

Aurora

ELISABETTA ABIGNENTE *Messaggi in bottiglia. Appunti sul “fenomeno” Vivian Maier* **GUIDO CARPI** *Russia prebellica, una cultura al limite III* **CLAUDIA DE CRESCENTIS** *Una scrittrice fedele a se stessa. Natalia Ginzburg e la scoperta di Ivy Compton-Burnett* **VALERIA IANNACCONE** *La svolta del respiro. Polisemia del silenzio tra pagine bibliche e versi celaniani* **IMMACOLATA BALESTRIERI** *Lo spazio femminile nel Titus Andronicus di Shakespeare* **ALESSIA CUOFANO** *L’udienza di Václav Havel. Il paradosso sociale e l’assurdo* **VINCENZO DE ROSA** *Vincenzo Cardarelli e Sibilla Aleramo: l’epistolario della disillusione*

Aura è una rivista trimestrale
indipendente, open access e no profit.

*Avvertire l'aura di una cosa significa
dotarla della capacità di guardare.*

DIREZIONE DEGLI STUDI

Nicola De Rosa

Sara Gemma

Maria Castaldo

Miriam Orfitelli

ISSN 2723-9527

CC BY-NC-ND 4.0



aurarivista.it
aurarivista@gmail.com



Aura

numero 2 | 2021

Indice

- p. 1* Messaggi in bottiglia. Appunti sul “fenomeno” Vivian Maier
Elisabetta Abignente
- 17* Russia prebellica, una cultura al limite III
Guido Carpi
- 27* Una scrittrice fedele a se stessa. Natalia Ginzburg e la scoperta di Ivy Compton-Burnett
Claudia De Crescentis
- 43* La svolta del respiro. Polisemia del silenzio tra pagine bibliche e versi celiani
Valeria Iannaccone
- 57* Lo spazio femminile nel *Titus Andronicus* di Shakespeare
Immacolata Balestrieri
- 71* *L’udienza* di Václav Havel. Il paradosso sociale e l’assurdo
Alessia Cuofano
- 79* Vincenzo Cardarelli e Sibilla Aleramo: l’epistolario della disillusione
Vincenzo De Rosa
- 93* Autori

Elisabetta Abignente

Messaggi in bottiglia

Appunti sul “fenomeno” Vivian Maier

Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare.

Walter Benjamin, *Di alcuni motivi di Baudelaire*¹

In *L'occhio della medusa*, il volume di Remo Ceserani dedicato al rapporto tra letteratura e fotografia e all'aspetto perturbante di quest'ultima, in grado di incidere profondamente sul piano dell'immaginario, ampio spazio viene dedicato, proprio nel capitolo di apertura, al fotografo come personaggio. Si attraversano così le sue diverse incarnazioni nel romanzo moderno, ripercorrendo un ricchissimo corpus di opere che spazia da Hawthorne a Proust, da Tournier a Munro, da Simon a Theroux ed altri ancora. Collocato costantemente sulla sottile soglia tra progresso e alchimia, tecnologia e mistero, il fotografo vi compare, di volta in volta, nelle vesti di stregone, di osservatore non osservato, di predatore, di grande amatore o piccolo mostro, di assalitore violento, di

imbalsamatore e corteggiatore della morte. La sua figura, spesso anticonformista, quasi sempre discreta ma talvolta invece spavalda e spregiudicata, attrae su di sé congetture e sospetti: l'aggirarsi come un'agile ombra all'interno della vita di una comunità lo rende simile a un informatore o a una spia, attenta a carpire e fissare i dettagli del contesto quotidiano nel quale si inserisce. Uno degli elementi più perturbanti consiste nell'abilità del fotografo di appropriarsi di istanti di vita altrui, con la velocità di un ladro o, meglio ancora, di un cacciatore di immagini. In questi termini viene descritto, ad esempio, nel breve saggio di Italo Calvino intitolato *La follia del mirino*, a proposito del quale Ceserani osserva: «Il mondo dei fotografi dilettanti è come quello dei cacciatori [...]: puntano le loro

¹ La citazione di Walter Benjamin, tratta da *Di alcuni motivi di Baudelaire*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 124, compare nel manifesto della rivista «Aura» e mi sembra ben si presti ad introdurre anche queste mie brevi riflessioni che ruotano intorno alla questione

dello sguardo e del paradosso di non riuscire a vedere colei che è stata, nel corso della propria esistenza, nient'altro che un occhio sul mondo: «Nei suoi angoli più remoti, ciò che continua a vivere è uno sguardo che attende di esser ricambiato» (<https://www.aurarivista.it/manifesto>).

vittime attraverso il *mirino*; premono il grilletto con un dito; catturano (*prendono*) la preda»², dove evidente è il richiamo a quel senso di appropriazione che, assente nell'italiano *fare una fotografia* o *scattare*, resta trasparente, invece, nell'inglese *to take a picture* e nel francese *prendre une photo*. Sull'istinto predatorio e sull'ambiguità associata alla figura del fotografo nel romanzo, torna a riflettere alcuni anni dopo anche Silvia Albertazzi in *Letteratura e fotografia*, dove l'autrice pone l'attenzione, tra l'altro, sull'alone mitico che circonda il fotografo in quanto (ri)creatore di mondi: «La sua presenza/assenza dall'immagine, il suo essere artefice senza apparire e, soprattutto la sua capacità di (ri)creare il mondo attraverso il taglio dell'inquadratura e il dosaggio delle luci, fanno del fotografo una sorta di moderna figura mitica, creatore e custode delle immagini, capace di fermare il tempo e di mettere a nudo (rubare, forse) l'anima dei suoi soggetti»³.

² REMO CESERANI, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 80.

³ SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 60.

⁴ Per una ricostruzione della vita di Vivian Maier e della sua casuale scoperta si rinvia al documentario di John Maloof e Charlie Siskel, *Finding Vivian Maier*, USA 2013 e al volume allegato al dvd italiano: *La bambinaia fotografa*, a cura di Naima Comotti, Feltrinelli, Milano 2014. Lo stesso Maloof ha curato il suo primo catalogo, intitolato *Vivian Maier. Street photographer*, Brooklyn (NY), PowerHouse Books, 2011. Tra le biografie, si segnalano: PAMELA BANNOS, *Vivian Maier. Vita e fortuna di una fotografa*, trad. di M. Baiocchi e A. Tagliavini,

Il limite tra la realtà e le sue molteplici rappresentazioni si rivela, quasi sempre, più labile di quanto si immagini: non stupisce, dunque, come queste considerazioni sul fotografo come personaggio letterario possano valere anche per una fotografa che, prima di penetrare nell'universo della finzione, è stata tale in carne ed ossa, seppure in incognito. È questo il caso di Vivian Maier (1926-2009), la bambinaia newyorkese il cui talento di *street photographer* è stato scoperto e osannato soltanto *post mortem*. La sua storia è ormai nota e ricostruita in numerose biografie, articoli di rivista e di giornale, che hanno contribuito a trasformare la sua esistenza ai margini in un "mito d'oggi" e in un fenomeno *cult*⁴. A scoprire il suo talento e la sua sconfinata produzione è stato John Maloof nel 2009, pochi mesi dopo la morte della fotografa. Come accade nei più fortunati casi di *serendipity*, il giovane agente immobiliare ventisettenne aveva acquistato all'asta, nel 2007, dei negativi di

Roma, Contrasto, 2018 e JOSSE GAËLLE, *Una donna in controluce*, trad. di E. Cappellini, Milano, Solferino, 2020. Diversi articoli di approfondimento, dedicati alle sue prime mostre e al documentario, sono apparsi su quotidiani e riviste. Si rinvia in particolare a: SILVIA MAZZUCHELLI, *Vivian Maier. I am a camera*, in «Doppiozero», 8 novembre 2012; ALESSANDRO BARICCO, *Vivian Maier. La tata con la Rolleiflex*, in «La Repubblica», 9 marzo 2014; CORINNE PONTILLO, *Vivian Maier: professione fotografa?*, in «Arabeschi», 11, gennaio-giugno 2018, pp. 150-153; SILVIA MAZZUCHELLI, VERONICA VITUZZI, *Nel mistero di Vivian Maier*, «Doppiozero», 14 ottobre 2014; ELISABETTA MARANGON, *Vivian Maier, l'immagine mancante*, in «Alfabeta2», 7 aprile 2019.

fotografie sulla città di Chicago, al cui quartiere di Portage Park aveva intenzione di dedicare un libro. Colpito dalla qualità e dall'espressività delle fotografie, inizialmente dimenticate perché considerate non utili nello specifico al suo progetto di scrittura, Maloof si ritroverà in pochi anni ad essere l'unico erede e collezionista di tutta la produzione di Vivian Maier, costituita da circa duecento scatole piene di negativi, rullini in bianco e nero mai sviluppati e qualche pellicola a colori. La mostra che lo stesso Maloof organizza al Chicago Cultural Centre nel 2011 svela al grande pubblico l'opera di questa fotografa che ha vissuto la sua intera esistenza nell'ombra. Un successo clamoroso ma postumo: Vivian Maier, bambinaia in pensione, si era infatti spenta, nel 2009, in povertà e solitudine, in un quartiere popolare della città⁵.

Ad interessarci in questa sede non sono soltanto le sue qualità artistiche, che la inseriscono a pieno titolo nel filone della *street photography* di secondo Novecento, ma anche le potenzialità narrative della sua misteriosa figura. Il mito che si è creato intorno alla sua persona si espande, infatti, ben al di là dei suoi scatti, irradiandosi in modo transmediale e talvolta inaspettato anche all'interno della sfera letteraria. Come osserva Corinne Pontillo, «tra testimonianze indirette e migliaia di scatti superstiti, quella

di Vivian Maier sembra una storia forgiata alla stregua di un'affascinante finzione letteraria»⁶. Il confine ambiguo tra verità e finzione, gli inevitabili vuoti che ogni tentativo di ricostruzione biografica sul suo conto non sono riusciti a colmare, l'originalità del suo sguardo sul quotidiano, tipico di chi osserva scorrere davanti a sé le vite degli altri senza prendervi direttamente parte, l'attrazione per il macabro e la mania ossessiva per l'accumulo di biglietti, giornali e oggetti-feticcio di cui riempiva le camere delle case in cui lavorava come domestica, l'adozione di nomi falsi (Mrs. Smith) e le oscillazioni ortografiche del suo cognome (Maier, Mayer, Meyer) sono soltanto alcuni degli aspetti in grado di spiegare il motivo per cui il potere immaginifico scaturito dai suoi scatti abbia contagiato anche il piano della narrazione letteraria.

Le vicende della bambinaia newyorkese dall'accento francese, che trascinava i bambini delle famiglie presso cui lavorava per le strade della città in cerca di immagini da catturare e di istanti da rubare, ha ispirato ad esempio, limitandoci all'ambito italiano, l'albo illustrato di Cinzia Ghigliano intitolato *Lei. Vivian Maier*, edito da Orecchio Acerbo nel 2016 e il romanzo di Francesca Diotallevi, *Dai tuoi occhi solamente*, pubblicato da Neri Pozza due anni dopo⁷. Spingendosi oltre le riscritture esplicitamente

⁵ L'elenco delle numerose mostre dedicate all'opera di Vivian Maier negli ultimi dieci anni è consultabile sul sito ufficiale dedicato alla fotografa: www.vivianmaier.com. Dal 15 settembre 2021 al 16 gennaio 2022 sarà possibile visitare una sua mostra a Parigi, presso il Musée du Luxembourg:

<https://museeduluxembourg.fr/fr/agenda/evenement/vivian-maier>.

⁶ C. PONTILLO, *Vivian Maier: professione fotografa?*, cit., p. 150.

⁷ A Vivian Maier è ispirato anche il romanzo della scrittrice danese CHRISTINA HESSELHOLDT, *Vivian*, trad. di I. Basso, Milano,

dedicate alla tata fotografa, inattesi e strani punti di contatto possono essere colti, *ex post*, anche in altre opere letterarie certamente non direttamente collegate alla sua figura ma in grado di aggiungere ulteriori chiavi di lettura alle sue misteriose scelte di vita. Si tratta da un lato del celebre racconto *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville, dall'altro dell'ultimo romanzo di Günter Grass, *Camera oscura*.

Uno dei paradossi che circondano la figura di Vivian Maier consiste nella relazione che intercorre, nel suo quotidiano e nella sua produzione, tra ambienti interni ed esterni, tra la città e la casa. Se la ricostruzione biografica della sua vita spesa come tata e *caregiver* presso numerose famiglie suggerirebbe di inserire la sua figura nel solco delle numerose e affascinanti rappresentazioni dei domestici nella letteratura, nel cinema e nelle serie

tv⁸, i suoi scatti ci rivelano qualcosa di diverso, a partire dalla loro ambientazione che è quasi sempre in esterno e di tipo urbano.

Le interviste e testimonianze raccolte da Maloof nella preparazione del suo documentario restituiscono l'immagine di una bambinaia lontana da ogni stereotipo. Omertosa sul proprio passato, attratta dalla bizzarria, dalle incongruenze, dai casi di cronaca irrisolti, dalla follia e dalla sgradevolezza degli esseri umani e degli animali: così viene dipinta da coloro che l'hanno conosciuta e presso i quali ha lavorato. Le fotografie di un cavallo morto, di un gatto schiacciato, di una gita al mattatoio, di un volto umano deforme non fanno che confermare il lato oscuro di una personalità inafferrabile. A confermare l'effetto di inquietudine che il suo sguardo indagatore e i suoi movimenti imprevedibili dovevano generare nelle



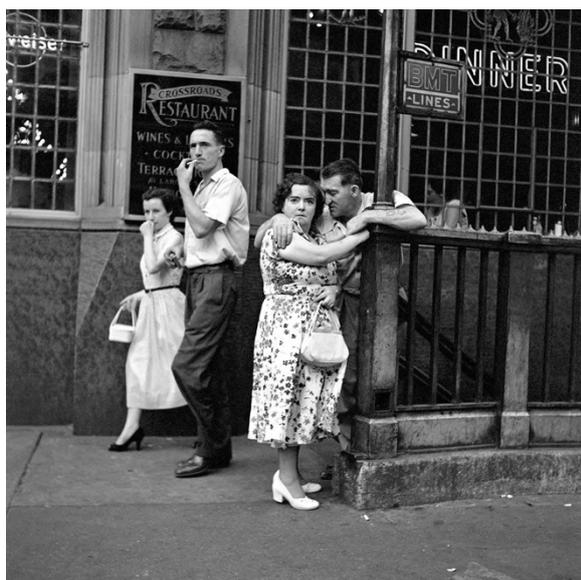
Chiarelettere, 2018.

⁸ Per la rappresentazione dei domestici in letteratura e in altre arti, mi permetto di rinviare al mio articolo: *Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón*, in

«SigMa - Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo», 3, 2019, pp. 119-145, poi ripreso e ampliato nell'appendice di *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021.

persone che incontrava sono d'altra parte le stesse espressioni di molti dei soggetti da lei fotografati, che sembrano guardarla fissa negli occhi, probabilmente un po' sorpresi, se non disturbati, dallo scatto inatteso. La sensazione che si avverte, osservando le sue fotografie, è infatti molto spesso di disagio per l'invasione di uno spazio altrui, per un avvicinamento talvolta eccessivo e probabilmente spesso non autorizzato. Ad amplificare l'effetto dello sguardo dei passanti fotografati agisce anche la prospettiva dal basso: la maggior parte delle sue fotografie sono infatti state scattate da una Rolleiflex, la macchina a pozzetto che Vivian Maier portava al collo durante i suoi lunghi attraversamenti urbani.

L'abbigliamento largo e *démodé*, il fisico alto e allampanato, il passo ampio e deciso, simile a una marcia militare, con il quale solcava i marciapiedi delle città di New York e di Chicago (ma anche di alcune città del sud-est asiatico dove dovette compiere un lungo viaggio): così



viene descritta questa donna da coloro che l'hanno conosciuta e che hanno vissuto sotto il suo stesso tetto, per lo più ignari di abitare insieme a un'artista. Non sappiamo ad oggi quanto questa sorta di *flanêuse* metropolitana fosse consapevole del proprio talento, ma ben fondati appaiono i sospetti della sua conoscenza dei maggiori maestri dell'arte fotografica. Come osserva Corinne Pontillo, infatti, «le immagini di Maier si prestano all'accostamento ai nomi celebri del reportage di strada e della narrazione del quotidiano: non appare azzardato considerare l'influenza di Robert Frank, Diane Arbus, Lisette Model come il sintomo di una consapevolezza e di un 'esercizio' fotografico tutt'altro che dilettantistico o amatoriale»⁹.

La sola ambientazione urbana della gran parte dei suoi scatti non basta certo a inserire la sua produzione nel solco della *street photography*. Come spiega Lorenzo Marmo, per definire questo genere non è sufficiente, infatti, l'elemento



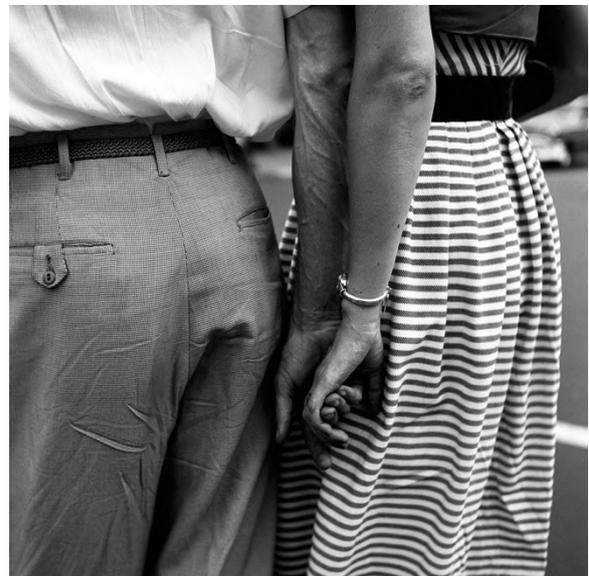
⁹ C. PONTILLO, *Vivian Maier: professione fotografa?*, cit., p. 151.

semantico – la strada – che è comune anche ad altri generi fotografici: «*in primis* la fotografia documentaria e il fotogiornalismo, ma anche la fotografia d'architettura, turistica, di viaggio, e finanche le immagini di sorveglianza e la fotografia di moda»¹⁰. Per definire il *quid* che distingue la fotografia di strada da altri generi, molto più proficua appare l'idea di leggerla come esperienza in continuità con la *flânerie* ottocentesca, con la quale la *street photography* condivide «una simile problematizzazione del contesto urbano e del rapporto tra individuo e comunità, tra singolo e collettività»¹¹ e il gusto per la potenziale polisemia delle inquadrature: diversamente da quella documentaria, la fotografia di strada «apre le possibilità interpretative alla complessità e all'indefinitezza»¹². Alla *curiosity*



che anima le “cacce urbane” del fotografo *flâneur* corrisponde anche una pulsione indagatrice e una passione, a tratti feticistica, per il dettaglio (finendo per perdere l'ago della bilancia molto più dalla parte del *punctum* che dello *studium*, per ricorrere alle celebri formule di Roland Barthes). Osserva ancora Lorenzo Marmo: «la fotografia di strada si concentra sul dettaglio imprevisto, tramite un punto di vista decentrato e la scelta di proporzioni “sbagliate”. La *Street Photography* sembra, insomma, interessata alla mappatura delle relazioni spaziali tra soggetti, oggetti e architetture, e delle energie ineffabili che attraversano lo spazio»¹³.

Tale definizione può rappresentare una chiave di lettura utile a interpretare anche molti scatti di Vivian Maier: si pensi, in particolare al dettaglio delle



¹⁰ LORENZO MARMO, *Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di Street Photography*, in «Rivista di studi di fotografia», n. 9, 2019, p. 135. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a CLIVE SCOTT, *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, London-New York, I. B. Tauris, 2007.

¹¹ L. MARMO, *Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di Street Photography*, cit., p. 137.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, p. 138.

mani, simbolo trasparente di relazione interpersonale, spesso intrecciate con quelle dell'essere amato o al contrario rinchiusi su se stesse a schermare un volto che non si vuole mostrare, o ancora nascoste dietro le spalle, come a voler celare un sotterraneo motivo di tensione.

Se si propone di inserire l'opera di Vivian Maier nel canone della fotografia di strada, lo si fa dunque per ragioni peculiari e profonde, che riguardano il particolare sguardo rivolto dalla fotografa al contesto urbano come luogo di relazioni interpersonali e insieme come somma di impenetrabili solitudini, non molto dissimili dalla sua.

La questione dello sguardo anima la narrativizzazione della vicenda di Vivian Maier che Francesca Diotallevi affida alle pagine di *Dai tuoi occhi solamente*. Il romanzo si apre all'insegna dell'osservazione e del senso della vista, annunciato peraltro già nella scelta del titolo e dell'epigrafe, tratta da *Al faro* di Virginia Woolf: «Affondava come una lama nelle cose; e al tempo stesso ne rimaneva fuori, osservava. Aveva l'impressione costante di essere lontana, lontanissima, in mare aperto, e sola»¹⁴. La caratteristica della protagonista è il “saper guardare”: Vivian è un'osservatrice non-vista, il cui compito, mosso da un istinto che non è possibile domare, consiste nel raccogliere istanti di vita quotidiana che altrimenti andrebbero dispersi come pollini nell'aria. In questa sua peculiare capacità si fondono le caratteristiche dei due ruoli che incarna; la domestica e la fotografa

condividono, infatti, un'affine sensibilità di sguardo e l'attenzione al dettaglio e diventano, nel corso degli anni, preziose custodi di storie da raccontare:

New York mi ha accolta nel suo vivai di fugaci impressioni, e mi ha subito dimenticata. Non ha tempo di fermarsi questa città, l'ho imparato in fretta. Non ha occhi capaci di indugiare. Anche su di me, negli anni, il suo sguardo è scivolato indifferente. Nessuno mi ha mai rivolto più di una breve occhiata mentre spingevo una carrozzina o mi chinavo a raddrizzare l'orlo della calza scivolata giù dalla gamba di un bambino. Io, Vivian, sono quella che nessuno nota, quella che nessuno vede. Io li vedo, invece. [...] Vedo le loro vite incrociarsi e sovrapporsi sull'asfalto spolverato di bianco, le impronte che restano, le ombre che si allungano. Indago le pieghe della pelle, dove resta inciso il passato, scruto gli incavi dei gomiti e delle ginocchia, i bordi sfilacciati dei cappotti, le mani che si stringono, i segreti sussurrati tra i capelli, la rabbia di un gesto, la tenerezza di uno sguardo, l'insopportabile caducità di ogni istante. Questi istanti io li rubo. Li porto via a quelli che, in fondo, non sanno che farsene di quei frammenti di vita destinati a dissolversi nel momento stesso in cui accadono. Custodisco le storie che le persone non sanno di vivere.¹⁵

La questione della cura rappresenta una delle chiavi di accesso all'enigmatica esistenza di Vivian Maier che Francesca Diotallevi sceglie di utilizzare nel suo romanzo: «Era il suo lavoro, in fondo. Prendersi cura delle vite degli altri, e delle loro storie, soprattutto»¹⁶, si legge ad esempio qualche pagina più avanti. Eppure, la curiosità di scandagliare le vite

¹⁴ FRANCESCA DIOTALLEVI, *Dai tuoi occhi solamente* (2018), Vicenza, Beat, 2020, p. 3.

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ Ivi, p. 15.

altrui non può che rivelarsi, al di là del lavoro di cura, una particolare forma di curiosità nonché un'irresistibile tendenza ad «invadere l'intimità degli altri», in modo da «avvertire meno gravoso il peso della propria solitudine»¹⁷. Anche l'accumulo ossessivo di giornali, riuniti in pile sempre più alte che finiscono per rendere soffocante, claustrofobica e maleodorante la camera della casa presso cui Vivian lavora, non può che essere letto come il disperato tentativo di riempire un vuoto. L'unico personaggio in grado di intuire il segreto della bizzarra bambinaia è il padrone di casa, Frank, marito annoiato, padre affaticato di tre figli, scrittore insoddisfatto, che tende ad affogare nell'alcool la paura del fallimento. Il romanzo è costruito sull'incontro di queste due anime, speculari e tormentate, accomunate dalla vocazione artistica e da un rapporto conflittuale con il successo che ne deriva (o ne potrebbe derivare): se Frank, scrittore di *bestseller*, è destinato a un successo senza genio, Vivian, al contrario, possiede il genio ma rifiuta il successo.

Il parallelismo tra fotografia e scrittura può apparire in alcuni passaggi scontato, sebbene si appoggi sul simmetrico attaccamento che lo scrittore e la fotografa nutrono nei confronti dei rispettivi dispositivi: la macchina da scrivere e la macchina fotografica. Molto più stimolante si rivela invece il riferimento al racconto *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville, che Vivian sorprende sulla scrivania dello

scrittore infilandosi nel suo studio mentre la famiglia è fuori casa. L'analogia tra il personaggio di Bartleby, che alle sollecitazioni del mondo esterno e ai doveri imposti dal lavoro risponde con la celebre e laconica formula «Preferirei di no» e quello di Vivian Maier, così disinteressata alla fase di produzione delle sue stesse opere e al possibile profitto che ne deriverebbe da non desiderare neanche di sviluppare i suoi numerosissimi scatti, appare particolarmente suggestiva. Ad accomunarli è un carattere misterioso ed elusivo che li rende personaggi indecifrabili, destinati a restare enigmi irrisolti. Quello che scrive Gianni Celati a proposito dello scrivano – «I tentativi sono stati innumerevoli, le illuminazioni pochissime, e allora viene da pensare che questo personaggio ci attiri verso un tranello in cui tutte le spiegazioni e interpretazioni debbono cadere nel vuoto»¹⁸ – potrebbe infatti essere rivolto, senza troppe forzature, anche al caso della fotografa newyorkese, su cui continuano a diffondersi numerose congetture, tra cui quella secondo cui la sua identità non sarebbe nient'altro che una montatura a fini commerciali. Se, come Bartleby, anche Vivian potrebbe essere definita come un personaggio «mimetico, elusivo, apparentemente incolore»¹⁹, il parallelismo tra questi due personaggi può essere spinto ancora oltre. Nella sua lettura del racconto di Melville affidata alle pagine di *Il borghese fa il mondo*, Sergio De Santis sottolinea come l'ambiguità del

¹⁷ Ivi, p. 35.

¹⁸ GIANNI CELATI, *Introduzione*, in Herman Melville, *Bartleby lo scrivano* (1853), Milano, Feltrinelli, 2012, p. VIII.

¹⁹ SERGIO DE SANTIS, *Bartleby, un racconto nella bottiglia*, in *Il borghese fa il mondo*, a cura di F. de Cristofaro e M. Viscardi, Roma, Donzelli, 2017, p. 21.

personaggio di Bartleby sia ulteriormente confermata e amplificata dal fatto che il racconto, incompiuto al momento della sua pubblicazione, fosse destinato a un successo soltanto postumo. Di Bartleby, ricorda De Santis, sappiamo poco, se non che aveva lavorato presso l'ufficio delle lettere smarrite a Washington. Un dettaglio che suggerisce di leggere l'opera di Melville come un messaggio in bottiglia lanciato ai posteri, rivolto a lettori sconosciuti, lontani nello spazio e nel tempo:

Sono comunicazioni in genere disperate, i messaggi in bottiglia. Si scrive qualcosa, spesso una richiesta di aiuto, su un foglietto, lo si infila in una bottiglia, la si tappa e getta in mare sperando che qualcuno, da qualche parte, prima o poi la trovi. [...] Melville i suoi messaggi in bottiglia li aveva spediti già, compreso il suo capolavoro, *Moby Dick*, che avrebbe navigato per più di mezzo secolo prima di essere raccolto da qualcuno che lo avrebbe poi infilato negli scaffali tra le bottiglie più pregiate. Ma lui non lo ha mai saputo. Forse lo ha sperato, un successo in vita pari a quello tributatogli *post mortem*. [...] a



guardar bene il mare, chiunque, se ha tempo, volontà e vista buona, può scorgere ancora bottiglie galleggianti.²⁰

Un'ipotesi suggestiva, che suggerisce involontariamente di poter leggere anche l'opera di Vivian Maier come una sorta di messaggio in bottiglia, destinato a navigare nell'oblio prima di essere trovato ed essere «poi infilato negli scaffali tra le bottiglie più pregiate». Prima di entrare nel canone dei fotografi del Novecento, la sua non era che «una figura anonima che scivolava come un'ombra nelle esistenze altrui»²¹. Significative risultano in questo senso le pagine finali del romanzo di Diotallevi, che suonano come una sorta di memorie di un'esclusa:

Ogni notte, da qualche tempo, faccio lo stesso sogno. Sono ferma davanti a una casa, il cielo è un ammasso di nubi scure, sta per fare buio, forse piovierà. Immobile sul vialetto guardo le luci accendersi una dopo l'altra, scorgo gli abitanti passare davanti alle finestre illuminate, riunirsi a una tavolata. Immagino le loro risate, il calore delle voci,



²⁰ Ivi, p. 27.

²¹ F. DIOTALLEVI, *Dai tuoi occhi solamente*, cit., p. 82.

l'intimità dei gesti. [...] Io sono l'ombra che, obliqua, attraversa il muro di mattoni dietro cui si riuniscono le famiglie; sono quella che si riflette nei vetri quando scende la notte. Non posso fare altro che osservare, da fuori.²²

Il personaggio di Vivian si autodefinisce quindi come un'ombra che si riflette nel vetro delle esistenze altrui. Vivian si sorprende più volte a contemplare la propria immagine nello specchio. Il riflesso del proprio volto e del proprio corpo nelle vetrine di un negozio, nella finestra

di una casa, nello specchio del bagno, rappresenta il paradossale contrappunto di un'esistenza trascorsa ad osservare senza essere vista: «Vivian tornò nella stanza dei Warren con la Rolleiflex appesa al collo. In piedi davanti alla specchiera rivolse un lungo sguardo al suo riflesso. La camicetta a righe con le maniche corte, la severa gonna a vita alta, le occhiaie scure»²³.

Alla pratica dell'autoritratto la vera Vivian Maier si era dedicata con costanza, a



²² Ivi, p. 196.

²³ Ivi, p. 82.

giudicare dai numerosi autoscatti che Maloof ha scovato nel suo ricchissimo archivio. Nel romanzo di Diotallevi, la scena dell'autoritratto viene più volte rievocata e descritta, o per meglio dire, *narrativizzata* e *dinamizzata*. Si legga, ad esempio, il seguente brano che rivela la funzione genetica ricoperta, nel romanzo, dal *setting* di uno degli autoscatti effettivamente realizzati da Vivian Maier:

Prese la lampada del flash. [...] Sostituì la lampadina usata con una nuova, poi puntò la lampada verso l'alto tenendo il braccio teso sopra la testa. Nello specchio, grazie a un gioco di riflessi, riusciva a vedersi di fronte e di spalle. Due Vivian che si riflettevano all'infinito, scomponendosi in decine di donne che indossavano tutte la medesima camicetta gialla. La Rolleiflex nella mano destra, Vivian sollevò lo sguardo verso il soffitto bianco, su cui la luce sparata dal flash avrebbe rimbalzato, illuminando le pareti blu del piccolo bagno sprovvisto di finestre ed esorcizzando, per un breve istante, tutto il buio che si portava addosso.²⁴

Si tratta di una sorta di *ekphrasis mimetica* narrativizzata che si ripete in molti altri passaggi del romanzo (si pensi alla scena dell'incidente in bicicletta in cui è coinvolto uno dei bambini della famiglia per cui lavorava o agli scatti rubati in treno) e si rivela non molto dissimile da quel processo di «integrazione traspositiva» e «dinamizzazione dell'immagine», definito da Michele Cometa a

proposito di romanzi come *E le altre sere verrai?* (2002) di Luc Besson, ispirato a *I nottambuli* di Edward Hopper²⁵.

Una reinterpretazione di uno dei più noti autoritratti della tata fotografa appare anche sulla copertina di *Lei. Vivian Maier*, l'albo illustrato di Cinzia Ghigliano edito nel 2016 da Orecchio Acerbo, Premio Andersen nello stesso anno per il «Miglior Libro Fatto ad Arte»²⁶. La disegnatrice e fumettista italiana, una delle prime donne attive in questo ambito artistico, costruisce il proprio albo sulla personificazione della Rolleiflex che ha accompagnato la fotografa negli anni Cinquanta e Sessanta. La scelta del bianco e nero nei disegni è in linea con le stesse fotografie di Vivian Maier e ben restituisce l'effetto generato dal contesto urbano e metropolitano in cui gli scatti sono ambientati. La ricorrenza della parola “occhi” e delle varie voci dei verbi “guardare”, “osservare”, “vedere” e la densità del campo semantico dello sguardo sono elementi significativi che rivelano tratti di evidente continuità tra il libro per l'infanzia e il successivo romanzo di Diotallevi, confermati anche dall'indugiare sull'elemento del vagabondaggio e sulla visione del fotografo come ladro di attimi e di anime. Uno dei aspetti più interessanti del libro si rivela, però, in particolare, la scelta della forma diaristica, che diventa veicolo di diffusione del concetto chiave di straordinarietà del

²⁴ Ivi, p. 131.

²⁵ Cfr. MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

²⁶ CINZIA GHIGLIANO, *Lei. Vivian Maier*, Roma, Orecchio Acerbo, 2016. Per una definizione del genere dell'albo illustrato un utile strumento è offerto da *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Roma, Donzelli, 2012, del collettivo bolognese Hamelin.

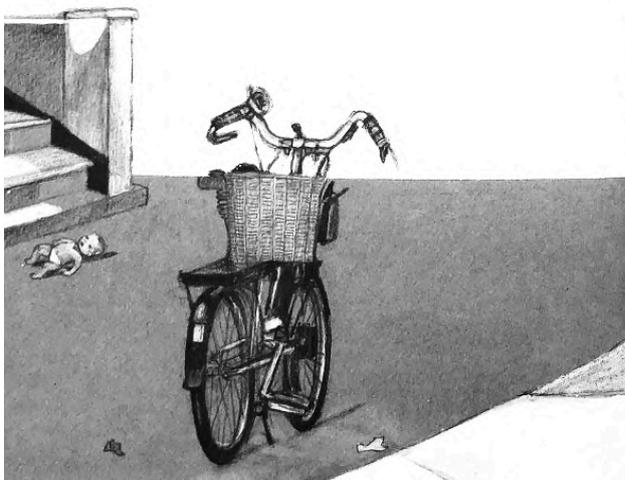
quotidiano: «Io sono la penna con cui quel diario è stato scritto. Io, l'occhio strano che ha testimoniato la straordinarietà del quotidiano», si legge infatti nelle pagine che chiudono il volume.

Vi è un ultimo dettaglio dei disegni di Cinzia Ghigliano su cui vale la pena soffermarsi prima di concludere queste brevi e rapsodiche riflessioni. Si tratta di due caratteristiche legate all'aspetto fisico e al modo di muoversi della bambinaia fotografa: i passi ampi, «come un trampoliere dalle lunghe gambe», e la silhouette nera dall'ampio impermeabile che si aggira per le strade con la Rolleiflex al collo.

Camera oscura è il titolo italiano dell'ultimo romanzo di Günter Grass, pubblicato nel 2008. Si tratta di un libro di memorie familiari *sui generis*, in cui

l'autore, nelle vesti di personaggio, chiama a raccolta i figli dei suoi diversi matrimoni per una sorta di masochistico processo alla sua controversa figura di padre²⁷. I disegni a carboncino realizzati dallo stesso scrittore, talento multiplo, fungono da intermezzo vivace e perturbante tra i capitoli.

Il loro unico soggetto è rappresentato dalla bizzarra figura di Maria Rama, Mariechen nel gergo domestico, fotografa "ufficiale" della famiglia e ombra del padre che le chiede di ritrarre oggetti e situazioni che possano servire da ispirazione per i suoi libri o manufatti artistici. Un costante alone di realismo magico gravita intorno alla figura di questa fotografa misteriosa e fedele, che parla poco, e in modo per lo più sentenzioso, ma segue tutto.



²⁷ Cfr. GÜNTER GRASS, *Camera oscura* (2008), trad. di C. Groff, Torino, Einaudi, 2009. Per un approfondimento su questo libro

di memorie mi permetto di rinviare al mio *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, cit.

Il suo aspetto fisico – la corporatura alta e dinoccolata, il caschetto nero liscio, l’abbigliamento casto e il modo di impugnare l’apparecchio fotografico – ricorda in modo piuttosto impressionante la nostra Vivian Maier, che sarebbe stata però scoperta, come si è visto, soltanto dopo la pubblicazione del romanzo di Grass. La curiosa coincidenza si estende dall’aspetto fisico al particolare rapporto che questi due personaggi, probabilmente del tutto estranei l’una all’altra, intrattengono con il mezzo fotografico. Se gli scatti della *street photographer* new-yorkese erano stati accuratamente nascosti agli sguardi esterni e compulsivamente accumulati in scatole di cartone mai aperte, le foto scattate da Mariechen e sviluppate nella camera oscura che dà il titolo al romanzo sono altrettanto perturbanti per la loro capacità di mostrare, una volta sviluppate, oggetti, persone o dettagli assenti sulla scena al momento dello scatto. L’elemento di sospetto e di mistero legato per definizione

all’apparecchio fotografico si intensifica e si estende così dal momento dello scatto a quello dello sviluppo delle immagini. Antesignane dei fotomontaggi, queste ultime vengono avvertite a più riprese nel testo come oggetti magici, nati dalla capacità di Mariechen di indovinare i desideri, più o meno espressi, della famiglia. Una delle caratteristiche della mitica Agfa-Box si rivela infatti la possibilità di muoversi nel tempo, facendo rivivere scene del passato o prefigurando il futuro:

La Box riusciva a ricordare con estrema esattezza. Forse la cosa straordinaria era che non soltanto esaudiva desideri, ma che fosse in grado di memorizzare tutto il passato come un computer, anche se allora non c’erano ancora né dischi fissi né dischetti. Perciò assillavo Mariechen: «Insomma cosa c’è di particolare dentro la cassetta?» Ma non mi è venuta incontro neanche con mezza parola. «Non voglio saperlo, Pat. È un enigma. Basta!», ha detto, «l’importante è che la mia Box vede ciò che è stato e ciò che sarà».²⁸



²⁸ G. GRASS, *Camera oscura*, cit., pp. 144-145.

Questa capacità di condensare il tempo, di fissare sulla carta, in questo caso fotografica, passato, presente e futuro in rapide immagini, potrebbe rendere l'album composto dagli scatti di Mariechen simile a un libro di famiglia attorno cui gli eredi si riuniscono per condividere i ricordi. Oltre che rinviare all'apparecchio fotografico della fedele ritrattista, il titolo tedesco – *Die Box. Dunkelkammergeschichten* – rimandava infatti alle *storie* che lo sviluppo dei negativi nella camera oscura era in grado di far emergere facendo cogliere dettagli non percepibili a occhio nudo. Si tratta, tuttavia, di un album di famiglia effimero se è vero che, come alcuni dei commensali dichiarano, l'immenso materiale fotografico è andato perduto in un incendio e anche prima di quell'evento traumatico la sua fragilità ne minacciava la durata: «le copie iniziavano a sbiadire, i negativi rendevano sempre meno, finché non rimaneva più niente – un vero peccato»²⁹.

I negativi di Vivian Maier hanno avuto, per caso o per destino, un epilogo ben più fortunato delle fotografie di Mariechen, emergendo dall'oblio e sopravvivendo a innumerevoli traslochi, oltre che all'umidità delle cantine e dei garage delle case in cui la bambinaia aveva lavorato. «È un enigma. Basta!»: è la frase che si sarebbe tentati di pronunciare, parafrasando il romanzo di Grass, a proposito dell'inafferrabile esistenza di Vivian Maier. Con la consapevolezza, però, che la realtà, talvolta, possa risultare ben più sfuggente, ironica e romanzesca di qualsiasi sua finzionalizzazione.

²⁹ Ivi, p. 178.

Guido Carpi

Russia prebellica, una cultura al limite *

III.

Ho appreso a vivere semplice e saggia,
a guardare il cielo, a pregare Iddio,
e a vagare a lungo innanzi sera,
per fiaccare un'inutile angoscia.

ANNA ACHMATOVA, *Ho appreso a vivere...* (1913)

1. Le vie della poesia: l'acmeismo

A inizio decennio, il *mainstream* simbolista ha ottenuto uno spazio, se non di massa, almeno da *mid-seller* nel mercato letterario, tanto che verso il 1907-08, anche un autore tutt'altro che "facile" e accattivante come Blok si trasforma suo malgrado in una sorta di divo: «Sulle labbra delle mie studentesse aleggiavano ora la Sconosciuta ora la Violetta notturna», – rievcherà il critico letterario e insegnante di Ginnasio Vasilij Gippius (che ebbe, fra gli altri, Mandel'stam e Nabokov come studenti). – «Quelle più grandicelle sospiravano: *Ah, Blok!* – e compravano,

appendevano, incollavano foto di Blok...»¹. Eppure, almeno a partire dal 1907 il movimento è sprofondato in un clima di "tutti contro tutti" dovuto a motivazioni ideali, ma anche al generale arenarsi della spinta utopistica che aveva caratterizzato il 1902-04 e il biennio rivoluzionario poi; né è da sottovalutare la lotta per spartirsi le fonti di finanziamento garantite da munifici ma non molto numerosi mecenati. Una perenne resa dei conti che coinvolge riviste, case editrici, singoli intellettuali, disorienta i più giovani e favorisce l'agglutinarsi di correnti che si pongono al di fuori del simbolismo, pur mantenendosi interne al generale paradigma modernista².

* Il saggio è da intendere come continuazione di *Russia prebellica, una culturale al limite II*, uscito per «Aura», n. 1, 2021.

¹ VLADIMIR V. GIPPIUS, *O Bloke, čto pomnju*, in *Pisateli simvolistskogo kruga: Novye materialy*, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2003, p. 60.

² Per un inquadramento del modernismo

“Superare” i *maîtres* d’inizio secolo, peraltro, non è una bazzecola: «Negli anni precedenti, al tempo del simbolismo, dica quel che si dica era stato creato moltissimo». – Ammetterò retrospettivamente un amico del giovane Pasternak. – «Un’intera serie di nomi brillanti, una serie di conquiste. Per attirare l’attenzione coi versi, era necessario un grande talento»³. Tanto più che il 1913-giugno 1914 (prima dell’entrata in guerra) sembrerebbe a prima vista un giro di mesi assai fertile anche per i poeti ligi all’ortodossia simbolista: escono nuove raccolte e antologie di Vjačeslav Ivanov, Konstantin Bal’mont, Valerij Brjusov; Blok pubblica il ciclo *Grigio mattino* e gli straordinari *Versi italiani*, nonché frammenti del poema *La nemesi*; per non parlare – fuori dai territori della lirica – dei rivoluzionari primi capitoli del romanzo *Pietroburgo* di Belyj e del dramma lirico di Blok *La rosa e la croce*, entrambi usciti nella raccolta *Sirin*; nell’aprile 1914 esordiscono sulla scena altri due drammi lirici blokiani: *La sconosciuta* e *La baracca dei saltimbanchi*, per la regia di Vsevolod Mejerchol’d. In più, il 1913-1914 è l’anno in cui una delle caratteristiche formali più tipiche della raccolta poetica simbolista – la ciclizzazione delle liriche in forma di diario poetico, con la data precisa per ogni lirica – tracima dal

simbolismo *stricto sensu*, coinvolgendo futuri maestri che simbolisti non sono, quali Mandel’stam (nella sua prima raccolta, *La pietra*, 1913), Marina Cvetaeva (*Da due libri*, 1913), Anna Achmatova (nella seconda raccolta, *Rosario*, 1914). Non si direbbe proprio che il simbolismo languisca...

Eppure, la sensazione dei protagonisti più avvertiti è che un ciclo si stia chiudendo: «Attualmente stiamo vivendo in arte tutte le epoche e tutte le nazioni; la vita trascorsa ci sfilava accanto», – dichiarava Belyj già nel 1910, affermando il carattere universale del «processo di simbolizzazione» in arte⁴; «il simbolismo è il principio universale di qualsiasi vera arte», – conferma Ivanov nel gennaio 1914, durante una disputa pubblica con Fëdor Sologub e altri⁵. Ma se il simbolismo pervade ogni epoca, ogni genere e ogni stile, con ciò esso cessa di costituire una concreta corrente letteraria, dotata di una sua poetica e di sue prospettive di sviluppo: la sua definitiva affermazione è anche la sua fine. Davvero, un ciclo si sta chiudendo, e molti poeti sentono di esservi rimasti imprigionati dentro: ricordiamo ancora una volta il “manifesto” blokiano *Notte, strada, fanale, farmacia...*

È questo il giro di mesi in cui assumo la propria fisionomia definitiva e

russo, vedi GUIDO CARPI, *Storia della letteratura russa. I. Da Pietro il Grande alla Rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci, 2016², capp. 9.3.1, 9.3.2.

³ KONSTANTIN G. LOKS, *Povest’ ob odnom desjatiletii (1907-1917)*, in *Minuvšee: Istoričeskij al’manach*, vol. 15, Moskva – Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1994, p. 97.

⁴ ANDREJ BELYJ, *Simvolizm: Kniga statej*, Moskva, Respublika, 2010 (prima ed. 1910), pp. 119, 160.

⁵ Cit. in OL’GA DEŠART (Descartes), *Vvedenie*, in Vjačeslav I. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, vol. I, Brjussel’ (Bruxelles), Foyer Oriental Chrétien, 1971, pp. 114, 115.

una forma organizzativa invero assai effimera le due più importanti correnti post-simboliste: da una parte il futurismo di Gileja e dell'Accademia di egopoesia, più i gruppuscoli satelliti (Il mezzanino della poesia, Centrifuga, con l'almanacco *Il brachipodo*), e dall'altra gli acmeisti, riuniti nella Gilda dei poeti. Al momento, entrambe le correnti sono prese assai sottogamba, quando non apertamente aversate.

Vada per il futurismo, che fa dello scandalo un proprio orientamento strategico, ma perché sotto il fuoco incrociato della critica simbolista e di quella realista finirono anche gli acmeisti – «questi Adami e questa rachitica Eva», come un critico malevolo li bollò?⁶ A essere sottoposta a critiche feroci non è la loro poesia (di ottimo livello, per ammissione di tutti), ma la *poetica* dichiarata dai membri del gruppo, per quel che ne traspare dai due manifesti pubblicati su “Apollon” nel gennaio 1913 da Nikolaj Gumilëv e Sergej Gorodeckij, e qui forse i due leader del movimento avevano commesso un errore tattico: «senza aver lasciato che i frutti maturassero a dovere, essi si erano affrettati con le proprie generalizzazioni acerbe, non abbastanza meditate né adeguatamente formulate»⁷.

Il fatto è che l'unico intervento teorico che coglie davvero il punto riguardo alla poetica del gruppo – *Il mattino dell'Acmeismo* di Mandel'stam (1912) – verrà

pubblicato solo nel 1919: la «percezione del mondo come vivente equilibrio» che qui si dichiara è il vero elemento unificante – non sul piano delle dichiarazioni “a freddo”, ma nel concreto farsi della poesia – per tutti i poeti che all'acmeismo si richiamano, ovvero, è il più importante dei «principi realizzati implicitamente nel processo di costruzione del testo e del suo funzionamento semiotico»⁸. Un principio, quello del “vivente equilibrio”, che se non viene annunciato nei manifesti, è puntualmente rivendicato nelle prove poetiche degli acmeisti: ad esempio, nella lirica programmatica *Fra' Beato Angelico* (1912) di Gumilëv.

Nel paese dove il lieto ippogrifo chiama
il leone alato a giocare nell'azzurro,
dove la notte sparge dalla manica
ninfe di cristallo e furie incoronate;

Nel paese dove silenti stan dei morti i sepolcri,
ma dove vive lor volontà, potere e forza,
fra tanti maestri rinomati,
ah, solo d'uno il cuor s'è innamorato.

Sia pur grande Raffaello il celestiale,
il prediletto del dio delle rocce, Buonarroti,
Da Vinci che assaporò della magia l'ebbrezza,
Cellini che diede al bronzo il mistero della carne.

Ma Raffaello non scalda, bensì acceca,
in Buonarroti è terribile la perfezione,
e l'ebbrezza di Da Vinci intorbida l'anima,
quell'anima che ha creduto nella beatitudine.

A Fiesole, tra esili pioppi,
quando i papaveri ardono in verde erba
e nel profondo delle chiese gotiche,

⁶ K. N. SUVOROVA (a cura di), *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1956-1966)*, Moskva-Torino, Einaudi, 1996, p. 302.

⁷ OLEG A. LEKMANOV, *Akmeizm v kritike: 1913-1917*, Sankt-Peterburg, Gumanitarnaja Akademija, 2014, p. 9. Per una sintesi dei

manifesti acmeisti, vedi G. CARPI, *op. cit.*, pp. 679, 680.

⁸ DMITRIJ M. SEGAL, *Poezija Michaila Lozinskogo: simvolizm i akmeizm*, in «Russian Literature», [Amsterdam], 1983, n. XIII – XIV, p. 340.

dove i martiri riposano in freschi reliquiari,
in tutto ciò che fece il mio maestro vi è l'impronta
dell'amore terreno e dell'umile semplicità.
Oh sì, non tutto dipingere sapeva,
ma quel che dipingeva era perfetto.

Ecco rupi, macchie e un cavaliere in sella...
Dove va, in chiesa o dall'amata?
Arde il crepuscolo sulle mura della città,
le mandrie vanno per le vie dei sobborghi;

Maria regge il Suo Figliuolo,
ricciuto, di nobile rossore.
Bimbi così, la notte di Natale,
forse li sognano le femmine infeconde.

E così il boia nella veste azzurra
non fa paura ai santi incatenati.
Sono sereni sotto il nimbo d'oro:
sia qui c'è il mondo, che là mondi diversi.

E i colori sono vividi e puri,
con lui son nati e con lui si sono spenti.
C'è una leggenda: diluiva i fiori
nell'olio benedetto dai vescovi.

E c'è un'altra leggenda: un serafino
scendeva in volo da lui, ridente e chiaro,
prendevo i pennelli a gareggiar con lui
nella sua arte mirabile... ma invano.

C'è Dio, c'è il mondo, essi vivono eterni,
mentre la vita degli uomini è effimera e misera,
ma tutto in sé comprende l'uomo
che ama il mondo e ha fede in Dio.

I grandi maestri rinascimentali celebrati nella terza strofa hanno conseguito una perfezione *celestiale* perchè *prediletti da dio, ebbri di magia* e depositari di *misteri*; ma già nella quarta strofa si sottolinea come la loro arte – sbilanciata sul lato del sovrumano e del trascendente – non porti felicità e vera edificazione allo spettatore: essa *non scalda, bensì acceca* con la sua *perfezione terribile* e con

un' *ebbrezza* che *intorbida l'anima*. È in Fra' Angelico che Gumilëv vede l'equilibrio ideale fra elemento terrestre ed elemento divino: la religiosità delle sue opere è ugualmente ispirata da *amore terreno* e da *umile semplicità*; il cavaliere può essere ugualmente diretto *in chiesa o dall'amata*; il Bambin Gesù da lui dipinto è un bimbo sano, di aspetto regale, sogno di ogni madre; i colori della tavolozza, ottenuti da *fiori terreni*, sono diluiti nell'*olio benedetto*, e il serafino che scende a gareggiare ha ben poco di trascendente e molto di leggenda popolare, tanto ingenua quanto concreta; i santi e i peccatori di Fra' Angelico sanno che *sia qui c'è il mondo, che là mondi diversi*. Nell'ultima strofa, «la poesia si conclude con la formula – estratta in via quasi matematica – di quell'equilibrio fra il celeste (*Dio*) e il terreno (*il mondo*) che aiuta l'artista ideale a creare opere perfette»⁹.

Al medesimo principio di “vivente equilibrio” fra terreno e metafisico si attengono anche gli altri membri del gruppo, come testimoniano i versi di Achmatova da noi riportati in esergo; eppure, ognuno dei tre maestri acmeisti risolve il “vivente equilibrio” a modo proprio.

2. Nel laboratorio di Mandel'stam. Sonno, spuma, volta a croce

Il Mandel'stam poeta non nasce nell'alveo dell'acmeismo, ma da subito intende il “vivente equilibrio” in senso quasi pre-esistenzialista: un concretissimo, spesso lacerante interagire fra l'esserci dell'*io* e un ente metafisico tanto più sfuggente

⁹ O. A. LEKMANOV, *op. cit.*, p. 11.

quanto più si tenta di definirlo. Se i simbolisti partivano dall'*assolutamente altro* (l'eros, la morte, Dio) per definire in rapporto ad esso i fenomeni reali, Mandel'stam muove dalla constatazione del sé e dall'urgenza di metterne l'esistenza in rapporto con un enigmatico *altro*, così che già in *M'è dato un corpo...* (1909) il risultato sta nella ricerca stessa, ovvero nell'alito posato dall'io sul *vetro* che lo separa da una pur inattingibile *eternità*:

Già sui vetri dell'eternità è posato
il mio respiro, il mio tepore.

Vi si imprimerà un arabesco
irricognoscibile dopo poco.

Che scoli via la mota degli istanti –
il caro arabesco non verrà cancellato.

Capace di «unire l'enorme tragicità del tema con un'intonazione di tenera fragilità»¹⁰, la lirica del primo Mandel'stam è all'apparenza semplice, ingenua nella composizione, improntata a una sorta di primigenio stupore infantile: «M'è dato un corpo – che devo farci io, / che è tanto unico e tanto mio?»; «Ma davvero io sono vero / e la morte verrà davvero?» (*Perché l'anima è tanto canora...*, 1911). Una poesia statica, povera di azione e piena di vuoti (di *non*, di *senza*, di *poco*), in un'atmosfera crepuscolare, basata sui *Leitmotive* del silenzio, della penombra, della solitudine. Tale poetica ha anche ricadute assai peculiari

sul piano – ahimè, solo in minima parte riproducibile in traduzione – dell'organizzazione sintattica della frase: i suoi costrutti tendono all'"a-verbalità", ossia alla riduzione al minimo delle forme finite del verbo, a fronte di un frequente uso di participi, gerundi e infiniti; secondo tale logica *ad infinitum*, «il giovane Mandel'stam espelle l'idea del tempo dai confini del proprio mondo poetico e mette in primo piano l'opposizione fra attimo ed eternità»¹¹.

Fragile tentativo di neutralizzare il tempo in un *momentum sub specie aeternitatis*¹², tale poesia nasconde sotto l'apparente minimalismo una ricchezza allusiva che lo stesso Mandel'stam, nella *Conversazione su Dante* (1933), descriverà così: «Ogni parola è un fascio di significati che, lungi dal convergere in un medesimo punto ufficiale, s'irradiano in diverse direzioni»¹³. Così, abbandonata la trascendenza al di là del vetro, i fenomeni dell'al di qua e i loro riflessi verbali s'intersecano diafani e ambigui, sempre sul discrimine tra il proprio esserci e il proprio dissolversi in uno spazio metafisico: nel loro incrociarsi in un mosaico affine al montaggio cinematografico è il segreto di quella «modalità indeterminata» per cui, di fronte alla descrizione di un evento, «spesso non si può dire se si tratti di qualcosa di "vero" o di "possibile", immaginato, di una cosa reale o metaforica»¹⁴. Così in una lirica

¹⁰ MICHAÏL L. GASPAREV, *Poet i kul'tura: Tri poetiki Osipa Mandel'stama*, in Osip E. Mandel'stam, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Sankt-Peterburg, Biblioteka poeta, 1995, p. 9.

¹¹ MAKSIM I. ŠAPIR, *Universum versus: Jazyk – stich – smysl v russkoj poezii XVIII-XX*

vekov, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, pp. 18, 19.

¹² Ivi, p. 19.

¹³ O. E. MANDEL'STAM, *La quarta prosa*, Roma, Editori riuniti, 1982, p. 130.

¹⁴ JURIJ I. LEVIN, *Zametki o poetike O.*

del 1909, definibile come «nuova forma trovata dal giovane poeta, <ossia> la natura morta in poesia»¹⁵:

Inesprimibile tristezza
ha aperto due enormi occhi,
vaso di fiori s'è destato
e il suo cristallo ha riversato.

Tutta la stanza è inebriata
di languore, dolce medicina!
Un tale angusto potentato
ha divorato tanto sonno.

Di vino rosso solo un poco,
Un po' di maggio soleggiato –
e, spezzando il sottile biscotto,
il biancore di dita sottilissime.

L'atto di aprire gli occhi è riferito metonimicamente al sentimento (a sua volta caratterizzato in negativo, per via apofatica), non al soggetto – mai nominato – che lo prova. Subito dopo, un altro slittamento: se ad aprire gli occhi è ovviamente una persona triste al risveglio, veniamo però a scoprire che a svegliarsi è un vaso di fiori, chiaro *analogon* metaforico della persona in questione; e ancora, è chiaro che a risvegliarsi sono i fiori contenuti da questo vaso (sineddoche): il vaso, se mai, si sveglia (altra metafora) in

Mandel'stama, in *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam: Issledovanija i materialy*, Moskva, Nuka, 1991, p. 352. Cfr. MICHAEL L. GASPAROV, *Technika mozaičeskogo montaža u ranego Mandel'stama*, in *Istorija kino*, Moskva, Ejzenštejn-Centr, 1999.

¹⁵ M. L. GASPAROV, *Kommentarij*, in O. E. Mandel'stam, *Stichotvorenija. Proza*, Moskva, AST, 2001, p. 608.

¹⁶ Cfr. EVGENIJ A. TODDES, *Izbrannye trudy po russkoj literature i filologii*, Moskva, NLO, 2019, p. 323. La “ragazza-fiore” e il suo mondo rappresentano il termine di arrivo di una catena

quanto – colpito dalla luce – fa sprizzare i suoi riflessi. Il sistema integrato di fenomeni che si svegliano spinti da un aggregato emotivo-cinetico (tristezza-aprire-sprizzare) è circoscritto da un'aura definibile *ragazza-fiore* (col tramite mediano del *vaso*, femminile in russo e ideale metafora di ventre potenzialmente generatore)¹⁶. A meglio definire tale aura seguono: la serie cameretta-sonno-languore-medicina-inghiottire, che rafforza le implicazioni infantili; il sapiente colorismo rosso-giallo, appena accennato sullo sfondo diafano; la violenta torsione morfosintattica in finale, col gerundio *spezzando* irrelato a un verbo finito e il crescendo di *sottile* (*tonkij*), ripetuto prima in diminutivo (*tonen'kij*, con un nuovo tratto infantile), poi in superlativo.

L'apparente semplicità della lirica ne favorisce un'interpretazione in linea col crepuscolarismo di un Sergio Corazzini: «un piccolo paradiso in cui scorre una vita piena di piccole gioie». Eppure, non è lo *scorrere* a dominare in questi versi, ma, al contrario, «la graduale *crystallizzazione* dell'*io* poetico e del *mondo* poetico»¹⁷, così che il rebus in miniatura si

di prove liriche pregresse, lasciate inedite da Mandel'stam, la cui matrice di partenza – ormai impercettibile in *Inesprimibile tristezza...* – era la Tat'jana puškiniana, dolente per amore alla propria festa di onomastico (*Evgenij Onegin*, 5, XXV e segg. Vedi DMITRIJ V. FROLOV, *O ranich stichach Osipa Mandel'stama*, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur, 2009, pp. 225-234)

¹⁷ O. A. LEKMANOV, *O trech akmeističeskich knigach. M. Zenkevič, V. Narbut, O. Mandel'stam*, Moskva, Intrada, 2006, p. 83; DMITRIJ SEGAL, *Osip Mandel'stam. Istorija i poetika*, vol. I/1-2, Ierusalim-Berkli [Jerusalem-

può sciogliere all'incirca nei seguenti termini: se dal puro sostrato ontologico (il *sonno*) si differenziano con *dolore* singoli enti (un *io* e un mondo fatto di oggetti e di luce), cioè *spezza* un equilibrio primordiale.

Alla ricomposizione di tale equilibrio – ovvero al vagheggiamento di poter ricomporre la pura potenza dell'essere – è dedicato un testo chiave del Mandel'stam pre-acmeista, non a caso intitolato *Silentium* (1910) come una celeberrima lirica del romantico Fëdor Tjutčev (pubbl. 1830) in cui veniva apertamente dichiarata l'impossibilità di scansionare in unità di senso discrete il *continuum* psichico originario. Mandel'stam *esteriorizza* e *concretizza* tale assunto in un tentativo di rivolgere all'indietro il corso del tempo, che è indice della «nostalgia da parte del poeta per l'unità originaria del cosmo»¹⁸:

Ella ancora non è nata
essa è musica e parola.
Perciò di tutto ciò che è vivo
ella è il legame indissolubile.

Calmi respirano i seni del mare,
ma, come folle, chiaro è il giorno,
e il lillà pallido della spuma
in un vaso di azzurro opaco.

Che le mie labbra acquistino
l'originario mutismo,
come la nota cristallina
che è pura sin dalla nascita.

Rimani spuma, o Afrodite,
e tu parola torna in musica,
e tu, cuore, prova pudore del cuore,
fuso col fondamento primo della vita.

Afrodite è al di qua della differenziazione tra *musica* e *parola*, tra sentimento e ragione. Che ci si trovi su una linea di frattura fra razionale e irrazionale lo sottolinea il contrasto fra il didascalico e deduttivo *perciò* (che invano cercheremmo in un Blok e che è invece in diretta continuità con la linea “odica” di Deržavin-Tjutčev) e l'alogismo della sequenza sul *sole* che è *chiaro* come *folle*: esempio di un procedimento usuale in Mandel'stam, definibile «smottamento di combinabilità semantica», dove «l'idioma viene marcato come mezzo per costruire un'immagine metaforica» senza che con ciò «il significato dell'idioma si allontani da quello standard, mentre lo smottamento semantico avviene in virtù di un contesto non conforme all'uso normativo del sintagma dato»¹⁹.

Per Mandel'stam, l'anno di svolta è il 1912, quando instaura un rapporto continuato con gli altri acmeisti, viaggia all'estero, cresce, si fa un'idea più variegata del mondo: ora l'equilibrio da lui cercato non è più solo esistenziale, ma è aperto al mondo degli oggetti, alla memoria culturale. Sideralmente lontano da Chlebnikov, Mandel'stam condivide con lui l'obiettivo di esprimere l'infinita

Berkley], *Studia slavica Hierosolymitana*, 1998, p. 38.

¹⁸ VICTOR TERRAS, *The Time Philosophy of Osip Mandel'shtam*, in «The Slavonic and East European Review», vol. 47, 1969, p. 351. Cfr. KIRILL TARANOVSKIJ, *O poezii i poetike*,

Moskva, *Jazyki russkoj kul'tury*, 2000, p. 187.

¹⁹ PAVEL USPENSKIJ, VERONIKA FAJNBURG, *K russkoj reči: Idiomatika i semantika poetičeskogo jazyka Mandel'shtama*, Moskva, NLO, 2020, p. 77.

complessità del reale in una sorta di ipertesto integrato in cui ogni unità sia potenzialmente in contatto con tutte le altre; ma se a tal fine Chlebnikov manipola la struttura del linguaggio fluidificando le unità semantiche in un *continuum* polimorfo, in Mandel'stam l'iperconnessione avviene fra le unità semantiche: ogni parola conserva l'infinita gamma di significati «accumulati in tutta la storia del suo permanere in altri contesti poetici» e nasce per inserirsi subito in prospettive semantiche e culturali infinitamente molteplici, così come ogni testo è integrazione e commento di tutti gli altri, in una sorta di perenne riscrittura; tale «principio della ricorrenza della parola poetica, che supera ogni divario temporale e linguistico» (esplicitamente rivendicato in *Io non ho udito i racconti di Ossian...*, 1914) si esprime in un fitto ordito di *sottotesti*, intesi come «ripetizione decentrata e distanziata», o meglio «non la ripetizione stessa, ma ciò che funge da oggetto di essa o da fonte dell'elemento ripetuto»²⁰.

Fondamentale è ora il tema dell'*architettura*, della *pietra* (che dà il titolo alla già citata prima raccolta di Mandel'stam). La fragilità dell'esistente permane, ma viene superata: visto che non si può regredire alla *spuma* eliminando la frammentazione del piano empirico, la parola deve farsi principio architettonico; gli enti che compongono la realtà compensano la propria finitezza

concorrendo alla costruzione di un edificio di cui l'*io* poetico è il garante. In *Notre Dame* (1912) – uno dei più tipici testi acmeisti assieme alle altre due coeve poesie “architettoniche” *Hagia Sophia* e *L'Ammiragliato* – la storia, la religione, la metafisica, la condizione umana sono evocate e congiunte da un punto centrale metonimico che è l'edificio religioso.

Dove il giudice romano giudicava un popolo straniero
sta la basilica, e gaia e originaria
come un tempo Adamo, stendendo i propri nervi
gioca coi muscoli la lieve volta a croce.

Ma trapela all'esterno il piano misterioso:
qui s'industriò la forza delle arcate sottopancia
affinché la grave massa non travolga le pareti
e ozioso resti l'ariete della volta arditata.

Labirinto d'elementi, bosco inestricabile,
abisso razionale dell'anima gotica,
potenza egizia e mansuetudine cristiana,
accanto al giunco la quercia, e ovunque il re archipendolo.

Ma più attenzione, fortezza Notre Dame,
mettevo nello studio delle tue costole mostruose,
più spesso io pensavo: da gravità cattiva
un giorno anch'io la bellezza creerò.

L'incipit rievoca un passato *romano* di dispotismo imperiale e di freddo esercizio della giustizia su masse disumanizzate, contrapposto (secondo un contrasto del tipo *dove allora... / adesso c'è...* che rimanda ancora una volta alla tradizione odica settecentesca) a un mondo presente organizzato dalla *cultura* (= architettura), e quindi regno di metafore antropomorfe sprigionate dalla *gaia, lieve*

²⁰ OMRI RONEN, *Osip Mandel'stam*, in O. E. Mandel'stam, *Sobranie proizvedenij*, Moskva, Respublika, 1992, p. 518; Id., *Poetika Osipa Mandel'stama*, Sankt-Peterburg, Iperion, 2002, pp. 20, 26. Cfr. K. TARANOVSKIJ, *op. cit.*, p. 13

e ss.; G. CARPI, *op. cit.*, cap. 9.5.2 e Id., *Storia della letteratura russa. 2. Dalla Rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma, Carocci, 2016, capp. 1.4.7, 2.3.2.

volta a croce, contrapposta alla pressione verticale della giustizia sulla massa disarticolata; la *volta* è anche *originaria* rispetto ad *Adamo*, che ne è metafora (non viceversa): «la cultura supera la natura instaurando in essa un equilibrio armonico di forze contrapposte»²¹. È dalla *civiltà* – e *non* dalla natura – che nasce *l'uomo*: un meta-tema, quello della nascita/rinascita, che nel giro di pochi anni ha già assunto diversi avatar: la ragazza-fiore rinasce dal *sonno*, Afrodite dalla *spuma*, Adamo dalla *volta a croce* (che *gioca* coi *muscoli*, in un nuovo «smottamento semantico» che sottolinea, come sempre, il passaggio di un confine ontologico).

Il carattere unitario dell'organismo architettonico è garantito sia dal sistema di contrappesi che dall'unità tra esteriore ed interiore (*il piano misterioso*), cosa impensabile nel primo Mandel'stam, dove i due lati dell'esistenza si osservano attraverso una barriera senza mai compenetrarsi: secondo il verbo acmeista, il nucleo esistenziale dell'individuo si manifesta pienamente nel suo apparire, né vi sono simboli indefiniti, bensì oggetti che *l'io* lirico deve mostrare in modo che essi possano esprimere la propria essenza (anche con l'uso di termini un po' prosaici come *sottopancia*, *industriarsi*, *oziare*).

Segue una serie di elementi antitetici in apparenza, tutti minacciati dalla forza

distruttrice dell'*ariete* e tutti – organici o artificiali, fragili o solidi che siano (*labirinto e bosco*, *ragione e abisso* dell'*anima*, *giunco* e *quercia*) – unificati e protetti dalla razionalità creativa che dà la misura e stabilisce le proporzioni: il *re archipendolo*, ossia quel filo a piombo che nella coeva lirica *L'ammiragliato* «insegna: la bellezza non è capriccio di un semidio / ma rapace colpo d'occhio di un semplice falegname»²². Quanto al *potente Egitto* e al *mansueto cristianesimo*, anch'essi sono antitetici ma allo stesso tempo sorprendentemente a) *complementari*, perché il cristiano timor di Dio mostra la capacità d'ispirare opere d'arte possenti come le piramidi egizie; e b) *paralleli*, in quanto entrambi fondati sulla centralità della *persona umana* «col suo bagaglio di ammennicoli ugualmente necessari all'uomo in questo mondo e nell'altro»²³.

Pare che manchi solo un elemento che pure nella lirica del primo Mandel'stam era stato fondamentale, *l'io* come punto di partenza di un rebus così riassumibile: «<x> ergo sum – ma <x> che cosa?». E *l'io* giunge buon ultimo, determinato dal contesto di ciò che precede e definito dalla triplice rima nascosta *Adàm – Notr Dàm – sozdàm* (*Adamo – Notre Dame – creerò*): in una catena metonimica il poeta e Dio plasmano *bellezza* (cultura e natura) dai vinti frantumi della *gravità cattiva*.

²¹ M. L. GASPAROV, *Poet i obščestvo: dve gotiki i dva Egipta v poezii O. Mandel'stama*, «Sochrani moju reč», 2000, n. 3.1, p. 27. Vedine il sunto in italiano: Id., *Analisi vs interpretazione: due poesie di Mandel'stam su cattedrali gotiche*, «Semicerchio», vol. XXII, 2000.

²² Cfr. E. A. TODDES, *op. cit.*, pp. 329, 330.

²³ M. L. GASPAROV, *Poet i obščestvo*, cit., pp. 28, 35. Cfr. il «caro Egitto delle cose» (*Il francobollo egiziano*, 1927) e «l'ellenismo» come «barca funebre dei defunti egiziani, in cui veniva messo tutto l'occorrente per la prosecuzione della peregrinazione terrestre dell'uomo» (*Della natura della parola*, 1921).

Claudia De Crescentis

Una scrittrice fedele a se stessa Natalia Ginzburg e la scoperta di Ivy Compton-Burnett

È questo (*Le voci della sera*) un libro che ci viene dopo un silenzio di alcuni anni dell'autrice, ed è naturale chiederci se la troviamo in quale modo maturata. No, se c'è uno scrittore fedele a se stesso in maniera addirittura estrema, questa è Natalia. Ma quante caratteristiche di lei ci vengono sotto gli occhi più chiaramente oggi. Perché Natalia ha approfondito le sue qualità di scrittrice, certo, ma anche perché la letteratura attorno muta.¹

Con queste parole, tratte dalla presentazione di Italo Calvino per *Le voci della sera*, in occasione del Premio Strega 1961, lo scrittore evidenzia come il modello di condotta narrativa di Natalia Ginzburg sia rimasto immutato negli anni, nonostante la scrittrice abbia sempre ben accolto nuovi spunti letterari nel suo percorso formativo. L'«empirismo stilistico»² dei testi di Ginzburg, al quale si riferisce Calvino rappresenta, infatti, un marchio di riconoscimento che ha reso, nei libri susseguiti negli anni, un'immediata identificazione, da parte

dei lettori, della loro matrice comune. Ginzburg ideando, in effetti, fin dagli esordi de *La strada che va in città*, intime dimensioni familiari che si nutrono, in parte, delle sue esperienze di vita, continuerà a riproporre, nei racconti successivi, quello snodarsi di sentimenti e legami intimi che ormai sembra avere solo lei³. La stessa scrittrice ammetterà appunto che, sebbene abbia tentato di creare un distacco tra la materia narrata e le proprie esperienze di vita, non abbia mai potuto davvero scrivere di nessuna realtà o personaggio a cui non fosse legata da vincoli stretti⁴.

Pertanto, già nel romanzo d'esordio *La strada che va in città*, Natalia Ginzburg, raccontando la storia della gravidanza di Delia e del suo percorso di distacco dal nucleo familiare, rimodellerà vicende di persone realmente esistenti e rivivrà anche, attraverso la protagonista, il bisogno di divenire in fretta adulti legato al proprio trascorso adolescenziale⁵.

¹ ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 682.

² Ibidem.

³ Cfr. *ivi*, p. IX.

⁴ Cfr. NATALIA GINZBURG, *Prefazione*, in *La strada che va in città* (1942), a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2018, p. VII.

⁵ *Ivi*, p. VI: Natalia Ginzburg diversi anni dopo la scrittura de *La strada che va in città*, ammette che ella stessa non chiamata e non richiesta s'infilava nel suo scrivere: «La ragazza che dice io era una ragazza che incontravo sempre in quei sentieri (durante l'esilio in Abruzzo). La madre era la sua e la madre era sua madre. Ma in parte era anche una mia antica compagna di

Il sentimento della memoria, dunque, riveste un ruolo centrale nella produzione narrativa di Ginzburg la quale, durante archi temporali dilatati, mossa da una forte nostalgia per luoghi e storie del proprio passato, rievoca e ricrea nei suoi romanzi realtà a lei familiari. Dunque, esattamente come *La strada che va in città* (1942), redatto dalla scrittrice durante il periodo di confino in Abruzzo, anche *Le voci della sera*, fu iniziato lontano da Torino, a Londra, dove Natalia Ginzburg visse con Gabriele Baldini dal 1960 al 1961. Tuttavia, rispetto al romanzo d'esordio, *Le voci della sera*, oltre che dei ricordi legati al trascorso della scrittrice imbastiti di finzione letteraria, si nutrirà anche, anzi soprattutto, degli spunti stilistici di Ivy Compton-Burnett:

Nel '61 scrissi *Le voci della sera*. [...] Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Erano le campagne del Piemonte e le vie di Torino. Io tutta la vita m'ero vergognata di quei luoghi, [...] ora invece me li ritrovavo là, a Londra, generati dalla

scuola, che non rivedevo da anni. E in parte era anche, in qualche modo oscuro e confuso, me stessa».

⁶ N. GINZBURG, *Prefazione*, in *La strada che va in città*, cit., p. VII.

⁷ MARIO PRAZ, *I romanzi di Ivy Compton Burnett*, in *Lecture di pensiero e arte. Cronache letterarie anglosassoni*, IV, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, p. 108: Praz descrive l'età vittoriana come: «L'età classica delle famiglie infelici: tirannie di genitori, odi repressi, vite sacrificate, dolori senza voce, delitti ammantati di dignità».

⁸ FRANCO MARUCCI, *Storia della letteratura inglese dal 1922 al 2000. Il modernismo*,

nostalgia, sposati chissà come ai dialoghi di Ivy Compton-Burnett, malinconici perché lontani ma anche insieme così festosi, così cristallini e limpidi!⁶

Scrittrice inglese che opera a cavallo tra Ottocento e Novecento, Compton-Burnett si dedicò alla stesura di romanzi inerenti all'universo familiare per oltre trent'anni, scegliendo di ricreare le infernali dinamiche domestiche della borghesia vittoriana⁷. Di indole schiva, la scrittrice si contraddistinse per il carattere «claustrofobico»⁸ dei propri romanzi, nei quali domina un uso martellante del dialogo⁹ che smaschera gli inganni delle apparentemente idilliache famiglie inglesi. Il mondo rappresentato dalla scrittrice è totalmente infernale e Natalia Ginzburg, che inizialmente aveva sfogliato quei testi unicamente per imparare l'inglese, divenne poi un'accanita lettrice di quelli che ella stessa definì in *Mai devi domandarmi* (1970) «congegni minuziosi e complicati», il cui ritmo è «uguale, esatto e senza scampo di chi sa dove andare»¹⁰.

La scoperta dei romanzi di Ivy

Firenze, Le Lettere, 2003, p. 746.

⁹ GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 89: Manganelli sottolinea l'impianto artificiale dei romanzi di Ivy Compton-Burnett, reso tale da un uso sproporzionato del dialogo, che «prevalde sulle parti narrative, che si riducono a mere didascalie [...]. È un dialogo sconcertante. Del tutto innaturale, articolato per porzioni che hanno la durata e artefatta coerenza degli espedienti grammaticali, per parole gravi di sensi, duramente allusive, appena articolate».

¹⁰ N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi* (1970), a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2014, p. 89.

Compton-Burnett rappresentò una significativa svolta per la produzione di Natalia Ginzburg poiché ella, dopo anni in cui si era dedicata unicamente a traduzioni e revisioni, sentì, grazie alle nuove letture, riaccendersi in lei il desiderio di scrivere. Come ad un imperativo furioso a cui non ci si può sottrarre, Ginzburg si piegò al bisogno di riempire fogli di carta bianca e in venti giorni redasse un romanzo breve che, da un lato ripercorreva inconsapevolmente i paesaggi dell'infanzia e dall'altro emulava consapevolmente il dialogare asciutto di Compton-Burnett. Se negli scritti precedenti al soggiorno londinese, Ginzburg aveva già trattato tematiche inerenti all'universo familiare con un periodare scarso ed asciutto, tuttavia, fu solo dopo la lettura dei romanzi di Compton-Burnett che tale tratto stilistico fu affinato dalla scrittrice. In particolare, il linguaggio «che non rifiuta certe libertà sintattiche del linguaggio parlato»¹¹ de *La strada che va in città* emulerà ancor di più ne *Le voci della sera* un italiano dell'uso medio, reso soprattutto attraverso un dialogare franto e serrato. Il carattere fondante

della scrittura di Natalia Ginzburg e pertanto mantenuto in tutta la sua produzione, è appunto la semplicità espressiva «intesa come adozione di una lingua narrativa media e per quanto possibile uniforme»¹², che rispetti i principi di chiarezza, leggibilità e verosimiglianza¹³. Tale modalità di scrittura, che nei caratteri appena presentati è stata descritta da Enrico Testa come *stile semplice*, è di certo riscontrabile negli scritti di Natalia Ginzburg antecedenti agli anni Sessanta¹⁴. I moduli parlati assumono sempre un aspetto di semplicità¹⁵, determinato dalla mimesi del parlato, dalla scelta sempre accurata da parte di Ginzburg di poche, ma giuste parole per designare la realtà.

Ed è proprio la meticolosità con la quale la scrittrice seleziona nell'immenso universo linguistico parole semplici e chiare, a rendere preziosa e riconoscibile la sua penna agli occhi del lettore. Natalia Ginzburg fin dagli esordi, infatti, dimostra di essere «una delle pochissime persone che crede ancora alle

¹¹ SANDRO DELLI PONTI, *Dondolo e Torniparte*, in «L'Ora», 21 giugno 1942, poi col titolo *Narrativa femminile*, in «Meridiano di Roma», VII, 34, 1942, p. 7.

¹² ENRICO TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997, p. 8.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 9.

¹⁴ A proposito dello *stile semplice* di Natalia Ginzburg, diversi critici hanno riscontrato, nei testi della scrittrice antecedenti a *Le voci della sera*, la chiarezza e semplicità del periodare che mima il parlato. Paolo Serini, in *È stato così*, nota un «Linguaggio parlato, che ama le tinte grigie, i toni e che si snoda apparentemente

pigro e dimesso, ma che è denso di dolorosi e inquieti sottesi umani [...]» (PAOLO SERINI, *Scrivo tra mucchi di carte fumando a lunghe boccate*, in «Stampa Sera», 26 novembre 1947). Silvio Benco afferma che *La strada che va in città* afferma «L'autrice ha una giustezza impressionante di tono e di tocco; il suo stile, dai periodi brevi, è sempre a posto, rapido, diritto, uguale, senza nulla di esclamativo, camminante come la vita. Non c'è caso essa spenda parole che non siano intrinseche al racconto» (SILVIO BENCO, *Realismo e fantasia*, «Il Popolo di Trieste» – «Il Piccolo della Sera», 30 luglio 1942).

¹⁵ Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice*, *cit.*, p. 8.

cose»¹⁶ ed è per questo che nelle sue pagine ci imbattiamo in oggetti, luoghi circoscritti, brevi ritratti di personaggi che hanno lo scopo di focalizzare, nella mente di chi legge, immagini vivide.

Ne *La strada che va in città* sono, in effetti, le brevi frasi iniziali a chiarire l'esito dell'intera vicenda, così come in *È stato così* (1947) il primo riferimento allo sparo preannuncia l'insofferenza che vive la protagonista per l'intero racconto; e in *Tutti i nostri ieri* (1952) bastano poche parole in fila per spezzare atmosfere serene. Ne *Le voci della sera*, dunque, Natalia Ginzburg affina ed enfatizza la carica innovativa di strumenti propri della sua tecnica narrativa, interiorizzando la lezione stilistica di Ivy Compton-Burnett. Dei romanzi di quest'ultima, Ginzburg nota infatti una «chiarezza allucinante»¹⁷ attuata attraverso feroci dialoghi in cui le parole dei membri delle famiglie vittoriane sembravano morsi di serpi¹⁸, per quanto fossero

crudeli i meccanismi familiari rivelati. E sarà proprio tale ricerca ossessiva della verità attraverso un asciutto e reticente dialogato, probabilmente, a permettere a Ginzburg di riconoscere nella scrittrice inglese una chiarezza espressiva che apparteneva a lei per prima. Il forte sentimento di identificazione provato, indurrà la scrittrice ad effettuare ricerche su Ivy Compton-Burnett, sentendo di poter scoprire ulteriori elementi che le rendevano affini. Fondamentale per ottenere notizie fu di certo l'intervista che Alberto Arbasino¹⁹ riuscì a strappare a Compton-Burnett, la quale, pur di non parlare di sé e dei propri romanzi, era solita divagare su qualunque argomento di circostanza, come frigoriferi e le condizioni atmosferiche. Leggendo le pagine di Arbasino, Natalia Ginzburg scoprì in Compton-Burnett tratti di compostezza, di difficoltà nell'espressione del sé che appartenevano di certo anche a lei²⁰

¹⁶ I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in N. Ginzburg, *Le voci della sera* (1961), a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, p. VII.

¹⁷ N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 90.

¹⁸ Cfr. ibidem.

¹⁹ DOMENICO SCARPA, *Vicende di una voce*, in *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2016, pp. 261-262: Scarpa, ricostruendo la gestazione dei saggi di Natalia Ginzburg in *Mai devi domandarmi* fornisce precise indicazioni sui testi di Alberto Arbasino menzionati dalla scrittrice: «I brani citati nel testo provengono da un'intervista di Alberto Arbasino: *Sperimentare? Credo sia difficile e stancante*, in "Il Giorno", 28 luglio 1965; qui Arbasino coniava la definizione "Grande Signorina". Con lievi varianti e con

altri articoli a lei dedicati nel periodo 1965-69 [...] l'intervista sarebbe stata raccolta in Arbasino, *Sessanta posizioni* [...]. La Ginzburg aveva forse attinto anche al testo di un dialogo radiofonico di Arbasino, che andò in onda il 12 giugno 1968 sul Terzo Programma che ingloba l'intervista del '65: *Celebri in ritardo. I. Ivy Compton-Burnett vista da Alberto Arbasino*, in "L'Approdo letterario", n. s., XV (1969), 45, gennaio-marzo, pp. 97-106».

²⁰ Ivi, pp. 225-226: Scarpa sottolinea il carattere riservato di Natalia Ginzburg che, reticente come Ivy Compton-Burnett rispetto agli eventi legati al proprio vissuto, è restia a parlare esplicitamente di sé nei suoi romanzi: «Ginzburg non fa che raccontarci storie ma non ci racconta mai tutta la storia: troncamento che distingue il vero scrittore. La sua statura è proporzionale all'illusione di completezza che sa produrre. Non ha

e ad altri «scrittori sommersi»²¹ italiani che ella altrettanto amava. E sarà appunto per la delicatezza e l'eleganza dei modi della scrittrice inglese che Arbasino le conferì l'appellativo «grande signorina»²², ripreso come titolo del saggio che Ginzburg dedica a Compton-Burnett in *Mai devi domandarmi* (1970).

Il ritorno di Natalia Ginzburg nel panorama letterario con *Le voci della sera* rappresenta, dunque, il rafforzamento di una matrice tematica e stilistica già insita nella sua produzione, affinata attraverso una parziale emulazione stilistica dei testi di Compton-Burnett. L'espediente del dialogo e dell'impersonalità erano, infatti, già presenti ne *La strada che va in città* per esprimere soprattutto il dolore della protagonista Delia che, fino alle ultimissime pagine, pur avendo sposato Giulio, ancora sente venir meno il respiro pensando alla morte del Nini²³. Se però il dialogo rivestiva nel romanzo d'esordio un ruolo ancora secondario, seppur di supporto per la caratterizzazione dei personaggi e l'espressione dei loro sentimenti più intimi, ne *Le voci della sera* assume un ruolo centrale. Esso diviene per Ginzburg lo strumento

mai fatto un elogio della sincerità, bensì quello della verità: che è fatta anche di reticenza, di silenzio, di cose taciute, o ricacciate nell'ombra. La Ginzburg non è sincera, è rettilinea».

²¹ ANDREA RONDINI, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, in «Rivista di letteratura italiana», 23, 2005, p. 53: Rondini rispetto all'ideale estetico perseguito e ricercato in altri scrittori da Ginzburg afferma: «nella critica letteraria di Natalia Ginzburg domina un gusto verso autori appartati e sommersi, poco conosciuti dal pubblico oppure già

portante della narrazione, attraverso il quale i protagonisti si presentano e rendono possibile lo sviluppo della trama. L'impersonalità della voce narrante è chiaramente consequenziale all'espediente dialogico e Ginzburg sembra quasi registrare una conversazione appena udita, come fa nei suoi romanzi Ivy Compton-Burnett, la quale, in questi, si «lascia sfuggire appena qualche didascalia e qualche indicazione, senza commento»²⁴, senza che si capisca la sua opinione rispetto alle vicende riportate.

In *Fratelli e sorelle* (1929), infatti, Compton-Burnett non fa pronunciare una sola parola di contrarietà nei confronti del sistema educativo vigente in età vittoriana, pur sentitamente disprezzandolo. Sono sempre i personaggi, soprattutto i tre figli di Sophia Stace ed, in particolare, nel passo di sotto riportato, Andrew e Dinah a rivelare il dannoso impatto che l'autoritaria figura materna avesse assunto nella loro crescita:

«Oh, sono tante le cose che hanno contribuito a guastarci,» disse Andrew. «La nostra vita innaturale, la mancanza di amici, la schiavitù a Sophia, nei suoi successi, nel suo dolore e ora nella sua malattia. Non possiamo dire che cosa ha o non ha provocato

affermati, ma dalla notorietà ristretta e non sufficientemente apprezzati da un punto di vista estetico».

²² ALBERTO ARBASINO, *Ivy Compton-Burnett*, in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 113.

²³ Cfr. N. GINZBURG, *La strada che va in città e altri racconti*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2018, p. 63.

²⁴ PAOLO RUFFILLI, *Introduzione*, in I. Compton-Burnett, *Fratelli e sorelle*, Milano, Garzanti, 2010, p. XIV.

la nostra rovina.»

«Si che possiamo,» disse Dinah. «Tutte quelle cose ci hanno fatto del male. Possiamo affermarlo e tu hai appena finito di dirlo.[...]»²⁵

La stessa Sophia non è descritta dalla voce narrante se non nel momento in cui sono riportati i suoi tratti fisici e sarà appunto il serrato dialogare di questa con altri personaggi a delinearne i caratteri. Inoltre, l'inserimento di una figura antitetica rispetto a Sophia, la governante Miss Patmore, è volto ad accentuare l'atteggiamento ingiustamente severo della signora Stace nei confronti dei figli, Tuttavia "Patty", così amorevolmente soprannominata da Andrew, Dinah e Robin, non rappresenta soltanto una figura contrastiva rispetto a quella materna, ma è anche colei che spesso smaschera, insieme ai figli, l'ingiustizia dell'estrema severità della madre vittoriana:

«[Patty disse] Ecco tutta la casa in attenzione per la mamma! Non si pensa, non si fa niente se non per lei. Tutto e tutti sono modificati secondo i suoi desideri! Nessuna considerazione per voi, nessuna considerazione per chicchessia, qui dentro! Non possiamo fare di più per conservarla felice e in buona salute. Si irrita per un nonnulla perché ha tutto. Nessun altro si sognerebbe di avere tanto. Non può avere di più.»

«Il guaio è che ha avuto troppo,» disse Robin»²⁶

Natalia Ginzburg affascinata da tali romanzi di conversazione ideati da Ivy Compton-Burnett cerca, dunque, di valorizzare il ruolo del dialogo ne *Le voci della sera*, rendendo i propri personaggi figure caratterizzate dai loro stessi discorsi. Pertanto, riproponendo come ne *La strada che va in città* e in *Tutti i nostri ieri* «l'intrecciarsi di storie di famiglia»²⁷, ed essendo dunque vicina, nella scelta di genere, agli scritti di Compton-Burnett, Natalia Ginzburg ne *Le voci della sera* crea:

Tutta la storia del fidanzamento, e quell'addio, così raccontato bene tutto il morire della cosa, solo attraverso le battute del dialogo, senza mai una battuta di introspezione o commento psicologico²⁸.

Il personaggio di Elsa non viene descritto fisicamente dal narratore, ma attraverso i dialoghi che ella intrattiene soprattutto con la madre e Tommasino è delineata come personaggio fragile che «vive situazioni troppo complesse per le sue forze»²⁹. L'incessante parlare della madre la sovrasta al punto tale che anche quando Elsa riesce a trovare un minimo spazio per risponderle, il genitore continua ad esporre il proprio flusso di pensieri come se non avesse mai udito interruzione. Quando Tommasino, ad esempio, cena con Elsa e la sua famiglia, neanche il padre della ragazza, pronunciando una sola nota di fastidio per l'asfissiante

²⁵ I. COMPTON-BURNETT, *Fratelli e sorelle* (1929), trad. di A. Micchettoni, Milano, Garzanti, 2013, p. 246.

²⁶ Ivi, p. 224.

²⁷ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 682.

²⁸ Cfr. ibidem.

²⁹ I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, cit., p. VII.

parlare della moglie, riesce a stroncare il ritmo incalzante delle sue domande:

«La Ada,» disse mia madre, «Non te la ricordi tu la Ada? Non la vediamo da tanti anni, ma era una gran bella donna.»

«Questa storia,» disse mio padre, «me l'avrete raccontata milioni di volte. E cosa volete che gliene importi al Tommasino, di persone che non ha mai visto e che non incontrerà mai?»

«Si fa per fare un po' di conversazione,» disse mia madre. «Vuoi mica che stiamo qui tutta la sera a guardarci negli occhi? Si racconta, si parla. Chi dice una cosa, chi un'altra.»

Disse: «Tommasino, vuoi che ti cucia quel bottone, lì alla manica? Lo perderai se non.»

Disse: «Questo cappotto è un pochino sciupato. Perché non dici a Gigi Sartorio che ti porti da Londra, la prima volta che ci andrà, un montgomery? sono molto pratici.»

Disse: «Non ti sei mica offeso se ti ho detto così? Non sono una mamma?»³⁰

Il lettore, grazie a quest'uso così scrupoloso dell'espedito dialogico nel romanzo, riesce ad addentrarsi, forse più efficacemente rispetto a quanto avrebbe fatto attraverso sequenze narrative, nello stato d'animo dei personaggi in scena. Un uso dominante del dialogo, infatti, spoglia ed isola le condizioni emotive, scardina dalle frasi superflue parole ornamentali, rende palpabile soprattutto i dolori, senza che una patina consolatoria possa coprirli. Solamente la punteggiatura segna il confine tra i periodi e, come accade nel passo poco prima citato, il lettore resta immobilizzato dal senso di

disagio dei personaggi e non riceve una sola parola di conforto nemmeno dalla voce del narratore. Quest'ultimo è infatti confinato al ruolo di spettatore e si eclissa al punto tale che il dialogare conferisce resa oggettiva dei fatti narrati. Inoltre, ancora facendo riferimento all'episodio della cena a casa di Elsa, è possibile notare che a vivere una condizione di imbarazzo è anche Tommasino, il quale, come Elsa, non ha realmente possibilità di rispondere alle affermazioni della padrona di casa. Il sentimento del giovane è inoltre ulteriormente appesantito dalla sua mancata volontà di sposare Elsa, ancora una volta percepita dal lettore attraverso un serrato dialogare. Italo Calvino fu tra i primissimi, dopo aver letto il manoscritto de *Le voci della sera*, prima di presentarlo al Premio Strega, a riconoscere ed apprezzare la resa imparziale di Natalia Ginzburg che dà al lettore «la possibilità di soffrire per chi gli pare»³¹.

Tale resa oggettiva delle vicende narrate è ancora una volta un tratto che Natalia Ginzburg assorbì dalla tecnica narrativa di Ivy Compton-Burnett, che «bada solo a vigilare la crescita delle sue piante grasse, l'arida e spinosa tribù delle sue creature»³². Alla scrittrice inglese non interessa che il lettore parteggi per un personaggio piuttosto che per un altro, poiché il suo scopo è unicamente di denunciare il dannoso sistema comportamentale vigente in età vittoriana. Tale sottesa denigrazione, determina una

³⁰ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 81.

³¹ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 683.

³² M. PRAZ, *I romanzi di Ivy Compton Burnett*, cit., p. 109.

caratterizzazione delle figure genitoriali estremamente negativa, in quanto essi rappresentano per primi il simbolo di quel sistema. Tuttavia l'atmosfera infernale investe gli interi romanzi e, nel caso di *Fratelli e sorelle*, non lascia scampo nemmeno ad Andrew, Dinah e Robin, figli di Sophia Stace. I tre ragazzi, in effetti, non rappresentano assolutamente le vittime della storia, anzi sono i primi a provare sentimenti violenti e crudeli, come quando con l'avanzare dei maleseri fisici della madre sperano muoia quanto prima pur di sentirsi liberi. I figli stessi, come mostrano soprattutto gli atteggiamenti dispotici e senza scrupoli di Dinah, non sono bersaglio del sistema borghese vittoriano, ma ne sono parte e costituiranno il prolungamento dei modelli comportamentali genitoriali³³. L'originalità di Ivy Compton-Burnett risiede proprio nella capacità di ricreare atmosfere oscure attraverso gli enunciati dei suoi personaggi, lasciando il lettore inorridito da tutti allo stesso modo. Il dialogare serrato e pungente, in *Fratelli e sorelle* diviene, esattamente come ne *Le*

voci della sera, espediente rivelatore di condizioni emotive che gli sporadici interventi della voce narrante servono solo a circoscrivere. Il senso di frustrazione che i figli di Sophia Stace vivono in casa a causa della madre è reso, inoltre, attraverso un dialogo reticente, rivelatore di una dinamica familiare disfunzionale. Ivy Compton-Burnett, infatti, ha ideato non solo un «tessuto linguistico di conversazione»³⁴ che spoglia sentimenti e situazioni di ogni ornamento narrativo, ma anche un dialogare apparente, di «monologhi smozzicati, che si incontrano, ma su piani paralleli, senza incontrarsi mai. L'esito è, costantemente, quello della chiacchiera stranita»³⁵.

I personaggi in *Fratelli e sorelle* divengono, pertanto, attori di una messa in scena che riproduce una realtà di orrori, incesti, legami familiari basati sulle apparenze, dove non c'è spazio per la verità. L'intento di Compton-Burnett è di snocciolare l'essenza malsana delle famiglie borghesi vittoriane e far raccontare agli attori tragici³⁶ del proprio romanzo di una società falsamente moralista³⁷. E

³³ P. RUFFILLI, *Introduzione*, cit., p. XVI: Ruffilli sottolinea che anche bambini e ragazzi i quali mostrano un «atteggiamento contraddittorio nei confronti degli adulti» che impongono loro regole che non condividono, si adegueranno poi gradualmente al sistema educativo vittoriano: «Eppure, anche nei bambini la Compton-Burnett lascia intravedere gli indizi della mutazione di quel loro graduale adeguamento alle regole di gioco, a significare il quale stanno, con netta evidenza, le figure dei fratelli più avanti negli anni».

³⁴ Ivi, p. XVII.

³⁵ Ibidem.

³⁶ ANDREA FABBRI, *Caratteri del dialogo*

nella narrativa di Ivy-Compton-Burnett, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 45: Fabbri pone l'accento sul carattere marionettistico dei personaggi dei romanzi di Ivy Compton-Burnett: «I parlanti sembrano dotati d'una sorprendente autocoscienza verbale che li fa esprimere come se stessero recitando, cioè come se fossero interessati più a far colpo sul lettore/spettatore con qualche frase a effetto, che esprime il loro pensiero (o il loro sentimento) davanti all'interlocutore».

³⁷ M. PRAZ, *I romanzi di Ivy Compton Burnett*, cit., p. 489: Praz, a proposito dell'epoca vittoriana, parla di un puritanismo dominante che «giaceva come una carcassa d'un grande ideale

fu proprio tale esigenza di verità che scocca nell'apparente nebbia dei dialoghi a far sentire Ginzburg vicina agli intenti espressivi di Compton-Burnett e ad influenzare la scrittura de *Le voci della sera*. Quest'ultimo è infatti un romanzo breve di cruda verità, che scava nei meandri più intimi dell'anima ed impone la stessa chiarezza di Compton-Burnett. Si tratta cioè di un testo che mostra come nel costruire una famiglia si possa decidere di vivere di silenzi, di verità non dette ad alta voce e al contempo svela l'inefficacia di tale meccanismo. Natalia Ginzburg, dunque, attraverso la rappresentazione di una vicenda familiare restituisce al lettore dinamiche relazionali comuni a tutti gli uomini, in qualunque momento storico. Prima tra tutte, la storia di Elsa e Tommasino, i quali rappresentano vuoti automi teatrali di recitare il ruolo di coppia felice per compiacere la aspettative dei cari, senza curarsi abbastanza delle proprie³⁸. Tuttavia, la prosa frugante di Natalia Ginzburg scavando in profondità l'animo dei due giovani, li conduce ad una sofferta presa di coscienza. Mimando la musica ossessiva scandita dal susseguirsi di enunciati chiusi dal "disse" di stampo vittoriano³⁹, Natalia Ginzburg fa raccontare ad Elsa e Tommasino la storia di due silenzi che decidono di non sovrapporsi più:

attraverso il petto del popolo inglese». Nell'epoca vittoriana, continua Praz: «Ci furono indubbiamente persone d'elevato sentire morale, ma la morale spicciola dell'epoca ha qualcosa di caricaturale che nessuna prospettiva storica varrà a mettere in miglior luce».

³⁸ Cfr. G. SOLARI [pseudonimo di Giose

«E anche tu,» dissi, col tempo, andando avanti, finirai col sotterrare i tuoi pensieri? Credi questo, tu?»

«Certo,» disse. «E anzi in qualche modo, ho già cominciato. Altrimenti, come farei?»

«In questi mesi,» disse, «ho sotterrato tanti miei pensieri. Gli ho scavato una piccola fossa.»

«Cosa vuol dire?» dissi. «In questi mesi, in questi ultimi mesi da quando sei fidanzato con me?»

«Ma sì, certo,» disse. «Lo sai anche tu. Siamo quasi sempre zitti, ora, insieme. Ce ne stiamo quasi sempre zitti perché abbiamo cominciato a sotterrare i nostri pensieri, bene in fondo, dentro di noi. Poi, quando riprenderemo a parlare diremo solo delle cose inutili»⁴⁰

Tuttavia, dopo che Tommasino per primo affronta il discorso relativo alle proprie perplessità rispetto alla relazione con Elsa, sarà questa, con altrettanta schiettezza, in un ultimo dialogo, a rompere il fidanzamento. Elsa mostra così una forte dignità e sebbene il lettore percepisca quanto sia maggiormente coinvolta emotivamente rispetto a Tommasino, la sente priva di ogni patetismo. Ella, in effetti, pronuncia il suo addio ad occhi asciutti e senza sentimentalismi abbandona la scena, come se la conversazione non fosse davvero avvenuta. Il lettore resta spaesato poiché, come sottolinea Eugenio Montale, pare che «non accada nulla», «ma un simile nulla è

Rimanelli], *Una candidata allo «Strega» liquida umanità*, in «Lo Specchio», 9 luglio 1961, p. 24.

³⁹ Cfr. GIORGIO CAPRONI, *Libri*, in «Critica d'oggi», I, 2-3, novembre-dicembre 1961, p. 146.

⁴⁰ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 91.

intriso di verità e ci fa dire che la vita è fatta così e che aggiungervi qualcosa è già falsarla»⁴¹. Inoltre, la carica espressiva che i crudi dialoghi dei personaggi hanno nella narrazione, è tale che lo spazio riservato alla descrizione degli ambienti diviene marginale.

In effetti, Natalia Ginzburg, che già ne *La strada che va in città* aveva ridotto all'essenziale i cenni storico-geografici poiché ciò che le interessava era porre in primo piano dinamiche familiari, ne *Le voci della sera* riduce tali cenni ancor di più, avendo assorbito la tecnica stilistica di Ivy Compton-Burnett. Quest'ultima, infatti, in *Fratelli e sorelle*, fornisce solo un rapido accenno alle campagne di Moreton Edge, in cui gli Stace vivono da generazioni, rendendo, dunque, le porzioni narrative inferiori alle dialogiche.

Chiusi in una campagna di apparenze, in cui pare non si rendano conto, a forza dell'abitudine, delle cose che li circondano, gli Stace vivono un idillio domestico illusorio di cui si rifiutano di notare le crepe. La reticenza del dialogo ha, tuttavia, proprio la funzione di rendere quelle crepe individuabili e riconducibili alla malsana società vittoriana, sebbene i cenni cronologici al periodo non siano marcati.

Infatti, esattamente come per la descrizione degli ambienti, anche la scansione temporale degli eventi è secondaria e funzionale a porre in primo piano la caratterizzazione di personaggi privi di

spessore che, sebbene il tempo passi, restano sempre uguali a se stessi.

Natalia Ginzburg applica ne *Le voci della sera*, quella stessa reticenza spazio-temporale tipica di Compton-Burnett, fornendo solo veloci cenni alla realtà rurale vissuta dalle famiglie di Elsa e Tommasino. Ancora una volta, la scelta di far riferimento agli ambienti con parsimonia, è legata al ruolo centrale del dialogo, che diviene strumento per evidenziare il carattere claustrofobico del paese sulle vite di Elsa e Tommasino. Le conversazioni dei personaggi de *Le voci della sera* mostrano così che i sentimenti legati al paese e i rapporti umani sono così fragili che sembrano morire non appena vengono alla luce⁴².

L'atmosfera complessiva del romanzo breve, dunque, sebbene Elsa e Tommasino decidano di vivere di verità, resta comunque appannata da una coltre grigia di malinconia e lucida rassegnazione che ricorda la stessa delusione di Delia ne *La strada che va in città*. Anche nel romanzo d'esordio la protagonista, esattamente come Elsa, è una donna inizialmente «con la testa piena di sogni»⁴³ che si avvia verso la grande promessa ed avventura della vita, restandone, alla fine, delusa. Pietro Citati sottolinea, in effetti, come Natalia Ginzburg, dopo gli anni Sessanta, non sia certamente «diventata un'altra»⁴⁴, anzi a ben guardare nulla di lei è mutato, sebbene la sua tecnica di scrittura si sia certamente affinata

⁴¹ EUGENIO MONTALE, *Vite quasi inutili*, in «Corriere della Sera», 20 giugno 1961.

⁴² Cfr. PIETRO CITATI, *Un Baedeker della borghesia piemontese*, in «Il Giorno», 11 luglio 1961.

⁴³ MARCELLO VENTURI, *Le donne sanno scrivere*, in «Fantasia», 17 settembre 1961.

⁴⁴ Cfr. P. CITATI, *Un Baedeker della borghesia piemontese*, cit.

ne *Le voci*. La scrittrice ricorre ancora ai vezzi di un tempo e la sua capacità di rendere atmosfere di città e paesi attraverso la descrizione di cadenze dei suoi abitanti resta la stessa dei romanzi precedenti al soggiorno inglese. Ne *Le voci* il volto del Piemonte è dominante, celato nella descrizione apparentemente astratta di una realtà che il sentimento di nostalgia della scrittrice non tarda a rievocare. Ne *La strada che va in città*, appunto la “strada” a cui si fa riferimento, sebbene non abbia nessun nome a causa dell’«antica avversione ad usare nomi reali»⁴⁵ di Ginzburg, è per ammissione di quest’ultima, insieme L’Aquila e Torino. Ancora una volta, prima della scoperta dei testi di Ivy Compton-Burnett, è possibile notare che l’allusione ai luoghi in cui prendono corpo le storie di Natalia Ginzburg, era già presente. In particolare, ne *La strada*, la tendenza della scrittrice a nascondere un volto del Piemonte era di certo riconducibile alla sua volontà di creare distacco tra scrittore e materia narrata.

L’intenzione con la quale Ivy Compton-Burnett, invece, scrive romanzi in cui è marginale il ruolo assunto dalla descrizione degli ambienti è assolutamente differente. La scrittrice, pur avendo un’indole riservata, non esplicita, in *Fratelli e sorelle*, tempo e luogo della

narrazione per restare fedele ad un progetto stilistico mirato⁴⁶. Sarà la forte sofferenza repressa dalla rigida educazione vittoriana che ella stessa aveva ricevuto da bambina a rappresentare il movente della scrittura. Secondo la scrittrice il romanzo deve avere una forma ben precisa e la struttura dei suoi scritti, pertanto, è costruita con estrema attenzione. Nei suoi ordigni perfetti non c’è volutamente spazio per le descrizioni degli ambienti perché l’attenzione è volta unicamente ad ideare di una rete dialogica che soffochi ogni speranza. «I rapporti umani sono sempre gli stessi», afferma con lucidità Ivy Compton-Burnett parlando con Alberto Arbasino e, pertanto, risulterebbe superflua una connotazione eccessivamente precisa di tempo e luogo della narrazione. Le vicende presentate assumono così il carattere universale insieme a quello di denuncia di un periodo storico preciso. Trame familiari impronunciabili e pertanto nascoste, secondo Compton-Burnett, non smetteranno mai di esistere ed il tratto oscuro insito nell’animo di ogni essere umano sarà sempre pronto ad esplodere⁴⁷.

La scrittrice, nelle rare interviste concesse, così come nei propri romanzi, trasferisce al lettore una visione estremamente negativa dell’esistenza umana,

⁴⁵ N. GINZBURG, *Prefazione*, in *La strada che va in città*, cit., p. VII.

⁴⁶ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 90: Manganelli riporta quanto Ivy Compton-Burnett afferma circa la propria necessità di stendere un romanzo rispettando un preciso criterio strutturale: «Mi sembra che un libro debba avere una struttura.

Forse è un’idea antiquata: ma certi libri moderni che non sono nient’altro che ritagli di pezzi di vita, privi di qualsiasi struttura mi lasciano perplessa. Per me non è naturale scrivere a quel modo. Mi occorre un fondamento osseo – a *bone foundation*».

⁴⁷ Cfr. A. ARBASINO, *Ivy Compton-Burnett*, cit., p. 113.

nella quale ogni spiraglio di miglioramento risulta illusorio. Infatti, in *Fratelli e sorelle*, l'atmosfera cupa generata dalla meschinità dei personaggi continua a dominare la scena, perfino in un momento delicato come il funerale di Sophia. In quell'occasione, i tre figli vivono il lutto con assoluto distacco emotivo ed anzi, sono così lucidi da progettare immediatamente una nuova vita a Londra. Tuttavia, a conferire al romanzo un'ultima venatura di oscurità è la consapevolezza di Andrew, Dinah e Robin che sempre sarà vano il loro tentativo di lasciarsi alle spalle i dolori della propria infanzia a Moreton Edge. Ivy Compton Burnett conclude *Fratelli e sorelle*, dimostrando al lettore che le radici familiari siano impossibili da estirpare:

«I suoi figli hanno preso da lei [Sophia],» disse Robin. «Ti dispiacerà lasciare la villa, Andrew?»

«Sì,» disse Andrew. Dopo avervi visto la mia giovinezza sprecata, la mia vita distrutta più volte, i miei genitori stroncati nel fiore degli anni, e il nome della nostra famiglia indicibilmente insozzato, mi è difficile strapparvi dalle sue mura. Ma naturalmente desidero lasciarla.»

«Anch'io provo quello che provi tu,» disse Dinah. «Il desiderio di andarmene. Ma porteremo con noi il ritratto del nonno, e la nostra giovinezza sprecata e le nostre vite distrutte, e papà e Sophia, e tutto, compresa la sozzura. È tutto racchiuso in lui»⁴⁸

D'altra parte Natalia Ginzburg, ne *Le*

voci della sera, nonostante l'evidente influenza stilistica, più che tematica, che la lettura dei testi di Ivy Compton-Burnett ebbe sulla sua produzione a partire dagli anni Sessanta, quest'ultima ne assorbe solo parzialmente il motivo della casa come ambiente della disgregazione familiare. Se in *Fratelli e sorelle* l'ambiente domestico è infatti rappresentato da Compton-Burnett unicamente come dimensione in cui si sgretolano i rapporti umani, ne *Le voci della sera* la casa, pur non assumendo la connotazione di ambiente infernale, è comunque luogo che richiama dolorose perdite. In particolare, la *damnatio* della casa sviscerata dai suoi componenti risulta evidente quando Gemmina, una delle figlie di Ballotta, vive il «dramma (uccisione dell'amico di gioventù) incarnato dai luoghi, e mai volle andare a vedere, nel pendio dietro Le Pietre, il punto dove l'hanno ammazzato»⁴⁹.

Tuttavia, ponendo a confronto le parti conclusive di *Fratelli e sorelle* e de *Le voci della sera*, è possibile notare che rispetto a quello oscuro di Compton-Burnett, Ginzburg conferisce al finale una sfumatura differente poiché difficilmente «possiamo parlare di nichilismo, di una visione negativa della vita: siamo piuttosto di fronte all'accettazione di un animale intelligente che coglie il suo poco bene dove lo trova»⁵⁰. L'esito doloroso della rottura tra Elsa e Tommasino è infatti stemperato da un

⁴⁸ I. COMPTON-BURNETT, *Fratelli e sorelle*, cit., p. 311.

⁴⁹ GIULIO IACOLI, «...un effetto come di prigione». *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in *Architetture interiori: immagini domestiche*

nella letteratura femminile del Novecento italiano: Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu, Firenze, Cesati, 2008, p. 63.

⁵⁰ E. MONTALE, *Vite quasi inutili*, cit.

sovrapporsi di voci nelle pagine finali, in cui dominante è ancora la figura della madre. Nel colloquio che quest'ultima intrattiene con Elsa, l'incalzante fraseggiare materno non disturberà però questa volta il lettore, il quale noterà come il sottile piglio ironico di Natalia Ginzburg consenta di diluire i colori più scuri. La tendenza logorroica materna permette, infatti, che la chiusura della storia avvenga in dissolvenza, con un discorso che partendo dalla seria necessità della famiglia di trasferirsi a Cignano, termina con un comico siparietto della madre circa le diverse necessità che potrebbe avere nel nuovo paese:

«L'unico difetto di quell'alloggio sopra la farmacia è che ci passa vicinissimo il treno. Io che ho il sonno così leggero, come dormirò?»

«Chissà se, la notte, ci sveglierà il campanello della farmacia? chissà se suona molto forte?»

«Però sarà comodo avere la farmacia proprio al piano di sotto, basterà scendere pochi scalini, se avremo bisogno.»

«Chissà se la tengono in farmacia quella roba che prendo io per la mia pressione, a Cignano?»⁵¹

Dunque, se assolutamente è

innegabile che ne *Le voci della sera* sia presente la minaccia dello sfaldarsi del rifugio familiare per pressioni esterne ed interne dei personaggi⁵², è importante notare come la memoria familiare, nutrita proprio dai vissuti di questi, tra gli ambienti domestici, possa resistere alla corrosione degli stessi.

Ne *Le voci della sera*, Ginzburg racconta, infatti, che anche se il bene ha breve durata, il ricordo legato ad esso va custodito con la consapevolezza che sia esistito e che «il senso della vita è tutto nell'essere vissuta senza domandarsi il perché»⁵³. Tale operazione tematica che pone al centro la memoria e la casa sarà fondante dell'opera immediatamente successiva, *Lessico familiare*. In quest'ultima, in particolare, l'espedito dialogico che, ne *Le voci della sera*, era utilizzato prettamente per esprimere la sofferenza dei personaggi, diverrà operatore mnemonico che, veicolando il ricordo, lenisce il dolore⁵⁴.

Inoltre, rispetto ad Ivy Compton-Burnett la quale dichiara nell'intervista ad Arbasino che la storia si ripete, Natalia Ginzburg ritiene che, sebbene la storia sia un ripetersi di cicli, l'uomo possa, insieme al dolore, custodirne la memoria

⁵¹ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 102.

⁵² Cfr. G. IACOLI, «...un effetto come di prigione». *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, cit., p. 62.

⁵³ E. MONTALE, *Vite quasi inutili*, cit.

⁵⁴ CESARE GARBOLI, *Introduzione* (1999), in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2014, p. 1: Garboli sottolinea il forte legame, in *Lessico familiare*, tra memoria e dialogo e come, quest'ultimo, rievochi il passato: «*Lessico familiare* racconta di una famiglia

ebraica e antifascista, i Levi. [...] È un insieme di ricordi promossi dal sopravvivere della memoria di parole, espressioni, modi di dire, frasi sentite tante volte ripetersi in famiglia. [...] La fedeltà e l'amore per queste parole, che costituiscono il patrimonio grazie al quale un nucleo familiare, una tribù, si riconosce e si distingue dagli altri, sollecitano nell'autrice del *Lessico* dei ricordi che non fanno morire, ricordi vivavi, tenaci, che generano per via di associazioni involontarie una storia».

familiare ed educare le generazioni future a seguire le proprie vocazioni. «La vocazione è l'unica vera salute e ricchezza dell'uomo»⁵⁵, conclude Natalia Ginzburg ne *Le piccole virtù* (1962), poiché dare a questa l'adeguato spazio di espressione consentirà ad ogni uomo di essere appagato:

Quello che deve starci a cuor, nell'educazione, è che nei nostri figli non venga mai meno l'amore per la vita. [...] E che cos'è la vocazione di un essere umano, se non la più alta espressione del suo amore per la vita?⁵⁶

Essere fedele alla propria vocazione è ciò che Ginzburg farà per tutta la vita, persistendo nella scrittura, unica attività per cui sente di essere davvero portata e che, pertanto, le consente di percepire le proprie azioni aderenti agli imperativi della propria anima. Non spostando mai il baricentro da quello che Calvino aveva definito «empirismo stilistico» legato alla propria storia di vita, Natalia Ginzburg assorbe, dunque, le lezioni stilistiche dei diversi scrittori, senza mai che le sue opere risultino però un'artificiosa copia di altri. La produzione narrativa di Ivy Compton-Burnett rientra, dunque,

tra i modelli più significativi per la produzione di Natalia Ginzburg, dal momento che la guidò verso una svolta che aveva bisogno di una spinta dall'interno.

Quel che infatti Natalia ha sempre saputo e che ammetterà non a caso solo dopo gli anni Sessanta, è che ogni scrittore e dunque lei per prima, mai potrà costruire storie che non partano dall'interno⁵⁷, dalla propria di storia. Nella *Nota* datata 1964 al volume *Cinque romanzi brevi* ci parla infatti di «memoria amorosa», la quale non è mai casuale, ma aderisce fedelmente al vissuto dell'anima:

Scrivere non per *caso* era dire soltanto di quello che amiamo. La memoria amorosa non è mai *casuale*. Essa affonda le radici nella nostra stessa vita, e perciò la sua scelta non è mai casuale, ma appassionata e imperiosa⁵⁸.

⁵⁵ N. GINZBURG, *Le piccole virtù* (1962), a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2014, p. 110.

⁵⁶ Ivi, p. 109.

⁵⁷ D. SCARPA, *Vicende di una voce*, in *Un'assenza*, cit., p. 272: Scarpa occupandosi della curatela delle opere di Natalia Ginzburg, nota la tendenza della scrittrice a seguire, nella stesura dei propri scritti, un'interna voce della mente che parte appunto dall'interno, dalla storia interiore dell'autrice. La punta stessa della penna, sembra, per i suoi tratti marcati, voler scavare in profondità il foglio, come se anche quel tipo di

superficie potesse essere indagata: «Le frasi di Natalia Ginzburg procedono per esperimenti successivi di esecuzione: sono tentativi ripetuti decine di volte, nell'eseguire i quali, la mente, – la voce mentale interna – va avanti e indietro senza stancarsi, come se dovesse arare un terreno fertile, ma aspro. Vedere i suoi fogli scritti a mano comunica esattamente l'impressione di aratura: anche per la forza con cui la punta della penna [...] incide in profondità».

⁵⁸ Cfr. N. GINZBURG, *Prefazione*, in *La strada che va in città*, cit., p. XI.

Valeria Iannaccone

La svolta del respiro

Polisemia del silenzio tra pagine bibliche e versi celaniani

Era il 1945 quando Aldous Huxley definiva il XX secolo «età del rumore»¹. Un secolo più tardi gli esseri umani non solo continuano incessantemente a produrre rumori che si sovrappongono ad altri rumori, ma ne generano anche di più assordanti, infruttuosi, noiosi. Le relazioni umane pongono le proprie fondamenta su basi incerte, dominate dalla fragilità della comunicazione: i tanti tentativi comunicativi che riempiono le giornate dell'uomo falliscono miseramente per la scelta di parole inconsistenti, sbadate, corrotte. Nella terza delle sue *Lezioni americane*, nella personale battaglia a sostegno della lingua e a difesa delle parole esatte, Italo Calvino si faceva sostenitore del criterio di esattezza quale fondamento alla base della scelta delle parole e, tra gli elementi caratterizzanti tale criterio, evidenziava l'importanza di «un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione»². Parole esatte, «senza rughe»³, «piene e precise»⁴. Giuste. Il

concetto di felice giustezza delle parole è proprio di T. S. Eliot ed è brillantemente espresso nell'ultimo dei suoi *Quattro quartetti*:

E ogni frase
e sentenza che sia giusta (dove
ogni parola è a casa, e prende il suo posto
per sorreggere le altre, la parola
non diffidente né ostentante, agevolmente
partecipe del vecchio e del nuovo, la comune
parola esatta senza volgarità, la formale
parola precisa ma non pedante
perfetta consorte unita in una danza).
Ogni frase e ogni periodo è una fine e un inizio,
ogni poema un epitaffio.⁵

In questo flusso di fastidiose approssimazioni e labili sfumature in cui vive, l'*homo communicans* sembra aver trovato un'apparente soluzione al problema intensificando lo scambio con l'altro, facendosi untore di un terribile morbo: la peste del linguaggio. Epidemia che desta ansie e preoccupazioni, ma alla quale si può far fronte, come suggerisce lo stesso Calvino, con la creazione di anticorpi

¹ ALDOUS HUXLEY, *La filosofia perenne*, Milano, Adelphi, 1995, p. 296.

² ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 85-86.

³ MASSIMO BALDINI, *Le dimensioni del silenzio*, Roma, Città Nuova, 1988, p. 7.

⁴ ROMANO GUARDINI, *Lettere sull'autofor-
mazione*, Brescia, Morcelliana, 1963, p. 129.

⁵ THOMAS S. ELIOT, *La terra desolata. Quattro quartetti*, trad. di A. Tonelli, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 159-61.

attraverso la letteratura. Esiste, tuttavia, un'ulteriore strada percorribile per limitare la diffusione del contagio ed è quella del silenzio.

Per quanto sia divenuta opinione comune considerare l'essere umano *homo fans*, in qualità di animale parlante che non fa che ripetere, come un pappagallo, frasi convenzionali alle quali è stato ammaestrato, egli è, nella sua condizione normale, fondamentalmente *homo infans*:

Non in senso infantile o neoprimitivo; ma nel senso che di fronte alle cose che più gli urgono egli non ha più nulla da dire. Né vi è alcun imbarazzo – senso di inferiorità estetico o gnoseologico – in questo nulla da dire. Perché, in questa zona dell'essere, non vi è nulla che si possa dire: dunque il tacere non è affatto una rinuncia o una passività, quanto uno scendere, finalmente, nel terreno della personalità.⁶

Non perché tra parola e silenzio esista un'inimicizia o un'opposizione, ma se il silenzio può stare senza la parola, la parola non può stare senza il silenzio. Quest'ultimo può, inoltre, in alcuni contesti, godere di un'eloquenza perfino maggiore. Aspetto, questo, esplicito nell'undicesimo capitolo della Genesi, nel quale è narrata la storia della torre di Babele, edificio la cui vita fu estremamente breve. Durò poco. Anzi, non durò affatto, dato che fu distrutto per decreto divino ben prima di essere ultimato. Nonostante le ragioni della costruzione non

siano del tutto chiare, dalla lettura del racconto biblico si apprende che i popoli che abitavano la valle di Shinar avessero deciso di intraprendere il progetto architettonico con un fine ben preciso: evitare che si disperdessero per il mondo («Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra»⁷). Tuttavia, Dio decide di porre termine alla costruzione punendo gli uomini nel modo da loro più temuto: «Il Signore li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città»⁸. La torre, che si ergeva verticalmente puntando verso l'alto, diviene metafora di una società che produce modelli di dominio e di prevaricazione dell'uomo sull'uomo. Alla sua verticalità, si contrappone il modello dell'orizzontalità tipico del dialogo. È sempre il racconto biblico ad offrire un altro emblematico esempio di dialogo fallito: all'impossibilità totale di comunicazione generata dalla distruzione della torre di Babele, si aggiunge l'incontro-scontro tra Caino e Abele, interlocutori di un dialogo mutilo («Allora Caino parlò a suo fratello Abele, ed avvenne che, quando furono in campagna, Caino si levò contro suo fratello Abele e lo uccise»⁹). Il primo vero dialogo si leggerà solo con Abramo, il quale, nel rivolgersi alla moglie Sara, sceglie queste parole: «Ecco, io so che tu sei donna di bell'aspetto»¹⁰. Il dialogo comincia in famiglia, in un ambiente associabile all'idea di *unita*¹¹. La stessa che

⁶ PAOLO VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 34-56.

⁷ Genesi, 11:4.

⁸ Ivi, 11:8.

⁹ Ivi, 4:8.

¹⁰ Ivi, 12:11.

¹¹ Cfr. l'intervista di ROBERTO DELLA

tanto bramavano i costruttori della torre e che l'ebraico biblico sembra voglia preservare nel momento in cui, nel descrivere un essere umano, dimostra di non conoscere il singolare della parola *volto*. Di un uomo, infatti, si conoscono i *volti* (*panim*), affinché il suo valore non venga misurato nell'individualità del singolo ma nella collettività che aspira all'*unità*. Sergio Daniele Donati spiega che l'uomo che è in cammino spirituale si copre di volti, compiendo un gesto di protezione e di pudore. «Il silenzio, specie quello biblico, è un richiamo all'elevazione e all'unità»¹²: gli uomini anelavano al raggiungimento di questa fantomatica unità, forse perché la pluralità di volti alludeva ad una diversità che avrebbe potuto allontanarli, ma lo hanno fatto nel modo sbagliato. Sono stati puniti, per questo, col rovescio del silenzio: il rumore di parole incomprensibili.

La traduttrice Elena Loewenthal¹³, esperta del mondo e della lingua ebraica, ha elaborato un accurato lavoro sulla tassonomia del silenzio dell'ebraico biblico, che si rivela essere un sistema di comunicazione nel quale non si attribuisce significato univoco e assoluto a questo termine. *Sheqet*, per cominciare, rappresenta «il silenzio della quiete, della serenità. È un silenzio somnesso, pacato,

sgombro». *Lishtok* «è un infinito verbale ed indica il silenzio imperativo, quello che si impone alla parola. È un silenzio un po' rabbioso, un po' rivendicativo. È zittimento e viene necessariamente dopo un rumore molesto»¹⁴. La lista prosegue con *dom*, che

viene dal verbo *damam* e indica lo stroncamento di un'azione già iniziata, un silenzio abissale. È lo stato del mondo prima che Dio lo spezzasse parlando: nella Bibbia la creazione è dire le cose. Tutto si fa attraverso la parola, eccetto l'uomo che è ricavato dalla polvere del suolo. *Dom* è onomatopeico, è un rintocco sordo di campana, un'eco profonda di silenzio. Chiude il futuro, tronca la voce con il nulla. Era il silenzio di prima che il mondo fosse creato con la voce divina.¹⁵

Demamah è, infine, «il silenzio della rivelazione, dello stupore, della certezza, della pace, della verità». André Neher, profondo conoscitore della *kabbalah*, ha dedicato gran parte dei suoi studi al silenzio biblico, giungendo alla conclusione che la Bibbia non è il libro della parola, ma del silenzio. L'autore ebreo, a seguito dell'esperienza dell'Olocausto, affronterà ulteriori studi sull'argomento, confrontando il silenzio biblico con quello dell'esperienza di Auschwitz, interpretandolo come assenza di Dio. Nei suoi testi egli rivela una tipica e silenziosa

ROCCA a EDITH BRUCK contenuta in *Per amore della lingua: incontri con scrittori ebrei*, a cura di L. Quercioli Mincer, Roma, Lithos, 2005, p. 24.

¹² SERGIO DANIELE DONATI, *“E mi coprii i volti al soffio del silenzio”*, Milano, Mimesis, 2018. E-Book.

¹³ ELENA LOEWENTHAL, *Le parole del silenzio*, 26/06/2011, <http://accademiasilenzio.lua.it/atti>

vita-residenziali/simposio-ads/elena-loewenthal-le-parole-del-silenzio/.

¹⁴ E. Loewenthal, per facilitare la comprensione delle diverse sfumature di significato, allega alla parola *lishtok* la seguente citazione tratta dal Salmo 37,7: «Sta' in silenzio davanti al Signore e spera in lui, non irritarti per chi ha successo, per l'uomo che trama insidie» (ibidem).

¹⁵ Ibidem.

modalità di rivelarsi di Dio, che sembra adattarsi perfettamente al significato della parola *demamah*. Questo silenzio è, infatti, quello nel quale Dio si rivela a Elia, il profeta del monoteismo (non a caso il suo stesso nome *El-ia* significa «solo Dio è Dio»). Elia combatte l'idolatria: laddove la regina Gezabele vuole imporre i *Baalim*, gli idoli, egli interviene in difesa di Dio. Eppure, dopo avere vinto lo scontro con i profeti di Ba'al sul monte Carmelo, viene perseguitato ancora. Fugge, è stanco, vuole morire, tutto gli appare ormai inutile. E proprio quando sembra aver perso la speranza, il Signore gli offre un pane grazie al quale riesce a camminare ancora, per quaranta giorni e quaranta notti, fin quando non giunge all'Oreb, il monte santo. È lì che farà l'esperienza di Dio, che non si mostra nel frastuono del creato ma in una voce che è silenzio sottile:

Dopo il terremoto ci fu un fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco ci fu il mormorio di un vento leggero. Come Elia l'ebbe udito, si coprì il volto col mantello, uscì fuori, e si fermò all'ingresso della spelonca; ed ecco che una voce giunse fino a lui, e disse: Che fai tu qui, Elia?¹⁶

Questo del profeta Elia è solo uno dei tanti casi in cui Dio sceglie di mostrarsi senza far rumore e tra i grandi mediatori di cui si serve per la rivelazione al suo popolo ve n'è uno più emblematico di altri.

¹⁶ 1 Re, 19:12-13.

¹⁷ R. GUARDINI, *Preghiera e verità*, Brescia, Morcelliana, 1973, pp. 51-52.

¹⁸ Id., *Il Signore. Meditazioni sulla persona e la vita di N. S. Gesù Cristo*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, p. 238.

Mosè, che solo nel silenzio dell'Horeb o nella nube del Sinai che segnala la dimensione invisibile di Dio, ha la possibilità di andare incontro a Lui:

Mosè pascola il suo gregge nella solitudine del deserto dell'Horeb. In quel silenzio, la cui potenza noi, cittadini abituati al rumore, non possiamo immaginare, e neppure sopportare, gli viene una visione: egli vede un cespuglio che arde, ma non si consuma; e dalle fiamme gli rivolge la parola quella figura misteriosa di cui parlano solo i primi libri della Sacra Scrittura.¹⁷

Silenziosi sono, nel Nuovo Testamento, anche Giuseppe e Maria. Il primo, lo sposo, è una figura straordinariamente silenziosa: «Egli non parla mai. Si raccoglie pensoso, ascolta e ubbidisce. Qualche cosa di potente e di tacito vi è in lui – quasi un alito della silenziosa vigilanza del Padre celeste, ovunque operante nell'arcano»¹⁸. Alla figura di Maria ben si addice il classico detto di sant'Agostino *Verba crescente, verba deficiunt*¹⁹: mentre nella donna cresceva la Parola di Dio, le sue parole umane si ammutolivano. Lo stesso evento dell'annuncio avviene in un riservato silenzio e in un modo «tanto imperscrutabilmente profondo che, non avendo Maria trovato modo alcuno di farne parola neppure al suo sposo, Dio stesso lo aveva dovuto informare»²⁰. Quando Maria ritrova il Figlio dodicenne che era stato al tempio ad

¹⁹ Cfr. SILVANO ZUCAL, *Romano Guardini, filosofo del silenzio*, Roma, Borla, 1992, p. 222.

²⁰ R. GUARDINI, *Il Signore* cit., p. 31.

ascoltare ed interrogare i dottori, riceve da lui una domanda-risposta, «Perché mi hai cercato?»²¹, che non può comprendere fino in fondo: ancora una volta reagisce col silenzio. Ella tace e ascolta. «Seguono diciotto anni di silenzio. Intorno ad essi la Sacra Scrittura non dice nulla di più preciso. Ma all'orecchio vigile il silenzio dei Vangeli parla potentemente. Tutta la vita di Gesù è circondata dalla vicinanza della madre. La nota più tenace è il suo silenzio»²².

Esiste, tuttavia, un termine che potrebbe contenere all'interno della sua stessa definizione la globalità di tutte le sottocategorie sopra menzionate: *haras*, che significa contemporaneamente silenzio e sapere. Il silenzio rende infatti consapevoli che il dicibile è solo una parte dell'esistente e, scrive Baldini, «la scelta del silenzio è indice della finitezza dell'uomo». Se esistono individui capaci di tacere, «chi lascia uno spazio al silenzio automaticamente si riconosce creatura»²³. Un errore in cui è facile cadere consiste nel trasferire il brusio e il frastuono tipici della quotidianità nell'animo interiore. Dimenticarsi di inspirare per espirare soltanto. È il silenzio che permette la conoscenza della propria umanità. Per questa ragione, «tutti abbiamo paura di fare silenzio [...] A fare un solo minuto di silenzio si rischiano le vertigini, e di frenare in un abisso di paura.

Paura soprattutto di scoprire il vuoto interiore. Perciò si grida e si urla sempre più»²⁴. L'idea del silenzio come qualcosa di insito nella sfera soggettiva è giunta solo in un secondo momento, influenzata dal mondo cristiano. L'idea classica, infatti, del silenzio, associa quest'ultimo al *segno* del sacro che si manifesta in natura secondo un'interpretazione oggettiva²⁵.

È con il cristianesimo che il significato del segno viene rovesciato dall'esteriorità all'interiorità: il silenzio del mondo naturale rispecchia ed evoca quel silenzio che viene attribuito a Dio e, come si diceva, all'anima. Nel mondo greco, gli oracoli sono interrogazioni verbali che ottengono risposte verbali. Nella religione romana arcaica, invece, la divinità non esprime i suoi vaticini tramite la parola, ma lo fa attraverso i segni e i prodigi, che si manifestano per mezzo degli eventi naturali oppure tramite il comportamento di uccelli e altri animali.

Dalla lettura dei *Fasti* di Ovidio emerge la storia della dea fissata nell'immagine topica di porsi il dito indice alla bocca: la Tacita Muta, che porta nel suo nome l'esplicito riferimento al silenzio. Si racconta che Tacita fosse stata una ninfa dal nome eloquente, Lara (o Lala), chiaramente derivante dal verbo *laleo*, che in greco significa *parlare*. E, infatti, la ninfa che sarebbe diventata dea del silenzio non

²¹ Lc, 2, 49.

²² R. GUARDINI, *Il Signore* cit., p. 26.

²³ MASSIMO BALDINI, *Educare all'ascolto*, Brescia, La Scuola, 1988, p. 37.

²⁴ DAVID MARIA TUROLO, *Nel silenzio e di notte*, «Servitium», n. 34, luglio-agosto 1984, p. 259.

²⁵ Cfr. MARINA BEER, *Parole e miti del silenzio nella poesia italiana*, in *Silenzio. Atti del terzo Colloquio internazionale di Letteratura italiana*, a cura di S. Zoppi Garampi, Roma, Salerno, 2011, p. 37.

solo parlava, ma lo faceva troppo e a sproposito. Raccontò, un giorno, alla sorella Giuturna della passione che Giove nutriva per lei e dei suoi vani tentativi di conquistarla. La punizione da parte del dio non tardò ad arrivare: in una sorta di terribile contrappasso, Giove le strappò la lingua condannandola al silenzio. La affidò, poi, a Mercurio, affinché la conducesse nel regno dei morti. Durante il viaggio, il dio la violentò: avrebbe dato alla luce due gemelli, i Lari *compitales*, che proteggevano la città. Di lì, la diffusione di un nome alternativo a Tacita Muta, ovvero Acca, parola che in sanscrito (*akka*) significa madre, ed è quindi un riferimento al suo essere “madre dei Lari”. E l'*acca* è una lettera, come tutti sanno, muta.

Decisamente tortuoso è stato il percorso che la lettera *acca* ha dovuto affrontare per giungere al riconoscimento di cui gode oggi. Durante il Medioevo la sua presenza nella nostra lingua era assai più massiccia, tanto da essere impiegata come accompagnamento per tutte le forme derivanti da quei vocaboli latini iniziati per *acca* (si pensi a *honore* da *honor*, *honesto* da *honestus*, *uomo* da *homo*). Con l'invenzione della stampa si rese necessario uniformare le regole della scrittura e fu così che nel Cinquecento la lotta all'*acca* iniziò per mano di qualcuno che con la stampa aveva molto a che fare: Aldo Manuzio. L'editore veneziano abolì la lettera a inizio parola, anche nella forma del verbo avere: per evitare che la

forma verbale potesse essere scambiata con una preposizione o una congiunzione, Manuzio pensò di segnalarla con un semplice accento. A condividere la stessa posizione vi era anche Giovan Giorgio Trissino che, nella sua *Grammatichetta* aveva dedicato un paragrafo sulle lettere della lingua, distinguendole in due categorie: le «significative», perché rappresentative dei suoni della voce, e le «oziose», tra cui rientrava proprio l'*acca*, sebbene, sosteneva Trissino «h non è lettera, ma è accento aspirato»²⁶. Tra le numerose reazioni da parte degli uomini illustri del tempo, si registrarono anche resistenze vivaci: sono famose, ad esempio, le parole di Ludovico Ariosto: «Chi leva la *H* all'huomo non si conosce huomo, e chi la leva all'honore, non è degno di honore». Un secolo più tardi, l'Accademia della Crusca sarebbe intervenuta per proporre un compromesso tra le due correnti, quella conservatrice e quella innovatrice: la conclusione cui si giunse prevedeva che si sarebbe mantenuta l'*acca* etimologica soltanto in quelle forme verbali del verbo avere che avrebbero potuto generare confusione e che erano già state distinte da Manuzio con l'accento.

Da sempre la lettera *acca* è stata fonte di molteplici dubbi, perfino sulla sua stessa natura: Quintiliano²⁷ esprimeva perplessità nel considerarla a tutti gli effetti una lettera e, più tardi, Gaio Mario Vittorino l'avrebbe definita «non una lettera, ma solamente il segno del respiro»²⁸. In un capitolo delle *Notti*

²⁶ GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *Scritti Linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Roma, Salerno, 1986, p. 129.

²⁷ QUINT., *Inst.*, I 4, 9; I 5, 19.

²⁸ *H quoque admittimus, sed aspirationis notam, non litteram aestimamus* (MARIO VITTORINO, *Ars grammatica*, a cura di I. Mariotti, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 68).

attiche, Aulo Gellio si interrogava su quale fosse il corretto utilizzo dell'aspirata, arrivando a credere che si trattasse di un'aggiunta del tutto gratuita fatta dai Romani dell'antichità: «La lettera H – o forse dovrebbe essere detta uno spirito piuttosto che una lettera – fu aggiunta dai nostri progenitori per conferire forza e vigore alla pronuncia di molte parole, cosicché potessero avere un suono più gagliardo e più vivace»²⁹. Si diffuse a quel tempo un'ossessione per l'aspirazione da parte dei grammatici. Se nel carme 84³⁰ Catullo ridicolizzava un certo Arrio che, volendo dimostrare di saper parlare in modo colto, era solito aggiungere delle *h* improprie, la questione prese una piega ancora più seria nella denuncia di Agostino. Questi attaccava direttamente gli insegnanti del suo tempo, in particolare i *magistri* cartaginesi, che prestavano una puntigliosa attenzione all'ortografia:

O mio Iddio Signore, guarda, guarda con la tua solita pazienza: gli uomini osservano con grande diligenza le regole grammaticali e fonetiche ricevute dai loro antecessori e trascurano le regole dell'eterna salvezza ricevute da Te: e chi ha studiato o insegna quelle antiche norme dei suoni, se, contrariamente alle regole della grammatica, abbia pronunciato la parola *homo* senza l'aspirazione della prima sillaba, urta di più gli uomini che non

odiando, contro la tua legge, un uomo, uomo egli stesso.³¹

Si potrebbe giungere ad affermare che l'*acca* non è altro che lo spirito di ogni lettera: non vi è alcun suono che non nasca e che non muoia nell'aspirazione, per questo essa sembra tanto legata allo stesso atto del respirare. Un poeta che l'aveva rimossa dal proprio nome, Paul Celan³², riconosceva la poesia come «la traccia che il nostro respiro lascia nella lingua»³³. Rumeno di origine ebraica, Celan doveva conoscere assai bene la *Kabbalah* e il racconto della creazione. Secondo la mistica ebraica, Dio creò il mondo tratteneendo il respiro, attraverso l'atto dello *tzimtzum*, che indica, precisamente, il ritirarsi, contraendosi. Si è trattato a tutti gli effetti di una pausa (o inversione) del respiro che rimanda a un altro aspetto della cultura ebraica: la *svolta del respiro*. Con questa espressione si indica, nella pratica liturgica, «la pausa del testo e della recitazione ad alta voce (cantillazione) tra un versetto e l'altro della Bibbia»³⁴. È lo stesso titolo che Celan ha scelto per la sua raccolta di poesie del 1967 (*Atemwende*) e rende appieno l'idea dell'atto silenzioso dell'inspirazione che è necessario e precede quello

²⁹ GELL., *Noct. Att.*, II 3.

³⁰ *Chommoda dicebat, si quando commoda vellet / dicere, et insidias Arrius hinsidias, / et tum mirifice sperabat se esse locutum, / cum quantum poterat dixerat hinsidias.* («Arrio era solito dire vittorie volendo dire vittorie, e hinsidie per insidie, e credeva di aver parlato in modo splendidamente forbito ogniqualvolta gli capitava di dire hinsidie con tutta l'enfasi di cui era capace»).

³¹ AUG., *Conf.*, I 18.

³² Il nome originale è Paul Antschel: il nome d'arte è l'anagramma del suo vero cognome trascritto in ortografia rumena, *Ansel* ed è stato ideato nel 1947.

³³ CAMILLA MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 221.

³⁴ GIULIO BUSI, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Torino, Einaudi, 1999, p. 8.

successivo dell'espiazione, attraverso il quale è possibile produrre la parola.

«Come nel polmone, così sulla lingua», diceva mia madre. Ha a che fare col respiro. Bisognerebbe finalmente imparare a leggere nella poesia questo respiro, questa unità di respiro; [...] la forma della poesia: è presenza del singolo, essere che respira»³⁵. Lo pneuma è metafora essenziale nella poetica celaniana: è attraverso l'espiazione che la realtà viene restituita in forma di poesia. La perdita di fiducia nel linguaggio che caratterizza la sua produzione deriva dall'illeggibilità e quindi dall'indicibilità del mondo. È il mondo la causa del disastro. Ed è nella raccolta del 1967 che questa presa di coscienza si fa definitiva con la *svolta* di *Atemwende*, perché il giovane Celan aveva nutrito l'illusione di un linguaggio che potesse guidarlo: dieci anni prima, nel 1958, scriveva: «Con questa lingua ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per accertare dove mi trovavo e dove stavo andando, per darmi una prospettiva di realtà»³⁶.

Celan nasce nella regione della Bukovina (nell'attuale Romania), la cui *koiné* linguistica, nella prima metà del Novecento, era particolarmente ricca: la lingua ufficiale della comunità ebraica cui il poeta appartiene è il tedesco, ma ad esso si mescolano il rumeno, l'ucraino e lo yiddish. Dopo essersi stabilito a Parigi nel

1948, città in cui arriva carico dei dolori della guerra, apprende anche la lingua francese. Per ragioni politiche³⁷, studia il russo. Le sue competenze linguistiche vengono sfruttate nell'intensa attività di traduttore ma non nella personale produzione letteraria. Celan esprimerà, infatti, sempre giudizi di condanna nei confronti del plurilinguismo e, con l'intransigenza che lo caratterizza, scriverà solo nella lingua materna (*Muttersprache*), la stessa dei carnefici della propria famiglia e del proprio popolo (*Mördersprache*): il tedesco. Leo e Fritzi Antschel furono deportati nel giugno del 1942 e i loro corpi senza vita sarebbero stati ricoperti da una coltre di neve nel gelido inverno ucraino dell'inizio del 1943: la sacrale fedeltà nei confronti del tedesco è necessaria per preservare il ricordo della madre e mantenere il legame con la sua origine sommersa. La scelta ricade su una lingua che per sua stessa natura si presta bene a un linguaggio a sua volta tagliente, duro, ridotto, che tende alla sottrazione e dunque al silenzio: «Voi, da preghiera e bestemmia e preghiera | affilati coltelli | del mio | silenzio. | Voi, mie parole fatte | come me storpie, voi, | mie parole diritte [...]»³⁸. Un linguaggio degno di un uomo fatto a pezzi, che prova a raccogliere i propri frammenti: «Noi canteremo quell'aria infantile, | mi senti? quella | con gli uo, con i mini, con gli uomini [...]»³⁹. Il suo

³⁵ PAUL CELAN, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di J. Wertheimer, B. Böschstein e H. Schmull, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p. 108, cit. in C. MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, cit., p. 220.

³⁶ P. CELAN, *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, p. 35.

³⁷ Con il patto Molotov-Ribbentrop del 1939 la Bukovina fu annessa all'Ucraina.

³⁸ P. CELAN, *Poesie*, a cura di A. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 401.

³⁹ *Ibidem*.

tentativo di esprimersi si risolve in un balbettante sillabare. Un disfare e contaminare che porta «I nomi, | tutti | pronunciati all'indietro [...]»⁴⁰. Celan scompone le parole e rimescola le lettere che ha a disposizione: «Si diede a te nella mano: | un Tu, senza morte, | accanto al quale tutto l'Io venne a sé. Passavano | intorno voci libere da parole, | forme vuote, tutto | entrava in esse, mischiato | e scomposto | e di nuovo | mischiato [...]»⁴¹. È un procedimento, questo, che riporta alla mente il processo di creazione ad opera di *Elohim*, spiegato nella Torah, che realizza il creato combinando le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico secondo tutte le combinazioni possibili.

Nel 1959 Celan pubblica una raccolta di scritti che prende il titolo da una poesia topica della sua produzione letteraria, che aiuta il lettore a comprendere uno degli interrogativi alla base del pensiero celaniano: l'impossibilità di instaurare una reale conversazione sulla base del solo linguaggio. Tale è la difficoltà di comprensione dei componimenti al suo interno, che alla poetessa Nelly Sachs, in una lettera indirizzata a Celan, venne naturale paragonare la raccolta del poeta tedesco allo *Zòhar*, uno dei più oscuri ed enigmatici testi della mistica ebraica⁴². *Grata di*

parole è il titolo della poesia in questione, in cui la grata rappresenta

il luogo di confine tra il lettore e l'interprete, laddove le parole rimangono sospese e filtrano attraverso le maglie per essere afferrate dall'interlocutore. Le parole emergono dalla grata celaniana, e stabiliscono un rapporto di attenzione reciproca, che è un obiettivo fondante della poetica di Celan⁴³.

A causa della presenza della grata, la conoscenza diretta dell'altro rimane preclusa e la comunicazione che ne deriva risulta filtrata: si innesca, così, un processo che porta alla «possibilità di introiettare l'oggetto stesso nella sua più profonda essenzialità»⁴⁴.

Nel 1958, in occasione del conferimento del premio della Letteratura di Brema, Celan definisce la poesia come un messaggio in bottiglia, scegliendo queste parole:

La poesia, essendo una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, magari⁴⁵.

dall'antichità e dal medioevo all'età moderna”, p. 209.

⁴⁴ Id., *Il linguaggio del silenzio. Risonanze perdute tra Paul Celan e Iacopone da Todì*, in «*Weithin klar ist die Nacht, die linde, und windlos*». *Saggi in onore di Anna Lucia Giavotto*, a cura di L. Busetto, Milano, Qu.A.S.A.R., 2012, p. 165.

⁴⁵ P. CELAN, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, trad. di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, pp. 34-36.

⁴⁰ Ivi, p. 1065.

⁴¹ P. CELAN, *Gesammelte Werke*, a cura di B. Allemann e R. Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, I, p. 280.

⁴² PAUL CELAN e NELLY SACHS, *Corrispondenza*, trad. di A. Ruchat, Genova, il Melangolo, 1996, p. 22.

⁴³ MICHELE TALLERO, «*Cosa c'è nella mandorla?*». *Paul Celan e l'enigma custodito*, in «*L'immagine riflessa*», I-II, 2010, a cura di M. Lecco, “L'enigma nella letteratura europea

Il rapporto umano, l'incontro con l'*Altro*: Celan si rivolge sempre a un *Tu* con il vocativo assoluto. Spesso i contorni dell'interlocutore non sono definiti né definibili, tanto da poterlo considerare un *Nessuno* al quale, tuttavia, si associa un paradosso positivo poiché quel *Nessuno* diventa universalmente riferibile a un *Tutti*. La poetica dell'autore è costantemente indirizzata al dialogo tra gli esseri umani, benché questo si fondi sulla commistione tra ciò che viene detto e ciò che viene taciuto: «C'è, in altre parole, un tabù linguistico proprio alla poesia e soltanto a essa, che vale non soltanto per il suo lessico, ma anche per categorie come sintassi, ritmo o fonazione; dal non-detto esce qualcosa di comprensibile; la poesia conosce l'*argumentum e silentio*»⁴⁶.

Celan intende attribuire alla scrittura poetica un impeto, un gesto, che anche se non potrà essere sufficiente a cambiare la storia, potrà almeno offrire un'alternativa. Questo suo intento risente dell'influenza della tradizione ebraica biblica e cabalistica, specialmente della mistica di Isaac Luria, che l'autore ebreo ebbe modo di apprendere attraverso la lettura dei testi di Gershom Scholem⁴⁷: l'idea di una scrittura che possa ricostituire i frammenti dispersi dalla distruzione storica rimanda, infatti, al concetto luriano di *tikkun*, ossia la rottura dei vasi delle *sefirot*. Con questo termine si indica tutto ciò che era uscito da Dio nell'atto della creazione: quando Dio si espanse e col suo

soffio si divise, ordinandosi in una serie vasi destinati a contenere la creazione stessa. Secondo Isaac Luria i vasi si ruppero a causa della mancanza di armonia tra l'elemento maschile e quello femminile e tutta quell'energia contenuta al loro interno si espanse caoticamente, dando origine al caos primordiale. A causa di quella rottura, tutto, in qualche modo, è rimasto macchiato, spezzato, incompiuto. Dio avrebbe fatto sì che fosse l'uomo a rimediare a quel caos, così creò Adamo. Analogamente, Celan pensa di poter raccogliere i cocci del passato attraverso la poesia e di recuperare quanto perduto a causa della Storia delineando i principi di un nuovo linguaggio. La sua è una poesia fatta di frammenti, sostantivi e aggettivi composti, termini polisemici, analogie simbolistiche. Una lingua franta, espressa in poche sillabe e incerti balbettii. Come se la sottrazione (che è differente dall'assenza) possa essere agli occhi di Celan condizione necessaria affinché si mantenga il ricordo di ciò che è stato. Solo il silenzio può condurre alla parola.

Il linguaggio è memoria e pertanto registra tutto quanto viene detto. Dopo aver attraversato le tenebre di morte della guerra e del genocidio, ci si chiedeva come il linguaggio avrebbe potuto raccontare gli eventi: il potere comunicativo della parola era entrato in profonda crisi. Theodor W. Adorno aveva espresso il proprio parere come una sentenza che avrebbe costituito una pietra miliare nel

⁴⁶ Id., *Microliti*, trad. di D. Borso, Rovereto, Zandonai, 2010, p. 147.

⁴⁷ GERSHOM SCHOLEM, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, trad. di A. Solmi, Torino, Einaudi, 2001, pp. 142-149.

dibattito filosofico tedesco rispetto alla questione della rappresentabilità della Shoah. Decretava, infatti, così: «La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie»⁴⁸. All'epoca Adorno non aveva ancora letto le poesie di Celan, ma quest'ultimo non tardò ad elaborare una prima risposta alla tesi adorniana concretizzandola in *Conversazione nella montagna*. A voler essere precisi, il testo fu un espediente cui Celan preferì ricorrere per evitare l'incontro dal vivo con Adorno. Peter Szondi aveva orchestrato, infatti, un incontro tra i due che sarebbe dovuto avvenire nell'estate del 1959 a Sils-Maria, in Engadina. In quello stesso luogo avevano soggiornato Proust, Nietzsche, Rilke, Hesse e lo stesso Adorno. Celan giunse in quel luogo carico di memorie letterarie all'inizio di luglio. Adorno avrebbe dovuto raggiungerlo alla fine del mese. Ma quello fu un incontro mancato: il 23 luglio, Celan decise di lasciare la Svizzera per ritornare in Francia. Egli preferì rispondere alla tesi di Adorno non incontrandolo di persona, temendo che un gesto simile potesse essere scambiato per una forma di accoglimento, ma mantenendosi sul terreno che gli era più proprio: la parola poetica. Adorno era ebreo come Celan, anche se solo dalla parte paterna. Questo aspetto, che potrebbe essere scambiato

come un elemento di potenziale avvicinamento tra i due, fu forse quello decisivo per l'allontanamento volontario da parte del poeta. Il filosofo, infatti, aveva nei confronti dell'ebraismo una posizione molto diversa da quella di Celan: basti pensare che non conosceva l'ebraico. Successivamente, Adorno e Celan ebbero modo di incontrarsi in qualche occasione e non mancarono scambi epistolari in cui si evincono un Celan speranzoso di far recuperare al filosofo il suo stato di *atavismo* e un Adorno che, invece, pare irremovibile nella sua posizione. Resosi conto che non ci sarebbe stata alcuna revisione della sentenza del 1951 e stancatosi dell'atteggiamento elusivo da parte di Adorno, Celan comincia ad allontanarsi dal filosofo, riferendosi a lui con l'appellativo di *Professore*, per marcarne il distacco. In realtà, negli anni successivi, Adorno avrebbe apportato delle modifiche alla propria tesi, riconoscendo di essere stato troppo severo. Così Paola Gnani spiega quanto stava avvenendo:

in *Critica della cultura e società* [Adorno] aveva voluto stigmatizzare soprattutto la vacuità di una certa cultura postbellica che, invece di assimilare il ricordo dell'orrore fin nelle proprie più intime fibre, aveva preferito rimuoverlo. Raccontò di avere scritto il saggio come reazione alle impressioni negative provate al suo ritorno in Germania, nel 1949, quando aveva avuto la sensazione di essere piombato in un campo di macerie non solo materiali, ma anche spirituali. La tesi di

⁴⁸ THEODOR W. ADORNO, *Critica della cultura e società*, trad. di C. Mainoldi, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

Critica della cultura e società, quindi, era stata concepita come denuncia e monito, per ricordare che qualunque forma d'arte che non si misurasse con i crimini nazisti era da considerare spazzatura.⁴⁹

Ufficialmente, Adorno riconobbe erronea la propria sentenza con la pubblicazione nel 1966 della *Dialettica* in cui dichiarava: «Il dolore incessante ha altrettanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò forse è sbagliato aver detto che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia»⁵⁰. Nonostante gli anni della malattia, Celan seguì con entusiasmo le modifiche che Adorno stava lentamente e pubblicamente apportando alla sentenza contro cui il poeta aveva combattuto fin dal principio. In seguito al riavvicinamento tra i due, a Celan non era rimasto che sperare di ottenere da parte del filosofo un'approvazione ufficiale del valore della propria poesia. Quando Adorno era già morto, Gretel Adorno e Rolf Tiedemann avrebbero trovato, mentre predisponavano per la stampa la *Teoria estetica*, del materiale lasciato dal filosofo in cui erano presenti annotazioni sulla poesia celaniana:

Nel più significativo rappresentante della poesia ermetica della lirica tedesca contemporanea, Paul Celan, il contenuto dell'esperienza dell'ermetismo si è capovolto. Questa lirica è compenetrata dalla vergogna dell'arte al cospetto del dolore che si sottrae sia

all'esperienza, sia alla sublimazione. Le poesie di Celan vogliono dire col silenzio l'estremo orrore. [...] Esse imitano una lingua al di sotto di quella impotente degli uomini, anzi di ogni lingua organica, imitano la lingua morta della pietra e della stella. [...] L'infinita discrezione con cui procede il radicalismo di Celan è un accrescitivo della sua forza. La lingua di ciò che è privo di vita diventa l'ultima consolazione sulla morte che ha perduto ogni senso. Non soltanto si può seguire il passaggio all'anorganico attenendosi ai temi; nelle creazioni chiuse si può ricostruire la via che va dall'orrore all'ammutolire.⁵¹

Più che una semplice approvazione, queste parole avrebbero finalmente soddisfatto le aspettative di un Celan desideroso di sentirsi apprezzato da Adorno. Celan, tuttavia, aveva già lasciato questa terra e non poté godere di una soddisfazione simile. Adorno era morto d'infarto nel 1969. Il poeta, invece, si sarebbe tolto la vita gettandosi nella Senna il 20 aprile dell'anno successivo, saltando da un ponte a lui familiare perché aveva già tradotto in tedesco *Le pont Mirabeau* di Apollinaire. Lo stesso trampolino da cui «egli andò a schiantarsi contro la vita, reso alato dalle ferite del ponte Mirabeau»⁵².

⁴⁹ PAOLA GNANI, *Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz*, in *Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media. 2007-2014*, a cura di D. D'Eredità, C. Miglio, F. Zimari, Atti del Convegno, Roma, 27-28 gennaio 2014, Roma, Sapienza Università, 2015, p. 128.

⁵⁰ TH. W. ADORNO, *Dialettica negativa*, a cura di C. Donolo, Torino, Einaudi, 1970, p. 327.

⁵¹ Id., *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975, p. 538.

⁵² P. CELAN, *Poesie*, cit., p. 497.

Immacolata Balestrieri

Lo spazio femminile nel *Titus Andronicus* di Shakespeare

1. «Rome's rich ornament» and «the lascivious Goth»

Per il condottiero romano Titus il valore di sua figlia Lavinia risiede essenzialmente «in her exchange value as a virgin daughter»¹. Unica figlia tra venticinque fratelli, «half of the number that King Priam had»², definita da Bassianus «Rome's rich ornament» (I.1.55), la cui mano – e di riflesso, la cui “proprietà” e il potere che ne deriva – viene contesa tra lo stesso Bassianus e suo fratello Saturninus. In effetti l'opera si apre proprio con la disputa tra i due fratelli, figli dell'ex imperatore, per il controllo su Roma. Al ritorno in città di Titus, Marcus e i tribuni propongono di rendergli omaggio per i tanti anni al servizio alla città offrendogli la corona. Nonostante l'enorme supporto, Titus rifiuta, appoggiando la candidatura di Saturninus, in quanto la sua primogenitura lo rende ai suoi occhi il solo legittimo erede. Per sdebitarsi, Saturninus si dice

intenzionato a sposare Lavinia, rendendola «Rome's royal mistress, mistress of my heart» (I.1.244), riuscendo in questo modo sia ad omaggiare il valoroso condottiero che a legarsi indissolubilmente a lui e alla sua fama tramite un legame di parentela.

La situazione si complica quando Bassianus reclama la mano di Lavinia, tirandola a sé e affermando «This maid is mine» (I.1.279). Nell'udire tale pretesa, Titus grida alla folla «Treason my Lords! Lavinia is surprised!» (I.1.287), trasferendo la sua stessa sorpresa sulla figlia, reclamandone implicitamente la proprietà. Come affermato da Bernice Harris, Lavinia «is a means by which power is marked as masculine and is then transferred and circulated»³.

Dal linguaggio utilizzato da Titus, Saturninus e Bassianus ci è subito chiara la considerazione che i tre uomini hanno di Lavinia e, soprattutto, dei loro diritti circa la sua proprietà: Saturninus definisce l'intrusione di Bassianus come *rape*,

¹ COPPELIA KHAN, *Roman Shakespeare. Warriors, Wounds and Women*, London, Routledge, 2002, p. 49.

² WILLIAM SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, I.1.83. Si cita dall'edizione a cura di Russ McDonald, New York, Penguin Books, 2017. D'ora in poi in forma abbreviata nel testo.

³ BERNICE HARRIS, *Sexuality as a Signifier for Power Relations: Using Lavinia, of Shakespeare's Titus Andronicus*, in «Criticism», vol. 38, n. 3, 1996, p. 385.

quest'ultimo afferma di aver semplicemente preso possesso di ciò che era già suo, «Meanwhile am I possessed of what is mine» (I.1.411). Sia il termine *rape* che *possessed* hanno un doppio significato, legato sia ad una qualsiasi appropriazione illegittima che ad un significato marcatamente sessuale. In caso di accordo tra due uomini per lo scambio di una giovane, il passaggio da un 'proprietario' all'altro non viene considerato illegittimo, come nel caso del patto tra Titus e Saturninus per la mano di Lavinia, ma se l'accordo viene a mancare, come tra Titus e Bassianus, il "proprietario" originale – e non la ragazza – viene gravemente danneggiato. È anche il caso di Tamora, fatta prigioniera da Titus in un atto che (secondo questa logica) potremmo definire *rape*. La prigionia di Tamora e dei suoi figli arreca grande disonore ai Goti, disonore che viene riconosciuto dalla stessa Tamora quando afferma «We are brought to, Rome | To beautify thy triumphs and return» (I.1.112-113). Viceversa, quando Saturninus la reclama come sposa, gli viene liberamente ceduta da Titus in un legittimo accordo. Sebbene il termine *rape* sia utilizzato in più occasioni con diverse sfaccettature, «the violation that remains constant is the violation of the right of the ownership»⁴.

Prima di lasciare la scena insieme a Lavinia, Bassianus la definisce «his betrothed» e successivamente Lucius, il fratello della ragazza, si riferisce a lei come «another's lawful promised love» (I.1.289), alludendo ad una qualche

forma di accordo precedentemente stipulato tra i due innamorati. Ciò lascia presumere che a stipulare questo accordo sia stata proprio Lavinia, indipendentemente dal parere del padre, sottraendogli la prerogativa basata su norme sociali, familiari e di genere: «as her father, he cannot claim sexual access himself, but he can presume control of sexual access to her body»⁵. Il silenzio di Lavinia durante l'accesa disputa può essere interpretato come un'arma a suo favore: finché ha la possibilità che scegliere il silenzio (dunque fino alla violenta aggressione del II atto) tacere le risulta essere estremamente conveniente, sia perché il silenzio era considerata una virtù femminile, sia perché in questo modo crea ambiguità in merito alla sua posizione nella vicenda. Con quello che potremmo definire un tacito assenso, Lavinia sfida sagacemente il potere del padre, siccome «it is primarily in regard to Lavinia's body, and most especially in regard to her meidenehead, that Titus can mark his power as specifically masculine»⁶.

Prima della disputa con Bassianus, Titus si mostra pronto a cedere nelle mani di Saturninus tutto ciò che ha: il potere derivato dalla corona offertagli dai tribuni, la mano della figlia Lavinia e la regina dei Goti, sua prigioniera. Come Lavinia, riprendendo quanto detto in precedenza, anche Tamora è un simbolo del potere e dell'autorità di colui che la "possiede" ma, se il valore di Lavinia risiede nella sua verginità, quello della regina prigioniera si colloca nel suo ruolo politico,

⁴ Ivi, p. 389.

⁵ Ivi, p. 390.

⁶ Ibidem.

«[she] serves as a signifier of one group, the Romans, to disempower another, the Goths»⁷. Nella contrapposizione tra Romani e Goti, Tamora si trova ad essere prigioniera in terra straniera, il suo primogenito ucciso e gli altri due figli catturati con lei. In una simile situazione, non le resta altra arma che il suo corpo e la sua avvenenza. Saturninus rimarca il suo fascino in un *aside*: «A goodly lady, trust me, of the hue | That I would choose, were I to choose anew» (I.1.264-265); l'attrazione sessuale dell'imperatore nei suoi confronti le dona ora un nuovo potere e un tipo di autorità che non dipendono dagli esiti delle battaglie.

La regina dei Goti ci viene presentata come manipolatrice e lussuriosa, dai forti e "sregolati" appetiti sessuali. La sua lascivia la rende una donna fuori dall'ordinario, in netta contrapposizione con l'ideale di donna della cultura latina e con la stessa Lavinia. Delle civiltà barbariche, infatti, si tramanda il ruolo differente che le donne avevano rispetto a quello della cultura latina, il fatto che venissero tenute in gran considerazione, tanto da far ritenere che nelle donne vi fosse «qualcosa di sacro e profetico»⁸.

Tamora rappresenta a pieno "l'altro": appartiene ad una popolazione barbara, è una donna a capo del suo popolo (in tutta l'opera non c'è alcun cenno ad un re dei Goti), una madre che intrattiene una relazione extraconiugale con un moro, ancor più "altro" di lei. La sua alterità la rende estremamente temibile,

in quanto rappresenta una chiara minaccia all'ordine prestabilito; agli occhi dei romani (evidentemente non a quelli dell'imperatore) appare come una donna corrotta e degenerata, quasi mostruosa. Nonostante il matrimonio con l'imperatore Saturninus, Tamora continua la sua relazione con il moro Aaron, relazione dalla quale nasce un bambino dalla pelle scura, «[a] black slave» (IV.2.120). Il colore della sua pelle non lascerebbe alcun dubbio sulla sua infedeltà, dunque l'imperatrice ne ordina la morte, per liberarsi di una prova talmente schiacciante che la porterebbe ad «essere eliminata per la sua funzione riproduttiva mostruosa, autonoma dal maschio»⁹.

Prendo una breve parentesi in merito a questa «soppressione della mostruosità femminile»¹⁰, Lidia Curti ne ha indagata la frequenza nella letteratura postcoloniale, mostrando come questo motivo spesso si manifesti nel doppio letterario. Tra le opere citate da Curti troviamo *Wide Sargasso Sea*, riscrittura postcoloniale di *Jane Eyre*, firmata dalla scrittrice di origini dominicane Jean Rhys. In *Wide Sargasso Sea*, Rhys ci propone il punto di vista della moglie di Rochester, che in *Jane Eyre* ci viene mostrata solo brevemente: rinchiusa nell'attico, la donna appare orrenda, il suo aspetto e il suo atteggiamento la fanno sembrare più simile ad una bestia che ad un essere umano. L'opera costituisce un vero e proprio prequel di *Jane Eyre*, tramite il quale scopriamo che la donna rinchiusa

⁷ Ivi, p. 387.

⁸ [...] *sanctum aliquid et providum* (TAC., *Germ.*, VIII 2).

⁹ LIDIA CURTI, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Maltemi, 2006, p. 77.

¹⁰ Ivi, p. 42.

nell'attico è una creola di Spanish Town, «l'innominata altra, la moglie abbandonata, il doppio dell'eroina bianca e anglosassone»¹¹. Nel *Titus Andronicus* è la donna bianca – Lavinia – ad essere rifiutata da Saturninus in favore di una donna 'altra', proprio come accade in un'altra opera citata da Curti, *Sula* di Toni Morrison, nella quale la giovane afroamericana Sula viene considerata promiscua, anticonvenzionale e accusata di intrattenere relazioni sessuali con dei ragazzi bianchi (in un interessante rovesciamento del caso di Tamora).

Oltre che a quello di Lavinia, Tamora è innegabilmente contrapposta al personaggio di Titus: ci viene presentata come sua prigioniera, diventa poi sua imperatrice e alla fine dell'opera viene da lui uccisa nel macabro banchetto dell'ultimo atto. Entrambi rappresentano figure di spicco all'interno delle loro comunità di appartenenza ed entrambi si ritrovano ad un certo punto, in una ciclica alternanza, alla mercé l'uno dell'altro.

Nell'Età elisabettiana le caratteristiche attribuite al mondo romano vengono ben riassunte da G. K. Hunter, che descrive la romanità come «soldierly, severe, self-controlled, self-disciplined»¹², caratteristiche che Titus sembra inizialmente incarnare alla perfezione. Egli entra in scena da eroe vittorioso, orgoglioso per i servizi resi a Roma; quando declina l'offerta della corona rimarca la sua assoluta fedeltà alla città esclamando:

Rome, I have been thy soldier forty years,
and led my country's strength successfully,
and buried one and twenty valiant sons
[...]

(I.1.196-198)

Possiamo immediatamente notare come la definizione di romanità di Hunter faccia esclusivamente riferimento ad aggettivi tradizionalmente attribuiti agli uomini, rendendo dunque i valori romani quasi un sinonimo di mascolinità. Come notato da Coppelia Khan, la stessa etimologia di *virtus* è intrinsecamente legata al genere maschile; il termine deriva infatti dal latino *vir*, uomo. Khan continua affermando «virtus – Roman virtue – isn't a moral abstraction but rather a marker of sexual difference crucial to construction of the male subject – the Roman hero»¹³, eroe che Titus, in quanto uomo, soldato e *pater familias* incarna alla perfezione. Egli incarna inoltre il concetto di *pietas* – amore e devozione per la famiglia, i figli, la patria – fatto rimarcato da suo fratello Marcus quando si riferisce a lui come «Andronicus surnamed Pius» (I.1.23).

Al suo ingresso a Roma Titus ritorna trionfante dalla battaglia, dopo dieci anni di dure lotte contro i Goti, ma la gioia per la sua vittoria è scalfita dalla morte dei suoi figli. Appena arrivato in città, si reca alla tomba di famiglia per rendere loro omaggio con una degna sepoltura e li esclama affranto:

¹¹ Ibidem.

¹² GEORGE K. HUNTER, *A Roman Thought. Renaissance Attitudes to History Exemplified in Shakespeare and Jonson*, in *An English*

Miscellany. Presented to W. S. Mackie, a cura di Brian S. Lee, Capetown-New York, Oxford University Press, 1977, p. 94.

¹³ C. KHAN, *Roman Shakespeare* cit., p. 14.

O sacred receptacle of my joys,
Sweet cell of virtue and nobility,
How many valiant sons hast thou of mine in store
That thou wilt never render to me more!

(I.1.95-98)

Per completare i riti funebri e onorare i giovani caduti, gli Andronici esigono il sacrificio «[of] the proudest prisoner of the Goths» (I.1.99), il figlio maggiore di Tamora, Alarbus. La regina dei Goti implora Titus di risparmiare il ragazzo, elogiando il condottiero e tentando di far leva sulla cosa che più li accomuna, l'essere genitori. Per quanto si trovi in un ruolo subalterno e in una fazione opposta, Tamora cerca di rammentare a Titus che «If thy sons were ever dear to thee, | O, think of my sons to be as dear to me!» (I.1.109-110). Ancora, tentando di far appello alla sua *pietas*, esaltata poco prima da Marcus, implora:

But must my sons be slaughtered in the streets,
For valiant doings in their country's cause?
O, if to fight for king and commonweal
Were piety in thine, it is in these.

(I.1.115-118)

Nonostante le preghiere della donna, Titus resta fermo sulla sua decisione e Lucius ordina che Alarbus venga arso su una pira e i suoi arti mozzati. A seguito della terribile decisione, la regina dei Goti, facendo ironicamente riferimento alle parole di Marcus, esclama addolorata «O cruel irreligious piety!» (I.1.133). Poco dopo, nella disputa per la mano di Lavinia, Titus, ancora incredulo per l'affronto subito, apostrofa il figlio Mutius

dicendo «What villian boy? | Barr'st me my way in Rome?» (I.1.294-295) e, in preda alla collera, lo uccide. Secondo Khan, i due figlicidi possono essere visti in parallelo, in quanto «both sons are sacrificed in the name of the fathers, according to a piety that seems not only cruel and irreligious but also a perversion of virtus»¹⁴.

Nella sua *Germania* – ritrovata nel 1425 e dunque presumibilmente conosciuta da Shakespeare – Tacito descriveva gli usi puri delle popolazioni germaniche ponendoli in contrasto rispetto al contesto della degenerazione dei costumi a Roma durante l'età imperiale. Anche Shakespeare nel *Titus Andronicus* muove una critica ai costumi romani e al concetto stesso di romanità – o almeno alla percezione che si aveva di essa durante l'Età elisabettiana. Secondo Khan, «the play insists on an antithesis between civilized Rome and the barbaric Goths only to break it down: the real enemy lies within»¹⁵. In effetti nel *Titus Andronicus* non sono soltanto i Goti a compiere gesti efferati: essi si macchiano di orrendi crimini come lo stupro e la mutilazione di Lavinia e l'inganno da parte di Aaron nei confronti di Titus nel III atto – che lo porta a mozzarsi la mano – ma alcune delle azioni compiute dai romani sono altrettanto riprovevoli, come l'omicidio di Alarbus e di Mutius del I atto ed il macabro banchetto finale.

Nell'opera i personaggi femminili sono necessari per la costruzione del personaggio di Titus – patriarca e tragico *revenge hero* – ma, secondo quanto

¹⁴ Ivi, p. 42.

¹⁵ C. KHAN, *Roman Shakespeare* cit., p. 47.

afferma Douglas Green, l'impresa è tormentata da continue contraddizioni:

the pressure of Shakespeare's characterization of Titus, of creating this tragic protagonist, are evident in the Others – notably Aaron, Tamora and Lavinia – who surround the revenge play's central Self [...] it is largely through and on the female characters that Titus is constructed and his tragedy inscribed.¹⁶

Si potrebbe affermare che anche Titus, proprio come Lavinia, costituisca in qualche modo un doppio letterario di Tamora, ma che nei confronti di quest'ultima, sia per via del suo genere che della sua appartenenza ad un popolo barbaro, si abbia una sorta di pregiudizio, un doppio standard. Già prima del suo *aside* a Saturninus – «I'll find a day to massacre them all | And race their faction and their family» (I.1.453-454) – abbiamo una visione negativa della donna che, avendo affascinato l'imperatore, rappresenta «the very occasion for sin»¹⁷, tanto che Titus arriva ad accusarla di stregoneria, «whether by device or no, the heavens can tell» (I.1.398). Il legame tra Tamora e il moro Aaron diventa qui cruciale: parlando della donna, all'inizio del II atto, egli chiarisce le sue intenzioni esclamando:

To wanton with this queen,
This goddess, this Semiramis, this nymph,
This siren that will charm Rome's Saturnine
And see his shipwreck and his commonweal's.

(II.1.21-24)

¹⁶ DOUGLAS E. GREEN, *Interpreting "Her Martyr'd Signs". Gender and Tragedy in Titus Andronicus*, in «Shakespeare Quarterly», vol. 40, n. 3, 1989, p. 319.

Questa dichiarazione conferma l'intento di Tamora, esplicitato nel suo *aside*, e sposta l'attenzione del pubblico dalle motivazioni iniziali della donna: in questo modo Shakespeare ci impone un giudizio negativo nei suoi confronti. Sarà la stessa Tamora a ricordarci le sue motivazioni nella scena dell'aggressione a Lavinia quando, sorda alle preghiere della ragazza, incalza rivolgendosi ai figli:

Remember, boys, I poured forth tears in vain
To save your brother from the sacrifice
But fierce Andronicus would not relent
[...]

(II.3.163-166)

Secondo Green, questa affermazione riconduce il tormento di Lavinia agli errori di Titus e, al contempo, «transfers Titus' inhumanity to Tamora's unwomanly [...] nature in the present circumstance»¹⁸.

La complessa relazione tra Titus e Tamora, la loro specularità, è ancor più evidente nel V atto, quando l'imperatrice tenta di ingannare Titus presentandosi al suo cospetto insieme ai due figli, sotto le false spoglie di Vendetta, Stupro e Assassino. Il condottiero, ormai privo di una mano, comprende immediatamente l'inganno, ma decide di stare al gioco dell'imperatrice esclamando:

Good Lord, how like the empress' sons thy are!
And you, the empress! but we wordly men
Have miserable, mad, mistaking eyes.

¹⁷ Ivi, p. 320.

¹⁸ Ivi, p. 321.

O sweet Revenge, now I do come to thee,
And, if one arm's embracement will content thee
I will embrace thee in it by and by.

(V.2.64-66)

Con queste parole, che lo fanno apparire come un folle, Titus palesa l'ambiguità che circonda lui e Tamora per l'intera opera e riconosce la sua stessa volontà nel perseguire la strada della vendetta. In questa scena, Shakespeare «gives us the emblem of the avenger's tragedy: the avenger mirrors the enemy, commits the very evils for which retribution is sought»¹⁹.

2. Ibridità e frammentarietà del corpo femminile

Tentando di soddisfare il gusto contemporaneo e seguendo le concezioni della *revenge tragedy*, Shakespeare fa un larghissimo utilizzo della ripetizione e dell'analogia. Come abbiamo analizzato nello scorso capitolo, l'uccisione di Alarbus da parte di Titus scatena il desiderio di vendetta di Tamora che si concretizza nell'aggressione a Lavinia, aggressione che a sua volta condurrà al banchetto finale, ma la ripetizione degli schemi è evidente in moltissime altre occasioni nel corso dell'opera. Ad esempio, come evidenziato da Russ McDonald, il I atto si apre con una disputa tra due fratelli per la corona e per la mano di Lavinia, che verrà assalita da altri due fratelli, i quali

conspirano contro di lei nel II atto; nel III atto Quintus e Martius vengono decapitati da Aaron; Marcus e Titus si consolano l'un l'altro durante tutto il corso dell'opera, la quale si apre e si chiude con l'elezione di un nuovo imperatore. All'inizio del I atto viene portata in scena una bara e viene celebrato il funerale dei figli di Titus caduti in battaglia contro Tamora; nel V atto sono i figli di Tamora a morire per mano di Titus e ad esserle serviti in un orrendo pasticcio che funge loro da bara. Gli stessi personaggi fanno costantemente riferimento a svariate opere classiche, inserendo le loro azioni in quello che lo stesso Titus chiama «a pattern, a precedent, a lively warrant» (V.3.44). Sia Chiron che Demetrius conoscono la storia di Filomela, che Ovidio racconta nelle *Metamorfosi*²⁰, sebbene, invece di trarne un giusto insegnamento, rendano questa storia «a model of surpassing villainy, rather than a tale with a strong moral warning»²¹; addirittura Lavinia utilizza il vero e proprio testo delle *Metamorfosi* per spiegare agli Andronici ciò che le è accaduto.

Ritengo che questa attenzione per la ripetizione, che potremmo definire quasi ossessiva, celi dietro di sé il caos che pervade l'opera e che, come analizzeremo in seguito, si esprime nei modi più disparati. Secondo Bethany Packard, la figura attorno alla quale più si concentra la sensazione di scompiglio è Lavinia. Packard identifica in lei una sorta di coautore che,

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Nel mito ci viene raccontato lo stupro di Filomela da parte di suo cognato Tereo che, per assicurarsi che il suo crimine resti impunito, le taglia la lingua (OV., *Met.*, VI 424-570).

²¹ VERNON G. DICKSON, *A pattern, a precedent, a lively warrant. Emulation, Rhetoric and Cruel Propriety in Titus Andronicus*, in «Renaissance Quarterly», vol. 62, n. 2, 2009, p. 390.

insieme a Shakespeare, dirige la narrazione e ritiene che questo suo ruolo sia «symptomatic of the multiple narratives circulating within and about Rome in the play»²². Attraverso Lavinia, infatti, appare evidente quanto, con i loro obsoleti modelli narrativi, gli altri personaggi facciano fatica a mantenere «a single cohesive narrative for Rome»²³, palesando nella sua figura la dispersione di autorità che avviene nel corso dell'opera.

All'inizio Lavinia ci appare come totalmente assoggettata alla narrativa del padre; il suo stesso nome ci rimanda all'omonima Lavinia dell'*Eneide*, moglie di Enea e madre dei romani, perfetto esempio di donna latina. Titus percepisce la figlia non solo come il futuro di Roma ma come sua vera e propria incarnazione – proprio come la regina Elisabetta I rappresentava l'incarnazione dell'Inghilterra al tempo di Shakespeare. In seguito al suo stupro, Lavinia viene considerata guasta, inquinata, proprio come Roma è considerata infestata dai Goti, e dovrebbe dunque essere sacrificata per riguadagnare la purezza originale, seguendo i numerosi esempi forniti dalla classicità analizzati nel primo capitolo. Ciò non avviene immediatamente, rompendo di fatto lo schema preconfigurato: a partire della sua aggressione e dal suo stupro Lavinia esce dalla narrativa di figlia casta e devota, aprendo molteplici possibilità narrative; «she functions as a coauthor, rejecting the dominant story of suicide and deploying collaborative

strategies to insist on her own hybridity and that of Rome»²⁴. In effetti, Titus e gli altri personaggi tentano di dipingere Roma come indiscutibilmente pura, baluardo di *virtus* e *pietas* ormai infestata dai barbari Goti; in realtà essi rappresentano, come dimostrato nel capitolo precedente, «not an infestation of a previously healthy state but an additional manifestation of its multiplicity»²⁵. Ciò risulta evidente già nella prima scena, quando la disputa tra Saturninus e Bassianus ci rende immediatamente chiaro che la posizione di imperatore non è né propriamente ereditaria né elettorale, o ancora quando Lucius si ritrova a capo dell'armata dei Goti contro i quali ha a lungo combattuto.

Proprio come Roma, anche Lavinia esula dalla narrativa di figlia casta e obbediente che il padre ha cercato di imporle già dall'inizio dell'opera. Le primissime parole di Lavinia sono rivolte proprio a Titus, per gioire del suo ritorno a casa e omaggiare la memoria dei fratelli caduti. La ragazza conclude dicendo «O bless me here with thy victorius hand, | Whose fortunes Rome's best citizens applaud» (I.1.166-167), segnalando il suo desiderio di partecipazione nella vita pubblica, seppur in maniera sommessata e liminale. La sua vivacità di spirito si evince anche nella scena immediatamente precedente alla violenza: lei e Bassianus incontrano Tamora ed Aaron nella foresta e la ragazza apostrofa l'imperatrice con parole

²² BETHANY PACKARD, *Lavinia as Coauthor of Shakespeare's Titus Andronicus*, in «Studies in English Literature 1500-1900», vol. 50, n. 2, 2010, p. 282.

²³ Ibidem.

²⁴ Ivi, p. 283.

²⁵ Ivi, p. 284.

impertinenti, che non ci si aspetterebbe da un personaggio simile:

Under your patience, gentle empress,
 'Tis thought you have a goodly gift in horning,
 And to be doubted that your Moor and you
 Are singles forth to try experiments.
 Jove shield your husband from his hound today!
 'Tis pity there should take him for a stag.

(II.3.66-71)

Secondo Packard, la sopravvivenza di Lavinia a seguito della violenza rappresenta il fallimento delle strategie emulative di Titus e degli Andronici; «she highlights the dispersal of authority and stories in the play's hybrid word»²⁶. Alla vista della ragazza sola e ferita, suo zio Marcus comprende ben presto ciò che le è accaduto, arrivando persino a chiamarla «Fair Philomela» (II.4.38), ma nelle scene successive sembra ignorare del tutto l'aggressione. Nel IV atto è Lavinia stessa a rivelare l'accaduto a suo padre, suo zio e a suo nipote tramite l'utilizzo del testo delle *Metamorfosi*. La ragazza utilizza un modello facilmente riconoscibile per i suoi familiari, che Packard definisce rischioso, in quanto la reinserisce nella narrativa del sacrificio, dalla quale sembra essere sino ad ora sfuggita grazie a quella che Coppelia Khan chiama «Marcus's amnesia»²⁷. Una volta compreso l'accaduto infatti, gli Andronici giurano vendetta e Marcus paragona la loro promessa a quella fatta dal padre e dal marito di Lucrezia a seguito del suo suicidio,

collegando così i due avvenimenti e, implicitamente, i destini delle due ragazze. Nonostante ciò, «what Shakespeare gives with one hand, one might say, he takes away with the other»²⁸; infatti il ruolo di coautore che la Packard riconosce a Lavinia, in questa scena è quanto mai forte ed evidente. Sebbene sia suo zio Marcus a suggerirle di scrivere nella sabbia utilizzando un bastone da tenere in bocca – «enacting fellatio, [...] reenacting her own violation»²⁹ – Lavinia scrive «*Stuprum. Chiron. Demetrius*» (IV.I.78). Come sottolineato da Packard, al contrario di *rape*, la parola *stuprum* indica una violenza senza collegarla ad un rapimento e non viene mai utilizzata nelle *Metamorfosi*:

This word disassociates Lavinia from "raptus" and its variants as used by other characters, its implication of theft and of women as property of husbands or fathers [...] Lavinia's "stuprum" effectively claims a place in Roman society for women taken out of the reproductive, repetitive chain.³⁰

L'ibridità e lo scompiglio che circondano la figura di Lavinia sono evidenti anche nel III atto, nei momenti precedenti alla violenza e in quelli immediatamente successivi. Dopo l'uccisione di Bassianus, Chiron e Demetrius progettano di gettarne il corpo in «some secret hole | And make his dead trunk pillow to our lust» (II.3.129-130), «by fusing the scene of marital consummation with the

²⁶ B. PACKARD, *Lavinia as Coauthor* cit., p. 288.

²⁷ C. KHAN, *Roman Shakespeare* cit., p. 58.

²⁸ Ivi, p. 62.

²⁹ HULSE S. CLARK, *Wresting the Alphabet. Oratory and Action in Titus Andronicus*, in «Criticism», vol. 21, n. 2, 1979, p. 116.

³⁰ B. PACKARD, *Lavinia as Coauthor* cit., p. 239.

scene of rape, making it obscene»³¹. Tamora approva una simile violenza, ma avvisa i giovani di prestare attenzione, dicendogli «But when ye have the honey we desire, | Let not this wasp outlive, us both to sting» (II.3.130-132). Lavinia la implora di ucciderla e risparmiarle ciò che «womanhood denies my tounge to tell» (II.3.174) e al suo rifiuto, la apostrofa dicendo «No grace? No womanhood? Ah, beastly creature!» (II.3.182). Con queste battute Shakespeare fa espliciti riferimenti al mondo animale mescolandolo con quello umano ed in particolare con quello femminile – simili creature ibride continueranno a popolare la letteratura fino ai giorni nostri³².

I fratelli Quintus e Martius vengono condotti da Aaron presso «the loathsome pit» (II.3.193) dove giace Bassianus, e Martius vi cade all'interno. In preda alla confusione, Quintus chiede al fratello:

What, art thou fallen? What subtle hole is this,
Whose mouth is covered with rude-growing briers,
Upon whose leaves are drops of new-shed blood
As fresh as morning dew distilled on flowers?
A very fatal place it seems to me.

(II.3.199-202)

In queste parole individuiamo una chiarissima metafora che collega la fossa

ai genitali femminili e un richiamo alla verginità ed alla deflorazione, inducendoci ancora una volta a pensare a Lavinia come ad una figlia vergine e non ad una donna sposata. Questa volta sono immagini legate al mondo vegetale a mescolarsi con il corpo umano: questo tipo di commistione non è nuova, potremmo anzi definirla tipica dell'epoca rinascimentale. Grazie ai nuovi strumenti disponibili, come l'utilizzo della prospettiva e gli studi di anatomia umana, nel XVI secolo nasce un nuovo tipo di naturalismo basato su studi scientifici³³. Ad una prima occhiata, i lavori dei manieristi sembrano ordinari quadri raffiguranti esseri umani, ma avvicinandoci si nota chiaramente che le figure umane rappresentate sono in realtà composte da diversi tipi di frutta e ortaggi. A questa corrente si ispireranno, più di recente, anche le opere di Jan Švankmajer: in particolare, nel suo cortometraggio *Flora* (della durata di appena 30 secondi) una figura dalle sembianze umane costituita da argilla, frutta e ortaggi giace inerme legata ad un letto mentre le sue parti marciscono velocemente, condannando l'essere "umano" alla morte. È proprio in questa immagine che possiamo rivedere quella del corpo politico della Roma del *Titus Andronicus*, che già dall'inizio dell'opera, con

umano, animale e pianta» (ivi, p. 48) che «rappresenta la fertilità auto-sufficiente» (ibidem), una figura femminile al contempo mostruosa e sublime.

³³ Cfr. ANTHONY BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al Manierismo*, trad. di L. Moscone Bargilli, Torino, Einaudi, 1966.

³¹ C. KHAN, *Roman Shakespeare* cit., p. 53.

³² Angela Carter nel suo *Nights at the Circus* ci propone l'immagine ibrida di Fevvers, una donna-uccello dotata di enormi ali che diletta gli spettatori «sulla soglia tra animale e umano, verità e finzione, natura e artifizii» (L. CURTI, *La voce dell'altra*, p. 47). Ancora, in *L'altra passione di Eva*, Carter ci presenta una "dea mostruosa" le cui forme «sono un miscuglio di

l'ibridità riguardante la forma di governo e i disaccordi nella famiglia degli Andronici, dimostra di non rispecchiare il ritratto idilliaco che i personaggi tentano di dipingere in quanto «when the parts do not mutually service the whole, they also sacrifice their ability to harmoniously relate to one another»³⁴.

Secondo Caroline Lamb, il *Titus Andronicus* mostra «[a] persistent interest in how the parts of a body – whether political (Rome's body politic) or tangible (Titus and Lavinia's bodies) relate to the whole»³⁵ e si sofferma sull'importanza del concetto di corporeità e unità nell'opera. Nell'offrire la corona a Titus, Marcus sottolinea la centralità di questi due concetti, ribadendo l'importanza «to set a head on headless Rome» (I.1.189) ma Titus ribatte dicendo «A better head her glorious body fits | Than his that shakes for age and feebleness» (I.1.190-191). Nonostante l'elezione di Saturninus ad imperatore, l'integrità del corpo politico di Roma così come quella del potere patriarcale del *pater familias* viene ufficialmente distrutta quando Titus entra in aperto conflitto con i suoi figli e respinge Lucius dicendo «Nor thou, nor he [Marcus], are any sons of mine» (I.1.297). Sebbene Saturninus rappresenti «a head on headless Rome», il suo regno è caotico e disfunzionale in quanto le varie parti che lo compongono lavorano l'una contro l'altra, rendendosi dunque inadeguate a servirlo propriamente.

Lamb analizza il parallelismo tra la frammentarietà del corpo politico di Roma e quella dei corpi fisici dei personaggi, causata dalle numerose ferite inflitte nel corso dell'opera. Sebbene vi sia un orrendo smembramento – quello di Alarbus – già nel primo atto, è con la figura di Lavinia che Shakespeare si focalizza sulla frammentarietà del corpo, la sua disabilità e adattabilità. La ragazza subisce una terribile violenza e i suoi aggressori, distorcendo la lezione fornitagli dalle *Metamorfosi*, le tagliano sia la lingua che le mani, facendosi poi beffe di lei:

DEMETRIUS

So, now go tell, an if thy tongue can speak,
Who 'twas that cut thy tongue and ravished thee.

CHIRON

Write down thy mind, bewray thy meaning so,
An if thy stumps will let thee play the scribe.

(II.4.1-4)

Proprio come la Filomela ovidiana – la cui lingua viene tagliata da Tereo – riesce a comunicare la violenza subita tessendola su una tela, così Lavinia «adapts her 'disabled' state in a way that challenges the equation of physical mutilation or loss with inability»³⁶. Durante l'incontro con la nipote, Marcus le propone di parlare al suo posto dicendo «Shall I speak for thee? Shall I say this so?» (II.4.33), mentre Titus si ritiene capace di interpretarne suoni e gesti, ma la ragazza trova un modo per rendere “attivo” il corpo mutilato:

³⁴ CAROLINE LAMB, *Physical Trauma and (Adapt)ability in Titus Andronicus*, in «Critical Survey», vol. 22, n. 1, 2010, p. 43.

³⁵ Ivi, p. 42.

³⁶ Ivi, p. 48.

to redeploy her body's resources [in order to] reinstate a functional relationship between the parts of her body using them to service her ends in new ways that account for her altered physical state.³⁷

Lavinia, così come Titus (il quale perde la mano destra, la sua «victorious hand» nel III atto per un crudele inganno di Aaron il moro), dimostra più volte la propria capacità di reinventarsi e di partecipare attivamente al compimento della vendetta, non solo svelando il nome degli aggressori ma anche partecipando al loro omicidio. Infatti nel IV atto Titus taglia la gola ai figli dell'imperatrice e la ragazza assiste il padre tenendo tra i denti una ciotola nella quale raccoglie il sangue dei suoi assalitori. Secondo Lamb, la morte di Titus e Lavinia non rappresenta un fallimento, in quanto «the death of the revenger is a vitually unbreakable rule in English Renaissance revenge play»³⁸. Inoltre, la figura di Lavinia apre una prospettiva, fino a quel momento inesplorata, per una narrazione ibrida e frammentata, che si slega da quella tradizionale, distorta e immobile degli Andronici.

³⁷ Ivi, p. 49.

³⁸ KATHERINE E. MAUS, *Introduction*, in *Four revenge tragedies*, Oxford, Clarendon, 1995, p. XXI.

Alessia Cuofano

L'udienza di Václav Havel Il paradosso sociale e l'assurdo

Václav Havel scrive *L'udienza* (*Audience*) nell'estate del 1975. Le circostanze sono singolari: Havel stesso afferma di aver scritto questo testo in pochi giorni, in occasione dell'abituale ritrovo tra "scrittori dissidenti" nella casa estiva dell'autore¹.

Ci troviamo, d'altra parte, in piena normalizzazione sovietica. La stretta della censura è ormai saldissima e già da qualche anno Havel non riesce a vedere i propri scritti pubblicati né tantomeno le proprie drammaturgie messe in scena. Non è, però, solo l'attività di scrittore a richiamare l'attenzione del potere verso Havel: dissidente radicale, dopo soli due anni dalla composizione di *Audience* sarà tra i più importanti firmatari della *Charta 77*, documento tra i più significativi e rivoluzionari della seconda metà del Novecento².

Nonostante l'occasione apparentemente triviale della composizione di *Audience*, però, questo si presenta come un testo profondamente radicato nella realtà del suo tempo e nell'autobiografia stessa di Havel.

Audience è un atto unico che vede in scena due soli personaggi: Ferdinand Vaněk, operaio in un birrificio, e il capo produzione (senza nome) del birrificio, il cui ufficio rappresenta l'unica ambientazione della *pièce*. Tra i due avrà luogo un colloquio, una vera e propria "udienza" dai caratteri grotteschi che tra digressioni, ripetizioni e svariati bicchieri di birra, porterà ad una richiesta-rivelazione finale, latente per tutta la durata della *pièce*, da cui dipende il destino di Vaněk.

Alcune considerazioni circa la natura dell'opera possono essere già fatte alla luce di queste prime, basilari informazioni.

In primo luogo, circa i riferimenti autobiografici dell'opera: Havel aveva lavorato personalmente per circa nove mesi come operaio di un birrificio a Trutnov nel 1974, poco tempo prima della composizione dell'opera, e questo non sarà l'unico riferimento all'interno del testo: Vaněk menzionerà più tardi i suoi studi di economia, portati avanti per due anni, e Havel condivide la stessa esperienza.

¹ VÁCLAV HAVEL, *Light on a Landscape*, in *Three Vaněk Plays*, Londra, Faber and Faber, 1990, p. VII.

² Per un maggiore approfondimento, si rimanda a «eSamizdat», vol. 5, n. 3, 2007, "Charta 77".

CAPO Appunto. Si intende di inventario?

VANĚK Lo capirei senz'altro... ho studiato economia per due anni...

(p. 31)³

Anche la precedente professione di Vaněk, tra l'altro, richiama direttamente l'esperienza di Havel: prima di lavorare come operaio nel birrificio, infatti, Vaněk faceva il drammaturgo.

CAPO Ma che cos'è che scriveva, lei, se posso chiedere?

VANĚK Opere teatrali...

CAPO Opere teatrali? E poi si recitavano in teatro?

VANĚK Sì...

(p. 11)

E ancora, la citazione del nome di Pavel Kohout, anch'egli drammaturgo e poi firmatario della *Charta 77*, legato ideologicamente al personaggio di Vaněk in quanto dissidente:

CAPO [...] Ma chi sarebbe Kohout?

VANĚK Quale Kohout?

CAPO Dicono che era venuto a casa sua un certo Kohout...

VANĚK È un collega...

CAPO Scrittore anche lui?

VANĚK Sì. Perché?

CAPO Così...

(p. 21)

Come si vede, dunque, non sono pochi i riferimenti all'attività pubblica e privata di Havel. È importante, però, non lasciarsi trarre in inganno da questi rimandi: Vaněk non è Havel, come sottolineato dall'autore stesso⁴. Come vedremo più tardi, il personaggio di Vaněk ha tutt'altra funzione, per Havel, e non si risolve nel semplicistico autoritratto.

La seconda considerazione necessaria è circa la «poetica dei nomi»⁵ e la possibile ascrizione di quest'opera a un genere di riferimento. Ci troviamo di fronte a un testo in cui solo uno dei due personaggi in scena è identificato da un nome proprio. Privato, così, della sua funzione identificativa, estetica e caratterizzante, il personaggio del capo produzione è presentato solo attraverso la sua funzione classificatoria, in questo caso sociale. Non è di certo una novità nella drammaturgia novecentesca, ma ci permette di avvicinare questo testo ad un genere ben specifico, che di questo espediente spesso ha fatto principio artistico: il Teatro dell'Assurdo.

L'esperienza del Teatro dell'Assurdo, infatti, che mai costituì una scuola nel senso più puro del termine e che pure ebbe uno sviluppo policentrico in Europa, fu una delle principali ispirazioni di Havel, non solo per la stesura di questo testo, ma per la sua produzione in toto e, addirittura, per il suo avvicinamento al

³ Ogni riferimento testuale all'opera sarà tratto da V. HAVEL, *L'udienza*, trad. di A. Cosentino, Udine, Forum, 2007.

⁴ ANNALISA COSENTINO, «*Lontano dal teatro*», in *L'udienza*, cit., p. 70.

⁵ DAVID KROČA, *Poetics of names of drama characters in Czech theatre of the absurd*, in «Вестник Томского государственного университета. Филология», vol. 45, 2017, pp. 186-191.

teatro e la sua attività di drammaturgo⁶. Tale fu la sua adesione ai canoni estetici e alle tematiche “assurde”, che nel luglio 1982 proprio Samuel Beckett, assoluto capostipite del genere, dedicò il testo e la rappresentazione del suo *Catastrophe* ad Havel, in occasione di una serata di protesta e solidarietà per il dissidente ceco.

La depersonalizzazione dei personaggi in scena (e fuori scena, come nel caso di *Aspettando Godot* di Beckett) è quindi, nel Teatro dell'Assurdo, espediente ricorrente: è interessante notare, però, in che modo l'assurdo venga declinato in Havel e in quest'opera in particolare. Qui, per esempio, non sono i personaggi secondari, come spesso accade nel Teatro dell'Assurdo, a vedere il proprio nome ridotto al loro ruolo sociale, ma uno dei due protagonisti⁷. La scelta non è fine a sé stessa, ma fa parte della struttura semantica del testo.

Il personaggio di Vaněk, ad esempio, pur essendo dotato di un proprio nome, non può essere pensato come un personaggio a tutto tondo, in quanto non manifesta una vera e propria personalità. Havel presenta Vaněk come una sorta di «principio drammatico»⁸: sul palcoscenico non *agisce* ma funziona come una “chiave” per la manifestazione dell'azione dell'altro. Attraverso la sua sola esistenza sul palco, Vaněk porta l'ambiente circostante a rivelarsi e a

motivare la propria azione⁹. Just parla, in questo caso, di «non personaggi»:

Facciamoci caso: l'unico personaggio di Havel che non vende risposte preconfezionate prive di domande, che, incerto di sé stesso, ancora pone domande e dunque è del tutto privo di caratteristiche dell'esperto è Vaněk. [...] Non a caso questi personaggi, atipici per Havel, sono telegraficamente laconici, come se fossero consapevoli del concetto wittgensteiniano secondo cui “di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”.¹⁰

Anche qui, la scelta è strutturale: Havel costruiva sempre le sue trame non sull'interazione tra personaggi, ma sull'interazione tra idee, temi. In *Audience*, infatti, più che una vera struttura dialogica, possiamo riconoscere l'alternarsi dei monologhi del capo con piccole emissioni foniche ed un laconico annuire di Vaněk, a dimostrare l'impossibilità di comunicazione reale tra i due¹¹.

I temi di *Audience* sono un altro elemento che ci permette di distinguere le analogie con il Teatro dell'Assurdo: incomunicabilità, corruzione del linguaggio, perdita di senso della realtà sono facilmente riscontrabili all'interno del testo, in cui le stesse sequenze di botta e risposta tra Vaněk e il capo si ripetono anche tre o quattro volte, lungo tutta la drammaturgia. È molto interessante notare come lo scambio di battute finale del

⁶ V. HAVEL, *Reflections on the theatre*, in «Index on Censorship», vol. 12, n. 2, 1983, pp. 31-32.

⁷ D. KROČA, *op. cit.*, p. 189.

⁸ A. COSENTINO, «*Lontano dal teatro*», cit., p. 71.

⁹ Ivi, p. 70.

¹⁰ VLADIMÍR JUST, *Contributo all'esperanto ovvero i "non personaggi" di Václav Havel*, trad. di M. Morganti, in «Samizdat», vol. 9, 2013, “Italia-Urss (1956-1991): un'amicizia non ufficiale - Václav Havel: uscire di scena”, p. 178.

¹¹ A. COSENTINO, «*Lontano dal teatro*», cit., p. 71.

testo, che pure riprende la scena d'apertura, sia, però, profondamente modificato. Si confronti:

CAPO Avanti...

(Nella stanza entra Vaněk, indossa la divisa da lavoro trapuntata e gli stivali)

VANĚK Buongiorno...

CAPO Ah, Vaněk! Si accomodi! Si sieda...

(Vaněk si siede timido)

Prende una birra?

VANĚK No, grazie...

CAPO Perché no? Su, la prenda...

(Il capo prende una bottiglia dalla cassa, la apre, versa la birra in due bicchieri, ne spinge uno davanti a Vaněk e vuota immediatamente l'altro)

VANĚK Grazie...

(Il capo si riempie un altro bicchiere. Pausa)

CAPO Allora? Come procede?

VANĚK Bene, grazie...

(p. 7)

CAPO Avanti...

(Vaněk entra nella stanza, finisce di abbottonarsi i pantaloni)

Ah, Vaněk, si accomodi! Si sieda...

(Vaněk si siede)

Prende una birra?

(Vaněk annuisce; il capo prende dalla cassa una bottiglia, la apre, riempie due bicchieri, ne spinge uno davanti a Vaněk. Vaněk lo vuota immediatamente)

Allora? Come procede?

VANĚK È tutta una merda...

(Scende il sipario)

(p. 57)

Alla fine della *pièce*, quindi, non si ha quasi dubbio: Vaněk è letteralmente *diventato* il capo produzione. Ne riproduce il linguaggio, i gesti, lo sconforto. I confini delle categorie sociali, che fino a poco tempo prima sembravano allontanare inesorabilmente i due personaggi, ora sono labili, sbiaditi. La natura del non-personaggio di Vaněk si rivela, alla fine, quasi nella sua inconsistenza: ha assorbito tutti i caratteri dell'altro personaggio in scena, portando il lettore ad aspettarsi che la conversazione che nascerà da quest'ultimo scambio sia strutturalmente diversa da quella appena conclusasi.

Se, però, alla perdita di senso della realtà sottostà, in autori come Beckett, Ionesco e Adamov, una motivazione esistenziale, in Havel è nel sociale che trova giustificazione metodologica l'estetica dell'assurdo. È attraverso questi espedienti estetici, infatti, che Havel, più che ricercare il senso di un'utopia comunista, attività che impegnava molti scrittori cecchi dell'epoca, riesce a dimostrare l'assurdità della ricerca stessa. Come si diceva in apertura, *Audience* è un testo profondamente radicato nella realtà del suo tempo, come tutti i testi di Havel. Altri tre temi fondamentali, infatti, di quest'opera sono il dissenso, il rapporto del singolo con il potere e il rapporto tra la società e la cosiddetta "élite" intellettuale, vissuti attraverso la lente del paradosso. Tanti sono i riferimenti, nel testo, alla situazione paradossale in cui si ritrovano il capo e Vaněk:

CAPO Lo sa quale lavoro avrei dovuto avere?

VANĚK Quale?

CAPO Quello di capo produzione a Pardubice!

VANĚK Sul serio?

CAPO Eh sì, e invece eccomi qua! È paradossale, non le pare?

VANĚK E perché non è andato a Pardubice?

CAPO Lasciamo perdere...

(p. 21)

Un paradosso anche il motivo dell'udienza tra Vaněk e il capo: per tutta la durata del testo, il capo cerca punti di contatto con questo giovane che sente così lontano da sé, nella sua estrazione sociale, cercando di instillare in lui anche un senso di "solidarietà", in un tentativo quasi disperato di ricerca dell'uguaglianza. Si potrebbe dire che il capo, fin dall'entrata in scena di Vaněk, cerchi di "preparare il terreno" per la paradossale richiesta finale: far scrivere a Vaněk stesso il rapporto settimanale dovuto alle autorità sulle attività del giovane dissidente, tenuto d'occhio dal potere, di cui il capo non vorrebbe essere delatore (ma la contingenza dei fatti potrebbe costringerlo ad esserlo).

Alla risposta negativa di Vaněk, dettata dai suoi principi, il capo si lascerà andare al monologo più lungo del testo, in cui viene sfogata la frustrazione di una classe sociale intera, che vive una vita anonima senza alcuna possibilità di aspirazione e, al contempo, coltiva una forma di invidia verso gli "intellettuali": questi ultimi, per lo meno, vivono momenti fuori dall'ordinario in nome dei loro principi e hanno una voce che viene ascoltata, anche se poi messa a tacere.

Non sono annullati nella massa informe di uomini comuni, destinati a non essere mai eroi, a cui non rimane altro che storcersi con litri e litri di birra, per poter far fronte a una tale consapevolezza:

CAPO Siete tutti così!

VANĚK Tutti chi?

CAPO Voi! Gli intellettuali! I signori! Nient'altro che discorsi vellutati, il fatto è che ve lo potete permettere perché a voi non può succedere niente, per voi c'è sempre interesse, voi ve la cavate sempre, siete in cima anche quando siete a terra, mentre un uomo qualunque si sbatte senza ottenere un cavolo di niente e non riesce a farsi sentire da nessuno e tutti lo fottono e tutti lo fanno rigare dritto e tutti gli danno ordini e non ha una vita e alla fine i signori gli dicono anche che non ha principi! Un posto al calduccio in magazzino da me te lo prenderesti, ma un pezzettino della porcheria in cui devo sguazzare ogni giorno, quello no, non lo vuoi! Voi siete tutti molto intelligenti, avete fatto i vostri conti molto bene, sapete come fare per cavarvela! I principi! I principi! Figuriamoci se non proteggete i vostri principi, sono un bel valore, sapete venderli bene, sapete farli fruttare come si deve, sono i principi che vi danno da vivere... e io? Io l'unica cosa che posso ottenere in cambio dei principi è un mucchio di botte! Voi avete sempre una possibilità... e io? Che possibilità ho io? Di me non si occupa nessuno, di me non ha paura nessuno, di me nessuno scrive, nessuno mi aiuta, di me nessuno si interessa, sono buono come letame per far crescere i vostri principi, sono buono a trovare le stanze riscaldate per il vostro eroismo e alla fine per ricompensa vengo deriso! Tu un giorno tornerai dalle tue attrici... potrai darti delle arie raccontando che rotolavi i barili... sarai un eroe... e io? Dove posso tornare io? Chi mi vede? Chi apprezza quello che faccio? Che cosa mi darà la vita? Che cosa mi aspetta? Eh?

(p. 54)

Questo distacco morale, come viene percepito dal capo, era stato già più volte anticipato nel testo:

VANĚK Mi perdoni, capo, ma io...

CAPO Ma lei se la sorseggia come se fosse cognac!

VANĚK Le avevo detto che non ci sono abituato...

CAPO Ma mi faccia il piacere!

VANĚK Sul serio...

CAPO O forse non beve con me perché non sono alla sua altezza?

VANĚK Ah no, questo no...

CAPO Eh sì, io non sono Gott! Sono solo un cretino qualsiasi che lavora in un birificio!

(p. 23)

CAPO «Sono lieto che i nostri rapporti si siano rinsaldati» ... «Apprezzo la sua sincerità» ... ma perché parli in modo così...così...

VANĚK Libresco?

CAPO Sí...

VANĚK Se la cosa la irrita...

CAPO Non mi irrita niente... Apprezzo che i nostri rapporti si siano rinsaldati... Cazzo!

VANĚK Prego?

CAPO Cazzo!

(p. 47)

Non che il personaggio del dissidente sia un carattere solo positivo: «il sentimento di superiorità morale che le persone comuni sospettano in chi si oppone

al regime viene messo costantemente in discussione, nelle conversazioni tra VanĚk e il capo produzione»¹².

CAPO [...] Le persone sono carogne! Vere carogne! O magari pensi che si trova un altro coglione che ti spiattella tutto in faccia? Tu sei proprio un'anima candida! Ma dove credi di vivere?

VANĚK Io naturalmente apprezzo la sua sincerità...

(p. 39)

D'altro canto, il testo ci mostra anche che, sul piano morale, le categorie sociali in cui sono inseriti VanĚk e il capo, però, non sono così rigide, dal momento che il capo rinunciarebbe volentieri a qualche privilegio garantito dalla sua classe sociale per assaporare un po' di quella "gloria", mentre VanĚk non è poi così intransigente circa i suoi principi¹³.

Audience fu messo in scena per la prima volta in forma privata nell'estate 1976 per la regia di Andrej Krob e a cura della compagnia del teatro Na tahu, che ripropose lo spettacolo l'anno successivo con Havel stesso nel ruolo di VanĚk: con sorpresa dell'autore stesso, *L'udienza* raggiunse presto un grande successo, in patria (grazie alla circolazione in *samizdat*¹⁴, vista l'impossibilità di pubblicazione ufficiale per un autore come Havel, e ad una fortunata registrazione audio) e all'estero. È proprio a Vienna, infatti, che

questo termine si indicavano, nei paesi di influenza sovietica del secondo dopoguerra, le pubblicazioni in proprio che circolavano clandestinamente per eludere la censura della stampa.

¹² A. COSENTINO, «*Lontano dal teatro*», cit., p. 70.

¹³ Ivi, p. 75.

¹⁴ Dal russo «auto-edizione», composto di *sam* «sé stesso, da sé» e *izdat*, forma accorciata di *izdatel'stvo* «edizione, casa editrice». Con

ebbe luogo la prima ufficiale della *pièce*, nell'ottobre del 1976. Fu solo nel 1989 che il testo fu messo in scena per la prima volta in terra ceca, a Praga, per la regia di Ivan Zmatlík¹⁵.

La fortuna del personaggio di Vaněk, in ogni caso, non si esaurì con *Audience*, ma diede vita alla famosa trilogia dei “Vaněk plays”: accomunati dallo stesso protagonista, *Vernisáž* (1975) e *Protest* (1978) trattano ancora il tema del rapporto del singolo con il potere (anche se in *Vernisáž* il protagonista ha un altro nome, le sue caratteristiche sono le stesse di Vaněk). Incredibilmente, Vaněk sarà anche personaggio ricorrente in alcuni testi drammaturgici di altri autori, tra cui i cechi Kohout (citato in *Audience*) e Landovský e l'inglese Tom Stoppard in *Rock'n'roll*.

Tale persistenza nella memoria letteraria ci dà l'occasione per sottolineare un fatto importante: seppur teatro e politica non furono mai vissute come esperienze lontane da parte di Havel, ma complementari, è pur vero che egli non volle mai essere ricordato come “professionista della rivoluzione” né come “dissidente”, ma come scrittore¹⁶. E testi come *Audience* hanno fatto sì che ciò fosse possibile.

¹⁵ A. COSENTINO, «*Lontano dal teatro*», cit., p. 69.

¹⁶ JOSEF JAŘAB, *Václav Havel. Un drammaturgo radicale anche in politica*, trad. di C. Azolini, in «eSamizdat», vol. 9, 2013, “Italia-Urss (1956-1991): un'amicizia non ufficiale - Václav Havel: uscire di scena”, pp. 143-144.

Vincenzo De Rosa

Vincenzo Cardarelli e Sibilla Aleramo: l'epistolario della disillusione

1. La poetica della memoria di Cardarelli, tra poesia ed epistolario

E ora, in queste mattine / così stanche / che ho smesso di chiedere e di sperare, / e tutto il giardino è per me, / per il mio male sontuosamente, / penso agli amici che mai più rivedrò, / alle cose care che sono state, / alle amanti rifiutate, / ai miei giorni di sole... (Senza titolo, 1926)¹

Nove versi liberi, privi di titolo. Parole sparse, appuntate su brandelli di carta, nel freddo febbraio del 1926. Vincenzo Cardarelli (all'anagrafe Nazareno Caldarelli) ha trentotto anni. Sa bene che, quando la vita volge vorticosamente verso il quarto decennio, è il tempo dei bilanci. Passa in rassegna ciò che è accaduto, ciò che non è accaduto e ciò che sarebbe potuto accadere. Posiziona sui piatti della bilancia i momenti di felicità e i momenti di sconforto. E valuta il valore da assegnare alla speranza, quella che per il credente è la virtù teologica per la quale ci si aspetta da Dio il soccorso in questa vita e la felicità eterna nell'altra. Nel silenzio assordante del vuoto del mattino, si

abbandona alla propria memoria. La speranza è ormai perduta. Forse, mai neanche posseduta realmente. La sua *prima* vita, quella vissuta, è una vita fragile, *solo sfiorata*, come *l'acqua dai gabbiani*. La sua *seconda* vita, quella desiderata, è una vita *in burrasca*. È tra questi due poli che si muove, costantemente, la voce di Vincenzo Cardarelli. La sua poesia è imperniata intorno ad una costante tensione tra una misera realtà immanente e una meravigliosa realtà trascendente, mai raggiungibile davvero. Un'ideale di felicità eterna che gli avvenimenti negano irrimediabilmente. Il fato, il destino, la sorte: forze avverse ad un poeta, al quale non resta che rimuginare su ciò che è già stato, su ciò che ha avuto e perso, su ciò che non ha avuto e bramato. E il motivo della memoria è il filo rosso che lega i frammenti lirici di Cardarelli.

Il Cardarelli è tutto attaccato al ricordo, vive per esso mentre il presente lo attedia e lo trova violentemente prostrato [...]. Sembra che solo il mito del passato sia in grado di rispondere alla sua esistenziale domanda: "dove troverò io la soddisfazione?"²

¹ VINCENZO CARDARELLI, *Opere*, Milano, Mondadori, 1981, p. 37.

² DIANA PARRA CRISTADORO, *Cardarelli, poeta della memoria*, Poggibonsi, Lalli, 1980, p. 26.

Con queste parole, Diana Parra Cristadoro descrive una figura estremamente emblematica del Novecento italiano. Una figura di cui ancora oggi si sa effettivamente poco, la cui poesia è passata in sordina, strisciando silenziosamente tra le pagine delle grandi riviste del XX secolo. Nasce a Corneto Tarquinia (oggi solo Tarquinia), in provincia di Viterbo, il 1° maggio 1887. Figlio nato da un'unione illegittima, prende il cognome della madre, Giovanna Cardarelli, donna di umili condizioni, originaria di Civitavecchia. Da questa viene abbandonato, insieme a sua sorella, in tenerissima età. La incontra nuovamente solo nel 1929, dopo quarant'anni, barbona e alcolizzata, ferma nella sua decisione di continuare a vivere ai margini della società. Viva nella memoria del Cardarelli è la figura della matrigna, Elisabetta Gozzi, seconda compagna di suo padre, Antonio Romagnoli. Il periodo passato nella casa di Elisabetta viene ricordato dal poeta come un periodo di pace e serenità. Complesso fu il rapporto con suo padre: per Tiberi³ «questa figura è a lui particolarmente vicina anche se ambedue hanno una sorta di pudore a manifestare i loro sentimenti». Lapidarie sono le sue parole sui genitori, con i quali intrattiene pochi rapporti – il silenzio, causato dall'assenza, è la nota ricorrente nelle descrizioni dei suoi rapporti familiari. La figura paterna resta legata ai pochi ricordi d'infanzia, al senso di abbandono e di solitudine, all'immagine mitica dell'antica

terra etrusca, terra di provenienza del ramo paterno della famiglia. Il mito dell'Etruria resta una costante tematica nella produzione in versi e in prosa di Cardarelli: simbolo della continua tensione verso un *ritorno alle origini*, alla purezza di un passato che non è più, di cui resta solo, ormai, un vano ricordo.

A soli diciannove anni, con pochi soldi in tasca, si trasferisce a Roma: è in questi anni che inizia a definirsi il suo carattere di apolide, di «“cinico” senza casa, condannato a passare tutta la sua vita in camere di affitto, chiuso nella sua solitudine e amareggiato con tutti, sempre rammingo [...], desideroso di quiete»⁴. A Roma, dopo aver svolto diversi lavori con la speranza di trovare fortuna e una nuova stabilità economica, inizia a scrivere per «Avanti!», di cui diventerà redattore, come resocontista parlamentare, di comizi e congressi: sono anni floridi per la sua scrittura di cronaca, ma anche anni in cui si dedica alla stesura delle prime annotazioni letterarie (commenta Zola, Ibsen, Gozzano). Nel 1911 lascia Roma per trasferirsi a Firenze. Scrive per «Lirica», «Il Marzocco» e «La Voce», si avvicina alle opere di Nietzsche, Pascal, Baudelaire, Rimbaud, i quali, accanto a Leopardi, diventano i suoi principali punti di riferimento ideologico-letterari. Tornato a Roma dopo un lungo vagabondare, è tra i fondatori della «Ronda» insieme a Bacchelli, Cecchi, Baldini, Montano, Barilli e Saffi: l'idea che lo lega a questo gruppo è quella di un *ritorno*

³ LILIA GRAZIA TIBERI, *Vincenzo Cardarelli: "io sono solo"*, testo della conferenza tenuta il 9 novembre 2001 a Viterbo, in occasione della manifestazione *Omaggio a Cardarelli*.

⁴ CARMINE DI BIASE, *Invito alla lettura di Cardarelli*, Milano, Mursia, 1983, p. 17.

all'ordine, un'istanza letteraria di impronta (modernamente) classicista. La sua prima raccolta di liriche appare nel 1936. Sei anni dopo una nuova edizione arricchisce il corpus dei suoi versi. Accanto alle raccolte poetiche, un enorme novero di opere in prosa, di carattere saggistico, anedddotico e, soprattutto, autobiografico: *Prologhi* (1916), *Terra genitrice* (1924), *Favole e memorie* (1925), *Il sole a picco* (1928-1929), *Giorni in piena* (1934), *Solitario in Arcadia* (1947). Le opere in prosa e le opere in versi sono strettamente legate da alcuni motivi ricorrenti: «l'attesa, la speranza, il rifiuto, il tacere, il male come norma dell'esistere, l'amore [...], la morte stessa come ultima possibilità, le stagioni che ne riflettono i tempi e ne segnano le tappe»⁵. Quella di Cardarelli si configura non solo come una *poetica della memoria*: la sua è una poetica che ha come obiettivo inconscio l'attuazione di un vero e proprio viaggio nel tempo e nello spazio, che trova una sua messa in atto attraverso il ricordo. Il passato appare, nelle opere cardarelliane, costantemente simboleggiato da incontri, luoghi, figure, paesaggi.

Negli ultimi anni, la sua attività letteraria si limita ad interventi critici (legge e commenta Tolstoj e Dostoevskij) e politici. Sono anni in cui inizia ad accumularsi, sul suo scrittoio, un'alta pila di lettere, molte delle quali mai spedite e che, ritrovate dopo la sua morte (avvenuta a Roma il 18 giugno 1959), ci hanno restituito tratti completamente nuovi e

finalmente ben definiti di una delle personalità più opache e silenziose del panorama letterario novecentesco italiano. All'epistolario dato alle stampe in vita e alle *Lettere non spedite* (1946) si aggiungono anche le *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo* (pubblicate per la prima volta nel 1974) e i *Lembi di lettere sottratti alle fiamme* (pubblicati per la prima volta nel 1981). La sistemazione e la pubblicazione dell'epistolario di Cardarelli è opera di Bruno Blasi. Nel 1962, Gian Antonio Cibotto, grazie alla mediazione di Palmiro Togliatti, ottiene l'accesso all'archivio dell'Istituto Antonio Gramsci di Roma, dove era conservato l'epistolario di Sibilla Aleramo «in una cassa dove giacevano da anni [...] fasci di lettere accuratamente raggruppati e annodati per corrispondente, frammisti con un certo gusto gozzaniano a oggetti più strani»⁶. Tra queste epistole figura anche il carteggio della Aleramo con Cardarelli. Lo stesso Cibotto, nella nota introduttiva al volume del 1974, racconta il lungo processo di minuziosa catalogazione di questa «nuova» sezione dell'epistolario cardarelliano. In seguito, è Niccolò Gallo a riprendere le epistole di Cardarelli, sottoponendole ad un minuzioso processo di analisi filologica e interpretativa, la quale rimane purtroppo incompiuta a causa della sua morte.

⁵ Ivi, p. 41.

⁶ GIAN ANTONIO CIBOTTO, *Nota a V. Cardarelli, Lettere d'amore a Sibilla Aleramo*, a cura di G. A. Cibotto e B. Blasi, Roma, Newton Compton, 1974, p. 20.

2. Tra le *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo* e i *Lembi di lettere sottratti alle fiamme*

Percorrendo il sentiero tracciato dalle *Lettere non spedite* ci imbattiamo in una raccolta di epistole realmente scritte, le quali per motivi diversi sono state abbandonate nei cassetti dello scrittoio dell'autore. Queste missive formano insieme una sorta di «colloquio [dell'autore] con se stesso»⁷ legato alla ricerca della propria individualità di poeta e di autore, ma anche e soprattutto di individuo in un mondo complesso da comprendere e da attraversare. A questa ricerca si accompagnano alcuni punti cardinali della poetica di Cardarelli, quali il tema dell'inesorabilità della morte o quello del rapporto tra vita e arte, accanto ad elementi prettamente autobiografici, quali la descrizione delle difficili condizioni economiche o l'abbandono da parte degli amici. Molto diverso è il dialogo che si instaura tra l'autore e Sibilla Aleramo attraverso le rispettive lettere. Prima di immergerci nella descrizione del carteggio, è giusto cercare di comprendere quale sia il filo che collega i due. Cardarelli arriva a Roma nel 1907, appena diciannovenne. È solo nel 1910, dopo aver lavorato per «Avanti!», che conosce Sibilla, più anziana di lui di dodici anni. Sibilla (all'anagrafe Rina Faccio) ha alle spalle l'esperienza di una adolescenza infelice, legata al suicidio della madre, sofferente di depressione, e allo stupro da parte dell'uomo che è stata costretta a sposare. Dopo un tentato suicidio tra il 1895 e il 1897, decide di

dedicarsi alla lettura e alla scrittura, allontanandosi dal provincialismo e dallo squallore di quel mondo «familiare» che sente così lontano: scrive per «L'indipendente», per la rivista femminista «Vita moderna». Nel 1899 si trasferisce a Roma, dove entra a contatto con gli intellettuali dell'epoca, tra i quali Giovanni Cena, al quale si unisce nel 1902, dopo aver abbandonato il marito. È proprio Cena a suggerirle lo pseudonimo di Sibilla Aleramo. La relazione con Cena termina tra il 1910 e il 1911. È in questi anni che si colloca la sua relazione con Cardarelli, che Sibilla stessa definisce nei suoi diari come «una vampa dolorosa, straziante»⁸, arrivando a confessare anche di aver quasi rasentato la pazzia. Sibilla segue Vincenzo a Firenze, dove i due convivono per qualche anno: la loro relazione si stringe, pur minata da numerosi conflitti interni, causati soprattutto dall'incombente immagine di Cena, il quale appare agli occhi di Cardarelli come un rivale, un nemico. La loro relazione arde e si consuma su se stessa, diventando cenere: troppo distanti sono i caratteri dei due amanti. Cardarelli è un uomo riservato, timido, disperatamente attaccato alla sua solitudine; l'Aleramo è una donna conosciuta per la sua spregiudicatezza e per i suoi eccessi, donna dalla femminilità rivoluzionaria per la sua epoca. Mal si incarna in lei quell'ideale di donna che il Cardarelli ricerca ardentemente, tentando di «fondere l'immagine carnale e insaziabile della femmina, con quella lontana e irraggiungibile della

⁷ C. DI BIASE, *Invito alla lettura di Cardarelli*, cit., p. 98.

⁸ SIBILLA ALERAMO, *Dal mio diario (1940-1944)*, Roma, Tumminelli, 1945, p. 223.

madre inesistente»⁹. Sin dall'infanzia, la figura femminile sfugge costantemente dalle mani di Cardarelli: così come la figura materna, anche numerose altre figure di donne con le quali, fin nei suoi anni maturi, il poeta non riesce a stabilire legami saldi. Si tratta di amori fulminei, che bruciano in un attimo, implodendo a causa di un'irrequieta necessità di affetto, dovuta all'ineluttabile e costante senso di sconforto dell'autore, che perdura dalla tenera infanzia. Tra queste donne troviamo anche l'Aleramo, diametralmente opposta per caratteristiche al Cardarelli: «Sibilla era [...] un caso infrequente e singolare di vitalità, un esempio di torrenziale avidità, che non sapeva resistere alla tentazione di una nuova avventura, al fascino di un volto sconosciuto, alla lusinga di una carezza fatta da una mano esitante»¹⁰.

Dopo un periodo di apparente felicità, le difficoltà vengono a galla e i due raggiungono un punto di non ritorno: la gelosia mista ad insicurezza del Cardarelli, giustificata dai numerosi rapporti che Sibilla intrattiene con altri intellettuali del tempo e dalla sua disponibilità assoluta, porta l'autore a perdere contatto con la realtà. Questo allontanamento trova espressione anche in ambito letterario: la poesia cardarelliana si fa nel tono più disperata, nella speranza di un improvviso cambiamento dell'amata. La crisi perdura fino al 1912 e nella primavera dello stesso anno avviene la rottura: la ferita dell'amore perduto non sarà mai

perfettamente rimarginata e nei versi del poeta, fino al decennio successivo, resteranno evidenti gli strascichi di questa dolorosa separazione

[...] Io e te ci separiamo. / Tu che fosti per me più che una sposa! / Tu che volevi entrare / nella mia vita, impavida, / come in inferno un angelo / e ne fosti scacciata. / Ora che t'ho lasciata, / la vita mi rimane / quale un'indigna, un'inutile soma, / da non poterne avere più alcun bene. (*Distacco*, 1929)¹¹

Lo scambio epistolare tra i due autori ha il suo inizio nel 1909. Il giovane poeta, consapevole della differenza di età che lo allontana dalla Aleramo esprime nei suoi confronti una certa reverenza: il destinatario delle prime epistole (nel periodo tra il 1909 e il 1910) è Sibilla come *stimatissima* o *egregia* signora, il mittente un giovane e *devotissimo* esordiente autore, che ammira non solo le opere letterarie dell'Aleramo, ma anche il suo operato relativo alla promozione di attività scolastiche nella campagna laziale al fianco di Giovanni Cena. In una lettera dell'ottobre 1909¹² Cardarelli esprime in maniera articolata le sue impressioni dopo la prima lettura del romanzo *Una donna* dell'Aleramo:

Dunque il suo libro, molto più che un'opera buona, è un'opera bella e quantunque si diparta direttamente dalla sorgente della vita, non è una copia, è una creazione [...] La donna, qui, combatte una enorme battaglia morale e tuttavia io non riesco a trovare un premio *morale* per la sua vittoria,

⁹ G. A. CIBOTTO, *Introduzione* a V. Cardarelli, *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo*, cit., p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ V. CARDARELLI, *Opere*, cit., p. 50.

¹² *Id.*, *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo*, cit., p. 29. D'ora in poi in forma abbreviata nel testo con la sola indicazione dei numeri di pagina.

perché il contenuto artistico è prevalente, anzi dirò è esclusivo nel suo libro. Ella ha voluto lanciare un girto di riscossa: e lo ha lanciato con tanta passione, con tanto amore, con tanta verità, che noi lo abbiamo accolto non per ciò che esso significava, sì, per la sua stessa bellezza.

A questo giudizio si affianca, nelle righe successive, un'ampia riflessione di tipo estetico legato all'idea dell'arte. Questo tipo di interventi è ricorrente nell'epistolario dell'autore (e, in generale, nella prosa cardarelliana): per Cardarelli «Arte [è] una di quelle parole, che non essendo limitate non si possono spiegare: si trasmettono per impressione» (p. 30). Questo, secondo lui, Sibilla lo ha compreso bene e lo ha trasmesso in maniera ottimale attraverso la sua opera romanzesca: la lettura del romanzo, attraverso le parole, i suoni, le lacrime, le paure, le ingenuità e gli amori della protagonista è, per il Nostro, arte. Dunque, sinonimo di bellezza, la quale, per definizione – afferma Cardarelli, riprendendo Wilde – «non si può definire» (ibidem).

A partire dall'aprile 1910, Sibilla diventa «amica»: certo ciò appare sintomatico del fatto che il rapporto tra i due autori inizia a stringersi, non solo dal punto di vista letterario e intellettuale, ma anche e soprattutto dal punto di vista affettivo. Questo stringersi del rapporto, questo cercarsi a vicenda in maniera più frequente, coincide anche con una più intima corrispondenza. Dopo il racconto del periodo trascorso dal poeta presso il Policlinico Umberto I di Roma (10 aprile 1910 – 20 aprile 1910) a causa di un'operazione, la quale risveglia nel giovane – all'ora ventitreenne – poeta, in un primo

momento, l'antico e terrificante spettro della morte e, in seguito, un nuovo slancio vitale e un forte senso di speranza («La vita dunque vale la pena di essere vissuta», p. 35), il Cardarelli avanza verso una nuova fase della sua vita, legata alla figura di Sibilla, una fase di speranza, liberazione, leggerezza: «Tuttavia – è assurdo vero? – credo in me e spero. Sono guidato da una specie di sonnambulismo fatidico. Perché sarei nato, se non dovessi riuscire a nulla?» (p. 40). Questo momento della vita del poeta è strettamente legato anche ad una nuova definizione del rapporto con la Aleramo: Cardarelli ne definisce bene i tratti in una lettera datata al 29 giugno 1910. Solo la nuova e a lungo desiderata serenità del poeta gli concede la possibilità di dedicarsi a tale descrizione: inizia a sentire di «avere una meta, [di avere] l'impressione di non essere più solo» (p. 44), proprio perché vede in Sibilla, nonostante la differenza di età, una sua *simile*.

Le nostre vie sono eguali ma parallele, non tendono ad incontrarsi. Ebbene parliamoci con sincerità fino in fondo: noi ci guarderemo camminare a vicenda. Saremo più che fratelli, *simili*. [...] Noi abbiamo la coscienza pura. Potrebbe avvenire dalla nostra coscienza, quello che avviene di certi fiori di serra che al contatto dell'aria viva impallidiscono e muoiono. (p. 44)

Le parole di Cardarelli hanno un sapore diverso, nuovo. Non sono parole di disperazione e disillusione, come quelle della sua poesia matura. Sono parole di un giovane convinto di aver finalmente trovato una figura femminile che risponda totalmente alle sue *affinità*

elettive. Il poeta è pienamente a conoscenza delle difficoltà che comporterebbe legarsi ad una figura come quella della Aleramo (in primo luogo, si pone il problema della differenza di età; in secondo luogo, l'instabilità emotiva di entrambi gli autori). È costante, all'interno delle epistole più esplicitamente amoroze, un velo di insicurezza nelle parole del poeta che esprimono i suoi stessi sentimenti. La confessione di questi è seguita prontamente dal desiderio di cancellare subito tutto ciò che è stato detto: è troppo forte il senso di vergogna, legato alla consapevolezza dell'impossibilità di tale amore.

Tacere forse sarebbe stato meglio, se non si fosse trattato di *me* e di *lei*. Ma le ipocrisie e le viltà sono in basso, non è vero? Quassù non c'è che il tragico equilibrio dei fati la impassibile ragionevolezza dei sentimenti. Soltanto in voi la mia virtù si esprime. È il primo verso di una vecchia poesia che la ispiratrice non conobbe mai. D'allora ad oggi non è cambiato nulla! (pp. 44-45)

Le lettere della Aleramo diventano per il Cardarelli, messaggi portatori di gioia, nati da una donna vista come inesauribile fonte di vita. Il poeta le aspetta, vive quasi in loro funzione, impaziente. Quasi non riesce a trovare le parole per esprimere spontaneamente ciò che prova. Egli stesso inizia a notare gli stessi cambiamenti del suo stile, lo *shift* che lo porta verso una nuova leggerezza letterario-poetica. Il *bisogno di vita* che costantemente il poeta porta sulle spalle è ora esaudito grazie al soffio della donna, grazie al suo sorriso, alle sue parole, alla sua dolcezza. Sibilla è la prima volta: la prima

e «sola persona che [...] abbia fatto sentire [al Cardarelli] la gioia di non essere più [se] stesso e di sentir[si] tutto compreso, non in una ipocrisia o in una astrazione, ma in una creatura viva, intelligente, operante» (p. 47). Dal giorno d'inizio della loro corrispondenza, prima ancora del loro primo incontro, Cardarelli inizia a sentirsi più sereno: sorride, «come non sorrid[e] a nessuno. Dovunque» (ibidem).

Costante è il *Leitmotiv* dell'anabasi, nelle epistole di Cardarelli indirizzate alla Aleramo: nel *corpus* epistolare il poeta propone spesso il motivo della salita, dell'ascensione, ponendo su due piani differenti sé e la Aleramo. Solo l'esperienza amorosa rende possibile questa ascesa. Cardarelli non sale *verso* la figura femminile, ma sale *con* la figura femminile. Il movimento verso l'alto, verso la gioia e la serenità, è accompagnato dalla Aleramo:

Come è bello salire con voi. Sentire le ali della fantasia dischiuse a un vento solo impetuoso e suscitatore di vittoria, di vita. Voi avete toccato la terra che vi fu madre e le vostre potenze si sono centuplicate [...] E avete guardato in giù: e mi avete sollevato d'un fermo colpo alle alture vostre. Io penso che questa mia povera, fisica animalità deve rompersi e rinnovarsi per contenere il grande ansito che mi solleva. Troppo indugiare in torpidi languori di sogno, di nostalgia, d'ironia. [...] E la grande gioia è questa: *costruire*. Perché? Ma per liberare il cumulo delle attività che fremono agglomerate dentro di noi. Il volo per il volo. Ecco tutto. E io non l'avevo ancora intuito. (p. 48)

Ma Cardarelli non sa che in realtà questa felicità è un sottilissimo velo, al di là

del quale si prospetta una triste e inesorabile verità. Gli atteggiamenti di Sibilla e il suo modo di vedere e vivere l'amore come esperienza totalizzante, che non prevede la rinuncia a nulla (e a nessuno) diventano un problema. In una lettera del 1910 il Cardarelli, consapevole della presenza di un altro uomo nella vita della donna, si espone, senza ulteriori indugi:

E adesso dovrei parlarvi di me? Sento un gagliardo vigore di muscoli che mi scuote: non voglio mentire. Io vi *amo*. Ho superato la mia elementare umanità. Superare non significa negare. Se ritornassi in cospetto vostro vi guarderei e vi parlerei come prima, ma io non posso accogliere con meditazione una rinuncia che farebbe di me, in confronto di me medesimo, uno spregevole ipocrita [...]. Ingannare se stessi significa rinunciare a vivere [...]. Ora io ho una grande sete di amore. Appagare o superare: è questione di coraggio e di volontà. Ma non ci sono termini intermedi e conciliativi. (p. 53)

Siamo ormai ad un punto di non ritorno. Cardarelli sa che nulla è più come prima: si sviluppa così, nuovamente, dopo quello schianto, la disillusione. La speranza che si era costruita, che lo spingeva verso l'alto, verso la felicità tanto desiderata, si sgretola, diventando polvere. Ciò che resta da fare è *ricostruire* partendo dalle macerie: dare inizio ad un cammino di riedificazione, partendo dal proprio dolore, dal proprio orgoglio, dalla propria nostalgia. A questa necessità si accompagna quella di dimenticare: ciò che è più difficile. Il tono delle epistole si fa più freddo. Prevale il tema della riflessione individuale, del *guardarsi dentro*, della meditazione su se stessi. Cardarelli non crede alla rinuncia di Sibilla

all'altro uomo, sa che è più forte e valido, che non si tratta solo di una *guerra d'amore*, ma di una profonda attrazione spirituale, con la quale non può entrare in competizione, poiché ne uscirebbe sempre sconfitto.

La disperazione del poeta va man mano accentuandosi fino ad implodere in due lettere scritte tra il 13 e il 14 settembre del 1910, inviate da Roma, dove all'epoca Cardarelli risiede. Si affaccia qui il tema della morte come termine ultimo delle sofferenze dell'animo umano. Eppure, la morte consolerebbe poco il poeta. È possibile intravedere una concezione (quasi) schopenhaueriana del suicidio come irragionevole e illecito:

Sono ancora io, ma il tuo colpo è di quelli che uccidono. Non so risponderti se non questo: che stasera sono pazzo, e non mi uccido perché *so* di valere, e pagherei l'ultimo sangue buono che mi rimane perché tu e *quella* non vi vedeste, non vi parlaste più. [...] Da oggi io sono in lotta col mio amore, per liberarmene. E dovrò cominciare a non scriverti più. Perché io non voglio morire e non voglio impazzire. (p. 76)

Il suicidio (o la morte, in generale) non porrebbe fine ai mali del poeta, come non porrebbe fine ai mali della Aleramo. Per il Cardarelli, infatti, entrambi sono caratterizzati da un'origine comune legata saldamente e indissolubilmente alla sofferenza, al male di vivere, all'insoddisfazione, alla malattia, al dolore: «dal primo giorno noi non ci siamo nutriti che di sofferenza, tu non hai saputo che piangere [...]. Tu non sei nata per vivere, ma per soffrire e per cantare il tuo pianto, per rilucere delle tue ferite» (p. 82). È proprio

da qui che nasce la disillusione: dalla consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere la sperata felicità – la quale resta un miraggio, un desiderio solo espresso e mai pienamente esaudito, fino alla fine della vita dell'autore. Alla disillusione si accompagna il dolore, visto come necessario per imparare a vivere: il dolore inevitabilmente concede insegnamenti e sono «imbecilli quelli che lo temono» (p. 88), perché si ritroveranno ancora e ancora al punto di partenza, ogni volta.

La definitiva separazione, che avviene solo nel 1912, viene già funestamente preannunciata in una lettera del 1910: Cardarelli inizia già qui a comprendere quanto sia necessario il distacco. Afferma infatti che continuare a scriversi sarebbe un reciproco atto crudele, che arreherebbe immenso dolore ad entrambi. Andare avanti sarebbe deleterio: altro dolore si aggiungerebbe alle ferite d'amore mai pienamente risanate e le aprirebbe nuovamente. Con queste parole, che trasudano uno straziante senso di sconforto, Cardarelli invita per la prima volta la Aleramo ad allontanarsi da lui, affermando che ormai nulla potrebbe far sì che le cose tendano verso il meglio: «Tutto è finito. E questo implica un distacco assoluto; non ci sono sentieri di ritorno – se no, si muore o si vive in pianto, che è peggio» (p. 90). A ciò si aggiunge una citazione di tre versetti del ventisettesimo canto di Giobbe, con una lapidaria citazione posta in corsivo, un chiaro messaggio ad una donna che ormai sta sottraendo ogni

energia vitale di un uomo fragile, a cui non resta niente, se non la propria dignità: «io non lascerò togliermi la mia integrità».

A partire da questo punto, cambiano radicalmente sia il tono che il contenuto delle epistole scritte per Sibilla. La desolazione, lo scoraggiamento, la disperazione diventano pane quotidiano del Cardarelli: è possibile notarlo da una lettura non solo del carteggio con Sibilla, ma anche di alcune delle sue più celebri liriche amorose, caratterizzate, sul piano puramente tematico, dal richiamo al silenzio che nasce proprio dal distacco: «Io ti sento tacere da lontano. / Odo nel mio silenzio il tuo silenzio» (*Distacco*, 1919)¹³, «Poi più nulla di te, fuorché il tuo spettro, / assiduo compagno, il tuo silenzio / pauroso come un pozzo senza fondo» (*Crudele Addio*, 1932)¹⁴, «Non odo più il rumore dei tuoi passi / né il suon della tua voce. / Tu sei partita. / Del tuo passaggio glorioso / nella mia vita / non rimane che un lugubre silenzio» (*Frammento*, 1947)¹⁵. Di Biase¹⁶ lo definisce un «silenzio pauroso»: il silenzio della persona amata che nega la speranza di un poeta che continua, imperterrita, a illudersi di un ritorno. Al questa costante tematica si accompagna quella del *partire* della figura amata, del suo allontanarsi: «Volata sei, fuggita / come una colomba / e ti sei persa là, verso oriente» (*Abbandono*, 1933)¹⁷, «Ti conobbi crudele nel distacco. / Io ti vidi partire / come un soldato che va alla morte [...] / E non fo che

¹³ V. CARDARELLI, *Opere*, cit., p. 50.

¹⁴ Ivi, p. 56.

¹⁵ Ivi, p. 127.

¹⁶ C. DI BIASE, *Invito alla lettura di Cardarelli*, cit., p. 111.

¹⁷ V. CARDARELLI, *Opere*, cit., p. 54.

cercarti, non aspetto / che il tuo ritorno»
(*Crudele Addio*, 1932).

Come la permanenza di Sibilla nella vita del Cardarelli rappresenta motivo di anabasi, così la sua assenza diventa simbolo di catabasi, di incontrollabile e irrefrenabile caduta verso il baratro, verso l'abisso: la lontananza, la malattia dell'amore non corrisposto diventano le cause di un'inevitabile ricaduta dall'alto della felicità legata all'esperienza amorosa verso il mondo degli uomini. Le severe e dolorose parole di *disamore* pronunciate nelle epistole dell'Aleramo diventano gocce che, giorno dopo giorno, corrodono la terra, scavando piano un abisso che finisce per inghiottire il poeta. È dal fondo dell'abisso che, guardando verso l'alto, verso lo spiraglio di luce che illumina la superficie dell'acqua, si alzano – con potenza quasi lapidaria – le parole di una lettera senza data (sicuramente scritta tra il dicembre 1910 e l'agosto 1911), la quale segna la rottura definitiva del rapporto tra i due amanti (l'epistolario comprende lettere che arrivano anche fino al settembre 1915, ma si tratta di lettere che riguardano argomenti di natura prettamente letteraria):

Credo che finiremo col distaccarci seriamente e definitivamente [...]. Ci sono certi istanti della vita e certi episodi – che poi diventano ricordi pieni di morbosa attrazione – in cui le avversità naturali di due anime sono temperate dalla comune tristezza, e insensibilmente ritorna la pace, e con la pace l'amore. Del resto io non so ancora bene qual fascino ti tenga così strettamente incatenata a quell'uomo. Ma questo so certamente: che è un fascino più forte del mio. Ora è bene che tu scruti coraggiosamente in te stessa [...]. C'è confusione, irragionevolezza e tormento.

Tu hai troppe vite. Vuoi avere un volto impassibile per il mondo. E il tuo tremendo pudore ti vieta di partecipare con me cordialmente al vaso respiro degli uomini. Non senti che quando siamo soli qualche cosa di inappagato, di non vissuto c'è nelle nostre anime? Il nostro amore è recluso. Ha vergogna di confessarsi. Ah, perdio, come l'avevo sognato diversamente... Ed ora tu ritorni da lui. Ma come? Tacendo, tacendo, perfino il soffio del mio nome [...]. Abbiamo dovuto constatare avversità e debolezze reciproche che forse ci avrebbero sconsigliato dall'unirci se le avessimo premeditate. Ci han tenuto per un grande amore ed una seria fede in noi stessi. Nel momento in cui più serena si faceva la nostra esistenza ecco le ostilità interne ed irresistibili che riornano. Noi non sappiamo limitarci – ch'io sono troppo buono! Dovrei dire: *tu* – non sappiamo quindi vivere. Tu non sai rinunciare se non a ciò che è irreparabilmente perduto. Non sai conchiuderti e placarti in un aspetto. Vuoi essere infinita come l'eternità. E la vita che è definita si vendica del tuo istinto smisurato facendoti acerbamente e continuamente soffrire. Ma io, io che sono umile, e che voglio dominare la vita dovrò permettere che la tua fiamma mi consumi? [...] Pensa bene se anche questa tua permanenza vicino a me non sia un periodo di transizione e se la tua più veritiera esistenza non debba consistere in uno stato d'indipendenza assoluta ed eroica. Pensa che bisogna vivere. Io voglio fare qualche cosa prima che il tempo mi distrugga. (pp. 136-137)

È così che arriva il momento di mettere un punto fermo, il momento di lasciar muovere verso due direzioni opposte le due rette parallele destinate a non incrociarsi mai, di lasciar scorrere le due vite intersecatesi per un solo momento. Il distacco per Cardarelli è atroce: inizia a pensare di non riuscire a dimenticare Sibilla, sente la sua anima colma di dolore e rimorso, sperimenta sulla sua

pelle il terribile peso della solitudine, rivoluta anche l'idea del suicidio che tanto aveva aborrito precedentemente, vive nel rimpianto, nel dolore delle cose perdute. Ciononostante, Sibilla resta un punto di riferimento e Cardarelli continua a scriverle, anche se è ormai lontana, anche se ha scelto di amare Giovanni Cena, quell'insopportabile presenza che a lungo aveva pesato sulle spalle del Nostro, con cui a lungo aveva combattuto.

Echi tematici e linguistici dello scambio epistolare tra Cardarelli e l'Aleramo sono presenti e ravvisabili nei *Lembi di lettere sottratti alle fiamme*. Di questi stralci di lettere non si sa nulla: la loro prima pubblicazione risale all'edizione delle *Opere* del 1981¹⁸. Collocarli spazialmente e cronologicamente è pressoché impossibile: non presentano alcun dato utile a questo fine, nessun mittente, nessun destinatario, nessuna data. L'ipotesi che questi stralci fossero inizialmente pensati per essere inviati all'Aleramo è interamente basata su alcuni riferimenti a luoghi precisi di Roma, dove sappiamo che ha vissuto a partire dal 1902 (in particolare, sappiamo che la Aleramo visse in via Margutta n. 42 fino al 1955¹⁹, via nominata proprio dal Cardarelli nei *Lembi*):

Quella parte del Corso m'è cara soltanto perché tu ci abiti. Bisognava che io m'innamorassi di te per affezionarmi a Piazza del Popolo, ai dintorni di San Giacomo, e prendessi

confidenza col caffè Rosati [...]. Io detesto perfino Piazza di Spagna e gli antiquari del Babuino, per non parlare di via Margutta, asilo di tante nullità artistiche. Ma lasciamo questi discorsi. Tu non potresti capire il mio odio per quel quartiere che è per te un piccolo paradiso e l'oggetto di ogni tua più ingenua illusione... (p. 900)

Inoltre, nelle stesse lettere alla Aleramo, il poeta afferma spesso di aver deciso di gettare tra le fiamme i suoi scritti, per poi cambiare idea solo in ultima istanza: è possibile immaginare che ciò sia successo anche per i *Lembi*, all'interno dei quali viene fornito un ritratto di una donna tremenda e inquieta, infelice-mente amata, molto simile a quello dell'Aleramo. Le similitudini con l'evolversi del rapporto con Sibilla sono numerose; e numerose sono anche analogie tematiche che richiamano il carteggio tra i due: l'illusione («Io non m'illudo sulla natura dei tuoi umori, né su quanto accaduto in questi ultimi giorni [...] Ti ho parlato della mia grande illusione. Hai detto: è anche la mia», p. 899), il commiato («Salutandoti sul portone ti ho detto addio. Un addio casuale che risuona adesso lugubrementemente come un commiato definitivo», p. 899), l'attaccamento alla donna come unica speranza per la propria vita («M'ero tanto attaccato a te perché non avevo più speranza in me stesso e nel tempo. Ma fu come se uno, rotolando giù per il fianco d'un monte, s'aggrappasse ad un fiore [...]. ora

¹⁸ V. CARDARELLI, *Opere*, cit., p. 897. D'ora in poi in forma abbreviata nel testo con la sola indicazione dei numeri di pagina.

¹⁹ ROSALIA PAGLIARANI, *Scrittori a via Margutta: una visione bohémienne. Sibilla Aleramo, Elio Pagliarani*, in *Atelier Via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Roma, Allemandi, 2012.

sono a terra, morto, con un fiore in mano», p. 899), la rappresentazione della figura della donna come altera, orgogliosa, sarcastica, disinteressata («L'altra sera mi rovesciasti addosso un diluvio di ingiurie. Il sarcasmo fioriva sulla tua bocca [...]. Hai visibilmente disprezzato tutto quello che c'è di meglio in me [...]. Da tutte le tue parole traspariva uno sgradevole disinteresse per le fatiche di quel disgraziato che ti ama», pp. 900-901), il tornare e ritornare sui propri passi e sulle proprie decisioni («Ieri sera avevo deciso di non cercarti più, di abbandonarti al tuo destino. Adesso, come vedi, ti sto scrivendo una lettera che forse ti manderò», p. 901), la mancata propensione della donna a cambiare i propri atteggiamenti e la sua mancanza di limiti, la quale si riversa anche nelle sue esperienze amoroze («Quello che non ti perdonerò mai [...] sono le tue menzogne, è la tua scarsa disposizione a correggerti, a liberarti del tuo passato, il tuo fare di ogni ora della tua vita un'avventura [...]. Non hai misura, né limite, allo stesso modo che nelle tue esperienze e nelle tue storie d'amore non c'è possibilità di conclusione», p. 903), la gelosia, il senso di inferiorità nei confronti di un'altra incombente figura, la cui ombra eclissa quella del poeta («Io parlo tanto di P. ma in fondo è l'ignoto che temo, sono geloso dell'ignoto. Se fossi dispettoso come il mio rivale dovrei augurarmi c'egli t'amasse davvero e che tu l'amassi», p. 904). Forse è proprio nella sezione conclusiva dei *Lembi* che è possibile vedere la più straziante sintesi dell'intero rapporto con l'Aleramo, un rapporto destinato dal suo stesso principio a finire miseramente in rovina.

L'unico modo per esorcizzare il dolore della fine diventa il commiato, il saluto finale ad un'*amica*, ad una figura che mai verrà completamente dimenticata, permanendo nei meandri della memoria sotto forma di ricordo (o, forse, di rimorso):

Scusa, mia cara, se ho sentito di nuovo il bisogno di scriverti. Non credere che io ti chieda il minimo sacrificio. Volevo soltanto mandarti un saluto un po' più lungo di quel che si può fare per telefono. La tua libertà è sacra come quella di tutti. Fanne però un uso tale da non venir meno al rispetto che devi a te stessa. Auff, che toni da predicatore! Non riesco a dirti quel che vorrei. Sono troppo stanco. Ti voglio bene, ti amo, non ti dimenticherò mai, perché ti ho conosciuta capace di atti sublimi. E forse la tua sublimità è in rapporto diretto col disprezzo che hai di te stessa e quindi con le cose deplorablevoli che puoi commettere. Sicché tutti i miei consigli e rimproveri sono inutili e ingiustificati. Puoi comunque spiegarteli come un'irragionevole protesta del mio cuore. Non mi tradire troppo. (pp. 904-905)

Autori

ELISABETTA ABIGNENTE è ricercatrice di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Napoli "Federico II". È autrice di *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento* (Carocci, 2014), *In eredità l'altrove. Andrei Makine all'incrocio tra due mondi* (Ad est dell'equatore, 2018) e *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo* (Donzelli, 2021). Ha scritto saggi dedicati all'opera di Proust, Mann, García Márquez, Ginzburg, Barthes, Tondelli, Ernaux. Ha collaborato al manuale di *Letterature comparate* a cura di Francesco de Cristofaro (Carocci, 2020²) con un capitolo dedicato a *La letteratura e le altre arti*.

GUIDO CARPI è professore ordinario di Letteratura russa presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". È autore, fra l'altro, di una *Storia della letteratura russa* in due volumi (Carocci, 2010 e 2016), della monografia *Russia 1917. Un anno rivoluzionario* (Carocci, 2017), di una *Istorija russkogo marksizma* ("Storia del marxismo russo") pubblicata in lingua russa a Mosca (Common Place, 2016) e del recente *Lenin. La formazione di un rivoluzionario. 1870-1904* (Stilo, 2020).

CLAUDIA DE CRESCENTIS ha studiato Lettere moderne e poi Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Napoli

"Federico II". Si è laureata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *Raccontare le generazioni. Dialogo e impersonalità in Natalia Ginzburg e Ivy Compton-Burnett*. Attualmente insegna materie letterarie nella scuola secondaria di I grado.

VALERIA IANNACCONE ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *I suoni senza più suono. L'aleph e l'acca nei versi di Paul Celan e Giorgio Caproni*. Attualmente studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo.

IMMACOLATA BALESTRIERI ha studiato Lingue e culture comparate presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Ha trascorso un semestre di studio presso l'Uniwersytet Jagielloński di Cracovia. Si è laureata con una tesi in Letteratura inglese dal titolo *Lo spazio femminile nel Titus Andronicus di Shakespeare*. Attualmente studia Lingue e comunicazione interculturale in area euro-mediterranea presso lo stesso Ateneo. Insieme a Kathrin Komp-Leukkunen, Gustav Syrstad e Maria Varlamova, è autrice di *Using experiential knowledge in teaching about life-courses*, pubblicato dalla Faculty of Social Science dell'University of Helsinki.

ALESSIA CUOFANO è laureanda in Lingue, Letterature e Culture dell'Europa e delle Americhe presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Sta lavorando ad una tesi sul *teatro de posguerra* spagnolo con proposta di traduzione di un'opera inedita. Si interessa di letteratura inglese, spagnola e cecca e di storia del teatro.

VINCENZO DE ROSA ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureato con una tesi in Storia della lingua italiana dal titolo *Il dialetto della canzone napoletana indipendente*. Attualmente prosegue i suoi studi nell'ambito della letteratura italiana del Novecento, delle scienze linguistiche e in particolar modo della dialettologia presso la facoltà di Filologia moderna dell'Ateneo federiciano.

