginarla, ridurre i clichés, fare gli articoli, correggere le bozze, studiare qualche cosa di nuovo e poi leggere tutte le riviste che vengono per vedere se c'è qualcosa di bello; questa è la cosa più interessante quando pensi che mi vengono sotto le mani ben 86 riviste di tutto il mondo ogni mese. Come vedi il lavoro non è pesante; non c'è niente di nuovo che devi inventare ma tutto è fatto, solo devi avere un criterio estetico e tecnico per vagliare ciò che è buono».

¹¹ La Società del Giardino di Milano è un circolo dell'aristocrazia milanese fondato da gentiluomini meneghini nel 1783 allo scopo di riunirsi per giocare alle bocce, organizza serate di balli, concerti e conversazioni colte. Annovera tra gli iscritti anche qualche aristocratico austriaco e patrioti come Emilio di Belgioioso. Dopo i moti del 1821 viene chiuso per un certo periodo, nel 1943 viene parzialmente distrutto dai bombardamenti. Ricostruito nel dopoguerra mantiene ancora oggi il carattere di club molto esclusivo.

Franca trascorre il 1940 indaffaratissima tra il lavoro e lo studio per l'esame di abilitazione alla professione di ingegnere che supera il 16 febbraio. Nelle lettere in cui racconta dettagliatamente la prova e il soggiorno a Padova non nasconde l'orgoglio per aver fatto colpo sugli illustri professori della commissione d'esame che si rallegrano per quel suo nome che compare sulla rivista «Casabella».

Le lettere dei primi mesi del 1940 denotano ancora una certa fiducia nel regime e la soddisfazione per le lodi del Duce nei confronti di Editoriale Domus e di Gianni Mazzocchi.

Fino al 1943 la corrispondenza con la famiglia è davvero fitta. Poi c'è una interruzione che coincide con lo sbandò del nostro paese dilaniato dall'occupazione tedesca e dalla guerra di Liberazione.

Da alcuni documenti del Comando alleato di Firenze e dalle vicende narrate da Leo Valiani, Ernesto Rossi e da altri illustri esponenti azionisti all'indomani della Liberazione, si deduce che Franca abbia lavorato all'Ufficio per l'autorizzazione della diffusione della stampa del Comando militare alleato nella provincia toscana. Le parole di encomio scritte dal colonnello Lester J. Hensley per il suo operato e una nota di rammarico per la decisione della signorina Matricardi di voler fare ritorno alla sua casa di Milano confermano come ogni incarico sia svolto da Franca con impegno, dedizione, spirito di iniziativa, efficienza e con successo.

Durante la Resistenza sappiamo che ha svolto attività in supporto delle formazioni clandestine in Toscana, tracce sono nei racconti alla nipote che l'ha accompagnata negli anni ottanta tra gli studenti ascolani per testimoniare pagine di Resistenza vissuta. A Firenze provvedeva alla consegna di uniformi appartenute ai soldati tedeschi utili per compiere azioni partigiane. Raccontava che si fingeva levatrice, e insieme a un finto medico giravano con una radio nascosta nella valigetta. Una volta furono costretti a inscenare un parto con finta partorienti per eludere i controlli pericolosissimi.

Dopo la guerra, il ritorno a Milano corrisponde alla piena realizzazione di una carriera professionale costellata di importanti successi, di relazioni intellettuali e lavorative con personalità straordinariamente affascinanti, con personaggi famosi. Era amica di Camilla Cederna, di Arrigo Benedetti e Indro Montanelli, solo per citarne alcuni.

Interessante è l'aneddoto narrato da Arrigo Benedetti in cui Franca si rifiutò di salutare romanamente Achille Lauro e, voltandogli le spalle, rinunciò senza indugio a una considerevole opportunità professionale.

Negli anni cinquanta si occupa di progetti editoriali rivolti alle donne. Secondo lo spirito dell'epoca, la visione e la prospettiva della vita femminile si declinano in ruoli, abitudini e atteggiamenti che oggi appaiono anacronistici, ma in realtà corrispondono a quella rivoluzionaria trasformazione della società italiana che si sta gradualmente secolarizzando e vede le donne affrancarsi dai precetti della pedagogia religiosa. Esse iniziano a parlare di argomenti afferenti alla sfera assolutamente privata, cercando interlocutori che possano aiutarle a

definire la nuova percezione di sé e delle proprie aspirazioni, di potenzialità sino ad allora mai ammesse neppure a se stesse.

Mentre si allarga il mercato editoriale che supporta la massificazione della cultura anche verso spazi femminili, la proposta editoriale a cui fa capo Franca Matricardi è più elitaria, ma è in ogni caso tesa alla divulgazione di un nuovo galateo, di quelle buone maniere che non sono solo una questione formale, ma una questione di rispetto per sé e per gli altri, di buona educazione necessaria per impostare relazioni che guardano gli altri esseri umani con considerazione dell'altrui dignità e dell'altrui benessere.

Il nome di Franca Matricardi è legato ad alcune pubblicazioni entrate nella storia dell'editoria, come *Il Cucchiaino d'Argento*, libro fondamentale della cucina italiana, manuale il cui *brand* è ancora oggi di successo, *Grazie sì, Grazie no*, vademecum del saper vivere moderno curato insieme ad altre giornaliste di fama.

Il ruolo centrale nell'editoria milanese le è unanimemente riconosciuto tanto da essere definita «motore della Rizzoli» in un articolo di Marialivia Serini su «l'Espresso» del 23 ottobre 1966; Tommaso Giglio sulle pagine de «L'Europeo» scrive quanto segue:

Fino al '74 la Rizzoli era stata un'azienda tipicamente artigianale dove fra i «padroni» e i giornalisti si stendeva solo un sottilissimo velo di amministrativi, non ancora diventati manager, fra cui ricordo la leggendaria Franca Matricardi che apparteneva a quel tipo di dirigenti dei bei tempi andati che amavano l'azienda quanto i loro padroni ai quali facevano anche un po' da balia impedendogli di commettere troppe castronerie...

È alla Rizzoli che la manager ascolana conclude la carriera negli anni ottanta, ed è nella sua Ascoli Piceno che si ritira per l'ultimo squarcio di un'esistenza vissuta da autentica cittadina del mondo.

La città natale si rivela dopo decenni piatta e avara di stimoli intellettuali, in fondo è rimasta un po' come l'aveva lasciata: chiusa in se stessa e piuttosto noiosa, Franca si dedica così amorevolmente alle sue nipotine che accompagna anche a scuola, scoprendo in sé una vicinanza affettiva che aveva poco praticato, pur essendo sempre attenta e premurosa nei confronti dei suoi cari, disponibile a risolvere problemi con l'esperienza e le conoscenze strategiche.

La sua vita sentimentale è chiusa in un riserbo impenetrabile, solo l'eco discreta di alcuni aneddoti familiari fanno cenno garbato ad alcune storie illustri. Di fatto non si sposa e viene considerata come un esempio di donna moderna che fa, con soddisfazione, della carriera il traguardo della vita.

Dal 12 giugno 1996 riposa nella cappella Matricardi del Cimitero monumentale di Ascoli Piceno.

UN DECENNIO DI ESPERIENZE ODEPORICHE,
PRELUDIO DI UNA VITA SEMPRE CONTRASSEGNA DAI VIAGGI

Una vita in viaggio, scandita sin da piccola dagli spostamenti stagionali nelle varie residenze di famiglia. Il Grand Hotel Regina di Salsomaggiore è un appuntamento ineludibile per i suoi genitori, da lì transita molta della corrispondenza paterna con il ministero degli Affari esteri nei giorni frenetici della preparazione del viaggio di Franca negli Stati Uniti.

Non si tratta infatti semplicemente di un viaggio dall'altra parte del mondo, ma di un intreccio fittissimo di relazioni che si attivano nell'incrocio di persone, personaggi, luoghi di un mondo estremamente variegato, in apparenza popolato di entità e identità diverse e distanti, in fondo però concatenate strettamente e accomunate da sensibilità simili, da desideri condivisi, da preoccupazioni compatibili.

Nell'agosto 1938 Franca Maria riceve la comunicazione ufficiale del ministero degli Affari esteri che le annuncia di essere stata prescelta, su segnalazione dell'università, per una borsa di studio in reciproco scambio con gli Stati Uniti. La ragazza non ha ancora discusso la tesi, quindi i mesi che seguono sono un vero delirio di impegni, adempimenti, gioie e angosce vissute da Franca con molta razionalità, ma che mettono in subbuglio tutta la famiglia.

L'ingegnere Giuseppe non si oppone al viaggio della figlia, anzi, guarda avanti e prefigura opportunità per la carriera professionale della giovane ingegnera e occasioni propizie per irrobustire i commerci internazionali della manifattura di maioliche. Tuttavia organizzare la partenza, il soggiorno americano e il rientro in Italia è molto impegnativo, a cominciare dalle certificazioni (stato di famiglia, passaporto, autorizzazioni per l'espatrio di persone e di denaro, dichiarazioni, visti, biglietti), dall'impegno finanziario, alla sicurezza del soggiorno presso famiglie per bene.

Siamo nel 1938, l'Italia è in pieno regime fascista, sono giorni in cui stanno per essere approvate le leggi razziali. Un gruppo di dieci professori universitari, con a capo l'endocrinologo Nicola Pende, sottoscrive il *Manifesto della razza*, lo stesso scienziato codifica le attitudini delle donne stabilendo quali studi siano più opportuni e quali decisamente controindicati per la natura stessa delle donne che ne verrebbe deviata rispetto alla missione ad esse attribuita di fattrici e di vestali della famiglia e degli uomini. Nel mondo aleggiano atmosfere prebelliche, di lì a poco si trasformerà in una polveriera.

Franca, sostenuta dalla famiglia intraprende la sua avventura, con incrollabile fiducia in sé e nelle cose del mondo. In novembre si imbarca dal porto di Napoli sul piroscafo «Rex» alla volta di New York. Le lettere, numerosissime, scandiscono con dovizia di particolari i momenti salienti delle sue giornate americane, trasformandosi in veri e propri diari di viaggio.

A cominciare da quando salpa dalle coste napoletane, la lettera scritta dalla cabina del «Rex», testimonia l'entusiasmo per l'esperienza appena iniziata, la curiosità per tutto il nuovo che le si profila all'orizzonte.

Il soggiorno americano viene predisposto dall'ingegnere Giuseppe nei dettagli, egli mobilita tutte le amicizie e le personalità più influenti per garantire alla figlia la migliore e più tranquilla delle accoglienze, come si conviene a una giovinetta degli anni trenta del Novecento, che si muove da sola in un mondo completamente sconosciuto, lontana dalla protezione familiare.

Contatti diretti con il Console generale americano Thomas D. Bowman per la emissione del visto di ingresso come studentessa iscritta all'Institute of International Education di New York e quindi «fuori quota» rispetto al numero di immigrati a cui sono aperte le frontiere. L'ingresso di persone, di denaro e di cose è regolamentato in modo piuttosto rigido, pertanto le procedure burocratiche richiedono particolare impegno; un motivo di preoccupazione è anche il conferimento di una quota mensile di denaro che deve essere autorizzata dalle competenti autorità italiane.

L'aspetto economico-finanziario è centrale nella gestione della lunga trasferta: il padre non nasconde mai i suoi timori per spese non alla portata familiare e Franca, dal canto suo, cerca di essere oculatissima e per concedersi dei fuori programma si impegna a trovare piccole, dignitose occupazioni che le diano modo di guadagnare qualche dollaro (ad esempio fare l'assistente ai giovani ospiti di un campo estivo, dove non viene accettata in quanto proveniente da un paese fascista). Al termine dell'anno accademico, Franca chiede l'intercessione del padre presso il Console generale d'Italia negli Stati Uniti, Gaetano Vecchiotti, e i rappresentanti dei circoli italiani a New York per poter avere un incarico nello staff che sta preparando l'allestimento del padiglione italiano alla locale Fiera mondiale, così da poter prolungare la trasferta americana trattenendosi a New York con le sue risorse.

Le conoscenze strategiche sono un leit-motiv nella ricerca di soluzioni efficaci. D'altronde l'ingegnere Giuseppe Maria Matricardi è legato da relazioni di stima sincera e reciproca convenienza con personalità molto autorevoli, che possono facilitare situazioni complicate.

È sicuramente complicato organizzare il viaggio di ritorno dagli Stati Uniti considerando i tempi delle comunicazioni, i telegrammi sono la modalità più rapida, la corrispondenza di norma viaggia con i piroscafi transoceanici, la cadenza è settimanale, gli imprevisti generano difficoltà serie. Il contatto diretto con il conte Roberto Fiocca Novi, piccolo agente di navigazione, per i dettagli del viaggio di ritorno è quindi decisivo, grazie alla scrupolosa intermediazione, Franca si imbarca sul «Saturnia» il 27 luglio del 1939 «per la volta del bel cielo d'Italia».

La corrispondenza con il delegato apostolico rassicura il babbo di una opportuna raccomandazione della «Signorina» al cappellano dell'università, il quale incontra personalmente Franca e la invita a frequentare il Newman Club di Purdue.

L'anno trascorre a Lafayette pieno di soddisfazioni, la neoingegnera riceve un'accoglienza entusiastica, è considerata ospite d'onore, la stampa locale le offre una ribalta di riguardo in più di un'occasione.

Franca conosce tre lingue: inglese, tedesco e francese. Viene invitata a fare conferenze sul sistema corporativo, sull'educazione della donna, su Mussolini e sul fascismo, temi che incuriosiscono l'opinione pubblica americana che guarda a quel che accade in Italia con curiosità e stupore alquanto critico. In un articolo su «The Hammond Times» del 31 gennaio 1939 si parla con ammirazione dell'ospite speciale della Purdue University. Si narra di un breve soggiorno a Chicago per la vacanza di mezzo semestre dove Franca è stata ospite al pranzo del console italiano:

L'attraente giovane donna dagli occhi scuri, venuta da oltreoceano per perfezionarsi, ha una laurea in ingegneria civile conseguita all'università di Roma. Durante i cinque anni di corso ha studiato matematica e fisica, è interessante per noi, in questo paese dove le donne possono addentrarsi in ogni ambito di studi, il fatto che lei sia stata l'unica donna a studiare ingegneria civile nell'arco dell'intero quinquennio. Adesso a Purdue sta facendo un lavoro eccezionale, sta studiando l'elasticità e la flessibilità del calcestruzzo, il materiale più usato nell'edilizia in Italia. È naturale per Miss Matricardi il suo interesse per l'ingegneria poiché il padre è egli stesso un ingegnere.

Il giornale con velato sarcasmo auspica per la giovane italiana una permanenza negli Stati Uniti oltre il tempo previsto, in quanto a una donna esperta di ingegneria sono aperte molte più porte di quante non ve ne siano in Italia. Le politiche del regime tendono a mortificare le aspirazioni delle donne, ma all'occorrenza, le usano per darsi lustro. È il caso dei resoconti trionfalistici sulle vicende della «camerata» in America che appaiono sulle pagine di «Eja» e de «Il Messaggero»: Franca appartiene all'*élite* di donne che sfuggono al controllo del regime per la loro prorompente modernità, di esse il regime si gloria, ma con misura perché, da un lato diventano simbolico paradigma della grandezza auspicata, ma dall'altro devono essere occultate per non mettere in crisi il modello femminile, funzionale al superiore interesse della patria.

Il 12 aprile 1939 Franca scrive una lettera lunghissima ai suoi cari, dove racconta con allegria il gusto di assaporare le prelibatezze arrivate dall'Italia, salami, ciauscoli e dolci che condivide con le sue ospiti e centellina per prolungarne il piacere il più a lungo possibile. È questa la lettera in cui narra il suo meraviglioso viaggio nel Sud, su una Ford 1939 con radio. L'organizzazione turistica è portentosa, le strade lunghe e cementate, costeggiate da casette ben attrezzate e a buon mercato con bagno, acqua corrente calda e fredda e riscaldamento. Un viaggio lungo sei mila chilometri attraverso otto Stati, di cui Franca descrive con stile asciutto i particolari più significativi, la vegetazione, i dettagli paesaggistici le abitudini così differenti da quelle italiane a lei più familiari:

La prima notte ci siamo fermati a Manchester nel Kentucky dopo Nashville e la sera dopo a S. Petersburg in Florida. Questa città è meravigliosa come tutta la Florida, cioè come tutti i posti vicino alla costa perché nell'interno, in generale, non è ancora ben coltivata e tu ti trovi solo grandi distese di pini e palme bruciate dal fuoco che per il

troppo caldo si manifesta da sé, laghi e paludi. Dove l'uomo si è fermato di più è davvero un incanto dato che la terra produce da sé con una rigogliosità tropicale tutti i generi di piante e gli aranci profumati... La spiaggia è un'isola congiunta alla terra ferma con uno di quei pontoni americani ed è ricca di palme fino all'acqua. Qui, come in tutte le spiagge americane non esistono capanni o ombrelloni, il sole fa bene alla salute e benché sia tante volte irresistibile la gente se lo gode, viene in spiaggia con il costume fa il bagno e si asciuga al sole e rindossa poi sopra questo un abito qualsiasi; quindi nessuna spesa di cabine ecc. [...] Naples, l'ultima città della costa ovest e ci internammo poi per le swamp cosiddette distese di quelle foreste brucianti... che squallore e quanta terra vergine ancora così fertile e ricca di acque; qui vivono molti indiani pellerossa di cui abbiamo visitato un villaggio e di cui manderò delle fotografie presto. Miami (pronuncia Maiama) è un sogno; un grande giardino di palme, aranci, oleandri e altri fiori con magnifiche piccole casette bianche, la spiaggia è, come al solito, su un lungo isolotto pieno di enormi lussuosi alberghi ed è congiunta alla terra ferma con tre lunghi ponti. Non so descrivervi la magnificenza di tutto ciò ma mi sembra ancora di avere vissuto in un giardino incantato.

Il diario di bordo continua con la descrizione acquerellata delle mitiche città americane attraversate nella lunga marcia longitudinale che la ricondurrà a Lafayette, con un bel carico di allegre emozioni e di stupore per la bizzarria delle Smoky Mountains o della *blue grass* che ricopre i prati del Kentucky. Non tralascia di raccontare la visita all'aeroporto della PanAmerican.

Proprio in questa stessa lettera così spensierata e amena c'è un riferimento, pieno di preoccupazione per gli echi che arrivano dall'Italia, nonostante le rassicurazioni che le giungono direttamente dal console Vecchiotti:

Unisco una carta dell'America con il tracciato dei miei viaggi di Natale e questo ultimo, quello tratteggiato sarebbe quello che vorrei fare nell'estate se le cose si mettono bene.

Proprio ora ho ricevuto da Vecchiotti un telegramma in risposta di una lettera aerea da me speditagli dove mi dice di essere sicura che niente di grave accadrà e che penserà subito ad avvisarmi quando sarà necessario che ritorni.

Non potete immaginare l'ansia in cui vivo, specialmente quando mi tocca leggere i giornali che esagerano in modo spettacoloso. Dopo l'Albania, che altro c'è in vista?

In ogni caso prevale l'ottimismo, non si scoraggia e pensa già all'itinerario del viaggio a ovest che spera di poter fare a fine corso.

Franca si imbarca a New York sul «Saturnia» il 28 luglio del 1939. Il bilancio finale è strepitoso: è arrivata fino a San Francisco, a Hollywood e negli Studios della Paramount Pictures, dove si intrattiene con l'attrice italiana, *femme fatale*, Isa Miranda. Ha sciato nel Vermont con i membri di un club internazionale. Insomma, lascia gli States senza rimpianti.

Ha deciso che accetterà la proposta del cugino Gianni Mazzocchi, dirà in seguito al padre che non era ciò che realmente avrebbe desiderato fare, ma che quel lavoro ormai le piace ed è convinta di portarlo avanti al meglio.

Gli anni trenta volgono al termine.

Il bilancio per Franca è strepitoso: si è piazzata al secondo posto in una gara nazionale di sci, è stata tra le sei ragazze della squadra italiana di nuoto. Gioca a pallacanestro e sa disquisire sulla diversità delle regole di gioco tra i diversi paesi. Adora i viaggi in automobile e soprattutto il volo: ha già effettuato molti viaggi in Europa e ha avuto il privilegio di seguire due lezioni di volo con Balbo¹², che è un amico personale del padre.

Il decennio è cruciale. Ha studiato, è vissuta a Roma, ha girato l'Italia da atleta, da turista, e poi ha scelto Milano sua nuova patria, luogo elettivo della professione. Da lì si lancia verso una carriera sfolgorante che continuerà a vederla in giro vorticosamente per il mondo, come attestano i timbri dei suoi passaporti o le scritture notarili in cui Gianni Mazzocchi le affida pieni poteri decisionali in una lunga, delicata missione in Sud America. Vince il suo talento straordinario, e l'imprenditoria editoriale milanese sa trarne prezioso contributo.

FRANCA MATRICARDI TRA MEMORIA PRIVATA E OBLIO PUBBLICO

La casa paterna, quella del suo *buen retiro* è lo spazio fisico che sublima la memoria di Franca Matricardi. La bellezza di quelle ceramiche meravigliose, di cui vi è prestigioso segno ancora oggi, sprigiona l'essenza speciale della donna che negli anni trenta ne portò la fama oltre oceano.

Nella sua casa Franca ripose con meticolosa precisione i bauli della lunga vita vissuta altrove, in giro nel mondo e fermata in altre dimore non meno importanti. In Liguria, a Benassola, rifugio tra sole e mare dove corre nei weekend per rigenerarsi dai rimi frenetici milanesi con l'ebbrezza dello sci acquatico che pratica con intrepida maestria. In Brianza, le tregue settimanali degli ultimi anni meneghini, la bella casa immersa nel verde tra alberi da frutto dove si diletta a preparare liquori casalinghi e confetture, famoso «il limoncello di zia Franca» molto apprezzato da tutti in famiglia. E poi la casa di Milano perfettamente gestita dalla governante impeccabile, premurosa, efficiente negli anni del boom, la medesima governante, all'altezza dell'ideale *bon ton* che ad Ascoli continua ad assicurarle la stessa atmosfera raffinata ed esclusiva.

La casa di Ascoli, nell'immensa soffitta, conserva lettere, documenti, oggetti, riviste, pubblicazioni.

Un archivio ricco e completo, strumento prezioso per ricostruire la vita di Franca, ma anche uno spaccato importante della società e degli afflitti culturali dell'Italia novecentesca da un punto di vista sicuramente privilegiato.

Certificati, documenti d'identità, passaporti, tessere ACI, tessere della Società

¹² Cesare Balbo, prima di essere giovanissimo ministro dell'Aeronautica, da grande appassionato di volo, spende molte energie per la promozione del volo turistico civile.

del Giardino, del Touring club italiano, tantissime fotografie, cartoline, ritagli di giornali, lettere, tantissime lettere scritte e ricevute. Tutto gelosamente riposto con pignola meticolosità per non dimenticare nessun momento della vita avventurosa, avveniristica, proiettata senza paura verso il futuro ma incapace di tagliare i ponti con ciò che via via si lascia alle spalle. E, come Ulisse, guarda con nostalgia alla sua Itaca e ad essa fa ritorno.

La soffitta si trasforma; ha generato nuovi spazi da vivere per le ultime generazioni di Matricardi e ad esse restituisce la memoria fitta di un tempo passato, quasi come una precisa consegna.

Chi l'ha conosciuta e adorata, chi l'ha conosciuta attraverso i racconti, tutti l'hanno orgogliosamente ammirata per la sua esistenza poliedrica, fascinosa, affascinante. La zia famosa, la manager elegante, la protagonista della Milano capitale del progresso, rinata con l'Italia liberata, avvezza a fronteggiare anche il piombo degli anni più duri della storia contemporanea.

Quindi è la famiglia il *locus* della memoria totale. I discendenti ne sono affidatari discreti e orgogliosi, ed è proprio a loro che siamo riconoscenti per avere aperto lo scrigno dei ricordi e l'archivio dei documenti.

La comunità ascolana, sempre molto avara con le sue cittadine più attive, non ha colto l'unicità dell'itinerario esistenziale e professionale di Franca Matricardi. Ha ignorato la sua vita straordinaria, l'originalità delle scelte, gli onori professionali, la ricchezza delle esperienze e l'amore per la sua città. Un amore profondo poco ricambiato. L'auspicio è dunque che, grazie alla disponibilità dei suoi familiari che ci hanno permesso di ricostruire i tratti salienti della sua personalità privata e pubblica, si possa approdare a un formale riconoscimento del contributo dato dall'ingegnera ascolana alla storia del nostro paese e alla storia dell'emancipazione femminile di cui è stata pioniera e protagonista d'eccezione.

a76

CORRADO ALVARO: «VIAGGIO IN TURCHIA» E LA CAPITALE DELLA SOLITUDINE

di Bülent Ayyıldız

INTRODUZIONE

Viaggiare in Oriente è sempre uno dei concetti più attraenti nel mondo occidentale. Anche se il concetto dell'«Oriente» è una creazione dell'«Occidente»¹, l'Oriente da secoli non cessa di attrarre e affascinare l'Occidente. In genere, viaggiare in Oriente significa anche viaggiare verso diverse culture e diversi mondi; da un lato questa esperienza riflette la curiosità dell'uomo per conoscere altri paesi e popoli che rappresentano a volte il nemico, a volte l'amico. Partendo da tali pregiudizi si capisce come tracciare l'evoluzione dell'idea dell'Oriente in Occidente non sia facile.

La relazione tra l'Oriente e l'Occidente ha una lunga storia che costituisce forse uno dei più importanti argomenti del cammino dell'uomo. Non sarebbe possibile fare un riassunto della lunga e intrinseca relazione tra i due mondi in un articolo così limitato. Ma bisogna dire che la relazione tra l'Oriente e l'Occidente, in un certo senso, è l'ispiratrice delle più belle opere letterarie sia in italiano che in altre lingue del mondo².

Perciò viaggiare in Oriente, soprattutto per i letterati e per gli uomini di cultura è una fonte d'ispirazione. Partendo da questo punto, per gli italiani, che sono i più coraggiosi e curiosi viaggiatori di tutti i tempi, l'Oriente simboleggia tanto (e gli italiani come popolo devono molto all'Oriente, in ogni senso della parola): basti ricordare che la cultura italiana è la prima che incontra quella d'Oriente e si fonde meravigliosamente bene con essa.

¹ Per la creazione dell'idea di un «Oriente» preciso, basti ricordare Edward Said e il suo libro *Orientalismo*. Oltre Edward Said, ci sono molti nomi importanti come Franco Cardini, Henri Pirenne, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, Amin Malouf che hanno contribuito alla comprensione dell'idea di «Oriente» e dell'«altro». Per un corpus generale vedi H. Goddard, *A History of Christians – Muslims Relations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000; D. Thomas, A. Meallett (a cura di), *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, Leiden-Boston, Brill, 2012.

² Dalla letteratura turca basti ricordare Orhan Pamuk e il libro che gli ha portato il premio Nobel, *Istanbul*.

La storia della relazione degli italiani con l'Oriente ha un grande passato in cui esiste ogni emozione dell'essere umano come la gioia, la paura, sentimenti amichevoli e ostili e così via. In aggiunta al rapporto umano con l'Oriente, i rapporti economici e quelli del commercio sono in un certo senso la base fondamentale della relazione dell'Italia con l'Oriente.

Per quanto riguarda, invece, la percezione dei rapporti Oriente-Occidente, uno stato e un popolo hanno avuto un ruolo eccezionale per quanto riguarda l'Italia in generale e gli stati italiani e la Serenissima in particolare: l'Impero ottomano e i turchi. Già dall'XI secolo, gli stati italiani che agiscono per fini economici hanno rapporti diplomatici con i turchi dell'Asia Minore. Questo rapporto diplomatico cresce col tempo e dopo la fondazione dell'Impero ottomano acquista un carattere molto solido, anche se talvolta si fanno notare discordie e liti come tra due amanti che si amano, ma ogni tanto fanno baruffa. Benché ci siano problemi di ogni tipo nei rapporti tra i turchi e gli italiani, la relazione tra i due (popoli e paesi) continua ad esistere. Partendo dalla storia della relazione solida tra i turchi e gli italiani, si potrebbe dire che questi due condividessero una storia assai complessa, e che la cultura di uno si fonda bene con quella dell'altro.

Essendo portatore di questa eredità di relazioni che va dal folclore alla diplomazia e dall'economia e commercio alla cultura, da un arcobaleno multiculturale, Corrado Alvaro viaggia in Oriente, in particolare in Turchia.

«VIAGGIO IN TURCHIA» E CORRADO ALVARO

Corrado Alvaro, nato a San Luca nel 1895 e morto a Roma nel 1956, è scrittore, giornalista e poeta. Queste date significano che Alvaro è un uomo che visse tra la modernità del nuovo mondo e le tradizioni del vecchio, in altre parole, lui è il figlio di un mondo che cambia velocemente, di giorno in giorno. In genere, gli scrittori del Novecento condividono lo stesso destino: per gli scrittori del Novecento, che sono stati testimoni del crollo del mondo più di una volta – prima nella Prima e poi nella Seconda guerra mondiale –, testimoni della corruzione morale e vittime di crisi economiche nonché di ideali di bellezza e felicità distrutti, viaggiare significa la via d'uscita dalle cattiverie di questo mondo. E perciò per loro, e soprattutto per quelli della Seconda guerra mondiale, il concetto di viaggiare ha una grande importanza.

Corrado Alvaro, desideroso di conoscere il mondo, viaggia in diversi paesi, tra cui la Turchia e la Russia. Durante il suo viaggio in Turchia, Alvaro dà testimonianza della nascita di uno stato nuovo, in altre parole, assiste alla nascita della Turchia moderna dove la tradizione si occupa di ogni parte della vita e dove il nuovo non si accetta subito, anche se è a vantaggio della società. Essendo cresciuto nell'ambiente letterario e sociale dell'Italia meridionale, conosce bene i dolori della nascita di uno stato e li riflette in un modo perfetto nella sua opera

Viaggio in Turchia (1932). Alvaro che è un grande intellettuale, accanto a storie universali e ai difetti dell'umanità di cui tratta generalmente, in *Viaggio in Turchia* narra anche la storia e le avventure della gente «civile e moderna» della Turchia. Per individuare e scoprire il carattere della società turca, Alvaro delinea ogni aspetto della vita quotidiana e della città, Ankara, dalla sua architettura alla sua multietnicità, e rivela lo *statu quo* della Repubblica turca.

Lo scopo di questo studio è analizzare l'opera letteraria di Alvaro intitolata *Viaggio in Turchia*, facendo dei *focus* sulla storia della nuova Turchia e soprattutto su Ankara, che è descritta come la capitale della solitudine, e sulle vicende interessanti raccontate dal punto di vista di un giornalista occidentale, mettendo in secondo piano lo stile dell'autore, che porta anche delle novità nel campo della letteratura di viaggio, implicandovi la fascinazione dell'Oriente.

Corrado Alvaro viaggia in Turchia nel 1931, cioè subito dopo la guerra d'indipendenza turca e la fondazione della Repubblica Turca. Per questo motivo, Alvaro è testimone del nuovo stato turco che comprende nel suo spirito sia la cultura dell'Impero ottomano che i nuovi valori acquisiti dal mondo occidentale. È assai rilevante, anche per capire la curiosità «da intellettuale» dello scrittore, che Alvaro accetti di viaggiare in Turchia per conoscere «il nuovo paese» che rinasce dalle sue ceneri dopo la guerra d'indipendenza.

Ma che cosa si racconta in *Viaggio in Turchia*? Corrado Alvaro ci racconta la storia di un paese giunto a un punto di svolta storico. L'autore visita il paese su incarico del quotidiano «La Stampa», per indagare, analizzare e raccontare il processo di trasformazione di un paese neonato in cui vive un vecchio popolo, in altre parole, lo scrittore riflette brillantemente la società turca nel suo complesso. Il frutto delizioso di questo viaggio è un libro ben conosciuto, *Viaggio in Turchia*, pubblicato nel 1932 per la prima volta. Il libro contiene sedici diversi capitoli in cui lo scrittore racconta il suo viaggio prestigioso³. «Infatti, dalle pagine di Alvaro, apprendiamo notizie, circostanze, avvenimenti che hanno segnato questo mutamento. Solo che l'autore non si attarda in complicate riflessioni socio-politiche, non teorizza, non generalizza»⁴. Armando Balduino, critico italiano, esprime così quest'approccio alvariano:

L'attenzione dello scrittore si appunta infatti quasi totalmente su fattori puramente formali, appagandosi e compiacendosi di una prosa lambiccata e stemperata in un lirismo spesso stucchevole e retorico, col solito affollarsi di immagini e di comparazioni che, almeno latamente, sono di marca dannunziana⁵.

³ I capitoli di *Viaggio in Turchia* sono: *Da mare a mare, Istanbul e la piccola vita, Immagini della vecchia Turchia, Figure bizantine, Costa d'Asia, Brussa la nobile, La capitale della solitudine, Il laboratorio d'un uomo di Stato, Vita sull'altipiano, Il popolo in festa, Da Conià al Mar di Levante, Dove fu Roma, La nuova Turchia, Veduta di Cipro, Mediterraneo, Domenica ad Atene.*

⁴ C. Alvaro, *Viaggio in Turchia*, prefazione di Mario Fortunato, Vibo Valentia, Monte Leone, 1995, p. 11.

⁵ A. Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965, p. 60.

Perciò si può dire che nello stile di Alvaro, particolarmente puro e comprensibile, l'attenzione principale della parola è rivolta soprattutto alle cose e agli avvenimenti, senza nessun pregiudizio. Il grande critico della letteratura alvariana, Mario Fortunato, teorizza lo stile di Alvaro con le seguenti parole: «una macchina fotografica con l'obiettivo aperto; non pensa, accumula passivamente impressioni»⁶.

Questa descrizione dello stile di Alvaro ci porta a un'altra realtà della letteratura di viaggio, cioè all'«oggettività del racconto». Alvaro, nel suo libro intitolato *Viaggio in Turchia*, non cerca di definire, oppure non pretende di comprendere ciò che gli sta attorno, come gli avvenimenti politici o economici, oppure la cultura nuova che cerca di inserirsi nel modo migliore possibile in quella vecchia. Infatti, nelle sue pagine Alvaro non si comporta come un passero che viene dall'Occidente portando nella mente sia l'idea dell'invenzione dell'Oriente, sia l'ostilità e il pregiudizio dell'Occidente. Per questa ragione, Armando Balduino definisce *Viaggio in Turchia* come il primo libro nato veramente dall'attività giornalistica di Alvaro⁷.

Il lato interessante di Alvaro è la riflessione degli echi meridionali, soprattutto calabresi nella sua letteratura, in altre parole la narrativa alvariana nasce dall'ambiente dove lo scrittore è nato e vissuto. Un ambiente familiare, infatti, procura le radici delle opere di Alvaro: cioè è importante scrivere con uno stile puro, ma elegante. Quest'approccio nella narrativa forma l'autobiografismo fondamentale dello scrittore calabrese. Spiega questo sentimento profondo con queste parole nel suo libro *Ultimo diario*: «Lo scriverei anche oggi, se qualcuno bonificasse qualche cosa, chiunque fosse, essendo io legato al lavoro, alla terra, alla sofferenza umana»⁸.

Durante il suo viaggio dalla Puglia alla Turchia e alla Grecia, Alvaro incontra la realtà del Mezzogiorno, sottolineandone la grave povertà in cui ritrova la presenza dei nomadi, dei pastori, dei contadini e di tutte le altre persone che cercano di sopravvivere nonostante le difficoltà ereditarie delle civiltà antiche e complesse⁹. Ad avviso di Alvaro la nuova Repubblica Turca, la quale riflette le tracce dei dolori infiniti affioranti dai secoli passati, dallo stato antico a quello moderno, tiene nella sua anima le analoghe vicende umane con cui si caratterizzano la mentalità di uno stato e di un popolo. Per Alvaro basta che lui, come una macchina fotografica, descriva, rifletta e riproduca. E adesso vediamo come funziona la macchina fotografica alvariana.

⁶ Alvaro, *Viaggio in Turchia*, cit., p. 12.

⁷ Balduino, *Corrado Alvaro*, cit., p. 60.

⁸ P. De Marchi (a cura di), *Cronologia*, in C. Alvaro, *L'età breve*, Milano, Bompiani, p. xxviii.

⁹ Balduino, *Corrado Alvaro*, cit., p. 61.

LA CAPITALE DELLA SOLITUDINE: ANKARA

Durante il suo viaggio in Turchia, lo scrittore calabrese visita tanti paesi e città cominciando da Istanbul fino al Tauro e a Mersina. Ma c'è un posto dove Alvaro ricorda con un po' di nostalgia la sua gioventù e la sua patria: la clamorosa capitale della solitudine, in altre parole, Ankara. Oggi, per chi la visita, Ankara è ormai la capitale della Turchia, ma nel periodo di Alvaro, Ankara è una città solitaria e in un certo senso imbarazzante, in cui Mustafa Kemal cerca di formare la nuova Repubblica Turca al bisogno delle esigenze del periodo, rispettando fino in fondo i principi della libertà e dell'indipendenza del mondo occidentale, strappando dall'incubo la società turca. Ankara non è un posto qualunque. Sulle spalle della città si allunga una storia in cui un romano si incontra con un tartaro, una storia cristiana accanto a quella musulmana, in poche parole, la storia di differenti civiltà. Alvaro racconta la storia di questa città in un modo abbastanza dettagliato con l'attenzione di uno storico che cerca di trasmettere tutte le informazioni necessarie ai suoi studenti:

Tutti sanno che Ankara ha una storia. Fu uno dei culmini rocciosi del mondo antico, un'acropoli come ve n'era a Roma, ad Atene; ma questa non riuscì mai a diventare un segnacolo. Non vide soltanto i turchi, ma Tamerlano e i tartari, e Grecia e Roma; diventò una difesa contro l'Oriente più informe, un ritiro per i concili della Chiesa, uno scoglio su cui ripararono le migrazioni cristiane verso Occidente. Si dice che vi abbia posato San Paolo. Poi, ancora, una difesa della Turchia stessa. Oggi torna a quella funzione¹⁰.

Narrando la storia della città, Alvaro non si sofferma a lungo sulla storia e sui fatti del passato, invece guarda sempre avanti, tra la nebbia del passato in cui l'uno nasconde l'altro: vede una nuova città creata secondo i principi della modernità, come Parigi, Londra, con una precisione e la mentalità di bellezza di un architetto occidentale, e con quest'approccio descrive la situazione della capitale della solitudine, Ankara, nel 1931, con la seguente frase come se raccontasse una fiaba:

Dicevo che la nuova struttura di Ankara è una pagina eloquente della vita turca. L'architetto la formulò nel suo studio, senza pur conoscerne il luogo, e a dispetto dei venti che vi soffiavano impetuosi, carichi di neve o di polvere; ne fece una metropoli di tipo europeo, e precisamente germanico, con le grandi arterie, i grandi viali, i giardini, le aiuole che dividono nel mezzo della strada¹¹.

La capitale della solitudine non significa solo essere lontano dagli altri, ma simboleggia anche la Rivoluzione turca che è, in realtà, realizzata sotto condizioni

¹⁰ Alvaro, *Viaggio in Turchia*, cit., p. 83.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

difficilissime, portando sulle spalle la stanchezza di un impero vasto e vecchio e di una storia profonda e complicata e resistendo alle pressioni straniere che desideravano la morte di «uomo malato». Ma l'«uomo malato» non è morto, se si racconta con un esempio della cultura occidentale, è la risurrezione della società turca. La nuova vita nella città della rivoluzione non procura condizioni assai rigide solamente per i turchi, al contrario, la vita è durissima per tutti quanti. Qui ci incontriamo con Alvaro giornalista che coglie uno stato d'animo di un nuovo stato e riscopre gli eterni problemi umani con grande precisione. Per dirlo con le parole di Alvaro:

La rivoluzione vi si alloggiò, prima nelle catapecchie, gli impiegati dormirono all'aperto, gli ambasciatori nei treni fermi alle stazioni, per tutto il primo anno della sua nuova vita¹².

L'autore descrive il proprio viaggio in un modo ben chiaro. La chiarezza delle parole usate si vede già nelle prime pagine sulla visita di Ankara. La chiarezza della lingua riflette la vivacità delle idee di Alvaro: per lui, la città è come un'organismo vivente in cui il giorno e la notte trovano il proprio posto. Per darne un esempio:

Di giorno vi corrono gli autobus rossi come la ceralacca e mezzo vuoti come in una città balneare all'inizio della stagione; di notte i lumi disegnano il progetto della città a venire tracciato dalla valle alle calve alture, e ci si accorge dello spazio immenso che essa occupa; e tutto ha moto e vita a vuoto, in questo progetto e disegno vivente¹³.

In merito alle vicende storiche nel periodo del viaggio di Alvaro, si può ben dire che la trasfigurazione di una società così vecchia non è una cosa facile: le persone di questa società sono testimoni del periodo di transizione; e tale condizione crea in loro un dilemma tra il moderno e l'antico, tra l'Oriente e l'Occidente. Infatti, Alvaro cerca di delineare il quadro della Turchia moderna con mezzi e termini suggestivi, ma in ogni caso il lettore è rapito sempre dalla oggettività dell'autore che viene a contatto con la realtà concreta umana, politica e sociale¹⁴. Alvaro edifica perfettamente la storia del cambiamento della società e l'adattamento delle persone alla nuova vita. In questo passo si fa dunque un riferimento alla complicata cultura orientale. E ci disegna Ankara come un uomo ordinario che non può essere né il protagonista della storia né a cui si può negare il suo posto nella storia; per Alvaro basta che se ne veda il carattere in dilemma:

Un uomo giusto e pio, né abbastanza vecchio né troppo moderno, figura spaurita della Turchia in questo principio del tempo nuovo¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 83.

¹³ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴ Balduino, *Corrado Alvaro*, cit., p. 61.

¹⁵ Alvaro, *Viaggio in Turchia*, cit., p. 93.

Un altro aspetto che attrae costantemente l'attenzione dello scrittore è la vita multiculturale ed etnica di Ankara. Nella storia dell'Asia Minore, Ankara si profila come un luogo multiculturale e multietnico. Alvaro ci riferisce questa realtà narrando la storia della città e, basandosi sulla storia della città antica, presenta la situazione moderna della città in cui si vede un arcobaleno folcloristico:

La singolarità di questa nuova capitale è che ogni strato della popolazione è come trapiantato, senza comunione fra l'uno e l'altro: soldati, stranieri, indigeni, impiegati, alti funzionari, ministri, donne di molte razze europee e asiatiche, osservatori stranieri, avventurieri e avventurieri di questa nuova terra, formano una popolazione di nuclei distinti, pochi per ogni specie, come in un'arca¹⁶.

Narrando il suo viaggio in Turchia, Alvaro propone un linguaggio molto semplice ma efficace. Inoltre, racconta la vita ordinaria ad Ankara, ma con una grande differenza dagli altri scrittori di viaggio d'Occidente, agendo senza la produzione immaginaria di un europeo: non esagera mai, tende solo a sottolineare, con una leggera ironia, la vita che la gente vi conduce senza accorgersene. L'ironia di Alvaro non è un pregiudizio raffigurato dalla cultura occidentale per descrivere l'Oriente. L'ironia alvariana, infatti, ci consegna in sostanza la sua *ars poetica* e ci spiega come nascono in lui la percezione della vita e l'impulso a raccontare. Per darne un esempio:

Non so con quanti anni di ritardo vedemmo in una di coteste sale il *Ladro di Bagdad*: l'Oriente veduto in Oriente; la platea tutta rideva di tanta ingenua fantasia [...]¹⁷.

Ankara, la capitale della solitudine, la città della rivoluzione e l'arcobaleno delle culture non perde mai il suo fascino. Cambia, però, di tempo in tempo. Infatti, per Alvaro, la capitale della solitudine non termina mai, cambia, tuttavia, solamente forma. Ecco, a tal proposito, le parole di Alvaro che fanno sempre sentire il calore della sua diretta partecipazione al suo lavoro di giornalismo:

Ankara è un paese inquietante; come su per i palchi di una fabbrica non finita vi si prova un malessere irragionevole; il vecchio e il nuovo vi rimandano da un punto all'altro della città in un vagare ozioso e insoddisfatto¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

BÜLENT AYYILDIZ

CONSEGUENZA

In fin dei conti, come una persona che viaggia in Oriente, lo scrittore calabrese ci presenta una foto della Turchia del 1931 come un'esperienza unica. Quest'esperienza unica è uguale sia per Alvaro che per lo stato turco. Di conseguenza, si nota che il libro *Viaggio in Turchia* consiste di temi principali e di elementi reggenti il concetto della letteratura di viaggio. Utilizzando una narrativa comprensibile e ben curata, tenendo d'occhio la trasfigurazione sociale, Alvaro, testimone del crollo del mondo moderno e della corruzione dell'umanità, ci fa capire la situazione ad Ankara e in tutto il paese con le seguenti parole:

e qui è tutto un quadro, come in certe figurazioni scolastiche dei vari stadi dell'umanità nelle varie età del mondo¹⁹.

I richiami diretti o indiretti alla cultura calabrese tornano spesso nel racconto alvariano e su tutte le parole pesa una visione della vita in cui due popoli e stati diversi condividono un destino analogo. In poche parole, la macchina fotografica di Alvaro si sofferma sulla realtà turca degli anni trenta. È insomma assai indicativo che Corrado Alvaro abbia così massicciamente sentito la condizione di un paese rinato dalle sue ceneri e la solitudine di una città.

¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

SOGNANDO LA GUERRA DI SPAGNA.
EUGENIA CHIOSTERGI FRA GINEVRA E OXFORD

di Lidia Pupilli

La vita come missione e, quando le condizioni esterne lo richiedono, l'azione, l'impegno fino al limite estremo delle possibilità. Questi gli imperativi che Eugenia Chiostergi (Ginevra, 1917-1983, docente, militante comunista e sindacalista) assorbì e fece propri sin dall'infanzia in un ambiente familiare d'eccezione: aperto e anticonformista, votato agli ideali della cultura, della solidarietà, dell'antifascismo e, soprattutto, del mazzinianesimo¹.

Il nucleo familiare creato da Giuseppe (1889-1961) ed Elena Fussi (1891-1966), genitori di Eugenia, si era costituito a Ginevra negli anni della Prima guerra mondiale, essendo il primo approdato in Svizzera in seguito alla rocambolesca vicenda di cui si era reso protagonista nel turbine della Grande guerra. Repubblicano e sovversivo marchigiano già messosi in luce in Veneto (all'epoca degli studi commerciali presso Ca' Foscari) e a Palermo nella temperie della Settimana rossa, Chiostergi era partito volontario per la Francia arruolandosi nella Compagnia Mazzini, secondo lo slogan che aveva mosso tanti altri repubblicani: «O sui campi di Borgogna per la sorella latina, o a Trento e Trieste». In altri termini, se non si poteva agire per il proprio paese – fermo nella neutralità – al fine di riconquistare le terre irredente, si doveva partire alla volta della Francia, repubblica sorella e faro di civiltà, per combattere la tirannia degli imperi centrali e cercare anche di portare la guerra sul fronte italiano. Quando quest'ultimo obiettivo, per molti prioritario, sfumò e la maggior parte fra coloro che avevano attraversato il confine concentrandosi a Nizza rientrarono in Italia, Chiostergi decise di rimanere, testimoniando fino in fondo la fede nei propri ideali: portato a interpretare la guerra come un titanico scontro di civiltà, all'ideale nazionale faceva subentrare il suo internazionalismo. Inquadrato come soldato semplice nell'esercito transalpino e nella legione garibaldina guidata da Peppino Garibaldi, conobbe il battesimo del fuoco il 26 dicembre 1914,

¹ L. Pupilli, *Unite dalla famiglia, separate dall'ideale. La repubblicana Elena Fussi e la comunista Eugenia Chiostergi*, in L. Pupilli, E. Sansoni (a cura di), *L'impegno intellettuale e politico delle donne nel Novecento*, Fano, Aras, 2014, p. 85.

venendo gravemente ferito, nonché creduto morto, il 5 gennaio successivo nella foresta delle Argonne. Riallacciati fortunatamente i contatti con i familiari e la fidanzata Elena – che, come molti altri in Italia (incluso Cesare Battisti), lo avevano già commemorato –, Giuseppe, rinchiuso nei *Reserve Lazzarett* tedeschi nella scomoda fattispecie di combattente di un paese neutrale, scampò a una possibile fucilazione tramite il riconoscimento dello status di prigioniero di guerra, giovandosi infine di uno scambio di *grands blessés* gestito dalla Croce rossa, che gli consentì di approdare in un paese neutrale, la Svizzera appunto, dove si radicò mettendo su famiglia con Elena.

Di lì a qualche anno, consumatasi la crisi dello Stato liberale, il nuovo ambiente elvetico lo avrebbe visto nel ruolo di «eminenza grigia» dell'antifascismo ginevrino – come veniva definito nel *côté* del locale fascio – e di nucleo propulsore della Colonia italiana libera: un articolato insieme di associazioni italiane defascistizzate, culturali e operaie, che alimentavano un fondamentale spazio di libertà riuscendo a contrastare con notevole efficacia l'influsso del regime sulla comunità di connazionali lì residente. Ruolo pagato a caro prezzo con la perdita dell'impiego presso la Camera di commercio².

L'attività antifascista – che vedeva Beppe muoversi anche nella Concentrazione antifascista – si concretizzò, inoltre, in una pressoché quotidiana e naturale pratica di accoglienza verso profughi e fuorusciti dall'Italia, che affluirono numerosi soprattutto dopo le leggi del 1926 e per i quali spesso Ginevra rappresentava solo una tappa verso la Francia:

per le sue idee aveva perso l'impiego; ma la sua casa, la sua tavola, i suoi consigli erano sempre largamente a disposizione degli esiliati di ogni partito, già noti o ancora a noi sconosciuti. [...] Il fatto che tutta la famiglia fosse impegnata al lavoro non impediva di accogliere chi sapeva di trovarci all'ora dei pasti. Sentivamo scricchiolare la ghiaia del giardino: il nuovo ospite era il benvenuto³.

Se a transitare per casa Chiostergi furono personalità come Sandro Pertini ed Emilio Lussu, ciò che in questo caso interessa sottolineare è il “noi” sotteso a tutta la vicenda, il fatto che il nucleo familiare fosse animato, al di là delle inclinazioni individuali e dei personali impegni, da una fondamentale comunione di intenti e contrassegnato da un preciso stile: il dovere innanzitutto, lo spendersi in maniera indefessa e disinteressata per una causa giusta e ideale, per il bene della collettività. Aspetti che emergono con evidenza nell'attività profusa sul piano

² Su questi aspetti si rinvia al saggio citato nella nota precedente, nonché a G. Chiostergi, *Diario Garibaldino ed altri scritti e discorsi*, a cura di E. Fussi, V. Parmentola, Milano, Associazione Mazziniana Italiana, 1965, e, da ultimo, a L. Pupilli, *L'uomo che visse due volte*, in M. Severini (a cura di), *Trame disperse. Esperienze di viaggio, di conoscenza e di combattimento nel mondo della Grande guerra (1914-18)*, Venezia, Marsilio, 2014.

³ E. Fussi Chiostergi, E. Chiostergi Tuscher, *Prefazione*, in Chiostergi, *Diario Garibaldino*, cit., pp. vi-vii; Pupilli, *Unite dalla famiglia, separate dall'ideale*, cit., pp. 91-92.

associazionistico, solidaristico (tutti e tre collaborano lavorando, *in primis*, per la Colonia italiana, le «nostre libere istituzioni», e l'accoglienza ai fuorusciti) e più prettamente politico:

La vita è febbrile in casa nostra. Siamo tre energie, io mio marito e mia figlia, che pur avendo un ideale unico seguiamo attività diverse e molteplici. Mia figlia fra la gioventù universitaria e operaia, mio marito nell'emigrazione francese e italiana e io che cerco di aiutare tutti come posso e ho dovuto abbandonare la segreteria della lega femminile per la pace e la libertà, sezione italiana di Ginevra⁴.

Beppe, dopo il licenziamento e una fase difficile sul piano lavorativo, aveva intrapreso l'insegnamento nella scuola secondaria (attività in cui si era cimentato anche nell'anno scolastico 1913-1914 a Palermo); Elena, già docente di lingue straniere in Italia, era impiegata al Bureau International du Travail e riuscì a gestire fra 1931 e 1936 il segretariato italo-ginevrino della WILPF; mentre Eugenia, nata nel 1917 (nel 1921 era stata seguita da Bianchina, morta a due anni per una malattia infettiva), era alla metà degli anni trenta una vulcanica studentessa universitaria di lettere e filosofia nel locale ateneo, alle prese con mille attività e la febbrile costruzione di reti associative secondo modalità che denunciano una chiara impronta paterna. Già in altra sede si è avuta occasione di avanzare l'idea che quest'ultima avesse mutuato e «trasposto» nel proprio genere di appartenenza dei modelli riconducibili all'esempio di Giuseppe, rivelandosi una figura femminile diversa dalla madre Elena, tendente a leggere i rapporti con il coniuge in termini di supporto, di silenzioso affiancamento e quindi, in ultima analisi, di più tradizionale subalternità; schema che non verrà replicato dalla giovane nell'ambito della sua futura relazione di coppia. D'altra parte, il filo rosso che lega la ragazza al padre viene messo in luce, sempre alla metà degli anni trenta, sia da Elena – «Segue le orme di papà suo e quello che fa lo fa con passione, sincerità e noncuranza della propria persona [...] il suo istinto, oltre che la sua educazione, spingono sulla stessa nostra strada» –, sia dalle autorità fasciste che sorvegliano l'intera famiglia: «segue nelle tendenze politiche il padre, del quale manifesta le idee nella cerchia delle sue conoscenze»⁵.

Ma proprio questo tornante cronologico, in cui Eugenia (Genni o Mimma, nel lessico familiare) sembra muoversi, un po' a detta di tutti (lei stessa si dà da fare per diffondere il periodico mazziniano di Alina Albani Tondi e la rassicura circa la sua «fede»), ancora nell'alveo ideologico-politico tracciato dal padre, rappresenta un crinale interessante, poiché testimonia dell'avvio di un percorso di autonomia che porterà la giovane a collocarsi su una sponda diversa, quella comunista (a cui, secondo «l'Unità», approdò nel 1942). Ad avere

⁴ Archivio Centrale dello Stato, Casellario politico centrale, b. 2209, fasc. Fussi Elena, lettera di El. Chiostergi ad A. Albani Tondi, St.-Cergues-les-Voirons, 11 agosto 1936.

⁵ Pupilli, *Unite dalla famiglia, separate dall'ideale*, cit., pp. 87, 94-95, 97-98 (citazioni alle pp. 85 e 97).

un peso probabilmente rilevante, oltre alla familiarità con il mondo operaio, appresa e costantemente praticata entro le mura domestiche, e a ragioni di carattere generazionale (propensione a giudicare come scarsamente incisivi rispetto alle sfide del presente gli strumenti e le soluzioni offerti dalla corrente repubblicana e mazziniana), le dinamiche sprigionate dalla guerra di Spagna, nel contesto della quale, affermava Elena, «non esistono più frontiere, esistono due concezioni e null'altro». Naturalmente fu pieno l'appoggio dei Chiostergi alla causa repubblicana – nacque un'associazione Amici della Spagna e nel 1939 la colonia per figli dei lavoratori italiani eretta in Francia, nella vicina Saint-Cergues, accolse un centinaio di bambini spagnoli sotto la guida del reduce Simon Turner e della sua compagna Giaele Franchini, vedova del combattente Mario Angeloni – e grande il trasporto con il quale essi seguirono l'andamento del conflitto e il destino individuale di tanti che, più o meno giovani, avevano deciso di partire. Fra questi anche Eugenia⁶.

Qui si innesta la non trascurabile dimensione emancipativa del viaggio, perché fu proprio durante il viaggio lungo una direttrice conosciuta – quella che, passando per la Francia, conduceva da Ginevra all'Inghilterra – a prodursi il tentativo di deviazione che mise in fibrillazione soprattutto Elena, allertando le stesse autorità fasciste. Si era alla fine di luglio del 1936 quando Eugenia, trovandosi nell'ambiente antifascista di Parigi diretta a Oxford per motivi di studio, telefonò al padre manifestando il proposito di attraversare il confine iberico per unirsi alla lotta in corso. A questo punto Elena mobilitò tutte le proprie capacità di persuasione e profuse ogni sforzo dialettico pur di distogliere la figlia dal pericoloso obiettivo:

Papà mi ha riferito la tua telefonata. Ne sono rimasta turbata. Ma comprendo come l'influenza dell'ambiente ti abbia presa e comprendo che tu vuoi volare. Però non ti dico «vola». [...] Il corso di Oxford dura tre settimane. Parti subito per Oxford. Fa [*sic*] quello per cui sei partita e costringi per il momento la tua esaltazione a starsene quieta. È la cosa più giusta da fare per ora. Se tu decidessi di andare in Spagna Beppe partirebbe immediatamente per raggiungerti e la sua salute ne soffrirebbe. Tutti e due aspettate le tre settimane che vi chiedo, e poi concordatevi sul da farsi. [...] L'anno passato abbiamo accompagnato il nostro rondinino nel suo primo viaggio. Quest'anno l'abbiamo lasciato volar da solo, ma perbacco! Il rondinino minaccia voli formidabili. [...] Se fosse stato bene, credo che papà sarebbe già partito, non te lo volevo scrivere questo mio pensiero per paura di farlo sorgere anche in te⁷.

L'avvio di questo percorso di autonomia era dunque stato avallato dai genitori stessi che, ben consapevoli dell'importanza di viaggiare e padroneggiare le lingue,

⁶ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁷ Archivio Chiostergi-Tuscher, Senigallia, cart. 17, famiglia 1935-41/attività politiche e associative, fasc. Corrispondenza viaggi, vacanze, studi, sottofasc. 1936, E. Fussi Chiostergi a E. Chiostergi, Ginevra, 27 luglio 1936.

avevano fatto «spiccare il volo» alla loro figlia diciottenne – di cui emergono curiosità, vitalità e una certa irruenza dialettica – già l'anno precedente. La meta era stata sempre la stessa, l'Inghilterra, con interessanti tappe intermedie, fra le quali Parigi. Alcuni passaggi di una lettera del settembre 1935, nei quali Genni confronta comunismo e repubblicanesimo in relazione alle sfide poste dall'attualità politica, rivelano una sottile presa di distanza dalle posizioni paterne, cosa che peraltro doveva essere all'ordine del giorno in una famiglia aperta al dialogo e al confronto. Se in merito alla questione dei fronti popolari la giovane marcava con precisione i rispettivi spazi parlando di «noi» e «loro» (i comunisti), poco più in là, gli steccati si facevano meno rigidi e addirittura si poteva ipotizzare – non essendo il comunismo destinato a rimanere un fatto transitorio in Italia (e in questo la ragazza aveva visto bene) – di aiutare la rivoluzione comunista, «pur non essendo quella che noi desideriamo», per trasformarla in ciò che il padre chiamava «l'era mazziniana». Inoltre la lettura mattutina di *Dei doveri dell'uomo*, pietra miliare dell'apprendistato politico di Beppe, aveva ingenerato nella studentessa dei dubbi sulla concezione mazziniana di Dio⁸.

Tornando al delicato frangente del luglio 1936 tratteggiato nella precedente citazione, in quelle trepidanti e affettuose righe il legame padre-figlia emerge più che mai evidente e viene ribadito in chiusura di lettera, quando Elena afferma di avvertire per la figlia un sentimento che Beppe le aveva fatto provare assai spesso ai tempi della guerra: il tentativo di dissuasione implicava, dunque, un necessario e ineludibile ripensamento della storia personale e familiare. Ciò che entrambi i genitori chiedevano a Genni era di non partire senza la compagnia del padre, ma evidente è il richiamo esercitato anche su quest'ultimo dal conflitto in corso. D'altro canto, la storia del non più giovanissimo e acciaccato Beppe – aveva quarantasette anni, mentre Elena era solo di due anni più giovane – parlava chiaro (prima del 1914, c'erano state le partenze del 1911 e 1912 alla volta di Albania e Grecia) e rappresentava una sorta di *pattern* già tracciato per la ragazza, tentata da un atteggiamento e una propensione al rischio che la madre reputava «virili» e rispetto ai quali proponeva un modello differente, da lei stessa incarnato:

Io non voglio che tu corra nessun pericolo. La logica, l'entusiasmo tuo sono bellissime cose, ma non desidero che tu vada in un paese sconosciuto in sommossa, senza conoscerne la lingua, in un paese del tutto diverso [...]. Non ho soltanto paura della guerra civile, ho paura anche di quell'ambiente per te che, come vedo, sai subire così bene il fascino dell'eccitazione che ti circonda. [...] Io vorrei già vederti sposa, ma di tanti figli, in modo da non veder più sorgere in te di questi desideri pericolosi. [...] non disprezzare l'opera tua di raccoglitrice di premi per le scuole [le scuole italiane defascistizzate che si finanziavano attraverso lotterie a premi]. È un'opera preziosa che

⁸ Ivi, sottofasc. 1935, E. Chiostergi a E. Fussi Chiostergi e G. Chiostergi, Burnham-on-sea (GB), 6 settembre 1935.

contribuisce a tener testa qui [...] alle carogne fasciste. [...] Io non sono nata per gli atti eroici. Mi piace lo sforzo continuo e paziente⁹.

Il richiamo alla ragione e a una scelta ponderata sortì infine l'effetto sperato e l'arrivo a Ginevra, il 30 luglio, di una lettera che parlava dell'imminente partenza per Oxford diradò le nuvole dense che avevano oscurato il cielo di Elena; inoltre gli echi generati, il giorno successivo, da una cartolina giunta proprio dalla città universitaria si riverberarono su un gioioso poscritto vergato da Beppe: «Tutto è bello nel mondo!», tu scrivi, e noi cosa possiamo desiderare di più?¹⁰

Tuttavia, terminato il soggiorno inglese, durante il quale Eugenia familiarizzò con la locale comunità operaia e del quale avrebbe poi dato conto a Radio Ginevra, la giovane rientrò a Parigi, costituendo per i genitori un filo diretto con i locali circoli antifascisti e una finestra aperta sulle vicende della guerra civile, latrice di dolorosi lutti. La perdita del citato Mario Angeloni risvegliò in Elena il ricordo delle sofferenze a suo tempo provocate dalla finta morte di Beppe e da quella, purtroppo vera, della sua secondogenita, suggerendole delle considerazioni sulla gestione e l'elaborazione del dolore che mettono nuovamente in luce l'«atteggiamento maschio» e una certa durezza del carattere di Eugenia, insofferente di fronte alle eccessive manifestazioni di coloro che si presentavano al cospetto della vedova Giaele. D'altro canto, la tormentosa presenza del conflitto iberico incombeva, costante, sui quotidiani scambi epistolari, interrogando a fondo le coscienze:

Io lo [Beppe] capisco, e come, ma anch'io sto zitta zitta e non dico una parola, dalla paura di rompere quel velo d'equilibrio che lo fa stare ragionevole a questo posto, umilissimo posto, ma [se] lascia lui Ginevra, l'antifascismo attivo perde la testa. Ma anch'io mi dò [*sic*] delle ragioni, che sono tutte vere, tutte sincere... ma che sono le ragioni vere e sincere di fronte a quelli che danno la vita, di fronte alle donne che restano sole? Non credi tu che mi sento anch'io piccina piccina? Ho un bel ricordarmi che vent'anni fa [...] avevo dato tutto ed ero pronta a subire tutto coraggiosamente [si riferiva ai fatti vissuti all'epoca della Grande guerra]¹¹.

Dubbi penetranti e viscerali per i quali certamente Elena non avrebbe potuto trovare confidente migliore di sua figlia Eugenia.

⁹ Ivi, cart. 17, famiglia 1935-41/attività politiche e associative, fasc. Corrispondenza viaggi, vacanze, studi, sottofasc. 1936, E. Fussi Chiostergi a E. Chiostergi, Ginevra, 29 luglio 1936.

¹⁰ Ivi, E. Fussi Chiostergi a E. Chiostergi, Ginevra, 31 luglio 1936 (con poscritto di G. Chiostergi).

¹¹ Ivi, E. Fussi Chiostergi a E. Chiostergi, Ginevra, 8 settembre 1936.

MARIA ELENA PANICONI insegna Lingua, letteratura e cultura araba presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Macerata.

CRISTINA SCHIAVONE insegna Lingua e traduzione francese presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Macerata.

STEFANO ALOE è professore associato di Slavistica presso l'Università di Verona, dove insegna Letteratura russa e Filologia slava.

VAZHA KIKNADZE è professore ordinario dell'Università di Stato di Tbilisi (Georgia) dove dirige l'Istituto di Storia e di etnologia.

MARCO SEVERINI insegna Storia dell'Italia contemporanea presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Macerata. Ha fondato e presiede l'Associazione di Storia Contemporanea (ASC).

ANTON GIULIO MANCINO insegna Storia del cinema presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata.

GOFFREDO GIRALDI, docente nelle scuole superiori e socio ASC, svolge da oltre un ventennio attività di ricerca e di divulgazione astronomica.

ROBERTO CRESTI insegna Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata.

STEFANO BRACALENTE, docente nelle scuole superiori e socio ASC, è dottore di ricerca in Storia dell'arte contemporanea.

COSTANZA GEDDES DA FILICAIA insegna Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata.

MADDALENA MARCHETTI, docente nelle scuole superiori e socio ASC, sta svolgendo un periodo di ricerca nel campo degli studi comparati presso l'Università di Montpellier.

RAFFAELLA CAVALIERI, socia ASC e dottoressa di ricerca in Letteratura e comunicazione presso l'Università di Siena, è studiosa di storia del viaggio.

OMAR COLOMBO, socio ASC, è studioso di storia politica e autore di saggi e di una monografia sulla storia del fenomeno brigatistico.

SILVIA BOERO, studiosa di genere e comparatista, è professoressa associata presso la Portland State University.

ANDREA PONGETTI, socio fondatore ASC, giornalista, si è occupato di storia politica e di storia del giornalismo in età contemporanea.

UGO PAVAN DALLA TORRE, dottore di ricerca in Storia contemporanea, è docente nelle scuole superiori, socio ASC, e studioso dell'associazionismo combattentistico e del reducismo italiano.

RITA FORLINI, insegna elementare distaccata presso l'Istituto di Storia di Ascoli Piceno, è socia ASC e componente del suo Consiglio direttivo.

BÜLENT AYYILDIZ, dottore di ricerca e studioso delle relazioni culturali e letterarie tra Italia e Turchia, lavora presso la facoltà di Lingue straniere dell'Università di Ankara.

LIDIA PUPILLI, dottoressa di ricerca in Storia contemporanea, è docente nelle scuole superiori, socia fondatrice e vicepresidente ASC, cultrice di Storia contemporanea presso l'Università di Macerata.

INDICE DEI NOMI

- 'Āli, Muhammad, 17, 197, 199, 200, 202, 204, 208, 210
 Abbati, Giuseppe, 131, 135, 136
 Acerbi, Giuseppe, 283, 294
 Adamoli, Giulio, 376
 Adriani, L., 119
 Agneni, Eugenio, 141, 142, 144, 146,
 Agstner, Rudolph, 313
 Al- Tahtāwī, Rifā' Rafī', 17, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212
 Albertone, Matteo, 332, 334, 335
 Albornoz, Carillo de, 427
 Alekseev, Michail P.,
 Alem, Leandro, 65
 Alessandro I, zar di Russia, 95
 Alexander, Alfred, 90
 Alighieri, Dante, 240, 354, 413, 441
 Almagià, Roberto, 314
 Al-Mas'ūdī, Abū al-Hasan 'Āli, 206
 Aloe, Stefano, 5, 14, 115, 124, 441
 Al-Shidyāq, Ahmad Fāris, 211
 Altieri, Lodovico, 70
 Al-Tūnisī, Khayr al-Dīn, 17, 211
 Amati, A., 313
 Amedeo di Savoia-Aosta, 336
 Amedeo I di Savoia, re di Spagna, 254
 Ameglio, Giovanni, 337
 Anau, Pamela, 253
 Anau, Salvatore, 18
 Anderson, Henry, 411
 Andreev, famiglia russa, 122
 Andryane, Alessandro, 403, 413
 Andryane, Pauline, 402, 403, 412, 413
 Andrzej, K., 312
 Angelini, Angelo, 87, 123, 127,
 Angelini, Francesco, 88, 92
 Angellotti, maggiore, 332
 Angeloni, Luigi, 405
 Angeloni, Manlio, 85
 Angeloni, Sergio, 92
 Ankwicz, Zofia, 101, 114
 Antinori, Giacomo, 348
 Antinori, Giovanni, 351
 Antinori, Giuseppe, 351
 Antinori, Nicola, 343
 Antinori, Orazio, 21, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351
 Antognoni, Ezio, 87
 Arimondi, Giuseppe, 332, 333, 334
 Armellini Carlo, 141, 142, 146
 Asburgo, famiglia, 70, 84, 295
 Ascoli, Napoleone, 354, 357, 364, 366
 Asinari di San Marzano, Alessandro, 318, 321
 Auerbach, Erich, 239, 240
 Auguste, Isabelle, 366
 Avezzana, Giuseppe, 410, 418
 Badoglio, Pietro, 333
 Balce, madame, 221
 Baldissera, Antonio, 319, 329, 332, 333, 335
 Baldoncini, Sandro, 220
 Ballesio, Gabriella, 437
 Balzac, Honoré de, 404
 Balzani, Roberto, 412
 Bandini, Clementina, 63
 Banti, Alberto M., 253, 351
 Banti, Cristiano, 131
 Baratieri, Oreste, 319, 321, 322, 327, 332, 333, 335, 336, 350, 351
 Barbanti Brodano, Giuseppe, 23, 432, 433, 434, 435, 438
 Barbiera, Raffaello, 142, 146
 Bargnani, Gaetano, 410