

LITERATURA ITALIANA  
DO SÉCULO XX

Andréia Guerini  
Patrícia Peterle  
Maurizio Babini  
(Orgs.)

FRAGMENTOS

**Universidade Federal de  
Santa Catarina**

Reitor:  
Alvaro Toubes Prata

Vice-Reitor:  
Carlos Alberto Justo da Silva

**Centro de Comunicação e  
Expressão**

Diretor:  
Félicio Wessling Margotti

Vice-Diretor:  
Arnoldo Debatin Neto

**Departamento de Língua e  
Literatura Estrangeiras**

Chefe:  
Silvana de Gaspari

Vice-chefe:  
Noêmia Guimarães Soares

**Editora da UFSC**

Diretor Executivo:  
Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Conselho Editorial:  
Maria de Lourdes Alves Borges (presidente)  
Alai Garcia Diniz  
Carlos Eduardo Schmidt Capela  
Ione Ribeiro Valle  
João Pedro Assumpção Bastos  
Luís Carlos Cancelier de Olivo  
Maria Cristina Marino Calvo  
Miriam Pilar Grossi

Florianópolis, 2009.

# FRAGMENTOS

A revista FRAGMENTOS é uma publicação do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina. Com periodicidade semestral e circulação nacional e internacional, publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos, com artigos e resenhas em alemão, espanhol, francês, inglês, italiano e português. Tem como objetivo divulgar a produção acadêmica recente nas áreas de estudos de línguas e literaturas estrangeiras.

**Tiragem:** 500 exemplares

**Disponível em:** <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>

**Contatos:** [revistafragmentos@gmail.com](mailto:revistafragmentos@gmail.com)  
*Contact* Fone: 55 (48) 3721-6587

**Endereço para assinatura:**  
*Mailing address for subscriptions*

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Revista Fragmentos  
Bloco B - Sala 405  
Campus Universitário - Trindade  
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil  
Fone: 55 (48) 3721-6587

**Endereço para permuta:**  
*Exchange address*

Universidade Federal de Santa Catarina  
Biblioteca Universitária  
Campus Universitário - Trindade  
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil  
Fone: 55 (48) 3721-9413  
E-mail: [permuta@bu.ufsc.br](mailto:permuta@bu.ufsc.br)

ISSN 0103-1783  
Universidade Federal de Santa Catarina

Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina

# FRAGMENTOS

**Editor-chefe** Walter Carlos Costa

**Comissão editorial** Ana Cláudia de Souza, UFSC ♦ Claudia Borges de Faveri, UFSC ♦ Georg Otte, UFMG ♦ Isabel Stratta, Universidad de Buenos Aires ♦ Júlio Castañon Guimarães, Casa Rui Barbosa ♦ Lincoln Fernandes, UEL ♦ Maria Augusta Costa Vieira, USP ♦ Maria Lúcia Vasconcellos, UFSC ♦ Noêmia Guimarães Soares, UFSC ♦ Pablo Rocca, Universidad de la República, Uruguay ♦ Patricia Anne Odber de Baubeta, University of Birmingham, Reino Unido ♦ Rafael Camorlinga, UFSC ♦ Ronaldo Lima, UFSC ♦ Sergio López Mena, Universidad Autónoma de México ♦ Silvana de Gaspari, UFSC ♦ Werner Heidermann, UFSC

**Secretária de redação** Sandra Wojcikiewicz Silveira de Añez

**Conselho consultivo** Carlos Daghljan, UNESP (São José do Rio Preto) ♦ Henryk Siewierski, UnB ♦ Jerzy Brzozowski, Universidade Jaguelônica de Cracóvia ♦ Júlío César Pimentel Pinto Filho, USP ♦ Julio Ramos, University of California, Berkeley ♦ Lawrence Flores Pereira, UFSM ♦ Lúcia Pacheco de Oliveira, PUC-Rio ♦ Maria Betânia Amoroso, UNICAMP ♦ Michael Korfmann, UFRGS ♦ Paulo Astor Soethe, UFPR ♦ Theo Harden, University of Dublin

**Capa/proj. gráfico** Ane Girondi

**Assessoria Técnica:** Daurecy Camilo (Beto) CRB 14/416

(Catalogação na fonte pela Biblioteca Universitária da  
Universidade Federal de Santa Catarina)

Fragmentos / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.  
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras — v.1, n.1 (jan./jun. 1986)- .  
Florianópolis : Editora da UFSC, 1986-  
v. ; 21cm  
Publicação interrompida do 2º semestre de 1991 ao 2º semestre de 1996  
Semestral  
ISSN 0103-1783

I. Universidade Federal de Santa Catarina. Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras.

## Sumário

|   |     |
|---|-----|
| A Literatura Italiana do século XX _____  | 9   |
| Andréia Guerini, Patricia Peterle & Maurizio Babini   |     |
| <b>Artigos</b>  |     |
| Memoria e utopia: la vocazione europea della letteratura<br>siciliana _____                                   | 13  |
| Antonio di Grado  |     |
| Uma riletura della 'Fedra' Dannunziana: L'incomprensione<br>dell'eroe nella tragedia della passione _____     | 27  |
| Angelo Favaro   |     |
| Le idee invendute di un'umanità all'asta. Um'interpretazione di<br>Bando nell'opera di Sergio Corazzini _____ | 43  |
| Giuseppe Alonzo   |     |
| O olhar florentino de Ardengo Soffici sobre o Futurismo _____   | 69  |
| Rafael Zamperetti Copetti   |     |
| A Sicília metaforizada de Elio Vittorini _____  | 81  |
| Patricia Peterle  |     |
| Do teatro ao romance: os Papas <i>desterrados</i> de Ignazio Silone e<br>Guido Morselli _____                 | 89  |
| Andrea Santurbano   |     |
| Alberto Moravia e l'immaginario classico _____  | 101 |
| Chiara Lombardi   |     |
| As fábulas na trilha de Italo Calvino _____   | 119 |
| Vanina Carrara Sigrist  |     |
| A carta-ensaio de Italo Calvino: confluências entre os gêneros<br>epistolar e ensaístico _____                | 135 |
| Andréia Guerini & Tânia Mara Moysés   |     |

|   |     |
|---|-----|
| A conquista da Itália e a presença do outro. A literatura da migração no cenário italiano contemporâneo _____ | 149 |
| Vera Horn   |     |
| Bibliografia _____  | 161 |
| Andréia Guerini & Patricia Peterle  |     |



## A Literatura Italiana do século XX

Este número de *Fragments* é dedicado à Literatura Italiana do século XX. Uma produção bastante significativa dentro do panorama literário e cultural mundial. Os nomes de Leonardo Sciascia, Gabriele D'Annunzio, Alberto Moravia e Italo Calvino são só alguns que ajudam a delinear a imbricada tessitura que compõe esta rica e viva literatura.

Otto Maria Carpeaux em "Letras Italianas" observa que a literatura italiana, mesmo sendo uma das maiores da Europa, é pouco divulgada no exterior. Isso estaria ligado principalmente a motivos relacionados, de um lado, à hegemonia literária francesa e alemã, e de outro, certamente, à falta de traduções de importantes textos da literatura italiana, que é vastíssima. Entretanto, nos últimos anos, no Brasil, assistimos a uma maior divulgação de textos literários italianos a partir do incremento das traduções de grandes autores e obras (só nos últimos dois meses - maio e junho de 2009, foram lançados livros de Cesare Pavese, Primo Levi, Italo Calvino). Essa espécie de revitalização, que vem se intensificando desde os anos 90 do século "breve", recuperando a definição de Hobsbawm, é facilmente observável no catálogo das principais editoras do país. Contudo, apesar desse incremento, a literatura italiana continua pouco conhecida e ainda pouco estudada entre nós; ou, quando há estudos, esses são setorializados. Por isso, este número temático pretende abordar e resgatar autores e obras da literatura italiana, através da reflexão de docentes e estudiosos do Brasil e da Itália.

É um século com tantos acontecimentos - as duas guerras mundiais, o regime totalitário de Mussolini, o plebiscito para a escolha da República, em 1946, e tantos outros -, que, qualquer que seja o recorte literário, abarcará grandes autores da narrativa, ensaística e não, e da poesia. Assim, neste volume monográfico, apresentam-se discussões acerca da obra de poetas, narradores e ensaístas, mais e menos conhecidos, quer em sua vertente estilística quer a partir de uma análise comparada ou teórica.

O presente volume, portanto, reflete a diversidade temática e formal da produção literária e intelectual italiana. O que se tem é um quadro formado por várias faces e fases que são analisadas aqui, em português e em italiano, a partir de um variado e múltiplo leque de perspectivas.

Abre este número temático Antonio di Grado, da Università di Catania, com o artigo "Memoria e utopia: la vocazione europea della letteratura siciliana", que aborda um século da literatura de autores

sicilianos, de Sciascia a escritores mais recentes, passando por Brancati, Vittorini, Verga. Di Grado demonstra, assim, a homogeneidade e a continuidade entre eles, fundada em uma análoga visão crítica da história, sob uma ‘diversidade’ intelectual e antropológica fortemente defendida, com uma comum abertura ao mundo.

Após os sicilianos, Angelo Favero, da Università di Roma “Tor Vergata”, apresenta uma releitura da tragédia *Fedra*, de Gabriele D’Annunzio, por meio de três elementos: 1. *Fedra* apresenta-se em um momento significativo da experiência biográfica, sentimental e de escrita de D’Annunzio, e se relaciona com as outras do autor; 2. a composição e a encenação da tragédia, a única que o poeta escreve integralmente em versos decassílabos livres, insere-se no panorama teatral europeu e italiano; 3. a obra demonstra-se como um exemplo completo e concreto, nas formulações estéticas e de práxis teatral que D’Annunzio vai elaborando naqueles anos, e que não se encontram bem explicadas em algumas intervenções críticas e jornalísticas.

Giuseppe Alonzo, com “As Idéias não vendidas duma humanidade leiloadá”, apresenta uma leitura do poema *Bando* de Sergio Corazzini, “o adolescente desesperado, morto aos vinte anos”, como o define Carpeaux. Segundo Alonzo, ao contrário de algumas críticas, *Bando* inscreve-se perfeitamente na produção poética de Sergio Corazzini (1886-1907), e representa um ideal coroamento dela, levando em consideração a sua presença na conclusão do *Libro per la sera della domenica* – última coletânea de poemas publicada pelo autor em vida. A partir da propensão para a animalidade e o abandono de si, Alonzo propõe ainda um diálogo com as direções crepusculares do modernismo brasileiro, expressas em modo particular por Manuel Bandeira.

Dando continuidade a esse número que tem como fio condutor, como o leitor pode perceber, a ordem cronológica de autores e obras, em “O olhar florentino de Ardengo Soffici sobre o Futurismo”, Rafael Z. Copetti propõe a compreensão do Futurismo literário a partir da interpretação dos pontos-de-vista dissonantes que compuseram o frenético mosaico futurista. É iniciando uma análise com as contribuições de Ardengo Soffici para o assunto que Copetti traz uma reflexão sobre a vanguarda italiana que neste ano comemorou os seus 100 anos.

Patricia Peterle, em “A Sicília metaforizada de Elio Vittorini”, analisa a questão da viagem em *Conversazione in Sicilia* (1941) através de dois eixos: o primeiro uma viagem física do deslocamento do protagonista Silvestro Ferrauto, de Milão até uma aldeia siciliana, e o segundo, em chave simbólica, é marcado pelo olhar crítico do autor em relação à sociedade italiana. O retorno de Silvestro à aldeia natal transforma-se

numa aventura onde passado e presente, numa espécie de palingenese, se entrelaçam na narrativa que trata metaforicamente de temas universais como a opressão, a miséria e a consciência da dor. É com uma prosa poética, diferentemente das tradicionais formas de narrativa socialmente empenhada, que Elio Vittorini proporciona uma *conversa* caracterizada pela reflexão sobre a realidade social e histórica na qual ele está inscrito: os anos do fascismo. Peterle aponta nesse texto para o fato de Vittorini se apresentar como um produtor de significados e, ainda, como um construtor de parábolas e histórias paralelas, alternativas àquelas relatadas e apresentadas como legítimas pelo Estado fascista.

Já Andrea Santurbano, em “Do teatro ao romance: os Papas *desterados* de Ignazio Silone e Guido Morselli”, reflete sobre a aparente continuidade temática presente em duas obras literárias escritas no final da década de 60. Trata-se da peça teatral *L'avventura di un povero cristiano*, de Ignazio Silone, e do romance *Roma senza papa*, de Guido Morselli. Em ambas as obras, uma de cunho histórico, outra prevalentemente ficcional, é abordado um assunto particular: Papas que se mudam da canônica sede romana do Vaticano. No entanto, a combinação de elementos documentais e criativos, tanto na escrita dramática quanto na narrativa, refletem posicionamentos artísticos e ideológicos dos autores, orientados a uma crítica do aparato doutrinário e secular da Igreja.

Valendo-se da função e dos mitos clássicos, Chiara Lombardi, discute e analisa alguns escritos de Alberto Moravia, considerado por Carpeaux “o único verdadeiro romancista da Itália moderna”. Em “Alberto Moravia e l'immaginario classico”, segundo a autora, a presença do imaginário clássico não serve apenas para embelezar ou para servir de auto-referência literária à obra do escritor romano, mas acompanha a reflexão do próprio Moravia de *Os indiferentes* sobre a literatura e a sociedade desenvolvida em toda a sua obra.

Outros dois artigos tratam de um dos mais importantes autores do século XX e também um dos mais traduzidos no Brasil: Italo Calvino. O primeiro, de Vanina Carrara Sigrist, “O fabulismo crítico de Italo Calvino em seu projeto inicial de narrativa moderna” apresenta reflexões sobre a aproximação entre a obra ficcional de Calvino e a fábula. Assim, três significações de fábula são discutidas: as relacionadas à validação de um estilo literário, às necessidades do protagonista em um mundo em guerra e às preocupações com o papel moral do escritor na modernidade. O segundo artigo, “A carta-ensaio de Italo Calvino: confluências entre os gêneros epistolar e ensaístico”, de Andréia Guerini e Tânia Mara Moysés discute algumas contribuições do escritor para o campo da teoria literária, representadas por suas aproximações en-

tre os gêneros epistolar e ensaístico que se fundem nas “cartas-ensaio” presentes em seu epistolário, *Lettere 1945-1985* e *I libri degli altri: Lettere 1947-1981*.

Em “A conquista da Itália e a presença do outro. A literatura da migração no cenário italiano contemporâneo”, Vera Horn trata da literatura migrante, que segundo ela articula-se em tempos diversos conforme a evolução do fenômeno, e que foi caracterizada inicialmente pela ajuda de um colaborador italiano e que hoje é um fenômeno em contínuo crescimento.

Para encerrar o volume, as últimas páginas dessa *Fragments* oferecem ao leitor uma síntese bibliográfica para consulta, sem ser obviamente exaustiva, sobre a literatura italiana do século XX. Por fim, este número monográfico poderá ser uma referência para todos aqueles que, de alguma forma, trabalhem ou tenham curiosidade pela literatura italiana, poderá ser útil aos pesquisadores e estudiosos de literatura italiana no Brasil e no exterior, e, ainda, acena para uma nova geração da italianística dentro e fora da Itália.

**Andréia Guerini**  
UFSC

**Patricia Peterle**  
UFSC

**Maurizio Babini**  
Unesp/SJRP

## Memoria e utopia: la vocazione europea della letteratura siciliana

**Abstract:** Starting with the assumption that Sciascia's figure and work are to be considered as the target point of modern Sicilian literature, Di Grado revisits two centuries of observations and writing, thus underlining the double ambition of writers (Meli and Tempio in the 18<sup>th</sup> century, the "Veristi" in the 19<sup>th</sup>, Brancati, Vittorini, Sciascia and many others in the 20<sup>th</sup>) both to come to terms with their roots in order to preserve Sicilian identity and diversity from standardization, and to open to Europe and the world, to the most vital trends in the field of literature and thought, thus transforming the remote periphery in which they were into a critical "observatory" on history and society.

**Keywords:** Sicily, Literature, Memory, Identity, Utopia.

**Resumo:** Partendo dalla figura e dall'opera di Sciascia, assunta come punto d'arrivo della letteratura siciliana moderna, Di Grado vi fa confluire due secoli di riflessione e di scrittura, sottolineando la duplice aspirazione di quegli scrittori (dal Settecento di Meli e Tempio all'Ottocento dei veristi e al Novecento di Brancati, Vittorini, Sciascia e tanti altri) da un lato a fare i conti con le proprie radici e a preservare dall'omologazione l'identità e la diversità siciliane, dall'altro ad aprirsi all'Europa e al mondo, alle correnti più vitali della letteratura e del pensiero, dalla remota periferia in cui operano, che diventa così un osservatorio critico sulla storia e sulla società.

**Parole-Chiave:** Sicilia, Letteratura, Memoria, Identità, Utopia.

Le pagine dalle quali prenderò le mosse sono tratte da un racconto lungo, *L'antimonio*, di Leonardo Sciascia, del giovane Sciascia che apprendeva il mestiere nell'officina di Elio Vittorini, imparandone la lezione di impegno civile e di fede nella letteratura, nella parola che è memoria e monito e può essere fatto, azione, mutamento. Vi si narra di un umile zolfataro siciliano assoldato, per ignoranza e per fame, nella guerra fascista contro la repubblica e il popolo di Spagna: da quella guerra, e dalla Spagna di Garcia Lorca e della Pasionaria, che fu il mito

che da Vittorini a Sciascia risvegliò le coscienze di più d'una generazione, quel minatore-soldato era tornato mutilato.

E così si esprimeva: «La guerra mi aveva segnato di condanna nel corpo. Ma quando un uomo ha capito di essere immagine di dignità, potete anche ridurlo come un ceppo, straziarlo da ogni parte; e sarà sempre la più grande cosa di Dio. Quando truppe nuove arrivano su un fronte e vengono gettate nella battaglia, generali e giornalisti dicono – hanno avuto il loro battesimo del fuoco – una delle tante frasi solenni e stupide che è d'uso gettare sulla bestialità delle guerre: ma dalla guerra di Spagna, dal fuoco di quella guerra, a me pare di avere avuto davvero un battesimo: un segno di liberazione nel cuore; di conoscenza; di giustizia [...]. Quel che più mi feriva e mi faceva più solo, era l'indifferenza di tutti alle tremende cose che io avevo vissuto e che la Spagna viveva [...]. Forse è di tutti i reduci scottarsi all'indifferenza degli altri e chiudersi in sé, fin quando la vita di ogni giorno, il lavoro la famiglia gli amici, non li riassorbe e li assimila: ma quando uno torna da una guerra come quella di Spagna, con la certezza che la sua casa brucerà dello stesso fuoco, non gli riesce fare della sua esperienza ricordo e riprendere il sonno delle abitudini; vuole anzi che anche gli altri stiano svegli, che anche gli altri sappiano. Ma gli altri volevano dormire. Così povero, e nella povertà vile, era il mio paese, che con invidia tutti mi dicevano – ti sei fatto i soldi, puoi campare tranquillo ora – anche i ricchi me lo dicevano. Se non avessi perduto una mano, sarei tornato alla zolfara; era Spagna anche la zolfara, l'uomo sfruttato come bestia e il fuoco della morte in agguato a dilagare da uno squarcio, l'uomo con la sua bestemmia e il suo odio, la speranza gracile come i bianchi germogli di grano del venerdì santo dentro la bestemmia e l'odio.»

Anche noi non vogliamo sapere. Anche noi dimentichiamo. A chi oggi pretende di azzerare la storia, di addomesticare e appiattire *quella* storia, di cancellare le differenze e riconciliare fascismo e antifascismo, oppressori e oppressi, la letteratura dei siciliani si contrappone offrendosi come un teatro della memoria, e come una trincea, un posto di vedetta da cui far squillare l'allarme su ogni sorta di mistificazione, di omologazione, di colpevole oblio. Agli scrittori di Sicilia potrebbe perciò adattarsi la definizione di "militanti della memoria", di cui si fregiarono gli anonimi membri di quella società dei "giusti" che, nel secolo scorso, si erano assunti il compito di salvare almeno una vita dai lager nazisti o, ancor prima, dallo sterminio turco degli armeni.

Ma non è solo per dir questo che ho preso le mosse da quella pagina. Il minatore dell'*Antimonio*, e il giovane Sciascia che nel cuore asso-

lato e desolato dell'isola dà forma alla sua educazione antifascista - e al suo culto da iniziato per la letteratura - col cuore alle battaglie di Spagna, e gli occhi sulle pagine di Ortega o di Machado, testimoniano contro la retorica provinciale e sicilianista, di chi vorrebbe la letteratura dei siciliani abbarbicata come le ostriche di Verga allo scoglio-Sicilia e ai retaggi luttuosi del sottosviluppo, ai fichidindia e ai *marranzani* del folklore deterioro, allo scetticismo dei Gattopardi, alla furbizia, alla corruttela e all'immobilismo dei governi dell'isola.

È una vocazione decisamente transnazionale e cosmopolita, viceversa, quella dei grandi intellettuali siciliani dell'età moderna: non c'è bisogno, per dimostrarlo, di risalire ai fasti - e alla politica culturale - della corte federiciana né di favoleggiare sull'incontro, nelle carceri algerine, tra Miguel de Cervantes e il poeta siciliano dell'amore e dello sdegno, Antonio Veneziano (e però non è facile sottrarsi al fascino di quella congettura, tenue e tuttavia feconda giacché allude ai rapporti inesplorati della cultura isolana con i fantasmi dell'*hispanidad*, con le multiformi espressioni della dimora mediterranea).

Basterà partire, piuttosto, dal Settecento del palermitano Giovanni Meli e del catanese Domenico Tempio, quando quest'ultimo attingeva le idee e gli eccessi del suo poema, *La Carestia*, magmatica e truculenta messinscena delle piaghe della miseria e della rivoluzione di popolo, non solo dagli umori e dal dialetto del sottoproletariato urbano, ma pure nei libri proibiti degli Illuministi francesi, febbrilmente - e clandestinamente - consultati nella biblioteca del vescovo Ventimiglia da lui e da un pugno di "*âmes damnées*" (così le chiama Giovanni Gambino nella sua autobiografia), di giovani intellettuali che nell'89 avevano visto incarnarsi "*le regne de Dieu sur la terre*", e che poi pagarono con l'esilio, come appunto Giovanni Gambino, congiurato e fuggiasco, poi funzionario napoleonico a Milano, infine, dopo un'ulteriore delusione, pastore calvinista a Ginevra; oppure, come Tempio, coniugarono nei loro versi disincanto e dissimulazione, rabbia e disperata poesia.

Sulla linea di una tradizione scientifica di alto livello, e di una vocazione intellettuale conseguentemente scettica, laica, materialista, una continuità senza rotture lega alla stagione dei Lumi quella, cent'anni dopo, del verismo di Verga, Capuana, De Roberto. La Sicilia ignorò il Romanticismo, lo saltò a piè pari, né poteva - forte di quella tradizione - confidare nell'illusione delle "magnifiche sorti e progressive"; allo stesso modo, e forte dello stesso rigore, diffiderà della reazione idealistica e spiritualistica del primo Novecento. E ancora una volta è alla letteratura transalpina, a Flaubert, Zola, Maupassant, e alla cultura positivista europea, che i nostri scrittori veristi attingono per rifonda-

re la letteratura e il romanzo in Italia, per farvi irrompere i bassifondi della società, le violenze della storia.

Di quella storia tramata di violenze e d'inganni, e delle immutabili sorti delle classi dirigenti isolate, sarà il De Roberto dei *Vicerè* a stendere l'impietoso referto, e inaugurerà una lettura della storia come perpetuo trasformismo, come vanificazione del mutamento ad opera di oligarchie radicate al potere e pronte, per mantenerlo, a balzare sul carro del vincitore e a cambiare disinvoltamente insegne e ideologie. Una lettura, questa, già implicita nello stesso Tempio della *Carestia*, dove la rivoluzione divampa e si estingue con l'effimera virulenza di un carnevale, nonché nel Verga della novella *Libertà*, dove ad alimentarla sono le attese egualitarie suscitate dall'arrivo di Garibaldi e dei Mille, che tuttavia la reprimeranno smentendo quelle illusioni. E sarà così dall'unità d'Italia, gestita dalle stesse élites compromesse col vecchio regime borbonico (vedi i già citati *Vicerè* di De Roberto e, più tardi e sia pure con diverse ottiche, *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa e *Il Quarantotto* di Sciascia), agli anni successivi della Sinistra crispina e giolittiana e del trasformismo imperante, che definitivamente travolge le illusioni risorgimentali (vedi *L'Imperio* di De Roberto e *I vecchi e i giovani* di Pirandello).

Sarà ancora così dalla svolta, nuovamente vanificata, della liberazione dal fascismo, quando (e vedi il racconto di Brancati *Il vecchio con gli stivali*) i gerarchi si rinverginano lucrando inattendibili autentiche antifasciste e a pagare sono gli umili *travèt*, i "vinti" di sempre, epurati anche se tutt'altro che fascisti, fino a Sciascia, che dilata quella lettura della storia al panorama nazionale, all'intero "contesto" politico-affaristico-mafioso tramato di omertose corresponsabilità, e al consociativismo tra maggioranza democristiana e opposizione comunista (e vedi *Il contesto*, *Todo modo*, *L'affaire Moro*); per non dire dello Sciascia del discusso articolo sul "professionismo dell'antimafia", dove sono le collusioni e i transiti tra mafia e antimafia a suffragare quello stesso teorema.

Federico De Roberto, che coniò quella chiave di lettura, fu un vorace lettore e uno scrupoloso recensore non solo della letteratura e della cultura francese del Sette-Ottocento, di cui era uno specialista, ma pure delle filosofie e delle culture della "crisi", ovvero delle idee, delle forme e dei nuovi saperi che - da Nietzsche a Bergson, dalla psicologia alla sociologia, da Ibsen a Wagner e al primo espressionismo pittorico - fra Otto e Novecento revocavano in dubbio le certezze, le grandi sintesi, i fondamenti stessi del pensiero tradizionale, aprendo una lunga e oscura transizione della cui fenomenologia - segnata dallo sgomento e dall'alienazione ma anche dal trionfo dell'analisi e del dubbio - l'autore



dei *Vicerè* fu un attento e curioso investigatore, su periodici e quotidiani (in primo luogo il "Corriere della sera", di cui fu editorialista e opinionista).

Da queste correnti di pensiero traevano alimento la sua analisi scettica e demistificatrice, e la sua critica corrosiva, delle menzogne del potere e delle *impasses* del progresso: e perciò l'anti-storia redatta a più mani, e sempre dalla parte dei "vinti" e delle loro speranze sconfitte, da lui e dagli altri scrittori siciliani è tutt'altro che immobilistica e rassegnata (altro che gattopardismo! altro che diffidenza per il progresso e alibi per la conservazione!); ed è sempre in linea con le correnti più vive della letteratura europea, da Kafka a Musil, da Gide a Mann, insomma con i livelli più alti dell'indagine critica del "disagio della civiltà" e della sperimentazione di nuovi linguaggi capaci di esprimerlo e di decifrarlo.

Sulle colonne del "Corriere della sera" sarà un altro siciliano ad avvicinarsi a De Roberto: Giuseppe Antonio Borgese, che di Thomas Mann fu addirittura genero. Grande germanista, critico militante, firmatario del manifesto antifascista di Croce e perciò esule negli Stati Uniti, dove scrisse un'esemplare anti-storia d'Italia non a caso dimenticata, *Golia o la marcia del fascismo*, Borgese fu un grande mediatore della *Kultur* mitteleuropea e nel primo dopoguerra pubblicò un romanzo, *Rubè*, che è il più lucido esame di coscienza dell'*intelligenza* italiana nonché una limpida analisi dell'alienazione novecentesca.

Poche voci, come la sua e quella del suo ideale allievo Brancati, che Borgese convinse a rinnegare il suo ingenuo fasismo giovanile, furono portatrici di un senso così alto e severo – e assai raro in Italia – della responsabilità individuale, e della missione etica connessa alla professione intellettuale, insomma del *Beruf* così com'è stato teorizzato da Max Weber, che non a caso lo radicava nell'etica protestante. Brancati incarnò quell'etica con feroce determinazione, pagando lo scotto – al momento della conversione all'antifascismo – dell'espiazione e del ricominciamento, della drastica riconversione dei suoi strumenti intellettuali ed espressivi, dell'esilio nella "noia" della provincia. E fu forse l'unico degli intellettuali italiani a vivere quella traumatica transizione non trasformisticamente, con un senso serio ed esigente della propria responsabilità morale e professionale.

Ma in quegli anni egli non era il solo a ritenere che l'assenza della Riforma protestante in Italia – e dunque di un'etica così rigorosa, nonché dell'attitudine critica al "libero esame" – fosse stata la causa di tanti nostri mali, di troppe indulgenze e inadempienze; lo scriveva Gobetti sulla sua "Rivoluzione liberale" e su "Conscientia", la bella rivista di-

retta dal protestante Gangale sulla quale scrivevano tra l'altro, definendosi "neo-protestanti", parecchi intellettuali e scrittori siciliani, dai catanesi Nicolosi e Manzella ai nisseni Pignato e Bonavia, maestro – quest'ultimo – del giovane Sciascia.

E non sono certo, questi, i soli episodi che depongano a favore di un'inclinazione mitteleuropea degli scrittori isolani: si pensi al convergere di presenze – in quegli stessi anni Venti – a Berlino, dunque nel cuore d'asfalto e di tenebra della *Metropolis* espressionista. Vi approdava Luigi Pirandello, che vi modellava *Questa sera si recita a soggetto* sui protagonisti e sulle convenzioni dell'avanguardia teatrale berlinese (nessuno meglio di lui, del resto, incarnò e anzi radicalizzò l'ossimoro Sicilia-Europa, connettendo l'ancestrale contorsione dell'"olivo saraceno" e le acrobazie avveniristiche delle avanguardie); e vi approdava l'altro grande drammaturgo Pier Maria Rosso di San Secondo, un siciliano insolitamente "centrifugo", tutt'altro – cioè – che avvinto allo "scoglio" verghiano, anzi votato a una fuga senza fine verso i Nord della geografia e dell'anima. In quella Berlino sospesa tra espressionismo e "nuova oggettività", vale a dire tra l'Urlo inarticolato e primigenio dell'Uomo originario e il dimesso vaniloquio dell'uomo qualunque, Rosso componeva opere teatrali come *La signora Falkenstein*, *Lo spirito della morte*, *Il segno verde*, ambientate nei dintorni della mitica Alexanderplatz, popolata da torme di randagi e di reietti, le cui sorde violenze – tanto affini a quelle dei personaggi di Rosso – era Alfred Döblin, in quell'ultimo scorcio degli anni Venti, a inscenare nel romanzo intitolato, appunto, *Berlin Alexanderplatz*.

E negli stessi crocevia berlinesi svernava l'ancor oggi sconosciuto Ruggero Vasari, un futurista messinese che a Berlino, fra l'altro, comporrà un'avveniristica *Angoscia delle macchine*, che nientemeno darà lo spunto – e i fondali ipertecnologici della fabbrica-Leviatano – al celebratissimo capolavoro cinematografico di Fritz Lang, *Metropolis*. Né si può concludere questa piccola galleria di siciliani fuggiaschi, approdati a latitudini – e a sperimentazioni – così remote ed estreme (e per ciò stesso puniti con l'oblio), senza citare l'acese Umberto Barbaro, romanziere d'avanguardia in proprio e, soprattutto, massimo teorico del neorealismo cinematografico, in cui riverserà luci e ombre, angosce e furori del grande cinema espressionista tedesco.

E si potrebbe proseguire questa lunga storia di prestiti e di fughe fino alla scoperta dell'America ad opera di Elio Vittorini, che scopriva e divulgava Hemingway e Faulkner, il rigorismo calvinista dei pionieri puritani e il mito vitalistico e progressivo della frontiera, per rinsanguare la coscienza europea fiaccata dai totalitarismi, per ricominciare

la storia all'insegna dello stesso ottimismo. Di quell'ottimismo, anzi del mito stesso americano, negli anni del New Deal l'inventore era stato, del resto, un oscuro emigrante della Sicilia povera – per l'esattezza di Bisacquino –, ossia il grande regista cinematografico Frank Capra.

Infine, si dovrebbe tornare alle predilezioni nuovamente orientate alla Francia di Voltaire e di Stendhal (ma anche, come abbiamo visto, alla Spagna) di Leonardo Sciascia. A Voltaire, nell'isolata provincia ennese, aveva guardato negli anni Venti e Trenta un raffinato scrittore come Nino Savarese; e a Stendhal, qualche decennio prima, aveva fatto riferimento il verista *dandy*, nato e cresciuto nell'araba Sambuca Zabùt dell'entroterra agrigentino ma formatosi nella Parigi decadente e simbolista, Emanuele Navarro della Miraglia.

Una lunga storia, dunque. Ma è singolare il fatto che l'esterofilia e l'apertura al mondo dei nostri scrittori si coniughino con la tensione, all'inverso, centripeta che domina le loro opere, ossessivamente legate al tema dell'isola, e le loro vite, crocifisse a quella terra amata e odiata, o quanto meno condannate a concludersi, in sconsolati ritorni che hanno talvolta lo stesso senso, di bruciante sconfitta e di astiosa diffidenza, dell'attaccamento delle "ostriche" verghiane allo "scoglio". A un orgoglioso silenzio, che durò vent'anni, si condannò il grande Verga, il cui sdegno per la nuova Italia e per la sua letteratura dilettantesca e chiassosa si materializzò nel rifiuto della scrittura, negli oziosi rituali della provincia, in una gretta sopravvivenza da vecchio e astioso proprietario terriero.

Lui si tornava allo scoglio da cui non avrebbe voluto che i suoi "vinti" si sradicassero; ma vi tornava sconfitto, così come, più tardi, Federico De Roberto e poi il giovane e geniale scrittore Francesco Lanza, autore dei ferocissimi *Mimi siciliani*, pronto a spiccare il volo per le capitali della cultura ma colto a tradimento, a mezza strada, da un incidente sanitario che lo riconsegnava, morente, all'odiata "trappola" (così l'aveva definita) della natia Valguarnera. Grembo ospitale e trappola mortale, l'isola: Eden prenatale in cui rifugiarsi e carcere di pigre abitudini e logori pregiudizi, osservatorio privilegiato per giudicare e smascherare la storia e tomba di rancore e disperata preveggenza. Magari, come i personaggi di Brancati, emigrati nella capitale e temporaneamente convertiti a più dinamiche abitudini, ci si torna per un giorno o due, pronti a ripartire: ma per rimanere invischiati nel gratificante tepore, nel deresponsabilizzante torpore vigilato da madri ansiose e possessive.

O si resta irretiti nel labirinto di vie e piazze fin troppo familiari, eppure spaesanti come una fuga di stanze del castello d'Atlante, dove

s'incrocia muta una folla di uomini soli, intenti ognuno a una propria segreta ricerca, e s'intrecciano tortuosi itinerari e s'inseguono vani miraggi dando di spalla a ogni incrocio su oscuri compagni di pena di cui nemmeno ci si avvede, né delle larve che anch'essi ciecamente inseguono. La Catania di Brancati, come quella di De Roberto e – si potrebbe dire – come la topografia centripeta e reclusoria degli scrittori siciliani, è uno spazio chiuso come un interno, un angusto dedalo di esistenze segregate, e nulla ha a che fare con la mappa urbana effettiva, drasticamente limitata a pochi ambienti (gl'interni derobertiani, nidi di vipere e gallerie di mostri; le vie brancatiane, coperte e ingabbiate dal «cielo della provincia, basso e intimo come un soffitto»), e ridotta a spazio simbolico di dolente espiazione o di sogno impotente. Vi si può spendere una vita amando senza speranza una donna mai incontrata, o sognando di innalzarvi una torre che strappi l'anima alla piatezza del "tempo perduto"; o crogiolandosi in una metafisica impotenza, che tuttavia – come quella del *Bell'Antonio* – assurge alla dignità d'una nobile protesta al cospetto dei ciechi attivismi, del fanatismo becero delle dittature.

Ancora una volta, dunque, il duplice riferimento alla tragica storia del Novecento europeo, e alla grande letteratura che ne denunciò gli orrori, si manifesta proprio quando sembrerebbero prevalere il ripiegamento e la tradizione. Marginalità geografica e solitudine esistenziale, dunque, come risvolto di una febbrile curiosità per le più remote latitudini e culture: di questo paradosso si nutre l'anti-storia, pessimistica e scettica, formulata dai nostri scrittori dall'alto del loro osservatorio remoto, dal quale ogni evento e ogni idea pare un'impostura da demistificare, una trasformistica perpetuazione del Potere.

Ultima figura riassuntiva di quest'esilio popolato di libri e di voci è stata quella di Gesualdo Bufalino, immobile nella natia e appartatissima Comiso, quotidianamente dedito ai riti paesani della passeggiata sul corso o della partita al circolo, mentre le sue notti insonni per incanto erano visitate da Baudelaire e Proust, da Cervantes e Tolstoj, dai personaggi di romanzo di cento paesi e letterature. Una delle "cento Sicilie", quella di Bufalino ("cento Sicilie" è un titolo suo, come sua è l'invenzione d'un termine come "isolitudine"): una delle tante Sicilie e forse l'ultima. E sicuramente l'"ultima provincia" (se è lecito rubare un altro titolo, questa volta a Luisa Adorno) è stata quella provincia iblea, quella provincia cosiddetta "babba" (vale a dire fino a ieri civile, fino a ieri incontaminata dall'omologazione mafiosa) che ha rappresentato la *finis Siciliae* non solo come estremo limite geografico ma come ultima incarnazione storica di un'utopia: l'utopia di un'identità intatta, fieramente antagonista come quella dei villani di Serafino Amabile Guas-

tella, viva a dispetto degli anatemi nazionalistici di Giovanni Gentile, lugubre profeta del “tramonto della cultura siciliana”.

Poi c'è (o c'era) la Sicilia di tradizione borghese e democratica, la cui capitale è Catania, patria del verismo verghiano e derobertiano, e del “comico” di Musco e Brancati; c'è (o c'era) la Palermo aristocratica dei “gattopardi”, dall'abate Meli al principe Tomasi di Lampedusa; c'è (o c'era) la vasta provincia messinese incline allo sperimentalismo linguistico, dai futuristi a Beniamino Joppolo, da Lucio Piccolo a Stefano D'Arrigo e a Vincenzo Consolo; c'è (o c'era) il centro assolato e desolato delle miniere e del latifondo, di Alessio Di Giovanni e Rosso di San Secondo, di Lanza e Savarese; c'è infine (o c'era) la Sicilia araba, scettica e amara, della mafia e della morte, del rovello civile ed esistenziale, dei tragici sofismi di Pirandello (ma anche di Giovanni Gentile), delle laiche inquisizioni di Leonardo Sciascia, ma anche dei romanzi pseudostorici e della fortunata serie poliziesca di Andrea Camilleri, intrisi dell'amaro “umorismo” pirandelliano e dell'acuta ironia di Brancati.

Un continente, dunque, la Sicilia; e un teatro della memoria in cui si sono avvicendate e sovrapposte etnie e culture, codici e linguaggi: alcuni presenti e vivi, anche perché evocati dai suoi scrittori, altri sotterranei e anzi rimossi. È il caso, questo, della pur fondamentale impronta araba, e cioè di una civiltà che, pur considerata – da Michele Amari a Leonardo Sciascia – il punto forse più alto della storia di Sicilia, è stata dimenticata, occultata: quella, per esempio, dei poeti arabi di Sicilia, che dall'esilio cantarono lo struggente rimpianto per l'isola, sentita come patria, nido d'affetti, spazio di civiltà. Solo oggi, forse, si assiste a un forte fenomeno di recupero di quelle radici, di risarcimento di quella ferita: e non tanto a livello letterario quanto piuttosto nella musica, da Franco Battiato ai più recenti fenomeni di musica etnica e rock, memori di sonorità maghrebine o arabo-andaluse, nutriti di metafore e concetti attinti alla sapienza dei *sufi* dell'Islam.

Una ferita remota, e per l'appunto duratura. Si pensi ai versi di Ibn Hamdis, poeta arabo di Noto, sull'isola perduta per sempre: “pieni gli occhi, e vuote le mani, del ricordo di lei...”. Arabo e siciliano, il poeta esule, scacciato dalla patria-Sicilia, canta la sua struggente nostalgia per quella terra ch'era la sua, con lo stesso strazio con cui i suoi discendenti e correligionari di oggi rimpiangono, in terra di Sicilia, la loro patria nordafricana o mediorientale. Pieni gli occhi: del ricordo, appassionato e dolente, inalienabile. E vuote le mani: del possesso, perduto per sempre. E cos'altro è, fino ad oggi, quell'isola per gli scrittori che l'hanno cantata e, in parte, reinventata? Un rimpianto, un miraggio, un' *utopia* nell'accezione etimologica di luogo che non c'è, o non c'è più,

a partire dalla sua originaria *diversità* antropologica, ormai travolta dalla modernizzazione e dall'omologazione, ma che dai suoi scrittori può essere ancora evocata, "pieni gli occhi, e vuote le mani, del ricordo di lei", e riproposta in forma di diffidenza intellettuale e superiorità morale, di laboratorio d'intelligenza critica e demistificatrice.

Un paradosso, del resto, quello dell'insularità: condizione, altrove, di apertura centrifuga, veicolo di espansione e conquista, di fuga e avventura (si pensi a un'altra letteratura insulare, quella britannica di Swift e De Foe, di Stevenson e Conrad), e invece – per gli scrittori siciliani – di chiusura diffidente e di difesa: da un mare di cui non parlano quasi mai, se non come il "mare amaro" di Verga che reca sventura e, come un tempo portò razzie e invasioni, oggi porta un alienante e mendace "progresso"; da un mare al quale non resta che resistere aggrappati allo "scoglio", voltandogli le spalle e fissando piuttosto un "centro" perduto, una terra sconosciuta. E come non pensare al trauma della "perdita del centro", evocato in tutt'Europa da una letteratura – quella novecentesca – di esuli e di orfani, di reduci e di fuggiaschi?

Ma a ridosso del mare africano non è l'impero asburgico travolto né la terra promessa irraggiungibile che si rimpiange, bensì la casa del nespolo assediata e sradicata da una spietata modernizzazione. E dire che da quella casa e da quello scoglio, e già negli anni dei *Mala-voglia*, i primi grandi flussi migratori sradicavano quei "vinti". E dire che, da lì a poco, il siciliano Gentile del *Tramonto della cultura siciliana* tuonerà contro quella separatezza, contro i presunti ritardi culturali (ma sarebbe più giusto dire: contro la coerente vocazione critica) dell'isola "sequestrata".

Un paradosso, dunque; l'ultimo d'una serie di felici, e fecondi, paradossi: ai quali dobbiamo l'*inattuale* modernità della letteratura siciliana. E di come quella separatezza, quella marginalità geografica, quella diffidenza intellettuale, possano in virtù d'una paradossale acrobazia collocarsi all'avanguardia, dà prova l'incessante innovazione linguistica dei siciliani, che sul ceppo del dialetto innestano arditissime sperimentazioni, dal vertiginoso "indiretto libero" di Verga, che nella lingua letteraria fa irrompere, scompaginandola e rifondandola, le nervature sintattiche, gli scatti colloquiali, le rapide condensazioni del dialetto, giù giù fino alla vera e propria neo-lingua joycianamente reinventata da D'Arrigo nel suo capolavoro, *Horcynus Orca*.

Suntuoso e visionario, barocco e iperbolico, struggente e feroce, il gran libro delle "fere" e dei "pellisquadre", delle "femminote" e dell'"orcaferone" è un'epopea degradata e carnevalesca, e tuttavia miracolosamente polifonica e totalizzante. E il ritorno dell'anti-eroe 'Ndr-

ja Cambria nei luoghi natii dello Scill'e Cariddi attraverso gli inferni della guerra e della miseria si configura come un'iniziazione alla morte e insieme come un irripetibile viaggio nella scrittura, rigogliosa officina di miti e di invenzioni linguistiche.

Se il "mondo di ieri" è scomparso o sta per esserlo, occorre dunque inventarlo, recuperarlo come un'azzardata utopia, farne una lingua che rinomini - e rifondi - il reale. A somiglianza dell'*Angelus Novus* di Paul Klee di cui parla Walter Benjamin, la letteratura dei siciliani volge lo sguardo al passato e alle sue macerie, mentre il fremito delle sue ali irresistibilmente la spinge avanti, verso il futuro. Non è un caso, del resto, che l'avanguardia futurista, l'unica toccata in sorte a una letteratura così cauta e troppo beneducata come quella italiana, abbia inscenato buona parte delle sue intemperanze in terra di Sicilia, dove non c'era borgo che non pullulasse di riviste e *performances* parolibberiste; né, poi, che questi sfrontati avanguardisti s'inclinassero al genio sdegnoso di Verga, o elemosinassero il patrocinio condiscendente del verista e "paesano" Capuana.

Ed è dal solido tronco verghiano che germogliano i due filoni della letteratura siciliana contemporanea: dal Verga epico-lirico di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, ancora illuso di salvare il porto franco delle sue case del nespolo e fattorie del pino dal circostante assedio della modernizzazione alienante e omologatrice, si dirama la linea evocativa e mitizzante dei Vittorini, D'Arrigo, Bonaviri, Consolo; dall'aspro disincanto e dall'"universo orrendo", e irreversibilmente reificato, delle *Rusticane* e del *Mastro don Gesualdo* (e del definitivo silenzio, ultima e ineffabile creazione in cui s'incarna l'orgogliosa protesta verghiana), prende le mosse la linea analitica e critica, problematica e plurilinguistica, che - con l'apporto dei contributi raziocinanti di De Roberto e sofisticati di Pirandello - prosegue con Borgese, con Brancati, con Sciascia, o con scrittori aspri e impervi come Angelo Fiore o Antonio Pizzuto.

Due linee, certo, variamente intrecciate. E un'unica, ininterrotta elaborazione intellettuale e stilistica, come una staffetta, un passaggio di testimone da un autore al successivo, che ne eredita giudizi, metafore, stilemi. Una scommessa collettiva, una sfida: certo una clamorosa smentita delle maramaldesche profezie dell'idealista - e nazionalista - Giovanni Gentile, indispettito da quel rigore di matrice positivistica e più da quell'implacabile contestazione. Era ovviamente nell'alveo della cultura nazionale a egemonia idealistica che il filosofo di Castelvetro si augurava di integrare - e ridimensionare - l'irriducibile diversità della cultura siciliana, della sua tradizione materialistica e realistica, e la sua fiera alterità, il suo pregiudizio critico sulle magnifiche

sorti della Nazione proclamate dal Potere, la sua vocazione al dubbio e al dissenso.

Ebbene: proprio queste inalterate caratteristiche hanno consentito, ben oltre l'ultimatum gentiliano e per l'appunto fino a Sciascia, di parlare di Sicilia e di letteratura siciliana come dell'ultima cultura regionale sopravvissuta alla omologazione: e proprio in grazia dei suoi scrittori, del loro tenace e disperato abbarbicarsi a temi e luoghi e linguaggi autoctoni e più a quelle radici culturali, a quel mito di astiosa clausura e di caparbia autodifesa, a quella lezione di smagato rimpianto e di dubbiosa demistificazione – un ripiegamento che però, come si è detto, li immetteva nel cuore del travaglio della coscienza europea; un'emarginazione che, saltando a piè pari le capitali italiane dell'effimero successo e del consenso di regime, li metteva direttamente in comunicazione, dalla loro remota postazione, con le grandi capitali dell'anima –.

La realtà effettuale, l'isola reale, frattanto, si erano per conto loro omologate; anzi per parte loro a quell'omologazione tristemente contribuivano via via che la "palma" mafiosa (l'immagine è di Sciascia) saliva "a nord". Ed era rimasta giusto la letteratura a resistere su quella disertata trincea, a trasformare (parole, anche queste, dell'ultimo Sciascia) una "assenza" in "essenza", e cioè l'effettiva scomparsa d'una Sicilia-ostrica incontaminata – e orgogliosamente "sequestrata" – in una strategia di moralità e di stile, in una trincea dell'intelligenza critica: "vuote le mani, ma pieni gli occhi del ricordo di lei".

Insomma, a difenderci dai veleni del *day after* inventandoci una memoria. A *futura memoria* s'intitolò l'ultima raccolta postuma autORIZZATA da Sciascia: che tuttavia, presago e disincantato com'era, la sottotitolò (*se la memoria ha un futuro*). Sapeva di essere lui, l'ultima garanzia di quel futuro: lui che aveva tenuto in vita i sensi e le idee della "sicilitudine" giusto per censirli prima della fine; lui che imparò a indignarsi e a sperare nel fuoco della guerra di Spagna, e nella Francia dell'utopia illuministica e della grande narrativa otto-novecentesca imparò a coltivare l'utopia d'una letteratura che imponga un nuovo e più giusto ordine, una "sintassi", al "mondo offeso". Al quale, tuttavia, si riconsegnò in punto di morte. Al quale, fin dall'inizio, lo crocifiggevano quel riserbo isolano, quel diffidente pudore, quella tenace anche se inespressa speranza di cui parla il personaggio Ippolito Nievo nel *Quarantotto* di Sciascia a proposito d'un garibaldino siciliano, e sembra che parli invece dell'autore, del taciturno, malinconico, inflessibile maestro di Regalpetra: «Perché – disse Nievo – io credo nei siciliani che parlano poco, nei siciliani che non si agitano, nei siciliani che si rodono



dentro e soffrono: i poveri che ci salutano con un gesto stanco, come da una lontananza di secoli; e il colonnello Carini sempre così silenzioso e lontano, impastato di malinconia e di noia ma ad ogni momento pronto all'azione: un uomo che pare non abbia molte speranze, eppure è il cuore stesso della speranza, la silenziosa fragile speranza dei siciliani migliori... una speranza, vorrei dire, che teme se stessa, che ha paura delle parole ed ha invece vicina e familiare la morte...»

La "silenziosa fragile speranza" di Leonardo Sciascia e di Giovanni Falcone, la stessa fede vulnerabile e tenace di cui ci nutriamo ogni giorno "sperando contro la speranza", indignandoci e ostinandoci, e che cerchiamo – come possiamo e sappiamo – di trasmettere "a futura memoria".

## Nota

Impossibile citare gli innumerevoli saggi dedicati a questi autori, tanto importanti quanto numerosi. Perciò mi limiterò a proporre alcuni, miei o di studiosi a me affini e indispensabili, e tutti pubblicati negli ultimi due decenni.

## Riferimenti bibliografici

- Carta, A. Una casa visitata dai ladri. Bonanno, Acireale, 2009.
- Castelli, R. La penna e la macchina da presa. Bonanno, Acireale, 2007.
- Catalano, E. La metafora e l'iperbole. Progedit, Bari, 2007.
- Di Grado, A. "Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta". Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1999.
- Di Grado, A. Dissimulazioni. Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1997. pp. 85-156;
- Di Grado, A. Finis Siciliae. Bonanno, Acireale, 2005.
- Di Grado, A. L'isola di carta. Lombardi, Siracusa, 1996.
- Di Grado, A. La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo, Fondazione Verga, Catania, 1998, poi Bonanno, Acireale, 2007.
- Gioviale, F. Crepuscolo degli uomini. Lombardi, Siracusa, 2004.
- Perrone, D. I luoghi degli scrittori. Bonanno, Acireale, 2007.
- Perrone, D. Vitaliano Brancati. Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2003.
- Tedesco, N. La cometa di Agrigento, Sellerio, Palermo, 1997.
- Tedesco, N. La scala a chiocciola. Sellerio, Palermo, 1991.
- Traina, G. In un destino di verità. La Vita Felice, Milano, 1999.
- Zago, N. Racconto della letteratura siciliana. Maimone, Catania, 2000.
- Zago, N. Sicilianerie. Salarchi, Comiso, 1997.



## **Una rilettura della 'Fedra' Dannunziana: L'incomprensione dell'eroe nella tragedia della passione**

**Abstract:** This article aims to give the reader a passionate re-interpretation of Gabriele D'Annunzio's tragedy *Fedra* a hundred years after its publication and first performance. The best way of reading this essay is to connect it with three main elements: 1) the tragedy *Fedra* must be set against the particular moment in Gabriele D'Annunzio's life when he wrote it and against his sentimental and professional experience at that time. It must also be compared with his other works of the same period. 2) the creation and the performance of *Fedra*, which is the only one D'Annunzio wrote in unrhymed hendecasyllables, fit in well with the Italian and European literary landscape of the time. 3) it is a perfect example of Gabriele D'Annunzio's esthetic and theatrical theories, which he was elaborating with Eleonora Duse in those years, and which can be found in some of his articles and essays as well as in his novel *Il Fuoco*. It is also a supreme work of literature from the period of transition between the XIXth and the XXth century.

**Keywords:** *Fedra*, tragedy, myth, Gabriele D'Annunzio, theatre, drama, theatrical theories, Eleonora Duse, *Il Fuoco* novel, Italian literature XIXth - XXth century.

**Riassunto:** L'articolo vuole riproporre una rilettura appassionata della tragedia di Gabriele D'Annunzio *Fedra*, a cento anni dalla pubblicazione e dalla messa in scena. La chiave interpretativa del presente saggio è connessa con tre elementi significativi: 1. la tragedia di *Fedra* si deve collocare in un momento significativo dell'esperienza biografica, sentimentale e di scrittura di D'Annunzio, e sempre in relazione ad altre sue opere coeve; 2. la composizione e la messa in scena della tragedia, l'unica che il poe-

ta scrive integralmente in versi endecasillabi sciolti, si inseriscono nel panorama teatrale europeo ed italiano; 3 l'opera si dimostra come un compiuto esempio concreto sia delle formulazioni di estetica e prassi teatrali che D'Annunzio va elaborando, con l'ausilio di Eleonora Duse in quegli anni, e che si ritroveranno non solo ben spiegati in alcuni interventi critici e giornalistici, ma anche nel romanzo *Il Fuoco*; sia come alta produzione poetica e letteraria fra Ottocento e Novecento.

**Parole-Chiave:** Fedra, tragedia, mito, D'Annunzio, dramma, teoria del teatro, Eleonora Duse, *Il Fuoco* romanzo, letteratura Italiana dell'Ottocento e Novecento.

*Tutto mi parla, tutto è segno  
per me che so leggere.  
in ogni cosa  
è posta per me una volontà  
di rivelazione: una volontà  
di dire, come significa la poesia*  
Gabriele d'Annunzio, *Libro segreto*

*Fedra* è esempio unico di tragedia, nello sterminato panorama letterario e di scrittura creativa di Gabriele d'Annunzio, completamente scritta in versi endecasillabi sciolti ed è anche l'unica opera di argomento classico e mitologico prodotta dallo scrittore de *Il Piacere: l'editio princeps* del testo, per i tipi dei Fratelli Treves, risale al 10 aprile del 1909<sup>1</sup>, la prima messa in scena al Teatro Lirico di Milano, si data al giorno successivo, ad opera della Compagnia di Mario Fumagalli e Teresa Franchini<sup>2</sup>, vi recitò anche il giovane Gabriellino, figlio del poeta, nella parte di Ippolito, per espressa volontà del padre. In questa tragedia come in un 'libro segreto' da rendere finalmente noto al pubblico d'Annunzio versa nel crogiolo della poesia la propria vita, i propri desideri, ma su tutto l'insostenibile solitudine e l'incoercibile incompiutezza in cui si imbatte ogni sua azione e riflessione, ogni suo scritto.

L'inizio del XX secolo aveva portato con sé i simboli e le inquietudini, elaborati e intensamente contraddittori del secolo precedente, e, al contempo, stava rivelando corroboranti impulsi avanguardistici e propulsive estetiche, originali ed effimere, che andavano confliggendo con la necessità di recupero della cultura occidentale greco-latina, bizantina, medievale, rinascimentale, barocca, via via fino all'avventura novecentesca, fra momentanei entusiasmi e delusioni altrettanto poco

esemplari, ma, dalla compresenza di istanze opposte, d'Annunzio e molti altri in Europa avevano potuto continuare a trarre linfa per la creazione letteraria. Non solo tutta l'opera di Gabriele d'Annunzio è intrisa dell'affascinante e pervasiva atmosfera d'intensa e inquieta percezione di un critico e spaesante *attraversamento* epocale, fra due secoli di trasfusioni e trasmissioni poliedriche, ma potrebbe essere complessivamente esemplificata nel personaggio di Fedra, nella omonima tragedia, eroina della solitudine abnorme e di altrettanto potente poesia.

Nella presente ricorrenza, a cento anni dalla pubblicazione e dalla prima messa in scena della tragedia, non può rimanere inascoltato l'invito a rileggere e riconsiderare la complessa ed esaltante impresa di scrittura tragica e realizzazione drammaturgica di *Fedra*, opera scaturita dell'elaborazione di differenti materiali, fra vita e mito, o di vita come mito, e mito che nutre la vita, opera in cui allo studio indefesso e alla ricerca infaticabilmente protratta si fondono le esaltazioni della passione, intermittenti con la condizione malinconica e la solitudine d'un artista.

Alla confluenza di due secoli, Gabriele d'Annunzio, esempio unico in Italia, pone il problema di un necessario ripensamento dell'azione drammatica e della produzione teatrale, affiancandosi alle esperienze d'Avanguardia europea, dopo aver sedimentato le speculazioni che Friedrich Nietzsche effettuò in *La nascita della Tragedia dallo spirito della musica* (1872), recuperando l'esperienza wagneriana dell'opera d'arte totale, *Gesamtkunstwerk*, ricorrendo alla fusione delle arti - musica, danza e poesia. In tal modo Gabriele d'Annunzio entra, con toni originalissimi, nel dibattito simbolista, non solo non ignorando le prove teatrali europee, che da Ibsen, Strindberg, Cechov, Rolland, Maeterlink, approdano alle teorie sulla luce dello scenografo svizzero Adolphe Appia, e conoscendo, dal 1905, l'opera di Edward Gordon Craig, inoltre, nondimeno, precede l'avvento delle grandi prove teatrali italiane di Chiarelli, Pirandello, Bontempelli.

Le opere teatrali di Gabriele d'Annunzio testimoniano l'esigenza di protagonismo o di compiacere le donne innamorate, il proprio egotico narcisismo, ma altresì il desiderio di mettere la propria arte al fuoco delle esperienze europee, attraverso il materiale letterario di più difficile trattamento: la scrittura drammaturgica.

Ed è una certezza indubitabile che non poca parte ebbe Eleonora Duse nell'indurre Gabriele d'Annunzio ad entrare nei temi e nei problemi della drammaturgia europea, si rimembri che ella portò sulle scene, nel 1906, per la prima volta in Italia, il *Rosmersholm* di Ibsen, con le scene di Gordon Craig, al teatro della Pergola di Firenze.

*Fedra* rimane il primo e unico esempio di tragedia mitologica in versi nella drammaturgia italiana di inizio secolo.

Nella genesi della tragedia si tramano in un tessuto inestricabile, come in ogni opera di Gabriele d'Annunzio, l'esperienza esistenziale e sentimentale del poeta, l'ispirazione, le vicende di cronaca e cultura dell'epoca<sup>3</sup>, con l'infaticabile e compulsivo lavoro di lettura ed elaborazione delle fonti letterarie e artistiche, e la formulazione di una poetica che, ben lungi dal definirsi in una compiutezza statica, va via via sempre più e con contorni più netti delineandosi<sup>4</sup>.

Ricca è la documentazione sulla genesi e sulla produzione del testo<sup>5</sup>, ove confluiscono in vario modo e secondo differenti strategie: le riflessioni sul teatro drammatico e sulla civiltà classica, precedentemente sviluppate, sin dal 1895 durante la nota crociera in Grecia<sup>6</sup>, e le meditazioni sulle suggestioni ricavate dalla lettura dell'opera di Carlyle e di Nietzsche<sup>7</sup>. Non è priva l'opera, inoltre, dei frutti dell'amicizia e delle conversazioni con Angelo Conti<sup>8</sup>, né dei lacerti della tormentata storia d'amore con l'attrice Eleonora Duse<sup>9</sup> e della vicenda, non meno tormentata e disperata, vissuta con Giuseppina Mancini<sup>10</sup>, che si conclude intorno al 5 ottobre 1908. All'incirca dal 14 ottobre comincia, eccezion fatta per un biglietto del marzo 1908, la fitta corrispondenza e la nuova passione d'amore per Nathalie de Goloubeff<sup>11</sup>, la "Diana Caucasica", chiamata dal poeta Donatella Cross, vicenda che durerà con alterne vicende fino al 1915. In Nathalie-Donatella dobbiamo riconoscere la Thalassia dedicataria della tragedia. Nelle lettere a Nathalie-Donatella, documento essenziale dell'amore e del lavoro indefesso, nonché delle intenzioni estetiche profusi per la *Fedra*, egli si firma Gabriele o Gabri o Stelio, come il protagonista del romanzo *Il Fuoco* Stelio Effrena, infiammato portavoce della poetica teatrale e drammaturgica di d'Annunzio.

*Fedra* è tragedia d'un variato chiaroscurale poetico, d'ignote e misteriose emozioni, in una raffinata atmosfera purpurea ellenistico-bizantina.

L'opera, dopo una seria preparazione e non senza il ricorso ad una nutrita documentazione, fu scritta, come testimoniano le lettere alla de Goloubeff e ai Fratelli Treves<sup>12</sup> in quarantasei giorni, esattamente fra il 18 dicembre 1908 e il 2 febbraio 1909, e acutamente osserva Piero Gibellini: «se la gestazione mentale dell'opera fu lunga, la sua elaborazione fu assai rapida [...]. Il 14 novembre 1908 la tragedia era solo un progetto senza nome, due mesi e mezzo dopo, la notte fra il 2 e il 3 febbraio 1909, Gabriele ne vergava l'ultima pagina.»<sup>13</sup>.

Se, dunque, ormai pienamente e adeguatamente sondato possa ritenersi il lavoro di «gestazione» ed «elaborazione», nonché di scrit-

tura febbrile, molto meno percorso appare il territorio di formulazioni drammaturgiche e di estetica teatrale in cui si colloca la tragedia, come punto d'arrivo d'una lunga serie di studi e meditazioni, che, fin dal 1892-1895, d'Annunzio attiva sulla «transitività delle arti dalla pittura al teatro»<sup>14</sup>.

D'Annunzio fonde nella *Fedra* in piena sintonia e coerenza le suggestioni e le riflessioni di estetica drammaturgica, che era andato abbozzando e sviluppando dal 1897: egli descrivendo con toni esaltanti il teatro di Orange, coglie l'occasione per una dura requisitoria sul teatro della sua epoca, e, ripercorrendo le origini del genere tragico dal diti-rambo, vuole riaffermare la funzione della parola del poeta tragico: «la parola del poeta, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo reca un turbamento profondo che somiglia a quello del prigioniero il quale sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli. La felicità della liberazione si spande poco a poco in tutto il loro essere; le loro fronti solcate si rischiarano; le loro bocche [...] si dischiudono alla meraviglia». La riflessione ha il pregio, tutto dannunziano, di un'ebbrezza esaltante e di un'appassionata nonché appassionante apologia della funzione del teatro, oltre ogni tempo e oltre «l'industria ignobile» della cultura, dal momento che «l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che ci trasfigurano subitamente la vita». Dunque, conclude d'Annunzio: «sarà gloria dei poeti risollevar quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso»<sup>15</sup>.

Rilasciando un'intervista a Mario Morasso, il poeta si diede a definire, con la consueta solennità entusiastica, nel dettaglio il progetto di un «teatro di festa», il teatro di Albano, che stava vagheggiando insieme alla Duse, affermando di voler «cooperare al rinascimento della tragedia», restituendo «alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di *cerimonia*»<sup>16</sup>. A distanza di qualche mese, il progetto del teatro d'Albano e l'estetica drammaturgica si chiariscono ulteriormente, il progetto prevede che si mettano in scena: «tragedie nelle quali all'assoluta modernità dell'ispirazione si congiunga una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene», e prosegue d'Annunzio dichiarando che «la musica - come la danza - potrà adornare la tragedia con poemi e intermezzi o in certi momenti supremamente lirici accompagnando le parole dei singoli personaggi e del coro, il quale tornerà nell'antico onore, riassumendo importanza antica», per il poeta e la Duse 'il teatro di Albano' sarà pronto ad ospitare tutti coloro che abbiano un'«idea geniale» e sappiano esprimerla «latinamente», e

l'avverbio con rassicurante indeterminazione viene rivelato: «ma non è vero (come da molti si crede) che i poeti, i tragedi d'Albano debbano essere di stirpe latina, così come io non pretendo tali gli architetti, del tempio delle muse, ma l'educazione loro artistica, ma il loro ideale di bellezza deve essere greco-latino, cioè classico»<sup>17</sup>.

Per giungere ad affermare la propria personale rilettura della tragedia greca, quasi volesse scrivere una nuova poetica aristotelica, in una lettera all'amico Angelo Conti: «l'essenza della tragedia greca [...]: assenza di azione in scena [...], l'azione è sempre extra, è sempre raccontata, rappresentata, dalla parola, dal ritmo [...]. Sentimento musicale che circola per tutta l'opera, dal primo all'ultimo grido, che è alle origini del *Canto*»<sup>18</sup>.

Con la solida guida delle indicazioni che Gabriele d'Annunzio offre, si è sollecitati ad entrare nel testo tragico di *Fedra*, scritto come documento teatrale direttamente improntato a quelle 'esternazioni' di estetica drammaturgica appassionatamente formulate da d'Annunzio per il 'teatro di Albano'.

Il *mito* di Fedra, come ogni mito, con le sue variazioni e rielaborazioni, si presta ed esorta scrittori e artisti a riproposizioni e riscritture nella sua *tragica* dimensione archetipica<sup>19</sup>. Ma per d'Annunzio i valori e la valenza si moltiplicano in una serie di possibilità espressive perfettamente atte a rappresentare il tormento della propria anima e della propria vita.

Il testo tragico di Gabriele d'Annunzio affonda le proprie radici nel mito, variamente rielaborato in alcune opere che precedono la scrittura della sua *Fedra*: evidentemente egli ha letto e studiato, carpito materiali dalle tragedie classiche: *l'Ippolito* di Euripide, la *Fedra* di Seneca, per quanto riguarda l'eroina, ma in generale eco dai *Sette contro Tebe* e dall'*Orestide* di Eschilo e dall'*Edipo Re* Sofocle, nonché dalle *Supplici* di Euripide sono comprovate nelle continue contaminazioni fra i testi antichi e l'opera moderna, inoltre evidente è il ricorso alla *lettera di Fedra* dalle *Heroides* di Ovidio, e nondimeno, per medesima affermazione del poeta egli conosce sia la *Fedra* (1677) di Racine, da cui vuole prendere le distanze, sia il poemetto *Fedra* (1866) di Swinburne, che, invece come qualcuno ha tentato di dimostrare, sarebbe stato depredato a piene mani<sup>20</sup>. In una lettera del 3 aprile 1909, al suo fido segretario Benigno Palmerio, Gabriele d'Annunzio enumera i volumi di cui si è servito per la scrittura della *Fedra*, che sono alla Capponcina e che devono essere recuperati, per non finire nelle mani dei creditori. Ci conforta Gibellini spiegando come segue il ricorso alle varie fonti: «d'altra parte presupponendo negli spettatori la padronanza del microtesto, o sovratesto,



costituito dalla somma delle altre *Fedre*, il poeta poteva dimostrare la propria originalità introducendo delle varianti al “racconto” (*mythos*), modificando lo sviluppo narratologico più che i dettagli dello stile, le microtessere formali, spesso fedeli fino alla parafrasi delle fonti»<sup>21</sup>.

Nella struttura testuale della *Fedra*, in tre atti, il poeta mantiene la regola aristotelica dell’unità di tempo: la vicenda si svolge tutta nell’arco di un solo giorno, dall’alba al tramonto, ma viola consapevolmente l’unità di luogo. L’azione si svolge, nel primo atto, nell’atrio della Reggia di Trezene, appartenuta a Pitteo; il secondo atto, invece, ha luogo nel peristilio che precede il gineceo del palazzo, da cui si vedono la selva e il mare; infine il terzo atto è ambientato in un selvaggio anfratto nei pressi del mare e d’una rupe scoscesa. L’unità d’azione sfugge ad ogni semplificatoria definizione, se non si ha conoscenza perspicua del mito risulta arduo ordinare lo svolgimento degli eventi: essi si susseguono e intrecciano in continue narrazioni, che, oggi, sarebbero registrate come pratiche ipertestuali. Prova ne sia la necessità di inserire alcuni accorgimenti nella prima e seconda edizione, ma che non sono più stati, colpevolmente, riprodotti nelle edizioni successive.

In quella prima edizione, si possono verificare tre peculiarità: 1. la tragedia è divisa in tre atti, ed ogni atto è *introdotto* da una xilografia descrittiva-esplicativa dell’atto stesso; 2. la tragedia è in versi endecasillabi sciolti, che è possibile seguire, perché segnalati con numero progressivo ogni 10 versi; 3. nella parte conclusiva del volume, si trova un *RERUM INSIGNIUM INDEX*, e nella pagina successiva, si legge un utilissimo elenco di episodi tragici, con il numero dei versi occupato da ciascun episodio, all’interno della tragedia, quasi fossero i titoli di capitoli romanzeschi, o di un dizionario mitologico classico: nel primo caso potremmo considerare il testo tragico come una narrazione epica, o appunto alla stregua di un romanzo in versi di ascendenza seicentesca, nel secondo caso potremmo, invece, pensare ad un dizionario vero e proprio di mitologia in poesia.

*La morte di Capaneo*, vv. 306-405; *l’olocausto di Evadne*, vv. 495-571; *la cetra di Dedalo*, vv. 603-650; *l’apparizione di Afrodite*, vv. 772-870; *l’enigma di Fedra*, vv. 1176-1179; *il novo aedo*, vv. 1221-1394; *il fratello di Pegaso*, vv. 1412-1586; *la danza di Elena*, vv. 1709-1734; *il teschio di Orfeo*, vv. 1850-1865; *Minos il talassocrate*, vv.1874-1903; *il cadavere coronato*, vv. 1985-2001; *il toro all’ara*, vv. 2770-2810; *Ippolito e Arione*, vv. 2837-2941; *l’arco di Artemide*, vv. 3193-3218. Pratica intertestuale *ante litteram*. Tale indice di luoghi notevoli è dimostrazione di una sostanziale mancanza d’unità d’azione, o più esattamente si configura come segno di complessità e di un’ipertrofia ‘narrativa’ dannunziana, per cui, all’interno dell’azione

principale dell'innamoramento di Fedra per Ippolito, si svolgono altri numerosi episodi e talune digressioni, che solo la poesia sa rendere efficacemente funzionali alla godibilità del testo. L'opera vive, in tal senso, in una inafferrabile metamorfosi, in cui risulta difficile reperire la prevalenza di una scrittura drammatica univoca. La poesia mutevole delle analogie si esaspera nel catturare il segreto ultimo della vita, e nel verso endecasillabo si dispone ad una sintassi paratattica, quasi omerica, si frantuma negli infiniti enjambement, assicurando la continuità del significato, pur rendendo concitata la lettura, d'Annunzio esalta così il rilievo quasi plastico delle parole, non semplicemente esotiche o arcaicizzanti, ma d'una modernità antica, distanti e presenti al contempo, e i lessemi stessi costituiscono il vibratile e penetrante fattore coesivo dell'opera.

Ogni atto si apre con l' invocazione in greco alla morte vincitrice Ω ΘΑΝΑΤΕ ΠΑΙΑΝ o *tanate paian*, frammento tratto da una perduta tragedia eschilea *Aiace*.

Il primo atto si svolge all'alba. La scena è a Trezene. Siamo nel palazzo di Pitteo.

Entra in scena Etra, madre di Tèseo, e accoglie le madri dei sette caduti a Tebe, di cui Tèseo è stato inviato a recuperare i cadaveri per la sepoltura. L'inizio della tragedia offre una contaminazione della vicenda delle *Supplici* di Euripide con il prologo dell'*Edipo Re* di Sofocle. Si vede giungere la nave di Tèseo con le vele nere, e si teme che sia morto l'eroe, esattamente come nel mito dell'uccisione del Minotauro in Apollodoro. Giunge anche Fedra, invocando Tanato, la morte, "O Tanato la luce è nei tuoi occhi". Successivamente segue il messaggero, Eurito d'Ilaco, ad annunciare la vittoria di Tèseo. Narra la morte di Capaneo, cui fa seguito la morte della moglie Evadne, che si getta sul rogo del marito.

Soli rimangono Fedra e il messaggero. Ella dona all'uomo una cetra, realizzata da Dedalo, e lo investe poeta, aedo, eco dell'investitura aedica ricevuta da d'Annunzio ad opera della decima Musa, in una sezione della *Laus vitae*. Eurito, da auriga di Capaneo, a nunzio, ammette di dover vedere Ippolito, per dargli tre doni che a lui sono stati inviati dal Re Adrasto di Argo, che aveva guidato la spedizione dei sette contro Tebe, unico a salvarsi perché fuggito sul suo cavallo Arione. I tre doni sono: 1. il cavallo Arione, appunto; 2. un cratere d'argento; 3. una fanciulla, bellissima, schiava tebana, Ipponoe. Viene subito chiamata affinché Fedra la veda, e in quel frangente rivela il dolore d'amore per Ippolito. Ipponoe è figlia del re Astaco. A questo punto come fosse una veggente Fedra pre-sente la morte di Ippolito, così dopo aver preso la

fanciulla con la forza e portata sotto l'altare sacrificale, Fedra le pone un enigma: *or chi domò il fuoco con il fuoco? Chi spense la face con la face? Or chi l'arco ferì con l'arco?*, e dal momento che la schiava non risponde esattamente, la colpisce con una spilla, uccidendola. Fedra stessa potrebbe essere la risposta: ella doma il fuoco d'Afrodite col proprio fuoco, spegne l'ardore con il proprio ardore, colpisce l'arco di Artemide col proprio arco. Si scorgono le fiamme della nave che ha riportato le ceneri degli eroi morti a Tebe, e Fedra giustifica la morte della fanciulla sostenendo che l'ha immolata alle Forze Profonde, sacrificio di una che era della stirpe d'Astaco, uccisore d'eroi.

Si è ormai giunti alla parte centrale del giorno, è il secondo atto. La scena si svolge nel gineceo, alla presenza dell'auriga messaggero, ormai divenuto aedo.

L'aedo confessa a Fedra inconsolabile, insonne e che smania addolorata, il suo amore. Ella delira. Finché giunge Ippolito in scena, preannunciato dall'abbaiare dei cani molossi, ha una mano ferita, a causa del tentativo di aggiogare il cavallo Arione. Una lunga digressione ha luogo: il mito di Bellerofonte che uccise la Chimera, dopo aver domato Pegaso. Ippolito narra come ha aggiogato Arione, sembra di udire le parole di d'Annunzio esperto di cavalli. Fedra rapita alla fine urla: "Bello sei, bello come il più bel dio". Tenta di conquistarlo, esaltando la sete di guerra, di gloria e di azione del fanciullo, stanco ormai di cacce e cani e cavalli, e gli offre armi, navi, terre, mentre il ragazzo vorrebbe soltanto seguire in guerra il padre. Ippolito comunica a Fedra che Tèseo gli ha promesso in sposa la più bella donna di Grecia, ancor giovinetta, Elena, e sta per andare a compiere il sacrificio delle sue chiome ad Artemide. Viene introdotto un personaggio, che per la prima volta troviamo in una tragedia di struttura e argomento classico greco-latino, un pirata fenicio, di nome Chelubo, una sorta di *Ullisside*, proviene da Psàmato, originale tessera preziosa di d'Annunzio. Il pirata fenicio mostra le sue mercanzie a Fedra e Ippolito. L'una rimane meravigliata dalle mercanzie per le donne, l'altro è catturato dalle narrazioni di viaggi, di lotte e di guerre. Ippolito ormai del tutto soggiogato dall'uomo gli domanda: "come fai tu per tutto conoscere?". Ippolito sente scendere la stanchezza sul suo corpo, dopo che lentamente Fedra ha congedato tutti, facendoli uscire di scena, si avvicina al fanciullo, di cui è follemente innamorata, come una pantera dionisiaca. Ella lo bacia ed egli se ne accorge e ne ha orrore. Minacciato dalla donna che ha il suo fato in pugno, impavido prova ribrezzo e offende la Pasifàeia. "Sei la donna di Tèseo" ribadisce Ippolito, e risponde Fedra: "non la donna di Tèseo, ma la cosa fui del rubatore". Accecato dall'ira, Ippolito

impugna la sua sagari amazonia, e trascina la donna per i capelli, ma non l'uccide, le dice duramente: "figlia di Pasifae. Te anche dissenno la mostruosa Cipride, avvelenò de' suoi veleni... non t'accostare a me tu che ti strisci obliqua come la pantera doma". Fugge, così, divincolandosi e lasciando la sua ascia lì. Entra in scena Tèseo, che ha visto il figlio fuggire inquieto sul carro. Fedra gli rivela, usando le parole di un frammento di Saffo, che il fanciullo è entrato nella notte, violando le sue stanze, così Ippolito ha tentato violenza su di lei. Tèseo, a questo punto, scaglia la maledizione contro il figlio, invocando Poseidone.

Il terzo atto si apre quando la luce della luna comincia a rischiarare l'azzurro tenue e appaiono le prime stelle.

Una rupe, un'ara, il tempio di Afrodite Catascopia, ci sono l'aedo e Tèseo scettrato, seduto su un masso, a terra il cadavere di Ippolito, avvolto in una pelle di leone, Etra con gli efebi, compagni di Ippolito, piangono composti, intonando una trenodia. L'aedo-messaggero narra la morte del ragazzo che nudo montò Arione, dopo il sacrificio di un toro bianco, ma viene disarcionato dal cavallo, che ne divora il ventre e gli sbrana gli inguini. Tèseo si accusa della morte del figlio.

Ecco Fedra giunge su un carro: rivela la menzogna e dopo aver velato il corpo di Ippolito, offende Artemide: appare a questo punto un arco che scaglia una freccia e uccide la donna, ma Fedra è lieta di morire, perché così vincerà anche l'arco e la freccia della dea, raggiungendo il fanciullo.

Alcuni rilievi, benché in forma cursoria, risultano opportuni.

«*Fedra* è un testo teatralmente difficile, certamente più destinato alla lettura che non alla rappresentazione [...]. Solo leggendo e rileggendo, andando sì avanti, ma soprattutto tornando indietro, è possibile scovarne la ragione ed il senso, smontarne il meccanismo»<sup>22</sup>: così Marziano Guglielminetti, e monito le sue parole: solo da continue letture e riletture del testo tragico, si rileva come tutto *canti* un vario canto nell'opera, e tutto sia *signum* e *sema* che inducono a sostenere che «le varie incarnazioni della Fedra di D'Annunzio verso la rivelazione di sé come nuova dea segnano altrettante tappe di un'evoluzione tragica che ripercorre nella mitologia classica più possibilità di rappresentazione, per acquietarsi alla fine in ciò che è oltre tutte queste»<sup>23</sup>. E al contempo alcuno potrebbe negare che «l'elaborazione della Fedra [...] implica una molteplice letteratura. Per compiere una riscrittura eroica del mito tragico di Fedra, D'Annunzio contamina entro il genere tragico [...], e quello epico[...]. La sobrietà della tragedia classica è patentemente estranea alla Fedra dell'abruzzese»: se è incontrovertibile la contaminazione e l'accumulazione, stilemi propri della produzione

dannunziana, non si comprende invece esattamente cosa si voglia intendere con «la sobrietà della tragedia classica»<sup>24</sup>: la tragedia greca è frutto della civiltà in cui è stata prodotta, non è sobria o eccessiva, è semplicemente la tragedia greca eschilea, o sofoclea, o ancora euripidea, ed ogni poeta tragico esprime una poetica differente, non sobria o smoderata, ma essenzialmente confacente al messaggio pienamente paideutico che egli vuole comunicare al pubblico, il *demos* ateniese, radunato a teatro, per condividere o discutere o criticare i valori della *polis*, e per godere d'una poesia imperitura. *Fedra* è capolavoro dannunziano: tragedia sperimentale e d'avanguardia, eppure soffusa e tutta intrisa di una classicità 'simbolista' e bizantina, una classicità che ossimoricamente definiremmo anti-classica, ed un'atmosfera bizantina, che si potrebbe considerare pienamente nel solco della modernità emblematica primo-novecentesca.

L'indicazione più pertinente di lettura della tragedia è offerta da Gabriele d'Annunzio nella fluviale intervista rilasciata a Renato Simoni, giova riprodurne un frammento: «ho pensata un'opera di passioni libere e forti, di pura fiamma, che si svolga davanti ad altissime tende d'un colore profondo [...], la commozione che suscitarono in tutti gli studiosi le scoperte degli scavi di Creta mi volse lo spirito a considerare non la tragedia di Fedra, ma quella di Pasifae... la tragedia della creatura solare [...] la tragedia del labirinto, la tragedia di Dedalo e di Icaro [...]. Cercai di liberarmene con quel *Ditirambo d'Icaro* ov'è appena disegnato il prologo del dramma [...]. Quando tornai a Fedra, non seppi disgiungere dal suo volto la maschera materna... cosicché la mia Fedra è veramente una Pasifaeia [...]. Due sono le potenze eroiche che operano nell'animo di Fedra: il fermento di empietà contro l'ingiusta tirannide degli Iddii e l'aspirazione verso il sublime amore che... tra il dio e l'uomo sceglie l'uomo e nel dolore meravigliosamente s'immola»<sup>25</sup>. I miti minoici<sup>26</sup> consentono al poeta un'opera di passioni libere e forti.

Le *Personae Fabulae*, come si legge nell'*editio princeps*, sono: Fedra. Ippolito. Teseo. Etra. Il messo e l'aedo. La nutrice Gorgo. La schiava tebana. Il pirata fenicio. Gli efebi. Le fanti. Gli aurighi. I calvacatori. I canattieri.

Si ravvisano, in base alla presenza in scena, ovvero in relazione alle cosiddette battute recitate, come protagonista: Fedra, e personaggi comprimari: Ippolito, Ilico messo-aedo, il pirata fenicio, Chelubo. Teseo appare come un personaggio secondario e inconsistente.

Fedra e Ippolito sono noti nella tradizione letteraria sin dalle origini sofoclee, vi è notizia di una tragedia di cui non ci è giunto il testo, ed euripidea, ben due tragedie un *Ippolito velato*, non giunta, e un *Ippolito*

*coronato*, al contrario il messo-aedo e il pirata fenicio sono creazioni e inserzioni squisitamente dannunziane.

Vien fatto di credere, non del tutto erroneamente ed erraticamente, che spoliazioni e contaminazioni, dalla tradizione classica e nella ricerca anti-classica, la creazione e l'ammirazione compiaciuta, fra vita privata e invenzione letteraria dei personaggi e della poesia di *Fedra*, siano sempre e in ogni caso la trasposizione nella scrittura letteraria della *vita inimitabile* dell'*artifex* infaticabile. Gabriele d'Annunzio indossa le vesti e la maschera, di volta in volta, di Fedra, di Ippolito, di Ilico, di Chelubo. Un d'Annunzio ubiquo o multanime che occupa ogni verso della tragedia. Fedra è la luminosa ma al contempo votata ad un dolore e ad una morte preconizzata dal suo amore impossibile, e basterebbe rileggere le pagine del *Solus ad Solam* per ritrovare fusa e confusa all'anima dell'eroina le anime del poeta e dell'amata Giusini. Ippolito ama i cavalli ed è esperto di cani, di lotta, giovane curioso del mondo e in cerca di gloria: in quante occasioni, fra scrittura epistolare, diaristica e poetica, nel *Notturmo* come nel *Libro Segreto*, l'esperienza dell'uomo d'Annunzio viene rivissuta come giovane efebo e come Ippolito, così come il poeta sente d'essere, anche ormai anziano? Il messo o il nunzio rievoca, nell'etimologia del nome, d'Annunzio, e al contempo diviene aedo, poeta, e nelle sue parole è la quintessenza del potere della poesia: «Io sono colui' l qual porta le parole/ che traggono più presto il pianto agli uomini/ me riempiono d'orgoglio il cuor nascosto/ e consacrano l'ultima speranza». In Chelubo, infine, e nella lunga sequenza ekfrastica d'oggetti preziosi presentati a Fedra, chi non riconoscerebbe il d'Annunzio collezionista, durante tutta la propria esistenza, d'oggetti preziosi e rari? Oggetti tanto amati da generare nel poeta una vera depressione per la vendita all'asta di tutto ciò che era nella villa della Capponcina, sia libri rari e antichi sia preziose suppellettili, non si può, in questa sede, tacere dell'arredamento della sua ultima residenza: il Vittoriale degli Italiani. Inoltre il pirata fenicio viaggia e ama conoscere, sapere, capire, sperimentare, senza timore alcuno, esprimendosi quasi come l'*Ullisside* di *Maia* amato e vagheggiato da d'Annunzio, come colui che rifiuta ogni norma e misura di vita, come re di tempeste, nelle molteplici varianti della tradizione occidentale.

L'opera nella sua straordinaria complessità si ricompone, dunque, nella coerenza della *vita inimitabile* e della poetica di Gabriele d'Annunzio, non superuomo, ma poeta, come non è la sua *Fedra* una superdonna, ma una vera donna capace di un sacrificio estremo; si ricompone altresì nella riflessione teorica sul teatro, precedente la composizione della tragedia, ove finalmente si è potuto verificare puntualmente

che la tragedia della Pasifàeia è una tragedia in cui «all'assoluta modernità dell'ispirazione *si congiunge* una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene», ma non per questo trasferibile ad Atene, bensì propriamente di pari dignità nel presente moderno e novecentesco.

Fedra è sola sin dall'inizio della tragedia, sola ed incompresa anche da chi l'ama come l'aedo, ed è sempre incomprendibile a tutti. L'archetipo mitico di Fedra, per come ci è stato proposto da Euripide a Racine, è straniato e rovesciato, e opera in un contesto che le è tutto completamente ostile ed estraneo, nella compattezza dell'*ethos* comune e condiviso, ma in d'Annunzio questa condizione si amplifica: Fedra irrompe frantumando le certezze di Etra, delle Supplici, di Ippolito e Tèseo, l'enormità della differenza è la cifra connotativa del personaggio. Ella rievoca sovente l'enormità del *ghenos* da cui discende, tutto è smisurato in lei, l'*eros*, la passione, la vendetta, la lascivia, e anche lo stato di follia iniziale.

*Fedra* è paradigma mitologico dannunziano, in cui l'uomo arcaico, rituale, della civiltà primigenia si mesce e confonde con l'uomo storico, reale, della contemporaneità, e a ciò concorrono perfettamente il teatro e il mito. Eroina mitica, ma anche *alter ego* del poeta, dei suoi travestimenti e d'ogni donna da lui amata, segna il pieno e totale superamento del teatro naturalista e borghese, verso un teatro di poesia e simbolista, ma anche d'avanguardia, un'avanguardia squisitamente mediterranea e dannunziana. Dalla malinconia e dal raccoglimento del poeta scaturisce un'opera varia e complessa che ancora sa generare la meraviglia luminosa e infera della passione quando Fedra rivelandosi dice: "il mio sangue/ è maturo di te,/ come il succo del frutto, insino al cuore,/ insino alle radici della mia/ bellezza e del mio male", nella consapevolezza dell'unicità, della solitudine e dell'incomprensione ella proclama irrimediabilmente e dannunzianamente: "la Terra porterà/ ancora i giorni e gli uomini e le biade/ e le opere e la guerra e il vino e i lutti/ innumerevoli, e non porterà/ un amore che sia come l'amore/ di Fedra".

## Note

1. D'Annunzio, Gabriele, *Fedra*. Milano: Fratelli Treves editori, 1909. Per la composizione del presente articolo si è consultata l'*editio princeps* della tragedia curata dallo stesso d'Annunzio, nella pregevole pubblicazione dei Fratelli Treves e con le immagini di Adolfo De Carolis.
2. Numerose sono nel presente testo le colpevoli omissioni, non le si imputino a dimenticanza o ad ignoranza, ma allo spazio concesso e all'impossibilità di ripercorrere la sterminata bibliografia e le infinite suggestioni e riflessioni sulla tragedia di *Fedra*, protrate nel tempo da chi scrive, e che impediscono una ricognizione in sapiente sintesi.

3. AA.VV., *Le molte vite dell'imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica – atti del XXVIII Convegno di studi dannunziani*, Pescara: Edizars, 2001. In particolare gli articoli di Angelo Piero Cappello, pp. 151-171; Riccardo Scrivano, pp. 13-30. Per quanto attiene alle biografie che evidenziano il rapporto fra vita e scrittura: Andreoli, Annamaria, *Il vivere inimitabile – vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano: Arnoldo Mondadori editore, 2000. Chiara, Piero, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano: Mondadori, 2001.
4. Molti si sono occupati della poetica dannunziana *in fieri*, ma un quadro chiaro e studiato offre Niva Lorenzini nell'introduzione e nelle note a: d'Annunzio, Gabriele, *Il Fuoco*, Milano: Arnoldo Mondadori editore – edizione con il patrocinio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", 1998.
5. Essenziali per il problema delle fonti, dell'ideazione e della composizione della *Fedra*: Barberi Squarotti, Giorgio, *Lo spazio della diversità: la «Fedra»*, in D'Annunzio e il Classicismo, Atti del Convegno – Gardone Riviera, 20-21 giugno 1980, in «Quaderni del Vittoriale», n. 23, settembre-ottobre 1980. pp. 115-141. Pavan, Mario: *Modelli strutturali della mitologia greca nella Fedra di D'Annunzio*, Atti del Convegno – Gardone Riviera, 20-21 giugno 1980. pp. 155-168. Gibellini, Piero, *Gabriele e Fedra*, in *Dal gesto al testo*, Milano: Mursia, 1995, e con introduzione a cura dello stesso: d'Annunzio, Gabriele, *Fedra*, Milano: Oscar Mondadori, 2001. Caliaro, Ilvano, *Nell'officina della Fedra*, in *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze: Leo Olschki editore, 1991. Di particolare rilevanza: D'Annunzio, Gabriele, *Lettere a Natalia De Goloubeff (1908-1915)*, a cura di Andrea Lombardinilo, Lanciano: Rocco Carabba editore, 2005.
6. La crociera nello Ionio e nell'Egeo, a cui d'Annunzio fu invitato da Edoardo Scarfoglio, proprietario dell'imbarcazione *Fantasia*, con George Herelle, suo traduttore francese, Guido Boggianni, Pasquale Masciantonio, durò dal 29 luglio al 24 settembre, e comunque il poeta spossato dal mal di mare decise di abbandonare la compagnia degli amici, facendo ritorno in Italia il 16 agosto. Da non passare sotto silenzio che d'Annunzio portò con sé in Grecia, fra gli altri testi classici, due guide d'eccezione: il volume delle *Excursions archéologiques* di Charles Dihel, oltre all'ovvio volume di Pausania sulla *Perigesi della Grecia*.
7. Nella biblioteca di d'Annunzio presso il Vittoriale si conservano sia una traduzione in francese dell'opera di Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero worship and Heroic in History*, a cura di J.B.J. Izoulet-Loubatières, edita da Armand Colin a Parigi, nel 1888, e *La nascita della Tragedia* e *L'opera d'arte dell'avvenire* di Frederich Nietzsche, lette in francese, e giungono ad interferire, nella speculazione tutta estetizzante di d'Annunzio, dal dibattito d'oltralpe.
8. Di fecondo stimolo e lunghe riflessioni per d'Annunzio fu il saggio che l'amico Angelo Conti pubblicò su «Il Marzocco», il 27 febbraio del 1898, dal titolo *La tragedia antica*.
9. Trasfigurata in letteratura è sia la formulazione di un'estetica metateatrale sia la storia d'amore con Eleonora Duse, entrambe nel romanzo capolavoro di d'Annunzio *Il Fuoco*, *op.cit.* Il poeta prende l'eteronimo di Stelio Effrena e la bella attrice è Foscarina.
10. In forma di diario frammentario la vicenda dell'incontro, dell'innamoramento, della fine della storia con Giuseppina Mancini è narrata da d'Annunzio nel *Solus ad solam – seguito dalla lettere a Giusini*, in *Prose scelte*, a cura di Gianni Oliva, introduzione di Antonio Antonucci. Roma: Newton Compton editori, 1995. pp. 3-85.
11. La ricostruzione critica nonché la pubblicazione integrale dell'epistolario è stata completata dall'arguto e attento lavoro di Andrea Lombardinilo, *Lettere a Natalia De Goloubeff*, *op.cit.*
12. D'Annunzio, Gabriele, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano: Garzanti, 1999.
13. D'Annunzio, Gabriele, *Fedra*, *op. cit.* p. III.



14. Si consulti, come di seguito ha fatto chi scrive, il volume di Valentini, Valentina, *La Tragedia Moderna e Mediterranea – sul Teatro di Gabriele d’Annunzio*, Milano: Francoangeli editore, 1992. p. 20. Non adeguato allo spazio concesso effettuare una ricognizione completa delle formulazioni in campo di estetica teatrale e drammaturgica, effettuate da d’Annunzio, ma al fine della comprensione del testo della *Fedra* si offrono *specimina* pertinenti.
15. *Ibidem*, pp. 78-79, da d’Annunzio, Gabriele, *La rinascenza della tragedia*, «La Tribuna», 3 agosto 1897.
16. Morasso, Mario, *Un colloquio con Gabriele d’Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897.
17. Orvieto, Angelo, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d’Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897.
18. Campana, Enrico, (a cura di), *Carteggio col dottor Mistico*, «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939, p. 26. La lettera di Gabriele d’Annunzio ad Angelo Conti, che viene chiamato dottor Mistico e funge da modello per il personaggio di Daniele Glauro, ne *Il Fuoco*, esprime esattamente la poetica tragica dannunziana.
19. Per una narrazione compiuta del mito si consultino: Apollodoro, *I Miti Greci - Biblioteca*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano: Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori editore, 1996. Kerényi, Károly, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano: Mondadori, 1986, pp. 439 e sgg. Il mito di *Fedra* si è ribadito in una iterazione ininterrotta di *Fedre* che proseguono ai nostri giorni con vari esiti e in varie riscritture
20. Lucini, Gian Piero, *L’indimenticabile risciaquatura delle molte Fedre*, in «La Ragione» 27 giugno 1909.
21. In d’Annunzio, Gabriele, *Fedra*, a cura di Piero Gibellini, *op.cit.* pp. XX-XXIV.
22. Guglielminetti, Marziano, *La Fedra di D’Annunzio, e le altre Fedre*, in ATTI DELLE GIORNATE DI STUDIO SU FEDRA, Torino, 7,8,9, maggio 1984. Torino: Edizione della Regione Piemonte, 1985, p. 33.
23. *Ibidem*, p. 45.
24. Caliarì, Ilvano, *Sulle tracce di Chelubo e d’altri*, in *op.cit.* pp. 11 e sgg.
25. Simoni, Renato, *L’origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909.
26. Dal 1893, Arthur Evans scopre e porta alla luce, in varie campagne archeologiche, l’ancora sconosciuta civiltà minoica, con gli scavi de *il Palazzo di Cnosso* a Creta.

## Riferimenti bibliografici

- Andreoli, Annamaria. *Il vivere inimitabile – vita di Gabriele d’Annunzio*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2000.
- AA.VV., *Le molte vite dell’imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica – atti del XXVIII Convegno di studi dannunziani*, Pescara, Edgars, 2001.
- Caliario, Ilvano. *Nell’officina della Fedra*, in *D’Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Leo Olschki editore, 1991.
- Campana, Enrico. (a cura di), *Carteggio col dottor Mistico*, «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939.
- Chiara, Piero. *Vita di Gabriele d’Annunzio*, Milano, Mondadori, 2001.
- Maria Grazia Ciani: Euripide, Seneca, Racine, d’Annunzio, *Fedra*, Venezia, Marsilio, 2003.

- D'Annunzio, Gabriele. *Fedra*, Milano, Fratelli Treves editori, 1909, I edizione dell'opera.
- D'Annunzio, Gabriele. *Fedra*, introduzione a cura di Piero Gibellini Milano, Oscar Mondadori, 2001.
- D'Annunzio, Gabriele. *Il Fuoco*, Milano, Arnoldo Mondadori editore - edizione con il patrocinio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", a cura di Niva Lorenzini, 1998.
- D'Annunzio, Gabriele. *Lettere a Natalia De Goloubeff (1908-1915)*, a cura di Andrea Lombardino, Lanciano, Rocco Carabba editore, 2005.
- D'Annunzio, Gabriele. *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano. Garzanti, 1999.
- D'Annunzio, Gabriele. *Solus ad solam - seguito dalla lettere a Giusini*, in *Prose scelte*, a cura di Gianni Oliva, introduzione di Antonio Antonucci, Roma, Newton Compton editori, 1995, pp. 3-85.
- Gibellini, Piero. *Gabriele e Fedra*, in *Dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995.
- Guglielminetti, Marziano. *La Fedra di D'Annunzio, e le altre Fedre*, in ATTI DELLE GIORNATE DI STUDIO SU FEDRA, Torino, 7,8,9 - maggio 1984 - Torino, Edizione della Regione Piemonte, 1985.
- Lucini, Gian Piero. *L'indimenticabile risciaquatura delle molte Fedre*, in «La Ragione» 27 giugno 1909.
- Morasso, Mario. *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897.
- Orvieto, Angelo. *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897.
- Pavan, Mario. *Modelli strutturali della mitologia greca nella Fedra di D'Annunzio*, Atti del Convegno - Gardone Riviera, 20-21giugno 1980, pp. 155-168.
- Simoni, Renato. *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909.
- Squarotti, Giorgio Barberi. *Lo spazio della diversità: la «Fedra»*, in *D'Annunzio e il Classicismo*, Atti del Convegno - Gardone Riviera, 20-21giugno 1980, in «Quaderni del Vittoriale», n. 23, settembre-ottobre 1980, pp. 115-141.
- Valentini, Valentina. *La Tragedia Moderna e Mediterranea - sul Teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Francoangeli editore, 1992.

## Le idee invendute di un'umanità all'asta un'interpretazione di Bando nell'opera di Sergio Corazzini

**Abstract:** Generally read as an ironic or playful exception, *Bando*, instead, perfectly places itself in Corazzini's poetical production, and can be considered an ideal achievement of it, also considering its relevant position in conclusion of *Libro per la sera della domenica*, the last collection published by the author still alive. The human corruption of the auction milieu, the tensions to bestiality and self-loosing are the most remarkable aspects of this continuity with the rest of Corazzini's poems, of which is purposed a fast but extended *excursus*, developed by a dialogue with crepuscular directions of Brazilian modernism, especially expressed by Manuel Bandeira. The agitation of the auction reverses itself in an useless prayer addressed to uninterested people; death, suicide, prostitution seem resurface from more than one verse, recalling the central experiences of Corazzini's *Desolazione*, *Dolcezza* and prose works. Only distinguishing, despite of the difficulty of lyric contest, an "I-auctioneer" and an "I-lyricist", it is possible to define a double tone: on the one hand, the oratory plea of the desperate auctioneer; on the other hand, the lyric denunciation of a crisis which attacks, more than the dealing of ideas, their interest for an only potential public of bidders, that is mankind.

**Keywords:** Corazzini, crepuscular poetry, decadence, crisis, Bandeira, auction.

**Riassunto:** Spesso letta come eccezione d'ironia e vivacità, *Bando* s'inscrive pienamente, invece, nel panorama poetico corazziniano, e ne è l'ideale coronamento, posta com'è a chiudere il *Libro per la sera della domenica*, ultima raccolta pubblicata vivente il Poeta. La corrosione, ora tutta umana, dell'ambiente dell'asta, le tensioni all'animalità e a un'escatologia dell'abbandono del sé sono i termini più vistosi di questa continuità con l'intera opera di Corazzini, di cui si propone un rapido ma esteso *excursus*. La concitazione dell'asta si ribalta in vana preghiera a passanti disinteressati all'idea in sé, morte, suicidio, prostituzione paiono riemergere, sommersi, da più di un luogo del testo,

richiamando esperienze centrali del Corazzini della *Desolazione*, delle *Dolcezze* o delle prose. È distinguendo, pur nella difficoltà del contesto lirico, tra un "io che batte l'asta" e un "io poetante" che si perviene alla definizione di un tono duplice: la supplica orante del banditore disperato da un lato, dall'altro la denuncia inesorabile di una crisi, che investe, più che la vendibilità in sé delle idee, il sostanziale disinteresse che esse generano nel potenziale uditorio di offerenti, l'umanità.

**Parole chiave:** Corazzini, poesia crepuscolare, decadentismo, crisi, Bandeira.

"Eu tenho vinte e dois anos e tu às vezes fazes-me sentir como se tivesse oitocentos"<sup>1</sup>: così la giovanile prospettiva di Jorge de Sousa Braga di fronte alla rimessa e violentata, soprattutto derisa identità portoghese, veniva proiettata, già in quell'*incipit*, in una dimensione che, più che senile, potremmo definire secolare, notturna, in tutta la sua insanabile decrepitezza. Se il salto dai venti ai mille anni può esser così breve, nella misura di un verso, di un'impressione, di una condizione, se può essere metafora di una crescita condotta all'estremo, l'estremo di una fanciullezza che si porta il fardello di una coscienza critica e di crisi più che senile, ebbene, nel lanciarsi in questo salto non possiamo che varcare la soglia della poesia di Sergio Corazzini.

L'"accesso" alla poesia di Corazzini non può che essere tutt'altro che scolastico o prevedibile. Il silenzio che si è creato intorno al nostro Poeta proprio nell'anno e nei giorni del centenario della morte, avvenuta il 17 giugno 1907, è parlante. Una scarsità di dibattito e di interventi critici che è sintomo indiscutibile di una protratta difficoltà di sciogliere proprio quel nodo interpretativo, tutto corazziniano, che il verso di Jorge de Sousa Braga suggeriva: apparentemente impossibile, infatti, coniugare, o per lo meno potersi definitivamente orientare, tra il *cliché* del fanciullo lacrimevole mai cresciuto e la filigrana di una poesia matura, se non senile, ma di certo perfettamente conscia di un profondo cambiamento. Un senso di crescita cui francamente pare, a chiunque si avvicini alla lettura della poesia corazziniana, di pervenire in clamoroso ritardo rispetto al "fanciullo" che ispirerà queste pagine, uno scrittore che a vent'un anni (una morte invocata e raggiunta ancor prima, dunque, di quei senili ventidue anni di Sousa Braga) già assurgeva ad esempio paradigmatico di un'intera temperie culturale del suo tempo, il tenue ma fragoroso crepuscolarismo romano.

L'interpretazione di *Bando*, salpando magari dai languori di un *Dialogo di marionette* o dalle varie *Stazione sesta* e *Canzonetta all'amata*, pare l'approdo, a prima vista, a una più adulta poesia critica, meno sentimentale o patetica, ordita più di spirito lottante che lacrimevole.

Eppure, al solo sfogliare le esigue raccolte corazziniane, immediatamente ci si rende conto che il giro d'anni e di liriche tra l'effusione e la protesta è davvero impercettibile, inesistente. L'unica soluzione critica, a questo punto, è tentare una lettura ravvicinata, fortemente reticolata, del nostro *Bando*, gettando un occhio, sempre, sul testo a fianco, su ciò che compare qualche pagina più in là, così diverso eppure così simile.

La complessiva giovialità con cui l'interlocutore e venditore pare accoglierci è tratto vitale fin dall'apertura, così segnata, non a caso, da quell'elemento di teatralità esibita che trova nei "lumi" l'aspetto più caratterizzante, come se ci trovassimo già lì, di fronte alla ribalta di una casa d'aste. Il contesto del *Dialogo di marionette*, se fosse necessario ricordarlo, è del tutto analogo, così intrecciato di quella sincerità mista a finzione che solo *l'addore 'e teatro* può regalare:

- Mio grazioso amico,  
il balcone è di cartapesta,  
non ci sopporterebbe! [...]

- Oh, non avete rimpianti  
per l'ultimo nostro convegno  
nella foresta di cartone?<sup>2</sup>

Ma la scena si sposta, o meglio, si precisa: non il teatro, ma le "sale", la "reggia", insomma, luoghi topici crepuscolari, si dirà, eppure ora declinati diversamente dalle vecchie ville in decadenza fisica tipo il gozzaniano *Viale delle statue*<sup>3</sup>, o simili ambienti remoti e inquietanti di cui anche Corazzini, naturalmente, era esperto. (D'Aquino Creazzo, 1989). "Troppo c'illuse il sogno di Sperelli"<sup>4</sup>, e così sono le idee a decadere, non le statuine o i cornicioni. Nel portico della *Villa antica* (quanti anni da quel 1903, parrebbe!)

... due legiadrette Eve  
un Don Giovanni sotto braccio prende.  
inesorabilmente, e quanto gozzanianamente  
statuette moribonde e rotte,  
o, della villa dolci sentinelle!<sup>5</sup>

Ora non ci interessano più le suppellettili mobili, la crisi si fa ben più radicale ed è nelle sale che il marcio scrosta le anime, le idee, in una parola: l'uomo. Ecco già, fin nelle *Aureole* (e siamo nel 1905), *La finestra aperta sul mare*:

Le antichissime sale morivano  
di noia: solamente l'eco delle gavotte,  
ballate in tempi lontani  
da piccole folli signore incipriate,  
le confortava un poco<sup>6</sup>.

E guardiamo anche da chi è abitata la luccicante reggia (quanto simile a quella del *Bando?*) di *Elemosina del sonno*:

È dunque la tua reggia  
meravigliosa, questa che fiammeggia  
come un rogo? [...]

Piccolo vecchio lebbroso,  
non sorridere così!<sup>7</sup>

A questo punto, il passo è breve: tale è la decomposizione dell'uomo nelle sue stanze che l'unica soluzione, forse nemmeno quella economicamente più conveniente, è vendere, dar via la roba vecchia, farsi definitivamente "cosa", puro oggetto che senza vergogna è pronto a darsi a buon prezzo, ai primi venuti: l'umanità si relega, così, a periferia della modernità<sup>8</sup>. Non pare esserci più quel "volersi offrire" un po' bigottello del primo Corazzini, ancora tutto intriso di un certo lirismo stile "pi gliatemi, ché tutti vi ho amato":

Uomini, io venni al mondo per amare  
e tutti ho amato! Ho piantato tutti i pianti  
vostri e ho cantato tutti i vostri canti!<sup>9</sup>

Né, del resto, è presente quel darsi che tanto sa di suicidio, o, in linea con certe novelle dannunziane<sup>10</sup>, di un donarsi alla natura, ricongiungersi con essa in una sorta di panico ritorno, quale è quello della vecchia torre che, ancora nella *Finestra aperta sul mare*, "si donò al mare". E invece, tutto sommato, credo sia da percorrere una strada ben più recente, quella, tanto per intenderci, segnata con massima autorevolezza dalla *Desolazione*:

e desiderai di essere venduto,  
di essere battuto  
di essere costretto a digiunare  
per potermi mettere a piangere tutto solo,

disperatamente triste,  
in un angolo oscuro<sup>11</sup>.

Certo, e non dobbiamo restarne sorpresi, il tono della *Desolazione* è fatalmente assai più patetico, autodistruttivo, apocalittico, ma attenzione: l'esito della disforia, dal punto di vista escatologico, non è poi così distante da quello di *Bando*:

Io vendo perché voglio  
raggomitolarmi al sole  
come un gatto a dormire  
fino alla consumazione  
de' secoli!...

La proiezione verso la "consumazione de' secoli" e l'isolamento quasi onirico "in un angolo oscuro" sono di certo imparentati, discendenti comuni come sono, lo leggiamo, della fine delle idee e della loro conseguente vendita (che a questo punto suona un po' come la firma di un assegno a vuoto), asta cui, presumiamo, ben pochi, nonostante i prezzi stracciati, saranno accorsi. Se in un intervento critico a Gabriele Gabrielli le idee (anzi, quasi sarcasticamente, l'"Ideale"), sottendono ormai una possibilità di sorriso d'imbarazzo:

Egli è giovine, quanto Lei, forse, e perché vuol dunque abbattere in così malo modo il lavoro di un fratello nell'Ideale? Sì, nell'Ideale, non sorrida signor Gabrielli<sup>12</sup>.

È nel *Soliloquio delle cose* che gli oggetti, insomma le stesse idee materializzate (un po' come i buoni vecchi "abiti" di Peirce), si scoprono, nel loro vaneggiante interloquire, un'immensa nullità:

Noi non siamo che cose in una cosa: immagine terribilmente perfetta del Nulla<sup>13</sup>.

O ancora, se mi è concessa una piccola citazione un po' "estravagante", ricorderei il Renato Zero dell'ormai lontano 1977, che cantando *Mi vendo* prometteva persino l'alienazione della "grinta che (tu) non hai":

Mi vendo la grinta che non hai,  
in cambio del tuo inferno ti dò due ali sai.

Mi vendo un'altra identità!  
Ti dò quello che il mondo distratto non ti dà.  
E lo vendo, eh già, a buon prezzo si sa!

Vender l'anima come vender nulla, insomma: ed è proprio alla bancarella di Manuel Bandeira, significativamente il più crepuscolare dei poeti brasiliani novecenteschi, coetaneo di Corazzini e suo appassionato lettore<sup>14</sup>, che si consuma una impossibile svendita di palloncini, non a caso assai simili agli occhi incavati dei bambini che li guardano, tanto poveri da non poterli comprare; un'asta, questa, che ostentando ma negando la via del divertimento, esprime una crisi ben più complessiva del riconoscersi, sia pure nel gioco, uomini:

Na feira livre do arrebaldezinho  
Um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:  
«O melhor divertimento para as crianças!»  
Em redor dele há um ajuntamento de menininhos pobres,  
Fitando com olhos muito redondos os grandes balõezinhos muito redondos<sup>15</sup>.

È, guardacaso, la stessa immagine che una decina d'anni prima, tra i suoi *Frammenti lirici*, già aveva impiegato Clemente Rebora, con tanto di ardita metafora infantile e di spirito volontaristico di sacrificio; il palloncino, ora, si fa scatto iconico e motore di un senso di rivalsa rispetto alla crisi dell'uomo "pecorume": il bando, qui, si declina piuttosto in un immolarsi individualmente, che poi è ancora un venderci, in chiave forse più volontaristica, alla collettività allo sfascio:

Il gonzo pecorume  
dei ragazzi di scuola,  
e, palloncini sugli spaghetti, oscilla  
dai corpi smilzi il vuoto delle teste:  
dietro mi stringo con passo caduto,  
vittima che s'immola  
al sacrificio muto<sup>16</sup>.

Questa escatologia apocalittica da "fine delle idee", questa vera e propria epopea dell'abbandono, in primo luogo di sé, trova alcune evidenti radici ben prima della tanto invocata "consumazione dei secoli"; basta leggere e mettere a fronte alcuni versi delle due poesie immediatamente precedenti *Bando* che, sarà bene ricordarlo, svolge non a caso la



funzione di chiudere la raccolta del *Libro per la sera della domenica* e con esso la produzione corazziniana inserita in raccolta vivente l'autore:

...Sarà questa  
l'ultima grazia... Non sai  
che me ne voglio andare?<sup>17</sup>

L'ultimo Desiderio  
con la logora  
chitarra a bandoliera  
cerca per ore e ore  
la Disperazione.

Ma non la trova... né la troverà,  
ché gli è la Bella fino dalla sera  
nel cuore<sup>18</sup>.

Da qui si parte per rassegnarsi alla fine dei secoli: desiderio di partenza, impellenza di una distanza, disperazione del desiderio d'amore. È un *cocktail* esplosivo: altro che bandi e scene comiche, qui, di "finale", c'è solo l'umana sopravvivenza! Ecco allora l'animalità<sup>19</sup>, l'esito primo della fuga della ragione, e forse – sopraggiunge sempre il legittimo dubbio – la sublimazione letteraria della bestiolina al rango d'uomo: è il gatto, l'essere che resta, l'anima, in fondo, che ti salva, quel periodico letterario ritorno che, dal micio imbalsamato di casa Petrarca, ci conduce, attraverso secoli di letture, fino all'Alvaro di Elsa Morante<sup>20</sup>, passando, è bene ricordarlo, non solo per *Le chat* di baudelairiana memoria<sup>21</sup>, ma anche per quel Manuel Bandeira che, come osserva Roberto Vecchi, "si incamminava sulla strada della tradizione tra Decadentismo e Futurismo italiani, identificandosi nella condizione crepuscolare che permeava questa *avanguardia senza rivoluzione*" (Vecchi, 2007, p. 97), cioè quella brasiliana degli anni '20, trasferendo così i modi crepuscolari nella poesia della sua terra e del suo tempo:

O bicho não era um cão,  
Não era um gato,  
Não era um rato.  
O bicho, meu Deus, era um homem<sup>22</sup>.

Um gatinho faz pipi.  
Com gestos de garçom de restaurant-Palace

Encobre cuidadosamente a mijadinha.  
Sai vibrando com elegância a patinha direita:  
– É a única criatura fina na pensãozinha burguesa<sup>23</sup>.

Siamo oltre la compagnia domestica, il gatto ormai fa da Noè a un uomo ormai folle, che si mette all'asta, che si ridicolizza da sé: dalla vecchia *Genesi*, le parti si sono invertite, e ora sembrano gli animali a far sbarcare sull'Ararat una sbandata umanità. La figura felina assurge così non solo a chiave introiettiva di esercizio interiore per l'uomo, ma addirittura a chiave di lettura proiettiva rispetto all'universo e alla divinità, come già ben testimoniava il modello delle *Fleurs du mal*:

Cette voix, qui perle et qui filtre  
Dans mon fonds le plus ténébreux,  
Me remplit comme un vers nombreux  
Et me réjouit comme un philtre. [...]

C'est l'esprit familier du lieu ;  
Il juge, il préside, il inspire  
Toutes choses dans son empire ;  
Peut-être est-il fée, est-il dieu?<sup>24</sup>

Che il gatto assuma un specie di funzione salvifica, di quiete finale e cosmica, si direbbe ampiamente dimostrato da una non troppo fugace comparsa in una estravagante, *Il gatto e la luna*:

...il gatto enorme, il gatto enorme e nero,  
come se in lui la notte atra si fosse  
materziata per incantamento.

Or va, torna col vento, ma se il vento  
spegne il lume ad un tratto, nella via  
rimangono due stelle in cui la pia  
luna in sua dolce meraviglia è assorta<sup>25</sup>.

È nel gatto, infatti, che si intromettono le luci della notte, e la sua stessa nerezza è immagine del buio: quasi che gli angeli dell'*Apocalisse* vadano riavvolgendo i cieli proprio intorno al brillante, nerissimo suo pelo. E il cielo, la Luna lo guarda, assorta: ecco l'ultima preghiera dell'uomo perché una divinità lo contempi ed elargisca pietà, è la preghiera del farsi gatto, farsi creatura, essere tutto e niente insieme,

essere, per dirla ancora con Manuel Bandeira, in una “solitudine che è piena di voci”, come nella mesta sala in cui s’inscena il nostro bando:

E o luar úmido... fino...  
Amávico... tutelar...  
Anima e transfigura a solidão cheia de vozes...<sup>26</sup>

E siamo, in una parola, in una riemersione minoritico-creaturale di tutto stile francescano, non ignota già alla lirica italiana scapigliata, naturalmente nei suoi recessi più apertamente crepuscolareggianti, come il Praga di In pace<sup>27</sup>. Al micio, Govoni faceva fare una bonaria siesta<sup>28</sup>, e quella siesta, in Corazzini, tenta di ribaltarsi in estrema quiete umana: il salto, sia pure tra fraterni amici, non è da poco.

Ma ritorniamo dalla via felina alla strada maestra, e riprendiamo le redini dei tristi destini umani. Le tappe sono ormai piuttosto chiare: stanchezza (gatto *docet*), esaurimento delle idee, vacuità totale, tremenda, definitiva, rinuncia estrema a tutto. *Bando*, lo si diceva all’inizio di questo contributo, è un centro importante di proiezione testuale: è necessaria una lettura di tale poesia, che si proietti nell’intera produzione corazziniana e che dia una ragione anche strutturale a quest’ultimo caposaldo (per dir la verità ben poco sfiorato dalla critica) del *Libro per la sera della domenica*. La stanchezza, avviando tale lettura comparativa, prende le mosse ancora dalla *Desolazione*, in cui ve n’è l’affermazione più convincente e netta:

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco...<sup>29</sup>

Ed è anche l’asserzione che lega più direttamente il senso di *spleen* con il desiderio di morte: se forse in tale celeberrimo verso il tono, come detto, è assai patetico e cosmico, certo l’analogia con il principio motore del *Bando* è evidente. Non a caso, una delle liriche baudelairiane recanti il titolo *Spleen* non manca di avviarsi con un dettato spiccatamente attribuibile al percorso che sarà di Corazzini, e incredibilmente assonante con l’*incipit* di Sousa Braga da cui anche noi siamo partiti:

J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans.  
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,  
De vers, de billets doux, de procès, de romances,  
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,  
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.

C'est une pyramide, un immense caveau,  
Qui contient plus de morts que la fosse commune<sup>30</sup>.

Da qui il non saper “francamente più riconoscere il Corazzini che dorme ‘con le mani in croce’ e che si comunica ‘del silenzio, quotidianamente, come di Gesù’” ravvisato dal Farinelli (Farinelli, 1999, p. 100), va forse ridotto a un aspetto più che altro tonale, ma assai meno la cosa è valida sul piano strutturale e analogico. Dalla stanchezza – fors’anche razionalità estremizzata – alla follia alla bestialità (lo si è visto), il passo è breve, e la fine del “filosofo” Jacopo Laurati dopo la tremenda (cercata?) caduta dalle scale nel *Traguardo* (unica opera teatrale scritta dal nostro Poeta) è emblematica per il nostro discorso:

Jac. (*rileva le palpebre, si guarda intorno, impassibile. A poco, a poco, un riso ebete si delinea sul volto. Tutti si appressano, stupefatti, angosciati. Egli ha improvvisamente dei gesti di fanciullo. La verità balena a gli occhi dei presenti, orribile*).

Ber. (*a Claudio sottovoce*) È finito?!

Clau. La sua vita è finita. Ha perduto; toccava quasi il traguardo, ha perduto tutto. È orribile. Jacopo Laurati è un idiota, ora. La sua grande vita fu inutile per lui. Il caso ha voluto scherzare a lungo, poi il giuoco l’ha stancato, e si è disfatto dell’uomo<sup>31</sup>.

L’uomo, schiacciato, abbandona il sé ed è invaso dalla follia: la situazione è del tutto simile a quella del protagonista del nostro *Bando*. Ivi compreso l’accenno alla regressione infantile che, sebbene non sia riconosciuto dal Farinelli (Farinelli, 1999, p. 101), sembra evidente nel riferimento finale alla “voce | piangevole”, come, nel testo drammatico, ai “gesti di fanciullo”. Assai probabile, dunque, che a battere l’asta sia proprio un folle, semplicemente un uomo che, per un attimo, ha preso coscienza della propria crisi e ha deciso di gettarsi dalla tromba delle scale: o morte, o follia. L’esito, in entrambi i testi, è forse il peggiore, e qui riconosciamo il ben noto Corazzini, sotto le consuete insegne dell’espressione fanciullesca. Un uomo in decadenza, si direbbe, ma non di una decadenza dannunziana, bensì ideale, apocalittica e strettamente legata all’ineluttabile umano destino: pare, in filigrana, di rileggere il ritratto del vecchio *Leone XIII*: stessa reggia, stesso onirismo, stessa tendenza mortifera, stessa umanità portata via:

Il pontefice è là: tetro, verdastro,  
ultimo re ne la superba reggia;

un rosario lievissimo azzurreggia  
fra le immobili dita d'alabastro.

Dorme? Sogna? È tranquillo forse come  
giammai lo fu il dolce vecchio asceta.  
È tranquillo: raggiunse la sua meta?  
ode Cristo Gesù chiamarlo a nome?

O forse presa da malinconia,  
gli detta un verso l'anima fuggente?  
o forse è così queto, indifferente  
perché il core gli fu portato via?...<sup>32</sup>

“Portato via”, verrebbe da ricordare, come sradicato è quel baluardo di statuaria umanità, bella e intrattabile, ma quanto ahimè anche fragile e in realtà malferma, dico il *Cacto* di Manuel Bandeira, simile, forse, nel suo gesticolare disperato, a quello che possiamo immaginare attribuibile al banditore corazziniano:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária: [...] Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.  
O cacto tombou atravessado na rua [...]

- Era belo, áspero, intratável<sup>33</sup>.

È il crollo dell'umanità, colta nei suoi ultimi atti, negli ultimi “gestos de desespero”, in una fugace “expressão da dor” che viene però, nel contempo, radicalmente umanizzata e resa, sia pure postuma, sublime ed elevata “pela mediação da arte”<sup>34</sup> (Arrigucci jr., 1998, p. 209). Crollo ed elitarismo “intratável”, artisticamente raffinato, sono due poli di certo ben noti anche a Corazzini: un senso, infatti, di distacco e di aristocraticismo del poeta, in quanto scrittore storico, in quanto Sergio Corazzini, non poteva mancare, è questione di ora/allora, di distinzione dell'autore dall'opera, se non addirittura di concorrenza ideologica tra io poetante e “personaggio” della lirica: ed ecco, allora, distinguendo questi due piani, come da contraltare alla melliflua e reiterata offerta della voce del *Bando*, leggiamo le sdegnose e quasi antipatiche condanne del povero piccolo borghese alla società umana

circostante, si chiami essa pubblico letterario o cerchia di letterati, o ancora, in generale, umanità:

...un pubblico idiota e cattivo.

Quale è, in questo caso, il pubblico italiano<sup>35</sup>.

Non vi sembra che sarebbe molto più «nostro», più «intimo» più «divino» un convegno privatissimo, presenti pochi amici degli amici?<sup>36</sup>

La mia tristezza è, oggi, la tristezza di chi, per mangiare del pane, ingoia delle pietre davanti a un pubblico curioso, nel mezzo di una piazza triste. Io non so più nulla di me. Vorrei andarmene a piangere lontano...<sup>37</sup>

Seguendo questa pista di ribaltamento, di contrapposizione e sdoppiamento tra io poetante e io parlante, tra voce poetica e voce che batte l'asta, insomma, è possibile altresì sconvolgere la tradizionale interpretazione di *Bando* come poesia di vena quasi palazzeschiana (di cui portabandiera rimane persino un Saba<sup>38</sup>), nella direzione, si direbbe, di una rinuncia alla poesia giocata tutta sull'equilibrio di un saltimbanco stile *Chi sono?* (Sanguineti, 1990, p. 51). In effetti, rimane fuori di dubbio che coniugare la celebre asserzione corazziniana sul *Libro per la sera della domenica* come "libro violento di tenerezza e d'ironia"<sup>39</sup> con l'idea di *Bando* in quanto "liquidazione di una poesia che ha perso ogni valore" (Landolfi, 1999, p. 37) porti all'inevitabile risultato di una lettura sarcastico-ironica, insolitamente vivace della nostra lirica. Eppure, in una lettera ad Antonello Caprino, è lo stesso Corazzini a suggerirci il ribaltamento cui si accennava:

Quanti suicidi avvengono per una frase udita passando vicino a due esseri ebbri di gioia di vivere, o scorrendo le porte illuminate di un teatro o leggendo un libro! Dove più ferve la vita è la Morte<sup>40</sup>.

È qui l'accostamento tremendo, il burrone da cui si getta il nostro venditore d'asta, è qui la peculiarità del *Libro per la sera della domenica*, di manifestare, come ha osservato Angela Ida Villa, "l'attitudine a far coesistere atteggiamenti opposti, il gaio e il serio, l'irridente e il grave"<sup>41</sup> (Villa, 1999, p. 60). O ancora, quella "funzione di tener lontana la morte mimando l'incontenibile momento sorgivo della vita" che Starobinski vedeva fin negli arlecchini di Apollinaire (Starobinski, 1984, p.

139). È, insomma, quel principio di reversibilità tra mestizia e gaiezza su cui si fonda la maschera in quanto *topos* della poesia crepuscolare<sup>42</sup>, dalle marionette corazziniane al *Carnaval* bandeiriano (Bandeira, 1993, pp. 77-102), di una “carnavalização” che, essendo soggetta, come osserva Roberto Vecchi, a una sconvolgente “regularização dentro do quotidiano” (Vecchi, 1998, p. 307), fatalmente, segnala Finazzi-Agrò, “tem muito a ver com a tanatologia” (Finazzi-Agrò, 1998, p. 265). Un gioco di ribaltamenti, di opposti, di chiaroscuri che, in una parola, Manuel Bandeira, nella contemplazione estatica del nudo femminile, sintetizzava, sempre in *Carnaval*, con *Alumbramento* (Bandeira, 1993, p. 99): “iluminação epifânica” che, costruendosi “sobre a mistura de elementos opositivos”, cioè *lumen* e *umbra*, “produz uma poderosa imagem de síntese da totalidade” (Vecchi, 1998, p. 308), pur partendo, è bene ricordarlo, da un materiale poetico sempre e rigorosamente crepuscolare, “humilde” e “menor”. Condizione, quella del mascherato, del tutto umana, intrinsecamente e costitutivamente, “rivelatrice che porta la condizione umana fino all’amara coscienza di sé stessa” (Starobinski, 1984, p. 122), come suggeriva non solo il Praga di *Tutti in maschera*:

E tu in ginocchio pregalo  
 che ci lasci la nostra,  
 perché sarebbe orribile  
 l’anima messa in mostra!<sup>43</sup>

ma già anche il Baudelaire di *Le masque*:

- Elle pleure insensé, parce qu’elle a vécu!  
 Et parce qu’elle vit! Mais ce qu’elle déplore  
 Surtout, ce qui la fait frémir jusqu’aux genoux,  
 C’est que demain, hélas! il faudra vivre encore!  
 Demain. après-demain et toujours! - comme nous!<sup>44</sup>

Ed è proprio Baudelaire, nel disegno di Starobinski, ad avere inaugurato la figura del “clown tragico”, della “contraddittoria vocazione dello slancio e della caduta, dell’altitudine e dell’abisso, della Bellezza e della Sventura” (Starobinski, 1984, p. 103), dal Pierrot di un saggio sul comico (ivi, p. 104) ai poemetti in prosa *Une Mort héroïque*<sup>45</sup> (ivi, pp. 105-110) e *Le Vieux Saltimbanque*, così simile, in fondo, al nostro banditore d’asta, nella “vana e derisoria volontà di spogliarsi dei propri panni”, che ormai “sono del tutto inutili” al punto che, benché “speri di

attrarre l'attenzione", "ha smesso di interessare, ed ora sono gli uomini che si allontanano da lui" (ivi, pp. 112-113):

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque [...].

Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gai ni lamentable; il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.

Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère!

[...] Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!<sup>46</sup>

Così la concitazione di una casa d'aste (ripeterei, per dir la verità, assai probabilmente poco affollata) si ribalta in men che non si dica in immagine di decadenza, declino, morte. Come ben segnalava sempre Starobinski, il carnevalesco, il *clown*, essendo "anzitutto assenza di significato, attinge il significato supremo di contraddittore" e si manifesta anche, non a caso, proprio nella figura "della vittima espiatrice o del demone ingannatore" o ancora "dello slancio ottimista verso l'alto o della caduta nell'abisso" (Starobinski, 1984, p. 151). Ed è infatti negli ultimi pochi versi della prima lunga strofa che s'insinua l'idea di un abbandono di vita, un passaggio di testimone a un "voi" cui forse si va prospettando, più che una vendita all'asta, un dono, un lascito pressoché gratuito di sé:

Diventerete celebri  
con pochi denari.  
Pensate: l'occasione è favorevole!  
Non si ripeterà.

Posta la "impossibilidade do ideal", ha commentato Ettore Finazzi-Agrò partendo dalla *Canção das duas Índias*<sup>47</sup> del Bandeira, "o 'fazer' agitado não paga, não ajuda a dar um passo adiante em direção aos lugares do desejo: o que tem efeito é, pelo contrário, o deixar-se andar" (Finazzi-Agrò, 1998, p. 273). Il che, tra le righe, rinvia a un'accorata e desolata dichiarazione in una lettera di Corazzini a Marino Moretti:



Morirò presto, Marino; la mia giovinezza è perduta per sempre. Voi vivrete e Aldo e tutti li amici miei più teneri, vivrete in grande gioia di vita e di arte! Io sarò un ricordo: il ricordo di un povero dolce amico d'infanzia che si chiamava Sergio ed era un poeta, un poeta troppo melanconico per essere sincero - forse si dirà - troppo sarcastico per essere angelico<sup>48</sup>.

Una dichiarazione che, arrivando in concomitanza cronologica con la stesura del *Libro per la sera della domenica*, ci indirizza chiaramente verso la duplice, grande portata di *Bando*: mesto passaggio di testimone da un lato, grido sarcastico<sup>49</sup> dall'altro. Solo questi due poli si danno: l'abbandono del sé desolato, proprio, appunto, di una *Desolazione*, l'urlo ironico ribaltabile in mortifero del *Bando*; dantescamente, di fronte all'invasività del male, solo questa seconda soluzione, praticata nei nostri versi come il grido di un san Pietro<sup>50</sup>, sembra la più convincente e fors'anche *engagée* con cui Corazzini potesse chiudere la sua esperienza terrena di poeta in raccolta. Ed è forse proprio la *Sera della domenica* l'attimo fuggente degli amori posttribolari, ancillari, degli ultimi e forse raffazzonati lavoretti delle *cocotte* ormai stanche<sup>51</sup> dal duro fine settimana di fatiche:

ora che nei postriboli  
le femine si lasciano baciare  
cantando  
il breve elogio funebre  
della verginità...<sup>52</sup>

Quanto corre tra il loro vendersi e quello del nostro banditore? Per non istituire, peggio ancora, un confronto meschino con lo stupro incestuoso cui è costretta la piccola protagonista dello scandaloso racconto *Una storia*, lì lì trascinata nel retrobottega di un bordello:

Un passo risoluto fece in quel mentre scricchiolare la scala di legno: un uomo entrò, mio zio. Al vedermi in quel luogo, in quell'ora notturna, quasi, sbarrò gli occhi, per un istante, un'infinita stupefazione si delineò nel suo volto, una parola infame gli uscì, sdegnosa, da le labbra. Caddi in ginocchio, giurai su mia madre morta, su mio padre morto, che ero ancora tale, quale egli m'aveva accolta dodici anni prima; mi sghignò sulla faccia.

Dopo, fu di me, ciò che è stato di tutte; la mia anima imputridì nella melma con il mio onore; il malo Destino ebbe fretta, m'infamò ancor prima dell'ora<sup>53</sup>.

Qui, in quest'ultimo passo, sembra più decisivo il travalicare dalla sconfitta fisica, concreta, delle prostitute domenicali, allo scacco dell'anima, l'oltraggio supremo dello spirito che fa della giovane narratrice di *Una storia* esempio paradigmatico di un'età di crisi. Noi siamo invece – e non è forse ancor più drammaticamente remissivo? – di fronte a uno che vende, che si vende, e che aliena *tout court* le proprie idee, che a viso aperto non esita a infangare il proprio io nella melma di un prezzo stracciato. È una forma di prostituzione fortemente imparentata con l'imputridire del "mio onore": è l'indifferenza verso qualsiasi senso di "gloria", aldilà della laurea poetica, bensì con riferimento alla semplice gloria dell'essere compartecipi della definizione di umanità. Prostituzione delle idee, fine della gloria e dell'onore umano, suicidio: il passo è veramente breve, direi subitaneo, immediato, fin dalle *Dolcezze*:

Oh, la gloria e la morte, in loro arcano  
fascino hanno le illusioni istesse!  
Quanta di sogni ardimentosa messe  
nasce in un cielo e muore in un pantano!

Quietamente il bimbo a morte elesse  
la giovinezza sua fiorente in vano  
ne l'estasi d'un sogno sovrumano  
che la fantasiosa anima eresse.

Una sera, s'uccise...<sup>54</sup>

Dolcezze, passioni, suicidio: *topoi* irrinunciabili<sup>55</sup>, si direbbe, di una poetica crepuscolare definibile in quanto tale, fino alla ripresa, ancora una volta fedele, nell'*Último poema* di Manuel Bandeira, ultimo come è *Bando* nelle raccolte corazziniane, ed estrema dichiarazione di languore e morte, di "decisiva inversione del sublime" (Vecchi, 2007, p. 99), invocati come termini ultimi del dire poetico:

Assim eu quereria o meu último poema.  
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencio-  
nais [...]  
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação<sup>56</sup>.

Da qui è ormai fin troppo facile pervenire agli ultimi nostri tre versi, a quel tono che da molti è stato letto come dissonante rispetto al

resto della lirica<sup>57</sup>, ma che è in realtà l'unico suo coronamento possibile, il solo accettabile rattrappito regresso all'infantilismo e alla preghiera<sup>58</sup>:

sarei, semplicemente, un dolce e pensoso fanciullo  
cui avvenisse di pregare, così, come canta e come dorme<sup>59</sup>.

L'atto di preghiera e di remissione regressiva è così naturale, semplice e sincero ("come canta e come dorme") da essersi fatto addirittura strutturale in alcune prove poetiche più giovanili, che sorprendentemente rimandano, nel loro svolgimento complessivo, al nostro *Bando*. Decisamente euforico, si direbbe cantato, era, ad esempio, l'ampio avvio di *Alla serenità* nelle *Aureole*, ma drammatica la chiusa rimandava nuovamente alla transitorietà della pacificazione:

Serenità: quiete al mio tormento  
vana, sono perduto, ora, mi sento  
morire e gli occhi s'empiono di bare

e questo cielo non conobbe voli  
mai, questa casa non s'aprì alla gioia,  
serenità, serenità, ch'io muoia  
dunque se il cuore tu non mi consoli,

se non valse al dolor tua compagnia,  
se il passato mi stringe sì che in ogni  
luogo ritrovo i miei perduti sogni  
pieni di una mortale nostalgia<sup>60</sup>.

E forse in modo ancor più evidente, ne *La chiesa venne riconsacrata...*, il clima certo crepuscolare ma non da definire disforico dell'avvio ripiomba nel cupo suicidio del sagrestano appeso alla corda:

Poi che la lampada non c'era più  
biancheggiò d'avanti Gesù,  
piamente la cotta del sagrestano morto<sup>61</sup>.

Ecco dunque inserito *Bando* nel clima e nell'*excursus* poetico e letterario complessivo di Corazzini, ecco allora giustificato il tono di preghiera della poesia che stiamo leggendo non solo, com'è fin troppo evidente, negli ultimissimi tre versi, che esibiscono tanto di invocazione divina:

E non badate, Dio mio, non badate  
troppo alla mia voce  
piangevole!

Ma anche, a pieno titolo, nel bel mezzo della strofa lunga iniziale, ove la reiterazione della formula d'invito e di richiamo è evidentemente di matrice orante:

...Signori,  
non ve ne andate, non ve ne andate;  
vendo a così poco prezzo!

Abbiamo forse, in questo percorso, reso ragione di una coerenza di *Bando* tanto internamente alla sparuta raccolta del *Libro per la sera della domenica*, quanto, su un piano più intertestuale, relativamente alla produzione corazziniana nel suo insieme. E, non è eccessivo sottolinearlo, anche in quella fitta rete di rimandi che la poetica bandeiriana ci ha consentito di segnalare, ad esempio di un'autentica *vis* modellizzante – intercontinentale – che la lirica corazziniana ha saputo esercitare fin dai primi anni di diffusione. Corazzini è dunque sì un protagonista essenziale di quell'essere insieme “cópia e original” del messaggio letterario nella modernità (Vecchi, 1998, p. 309), ma è anche, intratestualmente, più che condivisibile il teorema del Savoca secondo il quale “per Corazzini non si possa parlare di una vera storia evolutiva e, quando egli nasce come poeta, i giuochi, le mosse, i percorsi del suo mondo siano stati da lui, per così dire, tutti immaginati, tutti previsti” (Savoca, 1989, p. 229). In questo *tout se tient* corazziniano, dal profondo delle *Dolcezze* agli estremi di *Bando*, il dettato di Savoca sembra così pienamente confermato, e insieme così simile a quello espresso da Wilson Castello Branco su Manuel Bandeira: “Todos os seus livros estão encadeados. Cada um é preparação para o seguinte” (Vecchi, 1998, p. 309, n. 58). Nella propria opera poetica, Corazzini si dimostra, pur nell'esiguità cronologica e nel pieno della maturazione letteraria<sup>62</sup>, maestro di continuità e di progettualità.

Che dire, ora? L'asta è finita, si chiude, né si saprà mai se e quale sarà stato il miglior offerente delle nostre già malconce idee. Ne emerge una umanità alienabile, tal quale venale era la musa di Baudelaire, costretta a guadagnarsi un tozzo di pane con l'esercizio dello spettacolo circense, assai simile, lo si è visto, all'asta di *Bando*, e così ancora imperniato sulla reversibile simultaneità di mestizia e gaiezza:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,  
Comme un enfant de choeur, jouer de l'encensoir,  
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,  
Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas  
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,  
Pour faire épanouir la rate du vulgaire<sup>63</sup>.

La gravità della vendibilità delle idee (o della musa poetica) è tra l'altro, di per sé, solo un primo livello interpretativo, fors'anche semplificante; la vera gravità, lo abbiamo visto, sta proprio in quei toni di disperata preghiera che il nostro banditore deve elevare a un pubblico assai probabilmente disinteressato. Ma, è piuttosto facile inferirlo, tale presumibile disinteresse non è dovuto affatto alla possibilità umana del pensiero proprio, cioè all'inutilità di un acquisto di idee altrui, bensì l'invendibilità di quelle idee è figlia, inesorabilmente, di un disinteresse *tout court*: idee invendute perché merce fuori moda, non perché di dominio comune. È questo il piano più perturbante e allarmante che possa emergere dai versi corazziniani presi in esame.

E dopo il *Bando*? Quali prospettive, quali nuovi progetti (se di progettualità e di "tutto previsto" si è parlato) dopo una chiusa così in tono minore, tra una battuta d'asta e una fanciullesca preghiera? Delle due, l'una: o un ritorno cosmico, un "riso | dell'universo"<sup>64</sup>, oppure un *continuum* di vita, un nulla di fatto, un annientamento dell'individuo cui segue indistinto il correre della generalità umana. Facciamoci accompagnare, in quest'ultimo, immaginifico, tratto, dalle poche poesie romanesche che il Nostro ci ha lasciato. I toni più apocalittici ed escatologici di *Bando* fanno dunque pensare, come si accennava, a un esito drastico, a una proiezione nella "consumazione | de' secoli", un annichilimento che sottende però l'eterno e pacato riposo di colui che, come un gatto, si raggomitola appisolato al sole: è il tono del vecchio della *Fantasia*, così baciato dagli astri come il micio notturno del *Gatto e la luna*:

Bacia e' rosario, e arimiranno er volo  
de l'urtimi ucelletti in paradiso,  
rigrinza er viso... e more...  
Su li capelli bianchi,  
sopra quell'occhi stanchi,  
la luna manna tutt'er su' sprennore!  
Un gran pianto de viole  
un gran sbrilluccichò

de stelle... ecco le sole  
dorci preghiere  
tutte le sere...<sup>65</sup>

Ma già il tono sospensivo e continuato con cui il sottofondo orante di *Fantasia* si chiude – quasi sfumando lentamente – indirizza verso la seconda soluzione del bando: la vendita delle idee, lo svuotamento, il suicidio dell'uomo in quanto latore di pensiero è anche, in realtà, una scelta drammaticamente individuale, personale, priva, nella regressione infantile e sottilmente religiosa, di un autentico portato civile complessivo. Se, con l'*Último poema*, il mondo di Manuel Bandeira pareva “desagregado e – finalmente – reconstruído” (Vecchi, 1998, p. 336), quello stesso mondo, dopo la mesta scenografia del bando, finisce, nella sua sostanziale inalienabilità per disinteresse, con l'essere semplicemente decostruito, ma senza alcuna prospettiva di ricostruzione. Con Corazzini, cioè, siamo ben al di qua del passaggio “decrepuscolarizzatore” con cui Bandeira seguirà la poetica di un Palazzeschi o di un Govoni (Vecchi, 1998, p. 334). È in quel senso tutto drammatico dell'unicità-solitudine dell'esperienza umana, della dimensione più naturale che personale della morte stessa, salutata non dal rimpianto di un caro, ma da un più generale, e quindi generico, doloroso abbandono cosmico, non semplicemente umano; è, dicevamo, in questa critica cosmicità, il dramma, qui certo, sia pure invocato in chiave piuttosto materialistica<sup>66</sup>, della “morte assoluta” di Manuel Bandeira:

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,  
A lembrança de uma sombra  
Em nenhum coração, em nenhum pensamento,  
Em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente  
Que um dia ao lerem o teu nome num papel  
Perguntem: «Quem foi?...»<sup>67</sup>.

Ma è anche, del resto, il senso stesso della “condizione crepuscolare”<sup>68</sup> (Ferroni, 1996, pp. 7-10), l'abbandono consapevole di quel “bisogno di far da guida”<sup>69</sup> cui tanto ripenseranno i vari Papini e Prezzolini, e qui, a livello quasi metaletterario, l'irriconeoscibilità (fine della vecchia laurea poetica) del nome dell'io lirico scritto su un foglietto volante e riletto a distanza di lunghi anni<sup>70</sup>. E chissà che forse, tant'è che la vita continua e non ci sono più i valori per il sacrificio tragico ed eroico di

una volta, dopo un *Bando* di tale tragicità umana, non saremo tutti, noi, un po' come quel beffardo genero bottegaio che, morta la suocera, racconta con intima e lieta soddisfazione:

Chiusi bottega subito a la lesta  
ma 'nce lassai attaccato er cartellino  
in do' c'e che se chiude quann'è festa!...<sup>71</sup>

## Note

1. Jorge de Sousa Braga, *Portugal*, in *De manhã vamos todos acordar com uma pérola no cu* (Sousa Braga, 1991, p. 17).
2. *Dialogo di marionette*, in *Libro per la sera della domenica* (Corazzini, 1999, pp. 163-164). D'ora in poi l'indicazione di pagina va sottintesa come riferita a tale edizione di riferimento delle opere di Sergio Corazzini, senza indicazione d'autore.
3. Guido Gozzano, *Il viale delle statue* (Gozzano, 2004, p. 321): "...le bianche antiche statue | acefale camuse, | di mistero soffuse | nelle pupille vacue".
4. Id., *A Massimo Bontempelli* (Gozzano, 2004, p. 318).
5. *La villa antica*, in *Componimenti sparsi (1903)*, p. 174.
6. *La finestra aperta sul mare*, in *Le aureole*, p. 134.
7. *Elemosina del sonno*, in *Libro per la sera della domenica*, p. 162.
8. È questo lo spirito che Roberto Vecchi ha riconosciuto nelle "expedições estéticas crepusculares", nell'essere, cioè, "em busca de preciosidades ocultas" sia pure negli "ângulos mais periféricos" della civiltà moderna (Vecchi, 1998, p. 289).
9. *Rime del cuore morto*, in *L'amaro calice*, p. 118. Una linea, questa, da apparentare, con tutto il suo portato di sacrificio, con il "conviene che tu muoia, | dolcezza, oggi, per me" della *Canzonetta all'amata* (dal *Piccolo libro inutile*, p. 152). Ma citerei anche, a titolo d'esempio, i versi dell'*Ode all'ignoto viandante* (dal *Piccolo libro inutile*, p. 146): "Donare e perdonare! | Contener nell'immenso | cuore grani d'incenso | pe' 'l più lontano altare"; e quelli da *A Gino Calza* (sempre dal *Piccolo libro inutile*, p. 151): "Il mio cuore, ecco, ti dono: | è più dolce di un perdono, | è più bianco di un altare".
10. Mi limito a ricordare, da *Terra vergine*, novelle quali *Dalfino*, ma anche *Toto* e altre. Ricorderei, mi pare la sede adatta, la fine che fa il povero Rossaccio, tradito d'amore, in chiusa di una corona di sonetti romaneschi del Nostro (*Rossaccio*, V, p. 226): "Rossaccio se buttò nell'acqua e annette | su lo scojo ch'aveva da spari; | ce montò sopra e ce restò così | fino a che er bastimento se vedette. | | E puro quanno l'urtime velette | nun se veddero più, arimase lì | coll'occhi fissi insino che senti | l'acqua che je bagnava le carzette. | | Ma nun se vorse move, manco fosse | diventato 'na statua, cor viso | zuppo de pianto, coll'occhiaie rosse... | | L'acqua intanto vieniva sempre su... | le 'rivò ar collo... lui fece un sorriso... | Dopo un minuto nun se vidde più!".
11. *Desolazione del povero poeta sentimentale*, in *Piccolo libro inutile*, p. 145.
12. *Per un poeta*, in «Giornale d'arte», 24 dicembre 1904, p. 248.
13. *Soliloquio delle cose*, in *Poemetti in prosa*, p. 232.
14. Nell'*Itinerário de Pasárgada*, sua autobiografia intellettuale, Manuel Bandeira scriveva appunto (Bandeira, 1957, p. 59): "Naquele tempo me apaixonei, mas me apixonei deve-

ras, por um poema de Sérgio Corazzini, poeta um ano mais moço do que eu e falecido aos vinte anos, da mesma tuberculose de que escapei de morrer. Pertencera ao grupo dos ‘crepuscolari’, sentimentais, irônicos e anti-dannunzianos. Fui menino tubulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também em mim um sentimentalão que nunca mais consegui corrigir de todo. E era este sentimentalão que se deliciava ao repetir consigo (come se fossem coisas tiradas do próprio peito) os lancinantes queixumes da ‘Desolazione del povero poeta sentimentale’, de Corazzini”. A tali parole segue una citazione di alcuni versi della poesia corazziniana. La modellizzazione esercitata da Corazzini sui versi di Manuel Bandeira, che indagheremo piuttosto diffusamente nelle pagine successive, tocca l’apice di intertestualità quasi citazionale, come segnala Roberto Vecchi (Vecchi, 1998, pp. 300-301) in *Desencanto*, lirica compresa nella raccolta *A cinza das horas* (Bandeira, 1993, pp. 43-44), rispetto ai versi più celebri della *Desolazione*: “Eu faço versos como quem chora [...] Eu faço versos como quem morre!”, richiamano testualmente: “Io non sono che un piccolo fanciullo che piange [...] sono un fanciullo triste che ha voglia di morire”.

15. Manuel Bandeira, *Balõesinhos*, in *O ritmo dissoluto* (Bandeira, 1993, pp. 120-121).
16. Clemente Rebora, *Nell'avampato sfasciume*, in *Frammenti lirici*, XXXVI (Rebora, 1999, p. 69).
17. *Castello in aria*, in *Libro per la sera della domenica*, p. 166.
18. *Scena comica finale*, p. 167.
19. Tratto ben noto già nell’archetipo baudelairiano delle *Fleurs du mal* con liriche già intitolate a figure feline, quali *L’albatros* (II), *Le serpent qui danse* (XXVIII), *Les hiboux* (LXVII), *Le cygne* (LXXXIX).
20. È il gatto che accompagna, nella sua stanza, la narratrice Elisa di *Menzogna e sortilegio*, e cui è dedicato il *Canto per il gatto Alvaro*, a mo’ di estremo epilogo.
21. Charles Baudelaire, *Le chat*, in *Les fleurs du mal*, XXXIV (Baudelaire, 1975, p. 35). Anche lì il gatto assume a oggetto di uno sguardo salvifico, e, nella fattispecie, sostitutivo della presenza femminile: “Et laisse moi plonger dans tes beaux yeux”.
22. Manuel Bandeira, *O bicho*, in *Belo Belo* (Bandeira, 1993, p. 202).
23. Id., *Pensão familiar*, in *Libertinagem* (Bandeira, 1993, p. 127). Con Ettore Finazzi-Agrò è possibile anche ricordare quel “petit chat blanc et gris” della *Chambre vide* in *Libertinagem* (Bandeira, 1993, p. 129), che si fa “único interlocutor entregando-se à solidão do poeta” (Finazzi-Agrò, 1998, p. 246).
24. Charles Baudelaire, *Le chat*, in *Les fleurs du mal*, LI (Baudelaire, 1975, pp. 50-51).
25. *Il gatto e la luna*, p. 202.
26. Manuel Bandeira, *Paisagem noturna*, in *A cinza das horas* (Bandeira, 1993, p. 45).
27. Emilio Praga, *In pace*, in *Trasparenze* (Carnero, 2007, pp. 167-169): “Amo laggiù fra le tremule foglie | la nebbia che si scioglie, | candida illusione; | amo il bruco che primo | fa capolin dal limo”.
28. Corrado Govoni, *La siesta del micio*, in *Armonia in grigio et in silenzio* (Govoni, 2000, p. 64).
29. *Desolazione* cit. È, in filigrana, un retaggio di quella scapigliata *voluptas moriendi* individuata da Roberto Carnero già in *Pax* di Camerana (Carnero, 2007, p. 405).
30. Charles Baudelaire, *Spleen*, in *Les fleurs du mal*, LXXVI (Baudelaire, 1975, p. 73).
31. *Il traguardo*, scena IX, p. 274.
32. *Leone XIII*, in *Componenti sparsi*, p. 193. Con toni assai più acri, ma in sostanziale apatica analogia, Praga aveva descritto in *Spes unica* il “fatal pontefice, | vecchio dal cor di bronzo, | tu, mitrata putredine” (Carnero, 2007, pp. 134-135).



33. Manuel Bandeira, *O cacto*, in *Libertinagem* (Bandeira, 1993, pp. 127-128).
34. Altrettanto illuminante, nella prospettiva di un tale ribaltamento mediocrità/elitarismo, è quanto osserva Ettore Finazzi-Agrò leggendo *Sacha e o poeta* di Manuel Bandeira (Bandeira, 1993, pp. 156-157): "sua [della poesia] marginalidade, sem todavia lhe tirar a função essencial de abrir caminho para aquela que se esconde nas dobras de um cotidiano sem clamor. Uma palavra lateral, periférica, que fatalmente se desconecta, se esfrangalha, se desfibra, na travessia desde a realidade até à sua representação, mas que, apesar disso, comunica o que apenas poucas pessoas estão à altura de perceber" (Finazzi-Agrò, 1998, p. 258). Marginalità, perifericità nel contesto letterario italiano primo-novecentesco, ma anche tratti di elitarismo sono aspetti ben attagliabili alla poesia del crepuscolo italiano, si direbbe, tra ipo- e iperidentità del proprio stesso essere letterario.
35. *Il mal francese*, intervento critico, p. 249.
36. *Lettera VI ad Aldo Palazzeschi*, p. 297.
37. *Lettera I a Giuseppe Caruso*, p. 290.
38. "Alcune delle sue poesie - scrive Saba - (vedi, per esempio, in questa raccolta, *Bando*) sono come un anello di congiunzione con Aldo Palazzeschi" (Saba, 1964, p. 780). Rinvio anche a Luti, 1989, saggio però piuttosto fondato sui rapporti epistolari. Sull'asse poetico che si instaura, assai fecondo, tra Palazzeschi e Manuel Bandeira, rinvio a Vecchi, 1998, pp. 316-336.
39. *Dedica ad Armando Maria Granelli*, p. 307.
40. *Lettera ad Antonello Caprino*, p. 284.
41. Secondo Roberto Vecchi, questo tratto di reversibilità, questa "atitude opositiva que conjuga a dor com o riso", estesa a un'intera poetica, è piuttosto indice della "definitiva afirmação da *hybris* futurista sobre a *melancholia* crepuscular" (Vecchi, 1998, p. 335): un distacco che segna, nel proprio progredire poetico, la modellizzazione di Bandeira più sull'asse dei "decrepuscolarizadores" Govoni-Palazzeschi che sul Corazzini delle prime prove poetiche.
42. Sul *topos* del carnevale, della maschera e delle marionette nella poesia crepuscolare rinvio a Vecchi, 1998, pp. 303-307, in cui si citano esempi e modelli anche da Verlaine, Laforgue, Govoni, Ribeiro Couto.
43. Emilio Praga, *Tutti in maschera*, in *Tavolozza* (Carnero, 2007, p. 93).
44. Charles Baudelaire, *Le masque*, in *Les fleurs du mal*, XX (Baudelaire, 1975, pp. 23-24).
45. Id., *Une mort héroïque*, in *Petits poèmes en prose*, XXVII (Baudelaire, 1975, pp. 319-323)
46. Id., *Le Vieux Saltimbanque*, ivi, XIV (Baudelaire, 1975, pp. 296-297).
47. Manuel Bandeira, *Canção das duas Índias*, in *Estrela da manhã* (Bandeira, 1993, p. 150).
48. *Lettera III a Marino Moretti*, p. 302.
49. Idolina Landolfi ha parlato, non a caso, del "sarcasmo talvolta gridato di *Libro per la sera della domenica*" (Landolfi, 1999, p. 25).
50. Esemplifico su *Paradiso*, XXVII.
51. La prostituta stanca e spossata è un tema già scapigliato, nella variante della stanchezza per tifo, in *Seraphina* di Praga (Carnero, 2007, pp. 114 sgg.).
52. *Sera della domenica*, in *Libro per la sera della domenica*, p. 160.
53. *Una storia*, pp. 238-9.
54. *Il fanciullo suicida*, II, in *Dolcezza*, p. 108.
55. Quello del suicidio adolescenziale era motivo ben presente anche al Praga di *Suicidio* (Carnero, 2007, pp. 89 sgg.).

56. Manuel Bandeira, *O último poema*, in *Libertinagem* (Bandeira, 1993, p. 145).
57. “La chiusa è un fugace recupero d’un registro linguistico da tempo abbandonato” secondo Idolina Landolfi (Landolfi, 1999, p. 396).
58. Cfr, *supra*.
59. *Desolazione* cit.
60. *Alla Serenità*, in *Le Aureole*, p. 141.
61. *La chiesa venne riconsacrata...*, in *L’amaro calice*, p. 126. Le visioni spettrali e inquietanti di figure religiose sono retaggio della poetica scapigliata – si ricordi Praga in *Un frate* (Carnero, 2007, pp.82 sgg.) – ma già di Baudelaire con *Le mauvais moine* nelle *Fleurs du mal*, IX (Baudelaire, 1975, pp. 15-16).
62. Che, comunque, il momento adolescenziale e della maturazione letteraria sia centrale nella definizione poetica crepuscolare, pare pienamente confermato proprio da una prosa di Manuel Bandeira, in cui lo scrittore brasiliano ricorda che “o trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência” (Bandeira, 1990, p. 82).
63. Charles Baudelaire, *La muse vénale*, in *Les fleurs du mal*, VIII (Baudelaire, 1975, p. 15).
64. *Paradiso*, XXVII, 4-5.
65. *Fantasia*, in *Componimenti sparsi*, p. 217.
66. Il materialismo di Bandeira, è bene sottolineare questa ulteriore contraddizione presente nella poesia dello scrittore brasiliano, è però fortemente intriso da elementi di trascendenza: Roberto Vecchi (Vecchi, 1998, p. 335) esemplifica con l’amore carnale-estatico e con la morte assoluta-spirituale. Sul tema anche Finazzi-Agrò, 1998, p. 250.
67. Manuel Bandeira, *A morte assoluta*, in *Lira dos cinqüent’anos* (Bandeira, 1993, pp. 173-174).
68. Espressione inaugurata da Natale Tedesco nel saggio *La condizione crepuscolare* del 1970.
69. Giovanni Papini, lettera a Prezzolini del 10 novembre 1907 (Papini, Prezzolini, 1966, p. 135).
70. Non si può non ricordare la quasi identica immagine evocata da Carlo Chiaves, nell’immaginare l’amata di un tempo che sfoglia una raccolta poetica appena pubblicata dal vecchio innamorato: “Già, il Tale dei Tali... Ma il nome | suo primo? Comincia per C... | Clemente?... Costanzo?... Ma come | ho fatto a scordarlo così?”, da Carlo Chiaves, *Tra i veli de la memoria*, in *Sogno e ironia* (Gozzano e i crepuscolari, 1999, p. 137).
71. *Pe’ la morte della socera* (*dialogo*), p. 223.

## Riferimenti bibliografici

- Arrigucci jr., Davi. “A beleza humilde e aspera”. In Bandeira, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica, coordenadora Giulia Lanciani. Paris: ALLCA XX, 1998, pp. 185-235.
- Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada. De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1993.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes. I*. Par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.
- Corazzini, Sergio. *Opere. Poesie e prose*. A cura di Angela Ida Villa. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.

- D'Aquino Creazzo, Alida. *Tangenze linguistiche Corazzini-Gozzano. Suggestioni dannunziane e «territorio» crepuscolare*. In «Io non sono un poeta». Sergio Corazzini (1886-1907). *Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 11-13 marzo 1987*. A cura di François Livi e di Alexandra Zingone. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 53-61.
- Farinelli, Giuseppe. "Vent'anni o poco più". *Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Milano: Otto/Novecento, 1999.
- Ferroni, Giulio. "La «condizione crepuscolare» e la poesia di Sergio Corazzini". In *Le vie della modernità: dai crepuscolari agli ermetici*. In *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, IV. A cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, pp. 407-10.
- Finazzi-Agrò, Ettore. "O poeta inoperante. Uma leitura de Manuel Bandeira". In Bandeira, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica, coordenadora Giulia Lanciani. Paris: ALLCA XX, 1998, pp. 236-285.
- Govoni, Corrado. *Poesie 1903-1958*. A cura di Gino Tellini. Milano: Mondadori, 2000.
- Gozzano, Guido. *Poesie*. A cura di Giorgio Barberi Squarotti. Milano: Rizzoli, 2004.
- Gozzano e i crepuscolari*. A cura di Cecilia Ghelli. Milano: Garzanti, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La poesia scapigliata*. A cura di Roberto Carnero. Milano: Rizzoli, 2007.
- Landolfi, Idolina. Sergio Corazzini e la "rinunzia". In Corazzini, Sergio. *Poesie*, Milano: Rizzoli, 1999, pp. 13-44.
- Luti, Giorgio. *Corazzini e Palazzeschi*. In «Io non sono un poeta», 1989, pp. 73-85.
- Papini, Giovanni; Prezzolini, Giuseppe. *Storia di un'amicizia. 1900-1924*. Firenze: Vallecchi, 1966.
- Rebora, Clemente. *Le poesie*. A cura di G. Mussini e V. Scheiwiller. Milano: Garzanti, 1999.
- Saba, Umberto. "Sergio Corazzini". In *Prose*. A cura di Linuccia Saba. Milano: Mondadori, 1964.
- Sanguineti, Edoardo. *Tra Liberty e Crepuscolarismo*. Milano: Mursia, 1990<sup>2</sup>.
- Savoca, Giuseppe. "Forme della regressione nella poesia di Corazzini". In *Io non sono un poeta*, 1989, pp. 229-240.
- Sousa Braga, Jorge de. *O poeta nu*. Lisboa: Fenda Edições, 1991.
- Starobinski, Jean. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*. Torino: Bollati Boringhieri, 1984.
- Vecchi, Roberto. "Aliança na poeira. (Re)leitura de alguns poemas de Manuel Bandeira a luz ardente do crepúsculo italiano". In Bandeira, Manuel. *Libertinagem. Estrela da manhã*. Edição crítica, coordenadora Giulia Lanciani. Paris: ALLCA XX, 1998, pp. 286-336.
- Vecchi, Roberto. "Il corpo intestimoniabile della nazione: e il verbo si fece carne nel Modernismo brasiliano". In *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*. A cura di Stefania Stefanelli. Pisa: Edizioni della Normale, 2007, pp. 83-100.
- Villa, Angela Ida. Sergio Corazzini «poeta sentimentale»: un poeta del neomisticismo simbolista nella Roma neolatina d'inizio secolo. In Corazzini, 1999, pp. 13-66.



## O olhar florentino de Ardengo Soffici sobre o Futurismo

**Abstract:** Considering that the understanding of literary Futurism demands an approach from the interpretation of the dissonant points-of-view that composed the futuristic mosaic, in this article one can find the reflection over Ardengo Soffici's contribution to the movement. In order to reach this goal, the understanding of Futurism is problematized from the Florentine perspective as a whole.

**Keywords:** Italian Futurism, Literary Futurism, Florentine Futurism.

**Resumo:** Considerando-se que a compreensão do Futurismo literário exige que o mesmo seja abordado a partir da interpretação dos pontos-de-vista dissonantes que compuseram o mosaico futurista, neste artigo reflete-se a respeito da contribuição de Ardengo Soffici para o mesmo. Para atingir esse objetivo, problematiza-se também o entendimento do Futurismo a partir da perspectiva florentina como um todo.

**Palavras-chave:** Futurismo Italiano, Futurismo Literário, Futurismo florentino.

Muitas vezes, quando se fala em Futurismo Italiano o primeiro nome que vem à tona é o do fundador do movimento, Filippo Tommaso Marinetti. Quanto à essa tendência é sugestiva a argumentação de Pär Bergman (Bergman, 1978) no verbete "Futurismo letterario" da *Enciclopedia del novecento*. Nele, Bergman enfatiza a dificuldade de se encontrar obras representativas do Futurismo literário e sugere que quem de fato sobrevive nesse campo de atuação do movimento é o próprio Marinetti.

Em linhas gerais, pode-se dizer que encontram-se nas palavras do estudioso sueco uma referência aos manifestos marinettianos e uma crítica aos escritores e poetas que seguiram acriticamente os seus postulados. Desta forma, é lícito indagar: quais foram os protagonistas do futurismo literário que efetivamente colaboraram para tornar operante o movimento e que ainda hoje valeria a pena dedicar a atenção? Ao problematizar esta questão, neste artigo reflete-se sobre quais teóricos,

escritores ou poetas “futuristas” – termo tomado aqui no sentido mais amplo possível –, além do próprio Marinetti, pode ser produtivo centrar o foco de investigações a respeito de questões relativas ao Futurismo literário. Isto porque considera-se pertinente para a compreensão do Futurismo Italiano em todo o seu potencial e seus desdobramentos que o mesmo deva ser abordado sem tendências maniqueístas e sob seus mais variados prismas, de modo que assim seja possível fazer emergir a partir da fricção entre pontos de vista e visões de mundo em muitos aspectos dissonantes – e em outros nem tanto – a leitura da modernidade operada por este grupo de intelectuais que ao longo de maior ou menor período de tempo e com graus variados de intensidade estiveram de alguma forma ligados ao Futurismo Italiano. Entretanto, nos restringimos ao âmbito florentino, com ênfase sobre Ardengo Soffici.

Escreve Alfredo Bosi, lendo Gramsci:

Cada um de nós forma-se e age no interior de instituições, pois a cultura pre-existe e sobrevive à ação do sujeito. O nível concreto, neste caso, não é nem o indivíduo *x* nem os valores que o animam: é o grupo dos sujeitos, a sua interação, o poder que têm de fazer cultura e transmiti-la (Bosi, 2003, p. 418).

Antes de avançar, porém, faz-se necessária uma breve consulta a algumas obras de crítica e também à histórias da literatura italiana. No âmbito dos historiadores da literatura italiana pode-se pensar em Natalino Sapegno, por exemplo, que localiza a existência de elementos futuristas em autores originários do crepuscularismo, tais como Corrado Govoni e Aldo Palazzeschi. O mesmo ocorre em relação a alguns membros do grupo constituído em torno da revista *La Voce*, fundada em 1908 por Giuseppe Prezzolini e que segundo a interpretação de Sapegno teria acolhido por certo período “tutte le forze più vive e coraggiose della cultura italiana” (Sapegno, 1975, p. 756). Entre os autores de interesse para a presente argumentação elencados neste segundo grupo se encontram sobretudo Ardengo Soffici e Giovanni Papini.

Ainda no terreno da crítica e da historiografia italiana, Claudia Salaris através do seu livro *Futurismo* (Salaris, 1994) apresenta um enfoque diversificado em relação ao de Sapegno, já que aborda o movimento futurista em seus múltiplos âmbitos de atuação. Neste pequeno volume, em que trata especificamente deste movimento italiano de vanguarda, a autora esclarece que do período futurista de Govoni – que adere prontamente ao movimento e o abandona na segunda metade da década de 1910 – teriam surgido *Poesie elettriche* (1911), *La neve* (1914), *L’inaugurazione della primavera* e *Rarefazioni e parole in liberta* (ambos de

1915). Já do período de adesão de Palazzeschi ao movimento, na visão de Salaris o outro grande “*cavallo di razza della scuderia marinettiana*” ao lado de Govoni (Salaris, 1994, p. 95), e que por sua vez também adere ao movimento nas primeiras horas, teriam vindo a lume entre outras obras *L’incendiario* (1910 e 1913) e *Il codice di Perelà* (1911).

Os dois escritores vinculados a *La voce* – Papini e Soffici – por outro lado, não aderiram prontamente ao movimento criado por Marinetti, conforme esclarece o primeiro em *L’esperienza futurista* (Papini, 1981). A vinculação com o movimento acontece apenas em 1913 e dura até 1915. Soffici, que além de escritor também fora artista plástico, divulga na Itália, depois de uma temporada parisiense iniciada em 1900, durante a qual mantém contato com Apollinaire e Picasso, obras deste e de Braque através de títulos como *Cubismo e oltre* (1913) e *Cubismo e futurismo* (1914). Outra contribuição teórica sua é *Primi principi di una estetica futurista* (1920). No campo da literatura, colabora com *Arlecchino* (1914), *Giornale di bordo* (1915) e *BIFSZF + 18 Simultaneità Chimismi lirici* (1915 e 1919), este último, uma coletânea de poemas em verso livre, poemas em prosa e “palavras em liberdade” (Salaris, 1994, p. 92). Por fim, em relação à Papini, Salaris explica que sua adesão ao Futurismo está vinculada à sua colaboração na revista *Lacerba*, outra revista significativa para a leitura do princípio do século XX italiano, dirigida por Soffici e pelo próprio Papini, e que aderiu ao movimento futurista durante vinte e quatro números – entre março de 1913 e março de 1914. Do seu período futurista teriam surgido *Il discorso di Roma* (1913), *Il mio futurismo* (1914) e *L’esperienza futurista* (1919), que recolhe suas contribuições do período lacerbiano.

No campo dos leitores brasileiros do Futurismo, Annateresa Fabris – ainda que não trate especificamente do campo literário –, ao abordar as tarefas críticas relativas à compreensão do ideário moderno em autores como Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Mário de Andrade que se lhe impuseram para a realização de seu estudo a respeito do “Futurismo paulista”, sugere “a presença determinante do ideário de Papini e Soffici na visão final do empreendimento de Marinetti” (Fabris, 1995, X).

Fabris esclarece no decorrer de seu estudo, além disso, que uma das questões que estão em jogo no interior do Futurismo diz respeito na verdade à duas concepções divergentes de modernidade: uma florentina, outra milanesa. A primeira – segundo a interpretação dos próprios florentinos – “atenta ao devir contemporâneo, à compreensão das novas exigências da arte – lírica, irônica, regida por leis próprias”. A segunda, a marinettiana, ainda de acordo com a visão dos intelec-

tuais toscanos, seria “aparentemente moderna, mas substancialmente naturalista, profética, militarista, chauvinista, moralista, americanista, germanista”. Tratar-se-ia, em resumo, de uma arte “imbuída de valores retrógrados e gregários, de um novo tecnicismo, de tendências simplificadoras e goliardescas” (Fabris, 1995, p. 106).

Embora certos pontos das críticas florentinas dirigidas aos milaneses não sejam de todo infundados, conforme constata Asor Rosa (Asor Rosa, 1986, p. 63), um dos aspectos que os toscanos não percebem em relação ao grupo milanês, segundo agora novamente a análise da professora paulistana, diz respeito à busca de uma nova relação com o público de massas que então começava a se constituir, o que poderia entre outras coisas comprometer o aristocrático entendimento florentino do papel do intelectual como guia. (Fabris, 1995, p. 107). Outro ponto relevante para a compreensão das tensões internas do Futurismo e que se relaciona com a distinção toscana futurismo-marinettismo à que Fabris se refere, diz respeito, segundo novamente a proposta de Asor Rosa, à incapacidade dos florentinos de compreender que as propostas futuristas apontam em direção “un’arte ultrarealistica, fondata innanzi tutto sulla comprensione delle dinamiche profonde, che determinano e regolano la costruzione e la strutturazione del reale” (Asor Rosa, 1986, p. 61).

De qualquer forma, em suma, comporiam o primeiro grupo Palla-zeschi, Carrà, Govoni, Pratella, Severini e Tavolato, além de Papini e Soffici. Já o segundo grupo seria composto por Marinetti, Mazza, Folgore, Cangiullo, Buzzi, Boccioni, Balla, Russolo e Sant’Elia. Especificamente em relação ao campo literário, Salaris esclarece que constam na antologia *I poeti futuristi* (1912) treze autores muito diversos entre eles: Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Luciano Folgore, Libero Altomare, Mario Bétuda, Enrico Cardile, Giuseppe Carrieri, Auro D’Alba, Gesualdo Manzella-Frontini, Armando Mazza e Marinetti (Salaris, 1994, p. 28). Já na antologia *I nuovi poeti futuristi* (1925), aparecem, entre outros, segundo se lê no prefácio do próprio Marinetti, Emilio Mario Dolfi, Escodamé, Farfa, Fillia, Alceo Folicaldi, Giovanni Gerbino, Enzo Mainardi, Angelo Maino, Oreste Marchesi, Bruno Sanzin e Alberto Vianello (Marinetti, 1983, p. 185).

Quanto à Ardengo Soffici, que naturalmente não consta em nenhuma das antologias citadas – lembremo-nos que o seu período de adesão ao Futurismo não coincide com o momento da publicação de nenhuma das duas antologias –, parece oportuno destacar que por volta de 1920 busca “ridurre a teoria diversi postulati estetici che quella scuola [o Futurismo] aveva posti solo oscuramente alla base delle sue esperienze poetiche ed artistiche” (Soffici, 1920, p. 7). Isto é feito através



de um pequeno livro que citamos preliminarmente, intitulado *Primi principi di una estetica futurista*, editado em 1920 pela Vallecchi Editore de Florença. Posteriormente, esta coletânea, composta em verdade por ensaios inicialmente publicados na revista *Lacerba* entre fevereiro e dezembro de 1916, conforme indicação de Gambillo e Fiori (Gambillo e Fiori, 1958), é incluída nos *Archivi del Futurismo*, publicados em Roma a partir de 1958. Trata-se, inclusive, agora no que se refere ao campo de interesses dos estudos literários no Brasil, de um livro através do qual é possível perceber a proximidade do programa de seu autor com o de Mário de Andrade, nos mostra Aurora Fornoni Bernardini em um ensaio recente (Bernardini, 2003) em que retoma um seu estudo anterior de 1976 e reelabora pontos de contato entre as teorias futuristas de Soffici e o pensamento de Mário de Andrade. Este livro do autor florentino é, inclusive, textualmente citado por Mário em *A escrava que não é Isaura*. Ou seja, trata-se de uma coletânea relevante não apenas para a compreensão das tensões internas do Futurismo – inclusive no que se refere às nuances inerentes à sua tendência florentina –, mas também para a leitura de sua relação com nossa literatura.

Se, por um lado, em 1920 Soffici busca reunir em volume seus apontamentos teóricos de 1916 sobre o Futurismo, por outro, um ano antes, em 1919, publica pela mesma Vallecchi de Florença a segunda edição acrescida de seu livro de poemas de 1915, *BIFŞZF + 18 Simultaneità Chimismi lirici*, o qual é uma obra que dialoga com seus *primeiros princípios*, conforme se pode inferir já desde os títulos de duas das seções que compõem em ambos os volumes; “*Simultaneità*” e “*Chimismi lirici*”. É perceptível de igual modo o interesse pelo ponto alto da teoria futurista marinettiana-boccioniana, a questão da simultaneidade, a qual fora explorada em um primeiro momento no âmbito do Futurismo por artistas como Boccioni no campo das artes plásticas e logo em seguida por Marinetti no campo literário. Os pintores futuristas teriam exercido inclusive, segundo aponta Bergman, forte influência sobre os círculos literários parisienses mais próximos ao movimento italiano, cidade na qual, por sua vez, teria sido protagonizada a violenta diátribe entre Boccioni e alguns cubistas em virtude da reivindicação da paternidade da noção de simultaneísmo (Bergman, 1978, p. 122). Sobre a questão da relação entre o Futurismo e os outros movimentos da vanguarda européia, De Maria esclarece que é bastante razoável a tese de que o Futurismo Italiano possa ser tomado como uma sorte de propulsor ou catalisador destes movimentos (De Maria, 1983, p. LXXXI).

A partir das considerações tecidas até aqui, é razoável destacar a figura do escritor, poeta, pintor e teórico Ardengo Soffici como um dos

nomes que podem oferecer subsídios significativos para a leitura do Futurismo italiano, muito embora possivelmente não possa ser ele considerado um intelectual propriamente futurista se tomarmos o termo em seu sentido estrito. Ainda que neste ponto não seja mais possível evitar certa dose de arbitrariedade, não deixamos de reconhecer a relevância da contribuição para o Futurismo de autores como Papini, Palazzeschi e Govoni, entre outros.

Soffici tomará conhecimento do surgimento do movimento, portanto, após a sua já mencionada estada na capital francesa ocorrida logo nos primeiros anos do século XX. Isto é; o autor já havia freqüentado o *milieu* parisiense quando ainda em fevereiro de 1909 Papini lhe apresenta, no célebre Caffè delle Giubbe Rosse, em Florença, o então recentemente lançado manifesto futurista de fundação. Este café literário da Piazza della Repubblica foi, por sinal, um importante ponto de encontro da intelectualidade italiana do período, no qual, como não poderia ser diferente, não faltaram futuristas e discussões acaloradas. O local, freqüentado por inúmeros estrangeiros e repleto de jornais e de revistas provenientes de outros países, hospedou inclusive a partir de 1913 em uma de suas salas a sede do grupo constituído em torno de *Lacerba* e, posteriormente, se tornou ponto de encontro dos futuristas florentinos. Teria sido o local, também, o palco da conhecida troca de sopapos entre Soffici e Boccioni na “spedizione punitiva” ocorrida em razão das críticas do primeiro à uma exposição de arte ocorrida em Milão, de onde teria vindo até mesmo Marinetti especialmente para a tomada de satisfações que culminara na algazarra.

Papini relembrará em 1919 em *L'esperienza futurista* o momento em que colocara o companheiro Soffici em contato com o então nascente ideário marinettiano. Além das impressões iniciais dos dois intelectuais sobre o Futurismo, a partir do fragmento de Papini que segue reproduzido se pode ter uma noção do juízo dos mesmos a respeito do panorama cultural italiano daquele momento.

Mi ricordo che quando arrivò il primo manifesto [...] lo feci vedere subito a Soffici al caffè delle *Giube Rosse*. E si disse: ‘Finalmente c’è qualcuno anche Italia che sente il disgusto e il peso di tutti gli anticumi che ci mettono sul capo e fra le gambe i nostri irrispettabili maestri! C’è qualcuno che tenta qualcosa di nuovo, che celebra la temerità e la violenza ed è per la libertà e la distruzione! [...] Peccato, però, che sentano il bisogno di scrivere con questa enfasi, con queste secentisterie appena mascherate dalla meccanica, e che si presentino coll’aria di clowns tragici che vogliano far paura ai placidi spettatori dia una matinée politeamica. Si può esser più crudi e più forti senza tanto fracasso (Papini, 1981, p. 394).

A publicação do manifesto de fundação na Itália, ocorrida pouco tempo depois, no número de fevereiro-março da revista de *Poesia* de Marinetti, suscitará em Soffici uma avaliação ainda mais rigorosa do programa futurista. Conforme lembra Annateresa Fabris, Soffici publicará na edição de 1º de abril de *La voce* o incisivo artigo intitulado “La ricetta di Ribbi buffone”, no qual escreve:

Peguem um quilo de Verhaeren, duzentas gramas de Alfred Jarry, cem de Laforgue [...], uma pitada de Pascoli, um vidrinho de “Acqua Nunzia”. Peguem ainda: quinze automóveis, sete aeroplanos, quatro trens [...]; coloquem à vontade flor de impotência e de prolixidade; batam tudo num lago de matéria cinzenta e de baba afrodisíaca, façam ferver a mistura no vazio de suas almas, ao fogo da charlatanaria americana e façam-na engolir ao público da Itália (Soffici, Apud Fabris, 1987, p. 58).

Em favor de Marinetti, resumimo-nos a lembrar sobretudo, no contexto dos objetivos que aqui nos estamos propondo a perseguir, os estudos de Salaris (1994), Fabris (1987) e de De Maria (1983), nos quais este autores abordam a questão dos antecedentes do Futurismo.

É preciso reter em relação aos dois intelectuais toscanos, porém, que embora suas impressões sobre o movimento apenas surgido em um primeiro momento não sejam propriamente positivas, existe desde o princípio certa concessão no que tange a algumas das propostas expressas no manifesto de fundação, conforme se infere a partir da leitura do fragmento papiniano. Não será esta apreciação inicialmente desfavorável em relação ao movimento futurista que impedirá, como vimos, a aproximação de Soffici e de Papini com o Futurismo. Conforme lembra Fabris, no artigo de Papini que representa sua adesão ao movimento de Marinetti – “Il significato del futurismo”, de 1º de fevereiro de 1913 – , as críticas iniciais referentes às origens do Futurismo – críticas que por sua vez parecem coincidir em alguns aspectos com as de Soffici no artigo de 1º de abril – são no contexto geral do texto eclipsadas pelo desejo maior de atualização da Itália no que tange às então últimas conquistas expressivas. De igual modo, traços dessa tendência já podem ser identificados no excerto do texto lacerbiano de Papini que citamos logo acima.

Outro aspecto relevante do artigo de Papini de 1º de fevereiro que Fabris enfatiza diz respeito à atribuição de um significado positivo ao Futurismo em razão de que o movimento “divulgaria em ampla escala a paixão pela liberdade” e porque estaria em harmonia com “as razões da modernidade” (Fabris, 1987, p. 2-3). Isso tudo, acreditamos, realça

o desenvolvimento da percepção sobre o Futurismo por parte dos intelectuais florentinos ao longo dos anos, de modo que podemos agora abordar a aliança entre florentinos e milaneses.

A aliança entre florentinos e milaneses provavelmente coincidirá em grande medida, por sua vez, com a adesão da revista *Lacerba* ao movimento, ocorrida entre março de 1913 e março de 1914, e que, conforme já salientamos, fora concebida pelos dois intelectuais toscanos – além de Palazzeschi e de Tavolato – como um “atto di liberazione” em relação à *La Voce*, criada por Prezzolini em 1908. O rompimento definitivo da aliança entre os lacerbianos e os milaneses ocorrerá, porém, apenas em 14/12/1915 através do artigo “Futurismo e marinettismo”, esclarece novamente Fabris (Fabris, 1987).

De qualquer modo, ao discorrer a respeito período de adesão de *Lacerba* ao Futurismo, Papini aponta como se dera o princípio da amizade e da colaboração dos florentinos com o grupo de Marinetti; grupo este que, por sua vez, segundo relata, vinha já há algum tempo assediando os toscanos. Como se poderá perceber a seguir, o efetivo contato dos florentinos com Marinetti e alguns de seus companheiros teria propiciado inicialmente o reconhecimento por parte do primeiro grupo da existência de artistas e de poetas talentosos no segundo. Além disso, Papini evidencia no excerto que se segue que se de um lado os laços entre os dois grupos estreitam-se gradativamente com o passar do tempo, de outro isso não impede a recorrência de certas objeções no que tange às propostas milanesas, nem tampouco enfraquece a intenção dos florentinos de proporcionar ao movimento a substância que supostamente lhe faltaria.

Quando potemmo parlare con Marinetti e con gli altri amici suoi – che fin allora conoscevamo soltanto di fama e di vista – ci mettemmo d'accordo con relativa facilità. Cominciammo coll'esser semplici alleati coi futuristi e come invitati andammo a Roma con loro. A nostra volta invitammo loro a lavorare in « Lacerba » e così cominciò quel secondo periodo che può dirsi futurista. A poco a poco le relazioni si fecero più strette e cordiali, e non avemmo difficoltà a unire i nostri ai loro nomi tanto più che scoprimmo tra i nuovi amici alcuni poeti ed artisti di vero talento coi quali era grande onore militare e combattere. Perciò passammo sopra a tutto quello che nei metodi del Futurismo ci repugnava nei primi tempi e sperammo di poter dare a questo ardito movimento di avanguardia quel fondo sostanziale che ci sembrava, anche allora, mancasse. Non solo, ma facemmo del nostro meglio per dare a codesti metodi la più feconda giustificazione teorica e spirituale facendo intravedere come tutta un'estetica veramente moderna avrebbe potuto scaturire da certe attitu-

dini che ad altri parevano mero ciarlatanismo e teatralità clownesca (Papini, 1981, pp. 480-481).

A explanação que Papini nos oferece é uma entre as diversas perspectivas a partir das quais podemos situar uma indagação como a que Soffici propõe no prefácio dos seus *Primi principi di una estetica futurista*. Nesta apresentação, o poeta pergunta-se sobre quais fundamentos teóricos e filosóficos poderia repousar uma forma de arte tal qual a preconizada pelo Futurismo, dada a hipótese de que ela pudesse ser criada (Soffici, 1920, p. 8). Não percamos de vista ao tratar destas considerações, além disso, as suspeitas por parte dos lacerbianos em relação aos milaneses a que Papini se refere, as quais podem ser encaradas sob certos aspectos como sendo um dos motores de propulsão das propostas do primeiro grupo.

Uma das possíveis chaves para buscarmos compreender as propostas de Soffici neste terreno provavelmente passa pela elaboração que faz dos conceitos de *Simultaneità* e de *Chimismi lirici*, os quais, por sinal, conforme já salientamos, intitulam as duas seções que compõe a coletânea de poemas *BIFSZF + 18 Simultaneità Chimismi lirici*. O vínculo entre os dois livros parece evidente, portanto, já desde o primeiro momento, conforme salientado anteriormente. Além destas duas noções, existem outros pontos de interesse nos *primeiros princípios* de Soffici, com ênfase sobre as seções “Necessità di una nuova estetica”, “Quando comincia il fatto arte”, “Fine dell’arte”, “Tutto-arte” e “Modernità”.

Embora se reconheça a pertinência de uma indagação a respeito destas suas reflexões, não nos deteremos sobre elas. Lembremos, ademais, com Aurora Bernardini (Bernardini, 2003), que Soffici trata do “Fato Arte” em suas múltiplas manifestações, de forma que seu alcance é extremamente abrangente. Desta forma, não poderíamos deixar supor uma conexão entre as possíveis origens de sua noção de *simultaneidade* e as pesquisas dos pintores futuristas e seus desdobramentos na teoria e na práxis marinettiana. Sob este prisma, pode-se considerar que Soffici endosse ao menos parcialmente a validade de tais propostas, de modo que, assim, não podemos deixar de ter reforçada ainda mais a impressão de que uma abordagem adequada do Futurismo não possa prescindir de levar em conta o diálogo entre as diversas artes.

Isto posto, vejamos agora sucintamente o que o poeta diz a respeito da *simultaneità*. Para o Soffici teórico dos *primi principi*, a *simultaneidade* está relacionada com

Fasci d'immagini (di forme e di colori, di ritmi) condotti di lontano, dalle profundità de uma consciência lírica em moto, vibrante, volante, veloce, e asociate intuitivamente em um nesso sintético, metalógico, participante, appunto, anche nella coordinação aparente degli elementi particolari a ogni arte, della novíssima relação recíproca delle cose e dei fatti che hanno stimolato la fantasia creatrice (Soffici, 1920, p. 84).

Tratar-se-ia ainda de uma "Simultaneità di stati d'animo polarizzati per vie analogiche di ricordi, di pensieri remoti, d'impressioni d'altri luoghi e d'altri tempi, come luci d'astri erranti concentrati in uno specchio" (Soffici, 1920, p. 85). Aqui, se levarmos em consideração que a teoria marinettiana das palavras em liberdade dialoga com as reflexões dos pintores futuristas sobre a *simultaneità di stati d'animo*, onde se propõe uma "nuova visione della percezione, intesa come 'sintesi di quello che si ricorda e di quello che si vede'" (Salaris, 1994, p. 28), novamente o diálogo com Boccioni e Marinetti parecerá evidente. A discussão a respeito da questão da analogia, evidentemente, não era restrita ao grupo futurista. Valéry, por exemplo, a define como sendo "a faculdade de variar as imagens, de ordená-las, de fazer com que coexistam parte de uma com parte de outra e de perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas" (Valéry, 1940).

Se, em adição a isto, levarmos em consideração ainda alguns dos preceitos futuristas expressos através dos manifestos - "Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità", por exemplo -, e também, conforme lembra Luciano De Maria, que a questão da analogia é vital para a literatura futurista e que a modernolatria futurista é a adesão entusiástica "agli appeti più esterni della civiltà moderna", não será difícil a detecção de elementos futuristas em versos como "Mulinello di luce nella sterminata freschezza", "Fiori bevande di fuoco e zucchero", ou, ainda, "L'infinito ha un profumo di frutta matura/ Di benzina", do poema "Aeroplano", que compõe a seção "*Simultaneità*" de BIFSZF + 18 *Simultaneità Chimismi lirici*.

E quanto ao outro conceito a que nos referimos anteriormente, o de *Chimismo lirico*, quais são as considerações de Soffici nos seus *primi principi*? A sua definição de *Chimismo lirico* aponta em direção ao entendimento deste conceito enquanto um

amalgama em um crugiuolo pessoal degli elementi del reale e del artificiale, complementari della natura d'oggi. Distillazione em immagini contrastanti, dinamiche, rutilanti, sviluppanti una rete d'emozioni multiple nello spirito, di scientificismi, cromatismi, musicalità discordi, nostalgiche, prosaicismi, e

illuminazioni metafisiche [...]. Le parole, le forme, i colori, i suoni, considerati come elementi vivi, combinabili liberamente secondo una volontà creatrice, e agenti sullo spirito per mezzo di forti reazioni (Soffici, 1920, p. 86).

Uma possibilidade produtiva de confronto destes dois livros de Soffici, nos quais nos resumimos a apontar algumas características que evidenciam seus laços com o Futurismo, não pode prescindir de levar em consideração uma indagação a respeito da pertinência de se desvincular o poeta da carga que uma associação deste tipo com movimento fundado por Marinetti pode lhe imprimir. Isto porque, se por um lado há uma evidente adesão ao movimento, por outro, é patente a existência de uma disposição talvez maior ainda e ao mesmo tempo latente de fornecer ao movimento alternativas que supram suas supostas falhas nos âmbitos teórico e prático. Assim, a questão que deriva daí parece ser: em que medida Soffici expande as fronteiras futuristas e até que ponto estas resistem às investidas do poeta? Para tentar responder à esta questão, talvez não possamos deixar de considerar a advertência que o poeta faz ao leitor dos *primeiros princípios* já em suas primeiras linhas: “E se anche il titolo di questo libretto porta la parola *futurista*, non si deve dunque vedervi altro che un tentativo mio personale di ridurre a teoria diversi postulati estetici che quella scuola, cui un momento appartenni, aveva posti solo oscuramente alla base delle sue esperienze poetiche ed artistiche” (Soffici, 1920, p. 7). Se, ao tentarmos responder a estas questões, concluirmos que o Futurismo de Soffici está para além do que se pode entender por Futurismo, restará indagar até que ponto seus fundamentos filosóficos e teóricos dialogam com os de Marinetti e concordar com Pär Bergman a respeito da dificuldade de se localizar obras representativas do Futurismo literário, dada a hipótese, conforme indaga Soffici, que uma forma de arte como esta pudesse ser criada

## Referências

- Asor Rosa, Alberto. “Il futurismo nel dibattito intellettuale italiano dalle origini al 1920”, in DE FELICE, Renzo (a cura di). *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1987.
- Bergman, Pär. “Futurismo letterario”, in *Enciclopedia del novecento*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1978.
- Bernardini, Aurora F. “Conceitos de arte futurista em Ardengo Soffici e Mário de Andrade”, in WATAGHIN, Lucia (org.). *Brasil e Itália – Vanguardas*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- Bosi, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003.
- Castro, Sílvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979.

- De Maria, Luciano. *"Marinetti poeta e ideologo"*, in MARINETTI, F.T.. *Teoria e invenzione futurista* (a cura di Luciano de Maria). Milano: Mondadori, 1983.
- \_\_\_\_\_. *"Il ruolo di Marinetti nella costruzione de futurismo"*, in De FELICE, Renzo (a cura di). *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1986 (?).
- Drudi Gambillo, Maria & FIORI, Teresa. *Archivi del Futurismo* (vol. I). Roma: De Luca Editore, 1958.
- Fabris, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva/ EdUSP, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva/ EdUSP, 1994.
- Ferrata, Giansiro. *La voce 1908-1916* (antologia a cura di). San Giovanni Valdarno/ Roma: Luciano Landi editore, 1961.
- Marinetti, F.T.. *Teoria e invenzione futurista* (a cura di Luciano de Maria). Milano: Mondadori, 1983.
- Papini, Giovanni. *Opere* (a cura di Luigi Baldacci). Milano: Mondadori, 1981.
- Salaris, Claudia. *Futurismo*. Milano: Editrice bibliografica, 1994.
- Sapegno, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La nuova Italia, 1975.
- Soffici, Ardengo. *BIFSZF + 18 Simultaneità Chimismi lirici*. Firenze: Vallecchi Editore, 1919 (ed. fac-símile de 2002).
- \_\_\_\_\_. *Primi principi di una estetica futurista*. Firenze: Vallecchi Editore, 1920.
- Valéry, Paul. *"Discurso sobre la estetica"*, in *Variedad II*. Trad. A. Bernardez. Buenos Aires: Losada, 1940.



## A Sicília Metaforizada de Elio Vittorini

**Abstract:** Elio Vittorini's *Conversazione in Sicilia* is an invitation to the reader for a physical journey, the dislocation of the protagonist Silvestro Ferrauto of Milan, to a small village in Sicily, and through another one in a symbolic key, marked by the author's critical view of Italian society. Silvestro's return to the village where he was born, to see his mother, transforms itself into an adventure in which past and present, like a palingenesia, become intertwined in a narrative which talks metaphorically about universal themes such as oppression, misery, and the pain of consciousness. It is with very poetic prose, differing from traditional narratives, that Vittorini offers a dialogue, characterized by a reflection about the social and historical reality of his day. In fact, he presents himself as a producer of meanings and a constructor of parables and parallel histories, alternatives to those related and presented by the Fascist State as legitimate.

**Keywords:** Elio Vittorini, journey, literature and State.

**Resumo:** *Conversazione in Sicilia* (1941) de Elio Vittorini é um convite ao leitor para uma viagem física, o deslocamento do protagonista Silvestro Ferrauto, de Milão até uma aldeia siciliana, e uma outra, em chave simbólica, marcada pelo olhar crítico do autor em relação à sociedade italiana. O retorno de Silvestro à aldeia natal, para rever a mãe, transforma-se numa aventura onde passado e presente, numa espécie de palingenesia, se entrelaçam na narrativa que trata metaforicamente de temas universais como a opressão, a miséria e a consciência da dor. É com uma prosa muito poética, diferentemente das tradicionais formas de narrativa socialmente empenhada, que Vittorini proporciona uma *conversa*, caracterizada pela reflexão sobre a realidade social e histórica na qual ele está inscrito. De fato, Vittorini se apresenta como um produtor de significados e, ainda, como um construtor de parábolas e histórias paralelas, alternativas àquelas relatadas e apresentadas como legítimas pelo Estado fascista.

**Palavras-chave:** Elio Vittorini, viagem, literatura e Estado.

“Sicilia Sicilia  
canta la pastureda  
Sicilia Sicilia  
joca la funtanedda  
l’aria e lu suli incunu  
l’arma di puisia  
Sicilia Sicilia  
tu si la patria mia”

(Carlo Muratori)

Estes versos de Carlo Muratori são o incipit na tela preta que se apresenta ao espectador. A negritude da tela só é rompida pelas letras em branco que formam a palavra *Sicília*<sup>1</sup>, título do filme que está para começar, inspirado no romance *Conversa na Sicília*, de Elio Vittorini. Tanto no romance quanto no filme, é possível reconhecer alguns aspectos inerentes ao espaço insular: o campo, a luz do sol, a poesia, o forte sentimento de ligação com a terra. Todos estes elementos, de uma forma ou de outra, podem ser encontrados em outros escritores e artistas sicilianos; de fato, a ligação do sujeito com a terra natal é muito intensa. Em relação à literatura, a Sicília possui uma grande tradição: desde a corte de Frederico II, passando por Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Vitaliano Brancati, Leonardo Sciascia e, mais recentemente, Vincenzo Consolo e Andrea Camilleri. Entretanto, este grupo não estaria completo se não fosse incluído o nome de Elio Vittorini.

Este romance de Vittorini que inspirou os diretores Danièle Huillet e Jean-Marie Straub é primeiramente publicado no final de década de 30 em forma de “folhetim”, na revista *Letteratura*, e só é editado em forma de livro em 1941, por Parenti. Nesta edição, as páginas de *Conversazione in Sicilia* são acompanhadas do conto *Nome e lagrime*, que dá título à publicação. Assim, na sua primeira edição, *Conversazione in Sicilia* é publicado com um outro título, mas poucos meses depois, ainda no mesmo ano, é editado pela Bompiani com o título original. Nos mais de 30 capítulos curtos, divididos em cinco partes, que compõem a obra, podem ser identificados a preocupação e o cuidado do autor italiano em retratar a sua terra natal e o momento sócio-político-cultural da época. Assim, se por um lado a escritura de Vittorini possui elementos biográficos e uma forte relação com a memória, por outro, apresenta uma estreita e intensa ligação com a experiência do vivido e com o momento histórico que marca toda a sociedade italiana das décadas de 30 e 40.

A relação com o real que pode ser identificada na produção de Vittorini, com a ressalva de que a sua escritura não se limita a uma simples representação da sociedade, apresenta-se desde *Il garofano rosso* (O Cravo Vermelho), primeira obra do autor italiano também publicada em partes na revista *Solaria*, entre 1933 e 1934, e só em 1948 é editada

pela Mondadori. Em *Il garofano rosso*, a memória e a relação com a experiência do vivido já despontam e aparecem como os dois eixos da escrita vittoriniana. Alessio, o protagonista, é um jovem que vive as contradições e angústias provocadas pela passagem da adolescência à fase adulta, passa pelas dúvidas de toda uma geração marcada pela inicial adesão ou não aos ideais do regime fascista. O mundo deste personagem, de certa forma, remonta às inquietações de todo um momento cultural, social e político, podendo ser, ainda, considerado uma espécie de reconstrução de sentimentos e dúvidas experimentados pelo próprio Vittorini. Como aponta Petronio:

“Nel 1919, subito dopo la guerra, i fascisti furono pochi (Giacchino Volpe ce li ha descritti). Poi diventarono molti: tutti quelli, per esempio, che non dividevano tesi e atteggiamenti del fascismo, ma lo consideravano una diga contro il <<bolscevismo>> eversivo, e tra questi c’erano Giovanni Gentile e Benedetto Croce, Pirandello e Svevo. Più tardi, il fascismo diventò dittatura, e tanti se ne allontanarono; ma tanti, per molte ragioni, gli si accostarono, e alcuni lo subirono: era un male, ma tollerabile se teneva a freno le masse e garantiva l’ordine sociale.” (Petronio, 2000, p. 194)

Num momento de pós-guerra caótico e confuso, o “primeiro” fascismo com origens sociais e revolucionárias se apresentava como uma possível solução às questões vivenciadas pela sociedade italiana daquele período. As publicações fascistas *L’universale* e *Il Bargello* reuniam intelectuais que, aos poucos, começavam a criticar a fisionomia que ia assumindo o regime; os chamados *fascista di sinistra*, os quais lutavam para manter a chama da dialética nas discussões e para preservar uma certa autonomia diante dos escalões do Estado. Como já apontado, Vittorini publica a primeira obra nas páginas da revista *Solaria*, mas nem por isso deixa de colaborar com os números de *Il Bargello*. A história de Alessio, em *Il Garafano Rosso*, um menino burguês que é atraído pelo mundo operário, do qual é rejeitado por sua origem burguesa, é o pano de fundo para se tratar com olhar crítico o desmantelamento do estado liberal. As questões do personagem adolescente da ficção são também as de Vittorini, que, se num primeiro momento, apresenta-se como um *fascista di sinistra*, logo depois do apoio do governo italiano ao governo espanhol de Franco, rompe definitivamente os laços ainda existentes com o regime e com *Il Bargello*. Essa ruptura é decisiva para a continuação da trajetória de Vittorini como homem público e de cultura.

Em ambos os romances citados, a Sicília e suas aldeias, além de Siracusa – cidade natal –, servem como pano de fundo para a construção da trama narrativa e, em alguns momentos, tais espaços parecem dominar a cena, pela própria descrição e pelas particularidades captadas pela

lente do escritor. Em *Conversa na Sicília*, o espaço da ilha é apresentado como sendo bem distante do continente, tal distanciamento se dá, à primeira vista, pelas viagens físicas de trem e barco o que, posteriormente, é confirmado pelo ritmo e rumo tomados pela narrativa. De fato, dois percursos podem ser extraídos. Um, relativo à rota geográfica que tem como ponto de partida a cidade de Milão e, como destino, a aldeia materna; neste percurso, o protagonista se depara com situações reveladoras de aspectos da sociedade italiana que, na correria do dia a dia e com a mecanização das atividades diárias, muitas vezes, passam despercebidos diante de um cotidiano que se apresenta de forma conturbada e caótica. E outro, que se dá no espaço insular o qual, por sua vez, é apresentado com outras cores e pinceladas, capazes de perfilar uma pequena aldeia siciliana. Assim, o personagem que desde o início do romance, é apresentado com uma forte inquietação – as reflexões acerca do “gênero humano perdido” estão presentes desde as primeiras páginas –, tem a possibilidade de, no reencontro com o passado, refletir sobre angústias e questões existenciais, que transcendem os aparentes limites individuais. Neste sentido, o retorno a um passado quase esquecido, as revisitações das paisagens sicilianas e, principalmente, as *conversas* com os diferentes personagens são fundamentais para o delinear e a exploração que faz Vittorini de problemáticas como o questionamento do valor do ser humano, a tomada de consciência das conseqüências da miséria e a realidade dura da opressão, do poder e da discriminação social.

Silvestro Ferrauto é o personagem protagonista de *Conversa na Sicília*, quem decide retornar por alguns dias à terra natal, após o recebimento de uma carta enviada pelo pai em virtude do aniversário da mãe. Silvestro parte de Milão em direção à Sicília, deixando para trás esposa e filhos, os quais parecem quase inexistentes. De fato, é a carta do pai o elemento revelador desse aspecto da vida do personagem, depois a mãe, Concezione, também faz referência à esposa do filho; porém, ele próprio se refere à mulher como uma namorada, uma pessoa sem muita importância na sua vida. Não a avisa da sua partida, manda-lhe apenas um bilhete com algum dinheiro e isto basta para que se sinta “confortável” e dê início à longa jornada. Uma decisão impetuosa estranha, como é também estranha essa viagem física e introspectiva. Provavelmente, tal comportamento em relação à vida conjugal e à vida com um todo está ligado ao intenso mal estar vivenciado e declarado por Silvestro desde as primeiras palavras e linhas do romance.

Eu, naquele inverno, estava tomado de furores abstratos. Não direi quais, não é isso que me proponho a contar. Mas é preciso dizer que eram abstratos, nada heróicos, nem vivos; de qualquer maneira, furores pelo gênero humano perdido. Vinha assim há muito tempo, e andava cabisbaixo. Via manchetes

nos jornais sensacionalistas e abaixava a cabeça; estava com os amigos, uma hora, duas horas, e ficava com eles sem abrir a boca; abaixava a cabeça; e tinha uma moça ou uma mulher que me esperava, mas nem com ela eu trocava uma palavra, mesmo com ela eu abaixava a cabeça [...] Isso era terrível: a calma na não-esperança. Dar o gênero humano como perdido e não ter vontade de fazer coisa alguma quanto a isso, nem vontade de me perder, por exemplo, com ele. (Vittorini, 2002, p. 13)

A expressão genérica *furores abstratos* é a informação inicial que se tem do *stato d'animo* desse personagem cujo perfil é marcado pela inquietação e insatisfação. O andar cabisbaixo é fruto desse sentimento de descontentamento e, talvez, de não aceitação do que está ao seu redor. Silvestro é um indivíduo que poderia se sentir bem: tem uma mulher e filhos, amigos com os quais sai, uma casa, um trabalho seguro de linotipógrafo. Todavia, o sentimento de desprazimento é crescente e perene ao longo de toda a narrativa e ecoa nas entrelinhas do romance.

Ainda neste fragmento e na sua continuação, é possível identificar uma série de expressões e vocábulos que pertencem ao campo semântico dos *furores abstratos*: *nada heróicos, gênero humano perdido, andava cabisbaixo, ficava sem abrir a boca, chovia o tempo todo, carnificinas nas manchetes dos jornais, amigos mudos, não-esperança, calma*. Elementos que podem também ser considerados palavras-chave de questões que serão propostas durante o desenvolvimento da trama narrativa. A descrição do clima, o tempo chuvoso e a água entrando nos sapatos furados corroboram a caracterização dessa atmosfera um pouco lúgubre<sup>2</sup>. Sem dúvida, a angústia vivenciada por Silvestro é um sentimento que não se limita somente à esfera do sujeito.

Chovia o tempo todo, passavam-se os dias, os meses, e eu tinha os sapatos furados, a água me entrando nos sapatos, e não era mais nada que isso: chuva, carnificina nas manchetes dos jornais, e água nos meus sapatos furados, amigos mudos, a vida em mim como um sonho surdo, e não-esperança, calma. (Vittorini, 2002, p. 13)

Silvestro declara a passividade da rotina diária, do trabalho, do convívio com a mulher, e este comportamento é traduzido no andar cabisbaixo e na não vontade de falar. A *carnificina nos jornais* e *amigos mudos* podem ser duas referências à situação italiana, que se revela, ainda, nas expressões *não-esperança* e *calma*. É possível identificar um paralelo entre o deslocamento do norte em direção ao sul e uma espécie de tomada de consciência por parte do protagonista. De fato, os *furores abstratos* da primeira página passam a se concretizar em algumas ações e acontecimentos presenciados e vividos por Silvestro,

personagem que se depara com situações antes nunca imaginadas, e que não pode ficar imune a elas. Na verdade, ao deixar a inquieta *cal-maria* de Milão, Silvestro embarca numa viagem de reconhecimento, à primeira vista inconsciente, de aspectos relacionados a questões da sociedade italiana. Espaços tão diferentes, Milão e Sicília, nesta narrativa, apresentam muitos pontos de contato que, aos poucos, vão sendo desvendados pelo personagem viajante, pois, à medida que se desloca, ele descobre e descortina a aparente ordem que se traduz, na aldeia siciliana, no pauperismo, nas inúmeras ausências e necessidades, na luta cotidiana por um pouco de comida. Todos esses elementos ganham maior força na narrativa durante a peregrinação de Concezione, que acompanhada do filho, inicia o ritual diário, passando de casa em casa para aplicar as injeções e fazendo as mesmas perguntas: “O que é que comeu hoje?”; “Você tem o que comer?”.

Nesta perspectiva, a cena do trem é paradigmática, marca a passagem e a mudança que ocorre na narrativa: o vagão é uma espécie de entre-lugar que interliga duas realidades diferentes, mas também semelhantes. As *conversas* trocadas com os demais viajantes e o diálogo escutado entre Sem-Bigodes e Com Bigodes são fundamentais para o processo de conscientização de Silvestro. A rápida e marcante conversa entre esses dois personagens sem nome, identificados apenas por terem ou não bigode, não é um episódio isolado na produção de Vittorini. Com efeito, em *Uomini e no*, publicado posteriormente em 1944, a falta de consideração, o respeito pelo outro e as atrocidades do “gênero humano perdido” ganham contornos mais delineados na (re)construção das lutas da resistência na geografia da cidade de Milão.

A análise da extensão do vagão de trem pode ainda levar a consideração de que este seja um micro espaço para onde confluem diferentes elementos representativos do final da década de 30 e do início da de 40 da sociedade italiana. Neste pequeno e polifônico ambiente é possível identificar algumas vozes: a da repressão, nas palavras de Com e Sem Bigodes; a da ingenuidade, no protagonista, por não entender, num primeiro momento, toda a situação; a da consciência e equilíbrio, expressas pela figura do Grande Lombardo; a dos esquecidos e oprimidos, que falam mas não são escutados, representadas pelos jovem e pelo velhinho. “Não sentiu a fedentina”, frase que é incessantemente repetida, dá início ao diálogo entre aqueles que se encontram dentro da cabine. A ingenuidade de Silvestro é colocada mais uma vez em evidência, pois ele não entende o sentido figurado do comentário expresso pelo Grande Lombardo, tanto que será um outro personagem que irá explicar o significado: “[...] ‘O senhor fala da fedentina que vinha daqueles dois ...’. Compreendi então o que vinha a ser a fedentina e ri” (Vittorini, 2002, p. 38).

Todos os personagens, com a exceção de Silvestro, da mãe, Concezione e do pai, Gaetano, são identificados por características, velho, jovem, catanês, com ou sem bigodes. O fato de não possuírem um nome próprio que os determine faz deles personagens não particulares, mas sim emblemáticos de todo um contexto e, até, universais. O jovem com boné e xale e o velhinho com a pele coriácea, que quase não falam e parecem não ter importância, são fundamentais. Se, à primeira vista, tem-se a impressão de que eles apenas compõem o pano de fundo do cenário, com uma leitura mais atenta, é possível perceber que estes personagens podem ser vistos como um pré-anúncio da continuação da narrativa. O que poderia haver em comum entre um jovem e um velho? O jovem é descrito todo encolhido e transmite uma grande fragilidade dada pela malária. O velhinho é caracterizado por ter uma pele como a couraça de uma tartaruga e é comparado a uma folha seca – um ser sem vida e, talvez, sem esperança, que vive a calma dos dias que lhe restam. A ausência de vida, pode-se dizer também de esperança, posta em evidência nestes personagens quase transparentes, é recuperada com as cores de uma paleta lúgubre no deambular pela aldeia materna. Apesar de a luz e a claridade do sol estarem presentes e servirem de contraponto a uma Milão chuvosa, o espaço siciliano retratado é marcado por várias carências, como a da saúde. O vaguear de Silvestro pelas subidas e descidas do vilarejo confirma a enfermidade não só dos habitantes, mas de todo um conjunto maior que é a sociedade.

As doenças sempre foram usadas como metáforas para reforçar acusações de uma sociedade era injusta ou corrupta. As metáforas tradicionais com doenças constituem principalmente uma maneira de apelar a veemência [...] As imagens que se fazem da doença são usadas para exprimir preocupação com a ordem social, e a saúde é algo de que presumivelmente todos têm conhecimento [...] Elas são usadas para propor padrões novos e críticos de saúde individual e para exprimir um sentido de descontentamento com a sociedade como tal. (Sontag, 1984, p. 91-92)

A imagem da Milão que oprime somada a desses dois personagens enfermos já aponta para o sentido metafórico que a doença conota em *Conversa na Sicília*. O corpo doente não é só aquele do homem ou do indivíduo, é, acima de tudo, aquele social. Tanto a grande cidade do norte quanto a aldeia mais longínqua do sul são afetadas pela desordem instaurada na sociedade. A barbárie que antes era sentida e inquietava, os *furores* abstratos, passa a se concretizar no mal que atinge muitos dos habitantes da aldeia materna. O reencontro com o ambiente natal caracteriza-se por uma longa *conversa* com a mãe e com outros

personagens que Silvestro encontra no acompanhar Concezione. A peregrinação pelas casas dos doentes de malária e tuberculose é marcada por uma atmosfera lúgubre que é corroborada por diferentes ausências como a de luz e a de comida. Os alimentos mencionados são apenas arenque, cebola, chicória e caracóis; a escassez de alimento é proporcional à escassez de saúde. O mal estar que já está presente desde o início da narrativa, no espaço milanês, se concretiza no final, na aldeia siciliana, numa espécie de epidemia que funciona como metáfora.

“Non più una cultura che consoli nelle sofferenze ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini.”<sup>3</sup>. É com esta frase que Vittorini inaugura o primeiro número do *Politecnico*, 29 de setembro de 1945, e dá continuidade a suas interrogações e ao seu percurso de homem público e intelectual italiano. Elio Vittorini, nesse retorno ao espaço insular, reconstrói e revive as mazelas da degradação meridional com uma chave de balada lírica. Os fatos e as cenas são duras e impactantes, porém costurados com um tom lírico, carregado de litania, que está entre a representação quase onírica e a denúncia. Neste sentido, não se pode esquecer que Italo Calvino inclui *Conversa na Sicília* no corpus das obras da Resistência italiana; aliás, considera-o um texto antecipador do que mais tarde é chamado de *Letteratura di Resistenza*. Num período de permanentes e rigorosos controles, a escrita pode ser vista como uma ferramenta, um instrumento para a criação de estratégias de denúncia e, mais ainda, de reflexão. É, portanto, a partir dos mecanismos inerentes a este ato que espaços geográficos são lidos e representados e outros metafóricos passam a ser imaginados e delineados.

## Notas

1. Filme *Sicilia!*. de HUILLET, Danièle e STRAUB, Jean-Marie
2. No decorrer da narrativa a palavra lúgubre será usada pelo Grande Lombardo para descrever a sociedade italiana fascista.
3. “Não mais uma cultura que console nos sofrimentos, mas uma cultura que proteja dos sofrimentos, que os combata e os elimine”. Tradução nossa.

## Referências

- Huillet, Danièle e STRAUB, Jean-Marie. *Sicilia!*. Produção: Alia Film - Pierre Grise Productions. 1998. 66', França, Itália.
- Petronio, Giuseppe. *Racconto del Novecento letterario*. Milano: Mondadori, 2000.
- Sontag, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Grall, 1984.
- Vittorini, Elio. *Conversa na Sicília*. Trad. Valêncio Xavier e Maria Teresa Arrigucci. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



## **Do teatro ao romance: os Papas *desterrados* de Ignazio Silone e Guido Morselli**

**Abstract:** This study aims to analyze the apparent continued thematic in two literary works written in the 1960s. This is the piece *L'avventura di un povero cristiano*, of Ignazio Silone (1900-1978), and the novel *Roma senza pope* of Guido Morselli (1912-1973). In both works, one characterized by a history view and the another by a prevalent fiction, it is dealt a particular subject: Popes who move from the canonical Roman headquarters of the Vatican. However, the combination of documentary and creative elements, in both writings, the dramatic and the narrative one, reflect the artistic and ideological positions of the authors, oriented to a critique of the Church's doctrinal apparatus.

**Keywords:** Ignazio Silone, Guido Morselli, Italian literature.

**Resumo:** O presente estudo objetiva analisar a aparente continuidade temática presente em duas obras literárias escritas na década de 1960. Trata-se da peça teatral *L'avventura di un povero cristiano*, de Ignazio Silone (1900-1978), e do romance *Roma senza papa*, de Guido Morselli (1912-1973). Em ambas as obras, uma de cunho histórico, outra prevalentemente ficcional, é abordado um assunto particular: Papas que se mudam da canônica sede romana do Vaticano. No entanto, a combinação de elementos documentais e criativos, tanto na escrita dramática quanto na narrativa, refletem posicionamentos artísticos e ideológicos dos autores, orientados a uma crítica do aparato doutrinário da Igreja.

**Palavras-chave:** Ignazio Silone, Guido Morselli, literatura italiana.

A história da literatura mundial é repleta de casos de autores desconsiderados ou pouco estimados enquanto vivos e redescobertos e até "canonizados" depois de mortos. Sendo que entre essas duas radicalizações existem, ainda, uma série de situações intermediárias. Não cabe aqui redefinir nenhum cânone literário, mas apenas pontuar dois "casos" emblemáticos na literatura italiana do século XX. Trata-se de dois escritores, Ignazio Silone (Pescina dei Marsi, AQ, 1900- Genebra,

1978) e Guido Morselli (Bolonha, 1912- Varese, 1973), ligados pela difícil e complexa recepção junto à crítica do próprio país.

Se Silone, pelo abandono do partido comunista italiano<sup>1</sup>, já em 1930, e do meio mais ortodoxo da intelectualidade esquerdista no pós-guerra, criticando a deriva stalinista, recebeu em troca certo ostracismo dos demais influentes partidários filo-soviéticos bem colocados na academia das Letras, Morselli conheceu um destino ainda pior: nem sequer foi publicado em vida, a não ser dois breves ensaios na década de 40<sup>2</sup>. Toda a publicação da sua produção narrativa é póstuma, posterior ao suicídio do autor em 31 de julho de 1973, maturado após a enésima recusa de um de seus manuscritos; fato marcante que se acrescenta a uma complexa personalidade oscilante entre solipsismo, mais do que egocentrismo, e antropofobia, mais do que misantropia.

Duas personalidades, então, que, mesmo por razões e contextos diferentes, aproximam-se pela rejeição que sofreram artisticamente na própria terra natal. Como se sabe, Silone logo após a publicação de seu primeiro romance em língua alemã, durante o exílio suíço, viu a sua obra se multiplicar em diferentes traduções que se espalharam pelo mundo afora<sup>3</sup>. A esse respeito, afirma Giuseppe Petronio: “Riparato in Svizzera, pubblicò, lungo gli anni Trenta, romanzi in italiano e in inglese o tedesco, ma in Italia arrivarono solo a guerra finita: per noi dunque era come se non esistesse” (Petronio, 2000, p. 177). E nesse mesmo *Racconto letterario*, no qual dá um panorama da literatura italiana no século XX, o crítico cita inúmeros escritores, poetas, artistas italianos e estrangeiros, mas o nome de Guido Morselli não é mencionado em nenhum momento. É também como se não existisse?

Morselli, paralelamente à sua produção literária e ensaística, teve de enfrentar a recusa de seus romances por parte de várias editoras. Um exemplo é a correspondência trocada com Italo Calvino, então um dos responsáveis pela Einaudi, datada de 05 de outubro de 1965<sup>4</sup>. Nela, Calvino explicita suas razões por recusar a publicação do manuscrito morselliano, que anos mais tarde seria publicado com o título de *Il Comunista* (1976). Essa carta termina com as seguintes palavras:

[...] Era um romanzo che puntava sulla credibilità, sulla riconoscibilità delle situazioni e dei personaggi; quando questa fiducia in quel che Lei racconta è perduta, l'incanto è rotto. Per questo ho usato la verità documentaria come metro del mio giudizio (criterio critico ormai indebolito, ma che nel suo caso s'impone).

Come vede il libro ho cercato di leggerlo in tutte le sue dimensioni, e mi sono accanito a smontarlo e rimontarlo [...].

Spero che Lei non s'arrabbi per il mio giudizio. Si scrive per questo e solo per questo: non per piacere, o stupire, o <<aver successo>>.

Um cordiale saluto (Calvino, 2000, p. 889-890)

Há ainda um outro elemento que liga e aproxima os dois autores em questão. Trata-se de um aspecto desconsiderado, estranho, talvez casual, sendo, porém, a casualidade, ou melhor, a acidentalidade, uma variável não depreciável nas melhores atuações críticas. Tanto Silone quanto Morselli, nas vésperas de 68, escrevem duas obras, respectivamente *L'avventura di un povero cristiano* (1968) e *Roma senza papa* (1966-1967, mas editado só em 1974), que têm como protagonista a figura papal e apontam, cada uma a seu modo, para uma crítica à estrutura secular e doutrinal da igreja católica. Além da imagem do Papa como central, toda a construção das duas narrativas gira em torno da deslocação ou descentralização da sede romana do Vaticano, sendo o texto teatral siloniano baseado em fatos históricos e o romance de Morselli grotescamente inventado.

Única obra escrita por Silone para o teatro, *L'avventura di un povero cristiano* pode ser considerada um livro híbrido. É, antes de mais nada, um drama histórico, embora *démodé* para a época, em que a ação cênica muito reduzida dá espaço a longos e circunstanciados diálogos. Porém, as páginas do livro também contêm excertos introdutórios do autor sobre a gênese da obra, esclarecimentos do seu posicionamento frente ao assunto tratado, além de notas enciclopédicas. Um conjunto que dá à escrita de Silone um caráter de obra-tese, uma espécie de glosa entre documento e ficção de um conhecido e debatido acontecimento histórico, que pode até apontar para uma possível falta de distanciamento emotivo do autor. Este texto teatral tem como personagem principal o Papa Celestino V. Os fatos representados narram as vicissitudes de Fra Pietro Angelerio, monge eremita na montanha do Morrone, no Abruzzo, e fundador de uma ordem chamada de "frati di Pietro da Morrone", ou simplesmente de "frati morronesi", cujo ordenamento recupera características do dos beneditinos, dos quais depois passaram a ser um ramo<sup>5</sup>.

Como se sabe pelos dados trazidos pela História, a disputa para o trono pontifício no final do século XIII, após a morte de Niccolò IV, foi bem concorrida por duas poderosas facções chefiadas pelos cardeais Matteo Rosso Orsini e Giacomo Colonna. Só depois de um extenuante concílio, logo mudado para Perugia, na tentativa de escapar de uma epidemia de peste em Roma que durou 27 meses, foi encontrada uma solução de compromisso. Foi eleito papa por unanimidade o próprio

Pietro da Morrone, já aclamado popularmente como um santo. Era o ano de 1294. O conclave reduzido a nove cardeais explicou essa repentina eleição como um prodígio, e tal devia de fato parecer essa escolha, alheia a qualquer lógica de política temporal então praticada pela Igreja de Roma. Pietro Angelerio se mostrou desde o início inconformado com a etiqueta oficial, fazendo-se coroar em L'Aquila com o nome de Celestino V e transferindo-se para Nápoles. Esse pontificado extra-romano durou apenas três meses. Com uma precária erudição, completamente alheio às práticas do poder, da engrenagem burocrática eclesial e das estratégias políticas que o levaram ingenuamente a aceitar a inconveniente proteção "filo-francesa" do rei de Nápoles, Carlo II D'Angiò, Celestino V resolveu abdicar (ou foi levado a tal gesto) e voltar à vida eremita no Morrone e aos valores espirituais. Todavia, muito antes de ser uma salvação, o papado representou para ele a condenação de ser um *fetich*e nas mãos de facções clericais em brigas político-diplomáticas. Celestino V foi muito procurado, até ser preso, pelo sucessivo papa Bonifazio VIII (Benedetto Caetani), como confirmam os dados factuais da história do vaticano<sup>6</sup>. Não é supérfluo lembrar de que esse foi um dos períodos mais atormentados da história pontifícia, que culminará com a transferência da sede papal de Roma para Avignon (1309-1378).

Celestino V é hoje conhecido como o papa da "grande recusa" e o seu gesto extremo não deixou de originar polêmicas e opiniões diferentes. Este é um capítulo da história do Vaticano recuperado, reescrito e até reinventado por vários autores e artistas. É conhecido o trecho provavelmente referido-lhe do Canto III do *Inferno* de Dante, mais precisamente do Antinferno: "[...] vidi e conobbi l'ombra di colui che fece per viltate il gran rifiuto" (Alighieri, s.a., p. 36). Não faltam motivos para justificar a veemência da fala do grande poeta, contemporâneo aos acontecimentos, visto que a eleição sucessiva de Bonifazio VIII ocasionou a tomada do governo florentino pelos "Neri" e o conseqüente exílio de Dante. Outra posição assumiu Petrarca, quando dedicou a Fra Pietro Angelerio uma apaixonada apologia em *De vita solitaria*:

Lo deridano pure coloro che lo videro: per loro il povero spregiatore delle ricchezze e la sua santa povertà apparivano vili di fronte al fulgore dell'oro e della porpora. A noi sia concesso di ammirare quest'uomo, di porlo tra gli eletti e di considerare una disgrazia il non averlo potuto conoscere personalmente. (Petrarca, 1974, p. 26)

Nesta perspectiva histórico-literária, é possível ainda lembrar das odes de Iacopone da Todi, em particular, a *Que farai, fra Iacovone?*, dedi-

cada a Celestino V. Assim, ao recuperar esta figura histórica, no século XX, Silone dá continuidade à repercussão e reinvenção desse acontecimento na literatura. E, certamente, tendo em vista toda a trajetória de autor engajado politicamente e literariamente, reconhecido no exterior e não reconhecido na Itália, ele recria uma personagem, a partir de dados reais, para (re)discutir algumas problemáticas já existentes em outros escritos.

Apesar de ser do mesmo período, o texto de Morselli, *Roma senza papa*, que não é uma peça para o teatro e sim um romance, não se apresenta como uma reconstrução do passado como o texto de Silone. Com efeito, o papa retratado por Morselli, passa a frente de sete séculos de Celestino V; de fato, o cenário encontrado pelo leitor é aquele do final da década de 90, e o papa em questão é supostamente o segundo pontífice estrangeiro dos tempos modernos. Uma admirável coincidência ou antevidência, levando em consideração os dias de hoje, visto que o texto data de 1966 e que o próprio autor faleceu em 1973?

Na *inventio* morselliana trata-se do irlandês Giovanni XXIV, que sucede ao papado de Libero I, natural da Turquia e libanês de nacionalidade. A verve ficcional do escritor italiano dá a voz a um padre suíço, Walter, que narra a partir da sua experiência individual as “aventuras” do papado. É Walter quem conta em forma de diário, às vezes *íntimo*, o seu retorno à cidade de Roma, após quase trinta anos de ausência e após um período de quatro anos como seminarista, entre 1968-1972.

Essas *Cronache romane di fine secolo ventesimo*, como indica o subtítulo, ocupam o espaço temporal de uma quente semana de junho, o tempo de espera de Walter para uma audiência marcada com o papa. Mas, logo nas primeiras linhas, uma espécie de *incipit*, anuncia uma anomalia: “Mi sono votato a fare a piedi gli ultimi trenta chilometri del mio pellegrinaggio. Il papa ci riceve sabato mattina. Intanto per allenarmi salgo-scendo quella faticosa scenografia che è la Roma storica [...]” (Morselli, 2000, p. 9, grifo nosso). O papa, então, já não está no Vaticano, em Roma. Na verdade, a residência papal é transferida para Zagorolo, vila na grande periferia da capital italiana, sarcasticamente associada à idéia de “provinciano”, tanto que em 1973 esta zona periférica sugere o título para um filme da comédia italiana, uma paródia irônica do *Ultimo tango a Parigi* (1972): *Ultimo tango a Zagorolo*<sup>7</sup>. Segundo Gino Tellini, nesta obra “[si] riflettono satiricamente vizi e manie d’una spavalda Italia anni sessanta” (Tellini, 1998, p. 468).

Todo o testemunho do eu narrador contido nessa escrita disfarçada de diário segue um clímax por causa do encontro marcado e adiado. Ainda, o encontro com o Papa Giovanni XXIV é relatado por meio de

um flash-back, a partir de um frio inverno na Suíça, o que pretende indicar ironicamente um distanciamento emotivo e geográfico. *Roma senza papa* é um livro caracterizado como romance, porém foge a uma precisa definição de gênero. Ele apresenta um leque de vários registros heterogêneos: há um quadro documentário baseado em fatos e dados históricos verídicos, se considerarmos a cronologia da composição da obra, vivenciados e revisitados através do filtro da memória pelo próprio *eu* fictício do narrador; e há também um plano *futurível* bem plausível, se considerarmos os acontecimentos das últimas décadas do século XX<sup>8</sup>, posteriores à data de composição da obra. Seguindo esta linha, há, ainda, um vasto repertório de elementos fantasiosos mais do que fantásticos, paradoxais no limiar do absurdo, que dão ao relato uma luz e um tom de comicidade grotesca.

O Vaticano de *Roma senza papa* é uma poderosa estrutura transnacional, como sempre foi, e transdouttrinária<sup>9</sup>, como nunca foi, que exerce uma ousada *real politik* de amplo raio. A fonte principal de recursos, segundo uma “substituição dinâmica” dos aparatos burocráticos romanos, passa a ser o turismo. Turismo que é também o único e suficiente recurso da Itália pós-moderna que aparece no fundo; um país desvanecido e narcotizado, onde o único motor é representado pelo futebol, cuja desprofissionalização na metade da década de 70 teria provocado uma revolução, se o governo não tivesse retirado o decreto e reintegrado os jogadores nos seus plenos direitos.

É nesse quadro que se encaixa o exílio voluntário de Giovanni XXIV da sede canônica. O retiro da esfera oficial é, ainda por cima, marcado pela dualidade entre o nome de toda a tradição milenária do Vaticano e um lugar insignificante, Zagarolo, que é também objeto de sarcasmo por parte dos próprios romanos. O testemunho “do futuro” de padre Walter informa ao leitor que, segundo *vox populi*, esse Papa que não viaja nem tem discursos públicos seria tímido, de fraca oratória, agorafobo; mas, ao mesmo tempo, colecionador de cobras e répteis vivos, jogador de tênis, de vida simples, bebedor e fumador moderado e noivo de uma indiana teosofista, missionária de budhismo zen e influente delegada da ONU!

Ora, mesmo levando em conta a visão caricatural morselliana, o embora improvável Papa Giovanni XXIV não deixa de se ligar virtualmente à figura do Celestino V revisitado por Silone, pelo menos no que se refere à postura dos dois autores frente à poderosa secularização da Igreja Católica. Em suma, os dois personagens apresentam traços que os aproximam. A biografia historicizada do segundo tem algo em comum com a fictícia do primeiro, como consta dos indícios dissemi-

nados no texto: beneditino e ex monge é também o pontífice irlandês de Morselli. Da mesma forma, uma leitura atenta mostra também a coincidência das circunstâncias dos conclaves que elegeram um pouco misteriosamente esses Papas, isto é, depois de longos desentendimentos, verossimilmente por uma solução de compromisso. Se em 1292 disputavam o poder papal as poderosas famílias Colonna e Orsini, na presença de uma crescente influência dos franceses que tinham tomado o domínio da Itália Meridional, Morselli imagina, sete séculos depois, uma discórdia entre o grupo progressista de língua espanhola e o dos conservadores italianos junto com os anglo-saxões. Um outro ponto de contato entre as obras em questão é representado pela dupla referência em *Roma sem papa* à famosa mudança para Avignon, cujo prelúdio documental se encontra em *L'avventura di un povero cristiano*.

Um dos fatores que podem ter contribuído para que a obra de Morselli não recebesse a devida atenção em vida talvez resida na difícil classificação que dela era, ou ainda é, possível fazer. Morselli, com efeito, não se enquadraria em nenhuma das definições e rotulações canônicas no panorama italiano e, por outro lado, também não apresentaria elementos que o façam partícipe dos experimentalismos daqueles mesmos anos de 1960. Os seus códigos expressivos fantásticos – mas de um fantástico que nem chega a suscitar uma reação deslumbrante perante a alteração factual dos eventos, porque é o mecanicismo histórico a ser posto em discussão – se resolvem muitas vezes em um efeito irônico. Nesse sulco, Morselli tenta reposicionar o “eu”, que já não é para ele *deus ex machina*; em outros termos, quer libertar a história narrada daquela tirania do eu, já apontada por Beckett, que parte de uma visão radicalmente antropocêntrica. É também a partir desses elementos que Morselli tenta reinventar a História coletiva, numa projeção futura, como acontece em *Roma senza papa*, ou re-criando o passado, como é o caso de um outro romance, com o título paradigmático de *Contro-passato prossimo* (também póstumo, 1975), no qual é abordado o desfecho da primeira guerra mundial por um outro ângulo de visão. Nesse último livro, não há a variedade de registros contextuais apontados em *Roma senza papa*, mas o leitor encontra um elemento hetero e extradiagético: o *Intermezzo critico*. Um diálogo imaginário entre o autor e o editor, ao qual o leitor tem acesso; uma espécie de *divertissement* bem pouco ou nada mistificatório, que *explica* a filosofia da sua escrita. O tom desse *intermezzo* pode lembrar o das *Operette morali* de Leopardi e pode-se perceber também a dificuldade de enquadramento editorial da obra morselliana:

L'editore. – [...] è convenuto che *non* si deve fare il processo alla Storia, riscrivere la Storia. Lei si arrischia in un'impresa vietata. Come si difende?

L'autore. – La mia difesa muove da una premessa che è un *point de repère* privato e personale, discutibilissimo. E è quello che in gergo filosofico chiamano nominalismo, e per cui, nella fattispecie, uno non crede nella Storia, come non crede nella Società. Non esistono che singole vicende, non esistono che gruppi d'individui, o meglio, singoli individui. I quali il processo alla (propria) storia lo fanno ogni mattina, davanti allo specchio. Diversamente, vivere non sarebbe per loro che uno stupido ripetersi di errori. L'alternativa al passato, se valida in sé, nella nostra esperienza quotidiana valica addirittura il contingente, per appropriarsi una sua quasi-necessità. «Dovevo scansare quell'incidente in autostrada, visto che potevo scansarlo se avessi seguito certe regole», eccetera. [...]

L'irreversibilità [della Storia] non esclude la critica, dovrebbe anzi imporla. Non esclude quella specie di critica che il racconto vuol essere, incursione contro l'Accaduto, non 'sovrano', non intangibile, a dispetto delle filosofie che lo venerano per tale, «tutta la storia essendo Storia Sacra». (Morselli, 2001, p. 118)

A ideologia artística de Morselli se inscreve numa mediação entre idealismo de marca hegeliana e materialismo histórico de marca marxiana, no sentido que ele considera o homem uma conjunção efetiva e não apenas dialética de existência (por assim dizer, fator exógeno) e individualidade (fator endógeno): esta combinação complementar de elementos de natureza oposta é por ele definida de *symploké*. A sociedade, de consequência, não se origina do Espírito, nem é só o resultado de forças econômicas em conflito. Os personagens morsellianos não atingem um subjetivismo exasperado, assim como não são fruto de um mecanicismo naturalista; em outros termos, guardam um livre arbítrio, mas este não chega a ser totalmente absoluto. O próprio escritor tenta explicar essa questão num outro ponto do *Intermezzo critico*: “Determinismo e caso formano un'erma bifronte, sono i due profili non scindibili dei fenomeni” (Morselli, 2001, p. 121). Ele, assim, indica nos seus romances uma terceira via que se posiciona entre o “romance-crônica” – caracterizado pelo “realismo” adotado por Gide e Moravia, dentre outros – e o clássico “romance-história”, em que o homem é resultante peculiar da sua época. A História, passada ou futura, apontada por Morselli se configura como outra possível, alternativa ou versão. Ora, a erosão dos cânones narrativos aceitos tradicionalmente como realista e histórico passa inicialmente por um hiato deslumbrante, absurdo e paradoxal, e depois se estabiliza, como no caso de *Roma senza papa*, no plano do grotesco.



Bem diferente – e este trabalho não tem a pretensão de aproximar os dois escritores por um viés estilístico-teórico – é o tratamento dado por Ignazio Silone à matéria narrativa. Em *L'avventura di un povero cristiano*, o autor do Abruzzo questiona a História a partir da sua facticidade, a (re)interpreta segundo um ponto de vista politicamente definido e, enfim, a assume paradigmaticamente como parábola da sua ideologia. Aliás, o engajamento político e social de Silone ao longo de toda uma vida se contrapõe ao autoisolamento de Morselli, que viveu por muitos anos numa casa de campo isolada no meio da natureza – embora tenha desejado fazer parte do debate no meio literário-filosófico<sup>10</sup>. Certamente, tudo isso se traduz em estratégias narrativas diferentes, que, sem chegarem a uma explícita intervenção dos autores, refletem todavia uma *weltanschauung* bem delineada. Silone escolhe tratar, pela primeira vez na sua produção literária, de um passado remoto e utiliza, também pela primeira vez, o gênero do drama histórico. Mas este distanciamento temporal corresponde na realidade numa aproximação emocionalmente participativa do autor, a partir da atribuição do título de *povero cristiano*. Toda a problemática siloniana, da busca de um pauperismo religioso ao resgate das massas humildes, da procura de uma liberdade individual à luta contra os poderes constituídos, é levada a frente pelos personagens escolhidos por “positivos”, sejam eles verdadeiros ou fictícios. É, dessa forma, que eles se configuram como porta-vozes do já dito engajamento do escritor e intelectual abrucês. Em suma, não há e não pode haver, visto que de texto dramático se trata, um *eu* narrador, mas fica bem evidente a presença de uma ideologia da história, de um ponto de vista extradiegético que orienta a interpretação.

O caso de Morselli aparece curiosamente invertido: aqui há um *eu* cronista e narrador, mas se trata de um *eu* fictício e desviante, que, ao invés de se constituir como o porta-voz do autor, se distancia ironicamente, libertando-o e deixando-o livre para intervir no curso da narração. Um exemplo se dá quando o padre suíço, ao tratar de um texto guia de uma escola experimental de recente constituição, fala de “sconcertante specialità di essere un racconto scritto in terza persona e col prevalente impiego del passato remoto” (Morselli, 2000, p.111). A própria nacionalidade suíça atribuída ao padre Walter permite ao escritor o distanciamento irônico das coisas italianas. E também pode parecer uma dissimulação da real posição do autor o substancial conservadorismo religioso do padre Walter, enquanto a verdadeira posição dele parece confiada às falas registradas de outros personagens.

Tentando uma síntese interpretativa e figurada, pode-se falar para os dois escritores italianos de um triângulo diacrônico: um, Silone, tra-

ta do passado para falar do presente e outro, Morselli, trata do futuro para falar também (mesmo se não só) do presente. Na parte introdutória de *L'avventura di un povero cristiano*, muito útil para a exegese da obra, Silone relata um diálogo com um amigo literato:

[O amigo] «Non vuoi mica darti al genere storico?»

«Ne sarei incapace» gli ho risposto credendo di poter tagliare corto. «Sai bene che ogni mio interesse, come scrittore, è rivolto al presente.»

«È vero» egli mi ha replicato «ma non hai scritto tu stesso che certe realtà del presente hanno radici lontane?» (Silone, 1995, p. 5)

Esta confluência de tempos com vista à atualidade do presente permite definir uma possível ideologia comum aos dois autores: o desvendamento pessoal de suas críticas e inquietudes enquanto cristãos alheios à estrutura secular. A posição de Silone, expressada sempre com vigor, é de recusa de qualquer sistema dogmático e doutrinário em detrimento de uma experiência humanitária de fé realmente vivida. Tanto que ele saiu do partido comunista<sup>11</sup>, uma vez que o viu limitar e trair a idéia de liberdade individual, do mesmo modo, ele se distanciou da Igreja quando a viu muito parecida a um sistema oportunista de poder. Entretanto, ele guarda raízes socialistas e cristãs como elementos complementares de uma mesma consciência solidária com os meios mais humildes e coerente com o ideal de dignidade humana. Silone, em outro capítulo introdutório de *L'avventura di un povero cristiano*, propõe uma lúcida e pessoal análise sobre a perda de espiritualidade e degeneração da Igreja:

Non più, dunque, messaggio del Padre ai figli, a tutti i figli, limpida luce naturale scoperta nascendo, bene comune, verità universale, evidente, irresistibile a ogni intelligenza in buona fede; ma prodotto storico complesso, prodotto di una determinata cultura, anzi amalgama di varie culture, elaborazione millenaria di una comunità chiusa, in permanente travaglio interno e in lotta e concorrenza con altre. Infine, considerata con benevolenza: una nobilissima, una veneranda sovrastruttura.

[...]

Fortunatamente Cristo è più grande della Chiesa. (Silone, 1995, p. 25)

O posicionamento de Morselli em relação ao caráter “supra-estrutural” desta Igreja secularizada se explicita na imagem grotesca do Vaticano como poderosa máquina turístico-diplomática. Por outro lado, Morselli também não é um crente ortodoxo e a questão religio-

sa é afrontada por ele em termos mais filosóficos do que históricos. Morselli tem a dúvida como algo constante e o conceito já visto de *simploké* engloba uma tensão contínua que o leva a explorar o universo gnosiológico da fé, tendo consciência da necessidade de ultrapassar os limites racionais, sem portanto escapar da esfera fenomênica da experiência vivida. Mas, no texto/contexto de *Roma senza papa* surgem dois paradoxos que, muito além de provocações, constituem possivelmente confissões íntimas da problemática religiosa do próprio autor: por exemplo, “comunque l’ateismo è a sua volta una fede” (Morselli, 2000, p.108) é uma declaração que remete à paternidade do autor, dado que Morselli afirma em outros textos aceitar inclusive o ateísmo como forma de engajamento crítico, um antídoto à passividade intelectual nesse campo. Outro pensamento desmistificado do autor, presente no livro, que também complementa o anterior é:

[...] o la Provvidenza è perscrutabile (dalle nostre menti) e allora deve essere secondo bontà e giustizia. Oppure è imperscrutabile: e se si ammette questo, si arriva difilato alla teologia negativa, al Dio indicibile, impensabile, del quale non è lecito chiedersi se è buono e se è giusto, anzi, nemmeno se esiste o no. La teologia negativa è la fine di Dio, ma bisogna scegliere, non ci si può cullare nel compromesso. Non si può insegnare che ‘capiamo’ o ‘conosciamo’ Dio, e, quando fa comodo, dire viceversa che Dio e i suoi disegni sono *superiori* al nostro intendimento. (Morselli, 2000, p. 133)

Depois de tais interrogativos, *Roma senza papa* oferece um final enigmático. O Papa Giovanni XXIV encontra o grupo de eclesiásticos de que faz parte padre Walter. As suas palavras são simples e pacatas: “«Dio non è prete»” e “«Delle cose del mondo, il papa non può occuparsi» [se corrigiu] «Non può trattare»” (Morselli, 2000, p. 179). O seu sorriso, enfim, expressa uma espécie de felicidade de viver aqui, terrenalmente. Poderia ter sido essa a “história alternativa” de Celestino V?

## Notas

- 1 Vale lembrar que Ignazio Silone foi um dos fundadores do *Partito Comunista d’Italia*, no congresso de Livorno em 1921.
- 2 Os dois volumes são: *Proust o del sentimento* (1943) e *Realismo e fantasia* (1947).
- 3 Numa carta de 04 de outubro de 1934, endereçada ao editor Oprecht, Giuseppe Prezzolini pede informações sobre a repercussão e o sucesso de *Fontamara*. A resposta é escrita em 26 de outubro pelo próprio Silone, que diz que a obra já conta com 19 edições em 18 línguas: alemão, italiano, holandês, flamingo, dinamarquês, norueguês, sueco, tcheco,

húngaro, romeno, esloveno, croata, hebraico, francês, inglês e espanhol. Ao final da carta, Silone acrescenta a seguinte informação “Outras traduções, entre as quais em esperanto, estão programadas”. Em relação à circulação desse livro no Brasil, há uma outra carta de 05 de outubro de 1935, enviada por um remetente não identificado de São Paulo, na qual se confirma a “comercialização” e o sucesso do livro.

- 4 O epistolário de Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, tem duas cartas endereçadas a Morselli, a outra é anterior e datada de 25 de março de 1963.
- 5 É importante lembrar que o respeito à regra de “ora et labora” foi uma condição para que a ordem *morrone* passasse a ser oficialmente reconhecida pela burocracia vaticana.
- 6 Ver também o livro de Eamon Duffy, *La grande storia dei Papi: santi peccatori, vicari di cristo*. Milão: Arnoldo Mondadori, 2000.
- 7 Mas isso Morselli não o podia prever, pois o suicídio foi em 31 de julho de 1973.
- 8 Neste sentido, seria possível mencionar por exemplo o desenvolvimento político do MEC (Mercado Comum Europeu), a presidência da república italiana atribuída a um então influente político da Democracia Cristã, Amintore Fanfani, para chegar a Jackeline Kennedy presidente dos Estados Unidos
- 9 Neste sentido é importante mencionar que o clima de abertura do Estado Pontifício propicia a proliferação de teorias de todo tipo, que outrora seriam consideradas heréticas. Nascem por obra de ecléticos religiosos desse microcosmo romanesco – um *pastiche* às vezes rabelaisiano – algumas iniciativas esquisitas, como o Instituto para a Promoção da Psicanálise Católica, que trata de “convertire l’Anticristo, battezzare Freud” e aproveitar da “ideologia del secolo” (MORSELLI, 2000, p. 46). Discuti-se, também, sobre o casamento homossexual, sobre a falta de super-Ego da mulher, *ergo* a falta de alma nela. Há ainda um outro exemplo, a figura de um predicador brasileiro, Marianito Cortesao de Caxias que monta um palco na entrada da praça São Pedro, ainda em território italiano, para falar de “Teologia e Democracia”. Um grande paradoxo é quando ateísmo passa a ser tolerado nos colégios religiosos, como uma forma de subjetivismo que não afeta o sentido íntimo da cristandade.
- 10 Isso pode ser comprovado pelas inúmeras tentativas e contatos para a publicação de seus livros.
- 11 Na verdade, Ignazio Silone é expulso do Partido Comunista. Um depoimento do autor sobre esse momento difícil da sua vida, que o aproxima à literatura, é testemunhado e contado em *Uscita di Sicurezza* (1965).

## Referências

- Alighieri, Dante. *La divina commedia*. Milano: Sonzogno, s.a.
- Morselli, Guido. *Roma senza papa*. Milano: Adelphi, 2000 (1ª ed. 1974).
- \_\_\_\_\_. *Contro-passato prossimo*. Milano: Adelphi, 2001 (1ª ed. 1975).
- \_\_\_\_\_. *La felicità non è un lusso*. Milano: Adelphi, 1994.
- Petrarca, Francesco. *De vita solitaria*. Milano: Oscar Mondadori, 1974.
- Pretonio, Giuseppe. *Racconto del Novecento letterario in Italia (1890-1990)*. Milão: Arnoldo Mondadori, 2000.
- Silone, Ignazio. *L’avventura di un povero cristiano*. Milano: Oscar Mondadori, 1995 (1ª ed. 1968).
- Tellini, Gino. *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento*. Milão: Bruno Mondadori, 1998.

## Alberto Moravia e l'immaginario classico

**Abstract:** The essay aims to explore the relationship between the work of Alberto Moravia and classical imagery, according to the concept of *humanism* expressed in the writer's essay *L'uomo come fine* (1963). Rarely investigated in academic research, Moravia's use of classical imagery and mythology is developed, from an anthropological point of view, as a reading-key to explain the human behaviour and the power relationships throughout history and society. Accordingly, this essay explores the following examples: 1) the symbol of Medusa laying behind the expression "maschere pietrificate", and describing dispossessed and reified characters in *Gli indifferenti* (1929), a novel written in the age of Italian Fascism; 2) the picture of Danae and the Shower of Gold – painted by Correggio and Tiziano, and inspired by Ovid's *Metamorphoses* (IV, 611, VI, 133) – representing the shifting relationship between Cecilia and Dino in *La noia* (1960), a novel connected with the *economic boom* and consumerism in the Sixties in Italy; 3) the ancient fable of Gige and Candaule, first narrated in the *Histories* of Herodotus, and retold in *La donna leopardo* (1990) "as a metaphor" to explain the dynamics of an adultery.

**Keywords:** Alberto Moravia, character, classical imagery, mythology, power relationship.

**Riassunto:** Questo articolo si propone di analizzare un aspetto poco indagato dalla critica sull'opera di Alberto Moravia: il suo rapporto con la mitologia e con l'immaginario classico. Esso risponde alla concezione di *umanesimo* espressa nel saggio *L'uomo come fine* (1963) ed è da intendersi sul piano antropologico come chiave di lettura di rapporti umani, ma soprattutto di *rapporti di forza* che agiscono nella storia e nella società. Il discorso viene quindi sviluppato attraverso i seguenti esempi: 1) il simbolo di Medusa sotteso alle "maschere pietrificate" con cui vengono descritti i personaggi della società fascista rappresentata nel romanzo *Gli indifferenti* (1929); 2) il quadro di Danae e della pioggia d'oro, dipinto da Correggio e Tiziano e ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 611; VI, 133), richiamato nelle descrizioni del rapporto tra Cecilia e Dino in *La noia* (1960), un romanzo collegato al boom economico e al con-

sumismo; 3) “L’antica favola di Gige e di Candaule”, scritta da Erodoto nelle *Storie*, che segue le dinamiche di un presunto adulterio in *La donna leopardo* (1990).

**Parole chiave:** Alberto Moravia, personaggio, mitologia classica, rapporti di forza.

## In difesa dell’“umanesimo”

In questo saggio, che mi dà l’opportunità di ricordare Alberto Moravia a breve tempo dal centenario della sua nascita (1907-2007), vorrei prendere in considerazione la funzione e il valore del mito e della classicità in alcuni romanzi dello scrittore. L’immaginario classico, infatti, non costituisce a mio avviso un semplice abbellimento, né un fenomeno ascrivibile a pura autoreferenzialità letteraria, ma rientra in una concezione di *umanesimo* che accompagna la riflessione di Moravia sulla letteratura e sulla società sviluppata in tutta la sua opera. È la posizione espressa nelle prime pagine del saggio *L’uomo come fine*:

*L’uomo come fine* è [...] una difesa dell’umanesimo in un momento in cui l’antiumanesimo è in voga. Ora la letteratura è per sua natura umanistica. Ogni difesa dell’umanesimo è dunque una difesa della letteratura.

Le ragioni per cui il mondo moderno è antiumanistico non sono misteriose. Ci sono certamente all’origine dell’antiumanesimo del mondo moderno un desiderio o meglio, una nostalgia di morte, di distruzione, di dissolvimento che potrebbero essere l’ultimo rigurgito della grande orgia suicida delle due guerre mondiali; ma c’è anche la ragione più normale, più solita proprio di certe disaffezioni: il logorio, la stanchezza, lo scadimento dell’umanesimo tradizionale; la sua immobilità, il suo conservatorismo; la sua ipocrisia di fronte agli eventi tragici della prima metà del secolo<sup>1</sup>.

Nel momento in cui il mondo si presenta “antiumanistico” a tutti gli effetti, si impone la difesa di un *umanesimo* che vada al di là di quello tradizionale, statico e conservatore, ed elabori una nuova immagine dell’uomo, della sua funzione comunicativa e del suo ruolo nella società e nel mondo, che tragga dalla cultura non un principio di anacronistica e presuntuosa centralità, ma di dubbio e di dignità al tempo stesso. L’*antiumanesimo*, per contro, collegato tanto a uno scadimento culturale quanto al concetto economico e sociale di “neocapitalismo”, rappresenta l’esplosione di quel feticcio del profitto che ha trasformato l’uomo in “oggetto tra gli oggetti”:

L'uomo del neocapitalismo con tutti i suoi frigoriferi, i suoi supermarket, le sue automobili utilitarie, i suoi missili e i suoi set televisivi è tanto esangue, sfiduciato, devitalizzato e nevrotico da giustificare coloro che vorrebbero accettarne lo scadimento quasi fosse un fatto positivo e ridurlo a oggetto tra gli oggetti [...] Sotto apparenza scintillanti e astratte, si celano, a ben guardare, la noia, il disgusto, l'impotenza, l'irrealtà (UF, p. 4).

I romanzi di Moravia propongono una vera e propria *anatomia* di questo fenomeno, in termini di analisi e implicita denuncia condotta in prima istanza con le armi della letteratura. E dico "implicita" appunto perché raramente, nei suoi scritti, la denuncia è affidata a una diretta requisitoria: "Io ero contro l'impegno" – dichiarava lo scrittore in provocatorio contrasto con le posizioni di molti intellettuali del tempo – "e lo sono tuttora, perché pensavo, e penso ancora che i romanzi impegnati sono dei brutti romanzi e delle cattive opere di propaganda, cioè non salvano né le ragioni dell'arte né, ovviamente, le ragioni della politica"<sup>2</sup>. Quale può essere, allora, la funzione dell'arte, della letteratura, dell'intellettuale?

il carattere sociale dell'arte è nel suo non essere sociale, cioè nel non essere utile a nessuno [...] l'arte ha la stessa funzione che il sogno ha nella vita individuale, cioè la funzione di esprimere il represso [...] Esiste, ha una presenza, un influsso sulla società. Significa, esprime, rivela qualcosa che senza l'intervento dell'artista non ci sarebbe, resterebbe sepolto nell'inconscio. Ecco la funzione sociale dell'arte e dell'artista<sup>3</sup>.

In *Aspetti del romanzo (Art of the Novel, 1927)*, Edward M. Forster scriveva che il romanzo mette in luce passioni, sogni, dolori, colloqui con se stessi che educazione e pudore vieterebbero di scrivere. Così per Moravia l'artista deve dire "verità scomode", essere dispensatore di pensiero e di pensieri come una volta lo erano i *philosophes*, e non "essere represso come tutti gli altri che lo sono"<sup>4</sup>. L'espressione della verità è affidata al linguaggio e all'immaginario, ma attinge anche a tutta una tradizione letteraria su cui poggia e con cui dialoga quella stessa modernità a cui appartiene l'opera dello scrittore. La letteratura si cala all'interno dei meccanismi storici, economici e sociali che regolano i *rapporti di forza* tra individui e società<sup>5</sup>, per restituire di essi una visione tanto lucida quanto mostruosa e stravolta, tesa a scuotere la coscienza del lettore, avvicinandolo alla realtà ma anche allontanandolo e spingendolo verso ipotesi e soluzioni contrarie e molteplici, resistenti o alternative.

Una delle modalità con cui i romanzi di Moravia arrivano a questa forma di rappresentazione è la duplicazione, resa spesso attraverso la visione allo specchio o la teatralizzazione dei personaggi stessi, dei loro atteggiamenti e degli ambienti in cui si collocano. Ne deriva un'interpretazione allegorica della storia e dell'uomo che, sulla scorta di Nietzsche, già Benjamin riconosceva come caratteristica tipica del dramma moderno (del *Trauerspiel* o dramma di gioco e di lutto) rispetto al tragico antico. Si tratta di una resa solo in apparenza mimetica o realistica, perché lo specchio nel quale si vedono i personaggi – o nel loro ipotetico palcoscenico (*Gli Indifferenti* erano stati concepiti come testo teatrale e assorbono le didascalie quasi come scorci metaletterari<sup>6</sup>) – riflette sempre una visione frantumata o deformata, ma immediatamente sintetica e illuminante. Una modalità che anticipa lo schema lacaniano della costruzione dell'identità, secondo l'ipotesi elaborata nel Seminario II del 1954-1955 e negli *Scritti* del 1966<sup>7</sup>. E che ricorda l'osservazione delle "assurdità quotidiane" attraverso il punto di vista di Hans Schnier in *Opinioni di un Clown* di Böll: "osservo, addiziono, elevo a potenza e poi estraggo la radice, ma con un fattore diverso da quello con cui l'ho elevata a potenza"<sup>8</sup>.

In questa lettura della società, e quindi anche della storia, allo specchio o come su un palcoscenico convergono non soltanto le modalità tipiche della letteratura europea e russa (soprattutto del romanzo realista dell'Ottocento), ma anche il mito classico. Quando sia implicitamente o esplicitamente presente, esso non è preso *così com'è*, ma inteso come lo spiega Lévi-Strauss in *La struttura dei miti* (1955), espressione di sentimenti universali (l'amore, l'odio, il tradimento, l'incesto etc.), spiegazione di verità oscure e difficili da intendersi razionalmente, ma soprattutto concepito come una struttura che "non trova mai la sua spiegazione e il suo significato nel referente, cioè nella realtà storica, intellettuale o psicologica, ma è sempre un riflesso, una *trasformazione*"<sup>9</sup>, ed è sempre in rapporto ad altri miti e alle relazioni che si stabiliscono tra di loro. Questo aspetto dinamico e narrativo del mito stesso, sottolineato anche nel saggio *Il crudo e il cotto*, rappresenta – a mio avviso – la componente più significativa e degna di attenzione per l'opera di Moravia, assieme al forte piacere del raccontare che ad esso si accompagna (come ad altri testi come il *Decameron* di Boccaccio, le *Mille e una notte*, le opere di Apuleio, ma direi anche delle *Metamorfosi* di Ovidio).

È quindi mio proposito concentrarmi su alcuni esempi in cui il mito classico viene riproposto nei romanzi di Moravia secondo queste premesse: 1) il simbolo di Medusa che ridefinisce e accentua la reificazione dei personaggi dietro le "maschere pietrificate" dei loro volti in



*Gli indifferenti* (1929), espressione della società di età fascista; 2) il quadro di Danae e della pioggia d'oro, ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 611; VI, 133), ma ancora prima a Simonide e alle *Pitiche* di Pindaro e richiamato in una delle descrizioni di Cecilia in *La noia* (1960) e collegato al boom economico e al consumismo; 3) "l'antica favola di Gige e di Candaule", scritta da Erodoto nelle *Storie*, che segue le dinamiche di un presunto adulterio in *La donna leopardo* (1990).

### **Medusa e le "maschere pietrificate": *Gli indifferenti***

Scritto nel 1929, il romanzo *Gli indifferenti* può leggersi – suggerisce Edoardo Sanguineti – come "un documento di quasi saggistica lucidità, tanto esso appare energicamente impegnato, nato da un diretto desiderio di analisi, moralistica e satirica, della società borghese negli anni del fascismo italiano"<sup>10</sup>. L'intreccio è volutamente inconsistente, tutto incentrato sulla storia (o meglio, su un breve spaccato di circa quarantotto ore) della famiglia borghese Ardengo, composta dalla madre Mariagrazia, dai figli Michele e Carla che – in difficoltà economiche – incontrano quotidianamente l'uomo che dovrebbe comprare loro la casa, Leo Merumeci, lo squallido amante della madre che diventerà seduttore di Carla.

Al di là dell'intreccio, quanto più interessa è l'attenzione sulla difficoltà di comunicazione, intesa come frustrazione e noia, che contraddistingue la borghesia durante il ventennio fascista. Anche nel romanzo *La noia*, il personaggio di Dino riconduce l'origine "sociale" del proprio sentimento di disgusto al fascismo, e al rapporto personale instaurato dal dittatore con le masse e con i singoli cittadini: "la noia, che è mancanza di rapporti con le cose, durante tutto il fascismo era nell'aria stessa che si respirava"<sup>11</sup>. *Gli indifferenti* mette in scena questa distorsione del linguaggio e della comunicazione, questa retorica vuota e in autentica, attraverso il conato tragico: la forma teatrale si trova diluita e razionalizzata nel romanzo smorzandosi e perdendo il suo senso originario per diventare metateatralità, ripetizione, duplicazione, sovrapposizione di gioco e di lutto che esclude, appunto, l'orizzonte sublime del tragico. In *L'uomo come fine*, Moravia illustra i motivi dell'impossibilità di dare a questo romanzo forma di tragedia anche in virtù dello statuto 'basso' dei personaggi, della loro condizione di fantocci, maschere vuote, automi mossi da solo appetito (*UF*, p. 48). Riassorbite nel romanzo, le didascalie teatrali mettono continuamente in luce, e in primo piano, gli oggetti della casa e, con essi, "l'abitudine e la noia" che "stavano in agguato e trafiggevano l'anima di chi vi passava come se i muri stessi

ne avessero esalato i velenosi spiriti; tutto era immutabile, il tappeto, la luce, gli specchi, la porta a vetri del vestibolo a sinistra, tutto era ripetizione”<sup>12</sup>.

Al tempo stesso, l’identità di questi personaggi mediocri si delinea quasi sempre allo specchio, in una duplicazione di sé ossessiva che ne sottolinea, appunto, indifferenza e tendenza alla reificazione: Leo “vide la sua immagine nello specchio di Venezia appeso alla parete di faccia; il taglio era perfetto, su questo non c’era dubbio, ma gli parve che il suo atteggiamento fosse pieno d’una ridicola e fissa stupidità simile a quella dei fantocci ben vestiti esposti col cartello del prezzo sul petto, nelle vetrine dei negozi” (I, p. 11); Carla, dopo avere provato, nella propria stanza di bambina, l’impressione di “essere negli oggetti stessi”, si spoglia e si guarda allo specchio: “la colpì l’atteggiamento goffo, se non vergognoso, di tutto il corpo nudo e poi la sproporzione tra la testa troppo grande e le spalle esigue” (I, p. 36). L’identità che passa attraverso lo specchio è altresì filtrata da una visione *umoristica*, nella sua accezione pirandelliana, di duplicazione, *sentimento del contrario*, segno di quell’ironia antinaturalistica così com’è intesa da Adorno, “il gesto ironico che si riprende ciò che ha appena detto, si scuote di dosso la pretesa di creare realtà”<sup>13</sup>. A una teatralità di pirandelliana memoria si rifanno anche le ‘istantanee’ che colgono uno dei personaggi forse più ottusi e disumanizzati della nostra letteratura, Mariagrazia. La sua faccia appare spesso proprio come una maschera: ora “stupida e patetica” (I, p. 7), ora tale per cui “l’ombra le scavava i tratti e faceva di quella faccia molle e dipinta una *maschera pietrificata* in un’espressione di patetico smarrimento” (I, p. 32, corsivo mio).

Nella rappresentazione di questa società borghese della finzione e del disamore, che aveva contribuito all’affermazione del fascismo e che credeva acriticamente ad ogni imbonimento (e di cui già Sartre, nella *Nausée*, aveva sottolineato la cecità e l’ottusità), i frequenti richiami alla *persona*, alla *maschera*, culminanti in questa immagine della “*maschera pietrificata*” con cui è ‘catturata’ Mariagrazia, possono collegarsi a una figura mitologica che ha essa stessa ha a che fare con la pietrificazione e con lo specchio, quella di Medusa<sup>14</sup>. Tuttavia, a differenza che negli altri romanzi come *La noia* e *La donna leopardo*, ma anche *Il disprezzo* – dove si allude esplicitamente alle figure di Danae, oppure all’*Odissea*, o alla favola di Erodoto – negli *Indifferenti* non si fa riferimento esplicito all’intertesto. Possiamo però prendere in considerazione questa suggestione, non soltanto nella sua origine ovidiana, ma anche nelle riscritture successive tra arte figurativa e letteratura<sup>15</sup>. Italo Calvino, ad esempio, sul tema *Leggerezza* trattato nelle *Lezioni americane*, scriverà

che Perseo, per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, “si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un’immagine catturata da uno specchio”<sup>16</sup>.

Una serie di racconti mitologici non sempre perfettamente coincidenti descrivono Medusa trasformata da Atena, per vendicarsi dei suoi amori con Poseidone, in un mostro con i capelli di serpenti sibilanti, le ali d’oro e le mani di bronzo, e denti giganteschi, tanto spaventoso che chiunque la vedesse ne restava pietrificato (Eschilo, *Prometeo*, 800; Apollodoro *Biblioteca*, II, 4, 2). Ovidio, nelle *Metamorfosi*, racconta di come Perseo fosse riuscito a tagliarle la testa nel sonno proiettando la visione della sua testa soltanto sullo specchio del proprio scudo di bronzo (IV, 782-786)<sup>17</sup>. Da quel momento egli stesso riceve il medesimo potere di trasformare ogni nemico in pietra, mostrandogli la testa di Medusa. Nell’iniziare una tradizione che avrà poi molta fortuna soprattutto nell’arte figurativa, nel IV e poi V libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta svariati episodi di questo potere di reificazione, che coinvolge prima di tutti Atlante, trasformato in monte (IV, 655 sgg.), e poi altri personaggi, mutati in pietra o in statue di marmo. Il poeta latino sottolinea accuratamente la progressiva interruzione di tutte le facoltà vitali. Ciò si manifesta, ad esempio, in uno degli eroi colpiti dalla visione della testa di Medusa ostentata da Perseo, Nileo, figlio del fiume egizio: “l’ultima parte del suo discorso fu troncata a metà e, sebbene la sua bocca spalancata facesse credere che voleva ancora parlare, non ne usciva più parola” (V, 192-194). Il personaggio rimane con i piedi piantati in terra, “immobile come un sasso, immagine di pietra con le armi” (“inmotusque silex armataque mansit imago”, V, 199). Da corpo, Nileo diventa immagine, figura non più vivente. Anche Astiage, soldato di Perseo, colpito per errore, conserva nel volto di sasso “un’espressione di meraviglia” (“marmoreoque manet vultus mirantis in ore”, V, 206). Di tutti questi eroi, puniti perché esecutori di una guerra ingiusta (cfr. *Metamorfosi*, V, 1 sgg.), si mette in evidenza la perdita di corporeità e parola, che sono per Ovidio il segno più forte di vitalità e pienezza. *Corpora: marmor erant* (V, 214): è la prima parte di un verso che la struttura metrica dell’esametro isola in tutta la sua soffocante tragicità. Poco dopo si descrivono altri effetti: a un eroe il collo si irrigidisce e il liquido degli occhi si pietrifica; nella statua restano impressi il volto timoroso, lo sguardo di supplice, le mani tese e l’espressione ormai inoffensiva (V, 230-235).

Questo processo può essere inteso come l’opposto di quello operato da Pigmalione, nel X libro delle *Metamorfosi*. Mentre Perseo, per tra-

mite di Medusa, ha il potere di dare rigore ai corpi togliendo loro sensibilità e vita, Pigmalione è riuscito a sciogliere la rigidità dalla statua d'avorio trasformandola, "grazie alla sua arte felicemente meravigliosa" e al suo amore, in una donna in carne e ossa, sciogliendo con parole e baci il rigore dal suo corpo. L'esametro condensa nuovamente molta espressività in un unico verso: *oscula dat, reddique putat loquiturque tene-  
tque*, "la bacia e crede di essere ricambiato, le parla, la stringe..." (*Meta-  
morfosi*, X, 256; cfr. anche 247-249 e 280-289). Se l'effetto dello sguardo di Medusa portava dalla vita alla reificazione, Pigmalione opera dalla reificazione alla vitalizzazione.

Naturalmente questi simboli non restano cristallizzati nella classicità: come Marx e Lucács ripropongono in termini moderni, economici e antropologici, il concetto di *reficazione*, così la *mortificazione* torna nelle analisi freudiane delle pulsioni e, in seguito, in scritti di Jacques Lacan come *Il mito individuale del nevrotico* (1949)<sup>18</sup>. Il collegamento tra suggestioni letterarie e analisi filosofica e sociologica della società contemporanea, inoltre, si ritrova nella *Noia*, quando la voce narrante descrive lo stato d'animo di cui è vittima con un'altra metafora di devitalizzazione: "La mia noia rassomiglia all'interruzione frequente e misteriosa della corrente elettrica in una casa" (*N*, p. 7). L'inautenticità del cerimoniale fascista e dei suoi slogan risonanti di vuoto, ma ora soprattutto la corsa al denaro e al benessere negli anni Sessanta riportano alla luce quella "nostalgia di morte, di distruzione, di dissolvimento" che nel già citato brano de *L'uomo come fine* si riconduce al diffuso *anti-umanesimo* che caratterizza il presente: mortificazione del corpo e della parola, repressione degli istinti naturali, feticismo del denaro e del profitto, *desentimentalizzazione* del mondo, per dirla con Pasolini<sup>19</sup>.

Alla fine degli *Indifferenti*, nel prepararsi ad andare a una festa di carnevale, Carla sogna ad occhi aperti, si immagina la sua vita futura dopo avere sposato Leo - l'amante della madre a cui lei stessa si è data nella speranza di un cambiamento che non è avvenuto - e a un certo punto sogna di trovare in un altro amante quella soluzione che ovviamente non le sarà mai concessa, ossia la perdita di una "durezza di statua" simile a quella provocata dalla visione della testa di Medusa:

...ecco, la signora Merumeci, in ritardo per qualche visita di obbligo, corre incontro al suo amante; tra quelle braccia perde quella sua durezza di statua, queste donne rigide sono sempre le più ardenti, ridiventa fanciulla, piange, ride, balbetta, è come una prigioniera liberata che rivide infine la luce... la sua gioia è bianca, tutta la stanza è bianca, ella è senza macchia tra le braccia dell'amante...la purezza è ritrovata. Poi, quando viene l'ora, stanca e felice,

torna alla casa coniugale e ricompone sul suo volto l'abituale freddezza... (I, p. 281)

Il sogno è fitto di ironia e si scontra con la visione, lungo il marciapiedi, del "cetaceo" (la macchina dei Berardi, altra famiglia borghese non meno raccapricciante di quella a cui la ragazza appartiene), e con la prospettiva del ballo in maschera, che chiude poi il romanzo con l'immagine di Carla travestita da Pierrot. Il miracolo di Pigmaliione, ovviamente, non è avvenuto, e Carla deve continuare la propria finzione, destinata con ogni probabilità a trasformarsi a sua volta, come la madre Mariagrazia, in una "maschera pietrificata".

### **Danae e la pioggia d'oro:** *La noia*

Non dimentichiamo che Perseo - come si legge non soltanto in Ovidio, ma anche in Simonide e in Pindaro (*A Mida d'Agrigento auleta, Pitica XII*)<sup>20</sup> - è figlio di quella Danae, rinchiusa dal padre Acrisio in una prigione sotterranea per timore di un oracolo che gli aveva predetto l'uccisione da parte di suo figlio, visitata e sedotta da Zeus che era riuscito a raggiungerla prendendo le sembianze di una pioggia d'oro filtrata dal tetto. In Pindaro si ricordano le imprese di Perseo contro "la stirpe mostruosa di Forco" (v. 13), il rapimento della testa di Medusa "dalle forti gote", la pioggia d'oro spontanea (vv. 16-17)<sup>21</sup> da cui Danae partorì l'eroe.

Il mito di Danae, nella sua raffigurazione pittorica che probabilmente si riferisce a una serie di quadri di Correggio e di Tiziano, viene recuperato in una scena del romanzo *La noia* (1960), un'altra allegoria della società italiana, questa volta ambientata durante il *boom* economico del dopo guerra e incentrata su un sempre più spiccata dipendenza dal denaro e dal consumo. Verso la fine del romanzo i due protagonisti, che vivono un'anomala storia d'amore - Dino, pittore ricco e viziato in crisi d'ispirazione, e la giovanissima modella Cecilia - si appartano in una stanza della casa della madre di lui, dopo che Dino, per non perdere la disponibilità della ragazza che ha preso a tradirlo, ha cominciato a darle dei soldi a ogni incontro. È in questo momento che l'uomo viene colpito dal quadro di Danae:

Mi colpì un grande quadro antico che stava appeso a sinistra del letto. Rappresentava Danae e la pioggia d'oro, probabilmente un acquisto recente di mia madre che, come sapevo, "investiva" il proprio denaro anche in opere d'arte: non ricordavo, infatti, di averlo mai visto. Danae vi era raffigurata distesa su un letto molto simile a quello di mia madre, basso e ampio, con le tes-

tiere ornate di bronzi. Appoggiata con la schiena a un mucchio di guanciali, il petto tirato indietro e il ventre proteso in avanti, una gamba allungata sul materasso e l'altra ripiegata e pendente nel vuoto, Danae guardava con compiacimento al proprio grembo nel quale, dall'ombra dei pesanti cortinaggi, cadeva la pioggia di monete, di un oro altrettanto chiaro e luminoso che quello dei suoi capelli di peccatrice sparsi sulle spalle bianche e sul seno roseo. Era un quadro qualsiasi, di soggetto mitologico, e in altre circostanze non ci avrei fatto caso. Ma in quel momento mi colpì come qualcosa che mi riguardasse, sia pure in maniera indiretta e oscura. Presi, dunque, a contemplare il quadro domandandomi perché mi incuriosisse e quale fosse il significato di questa curiosità. [...]

[Cecilia] Si era spogliata ed aveva avvolto il corpo in un corto asciugamani, che le copriva appena i fianchi e il seno, un po' come le stoffe succinte di cui si fasciano le donne ai tropici (N, p. 322).

Il quadro non fa che amplificare una situazione che tende a ripetersi, come una *mise en abîme*: la madre di Dino dà dei soldi al figlio per averlo con sé (sacrificando lui al vitello grasso, secondo un'immagine con cui Moravia rovescia parodisticamente il testo evangelico); Dino dà dei soldi a Cecilia per continuare a possederla. Il rapporto d'amore tra il protagonista e la ragazza non riesce infatti ad attecchire (se non momentaneamente, attraverso il solo consumo sessuale), proprio per il senso di sazietà e di vuoto che si alternano nell'animo del personaggio, a cui corrisponde invece l'animalesca ottusità e la misteriosa chiusura nella ragazza.

Cecilia ha qualcosa di mostruoso, di meduseo: "Adolescente dalla vita in su, donna dalla vita in giù", "suggeriva un po' l'idea di quei mostri decorativi che sono dipinti negli affreschi antichi: specie di sfingi o arpie, dal busto impubere innestato, con effetto grottesco, in un ventre e due gambe possenti" (N, p. 108); di lei Dino sottolinea la "semplicità torbida, enigmatica e insufficiente di quella specie di amputazione psicologica che è la reticenza" (N, p. 114). Inoltre, quel suo concedersi "con la stessa indifferenza barbara e ingenua con la quale un selvaggio regala ad un rapace esploratore l'amuleto di pietre preziose che porta al collo", quella sua misteriosa animalità che la induce a sottrarsi al consumo nonostante la sua piena disponibilità sessuale, "come una bestia rifugiata in fondo alla tana" (N, pp. 144-145) a poco a poco intaccano i meccanismi della sazietà e del consumo di cui la noia rappresentava il simbolo psicologico più spiccato. Anche quando Dino le dà dei soldi per continuare ad averla, Cecilia li prende, ma senza

cambiare il proprio atteggiamento, che finirà per disinnescare l'*habitus* alla noia di Dino, trasformando la consumistica noia in contemplazione, in una sorta di shopenhaueriana assenza di *Wille*.

I motivi economici e psicologici di consumo e di possesso che compongono il romanzo trovano quindi una simbolizzazione efficace nel quadro di Danae. La raffigurazione pittorica acquisisce un significato duplice: da una parte è emblema, archetipo mitologico, di quell'idolatria economica che caratterizza la società in cui vivono i due personaggi, poiché l'accostamento di Danae con Cecilia indica come entrambe siano il bellissimo oggetto di una seduzione che avviene tramite il fascino di una valore come l'oro o il denaro (Dino è come Zeus, che seduce Danae trasformandosi in pioggia d'oro, nel momento in cui ricopre di banconote il suo corpo nudo: *N*, pp. 327-329); dall'altra suggerisce come Cecilia si allontani dalle figure della società occidentale per assumere l'aspetto di una donna dei tropici e per recuperare una naturalezza non ancora piegata alla civiltà, ribellandosi così a quegli stessi meccanismi economici che provocano immagini di reificazione e di alienazione.

Se Cecilia è Medusa, allora, non ne ha più soltanto il potere pietrificante che collega a sua volta Perseo alla sua origine nell'oro e dall'oro; non rappresenta più essa stessa una "maschera pietrificata" come Mariagrazia in *Gli indifferenti*, ma conserva il significato misterioso e apotropaico della figura mitologica che ne è matrice, quello di un amuleto portatore di una forza che fa della pietrificazione una implicita difesa, prima ancora che essa sia rubata e piegata dalla civilizzazione ai propri disegni.

### **Il mito erodoteo di Gige e Candaule in *La donna leopardo***

Un analogo significato può individuarsi in Nora, uno dei personaggi principali del romanzo *La donna leopardo*. La situazione iniziale e certi sviluppi del racconto presentano notevoli analogie con *Le affinità elettive* di Goethe: in una coppia di giovani coniugi sta per arrivare un terzo elemento, che distrugge la simmetria iniziale per crearne un'altra, che si intreccia a un'altra coppia e rompe gli equilibri. Nel romanzo di Moravia, Lorenzo e Nora devono partire per un viaggio in Africa, nel Gabon, per capodanno, con una coppia di amici, il direttore del giornale per cui lavora Lorenzo (Flavio Colli) e la moglie Ada. Nora si dichiara riluttante a partire, dice "non me la sento", poi, a poco a poco, quasi come in un gioco che svela la sua reticenza al marito, parallelamente al suo *ri-guardarla* e *ri-trovarla* nello specchio, confessa di avere "il presen-

timento" che l'Africa le riservi qualche sorpresa, e poi che questo stesso presentimento le sia ispirato proprio da Colli<sup>22</sup>.

Alla fine di questa conversazione, Lorenzo riconosce di avere creato questa situazione per una forma di vanità che gli ricorda l'episodio di Gige e Candaule nelle *Storie* di Erodoto (I, 7-13):

In maniera appunto inconfessabile, lui era fiero della bellezza di Nora. Ma non era, come pensò, la fierezza segreta dell'innamorato bensì quella di chi possiede un oggetto raro e prezioso e vorrebbe in fondo che anche gli altri condividessero la sua ammirazione. Una fierezza di proprietario, si disse con amarezza, che gli aveva fatto desiderare prima di tutto che Nora partecipasse al viaggio al Gabon e poi che conoscesse Colli. Sì, sia pure inconsciamente, lui aveva voluto che Nora e Colli si incontrassero affinché quest'ultimo ammirasse a sua volta la bellezza della moglie.

Allora, non sapeva da quale lontano ricordo degli studi classici, affiorò nella sua memoria qualche cosa che, a suo tempo, chissà perché, doveva avergli fatto un'impressione particolare: la storia del re Candaule e del cortigiano Gige, di Erodoto. Era infatti la storia di una vanità di proprietario simile a quella che a lui pareva di provare per Nora e forse l'analogia si sarebbe prolungata fino al disastro finale: come Gige, obbligato dal re a spiare la bellezza della regina, aveva finito per diventarne l'amante, così Colli a cui Nora piaceva e che piaceva a Nora sarebbe diventato l'amante della moglie. Certo si trattava di un'analogia tutta letteraria e per giunta suggerita da un'incipiente gelosia. Ma il fatto che gli fosse venuta in mente in maniera così inaspettata e irresistibile ne dimostrava in qualche modo la fondatezza (*DL*, pp. 14-15).

Il racconto erodoteo del passaggio del regno dagli Eraclidi alla famiglia di Creso (I, 7, 1-3) aveva già la funzione di collegare l'origine della società a un episodio che individuava nelle strutture economiche l'origine di rapporti di potere e di forza che si sono perpetrati nel corso dei secoli. Figura centrale è la moglie di Candaule la quale, dopo essersi accorta di essere stata spiata da Gige, si rivolge a quest'ultimo e lo mette di fronte a un bivio: uccidere il marito e prendere il suo posto, oppure ammazzarsi. Naturalmente Gige opta per la prima soluzione e acquista il regno di Candaule.

Nel romanzo di Moravia il timore che il *mythos* erodoteo si avveri sembra fondato: la prima volta le due coppie si incontrano a cena, e proprio attraverso la visione in uno specchio, a Lorenzo sembra di individuare segni di intesa tra la propria moglie e il proprio superiore Colli, che poi continuano nel corso del viaggio in Africa, durante il quale i due si appartano spesso, senza però che mai né il lettore né i



due presunti traditi sappiano di preciso che cosa accada durante le loro passeggiate o i loro incontri. Anzi, Lorenzo e Ada cercheranno di inscenare una grottesca duplicazione speculare della coppia unita da tali *affinità elettive* (Colli e Nora), provando a tradire i rispettivi compagni, ma con scarsa soddisfazione. Inizialmente, Lorenzo ricorrerà ancora alla “metafora” di Gige e Candaule per trovare una spiegazione che vada però, questa volta, alla radice antropologica del problema:

Si domandò se c’era una metafora che potesse sostituire l’antica favola erodotea di Gige e del re Candaule e gli parve di averla trovata: tra Gige e Candaule c’era altresì una rivalità, un rapporto da inferiore a superiore come da maschio contro maschio. Gige era il cortigiano, Candaule il re. Tra lui e Colli oltre alla rivalità di maschio contro maschio c’era pura un rapporto sociale come da inferiore a superiore ma capovolto: Colli come proprietario del giornale era superiore, lui, come collaboratore, inferiore. Perché non ricorrere alla metafora del rapporto sociale per nascondere la rivalità di maschio contro maschio? (DL, p. 82)

In *Il dominio maschile* Pierre Bourdieu analizza ampiamente “quegli innumerevoli rapporti di dominio/sottomissione che, diversi quanto a forma secondo lo spazio sociale degli agenti interessati, a volte immensi e visibili, a volte infinitesimali e quasi invisibili ma omologhi, e perciò uniti da un’aria di famiglia, separano e uniscono, in ciascuno degli universi sociali, gli uomini e le donne, mantenendo tra di loro quella linea di demarcazione mistica di cui parlava Virginia Woolf”<sup>23</sup>. È una logica di potere rappresentata ed esplorata da Moravia in molti altri romanzi come *Il disprezzo* o nell’inedito recentemente pubblicato con il titolo *I due amici*.<sup>24</sup>

In questo caso, il mito classico interviene nel desiderio di andare alla radice di un problema che esplose nella contemporaneità, a ridefinirlo, ad offrire una prospettiva illuminante che tragga dalla letteratura stessa e dalla sua visione del mondo la premessa per nuove soluzioni. Soltanto sprofondando nel cuore dell’Africa, spostandosi verso Mayumba – in un viaggio che Enzo Siciliano ha paragonato all’avventura di *Cuore di tenebra* – e a contatto con la sua natura e i suoi animali, infatti, questi rapporti di potere e di forza si trasformano per assumere un diverso significato. In una forma di corrispondenza camaleontica e speculare con la natura africana, Nora si rivela sempre più somigliante alla natura stessa, fino a identificarsi in quella “donna leopardo” che dà il titolo al romanzo. Quando Colli e Lorenzo vedono “due luci fosforescenti, circolari” irrompere dalla foresta, Lorenzo pen-

sa immediatamente a “gli occhi di Nora” (*DL*, p. 108). Ed è proprio la coscienza di questa analogia, che a poco a poco prende corpo nel corso del romanzo, a permettere a Lorenzo di riconquistare la donna che ama, non più respingendone ma accogliendone con coraggio proprio i tratti più pericolosi, felini, già delineati all’inizio del romanzo (*DL*, pp. 113-114), quelli che hanno forza di sconvolgere tutti i ruoli, di mostrarne una salvifica fluidità e interscambiabilità.

La vitalità che prorompe da Nora, e che per certi aspetti si riconosce anche in Colli – la cui allegria è paragonata a quella “frizzante” degli uccelli (*DL*, p. 80) – trova infatti corrispondenza nella “misteriosa vitalità” della foresta africana, della sua natura rigogliosa e prepotente, monotona anche, ma dotata di un’evidenza tautologica che ribadisce perennemente se stessa<sup>25</sup>, sottraendosi a ogni domanda di senso e di consumo (le due urgenze del pensiero filosofico ed economico occidentale). Lo si può cogliere in alcune descrizioni, che sorprendono il protagonista assieme al lettore:

Era già il tramonto, lunghi riflessi rossi come sangue persistevano sulle acque brune e opache, la foresta al di là della laguna era ormai una massa nera e indistinta sovrastata da un cielo vespertino tra il rosso e il verde. Lorenzo guardò per un momento questo paesaggio immobile e silenzioso, che pareva in attesa della notte per rivelare la propria misteriosa vitalità (*DL*, p. 136).

E altrove:

Lorenzo [...] non poté fare a meno di provare la sensazione di avere per così dire sorpreso l’oceano assorto nell’incessante alternarsi del flusso e del riflusso come si sorprende un animale selvatico nel folto di una foresta, assorto in sé stesso, innocente, ignaro e indifferente a qualsiasi altra presenza (*DL*, p. 152).

Attraverso questa *ri-scoperta* della propria moglie come donna-leopardo all’interno del “vuoto” di storia che l’Africa contiene, la gelosia di Lorenzo si attenua e i rapporti sociali identificati nel lontano mito erodoteo vengono messi in discussione e rovesciati.

Chi è Lorenzo? Il vanitoso re Candaule, ucciso da Gige per volere della moglie, oppure il cortigiano Gige, inferiore all’altro socialmente ma alla fine vincente? Il mito di Erodoto non tiene conto del quarto incomodo, che qui è la moglie di Colli, Ada, “donna vacca” che trascinerà Colli nella morte, facendolo affogare durante una gita in barca. Nora, invece, salva il proprio marito con la leggerezza di ogni leopardo che

si rispetti, e che mantiene fino alla fine la sua oscurità. Infatti, anche di fronte all'ultima, feroce domanda del geloso sull'infelicità di Colli ("Perché era infelice? Parla, bestia, perché era infelice?"), Nora - "bestia" fino in fondo "come un felino enigmatico e impenetrabile" - continua a ritrarsi e risponde a Lorenzo, riferendosi alle sue misteriose conversazioni con Colli: "Non te lo dirò mai. Era qualche cosa che non ti riguarda, che riguardava soltanto lui e me" (*DL*, p. 167). Il testo, come Nora, sospende ogni risposta, ma lascia aperti (qui come per tutto il romanzo) quei *blanks* che sono l'ossigeno della narrazione, la via di accesso ad altre soluzioni, a prospettive molteplici che in questo caso scoprono nella natura brutale e silenziosa, estranea all'uomo stesso e alle sue domande, un principio di forza, un *principio speranza*, per dirla con Ernst Bloch, capace di intaccare la rigidità e la cristallizzazione di quei rapporti di potere che la società occidentale non riesce più a scardinare.

L'umanesimo a cui si riferisce Moravia nel saggio *L'uomo come fine* - attuale e dinamico, e non "tradizionale", immobile, conservatore e ipocrita - può quindi trovare sostanza e forza nelle pratiche di allusività letteraria e di intertestualità che, secondo un'elaborazione quasi picassiana dei testi classici ed europei e nelle forme che mi è parso di individuare, permeano questi romanzi. Continuamente ripresi, interrogati, plasmati al presente, i romanzi della tradizione letteraria cari a Moravia ("quelli che vuotano il sacco e dicono tutto quello che hanno da dire, fino in fondo, senza riguardi per il conformismo dei loro tempi e di quelli avvenire", *UF*, pp. 237-238) diventano chiave di lettura della storia e della società, in un gioco di specchi, corrispondenze, deformazioni, ma rappresentano anche uno spazio alternativo e dialettico in cui trovare soluzioni più convincenti. Il mito classico, in modo particolare, assume significazione nella modernità non soltanto per l'intenso piacere di raccontare che esso porta con sé, ma per la sua valenza plurima: da un lato adattabile, in quanto archetipo, a ogni riscrittura successiva; dall'altro bello per se stesso, dotato di una vitalità e di una forza che superano la richiesta stessa di senso dell'interlocutore, proprio come la vasta e monotona foresta africana descritta in *Lettere dal Sahara* o in *La donna leopardo*.

Così nel romanzo *Il disprezzo l'Odissea*, prima di diventare un kolossal o un dramma psicologico moderno, deve il suo valore ad un'irriducibile autenticità e bellezza, spazio di *Stimmung* dove la realtà coincide ancora con se stessa e con nessun altro significato al fuori di sé e della propria pienezza:

la bellezza dell'Odissea sta proprio in questo credere nella realtà come è e come si presenta oggettivamente... in questa forma che non si lascia né analizzare né smontare e che è quella che è; o prenderla o lasciarla [...] il mondo di Omero è un mondo reale ... Omero apparteneva ad una civiltà che si era sviluppata in accordo e non in contrasto con la natura... per questo Omero credeva nella realtà del mondo sensibile e lo vedeva realmente come l'ha rappresentato e anche noi dovremmo prenderlo com'è, credendoci come ci credeva Omero, letteralmente, senza andare a cercare riposti significati<sup>26</sup>.

## Note

1. MORAVIA, Alberto, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1963 e 1972, p. 3 (cit. con *UF*).
2. CAMON, Ferdinando, *Il mestiere dello scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 16-17.
3. AJELLO, Nello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma, Laterza, 1978, pp. 69-71.
4. SICILIANO, Enzo, *Alberto Moravia. Vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 16-17.
5. Ai rapporti di forza nell'indagine storiografica e letteraria è dedicato il saggio di Carlo GINZBURG, *Rapporti di forza*, Bologna, Feltrinelli, 2000.
6. Cfr. MORAVIA, Ricordo di *Gli indifferenti* (*UF*, pp. 45-50).
7. LACAN, Jacques, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
8. BÖLL, Heinrich, *Opinioni di un clown* (1963), Milano, Mondadori, 1990, p. 97.
9. LÉVI-STRAUSS, Claude, *La struttura dei miti* (1955), in *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1958, pp. 231-261.
10. SANGUINETI, Edoardo, *Introduzione a Gli Indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1994, pp. V-XXV, p. V.
11. MORAVIA, *La noia*, Milano, Bompiani, 1960, p. 11 (cit. con *N*).
12. MORAVIA, *Gli Indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1949-1994, p. 19 (cit. con *I*).
13. ADORNO, Theodor W., *Il narratore del romanzo contemporaneo*, in *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979, p. 42.
14. Cfr. FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
15. Cfr. BELPOLITI, Marco, *I volti di Medusa*, Milano, Mondadori, 2006; GOY, Jacqueline, *Les miroirs de Meduse: biologie et mythologie*, Rennes, Apogee, 2002.
16. CALVINO, Italo, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, p. 8.
17. OVIDIO, Publio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2000, traduzioni personali.
18. Cfr. FREUD, Sigmund, *L'io e l'es*, 1922, trad. it. di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1976 e 2007; LACAN, Jacques, *L'io nelle teorie di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1978; *Il mito individuale del nevrotico*, a cura di A. di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 1986.

19. PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 1976-2003, p. 22.
20. SIMONIDE, XXVII; PINDARO, *Pitica*, XII, 9.
21. Si veda il commento in Pindaro, *Le Pitiche*, Fondazione Valla, Milano, Mondadori, 1995, a cura di B. Gentili, dove si dice che l'uso dell'aggettivo *euparaos* "designa la forza e il gonfiore delle guance di Medusa [...] che conferiscono al viso l'aspetto rigido di una statua" (comm. XII, 14-16, p. 677).
22. MORAVIA, *La donna leopardo*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 5-6 (cit. con DL).
23. BOURDIEU, Pierre, *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Bologna, Feltrinelli, 1998, p. 125.
24. MORAVIA, *I due amici* (1952), a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007.
25. Si confronti la posizione di Camus, che invoca la tautologia di La Palisse o il lirismo di Don Chisciotte a difesa estrema dell'uomo contro l'assurdo (CAMUS, Albert, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 1947-1992, p. 8).
26. MORAVIA, *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954-2007, p. 150.

## Riferimenti

- Adorno, Theodor W.. *Il narratore del romanzo contemporaneo*, in *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979.
- Ajello, Nello. *Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma, Laterza, 1978, pp. 69-71.
- Belpoliti, Marco. *I volti di Medusa*, Milano, Mondadori, 2006.
- Böll, Heinrich. *Opinioni di un clown* (1963), Milano, Mondadori, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Bologna, Feltrinelli, 1998.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*, Torino, Einaudi.
- Camon, Ferdinando. *Il mestiere dello scrittore*, Milano, Garzanti, 1973.
- Camus, Albert. *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 1947-1992.
- Freud, Sigmund. *L'io e l'es*, 1922, Torino, Bollati Boringhieri, 1976 e 2007.
- Frontisi-ducroux, Françoise. *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Ginzburg, Carlo. *Rapporti di forza*, Bologna, Feltrinelli, 2000.
- Goy, Jacqueline. *Les miroirs de Meduse: biologie et mythologie*, Rennes, Apogee, 2002.
- Lacan, Jacques. *L'io nelle teorie di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- Lévi-strauss, Claude. *La struttura dei miti* (1955), in *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1958, pp. 231-261.
- Moravia, Alberto. *Gli Indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1949-1994.
- \_\_\_\_\_. *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954-2007.
- \_\_\_\_\_. *La noia*, Milano, Bompiani, 1960.
- \_\_\_\_\_. *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1963 e 1972.
- \_\_\_\_\_. *La donna leopardo*, Milano, Bompiani, 1991.

- \_\_\_\_\_. *I due amici* (1952), a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007.
- Nasone, P. Ovidio. *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2000.
- Pasolini, Pier Paolo. *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 1976-2003.
- Pindaro. *Le Pitiche*, Fondazione Valla, Milano, Mondadori, 1995.
- Sanguineti, Edoardo. *Introduzione a Gli Indifferenti* (1929), Milano, Bompiani, 1994, pp. V- XXV.
- Siciliano, Enzo. *Alberto Moravia. Vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982.

## **As fábulas na trilha de Italo Calvino**

**Abstract:** This paper will present the main reflections originally developed in a master program research stimulated by the frequent relation between Italo Calvino's fictional texts and the fable. The meaningful but also classificatory and non-organic critical field then created contributed for the intention in the research to replace the fable issue into the initial period (1945-1956) of the writer's trajectory, in order to understand a continuity of semantic possibilities demarcated by political, aesthetical and linguistic dispositions from Calvino's critical practice. Thus three significations of fable will be discussed here, related to the validation of a literary style, to the needs of the protagonist in a world on war and to the concerns about a moral role of the writer in modernity.

**Keywords:** Italo Calvino, fable, essays, modern narrative, literary critics.

**Resumo:** Este artigo apresentará as reflexões centrais desenvolvidas originalmente em uma dissertação de mestrado instigada pela recorrente aproximação entre a obra ficcional de Italo Calvino e a fábula. O vasto domínio crítico então existente, rico em significações, mas também classificatório e não-orgânico, contribuiu para que o objetivo da pesquisa fosse recolocar o problema da fábula no período inicial (1945-1956) da trajetória do escritor, com o intuito de apreender uma continuidade de possibilidades semânticas delineadas pelas disposições políticas, estéticas e lingüísticas do exercício crítico de Calvino. Assim, três significações de fábula serão aqui discutidas, relacionadas à validação de um estilo literário, às necessidades do protagonista em um mundo em guerra e às preocupações com o papel moral do escritor na modernidade.

**Palavras-chave:** Italo Calvino, fábula, ensaios, narrativa moderna, crítica literária.

### **Introdução**

A profusão textual de Italo Calvino, escritor que se expressou durante quatro décadas, com mesma intensidade, como ficcionista, editor e resenhista, estimula a crítica a correlacionar avidamente temáticas,

procedimentos formais e pressupostos poéticos potencializados por sua escrita articulada, em constante diálogo com seus leitores, a fim de definir e nomear estratégias de estilo que sejam úteis à interpretação de tão vasta obra. Destaca-se, para a análise a ser desenvolvida neste artigo, um termo específico da bibliografia crítica sobre Calvino, a *fábula*, que circula vertiginosamente por muitos textos, marcando presença de forma determinante, mas classificatória, polissêmica, mas generalizante. Primeiramente, é necessário rastrear algumas das aproximações entre o escritor e a fábula sugeridas pelos críticos, para que seja possível, então, cumprir este objetivo: tentar entender tal proximidade a partir das hesitações e complexidades conceituais do percurso reflexivo inicial de Calvino, aqui delimitado entre 1945 e 1956 e entendido em suas amplas disposições políticas e estéticas em relação à narratividade moderna.

As primeiras alusões à fábula se constroem nas histórias literárias italianas, pela menção ao livro de estréia de Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*<sup>1</sup> (1947). Esse romance estabeleceria o contrastante binômio realidade-fábula posteriormente atribuído às outras publicações, conforme as afirmações de que Calvino “transformou a poética neo-realista, contaminando-a com um clima de fábula” (Squarotti, 1989: 563-4), tendo escrito “um romance de guerra *partigiana* revivida como uma fábula natural” (Cecchi; Sapegno, 1966: 556), em que “o ponto de vista do menino (...) transporta os duros eventos bélicos a um plano aventuroso e fabulesco” (Ferroni, 1991: 568-9).

A fábula, nesses exemplos, indicaria a transfiguração da representação tipicamente neo-realista, vigente na literatura italiana nos anos 40, através de uma ambientação particular, que remete ao protagonista-criança Pin. Essa transfiguração teria se constituído, segundo o tom geral das asserções, pela amenização da realidade da guerra. Por isso, quando comparado a Jorge L. Borges pelo crítico Giuseppe Nava (1994), Calvino pareceu ter praticado um estilo mais leve e preciso (ao contrário do argentino, denso e irrealista), sob a influência de certos “módulos fabulescos” ou características do conto popular, como a existência de um objeto mágico que será desejado pelo herói.

Atribuir à fábula a responsabilidade de explicitar a realidade, porém retirando-lhe o excesso de crueldades e injustiças que sempre oprime as histórias humanas, será um mecanismo recorrente em outras leituras críticas. Mesmo que não seja entendida estritamente como gênero, como um conjunto fixo de caracterizações, proposto por Nava, a fábula continuará funcionando como um modelo que rege as bases epistemológicas de Calvino para a escritura de suas histórias. Nessa chave interpretativa, Deidier (2004) argumentou que a fábula ajudaria



o escritor a deduzir da complexidade da realidade (ameaçadora para a “leveza” calviniana) um modelo crítico-cognitivo estratificado e passível de inúmeras combinações, uma fábula como potencialidade de histórias possíveis de serem narradas, derivadas da imensidão do real.

Assim como Deidier, Ferretti (1989) também considerou a fábula como modelo de compreensão da complexidade histórica, especificamente da superação do conflito entre a insensatez humana e a natureza inocente vista como alteridade, acrescentando que esse projeto de Calvino, construído ao longo de sua produção jornalística inicial, com interesses claramente antropológicos, nunca teve êxito. Além disso, o crítico percebeu que a linha poética fabulista já ganhava esparsos contornos ao final dos anos 40, em resenhas sobre Conrad, Stevenson e Morante, o que, no entanto, não o impediu de afirmar que a fábula iria se desenvolver primeiramente na ficção calviniana, encontrando voz nas resenhas apenas na década seguinte, por estar em dissonância com as circunstâncias sociopolíticas daquele período. Isso sugere que Ferretti, mesmo ampliando aquela definição de fábula como distorção do neo-realismo do primeiro livro de Calvino, acompanhando seus desdobramentos ao longo dos anos e elegendo-a como a diretriz mais duradoura da obra do escritor, reafirma mais uma vez a perene oposição entre fábula e realidade.

Finalmente, retoma-se aqui o discurso de Berardinelli na síntese do problema da fugacidade semântica da fábula, porque ele se propôs a desmistificar a imagem de Calvino fabulista unanimemente construída na Itália, contribuindo paradoxalmente, com seu olhar “impiedoso” em direção à fábula, para o fortalecimento dos objetivos deste artigo. Tentando desvendar as razões do sucesso imediato de Calvino em meio aos críticos e às centenas de leitores, Berardinelli reconheceu a fábula como um dos fatores determinantes de seu trabalho literário e traçou-lhe um duplo significado. O primeiro parecia ao crítico assegurado pela própria história das tradições filosófico-culturais primitivas, que transmitiam os ensinamentos de seus principais pensadores, como Sócrates e Buda, através das primeiras fábulas orais, de valor essencialmente moralista. O segundo significado é a atualização desse moralismo em uma obra literária moderna, cujo autor – fazia-se extremamente necessário a Berardinelli enfatizar – estava preocupado com a educação de seu público e mais ainda interessado na preservação de uma personalidade literária que fosse amplamente acolhida pelos leitores.

A fábula, dessa forma, participaria significativamente da descoberta e da preservação de um estilo de fuga, porque, segundo Berardinelli (1991: 102), “Calvino é sobretudo um menino que foge de um

perigo rindo de medo, porque confessar o medo seria impossível para seu estilo". Em outras palavras, a fábula acolheria o menino Calvino, pois seu papel é o da sabedoria primitiva, bem como o da leveza (evidenciada à contraluz da densidade borgesiana) ou, antes, da intenção de fuga que reconditadamente originava a tão proclamada leveza fabulista, e que Berardinelli queria, a todo custo, desvelar.

A pesquisa de mestrado na qual este artigo se baseia pretendia, portanto, desconfiar, ao lado de Berardinelli, dessa aceitação crítica tão polissêmica quanto conclusiva da fábula como a escolha feliz de um escritor bem-resolvido, assim como pensar, indo além de Berardinelli, outros motivos diferentes daqueles mais evidentemente existenciais (o medo), que também pudessem configurar a relação de familiaridade com a fábula tão bem-construída nos textos de Calvino, mas, de modo algum, perfeita e intocável.

O primeiro passo seria identificar a origem dessa relação, fosse ela ou não motivada pelo escritor: "Pavese foi o primeiro a falar de tom fabular com relação a mim, e eu, que até então não tinha me dado conta disso, daquele momento em diante o soube até em demasia, e procurei confirmar a definição" (Calvino, 2004: 17). Calvino assim lembrava, passadas quase duas décadas, a força inaugural da resenha sobre a *Trilha* assinada por Cesare Pavese<sup>2</sup>. Tal texto tentava criar uma metáfora significativa para explicar o ponto de vista do livro, quando apresentou pela primeira vez a *fábula*, sem cerimônias: "Diremos então que a astúcia de Calvino, esquilo da pena, foi esta, de se empoleirar sobre as plantas, mais por brincadeira do que por medo, e observar a vida *partigiana* como uma fábula de bosque, clamorosa, variada, 'diferente'" (Pavese, 1951: 273-4).

O tom dessa descrição até soa um pouco brincalhão, como o próprio olhar de cima das árvores que apreende um outro cotidiano de guerra. Porém, a analogia certamente não era gratuita, já que Pavese mencionou a fábula uma segunda vez no mesmo texto, acrescentando uma possibilidade de pensar como teria ocorrido a transfiguração da história dos *partigiani* em uma fábula "diferente": "Mas a voz que fala, do jovem Kim com a *sten* no braço, (...) é ainda a voz de fábula de quem fantasia 'como fazia quando criança'" (Ibid.: 275-6).

Parece existir uma extensão de significado entre as duas solicitações de fábula. Se, primeiramente, tinha sido sugerido que havia em Calvino uma fábula de bosque, história comumente contada às crianças, em seguida, pode-se entender que a "voz de fábula" não é exclusiva do menino Pin, mas também repercute no adulto Kim, comissário *partigiano* responsável pelos destacamentos da guerra. Kim e Pin em-

preenderiam, cada qual a seu modo, a busca introspectiva por respostas às tantas perguntas que os assaltavam, estando ambos na guerra querendo entendê-la. Dessa maneira, Pavese parece traçar um sentido de fábula como percepção que questiona (de cima das plantas) e fantasia (fabulisticamente) explicações para o que parecia totalmente incompreensível.

Sem se preocupar com a articulação dessas referências à fábula com os demais argumentos de Pavese, Bertone as considerou como interpretação demasiadamente ocasional para que fosse tão requisitada pela crítica posterior, como realmente ocorreu. Essa constatação instigou o crítico a discutir a afinidade entre Pavese e Calvino à luz dessa resenha originária e sua importância para a repercussão da nomenclatura *fábula*, a qual alcançou o estatuto de “batismo” do jovem Calvino, fabulista desde então. Mas, ao mesmo tempo, Bertone (1994: 92) desfez a ilusão de considerar o próprio Calvino inocente na trama de validação de sua literatura, esclarecendo que “Calvino esteve tão precocemente inclinado a fornecer (...) elementos não marginais para enquadrar e definir a sua obra, quanto, ao menos, esteve pronto a se apropriar das definições de seus principais críticos”.

Essa consideração não apenas diz respeito à natureza dialética da formação e do reconhecimento de todo escritor, que sempre demanda o ajuste das influências e carências de editores, críticos, leitores e autores, mas trata de um caso emblemático de intensa preocupação em colecionar instrumentos interpretativos para a afirmação de sua imagem diante do público. Calvino, imediatamente após a resenha sobre a *Trilha* e outras que a sucederam, passou a se corresponder assiduamente com amigos e críticos, para questionar as definições que lhe eram destinadas e participar dessa sistematização do seu estilo. Afinal, conforme carta a De Robertis (06/02/1948), Calvino (2000: 214) confessou se sentir “um pouco embaraçado com tudo o que tem sido falado” a respeito de suas técnicas e influências, desde a resenha “declaradamente polêmica” de Pavese.

Para conhecer detidamente as reações e proposições de Calvino dentro desse espaço agora aberto em sua poética para a fábula, todos os ensaios de *Saggi 1945-1985* e as cartas de *Lettere 1940-1985* redigidos na primeira década de sua trajetória intelectual foram lidos e agrupados em três grandes grupos, que não poderiam simplesmente ser classificados como temáticos, nem são independentes entre si, mas que possuem sua semântica própria, possibilitando distinguir três significados de fábula, surgidos em meio a diversas leituras, tendências e perspectivas da literatura moderna.

## 1. Primeira Fábula. Modelo primitivo de narração dos destinos humanos

No ensaio “Elio Vittorini, *Il garofano rosso*”, Calvino apresenta as duas vertentes literárias que ainda encontravam adeptos entre os escritores e poetas daquela última geração, mesmo parecendo claramente desgastadas aos seus olhos e não mais satisfatórias diante das necessidades da literatura após o fascismo. Por um lado, Calvino (1995: 1260) julga “inadequado a novos interesses o evasivo individualismo dos contemporâneos”, em referência ao hermetismo, muito praticado pelos poetas italianos nos últimos anos, e que, naquele momento, também impregnava a prosa com seu subjetivismo e lirismo exacerbado, traduzido em tormentos interiores e na clausura do escritor frente ao mundo. Por outro, afirma ser “inútil a plenitude de realidade do século XIX diante de um mundo do qual se acreditava dever fugir” (Ibid.: 1260), sentindo a incompatibilidade epistemológica e lingüística entre os romances realistas do século anterior, dedicados à fluvialidade das minúcias e à completude física e psicológica de seus heróicos personagens, e o romance italiano a ser construído no século XX, destinado à formação de novos indivíduos.

Muitos outros ensaios e cartas voltarão a discutir essas tendências contra as quais Calvino pretendia elaborar seu projeto de jovem narrador comunista. À postura de evasão hermética daqueles que não assumiam o papel político do escritor-intelectual integrado à sociedade Calvino contrapõe a postura exemplar do poeta da resistência, “de solidariedade com a dor dos homens e de luta contra essa dor” (Ibid.: 1057), na resenha “*Foglio di via di Franco Fortini*”. Inclusive, para Calvino, esse retrato do escritor da resistência não estava circunscrito unicamente à poética neo-realista, pois toda literatura deveria atuar na história seguindo os valores de uma resistência universal.

Já com relação à estética oitocentista, Calvino debate a proximidade desses romances e do escrever romance de maneira geral, mostrando-se em constante embate com grandes nomes da narrativa do século XIX, notadamente Balzac, Dickens e Manzoni, e com os contemporâneos que procuravam preservar esses parâmetros. Em carta a Silvio Micheli (08/11/1946), o escritor confessa “morrer de inveja” por seu interlocutor produzir romances com centenas de páginas, enquanto ele, apesar de Pavese insistir que escrevesse um romance, esperava publicar breves contos, já que “necessidade de escrever um romance eu não sinto, eu escreveria contos por toda a vida” (Calvino, 2000: 167). Porém, Calvino admite suas penosas tentativas de escrever romance e

sua insegurança: “Eu tenho idéias para dez romances na minha cabeça. Mas, a cada idéia, eu logo vejo os tropeços do romance que escreverei, porque eu (...) tenho toda uma *teoria sobre o romance perfeito*, e isso me ferra” (Ibid.: 168).

Foi essa teoria do romance perfeito que amedrontou o romancista da *Trilha* com as probabilidades de o segundo livro repetir a estética (incluindo os erros) desse primeiro, vinculando-o definitivamente ao narrar fabulista, mas a teoria também o inibia a escrever algo diverso. O romance *Il Bianco Veliero*, aposta para a sucessão de Pin, resultou “desesperadamente imperfeito, forçado, obstinado, e não *devo* terminá-lo” (Ibid.: 222), não tendo sido jamais publicado, enquanto que outra “fabulazinha”, *Il visconte dimezzato* (1952), que nem pretendia ser um verdadeiro romance, era bem acolhida pelo público, solidificando sua fortuna popular e aumentando o rol de seus personagens caricaturais.

Personagens esses que possuíam seu exato contraponto dentro da teoria do romance de Calvino, os personagens quase reais do século XIX. As motivações de tal oposição podem ser entendidas através de “*Ingegneri e demolitori*”, ensaio que traz propriamente um balanço histórico da alternância entre construção e desconstrução de personagens heróicos. Desde aqueles homéricos, arquetizados como protótipos de homens exemplares, ou das canções de gesta, imbuídas da rigorosa ética feudal, posteriormente demolida por Ariosto e Cervantes, até o último golpe desferido por Flaubert contra a geração burguesa dos heróis balzaquianos, Calvino (1995: 1482) se lembrou de muitas figuras que tiveram seu início e fim, para então proclamar a urgência de “uma gama de personagens que inaugurem um mundo de novas fantasias (...) que realmente sirvam de paradigma para os novos homens”. Esse texto revela que a preocupação primeira de Calvino, ao invés da criação de caracteres que movimentassem a trama com sua autonomia psicológica, era assumir para a literatura o papel de formação dos leitores, por meio do auto-reconhecimento nos contatos dos personagens com o mundo.

Porém, o texto que realmente evidenciará uma perspectiva de fábula nesse contexto de tendências estéticas superadas e projetos narrativos vindouros é “*Il midollo del leone*”. Calvino parte da premissa de que a literatura de cada época propõe ou pressupõe um tipo de protagonista para fazer reconhecer a própria existência. Pensando, então, no possível protagonista para aquele período, o escritor novamente, como previsto pelo seu repertório, discute o romance do século XIX e o hermetismo como vertentes que tinham tocado os extremos da elaboração de personagens, com suas “caracterizações completas de homens

e mulheres” (Ibid.: 10) e com um “homem que parecia construído deliberadamente para passar através de tempos nefastos e de realidades não compartilhadas com um mínimo de contaminação” (Ibid.: 11). Conhecidos os modelos nos quais Calvino não mais apostava, o escritor sugere um outro mais apropriado ao narrar ações que inspirassem o protagonista moderno, modelo que, na verdade, não era novo:

O modelo das fábulas mais remotas: o menino abandonado no bosque ou o cavaleiro que deve superar encontros com feras e feitiços ainda é o esquema insubstituível de todas as histórias humanas, ainda é o desenho dos grandes romances exemplares, nos quais uma personalidade moral se realiza, movendo-se em uma natureza ou em uma sociedade desumanas. (Calvino, 1995: 23)

A fábula, considerada desde o primeiro livro de Calvino, por vários textos, responsável pela formação de uma determinada crítica sobre o escritor e por sua consequente clausura em um estilo que o preocupava, a ponto de não se considerar capaz de escrever nenhum romance, aparece aqui como modelo de narração de provas e obstáculos que movimentam os personagens, fazendo-os fraquejar, sentir medo, enfrentar perigos, assim como os torna maldosos e traiçoeiros. Mas o verdadeiro protagonista da fábula, diferentemente dos simples personagens, é o menino ou o cavaleiro que sempre vence o desumano, é o tipo de homem que possibilita à literatura uma “medula de leão” constituída por lições de coragem e preservação da integridade moral. E esse protagonista não é senão a figura do intelectual italiano, ao qual Calvino dirige suas preocupações, porque percebia que “o modelo das fábulas mais remotas” ainda possuía força para, investindo na realização do homem, fazer com que a literatura pudesse recuperar suas origens e refletir sobre seus rumos.

## **2. Segunda Fábula. Aventura não-paradisíaca**

Apesar de Calvino ter sentido que talvez não pudesse efetivamente se expressar escrevendo romances, envolto nas dúvidas que expunha aos seus interlocutores, ele era constante estudioso de romances, sempre avaliando a produção literária mais atual com sólidas bases histórico-culturais. Por isso, fundamentava as diretrizes da narrativa italiana dos anos 50 na relação com as tradições precedentes e as convicções compartilhadas com sua geração (Pavese, Vittorini, Ginzburg), para reforçar seu próprio espaço narrativo.

Um ensaio significativo desse olhar de Calvino sobre o romance italiano e os elementos que lhe pareciam imprescindíveis à renovação

dessa tradição é “Mancata fortuna del romanzo italiano”. Esse texto discute os obstáculos que tinham impedido o fortalecimento do romance na Itália tal como se desenvolvera em outros países, e que ainda ofereciam resistência aos escritores, hesitantes entre naturalismos e lirismos ou, durante o pós-guerra, entre regionalismos descritivo-dialetais e a alienada prosa de arte. Assim, Calvino sucessivamente observa as escolhas mal-fadadas do romance, que o conduzem a um projeto em que a fábula ganhará um segundo significado. Se em Manzoni, usualmente nomeado “pai do romance italiano”, estava “ausente o prazer pela aventura” (Ibid.: 1507), elemento fundamental para Calvino, a alternativa era buscá-lo fora das gerações de romancistas, e eis que “Em Leopardi, estavam vivos realmente os grandes componentes do romance moderno, aqueles que faltavam a Manzoni” (Ibid.: 1508).

É justamente a aventura, ausente do romance manzoniano e presente na poesia leopardiana do século XIX, que Calvino elege como a característica romanesca “que mais me atrai nas literaturas estrangeiras”, definindo-a como “prova racional do homem sobre as coisas que lhe são contrárias” (Ibid.: 1511). Conhecida essa definição, é preciso investigar a aventura – que se torna sinônimo de fábula, conforme o próprio Calvino e diversos críticos – em suas aparições nas reflexões do escritor, as quais irão particularmente se concentrar nos textos sobre três de seus autores preferidos. A série desses ensaios não irá compor um significado comum e imediato de aventura, porque se percebe que, em Calvino, ela não visa unicamente a diversão e o alcance popular pelas conturbadas peripécias de heróis de um subgênero do romance. A aventura será pensada em termos de duras adversidades da existência do homem, de luta pela integridade moral e a terrível sensação de sua perda.

Na resenha “I capitani di Conrad”, Calvino explica que as primeiras traduções italianas desse autor, por terem sido encadernadas em edições populares, foram catalogadas como típicos romances de aventura, ao passo que as edições mais refinadas que surgiam naquele momento poderiam evidenciar quão particular era a presença da aventura em sua narrativa: uma “aventura [que] serve para dizer coisas novas dos homens, e as tramas e os lugares extraordinários servem para assinalar com mais evidência a sua relação com o mundo” (Ibid.: 815). Esse argumento torna evidente o desejo de Calvino de que a aventura não fosse pensada como distante dos problemas do mundo real, enfrentados também pelos intelectuais ao questionar a condição do homem moderno. Ao contrário, a aventura só tinha sido valorizada por ele e muitos outros de sua geração, jovens tradutores da literatura de língua

inglesa, na medida em que “Conrad via o universo como algo de obscuro e inimigo, mas lhe contrapunha as forças do homem, a sua ordem moral, a sua coragem” (Ibid.: 818).

Em outro ensaio sobre Conrad (“*La linea d’ombra* di Joseph Conrad”), Calvino já tinha especificado que sua obra construía “um jogo sutil de memória, no qual as coisas, os homens e as aventuras reaparecem desfocados e alusivos como em uma fábula” (Ibid.: 808). Porém, essas aventuras fabulescas, vividas à luz decadentista por nobres capitães ingleses que se misturavam com os peculiares tripulantes do navio e os habitantes locais de seu destino marítimo, ficando à deriva do cansaço e da degradação moral, são ainda distinguidas das aventuras de Stevenson, que, por sua próspera ambientação em lugares exóticos, são “fábulas coloridas” (Ibid.: 809). Com tal diferenciação, Calvino demonstra preferir a “fábula alusiva” de Conrad à “fábula colorida” de Stevenson, já que o contraste da aventura com a crueza do realismo era imprescindível.

Já “*I piccoli uomini* di Anton Cechov” (1954) traça o retrato de Tchekhov como contista pré-anunciador das questões cruciais à sociedade moderna, informando que “quanto mais ele castiga esses seus pequenos homens e neles descobre egoísmos, falsidades e avarezas (...), mais ele nos revela algo que resiste à degradação, (...) uma qualidade impalpável que devemos voltar a chamar dignidade humana” (Ibid.: 798). Calvino quer ressaltar a coragem de Tchekhov em desfolhar o indivíduo com procedimentos profundamente reveladores de sua humanidade, mesmo não sendo a descoberta de sua moral tão agradável, porque esses procedimentos, por sua vez, não preservam qualquer vestígio de ilusão nem acreditam inocentemente no homem. Tchekhov, nesse sentido, é o escritor oitocentista que Calvino esperava resgatar para a narrativa italiana, como intelectual que já havia entendido Hitler nos seus homens incompreensíveis, os quais, ainda assim, contraditoriamente, eram capazes de realizar boas ações.

Tchekhov ainda ressoa no ensaio “Hemingway e noi”, dedicado a um outro escritor-modelo para a literatura italiana, vindo de uma cultura diferente da russa, mas que é discutido como sucessor da poética tchekhoviana. Hemingway, tendo vivenciado os abalos da Primeira guerra mundial, teria provocado, segundo Calvino, a passagem da existência humana minimamente digna assegurada por Tchekhov à integração humana no mundo pela ação radicalmente solitária: “Por aqueles momentos (...) em que o homem se encontra em paz com a natureza, embora lutando com ela, em harmonia com a humanidade, embora no centro de uma batalha, podemos deixar de lado todo o He-



mingway mais vistoso e celebrado” (Ibid.: 1319). O Hemingway que interessa a Calvino não é o protagonista desbravador e expansionista que aporta na Europa desconhecida, mas sim o escritor da fábula realista que se realiza pela extrema evidência da desafiadora complexidade histórica que se impõe às esperanças da literatura, sem, no entanto, desmorná-las. Surgem, dessa forma, dois Hemingways distintos, o famoso escritor de aventuras e o narrador valorizado por Calvino de desventuras, ou aventuras que só significam quando não escondem os terríveis desafios de que estão imbuídas.

Isso justifica a nomeação dos dois tipos de escritores realizada por Calvino na carta de 1950 a Mario Motta, e a preferência do autor pelo segundo grupo, do qual fazem parte Conrad, Tchekhov e Hemingway: “‘paradisíacos’ são todos aqueles de que sistematicamente desconfio, ‘não-paradisíacos’ aqueles com os quais acredito ter compreendido algum ensinamento substancial” (Calvino, 2000: 281). Se, primeiramente, a fábula foi definida como modelo de narração de um destino permeado de obstáculos impostos ao protagonista perdido na floresta, agora, tendo como parâmetro a literatura do não-paraíso, entende-se que o fim dessa narração deve ser obrigatoriamente o começo confiante de novas perspectivas sociais e literárias, mas um fim conquistado por meios árduos, que se tornam marcantes sob o prisma dos três grandes narradores da desventura.

### **3. Terceira Fábula. Verdade moral da escritura moderna**

Este último significado de fábula se delineia pela recorrente argumentação de Calvino, ao resenhar alguns autores, sobre a importância de uma função moral do narrar, mas a fábula aqui discutida é verdadeiramente fundamentada na introdução que o escritor publica em sua própria coletânea *Fiabe italiane*<sup>3</sup> (1956). Essa questão tem início com o debate sobre a riqueza do patrimônio popular de histórias que são contadas e recontadas coletivamente desde as comunidades primitivas, e o papel do escritor como intérprete dessa lógica rica, porém desarticulada, da oralidade, presente nos ensaios “*L’Isola del tesoro ha il suo segreto*” e “*Sherwood Anderson scrittore artigiano*”.

No primeiro texto, Calvino (1995: 971) admira a decisão tomada por Stevenson de ir viver junto aos habitantes da ilha de Samoa, tornando-se um “*Tusitala*, o homem que escuta as histórias dos outros homens, e as repensa, e as reconta evidenciando o quanto de beleza e de ensinamento universal há em cada uma delas”. Essa consideração reflete as preocupações políticas de Calvino ao pensar a literatura como

escritura moderna da prática milenar de contar histórias, que deveria ajudar a compreender a sociedade, aproximando o intelectual do povo, como outrora o sábio *tusitala*.

O segundo texto, mais do início da trajetória de Calvino, permite contextualizar a discussão sobre a dimensão da oralidade ou das primeiras invenções literárias anônimas e a dimensão da escritura ou da busca pela linguagem límpida e precisa que atinja a compreensão histórica no período da proliferação das histórias vindas da Resistência. O exemplo da formação de Sherwood Anderson pela influência de seu pai, exímio contador de histórias iletrado, e pelo gosto por materiais não-literários, revistas semanais e contos de *cowboy* estimula Calvino a pensar a possibilidade de os jovens narradores do pós-guerra prescindirem da imperiosa tradição escrita, a fim de a renovarem com propostas que surgiriam do campo não-literário ou literário-popular. Enfim, Calvino acreditava, ao lado de Anderson, que, adequando-se os meios expressivos às necessidades da mentalidade social surgida com a industrialização, e tentando tornar também cultural o progresso econômico, a literatura deveria permanecer técnica artesanal de composição de materiais brutos criados pelo imaginário dos povos<sup>4</sup>.

Já o relato das experiências de Calvino na introdução às *Fábulas*, após sua imersão na não-escritura dialetal que ressoava nas compilações de histórias populares consultadas para a antologia, permite completar essa significação de fábula que vinha sendo delineada. Escrita por um Calvino que seria intensamente divulgado e traduzido como autor de fábulas, essa introdução pode fazer os leitores pensarem que era o primeiro vínculo do escritor à criação fabulista, a começar pelo distanciamento inicial de seu depoimento diante daquele universo literário, e por considerar uma “eventualidade” sua nomeação como responsável editorial pela antologia. Sendo que, diferentemente, foi possível estabelecer diversas relações suas com a fábula precedentes à introdução, não apenas breves alusões ao termo, uma vez que a condução de muitas premissas literárias por seu exercício crítico permitiu entender essa fábula sob outras iluminações, que não exclusivamente aquela do embate direto com uma infinidade concreta de histórias.

De qualquer forma, mesmo estando o escritor, de início, sem “o entusiasmo (...) por tudo o que seja espontâneo e primitivo” (Calvino, 2002: 16), ele se defronta com a literariedade informe e anônima da fábula e, ao longo da introdução, reapresenta seus argumentos sobre a origem folclórica das fábulas e a necessária inserção desse domínio na história pela escritura moderna, temendo, no entanto, as objeções que surgiriam com a elaboração de um livro parcialmente “científico”

e parcialmente “inventivo”, cujo material também híbrido tinha desafiado a postura racionalizante de Calvino. Segundo a esquemática cronologia do escritor, as fábulas atemporais e geográficas, atraentes à teorização e ao gozo estético, tinham unido os interesses tanto de estudiosos do folclore, da antropologia, da etnologia (notadamente folcloristas do século XIX, ávidos pela descoberta das versões originais dentre os milhares de variantes ouvidas da boca do povo), quanto dos escritores, principalmente na França e na Alemanha do século XVIII (que sistematizavam em língua escrita o material literário circulante nas camadas mais populares).

Até que o próprio Calvino se vê como protagonista da mesma tarefa de tradução e recriação daquelas primeiras explicações míticas do mundo e da existência do homem, sendo necessário mesclar ao trabalho especializado de eleição das variantes mais representativas em sua complexidade e beleza as suas habilidades de narrador historicamente situado. Comentando as prováveis dificuldades que enfrentaria, se precisasse ouvir pessoalmente os antigos narradores arraigados por toda a Itália, porque “eu já iniciaria com a prevenção de que as pessoas têm mais o que fazer do que me contar fábulas”, o escritor declara que “àqueles que não sabem escrever se pede que narrem a própria vida” (Ibid.: 16), em contraste explícito com os padrões lógicos da escrita culta.

Isso explica por que Calvino acaba por revelar que, tão logo se sentia hipnotizado pela fábula, que revelava “sua infinita variedade e infinita repetição”, lentamente elaborada por “um extraordinário narrador” ou uma cultura de “sábia técnica narrativa”, ele impunha à sua “parte lúcida” a tarefa de preservá-la em sua formalização expressiva, em seu caráter não mais etnológico, mas estritamente literário, de “qualidades genéricas de graça, espírito, síntese do desenho” (Ibid.: 13). Isso também explica como Calvino conseguiu, a despeito da perda do ritmo ou da genuína escolha lexical das histórias originais, proceder na reescritura “com a implacável segurança de que cada operação de ‘renúncia’ estilística, de redução ao essencial, é um ato de moralidade literária” (Ibid.: 20).

Concluindo com uma ampla proposta moral do narrar, a fábula, “nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias” e compreendida no “perfar-se de um destino”, é capaz de recuperar “a lógica perdida” (Ibid.: 14-15) das vidas dos homens, imersas em esquemas habitualmente dualistas, pré-determinados e refratários às metamorfoses desse tipo de narrativa. É justamente esse caráter de legitimação do reencontro com a “lógica perdida” do mundo – tal como este se encontrava no estágio

da modernidade, plenamente dismantelado em seus princípios éticos – que confirma intimamente a Calvino que “as fábulas são verdadeiras” (Ibid.: 14).

## Conclusão

Italo Calvino, após muitos anos de reflexões, ao mesmo tempo otimistas e hesitantes, engajadas e angustiadas, sobre o novo papel que a literatura italiana precisava assumir contra as vazias perspectivas de evasão e de ilusão de uma escritura a salvo, totalizante na compreensão dos fatos e ímpetus reais, atribui à fábula uma verdade. A verdade do “pôr junto” crenças, valores, sentimentos, ações, pensamentos os mais discordantes e inesperados, provando ser “tudo” possível, fazendo acreditar que, exclusivamente na fábula, torna-se possível o difícil desejo de compreender algo desse “tudo”. Torna-se também possível fantasiar a idéia extremamente audaciosa de, atingindo a fisionomia moral do narrar fábulas, poder cumprir o papel de integração do intelectual italiano moderno à história e à natureza, e de conciliação por ele ensaiada entre tensões e fraturas imprescindíveis do mundo escrito e do não-escrito, até “a substância unitária do todo: homens animais plantas coisas, a infinita possibilidade de metamorfose do que existe” (Ibid.: 15).

## Notas

1. Traduzido por *A trilha dos ninhos de aranha*, Companhia das Letras, 2004. Para facilitar, seguirá a abreviação *Trilha*.
2. Resenha publicada originalmente em 27/10/1947 no jornal comunista *L'Unità* e depois reeditada em Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, 1951, p. 273-6.
3. Traduzida por *Fábulas italianas*, Companhia das Letras, [1992] 2002. Para facilitar, seguirá a abreviação *Fábulas*.
4. Na verdade, o estatuto da arte narrativa sofria alterações definitivas desde o século XIX, devido às configurações econômicas e sociais re-trabalhadas pelas literaturas ocidentais. O ensaio muito freqüentado de Walter Benjamin “O narrador” (1936) contribui para essa discussão do escritor moderno como *tusitala* ou artesão, apesar de seu diagnóstico desfavorável. Segundo o filósofo alemão, a verdadeira narrativa, inventada há milhares de anos nos sábios diálogos primitivos que acompanhavam o ritual coletivo da troca de experiências, tinha se enfraquecido com o surgimento do romance, escrito e lido de forma tão solitária e individualizada quanto a vida de seus personagens, incapazes de ensinar coisa alguma, e aquele narrar como ensinar ou compartilhar desaparecia assustadoramente na modernidade.

## Referências

- Calvino, I. *Fábulas italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano: Mondadori, 1995, 2v.
- \_\_\_\_\_. *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano: Mondadori, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A trilha dos ninhos de aranha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Benjamin, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221
- Berardinelli, A. "Calvino moralista ou como permanecer são depois do fim do mundo". Trad. Maria Betânia Amoroso. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP/ São Paulo, n. 54, p. 97-113, 1999.
- Bertone, G. *Italo Calvino. Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi, 1994.
- Cecchi, E; Sapegno, N. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Milano: Garzanti, 1966.
- Deidier, R. *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo: Sellerio, 2004.
- Ferretti, G. *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*. Roma: Editori Riuniti, 1989.
- Ferroni, G. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Milano: Einaudi, 1991.
- Nava, G. "Calvino interprete di Borges". *Paragone*, XLV, n. 45-6, p. 24-32, 1994.
- Pavese, C. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1951.
- Squarotti, G. (org) *Literatura italiana. Linhas, problemas, autores*. São Paulo, Nova Stella - Instituto Cultural Italo-Brasileiro - EDUSP, 1989.



**Andréia Guerini**  
Universidade Federal de Santa Catarina  
andrea.guerini@gmail.com

**Tânia Mara Moysés**  
Universidade Federal de Santa Catarina  
taniamoyses@uol.com.br

## **A Carta-Ensaio de Italo Calvino: confluências entre os gêneros epistolar e ensaístico**

Se un'opera è valida, si presta a considerazioni d'attualità non solo del tempo in cui è nata, ma anche dopo, quando è la realtà stessa che trova nelle immagini del poeta nuovi significati<sup>1</sup>.  
*Italo Calvino*

**Abstract:** This article analyzes some contributions of the Italian writer Italo Calvino (1923-1985) to the literary theory, represented by the approaches between the epistolary and the essayistic literary genres established by him in the "letter-essay" that is present in his epistolary, *Lettere 1945-1985* e *I libri degli altri: Lettere 1947-198* .

**Keywords:** Calvino, literary genres, letter,essay.

**Resumo:** Este artigo analisa algumas contribuições do escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) para a teoria literária, representadas por suas aproximações entre os gêneros epistolar e ensaístico que se fundem na "cartas-ensaio" presente em seu epistolário, *Lettere 1945-1985* e *I libri degli altri: Lettere 1947-1981* .

**Palavras-chave:** Calvino, gêneros literários, carta, ensaio.

A publicação de *Lettere 1940-1985* (2001) de Italo Calvino (1923-1985), ao tempo em que reafirma a tradição histórico-literária do gênero epistolar, complementa, em certo modo, *I libri degli altri: Lettere 1947-1981* (1991), que destaca uma seleção de cartas editoriais do escritor italiano representativas de seus mais de trinta anos dedicados ao trabalho junto à Editora Einaudi de Turim<sup>2</sup>.

O epistolário de Calvino, ao comprovar-lhe o ofício literário, apresenta-se, a nosso ver, fundamentado no trinômio leitor/escritor/editor-crítico, e, por esse motivo, acolhemos a nomeação “escritor-crítico”, isto é, “o escritor que também pratica a crítica”, categoria para a qual o elegeu Perrone-Moisés (1998, p. 217), a qual o inclui no mesmo rol dos “clássicos” Ezra-Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

“Esses escritores-críticos têm certas características comuns, que constituem seu “retrato falado”, quais sejam: o exercício da atividade crítica em condições de igualdade com a criação literária; o relacionamento com as chamadas vanguardas do século XX; a manifestação de “uma preocupação pedagógica ou programática” (no caso de Calvino essa característica, marcante enquanto militante do Partido Comunista Italiano (PCI) até 1957, é re-elaborada literariamente, sempre na posição de intelectual de esquerda, porém afastado do palco dos acontecimentos); e a prática da tradução, pois “são todos políglotas, cosmopolitas, escreveram sobre autores e obras de várias épocas e de vários países” (Perrone-Moisés, 1998, p. 12). Como escritor-crítico, diante da necessidade de fazer uso da carta como instrumento de comunicação literária e profissional, Calvino acaba por testemunhar, através das micronarrativas e micro-histórias representadas em seu epistolário, a curvilínea gradação de sua poética, da juventude à maturidade, a partir de propostas em aberto, para usar o termo de Eco (2007), das quais o testemunho final é um bilhete (05.09.1985) à filóloga Maria Corti, que capeia as respostas a uma entrevista escrita, em que ele declara: “[...] riconsiderato il complesso di quel che ho fatto e detto e pensato in bene e in male, devo concludere che la letteratura italiana mi va benissimo e non potrei immaginarmi che nel suo contesto” (Saggi, v. II, 2001, p. 2929). Na introdução de *Lettere*, Claudio Milanini confirma essa impressão do próprio Calvino, quando diz:

Questo epistolario variegato, stratificato, per molti versi labirintico, fornisce una somma di notizie che potranno essere utilizzate dagli studiosi per ricostruire con maggior precisione molte fasi importanti della storia culturale e civile del Novecento. Ma l'interesse primario risiede senza dubbio nel fatto che esso dà testimonianza di uno straordinario itinerario individuale: ci permette di seguire passo dopo passo - da un punto di vista differente ma complementare rispetto a quello delle opere di *fiction* o propriamente saggistiche - il cammino intellettuale e psicologico di uno scrittore che non ha mai cessato di interrogarsi sulla propria identità e sul proprio rapporto col mondo, e che ha continuato a studiare per tutta la vita (L, p. XII).



É no discurso epistolar, em seu texto escrito em tempo real, que a concretude da linguagem de Calvino demonstra a (re)atribuição de estatuto literário ao gênero epistolar, à luz de sua poética, permitindo várias visões da utilização de suas cartas, bem como a apreensão de contribuições aos estudos literários nelas contidas.

Neste artigo, nosso objetivo é mostrar, dentre as contribuições de Calvino à teoria literária, aquela representada pela “carta-ensaio”, resultante de suas aproximações entre os gêneros epistolar e ensaístico, que confirmam as características de *Lettere* anunciadas por Milanini (obviamente presentes também em *I libri degli altri*).

Se as cartas editoriais por si só são representativas da crítica calviniana em relação à matéria literária dos livros *dos outros*, em *Lettere*, dentre a variada temática indicada por Milanini, destaca-se também a autocrítica calviniana, desde a recepção das primeiras resenhas sobre seus escritos até o último livro, *Palomar* (1983) (RR, v. II, 2004)<sup>3</sup>, resultante tanto do acompanhamento quanto da sistemática discussão epistolar que o escritor dedica ao trabalho de seus pares em relação às suas obras, mas não somente, porque é igualmente atento à correspondência com os leitores comuns e estudantes.

Desse modo, a observação seguinte, de Mario Barenghi, na introdução dos dois volumes dos *Saggi* de Calvino, caberia também ao epistolário, visto que cartas e ensaios constituem a obra não-ficcional calviniana. Ele chama a atenção para a amplitude de uma coleção de três mil páginas impressas, de textos de cunho bastante variegado “che esulano dal dominio della prosa d’invenzione” pois

La *non-fiction* calviniana è infatti caratterizzata da una dominante ‘saggistica’, nel senso di ‘esperimento’, ‘prova di sé’, come si conviene a uno scrittore animato da una consapevolezza assai viva delle responsabilità etiche e intellettuali che in quanto tale gli competevano, e d’altra parte restio a identificarsi compiutamente in un ruolo, a dar veste ‘istituzionale’ alla propria attività (2001, p. IX).

É o próprio conteúdo dos dois volumes de *Saggi* (2001), cuja organização é também de responsabilidade de Mario Barenghi, a afirmar a preferência de Calvino pelo ensaio como instrumento crítico. O organizador atribui essa veia ensaística também à “schietta (ancorché inconfessata) vocazione pedagogica” (2001, p. IX) (o que também reafirma os estudos de Perrone-Moisés) de Calvino que o leva, a exemplo do que ocorre com a obra ficcional, a exercitar-se na exploração de novos instrumentos de observação e medida da realidade, tanto que dedica um

terço de seu livro *Italo Calvino: le linee e i margini* ao Calvino ensaísta, no subtítulo *L'avventura di un saggista* (2007, pp. 125-197).

Barenghi observa que entre as razões que não permitem autossuficiência à literatura está a necessidade da cooperação do leitor. Talvez por esse motivo Calvino seja o escritor contemporâneo que mais tenha refletido “longa e proficuamente” sobre o papel do leitor como alguém ativo, responsável e idealmente superior ao próprio escritor. Mesmo que essa reflexão fosse uma “invenção poética” deve-se considerar que “quando Calvino diceva queste cose l’argomento era ben lungi dall’essere acquisito dal dibattito critico, giacché si era agli albori degli studi sulla ricezione [...] Sta a noi, dunque, se prendere sul serio o no questo appello alla responsabilità – o corresponsabilità – del lettore (2007, p. 120).

No início de seu ensaio-prefácio de *Lettere*, Claudio Milanini alude ao desejo manifestado por Calvino de ser o shakespeariano *Mercúzio* (pela leveza, imaginação e leveza deste D. Quixote moderno, cético e irônico, capaz de morrer pelo seu estilo<sup>4</sup>) como um incentivo ao leitor de um aglomerado de cartas “assai diverse l’una dall’altra per consistenza e per tono”, que mostram o “eu-dividido” do escritor, sempre em busca de equilíbrio nas variadas rotas (L, p. XI) que suas cartas espelham:

Lettere ai familiari, lettere ad amici, lettere d’occasione, lettere inervate da riflessioni che si sviluppano in piena autonomia, lettere-saggio... Lettere aperte destinate fin dall’origine alla stampa; e lettere confidenziali non destinate alla pubblicazione, scritte però in buona parte con la convinzione (o almeno col sospetto) che probabilmente un giorno sarebbero state edite da un curatore postumo, come lasciano intuire già alcuni accenni scherzosi contenuti nel carteggio con Eugenio Scalfari [...] (L, p. XI).

Nessa “busca de equilíbrio” como o fio condutor da poética de Calvino a ligar o conteúdo de suas cartas, Milanini se refere aos três grandes grupos, que se sobressaem, segundo ele, no conjunto: “lettere-saggio” [cartas-ensaio, citadas na acima], “lettere-cantiere” [cartas-canteiro] e “lettere che sollecitano altre lettere” [cartas que solicitam outras cartas]<sup>5</sup>, sem contudo separá-las segundo esse recorte, o que nos parece valioso para o pesquisador que tirará suas próprias conclusões, a partir também dos “indícios” no discurso do prefaciador:

Tutto ciò può essere giudicato frutto di un’esigenza di colloquio che i contatti quotidiani non bastavano a soddisfare; o anche (le due cose non si escludono affatto) una manifestazione di generosità innata. Non trascurerei però un al-

tro elemento, a mio parere ancor più importante, posto in risalto da Calvino medesimo: 'Forse la diligenza è la mia forma di passionalità' (a Franco Lucentini, marzo 1964). Ecco, dietro e dentro i fogli di questo epistolario c'è una passionalità dominata, ossia una passione vera: passione per la letteratura, passione per una convivenza che riesca a liberarsi da quella sciattezza intellettuale e morale da cui troppo spesso siamo avvolti (L, p. XLI)<sup>6</sup>.

Por também apresentarem uma multiplicidade de temas e uma formatação variada, os ensaios de Calvino alcançam também as circunvizinhanças epistolares, resultando em uma neo-hibridização dos respectivos gêneros, gerando assim a *carta-ensaio*, ou o *ensaio-carta*, que destacamos aqui, pelo fato de sua presença no discurso do epistológrafo soar muito natural, segundo ele revela em resposta (30.03.1963) à carta-crítica de Augusto Monti sobre o romance *La giornata d'uno scrutatore* (RR, v. II, 2005):

È una lettera che ha le dimensioni del saggio la tua, e mi piacerebbe che lo diventasse; senza cambiare il suo carattere di lettera, senza cambiare, forse, in nulla. Perché non la mandi a qualche rivista amica, come 'Il Ponte' o 'Belfagor'? Mi sento di chiedertelo senza aver l'aria d'andare a caccia di pubbliche lodi, perché le lodi ci sono (più di quante potessi augurarmi) ma ci sono anche le critiche espresse con tutta schiettezza (L, p. 742).

Calvino repete essa impressão em carta (20.06.1974) de agradecimento a Gore Vidal pelo seu ensaio *Fabulous Calvino*<sup>7</sup> :

ho cominciato questa lettera molte volte e molte volte l'ho interrotta. [...] Il problema è che Lei ha scritto su di me un saggio critico spontaneo e amichevole come una lettera, e io ora non vorrei scriverLe una lettera studiata e analitica come un saggio critico per spiegarLe quanto e come sono stato contento (L, p. 1241).

Em uma terceira carta (04.07.1977), desta feita editorial, destinada a Carlo Minoia, responsável pela introdução ao epistolário de Elio Vittorini (*Gli anni del 'Politecnico'. Lettere 1945-1951*, v. II): ao responder sobre algumas pendências para a formação do referido livro, Calvino faz uma nova aproximação entre carta e ensaio:

Ho rivisto la nota editoriale e ho apportato correzioni e tagli intesi a farla più asciutta e sintetica. [...] Questione dei doppioni tra *lettere* e *saggi*. Mi pare che possiamo benissimo pubblicarli e qua e là. Quei testi appartengono tanto alle

lettere in quanto scritti in forma epistolare, quanto ai saggi in quanto lettere aperte. Non mi preoccuperei dei doppiioni (L, p. 1337).

Observando-se as datas das cartas acima, percebe-se que procuramos dispô-las em ordem cronológica (1963, 1974, 1977). Nosso intento é mostrar a existência de um senso de fidelidade ao conceito de “carta-ensaio” que, ao percorrer os anos de maturidade de Calvino, reafirma-se no penúltimo ano, em carta (04.04.1984) a Claudio Varese, cujo tema é o último livro, *Palomar* (RR, v. II, 2004):

Sono contento che hai filologicamente riscontrato come ho tagliato tutto quello che avrebbe introdotto un altro tipo di discorso. È un libro di cui mi è difficile parlare, spiegarlo - forse il taciturno Palomar non me lo permette - e poi credevo che non ce ne fosse bisogno - mi pareva un libro molto semplice - invece i recensori in genere si sono trovati impacciati [...]. Perciò sono contentissimo di questa tua lettera - e se la pubblicherai, come lettera o come saggio. (Ma questa mia lettera non è la risposta da pubblicare!) (L, p. 1513)<sup>8</sup>.

Esse parecer de Calvino se repetirá na atuação dos organizadores, tanto de seu epistolário quanto de seus livros de ensaio, pois nessa obras há cartas e ensaios idênticos. Em *Lettere*, Baranelli informa, em nota, a publicação de determinada carta em *Saggi* ou *Romanzi e racconti* (quando explicativa de contos e romances), onde recebe um título, mas há também cartas-ensaio que não constam do epistolário, por terem sido publicadas em outros meios.

Como exemplo (a lista é longa), citamos a carta (1964) de Calvino destinada a Mario Boselli, sobre seu método crítico de análise linguística de *La nuvola di smog* (RR, v. I, 2005), no ensaio *Il linguaggio dell'attesa*, cuja escrita foi preanunciada como uma carta de discussão - e novamente observa-se aqui o caráter argumentativo do ensaio - no ano anterior (29.11.1963):

Ma la lettera che volevo scriverti non è questa: è una lettera molto lunga, in quanto la tua analisi del mio lavoro mi porta inevitabilmente a discutere del metodo critico che tu usi. [...] Mi riprometto perciò, appena ho una giornata di tempo e di vena, di scriverti una lunga lettera di discussione (L, nota 1, p. 803)<sup>9</sup>.

Pode-se observar, a partir das cartas mencionadas acima, que a conformidade fundamental entre carta e ensaio está para Calvino na “carta aberta”, como escreve a Minoia. Embora ele não se delongue em explicações sobre conceder ao adjetivo “aberta” a faculdade de

distinguir uma carta-ensaio, parece ser possível aplicar a convenção para “obra aberta”, indicada por Eco para a arte, sob o ponto de vista estético, também à carta calviniana, que enquanto literária, é também artística:

A ‘estrutura de uma obra aberta’ não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, *mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores* [grifo no original] (2007, p. 29).

Exemplo desse grupo são as cartas de protesto “aos sinais alarmantes de incivilidade”, segundo os termos de Milanini (L, p. XXXIII), isto é, contra a discriminação às minorias (os cabeludos, os homossexuais), em favor da rebelião não-violenta contra a ditadura espanhola, sobre as questões Itália-Argélia e Palestina-Israel, contra o aborto, etc.

É também possível concluir, pelas importantes informações paratextuais apresentadas nas notas dos organizadores do epistolário, que a publicação de cartas-ensaio é uma prática comum entre Calvino e seus pares. Desse modo é a partir das características do ensaio que se pode reconhecer a “carta que é também ensaio”.

Sendo assim, a partir da constatação das zonas de confluência entre os gêneros epistolar e ensaístico, ao verificar o tema “ensaio” em seu epistolário, percebo que Calvino fala sobre os critérios desejáveis para escrever ensaios, desde as cartas da juventude.

Aos vinte anos, em uma carta (07.03.1943) de recusa a publicar “qualche racconto o prosa critica” para um jornal a convite de Eugenio Scalfari (amigo desde os tempos do liceu e ainda atuante jornalista fundador do quotidiano *La Repubblica*) – “sono ancora troppo ignorante per scrivere articoli” (L, p. 120) – e, ao propor, a Silvio Micheli (22.05.1946), escrever em troca do recebimento de livros grátis, embora em tom irônico com seu interlocutor (“se hai il sistema di farmi avere i libri gratuitamente dalle case editrici, io recensisco tutto quel che vuoi, anche l’orario ferroviario” (L, p. 160), Calvino já intui a necessidade do aporte de leituras necessárias para o futuro ensaísta:

Ti manderò certo qualche articolo; forse uno intitolato *Classe e sesso in Hemingway* che ho cominciato ma mi rincesce un po’ finire perché mi rincesce scrivere di autori che conosco solo in parte. Gli articoli su temi generali come ‘vita e letteratura’ non sono il mio forte; mi piace partire da un argomento ben definito e poi divagare e arrivare a conclusioni generali” (L, p. 158; 160).

Na carta acima, observa-se que, ao confrontar as características desejáveis para o ensaio com seu aporte intelectual aos vinte e três anos, Calvino se aproxima daquelas indicadas por Montaigne:

É o juízo um instrumento útil em tudo. Estes ensaios me fornecem amiúde a oportunidade de empregá-lo. Se não entendo de algum tema, recorro a ele e o ponho à prova, com ele sondando o vau. [...]

Ao acaso escolho um assunto, pois todos me são igualmente bons e não pretendo esgotar nenhum, porquanto de nenhum chego a ver o fundo. E os que nos prometem mostrá-lo não cumprem suas promessas (2000, p. 266).

Assim, entre o futuro ensaísta e no pai do ensaio<sup>10</sup> ocorrem idéias confluentes, tais como as assinaladas acima que apontam para a divagação e as conclusões gerais. Porém, é importante assinalar, com os requisitos da maturidade e do conhecimento, de cuja carência, naquele momento, Calvino se ressentia.

Nas cartas da maturidade Calvino ainda insiste na necessidade de “robusteza” de pensamento e na concretude da linguagem para o texto ensaístico, assim como ocorre na carta-ensaio (10-15/10.1963) à revista *Paragone*, em protesto à crítica negativa da tradução de Adriana Motti para *A passage to India* (1924) de Forster, publicada também em *Saggi* (2001, v. II, pp. 1776-1786).

Se i suoi [do crítico Claudio Gorlier] saggi sono sostenuti da un robusto pensiero, saranno letti e apprezzati anche se mal scritti. Ma da una tentazione deve guardarsi: dal trasfondere questo suo disaggio linguisticio (che non è colpa neppure veniale, è una delle infinite peculiarità dell’individuo) in un amore malposto per una lingua astratta e immobile, che egli immagina, proprio per questa immobilità, possedibile anche da lui [...] (L, pp. 763-764).

Em uma carta-ensaio de mais de três páginas (05.0.1965), Calvino dá seu parecer editorial sobre a submissão do manuscrito de *Il comunista* de Guido Morselli, exortando-o a aprender a escrever sobre “coisas sérias”:

Trattando i problemi che stanno a cuore si possono scrivere saggi che siano opere letterari di gran valore, valore poetico dico, con non solo idee e notizie, ma figure e paesi e sentimenti. *Delle cose serie* [grifo no original] bisogna imparare a scrivere così, e in nessun altro modo (Lda, p528)<sup>11</sup>.

Depreende-se da atitude de Calvino, outra característica do ensaio, pois para livrar-se da armadilha do dogma, esse apresenta, segundo

Real de Azúa, “dos rasgos inescindibles del género: su carácter personal y su índole artística o literaria”, pois “quien dice ‘personalidad’ y ‘literatura’ está poniendo, tácitamente, un sinónimo de ambos: libertad” (1964, pp. 16-17). É isso que Calvino também valoriza no ensaio, ao vê-lo como espaço adequado para a alternância de elogios e críticas, humor e liberdade e como meio de comunicação prazerosa tanto para o escritor, quanto para o leitor, como atesta ainda a Vidal, com referência ao seu *Fabulous Calvino*:

si sente che Lei ha scritto quest’articolo per il piacere di scriverlo, alternando lodi calorose e critiche e riserve con un accento assolutamente sincero, con libertà e con humour continui, e questa sensazione di piacere si comunica al lettore irresistibilmente (L, pp. 1241-1242).

Um modelo na acepção calviniana do “clássico” é sabidamente Leopardi que, mesmo sem teorizar sobre o ensaio, no *Zibaldone* “seguiu algumas ‘regras’ desse gênero”, como aponta Guerini: “[...] o contato direto com o leitor; a maneira fragmentada e descontínua de escrever, a subjetividade na escolha dos temas e a espontaneidade na exposição de opiniões”, pois também buscou caracterizar o ensaio, nomeando-o como o seu “sistema”, em que aponta para a necessidade de encarar com relativismo os fatos literários (2001, p. 140):

Il mio sistema introduce non solo uno Scetticismo ragionato e dimostrato,[...] esso contiene il vero, e si dimostra che la nostra ragione, non può assolutamente trovare il vero se non dubitando. [...] Si può dire (ma é quistione di nomi) che il mio sistema non distrugge l’assoluto, ma lo moltiplica; cioè distrugge ciò che si ha per assoluto, e rende assoluto ciò che si chiama relativo<sup>12</sup>.

É o que se percebe também em Calvino, pois as ideias circulam e são constantemente postas à prova, como se observa na seguinte reflexão, enquanto em interlocução epistolar (15.06.1967) com Francesco Leonetti:

[...] tengo a quel di più che la letteratura può dare rispetto alle *idee*[...] le idee servono anche, basta sapere che ogni tanto cambiano, e sono sempre generiche, sempre non vere, sempre altrui, sempre imposte da qualcun altro, eppure anche loro indispen... Uffa! Ecco che mi metto a macinare idee anch’io (L, p. 957).

E que o ensaio possa ser visto também, sob a ótica da sutileza, da perspicácia, da elegância estilística, afirma Calvino, ao dar seu parecer

(11.01.1980) a *Per l'identità di uno scrittore di apocrifi*, de Mario Lavagetto, sobre *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (RR, v. II, 2004), em que lhe elogia também a precisão: – “mi è piaciuto moltissimo: è fine e preciso e stringe il libro in una rete aderentissima” (L, p. 1416). Observa-se na utilização do adjetivo “fine” que, além de “refinado, aguçado, penetrante, sutil”, significa também “rarefeito, tènue” (BENEDETTI, 2004, p. 364), os seus elos com as qualidades leopardianas do “vago e impreciso” que conduzem à *exatidão*, um dos valores de *Lezioni americane*.

Ao estabelecer-se um diálogo entre as obras de Calvino e os livros *dos outros*, observa-se que o parenteamento entre carta e ensaio reforça o exame teórico também à luz de *Lezioni americane*, livro de balanço que espelha a presença de um fio condutor na multívvia busca poética de Calvino.

É o que ocorre, ao anunciar o processo de escrita do ensaio *Perché si scrive* (*Lo scaffale ipotetico*) (1967), na carta abaixo, pois ali Calvino revela a proporcionalidade entre reflexão (muito tempo), conteúdo (exatidão, visibilidade e multiplicidade) e forma (leveza, rapidez, em seis páginas), na escrita de um ensaio que seja, ao mesmo tempo, contentor de seus valores de poética e comunicativo com seus leitores:

Ecco la risposta all'inchiesta di *Rinascita*. Ci ho messo parecchi giorni e mi è venuta più lunga e impegnativa di quel che prevedevo, perché mi trovavo nella necessità di ripensare e definire prima di tutto per me stesso tutto un nodo di problemi. Ma ora sono contento perché – se anche susciterà discussioni magari aspre –, mi sento di difendere quel che ho scritto parola per parola (L, p. 622)<sup>13</sup>.

As cartas-ensaio revelam a preocupação do futuro ensaísta com o gênero que elegeram para sua literatura crítica (que se sedimenta no percurso que vai da publicação de *Il midollo del leone* (1955) até *Una pietra sopra* (1980), ambos em *Saggi* (2001) que, como sucede também com a carta, percorre a história desde os povos antigos. No caso do ensaio, ainda sem um nome específico, dado o seu caráter multifacetado<sup>14</sup>, porque, segundo Montaigne, “a saúde, a consciência, a autoridade, a ciência, a riqueza, a beleza e seus contrários [...], graças à nossa alma, recebem nova vestimenta [...], pois as almas não se puseram de acordo acerca de seus estilos, regras e formas” (2000, p. 267).

O ensaio se aperfeiçoa como gênero e, tanto antes quanto depois de Montaigne e Leopardi, o ceticismo é também uma de suas marcas, pois como mostra Adorno, “o ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza” (2003, p. 30).



Talvez por isso olvidado na teoria da literatura, não o é na prática dos literatos<sup>15</sup>, por ser um meio de circulação de idéias, tal qual a carta. E da fusão de ambos, nasce a carta-ensaio calviniana, uma comprovação de que, como observa Massaud-Moisés, o escritor “sabe muito bem que segue um código, mas como senhor, não como escravo [...] o gênero, para o artista, é o agente transformador [...] ao instilar modificações no gênero, a um só tempo estará exprimindo sua visão do mundo individual dentro de uma macrovisão” (1982, pp. 264-266).

E é de Bakhtin, o conceito que nos permite considerar o caráter polifônico da carta calviniana, também sob o ponto de vista de um discurso cotidiano que, sendo culto, mergulha na “intertextualidade”:

As variações sobre o tema da palavra de outrem são muito difundidas em todos os domínios da criação ideológica, até mesmo no domínio especificamente científico. Assim é toda exposição talentosa e criativa das opiniões qualificativas de outrem: ela sempre permite variações estilísticas livres da palavra do outro, expõe o pensamento do outro no seu próprio estilo, aplicando-o num novo material, numa outra formulação da questão, ela experimenta e recebe uma resposta na linguagem do outro (1998, pp. 140; 147).

Vale dizer também que, pela característica de serem micronarrativas e micro-histórias interligadas ao conjunto do epistolário e naturalmente expansíveis, as cartas-ensaio de Calvino oferecem inúmeras possibilidades da *exploração intertextual*, ação subsequente à leitura e prerrogativa do leitor como pesquisador ou curioso.

## Notas

- 1 Carta de 08.01.1958 destinada a Armando Bozzoli, que trabalhava na Biblioteca Comunale de San felice sul Panaro (Modena), como agradecimento sobre a discussão de *Il barone rampante*: “Sono contento della vostra discussione, e ancor più del fatto che nel vostro paese vi troviate in biblioteca a discutere” (L, pp. 536-538).
- 2 Esses livros registram, em seu conjunto, 1303 cartas, compreendendo 995 e 308 cartas, organizadas, respectivamente, por Luca Baranelli e Giovanni Tesio, num total de 2.282 páginas do imenso epistolário de Calvino, visto que, somente nos arquivos Einaudi, somam-se quase 5.000 cartas. Todas as citações das obras acima serão apresentadas, respectivamente, nas formas L e Lda, de uso comum na literatura crítica calviniana, seguidas do(s) número(s) da(s) página(s).
- 3 Todas as citações da obra acima serão apresentadas na forma RR, de uso comum na literatura crítica calviniana, seguida do(s) número(s) da(s) página(s).
- 4 Milanini se refere ao micro-ensaio (10 linhas) *Vorrei essere Mercuzio* [Mercúcio é personagem de *Romeu e Julieta* de Shakespeare], publicado originalmente em *The New York Times Book Review* (ano 89, nº. 49, em 02.12.1984, p. 42) como resposta à pergunta: “What

- character in fiction or nonfiction would you most like to be?”. O ensaio consta de *Saggi*, 2001, v. II, p. 2911.
- 5 Em minha tradução, a exemplo do que ocorre em italiano, não flexiono no plural os segundos termos desses substantivos compostos, pois são *substantivos com valor de determinante específico*.
  - 6 A carta citada por Milanini é de 20.03.1964 (Torino>Torino), destinada a Franco Lucentini.
  - 7 Ver o ensaio de Vidal em: VIDAL, Gore. *Fabulous Calvino*. Calvino's novels. The New York Review of Books, May 30, 1974. Disponível em: <<http://www.des.emory.edu/mfp/calvino/novels.html>>. Acesso em 04 fev. 2009.
  - 8 Com o título *Lettera a Calvino su 'Palomar'*, Varese publicará sua carta em *Otto/Novecento* (setembro/dezembro/1984), citando algumas linhas dessa resposta de Calvino (e também em *Sfide del Novecento (Le lettere, Firenze, 1992)* (L, n. 1, p. 1514). Em outra carta de 23.09.1984 (Roma>Firenze), destinada a Varese, Calvino autoriza a publicação de parte da carta acima: “Per quella lettera mia che vorresti pubblicare, non mi ricordo più cosa scrivo, ma sul pubblicare i passi relativi a *Palomar* non ho certo obiezioni” (L, pp. 1526-1527).
  - 9 Segundo Baranelli, depois de publicada e talvez pensando em incluí-la em uma coletânea de ensaios, Calvino acrescentou-lhe uma nota introdutiva, encontrada em seus arquivos, em que resume os motivos de sua escrita, a natureza da revista *Nuova corrente* e a resposta de Boselli (L, p. 803).
  - 10 O caráter dessa escritura antiga e sempre nova tem como ponto de partida o texto de Montaigne, mencionado acima, pois foi em março de 1580 que, pela primeira vez, o título *Les Essais* [Os ensaios] aparece no frontispício de seu livro e seus ensaios, como analisa o tradutor e prefaciador Sérgio Milliet, “tornaram-se a pintura do seu Eu, reflexões sobre seus pensamentos e suas ações”, ou seja, “as experiências a que procede seu julgamento” (1962, pp. 4-5).
  - 11 O livro só será publicado postumamente (Adelphi, 1976) (L, n. 1, p. 890).
  - 12 Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Disponível em: <<http://www.leopardi.it/zibaldone.php>>. Acesso em 12 maio 2009.
  - 13 Carta de 22.10.1967, destinada a Gian Carlo Ferretti, em que Calvino encaminha a resposta a uma pesquisa aberta sobre os temas “Para quem se escreve um romance?” e “Para quem se escreve uma poesia?”, que será publicada com o título *Lo scaffale ipotetico* em *Rinascita* (24.11.1967) (L, n. 1, p. 960) e em *Saggi* (S, v. I, pp. 199-204).
  - 14 Alguns exemplos de obras que se chamariam ensaios somente a partir de Montaigne: *Diálogos* de Platão, *Epístolas* de Sêneca, *Meditações* de Marco Aurélio, *Confissões* de Santo Agostinho, discursos fúnebres etc. (GUERINI, 2001, p. 139).
  - 15 América Latina tem contribuído para a visibilidade desse gênero, através de fecundos estudos tais como os de Gilberto Freyre e Antonio Candido (Brasil), Adolfo Bioy Casares e Alberto Giordano (Argentina) e Carlos Real de Azúa (Uruguai).

## Referências

- Adorno, Theodor W. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. 34ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- Azúa. Carlos Real de. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República, 1964.

- Bakhtin, Mikhail (Volochninov). *Questões de Literatura e de Estética*. 4ª ed. Tradução de Aurora Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.
- Barenghi, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Benedetti, Ivone C. (Coord.). *Dizionario Martins Fontes*. Italiano-Português. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Calvino, Italo. *Lettere (1940-1985)*. A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. 2ª ed. Milano: Mondadori, 2001.
- \_\_\_\_\_. *I libri degli altri (Lettere 1945-1981)*. Giovanni Tesio (A cura di). Nota di Carlo Fruttero. Torino: Einaudi, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Saggi (1945-1985)*. A cura di Mario Barenghi. Introduzione di Mario Barenghi. 3ª ed. V. I e II. Milano: Mondadori, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Romanzi e racconti*. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Edizione diretta da Claudio Milanini. Prefazione di Jean Starobinski. Introduzione di Claudio Milanini. V. I. Milano: Mondadori, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Romanzi e racconti*. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Edizione diretta da Claudio Milanini. Introduzione di Claudio Milanini. V. II e III. Milano: Mondadori, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Perché leggere i classici*. Milano: The Estate of Italo Calvino e Mondadori, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: The Estate of Italo Calvino e Mondadori, 2002.
- Eco, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Guerini, Andréia. O *Zibaldone* de Leopardi e a construção de uma teoria do ensaio. *Fragments*, n. 21. Florianópolis: Editora da UFSC, jul-dez/2001, pp. 139-146.
- Moisés, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- Montaigne, Michel de. *Ensaíos*. V. I. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

### Recursos online:

- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Disponível em: <<http://www.leopardi.it/zibaldone.php>>. Acesso em 12 maio 2009.
- Vidal, Gore. *Fabulous Calvino*. *Calvino's novels*. *The New York Review of Books*, May 30, 1974. Disponível em: <<http://www.des.emory.edu/mfp/calvino/novels.html>>. Acesso em 04 fev. 2009.



## A conquista da Itália e a presença do outro. A literatura da migração no cenário italiano contemporâneo

**Resumo:** Em 1990, com a publicação das obras *Io venditore di elefanti*, de Pap Kouma, e *Immigrato*, de Salah Methnani, começa a destacar-se na Itália um novo tipo de texto literário que, relacionando-se a experiências análogas em outros países, sobretudo europeus, foi inicialmente chamada de literatura da migração ou literatura migrante. A produção dos escritores migrantes articula-se na Itália em tempos diversos conforme a evolução do fenômeno. Inicialmente o escritor migrante contava com um colaborador italiano, e a temática de suas obras refletia frequentemente aspectos relacionados à imigração. Eram os primeiros testemunhos de uma necessidade de comunicação aliada à representação da figura do outro em uma sociedade que até há pouco tempo conhecera quase somente a emigração. Depois de um período de retração, a literatura da migração é hoje um fenômeno em contínuo crescimento e promove a expansão dos horizontes da literatura italiana, assim como de materiais e instrumentos capazes de levá-la a soluções inéditas, não obstante a condição fronteiriça que evidencia sua definição como literatura “outra”.

**Palavras-chave:** Imigração; Itália; literatura da migração; identidade; cânone.

**Abstract:** There began in 1990, with the publication of *Io venditore di elefanti*, by Pap Kouma and *Immigrato* by Salah Methnani, to make itself felt in Italy a new line in literary creation which, recalling comparable experiences in other – above all European – countries, was dubbed initially Migration or Migrant Writing. Production by migrant authors in Italy has fallen into several periods and is characterised by a process in which a development can be perceived. The migrant author relied at first on collaboration from an Italian and his or her works dwelt often on problems thrown up by the immigration process. They represented for the first time the witness to a need to relate to the alien or Other in a society that up to that point was acquainted solely with emigra-

tion. After a lull, Migrant Writing is today a phenomenon on the increase, capable of offering new horizons to the general imagination, and bringing via its resources novel results to Italian literature, though it still inhabits a category which emphasises of it an image as something “alien”.

**Keywords:** Immigration; Italy; Migrant Literature; identity; canon.

Ho lasciato una terra che non era la mia terra  
per un'altra che, neppure essa, m'appartiene.  
Mi sono rifugiato in un vocabolo d'inchiostro,  
il libro è il suo spazio,  
parola di nessun luogo, parola oscura del deserto.  
Edmond Jabés, *Un étranger*

Em 1990, em concomitância com o incremento dos fluxos migratórios para a Itália, a publicação de duas obras autobiográficas com o auxílio de colaboradores italianos, escritores e jornalistas (*Io venditore di elefanti*, de Pap Khouma e Oreste Pivetta, e *Immigrato*, de Salah Methnani e Mario Fortunato), caracterizadas por um perfil literário complexo, deu início ao fenômeno da literatura da migração na Itália (anteriores desse “gênero” literário existem somente em relação ao processo de emigração italiana no mundo, particularmente no Brasil, Estados Unidos e Austrália), que se emancipou pouco a pouco das questões que inicialmente o caracterizaram - a necessidade de um co-autor italiano, a tentativa de retratar as problemáticas do imigrado (necessidade de aceitação, visibilidade e comunicação) e a superação dos estereótipos que caracterizam a figura do imigrado na sociedade italiana, perdendo, assim, o estigma da excentricidade e da marginalidade para impor-se como fenômeno literário da era contemporânea, que em outros países detém uma tradição mais longa, e não como um subproduto literário exótico ou associado somente a uma cultura da saudade e da “mala de papelão”. Em quase vinte anos, a literatura produzida por escritores migrantes na Itália (provenientes das mais diversas regiões do globo, inclusive do Brasil) desenvolveu poéticas, enriqueceu a literatura italiana contemporânea com formas, temáticas e abordagens novas, dando-lhe uma feição internacional ainda não suficientemente explorada.

O caso italiano constitui um novo parâmetro no âmbito da literatura de migração. A imigração para a Itália, país que até meados do século XX foi marcado por um processo maciço de emigração, é um fenômeno recente e que não está sujeito ao estigma da hostilidade entre os diversos componentes do processo. A imigração para esse país não está vinculada a uma realidade colonial (de fato, entre os países de maior contingente imigratório na Itália não consta nenhuma ex colônia); contrariamente à França e à Inglaterra, o passado colonial não

deixou como herança minorias étnicas mais ou menos integradas, nem mesmo relações profundas entre colonizados e colonizadores; da mesma forma, não se verificaram processos generalizados de interferência entre culturas diversas, como no caso dos Estados Unidos, ou correntes imigratórias provenientes, em sua maior parte, de um único país, como ocorreu na Alemanha com a população turca, ou ainda relacionadas a um fator econômico, como ocorreu com a imigração italiana na região renana do carvão. Pelo contrário, a tradição literária italiana, ancorada sobretudo em um passado nacional nobre, mas cuja herança atravessa uma crise de valores, e tradicionalmente pouco radicada na cultura popular, viu-se exposta a um fenômeno muito dinâmico, não somente pela rapidez das mudanças sociais envolvidas no momento histórico, mas também pela complexidade do movimento imigratório. Desde o início, os fenômenos imigratórios abrangeram tanto as tradicionais correntes mediterrâneas quanto amplas relações com o extremo Oriente, a América Latina, a África central e oriental. Por esse motivo, algumas questões que emergem desse cenário são constantes, como a necessidade de aprender a língua italiana, assim como a percepção restrita da matriz cultural de origem do imigrado; dessa forma, o produto literário da imigração, narrativo ou poético, geralmente não é interpretado em relação à cultura de origem do escritor migrante, mas à luz dos fenômenos imigratórios ou do impacto social dele decorrente, o que no caso da literatura indiana em inglês, por exemplo, não encontra paralelos.

A complexidade cultural que caracteriza tais obras, que em outros países e em outros contextos histórico-literários contam com representantes notáveis, não só originários de processo imigratório de massa, mas também como resultado da imigração individual (V. Nabokov, J. Conrad, I. B. Singer, M. Kundera, I. Kadaré, J. Fante, entre muitos outros) talvez seja seu aspecto determinante. Na Itália, a literatura da migração apresenta características próprias, que somente em parte reproduzem modelos internacionais. O que se nota de imediato, através da simples análise das capas das primeiras obras, é a dupla autoria, que se torna uma das características dominantes do primeiro período de produção da literatura migrante. A existência de um co-autor nas primeiras obras problematiza a figura do autor no texto e o conceito de autoria. O co-autor italiano exerce o papel de um mediador, que transforma a história que lhe é transmitida pelo autor, sob forma escrita ou oral, em matéria narrativa. Essa figura tem uma dupla função: não só deve uniformizar a história (narrativa) do escritor migrante do ponto de vista linguístico, mas deve dar forma literária a essa história, muitas vezes concebida pelo autor sob forma de diários, anotações

dispersas, gravações. A figura do co-autor permaneceu até 1995 para em seguida desaparecer oficialmente; todavia, a presença do co-autor, ainda que tênue e velada, continua a existir sob formas diversas, desde a tradução ao *editing*. O co-autor também exerce um papel de grande autoridade no processo de legitimação da produção literária dos escritores migrantes; nesse sentido, dois fatores devem ser considerados: o primeiro é o tipo de colaboração que se pode estabelecer entre escritor migrante e italiano: a simples observação das capas das diversas obras da primeira fase permite a elaboração de duas concepções diferentes de co-autoria, o co-autor pode ser um colaborador ou um organizador da obra em questão e, nesse caso, o seu nome é associado à expressão “a cura di” (organizado por), ou mesmo um autor (secundário), e em alguns casos o seu nome precede o nome do escritor migrante. No segundo caso, o nome do escritor italiano tem a função de legitimar, através da sua posição e competência, a escrita incerta do imigrado, ainda não integrado na sociedade acolhedora. Ao longo da evolução do fenômeno, os escritores migrantes tornam-se autônomos e passam a distinguir-se pelo domínio cada vez mais seguro da técnica narrativa, que em alguns casos torna-se justamente a mais-valia desses escritores, como também pela riqueza do imaginário, que consiste em uma das contribuições mais significativas desse “gênero” à literatura italiana oficial ou canônica.

No que se refere à descrição histórico-literária do fenômeno e à sua colocação no panorama da literatura italiana, manifestam-se desde o início problemas teóricos e práticos, como a tentativa imediata de definição e classificação dessas obras, observada desde o início nas resenhas e artigos jornalísticos, como também na produção ensaística. Piersandro Pallavicini, no artigo “Qualcosa che viene da lontano”, publicado na Revista *Pulp Libri* treze anos após a publicação das primeiras obras, retrata essa problemática: “Viene difficile anche solo definirli, tanto le etichette sembrano tutte inadeguate se non, in qualche caso, persino sottilmente offensive” (PALLAVICINI, 2003, p. 60) Outro percalço identificado é o critério de avaliação das obras, restrito, muitas vezes a três grandes grupos, o sócio-antropológico, o testemunhal-autobiográfico e o intercultural, como de resto propunham as primeiras resenhas críticas na década de 90, o que acaba por desconsiderar ou situar em segundo plano o critério literário-estético, que por si só carece de um campo de delimitação preciso:

queste prime considerazioni bisogna aggiungere l'attuale frantumazione della letteratura: chi oserebbe decidere, oggi, ciò che è letteratura e ciò che non lo



è, di fronte all'irriducibile varietà degli scritti che si ha tendenza a ricondurre alla letteratura, in prospettive infinitamente diverse? (TODOROV, 1983, p. 8)

A questão taxonômica, de forma análoga ao que ocorreu na Alemanha, é um ponto nevrálgico da delimitação de campo. Além da pura e simples tentativa de nomear e definir a literatura da migração ao longo de sua evolução histórica (entre outros, foram utilizados os termos literatura afro-italiana, intercultural, mestiça, nascente, emergente, entre outras), a nomenclatura exerce um duplo papel, de um lado contribui para a definição das coordenadas histórico-literárias de um fenômeno emergente e ainda não descrito como fenômeno literário, e de outro, produz um efeito divisório em relação à literatura italiana *mainstream*.

Depois de um início frutífero, em termos de divulgação e publicação em editoras renomadas, a literatura da migração passou por fases distintas, mas foi a partir de 1995 que se acentuou a sua condição marginal, resgatada quase somente pela publicação de antologias com os textos vencedores do concurso Eks&tra, que se tornou um poderoso canal de divulgação e de perpetuação das obras dos escritores migrantes, da publicação da Revista *Caffé* e do esforço de pequenas editoras, que continuam publicando algumas obras, mas que não fazem parte do circuito da grande distribuição de livros, e cujas publicações não são registradas pela imprensa.

Entre 1990 e 2006 foram publicadas mais de cem obras em língua italiana, das quais uma minoria em edição bilingue (esse é o caso, por exemplo, da coletânea "I mappamondi" da Editora Sinnos, de Roma, e do primeiro romance de Amara Lakhous, *Le cimici e il pirata*, Roma, Arlem, 1999), além de um grande número de textos publicados em antologias, sejam estas originárias de concursos literários ou não (como no caso do recente *Italiani per vocazione*, organizado por Igiaba Scego, Cadmo, 2005).

É somente em 2000 que a atenção ao fenômeno se intensifica; este passa a ser observado não com a lente restritiva da condição do imigrado, mas como fenômeno literário "de ponta" da era contemporânea, graças à divulgação de obras e escritores na Feira do Livro de Turim de 2000 e da publicação do romance *La straniera* (1999), de Younis Tawfik, pela editora Bompiani, que foi aclamada como obra literária, e não como documento ou testemunho. Entretanto, para que a literatura da migração deixe de ser a literatura do outro, são necessários tempo e maturidade. A condição estrangeira do escritor migrante não constitui um elemento determinante na escolha de temáticas imigratórias ou correlatas, pois, de fato, a sua produção ora revela, ora oculta o terceiro

espaço habitado pelo imigrante e o processo de representação cultural, que oscila entre a inclusão e a exclusão, a assimilação e a aculturação. O problema é o vínculo de cidadania que se atribui à literatura, além da associação, que se acredita obrigatória, entre o quadro histórico de fundo – o processo imigratório para a Itália – e a produção literária. Essa continua sendo uma concepção muito difundida; de fato, uma revista popular como *Cosmopolitan*, por exemplo, publicou recentemente na seção “Libri” uma breve nota sobre os últimos romances da jovem escritora ítalo-egípcia Rhanda Ghazy (*Oggi forse non ammazzo nessuno*, Fabbri, 2007) e da escritora indiana Laila Wadia (*Amiche per la pelle*, e/o, 2007), na qual tal associação é clara: “altro che statistiche sugli extracomunitari: per capire come vivono gli stranieri in Italia bisogna leggere i loro libri!” (UNITED, 2007, p. 52)<sup>1</sup>. Mesmo obras que não focalizam diretamente contextos imigratórios ou choques culturais são, com frequência, recebidas em função do aspecto sociológico ou por vezes, linguístico, justamente pelo caráter de novidade que um escritor não italiano que escreve em italiano pode representar no quadro nacional. Na Alemanha, por exemplo, onde a literatura da migração existe há mais de três décadas, as temáticas iniciais, associadas ao universo biográfico do escritor, à condição miserável do imigrado, às problemáticas dos trabalhadores *gasterbeiter* (trabalhadores hóspedes), ao desejo de instaurar um processo comunicativo com a sociedade acolhedora, aos poucos deram lugar a obras independentes de ideologias, políticas e morais imigratórias, sem que as temáticas imigratórias ou as obras estruturadas como autobiografias tenham desaparecido por completo. A mudança de perspectiva na Alemanha está intimamente relacionada à presença da terceira geração de imigrados, com as devidas consequências nos planos identitário e linguístico. Na Itália, onde o fenômeno é mais recente, ainda são raros os representantes das segundas gerações.

Embora na Itália a crítica esteja começando a repensar o foco em relação às consequências do processo imigratório no plano literário-cultural, esta ainda tende a considerar a literatura da migração a partir de um prisma étnico ou intercultural, reforçando, assim, a sua alteridade e excluindo de imediato uma análise estética das obras; consequentemente, a inversão da questão centro-periferia na qual se localiza o embate entre a literatura da migração e a literatura italiana e a colocação desta literatura no domínio da literatura italiana contemporânea tornam-se ainda mais problemáticas. Entretanto, a alteridade relacionada à proveniência geográfica e linguística do escritor migrante pode ser revista se considerada no território comum de uma língua e de uma literatura (a italiana, nesse caso). A presença maciça de escritores mi-

grantes na Itália constitui um desafio a essas duas categorias anteriormente mencionadas, que têm raízes profundas no âmago da nação: a questão étnica como marca da diferença e a literatura italiana como baluarte da tradição nacional, utilizada inclusive como uma espécie de elo de união no processo de unificação do país.

A complexidade das relações entre língua e literatura que se sobrepõem no campo literário exacerbam-se no território da literatura da migração. Se a língua e a cultura de base são ligadas por um elo indivisível, o inserimento do escritor migrante em uma cultura diversa e, conseqüentemente, em uma língua estrangeira na qual terá que compor suas obras, é marcado por um processo de deslocamento geográfico-cultural-linguístico que apresenta diversos desdobramentos, dos quais o mais notório é o desvio e o cruzamento linguístico; outros aspectos interessantes desse processo são a expressão da cultura de origem na língua do país de imigração (entre outros exemplos, os contos do escritor togolês Kossi Komla Ebri ambientados na África e o romance *500 temporali*, Cosmo Iannone, 2006, da escritora brasileira Christiana de Caldas Brito, ambientado no Brasil); a expressão mista entre a cultura do país de origem e a do país de imigração, fonte de referências intertextuais (como por exemplo o romance *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, de Amara Lakhous, e/o, 2006); a reconstrução da própria identidade na língua estrangeira através do processo criativo; a formação de um espaço cultural híbrido que se reflete na escrita.

O escritor migrante habita, enfim, um espaço exclusivo no qual o imaginário passado e presente concorrem na escrita que se inscreve além do muro e além do mar, como no romance *Va e non torna* (2000) do albanês Ron Kubati: a sua escrita desestabiliza as fronteiras.

A mediação entre passado e presente gera uma revisão contínua das noções de lugar e de pertencimento intimamente relacionadas à negociação de identidade que os processos de deslocamento inexoravelmente provocam. Nesse campo, é interessante notar como a descoberta do outro na Itália passa por um processo semelhante ao que Todorov descreveu em *A conquista da América. A questão do outro* (1993): a alteridade, como em relação aos indígenas na América, é ao mesmo tempo reconhecida e recusada. Colombo, de forma semelhante ao que podemos detectar em alguns textos-chave da literatura da migração, reconhece duas formas de conceber a alteridade; a primeira vê o outro como igual, o que leva a um comportamento assimilacionista e à projeção dos próprios valores sobre o outro; a segunda parte da diferença, imediatamente traduzida em termos de superioridade e inferioridade, e recusa a existência de uma outra substância humana que não seja

somente um estado imperfeito de si mesmo. Essas duas figuras básicas da alteridade, completa Todorov, são baseadas na identificação dos seus próprios valores com os valores em geral e do seu eu com o universo (TODOROV, 1993, pp. 33-48). Essa mesma ambigüidade encontra-se na base de algumas obras pertencentes à literatura da migração na Itália, nas quais o desejo de assimilar o outro e de transformá-lo passa até mesmo pela questão do nome; assim, muitos migrantes veem seus nomes transformados em similares italianos. Trata-se de uma estratégia que Zygmunt Bauman reconhece como antropofágica, isto é, “tornar a diferença semelhante”, que se contrapõe à estratégia antropoêmica, a qual determina a exclusão do outro (BAUMAN, 1998, pp. 28-29). Também é interessante notar nos textos dos escritores migrantes, a partir dos conceitos de Stuart Hall, como as identidades não possam ser concebidas como fixas e centralizadas em razão das consequências da globalização, e como o autóctono, em uma atitude de preservação das características fundadoras do grupo (controle do território, cultura, tradições), tenda a resistir à alteridade, a partir de um mecanismo de definição e reforçamento da identidade que revela os princípios enunciados por Todorov sobre a ambigüidade entre revelação e rejeição; diferenciando-se do outro, o grupo autóctono torna-se consciente da sua identidade. A diferença torna-se uma fronteira impermeável. A literatura migrante torna-se um elemento dinâmico em relação às identidades em formação de que fala Stuart Hall, o qual salienta que a articulação entre o global e o local gera efeitos divergentes sobre os processos identitários: o primeiro é a erosão das identidades nacionais, causada pela homeoneização cultural; em segundo lugar, a resistência ou o fortalecimento das identidades locais e por fim, a hibridação como desenvolvimento de novas identidades e novas posições de identificação. Os escritores migrantes, como afirma o estudioso, são o produto de novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, falar duas linguagens culturais, traduzir e negociar entre elas (HALL, 2006). Esse *status quo* reflete-se na ficção, na qual o escritor migrante esforça-se por interpretar essa situação, sensível a toda e qualquer possibilidade ou obstáculo no confronto com o outro.

A relação de alteridade que se observa na visão do migrante como o outro indica também a relação entre a literatura da migração e a literatura italiana canônica. A presença da primeira impõe uma reavaliação e uma definição dos limites da segunda e uma articulação maior entre centro e periferia. A aplicação de uma etiqueta aditiva à literatura escrita por escritores migrantes na língua e no território da nação

italiana constitui um parâmetro divisor entre esta produção e a literatura italiana *mainstream*. Como salienta o crítico Gian Paolo Biasin, “la letteratura ha le sue periferie in espansione (...) Quand’è che un dato genere diventa letterario e “canonizzato”, e quando invece è marginale, popolare, fuori dal canone?” (BIASIN, 1995, p. 440) A questão enunciada por Biasin reflete as estratégias problemáticas de inclusão da literatura migrante no universo literário nacional, com o deslocamento do foco para as zonas marginais ou periféricas da literatura e aponta para a investigação das tensões entre o centro e a periferia. Muitas vezes, em termos de crítica, como vimos, essas obras são associadas unicamente a um contexto intercultural ou a um prisma étnico (e, portanto, “outro”), ou mesmo confinadas em categorias extra-literárias, o que torna opaca ou mesmo invisível a possibilidade de uma avaliação literária dessas obras. Não raro recebem um tratamento crítico isolado, dissociado do quadro geral da literatura italiana contemporânea e desprovido de um confronto crítico-dialógico com a tradição nacional, embora fique claro, através da análise da recepção de algumas dessas obras hoje, que estas comecem a ser aceitas no panorama da literatura italiana, não obstante a etiqueta “migrante” e, conseqüentemente, passem a representar um desdobramento vital (temático, imaginário, formal, estilístico, linguístico) na concepção de uma literatura nacional, como também um desafio ao cânone nacional ou uma eventual extensão deste.

## Notas

1 Note-se que a palavra “extracomunitari” designa os estrangeiros não pertencentes à União Europeia.

\* Essa bibliografia mínima refere-se às fontes secundárias.

## Bibliografia\*

BAUMAN, Zygmunt. *Il disagio della postmodernità*. Tradução Vera Verdiani. Milano: Paravia-Bruno Mondadori, 2002.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução M. Gama e C. M. Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BIASIN, Gian Paolo. Le periferie delle letteratura. *Intersezioni*, 3, p. 439-449, 1995.

BOELHOWER, William. Immigrant biographies in Italian Literature: the birth of a new text-type. *Forum Italicum*. vl. 35, 2, p. 110-128, 2001.

BREGOLA, Davide. *Da qui verso casa*. Roma: Edizioni Interculturali, 2002.

BRINKER-GABLER, Gisela; SMITH, Sidonie(ed.). *Writing new identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*. Minneapolis/London. University of Minnesota Press, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Encountering the other (s). Studies in Literature, History, and Culture*. Albany: State University of New York Press, 1995.
- BURNS, Jennifer, Exile within Italy: interactions between past and present homes in texts in Italian by migrant writers. *Annali d'Italianistica*, 20, p. 369-383, 2002.
- \_\_\_\_\_. POLEZZI Loredana. *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*. Isernia: Cosmo Iannone, 2003.
- \_\_\_\_\_. Recent immigrant writing in Italian: a fragile enterprise. *The Italianist*, 18, p. 213-244, 1998.
- CACCIATORI, Remo. Il libro in nero. Storie di immigrati. In: SPINAZZOLA, Vittorio (org). *Tirature '91*. Torino: Einaudi, 1991. p. 163-173.
- CHAMBERS, Iain. *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Tradução Annamaria Biavasco e Valentina Guani. Genova: Costa & Nolan, 1996.
- COLACE, Giulia. Nascita di una scrittura meticcica. Gli immigrati africani in Italia. *Linea d'ombra*, p. 87-89, julho/agosto 1995.
- COMMARE, Giuseppina. *I figli africani di Dante. Sulla letteratura migrante italoafona*. Catania: C.U.E.C.M. 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Kafka: per una letteratura minore*. Tradução Alessandro Serra. Milano: Feltrinelli, 1975.
- EINAUDI, Luca. *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'Unità ad oggi*. Roma-Bari: Laterza, 2007.
- GNISCI, Armando (org). *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Dp&A, 2006.
- PACCAGNINI, Ermanno. *La letteratura italiana e le culture minori*. In: MALATO, Enrico (org). *Storia della letteratura italiana*. vol. XII. Roma: Salerno, 2002. p.1019-1070.
- PALLAVICINI, Piersandro. Qualcosa che viene da lontano. *Pulp Libri*, 45, p. 60-65, setembro/outubro 2003.
- PARATI, Graziella. Ospitalità italiana e letteratura immigrata. In: RAMBERTI, A.; SANGIORGI, R. (org.). *Mosaici d'inchiostro*. Santarcangelo di Romagna: Fara, 1996. pp. 15-25.
- \_\_\_\_\_. Living in translation, thinking with an accent. *Romance Languages Annual*, VII, p. 280-286, 1997.
- \_\_\_\_\_. Lo sguardo dell'altro. In: RAMBERTI, A.; SANGIORGI, R., (org.). *Destini sospesi di volti in cammino*. Santarcangelo di Romagna: Fara, 1998.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Mediterranean crossroads. Migration Literature in Italy*. Madison/London. Farleigh Dickinson University Press-Associated University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Migration Italy. The art of talking back in a destination culture*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2005.
- PEGORARO, Paolo (org.). Come ti racconto il mondo nella lingua di Dante. *Lecture*, 638, p. 8-23, junho/julho 2007.
- POETI, Alida. "Non passa lo straniero": località e alterità dalla cronaca all'invenzione romanzesca. *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, 14, 2, p. 138-150, 2001.
- PONZANESI, Sandra. *Paradoxes of postcolonial culture. Contemporary women writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of New York Press, 2004.

- PORTELLI, Alessandro. Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano. *L'ospite ingrato. Annuario del centro studi di Franco Fortini III*. Macerata: Quodlibet, 2000. p. 69-86.
- \_\_\_\_\_. Fingertips stained with ink. Notes on New 'Migrant Writing' in Italy. *International Journal of Postcolonial Studies*. 3, p. 472-483, 2006.
- RUBERTO, Laura. Immigrants speak: Italian Literature from the border. *Forum Italicum*, vl. 31, 1, p.127-139, Spring 2007.
- RUSHDIE, Salman. *Patrie immaginarie*. Tradução Carola Di Carlo. Milano: Mondadori, 1991.
- SANTE, Matteo; BELLUCCI Stefano. *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*. Santarcangelo di Romagna. Fara, 1999.
- SAYAD, Abdelmalek. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Tradução Deborah Borca e, Raoul Kirchmayr. Milano: Raffaello Cortina, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 1998.
- SINOPOLI, Franca. Postfazione. In: LECOMTE, Mia (org). *Poesia della migrazione in italiano*. Firenze: Le Lettere. 2006. p. 215-232.
- SEYHAN, Azade. *Writing outside the nation*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2001.
- TADDEO, Raffaele; IBBA Alberto (org.). *La lingua strappata: testimonianze e letteratura migranti*. Milano: Leoncavallo, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*. Tradução Aldo Serafini. Torino: Einaudi, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A conquista da América. A questão do outro*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Le morali della storia*. Tradução F. Sessi. Torino: Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_. *I generi del discorso*. Tradução Margherita Botto. Firenze: La Nuova Italia, 1983.
- UNITED Colors of Italy. *Cosmopolitan*, julho 2007, p. 52.
- VALGIMIGLI, Nadia. Nel ventre della balena. *Afriche e Orienti*, 3-4, p. 153-162, 2000.





**Andréia Guerini**  
Universidade Federal de Santa Catarina  
andrea.guerini@gmail.com

**Patricia Peterle**  
Universidade Federal de Santa Catarina  
patriciapeterle@terra.com.br

## **A Literatura Italiana do século XX: bibliografia essencial**

Apresentamos, a seguir, uma seleção de textos clássicos de história, crítica e teoria literária e ainda uma relação de revistas dedicadas direta ou indiretamente ao assunto.

### **Histórias literárias italianas**

Giulio FERRONI. *Storia della letteratura italiana*. 4 vol. Milano: Einaudi, 1991.

Francesco FLORA. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 1940 (edizione aggiornata 1969, 5 voll.)

Giovanni GETTO et al. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Rizzoli, 1972.

Giuseppe PETRONIO. *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*. Palermo: Palumbo, 1989 (prima edizione 1963).

Carlo SALINARI. *Storia della letteratura italiana*. Roma: Riuniti, 1978.

Natalino SAPEGNO. *Compendio di storia della letteratura italiana*. 3 vol. Firenze: La Nuova Italia (numerose ristampe e rielaborazioni).

Natalino SAPEGNO e Emilio CECCHI (orgs.). *Storia della letteratura italiana*. 9 vol. Milano: Garzanti, 1965-69 (nuova edizione 1987).

## **História literárias italianas específicas do século XX**

Maria Pia AMMIRATI. *Il vizio di scrivere - letteure su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino Editore, 1991.

Gian Paolo BIASIN. *Le periferie della letteratura: da Verga a Tabucchi*. Ravenna: Longo, 1997.

Emilio CECCHI. *Letteratura italiana del Novecento*. 2 vol. Milano: Mondadori, 1972.

Gianfranco CONTINI. *La letteratura italiana Otto-Novecento*. Milano: Rizzoli, 1992.

Piero CUDINI. *Breve Storia della Letteratura Italiana: Il '900*. Milano: Bompiani, 1999.

Giacomo DEBENEDETTI. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1981.

Giulio FERRONI. *Passioni del Novecento*. Roma: Donzelli Editore, 1999.

Romano LUPERINI. *Il Novecento*. Torino: Loescher, 1981.

Giorgio LUTI. *La letteratura nel ventennio fascista*. Firenze: La Nuova Italia, 1972.

Giuliano MANACORDA. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*. Roma: Editori Riuniti, 1977.

Giuliano MANACORDA. *Storia della letteratura italiana tra le due guerre (1919-1943)*. Roma: Editori Riuniti, 1980.

Lino PERTILE; Zygmunt G. BARANSKI. *The New Italian Novel*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 1993.

Giuseppe PETRONIO. *Racconto del Novecento letterario in Italia (1890-1990)*. Milano: Mondadori, 2000.

Gino TELLINI. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

## **Antologias e histórias literárias com caráter antológico**

AA.VV. *Letteratura Italiana Laterza*. 66 vol. Bari: Laterza, 1975-1990.

Luciano ANCeschi; A. ANTONIELLI. *Lirica del Novecento*. Firenze: Vallecchi, 1961.

Gianfranco CONTINI. *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*. Firenze: Sansoni, 1968.

- Giovanni GETTO; Gianni SOLARI. *Il Novecento. Cultura - Letteratura - Società*. Milano: Minerva Italica, 1980. (contiene un profilo storico-letterario e una antologia di testi)
- Romano LUPERINI. *Poeti italiani: il Novecento*. Palermo: Palumbo, 1994.
- Angelo MARCHESE. *Storia intertestuale della letteratura italiana*. 4 vol. Messina-Firenze: D'Anna, 1990.
- Pier Vincenzo MENGALDO. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 1978.
- Giuseppe PETRONIO; Vitilio MASIELLO. *La produzione letteraria in Italia. Storia testi contesti*. 3 vol. Palermo: Palumbo, 1993.
- Carlo SALINARI; C. RICCI. *Storia della letteratura italiana. Con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari: Laterza, 1981 (nuova edizione).
- Cesare SEGRE; Clelia MARTIGNONI. *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*. 4 vol. Milano: Mondadori, 1991.
- STOPPELLI, P.; PICCHI, E. (Orgs.). *LIZ 4.0. Letteratura italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana*. Bologna: Zanichelli, 2001.

### **Dicionários e Enciclopédias**

- Alberto ASOR ROSA (org.). *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*. Torino: Einaudi, 1992.
- Vittore BRANCA (org.). *Dizionario critico della letteratura italiana*. 3 vol. Torino: UTET, 1973 (seconda edizione aggiornata 1986, 4 vol.).
- Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Milano: Bompiani, 2003 (CD-ROM).
- Enciclopedia della Letteratura*. Milano: Garzanti, 1999.
- Giorgio LUTI. *Poeti italiani del secondo Novecento: la vita, le opere, la critica*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1985.
- Giorgio LUTI. *Narratori italiani del secondo Novecento: la vita, le opere, la critica*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1985.
- Enzo RONCONI (org.). *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*. 2 vol. Firenze: Vallecchi, 1973. (vol. I: *Movimenti letterari - scrittori*; vol. II: *Repertorio*).

## Obras gerais

AA.VV. *Letteratura Italiana*. Milano: Marzorati (Le correnti (3 vol.); I maggiori (2 vol.); I minori (4 vol.); I contemporanei (3 vol.)).

Alberto ASOR ROSA (org.). *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi (vol. I-IX.; vol. I: *Il letterato e le istituzioni*; vol. II: *Produzione e consumo*; vol. III: *Le forme del testo* (1. Teoria e poesia; 2. Prosa); vol. IV: *L'interpretazione*; vol. V: *Le questioni*; vol. VI: *Letteratura, musica, teatro, arti figurative*; vol. VII: *Storia e geografia della letteratura italiana, 1.Dalle origini all'Ottocento*; vol. VIII: *Storia e geografia della letteratura italiana, 2. Ottocento e Novecento*; vol. IX: *Indici*)

Alberto ASOR ROSA (org.). *Letteratura italiana. Le opere*. Torino: Einaudi (vol. I-IV.; vol. I: *Dalle Origini al Cinquecento*; vol. II: *Dal Cinquecento all'Ottocento*; vol. III: *L'Ottocento e il Novecento*; vol. IV: *Dizionario delle opere*).

Renato BARILLI. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mondadori, 2003.

Lina BOLZONI; Marcella TEDESCHI. *Dalla Scapigliatura al Verismo*. Roma-Bari: Laterza, 1990.

Giuseppe COCCHIARA. *Popolo e letteratura in Italia*. Palermo: Sellerio, 2004.

Vittorio COLETTI. *Storia dell'italiano letterario*. Torino: Einaudi, 1993.

Angelo MARCHESE. *Il testo letterario. Avviamento allo studio critico della letteratura*. Torino: SEI, 1994.

Giuseppe PETRONIO. *Romanticismo-Verismo: due forme della modernità letteraria*. Milano: Mondadori, 2003.

Mario PETRUCCIANI; Gaetano MARIANI. *Letteratura italiana contemporanea*. 3 vol. Roma: Lucarini, 1979-1982.

## Revistas e Periódicos que fazem parte da história literária italiana do século XX

*Il Leonardo* (1903-1907)

*Hermes* (1904 -?)

*Il Regno* (1903 - ?)

*La Voce* (1908 - 1916)

*L'Unità* (1911 - )

*Lacerba* (1913 - 1915 )

*La Ronda* (1919 -1922)  
*Il Baretto* (1924 - 1928)  
*Il Politecnico* (1945 - 1947)  
*Il Menabò* (1959 - 1966)

### **Revistas de literatura contemporânea**

*Narrativa* (1992 - )  
*Otto/Novecento* (1980 - )  
*Studi Novecenteschi* (1980 - )

### **Revistas de caráter metodológico e teórico**

*Aut Aut* (1963 - )  
*Strumenti critici* (1978 - )  
*Versus* (1984 - )  
*Lingua e stile* (1970 - )

### **Revistas de caráter histórico e/ou filosófico**

*Il Ponte* (1990 - )  
*Intersezioni* (1982 - )



## Informações gerais

A revista *Fragmentos* publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos com artigos e resenhas inéditos - em alemão, espanhol, inglês, italiano e português - referentes a línguas e literaturas estrangeiras.

## Normas para a apresentação do texto

Os trabalhos submetidos devem:

- ◆ ser inéditos;
- ◆ apresentar um resumo de até 100 palavras, na língua do artigo e em inglês (no caso de artigo escrito em inglês, apresentar resumo em inglês e em português);
- ◆ apresentar palavras-chave (na língua do artigo e em inglês);
- ◆ conter até 5.000 palavras para artigos e 2.500 para resenhas;
- ◆ ser digitados em Word, fonte Times New Roman, corpo 12;
- ◆ não apresentar negritos e sublinhados. Citações dentro de parágrafos ou em língua estrangeira devem estar entre “aspas”. Citações destacadas devem estar sem aspas. Destaques de palavras ou expressões devem estar em itálico;
- ◆ apresentar apenas Notas Finais (converter as notas de rodapé em notas finais);
- ◆ apresentar as Notas Finais antes das Referências.
- ◆ Os títulos das Referências devem ter o seguinte formato básico: Sobrenome do autor, Nome. Título do livro. Local de publicação: Editora, data da publicação. Ex: Paratore, Ettore. História da literatura latina. Trad. Manuel da Rosa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- ◆ Citações no texto: o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação. Quando necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. Ex: (Arvin, 1946, p. 10).
- ◆ Eventuais figuras (desenhos, gráficos, tabelas, fotos, etc.) devem ser enviadas em arquivos separados.
- ◆ Dados adicionais:
  - nome da instituição a que está vinculado o autor;
  - endereço do autor para correspondência e e-mail.

**Importante:**

Os textos serão avaliados pela Comissão Editorial, Conselho Consultivo e pareceristas *ad hoc*. Os textos que não estiverem de acordo com as Normas Editoriais serão devolvidos para que sejam feitas as devidas alterações.

A revista detém os direitos autorais sobre a edição dos trabalhos aceitos. A revista não se responsabiliza pelos conceitos, idéias e opiniões emitidas pelos autores.

Os originais deverão ser enviados por correio eletrônico: [revis-tafragmentos@gmail.com](mailto:revis-tafragmentos@gmail.com). Cada autor receberá dois exemplares da revista.