

ANTOLOGIA

PAGINE DELLA LETTERATURA

TERZO ANNO

PRIMA LEZIONE

NATURALISMO

FALUBERT: MADAME BOVARY - ZOLA: ASSOMMOIR – IBSEN: CASA DI BAMBOLA

Siamo qui, sempre il professore Sacchetti e Barbara Petti. E' il terzo anno del nostro corso di Antologia, l'ultimo di un istituto superiore e il programma prevede una partenza con l'età del positivismo e con il naturalismo, che ne è l'espressione letteraria, per arrivare a toccare argomenti fino quasi ai nostri giorni.

Siamo alla metà dell'Ottocento. Dall'epoca romantica, in cui venivano affermati i sentimenti e le passioni, ci muoviamo verso un'altra che prenderà il nome di età del positivismo da un'espressione di Comte, che immaginò che fosse arrivato il momento di occuparsi del positivo, inteso come reale, concreto. Dopo che ci si era persi un po' dietro i sogni, le fantasie, qualche volta anche le fumisterie del romanticismo, occorreva forse mettere i piedi per terra ed aderire alla base razionale e a un nuovo trionfo della scienza nell'organizzazione della società. La sociologia sarà la scienza della società.

Questo indirizzo più scientifico e più tecnico è conseguenza di una nuova rivoluzione industriale, un'affermazione della tecnica, dello sviluppo in tutti i campi della produzione, con le nuove macchine e le nuove tecnologie. E questo porta anche Herbert Spencer a dire che tutto l'universo è in evoluzione, dal semplice al complesso. E la complessità è segno di modernità. Infatti Spencer ci dice, nei "Primi principi", esattamente questo:

L'avanzamento dal semplice al complesso, per via di successive modificazioni sopra modificazioni, si vede tanto nei più remoti cambiamenti dei Cieli a cui la ragione ci può ricondurre quanto nei più remoti cambiamenti che noi possiamo induttivamente stabilire; si vede nella evoluzione geologica e climatica della Terra; in quella di ogni organismo individuale che vive sulla superficie, e del complesso degli organismi; si vede nella evoluzione dell'Umanità, considerata sia nell'uomo incivilito, sia nell'insieme delle razze; si vede nella evoluzione della società rispetto alla sua organizzazione politica, religiosa, ed economica del pari; e si vede nella evoluzione di quegli innumerevoli prodotti concreti ed astratti dell'attività umana, che costituiscono l'ambiente della nostra vita di ogni giorno. Dal più remoto passato cui la Scienza può scandagliare, fino alle novità di ieri, un carattere essenziale della Evoluzione è stata la trasformazione dell'omogeneo nell'eterogeneo.

Spencer riprende ovviamente la teoria darwiniana. E' importante poi stabilire che cosa ci dice nello stesso tempo Hippolyte Taine nella sua "Storia della letteratura inglese", per capire che cosa è il naturalismo, collegato all'affermazione della scienza portata avanti dal positivismo. Dice Taine...

Sono tre i differenti fattori che producono lo stato morale elementare: la razza, l'ambiente e il periodo storico. Si definiscono razza le disposizioni innate ed ereditarie che l'uomo porta con sé venendo al mondo e che sono solitamente unite a marcate differenze nell'indole e nella struttura corporea.

(...) Una volta così appurata la struttura interna di una razza, va considerato l'ambiente nel quale vive. L'uomo non è infatti solo al mondo; vive all'interno della natura e tra gli altri uomini e all'abito primitivo e

permanente vengono sovrapponendosi abiti accidentali e secondari, e le circostanze fisiche e sociali alterano o completano la natura che incontrano.

(...)Vi è tuttavia un terzo ordine di cause. Per un popolo come per una pianta, alla stessa temperatura e sullo stesso terreno la stessa linfa produce nei diversi gradi della sua elaborazione successiva delle formazioni diverse, germogli, fiori, frutti, semi, in modo tale che la formazione seguente ha sempre per condizione la precedente e nasce dalla sua morte.

Quindi Taine stabilisce i tre cardini dell'analisi naturalista, la "race", il "moment" e il "milieu", fondando quello che viene detto il "determinismo sociale", cioè l'idea che il comportamento sociale degli individui sia determinato da questi fattori.

E' chiaro che questa trasformazione, questo spostamento dal romanticismo al positivismo è un processo molto graduale e, come sempre avviene e come abbiamo sempre sottolineato, si passa da una sensibilità all'altra solo nel momento in cui diventa prevalente quella che prima era soccombente, cioè nasceva dentro l'altra e ancora non si affermava; ma quando prevaleva si poteva dire che si era passati da una sensibilità ad un'altra.

Entrati in questo nuovo indirizzo, ci ritroviamo con la nascita del naturalismo, un'esperienza letteraria che si codifica e si rafforza in Francia. I protagonisti sono Flaubert, Zola, i fratelli Goncourt; Maupassant sarà un epigono del movimento. Poi questa esperienza si trasferisce in altri paesi europei. In Russia si chiamerà realismo, da noi verismo, ma l'indirizzo comune è quello di richiamarsi alla natura e alla realtà.

Sempre individuando le tematiche e le poetiche che sono alla base di questa nuova sensibilità, dobbiamo richiamare il canone della impersonalità, che si aggiunge alle conclusioni sul determinismo sociale di Taine, che viene stabilito da Gustave Flaubert, con l'idea che l'opera non debba più risentire della soggettività, ma debba essere oggettiva, mentre l'intervento dell'autore deve rimanere nascosto, perché così il romanzo ha il carattere di un esperimento oggettivo, che non è condizionato dall'eccessiva personalizzazione della realtà da parte del soggetto narrante.

Veramente la riflessione sul carattere sperimentale del romanzo sarà di Emile Zola, che pubblicherà uno scritto intitolato appunto al "Romanzo sperimentale", intendendo con questo che il romanzo è come un esperimento scientifico, fatto però non su una reazione chimica, ma sulla società stessa. Infatti il narratore ha questa pretesa di essere un analista della società e di individuarne i problemi perché poi chi governa possa intervenire sulla realtà che è descritta dal narratore e ha bisogno di essere curata.

Basterebbe, per concludere sulla poetica generale del naturalismo, ma farei un ultimo cenno ai fratelli Goncourt, che, pubblicando un romanzo su "Germinie Lacerteux", che parla delle fantasie erotiche di una cameriera, stabiliscono che il contenuto dell'opera letteraria deve superare i vecchi confini, deve poter parlare anche di quello che per la società perbenista è scandaloso: in questo caso fare protagonista una cameriera già è abbastanza forte per quei tempi, poi parlare delle sue fantasie erotiche è più portato a creare sensazione. Ma loro hanno questo intento di scandalizzare la società per abituarla al fatto che la realtà è in fondo così complessa e così articolata che comprende anche questi aspetti. Non bisogna escludere niente nell'analisi: come in un esperimento scientifico certamente non si creano barriere, così nell'analisi sociale bisogna trattare tutto.

E con questo il quadro è completo sulle poetiche. E possiamo cominciare a entrare nella lettura di questi romanzi. Il primo che ci si presenta è quello di Flaubert: "Madame Bovary". Diceva Flaubert: Madame Bovary c'est moi, sono io stesso, volendo dire con questo che Emma rappresenta il suo essere ancora romantico che viene scalzato, superato e affondato dal nuovo intervento della realtà. E' come se l'autore si dichiarasse un po' nostalgico del passato ma avesse la consapevolezza che ormai i tempi erano maturi per superare quel passato.

La figura di Emma Bovary è appunto quella di una donna che a tutti i costi vuole essere romantica in un periodo che non consente eccessivo spazio alla sentimentalità. Quella di Emma è la storia di un'adultera, di una donna che vive in campagna, scopre la vita che ha sempre desiderato con un medico senza grandi qualità, che comunque all'inizio l'affascina come se fosse il principe azzurro che aveva immaginato nei romanzi che aveva letto da ragazza. Così se lo era raffigurato e così cerca di idealizzare questo povero

Charles Bovary, che non ha quelle doti e puntualmente, presto, la deluderà. Quando la porta in una cittadina di provincia che non corrisponde ai suoi ideali (perché lei pensava di vivere in una grande città), in una casa che non è adatta alle sue pretese, lei cerca di arredarsi questa casa in maniera che si avvicini a certe sue fantasie. Insomma si sforza, si accanisce a trasformare questa realtà che non corrisponde ai suoi sogni e quando non ci riesce finisce per portarsi verso la relazione adulterina, che per lei è una sorta di ricerca di quel principe azzurro, di quell'uomo dei sogni, che comunque pure, puntualmente, in ciascuno di questi amanti che si avvicenderanno, la deluderà. Per farvi intendere bene la sofferenza, l'insofferenza di Emma, vi leggo questa parte del romanzo, quando si descrive la sua noia e la sua difficoltà di sopportare la vita in questa casa...

Soprattutto all'ora dei pasti sentiva di non poterne più: in quella stanzetta al pianterreno, dove la stufa faceva fumo, la porta cigolava, i muri trasudavano e i pavimenti erano sempre umidi, le sembrava che tutta l'amarezza della sua esistenza le venisse servita nel piatto e, come il fumo del bollito, salivano dal fondo dell'anima sua altrettante zaffate di tedio insulso. Charles mangiava con lentezza, Emma sgranocchiava qualche nocciolina o si divertiva, appoggiata a un gomito, a disegnare linee con la punta del coltello, sulla tela cerata.

Immaginate questo gesto per capire come lei sopportasse quella realtà ma non riuscisse a digerirla...

Adesso trascurava del tutto l'andamento della casa e la suocera, quando andò a Tostes a trascorrere una parte della quaresima, si stupì molto di questo cambiamento. (...) Emma divenne capricciosa e difficile. Ordinava per sé pietanze che poi non toccava nemmeno, un giorno beveva soltanto latte e il giorno dopo dozzine di tazze di tè. (...) Impallidiva e soffriva di palpitazioni. Charles le somministrò valeriana e le faceva fare bagni alla canfora. Qualsiasi cosa si tentasse, serviva soltanto ad aumentare il suo nervosismo. V'erano giorni in cui parlava con un'irruenza febbrile; a tali esaltazioni facevano seguito d'improvviso torpori durante i quali rimaneva muta e immobile. Allora soltanto in un modo riusciva a rianimarsi, versandosi sulle braccia il contenuto di un flacone di acqua di Colonia.

Andiamo verso la conclusione di questa analisi di "Madame Bovary". Lei tenterà anche di cambiare la vita di suo marito, cercherà di incoraggiarlo a fare un'operazione chirurgica che puntualmente fallirà perché lui non ha queste qualità, penserà che con questa fama lui possa andare a Parigi e lei possa seguirlo nella grande città. L'altro momento di grande illusione è quando vengono invitati a una festa da un nobile del posto e lui fa una figuraccia perché si mette a bere e la costringe a mortificarsi e a sentirsi piccola, per essere la moglie di quell'uomo. Emma poi, dopo l'ennesima delusione, rifiutata anche dalla figlia, che è stata allevata sempre da un'altra donna, si uccide.

Ma ricordiamo infine che Flaubert è messo sotto processo per questo romanzo, perché ha osato rendere protagonista un'adultera senza accusarla apertamente di questa colpa. E' stato troppo impersonale, come si proponeva appunto di essere. In realtà Flaubert non giustifica, ma spiega il comportamento di Emma applicando i canoni del determinismo di Taine, dicendo che se Emma si è comportata così è perché così ha reagito con quei caratteri ereditari, in quell'ambiente in cui è vissuta e in quel momento storico. Rivisitando la prima parte della vita di Emma, spiega che se lei rimane delusa e ricorre all'adulterio è perché da ragazza si è illusa di potere vivere con un uomo eccezionale, impossibile nella realtà. Anche Charles ha le sue pecche, perché è un po' modesto, anche se è ben disposto nei confronti della moglie.

Ma passiamo ora all'altro grande, Zola. Dall'"Assommoir", entriamo nella stireria di Gervasia, la padrona, che ha vicino a sé altre donne, tutte intente al lavoro. Barbara cercherà di farci entrare in questa atmosfera leggendoci una pagina...

«Questa cesta è per voi, signora Putois», riprese. «Farete il più in fretta possibile, vero? Altrimenti si asciuga subito, e fra un'ora dovremo ricominciare tutto da capo».

La signora Putois, una donna sui quarantacinque anni piccola e magra, tutta stretta in una vecchia casacchina marrone, stava stirando senza cacciar fuori una sola goccia di sudore. Non si era nemmeno tolta la cuffia, una cuffia nera dai nastri verdi ormai tendenti al giallo. Era tutta impettita davanti al tavolo da lavoro, troppo alto per lei, con i gomiti in fuori, e spingeva il ferro con gesti bruschi da marionetta. D'un tratto esclamò:

«Ah! no, signorina Clémence, rimettetevi subito il corpetto. Lo sapete, certe indecenze proprio non mi piacciono. Già che ci siete, mostrate pure tutta la vostra mercanzia! Guardate, già si son fermati tre uomini sul marciapiede».

Clémence la trattò a denti stretti da vecchia rimbecillita. Soffocava, aveva tutto il diritto di mettersi a proprio agio, non tutti avevano la pellaccia dura dell'altra. Come se poi si vedesse davvero qualcosa! Sollevò le braccia: il suo petto prosperoso da giovane donna in fiore esplose nella camicia, le spalle fecero quasi scoppiare le maniche troppo corte. Clémence rischiava di sfiancarsi nel vizio ancor prima dei trent'anni. Dopo aver passato tutta una notte a folleggiare, il giorno dopo non si reggeva quasi in piedi, crollava dal sonno sul lavoro, si sentiva il cervello e lo stomaco come se fossero imbottiti di stracci. Ma non la mandavano via: nessuna operaia poteva vantarsi di stirare una camicia da uomo con tanta accuratezza. Le camicie da uomo erano la sua vera specialità.

«È roba mia, oppure no?», finì per ribattere battendosi il petto con le mani. «Non morde, non fa del male a nessuno!».

«Clémence, rimettetevi il corpetto», disse Gervaise. «La signora Putois ha ragione, è una cosa sconveniente... Prenderebbero la mia bottega per quello che non è».

Gervasia, la protagonista, è una donna separata dal marito, che si è messa con un ubriaccone, convive con lui, che è uno scarto della società e la costringe a mille espedienti per tirare avanti. Comunque sia, lei mantiene la famiglia con questa attività, anche se poi, nella seconda parte del romanzo, finirà per darsi alla prostituzione.

Abbiamo letto questo passo, di cui dovevamo forse presentarvi un'altra piccola parte, ma ve la posso far intendere io, in cui si capisce che questi personaggi respirano proprio l'ambiente della stireria e ne sono condizionati perché vi vivono tutti i giorni. Zola è un grandissimo espositore del fenomeno ambiente nella determinazione del comportamento sociale dei suoi protagonisti.

Il suo è un ciclo di romanzi che raccontano le vicende dei "Rougon Macquart". Infatti i figli di Gervase saranno protagonisti di altri romanzi, di cui vi ricordo i più importanti, come "Nana" e "Germinal", nei quali si passa a parlare di operai, di questo mondo emarginato dalla società, che diventa più sviluppata, anche più ricca, ma lo fa anche sfruttando altre classi sociali. Comincia a crescere questo problema più che nel passato.

In fondo in questa pittura d'ambiente da parte di Zola c'è anche una ripresa di qualcosa che ha già fatto Balzac, l'altro grande narratore della generazione precedente, nella sua "Comédie Humaine". C'è una sua descrizione della pensione della signora Vauquer, in "Père Goriot", un esempio, già un modello della capacità di descrivere nell'ambiente il personaggio che vive, respira come quell'ambito in cui si ritrova.

Ma dobbiamo rapidamente passare all'ultima parte di questa lezione, con un esempio di teatro naturalista, quello di Ibsen, di "Casa di bambola", che però è già un'anticipazione dello sviluppo successivo che prenderà il nome di decadentismo. Ibsen è un autore norvegese che ha voluto trattare in quest'opera il dramma che si sviluppa all'interno di una famiglia borghese. Al di là delle apparenze di una società benpensante, progredita, quel progresso che viene esaltato nel campo scientifico, nel campo industriale, nel campo anche del lavoro di questi borghesi all'esterno, nell'intimo della famiglia diventa invece una situazione ancora retrograda, nei rapporti tra uomo e donna. Tu, Barbara, sei Nora e io il marito Torvald...

NORA (gettandogli le braccia al collo). Torvald... buona notte! Buona notte!

HELMER (la bacia in fronte). Buona notte, mio piccolo uccellino canoro. Dormi bene, Nora. Adesso darò una scorsa alle lettere. (Entra col pacco della posta nel suo studio e richiude la porta).

NORA (Va su e giù barcollando, col terrore negli occhi. Afferra il domino di Helmer, se lo avvolge intorno al corpo e sussurra rapida, con voce roca e ansimante). Non vederlo mai più. Mai più. Mai più. Mai più. (Si butta sul capo lo scialle). Non vedere mai più nemmeno i bambini. Mai più. Mai più... Oh, quell'acqua ghiaccia, nerastra. E senza fondo... quella... Oh se tutto fosse finito... Adesso l'ha nelle mani; adesso la legge. Oh no, no, non ancora... Addio Torvald, addio bambini...

Devo spiegare una cosa: la lettera di cui si parla qui è quella che Nora teme faccia scoppiare lo scandalo perché emergerebbe che lei si è indebitata, anche se per la salute del marito. Ha paura del disonore suscitato da qualcuno che pretende la restituzione della somma.

(Mentre sta per precipitarsi fuori nell'ingresso Helmer spalanca violentemente la porta del suo studio e appare con la lettera aperta in mano).

HELMER. Nora !

NORA (con un grido). Ah...!

HELMER. Che vuol dire questo ? Sai cosa c'è scritto in questa lettera?

NORA. Sì, lo so. Lasciami andare! Lasciami andar via!

HELMER (trattenendola). Dove vuoi andare?

NORA (tenta di divincolarsi). Non devi salvarmi, Torvald!

HELMER (indietreggia barcollando). E' vero? E' vero quello che scrive? Spaventoso! No, no, è impossibile che sia vero!

NORA. É vero. Ti ho amato più di qualsiasi altra cosa su questa terra.

HELMER. Non cominciare con delle scuse stupide.

NORA (facendo un passo verso di lui). Torvald!

HELMER. Disgraziata!... Che cosa mai hai fatto!

NORA. Lasciami partire. Non dovrai sopportare le conseguenze della mia colpa. Non dovrai addossartela tu.

HELMER. Non fare la commedia. (Chiude la porta dell'ingresso). Adesso rimani qui e mi rendi conto di tutto. Capisci che cosa hai fatto? Rispondimi! Lo capisci?

NORA (lo fissa e dichiara irrigidendosi). Sì, adesso comincio a capirlo fino in fondo.

HELMER (andando attorno per la camera). Ah, che terribile risveglio! In tutti questi otto anni... quella che è stata la mia luce e il mio orgoglio... era una ipocrita, una bugiarda... peggio peggio, una criminale... Quanta bruttura, senza fondo, in tutto questo! Vergogna! Vergogna!

NORA (tace, guardandolo sempre fissamente).

HELMER (le si ferma davanti). Avrei dovuto immaginarmelo che sarebbe successo qualcosa di simile. Avrei dovuto prevederlo! Tutta la fondamentale leggerezza di tuo padre. Taci... Hai ereditato tutta la fondamentale leggerezza di tuo padre. Niente religione, niente morale, niente senso del dovere... Oh, come sono stato punito di aver usato indulgenza nei suoi riguardi! Io lo feci per amor tuo, e tu mi ricompensi in questo modo.

NORA. Già, in questo modo.

HELMER. Adesso hai distrutto tutta la mia felicità. Hai compromesso tutto il mio avvenire.: terribile a pensarci. Sono nelle mani di una persona senza scrupoli: può fare di me quello che vuole, pretendere qualsiasi cosa, comandarmi e ordinarmi quello che gli viene in mente... senza che io abbia il coraggio di dire una parola. Dovrò affondare così miseramente e andare in rovina per colpa di una donna senza testa!

NORA. Quando non ci sarò più sarai libero.

HELMER. Non fare storie. Anche tuo padre aveva sempre pronte frasi del genere. Che vantaggio ne avrei quando tu non fossi più in questo mondo, come dici tu? Non ne avrei proprio nessun vantaggio! Lui può rendere ugualmente nota la faccenda, e allora potrebbe darsi che io venissi sospettato di esser stato a conoscenza della tua azione criminale. Si potrà forse credere che ne sia stato complice... che sia stato io ad istigarti! E di tutto questo devo ringraziar te, te, che ho portato in palma di mano per tutto il tempo del nostro matrimonio. Capisci adesso che cosa mi hai fatto?

NORA (con fredda calma). Sì.

HELMER. È talmente incredibile che non posso persuadermene. Ma dobbiamo cercare di uscirne fuori. Togliti lo scialle. Toglitelo, ti dico! Dovrò vedere di accontentarlo, in un modo o in un altro. La cosa deve essere messa a tacere, ad ogni costo... E per quello che riguarda noi due, tutto dovrà sembrare come prima. Ma naturalmente solo per il mondo. Tu rimarrai dunque qui in casa, si intende. Ma non ti sarà permesso di educare i bambini; quelli non ho il coraggio di affidarteli... Dover dire una cosa del genere alla donna che si è tanto amato e che ancora... Ma questo deve finire. Da oggi in poi non conta più la felicità, quello che conta è salvare quello che resta, i frammenti, l'apparenza... (Si sente suonare alla porta di ingresso).

HELMER (trasale). Che cosa è? Così tardi! Che sia venuto il momento del peggio? Che quello... Nasconditi, Nora! Di' che sei malata. (Nora rimane immobile, ritta in piedi. Helmer va ad aprire).

CAMERIERA (mezza spogliata, nell'ingresso). C'è una lettera per la signora.

HELMER. Dammela! (Afferra la lettera e chiude la porta). Sì, è di lui. Non te la do. Voglio leggerla io.

NORA. Leggila.

HELMER (vicino alla lampada). Quasi non ho il coraggio. Forse siamo perduti tutti e due, tu ed io. No; devo saperlo.

(apre la lettera con precipitazione, la scorre, guarda un foglio unito alla lettera; grido di gioia): Nora!

NORA (lo guarda con aria interrogativa).

HELMER. Nora! devo leggere ancora una volta... Ma sì, è proprio così. Sono salvo, Nora, sono salvo!

NORA. E io?

HELMER. Anche tu, naturalmente; siamo salvi tutti e due, sia tu che io. Guarda qua. Ti restituisce l'atto di obbligazione. Scrive di essere spiacente e pentito... che una svolta fortunata della sua vita... oh, non importa quello che scrive. Siamo salvi, Nora! Nessuno può farti nulla. Oh, Nora, Nora... no, prima eliminiamo tutte queste cose orribili. Fammi vedere... (Getta uno sguardo sull'obbligazione). No, non voglio vederla, per me tutto deve rimanere come un sogno. (Straccia la ricevuta e le due lettere, getta tutto nella stufa e le guarda bruciare). Ecco, ora non c'è più nulla. Scrive che dalla vigilia di Natale tu... Oh, devono esser stati tre giorni terribili per te, Nora!

NORA. In questi tre giorni ho combattuto una dura battaglia.

HELMER. E ti sei disperata, e non hai visto nessun'altra via di uscita fuorché... No, non voglio ricordare tutte queste brutture. Vogliamo solo giubilare e ripetere: è passata, è passata! Stammi a sentire Nora, sembra che tu non capisca: è passata. Ma che cosa vuol dire... quel viso duro? Ah, povera piccola Nora, capisco bene, sembra che tu non possa credere che io ti ho perdonato. Ma è così Nora, te lo giuro: ti ho perdonato tutto. Lo so bene che quello che hai fatto lo hai fatto per amor mio.

NORA. Questo è vero.

HELMER. Tu mi hai amato come la sposa deve amare suo marito. Solo non sei stata capace di valutare con il discernimento necessario la scelta dei mezzi. Ma credi di essermi meno cara perché non sei capace di regolarti da sola? No, no, basta che ti appoggi a me. Ti consiglierò io, ti guiderò io. Non sarei un uomo se la tua debolezza femminile non ti rendesse doppiamente attraente ai miei occhi. Non dar peso alle dure parole che ti ho detto nel primo momento di timore, quando mi sembrava che tutto mi dovesse crollare addosso. Ti ho perdonato, Nora, ti giuro che ti ho perdonato.

NORA. Ti ringrazio del tuo perdono. (Esce dalla porta di destra).

HELMER. No, resta... (Guardando dalla porta). Cosa intendi fare lì nell'alcova?

NORA (da dentro). Gettar via il costume da maschera.

HELMER (vicino alla porta). Sì, brava, cerca di riposare e di ritrovare il tuo equilibrio, mio piccolo uccellino canoro spaventato. Riposa tranquilla, le mie ali sono sufficientemente larghe per proteggerti. (Va su e giù vicino alla porta). Oh, come è piacevole e grazioso il nostro nido, Nora. Qui tu sei al coperto, ti terrò con me come una colomba spaventata che io sia riuscito a salvare dagli artigli dell'avvoltoio; riuscirò ben io a tranquillizzare il tuo povero cuoricino palpitante. A poco a poco sarà così Nora, credimi. Domani tutto ti sembrerà diverso, ben presto tutto sarà come prima, non ci sarà più bisogno che io ti ripeta che ti ho perdonato: sentirai tu stessa, senza possibilità di errore, che è così. Come puoi pensare che avrebbe potuto venirmi in mente di scacciarti, o solamente di rimproverarti? Tu non conosci il cuore di un vero uomo, Nora. Per un uomo, c'è tanta indescrivibile dolcezza e soddisfazione nel sapere di aver perdonato alla propria

sposa... di averle perdonato di tutto cuore e con tutta sincerità. Essa è così diventata sua proprietà in due modi; il marito l'ha quasi messa al mondo di nuovo, così la donna è nello stesso tempo la sua sposa e la sua creatura. Così sarà d'ora in poi per me, povero esserino sperduto e senza forza che non sei altro. Non aver paura di nulla, Nora, basta che tu sia sincera con me, sarò io la tua volontà e la tua coscienza... Cosa vuoi dire? Non vai a letto? Ti sei cambiata?

NORA (con il suo abito di tutti i giorni). Sì, Torvald, adesso mi sono cambiata.

HELMER. Ma perché adesso, così tardi...?

NORA. Stanotte non dormo.

HELMER. Ma cara Nora...

NORA (guardando il suo orologio). Non è poi ancora tanto tardi. Siediti Torvald, noi due abbiamo molte cose da dirci. (Si siede a un lato del tavolo).

HELMER. Nora, ...ma che cosa vuol dire? Quel viso così duro...

NORA. Siedi... Ci vorrà diverso tempo. Ho molte cose di cui parlarti.

HELMER (si siede al tavolo, di fronte a Nora). Mi fai paura, Nora. E io non ti capisco.

NORA. Proprio questo. Tu non mi capisci. E io non ho mai capito te... prima di stasera. No, non interrompermi. Dovrai solo stare a sentirmi... è venuta l'ora della resa dei conti, Torvald.

HELMER. Che intenzioni hai ?

NORA (dopo un breve silenzio). Non ti sorprende vederci seduti qui, uno di fronte all'altro?

HELMER. Come sarebbe a dire?

NORA. Siamo sposati da otto anni. Non ti viene in mente che questa è la prima volta che noi due, marito e moglie. Parliamo seriamente insieme?

HELMER. Già, seriamente... cosa vuoi dire?

NORA. Per otto lunghi anni... e anche di più... subito da quando ci siamo conosciuti, non abbiamo mai scambiato fra noi una parola seria su un argomento serio.

HELMER. Avrei dunque sempre dovuto metterti ogni volta al corrente di difficoltà che non avresti potuto lo stesso aiutarmi a superare ?

NORA. Non parlo di difficoltà. Dico che non abbiamo mai parlato seriamente insieme per cercare di risolvere a fondo un problema.

HELMER. Ma, Nora carissima, ti sarebbe piaciuto farlo?

NORA. Eccoci arrivati al punto. Tu non mi hai mai capito... Siete stati molto ingiusti nei miei riguardi, Torvald. Prima il babbo e poi tu.

HELMER. Come! Noi due... noi due che ti abbiamo amato più di qualsiasi altro?

NORA (scuotendo il capo). Non mi avete mai amato. Vi sembrò solo piacevole volermi bene.

HELMER. Ma Nora, che parole adoperi?

NORA. Sì, è proprio così, Torvald. Quando ero a casa da papà, lui mi diceva sempre le sue opinioni, e io allora le condividevo, e se ne avevo delle mie le nascondevo, perché altrimenti gli sarebbe dispiaciuto. Mi chiamava la sua bambolina e giocava con me come io facevo con le mie bambole. Poi venni a casa tua.

HELMER. Parli così del nostro matrimonio?

NORA (impassibile). Intendo dire che dalle mani di mio padre passai nelle tue: tu sistemavi tutto a tuo gusto, e così ebbi anch'io i tuoi stessi gusti, oppure feci finta di averli, non so bene... Credo tutte e due le cose insieme, ora l'una e ora l'altra. Se ora ci penso, mi sembra di avere vissuto qui come una poveretta... alla giornata. Scopo della mia vita era quello di far la buffona per te. Ma sei stato tu a volere così. Tu e papà avete commesso un grosso peccato nei miei riguardi. È colpa vostra se son diventata quella che sono.

HELMER. Nora, come sei ingiusta e ingrata! Non sei stata felice qui ?

NORA. No, non lo sono mai stata. Lo credevo, ma non lo sono mai stata.

HELMER. Non sei stata... felice!

NORA. No, solo allegra. E tu sei sempre stato così gentile verso di me. Ma la nostra casa non era altro che una stanza di giochi. Qui, io sono stata la tua sposa-bambola come a casa ero la bambola-bambina di mio padre. E i piccoli sono stati, a loro volta, i miei bambolotti. Ero tanto contenta quando tu ti mettevi a

giocare con me, come i bambini erano contenti quando io mi mettevo a giocare con loro. Ecco che cosa è stato il nostro matrimonio, Torvald.

HELMER. C'è qualcosa di vero in quello che dici... per esagerato ed esasperato che sia. Ma d'ora in poi sarà un'altra cosa. Il tempo dei giochi è passato, ora viene quello dell'educazione.

NORA. Quale educazione? La mia o quella dei bambini?

HELMER. Tanto la tua quanto quella dei bambini, Nora amatissima.

NORA. Oh Torvald, non sei tu l'uomo capace di insegnarmi a essere la moglie che ci vuole per te.

HELMER. E sei tu a dirlo ?

NORA. E io... come potrei essere in grado di educare i bambini?

HELMER. Nora !

NORA. Non l'hai detto tu stesso poco fa... è un compito che non hai il coraggio di affidarmi.

HELMER. L'ho detto nell'impeto della collera! Come puoi darci peso ?

NORA. E invece avevi perfettamente ragione. E un compito superiore alle mie forze. C'è un altro compito che mi aspetta prima di quello. Dovrò pensare a educare me stessa. Tu non sei l'uomo capace di aiutarmi. Devo pensarci da sola. E per questo me ne vado.

HELMER (con un sobbalzo). Cosa dici ?

NORA. Sarà necessario che rimanga sola se voglio rendermi conto di me stessa e di tutte le cose fuori di me. Non posso quindi rimanere più qui.

HELMER. Nora, Nora !

Inutile ogni commento. Questo marito è stato abbandonato dalla moglie. Non riesce a capirlo. E questa è la situazione di tanti mariti di tante mogli in quell'epoca borghese che abbiamo tentato di descrivervi nell'età del positivismo anche attraverso le parole di Henrik Ibsen. Chiudiamo qui la nostra lezione. Arrivederci.

SECONDA LEZIONE

REALISMO: TOLSTOJ, ANNA KARENINA
SIMBOLISMO: BAUDELAIRE, I FIORI DEL MALE

Siamo alla seconda lezione di questo terzo anno di corso. Accanto a me sempre Barbara. L'altra volta ci siamo lasciati con il naturalismo di Flaubert, di Zola e del grande drammaturgo Ibsen. Ora ci portiamo su un narratore russo, Tolstoj, con il suo "Anna Karenina", per poi sviluppare invece l'argomento del simbolismo. Facciamo riferimento subito a questo romanzo anche perché l'ultima volta vi abbiamo lasciato, con l'immagine di Nora, in "Casa di bambola", l'idea di una donna che si accorga all'improvviso di essere stata sempre una bambola per il marito e di non avere una personalità autonoma. Era un segno di riscatto per tutte le donne di quel periodo, negli anni '70 dell'Ottocento.

Nello stesso periodo il tema viene trattato da Tolstoj per la società russa, con questo romanzo. Le due figure femminili le possiamo poi collegare con Emma Bovary, con i problemi che abbiamo prospettato in quella lezione. Ma questa due donne sono più vicine tra di loro perché ambedue collocate in un problema di rapporto con un marito ipocrita, mentre nel caso di Emma Charles tutto poteva scontare tranne la pena per essere un ipocrita.

Il marito di Anna, Alexej Karenin, è un funzionario dello zar, tiene moltissimo al suo ruolo e al suo impegno politico-amministrativo, ha un grande senso dell'onore, è convinto della fedeltà della moglie, che è reale, perché Anna non ha mai pensato a tradirlo, però è un tipo duro, insensibile; e la moglie, quando conosce un personaggio dotato di grandissima sensibilità e generosità, doti che non riscontra nel marito, se ne innamora. Anna, infatti, che ha resistito moltissimo alla tentazione, poi cede ad Alexej Vronskij, che ha dimostrato subito la sua generosità soccorrendo ed aiutando un poveraccio in una stazione ferroviaria. E in una stazione si concluderà il romanzo.

Anna, che ha intrecciato questa relazione, l'ha pagata, perché il marito, quando viene a scoprire tutto, prima reagisce ipocritamente dicendo che se non abbandona la relazione comunque non si deve sapere nulla, quasi ad accettare un compromesso, ma poi, per una scelta di verità da parte di Anna, che preferisce recitare anche il ruolo dell'adultera ma essere chiara, le toglie il figlio. Anna soffre e proprio per questo graverà l'amante Vronskij, che è un'ottima persona, del peso di dover essere perfetto per lei, che ha rinunciato a tanto, a tutto per questo amore e vuole che questo sentimento non ceda nemmeno per un momento all'abitudine, sia sempre con il vecchio e primitivo entusiasmo. Quando, come in fondo in tutte le storie d'amore, la passione, che pure c'è sempre, si affievolisce, si smorza, non dico che si spenga, lei comincia addirittura a sospettare l'impossibile, cioè che lui abbia altri interessi, abbia un'altra donna. Ma questo non è. Ho sempre sottolineato a una mia collega insegnante di lingua ed esperta di letteratura russa, convinta del contrario perché un po' femminista, che Vronskij, almeno per quello che appare nel romanzo, non aveva una relazione con un'altra donna. Erano i sospetti di Anna che erano impossibili ed esagerati.

E Anna Karenina, quando non ce la fa più, comincia ad andare in depressione, una condizione che si aggraverà nonostante i tentativi di Vronskij di salvarla e la porterà verso questo esito finale. Siamo appunto in una stazione. Anna sta osservando il passaggio della gente, ha un appuntamento con Alexej, basta niente per decidere la svolta drammatica, e il niente è che lui non arriva, perché è stato impedito da un inconveniente dell'ultimo momento, che lo fa arrivare in ritardo. Questo ritardo è per lei la sentenza che non arriverà perché ama un'altra. Leggi Barbara...

"Sì, a che punto mi son fermata? Al fatto che non riesco a inventare una situazione in cui la vita non sia un tormento, che noi tutti siamo creati per tormentarci, e che noi tutti lo sappiamo e tutti inventiamo dei mezzi per ingannarci. E quando si vede la verità, che mai si può fare?"

— La ragione è data all'uomo per liberarsi di quello che lo inquieta — disse in francese la signora, evidentemente soddisfatta della propria frase e facendo smorfie con la lingua.

Queste parole parvero rispondere al pensiero di Anna.

“Liberarsi di quello che lo inquieta” ripeté Anna. E, guardando il marito dalle guance rosse e la moglie magra, ella capì che la moglie malaticcia si considerava una donna incompresa e che il marito la ingannava, mantenendo in lei questa opinione su se stessa. Ad Anna pareva di vedere la loro storia e tutti gli angoli remoti dell’anima loro, mentre spostava su di essi la sua luce. Ma lì non c’era nulla di interessante, e continuò il suo pensiero.

“Sì, mi agita molto, e la ragione è data per liberarsene; perciò bisogna liberarsene. E perché non spegnere la candela, quando non c’è più nulla da guardare, quando fa ribrezzo guardare tutto? Ma come? Perché questo capotreno è passato di corsa sulla traversa? perché gridano quei giovani, in quello scompartimento? Perché parlano, perché ridono? Tutto è menzogna, tutto inganno, tutto malvagità...”

Quando il treno entrò in stazione, Anna uscì tra la folla degli altri passeggeri e, allontanandosi da loro come da lebbrosi, si fermò sulla banchina, cercando di ricordare perché era arrivata là e cosa avesse intenzione di fare. Tutto quello che prima le sembrava possibile, adesso era così difficile a considerarsi, specialmente tra la folla rumoreggiante di tutte quelle persone deformi, che non la lasciavano in pace. Ora i facchini accorrevano da lei, offrendole i loro servizi, ora dei giovani, battendo coi tacchi le assi della banchina e discorrendo forte, la esaminavano, ora quelli che venivano incontro si facevano di lato non dalla parte giusta. Ricordatasi che voleva proseguire, se non ci fosse stata risposta, fermò un facchino e domandò se era venuto un cocchiere con un biglietto per il conte Vronskij.

— Il conte Vronskij? Per incarico suo sono stati qui proprio ora. Venivano incontro alla principessa Sorokina con la figlia. E il cocchiere com’è?

Mentre ella parlava col facchino, Michajla, rosso e allegro, con un elegante pastrano turchino e la catena, evidentemente orgoglioso d’averlo eseguito così bene la commissione, le si avvicinò e le porse un biglietto. Ella aprì e il cuore le si strinse ancor prima di leggere.

“Mi dispiace molto che il biglietto non m’abbia trovato. Verrò alle dieci” scriveva Vronskij con una scrittura trascurata.

“Ecco! Me l’aspettavo!” si disse con un sorriso cattivo.

— Va bene, allora va’ a casa — disse piano, rivolta a Michajla. Ella parlava piano perché la rapidità dei battiti del cuore le impediva di respirare.

“No, non ti permetterò di tormentarmi” ella pensò, rivolta con minaccia, non a lui, né a se stessa, ma a chi le imponeva di tormentarsi, e si incamminò per la banchina lungo la stazione.

In un’altra pagina che non leggiamo si sviluppa la tragedia. Lei sta per buttarsi sotto il treno e dice...

“Dove sono? che faccio? perché?”. Voleva sollevarsi, ripiegarsi all’indietro, ma qualcosa di enorme, di inesorabile le dette un urto nel capo e la trascinò per la schiena.

“Signore, perdonami tutto!” ella disse, sentendo l’impossibilità della lotta. Un contadino, dicendo qualcosa, lavorava su del ferro. E la candela, alla cui luce aveva letto il libro pieno di ansie e di inganni, di dolore e di male, avvampò di una luce più viva che mai, le schiarì tutto quello che prima era nelle tenebre, crepitò, prese ad oscurarsi e si spense per sempre.

Questa è la conclusione della vita di Anna Karenina, nel grandissimo romanzo di Tolstoj, autore anche di “Guerra e pace” e di tante altre opere di cui non vi possiamo parlare. Vedremo un’altra volta “La morte di Ivan Ilic”, un personaggio che all’improvviso viene investito da un male che lo porterà alla morte, che vede intorno a sé anche lui l’ipocrisia. Tolstoj è il protagonista del cosiddetto francescanesimo, in cui si esaltano l’amore, la pace, la fratellanza fra gli uomini, tematiche che occuperanno la sua narrativa e la sua persona. E’ un pilastro della letteratura russa, ma non ne possiamo parlare oltre per l’economia del nostro lavoro. Abbandoniamo dunque il naturalismo e ci portiamo a parlare del simbolismo. Nell’età del positivismo, nello stesso periodo in cui si sviluppa la poetica del naturalismo che abbiamo prima descritto, che si richiama alla scientificità, alla razionalità e all’oggettività, ci sono spinte di tipo irrazionale, con l’affermazione di quello che poi prenderà il nome di “simbolismo”.

Il primo poeta che si indirizza a questo nuovo temperamento e atteggiamento nei confronti della realtà è Baudelaire, che esprime il risentimento dell'artista contro una società che non accetta persone come lui. Vediamo cosa ci dice. Leggi Barbara:

L'ALBATRO

Spesso, per divertirsi, gli uomini di un equipaggio
catturano degli albatro, vasti uccelli del mare,
che seguono, indolenti compagni di viaggio,
la nave scivolante sugli abissi amari.
Appena li hanno deposti sulle plance,
questi re dell'azzurro, maldestri e impacciati,
abbandonano pietosamente le grandi ali bianche
come remi trascinati ai loro fianchi.
Questo viaggiatore alato, come è goffo e debole!
Lui poco fa così bello, come è comico e brutto!
Uno gli stuzzica il becco con una pipa,
un altro mima, zoppicando, l'infermo che volava!
Il poeta è simile al principe delle nubi
che frequenta la tempesta e se la ride dell'arciere;
esiliato sulla terra in mezzo agli sberleffi,
le sue ali di gigante gli impediscono di camminare.

In una società positiva, scientifica, il poeta rimane ai margini. Questo albatro riproduce l'immagine del cigno di Ariosto, una creatura nobile, che in cielo è superiore a tutti e nel suo volo trascura le piccolezze della gente comune, della gente volgare; però quando è sulla tolda della nave diventa impacciato, zoppica e gli altri si beffano di lui. Baudelaire cerca di far sentire e risentire l'amarezza dell'artista che vive ai margini di una società che riconosce positività soltanto a chi è al passo con i tempi, con il progresso, con la scienza. Quindi per il poeta sembrerebbe non esserci spazio. Questo è il primo elemento di una reazione irrazionale all'interno di una società in cui si afferma ormai la scientificità del prodotto. L'altro elemento è il carattere soggettivo dell'esperienza, al quale Baudelaire non rinuncia. In un momento in cui altri stanno facendo dominare l'idea che conti l'oggettività, c'è ancora qualcuno invece che ribadisce la soggettività. E questo possiamo verificarlo in "Correspondance". Leggi Barbara...

CORRISPONDENZE

La natura è un tempio dove viventi pilastri
Lasciano talvolta uscire confuse parole
L'uomo vi passa attraverso foreste di simboli
Che lo osservano con sguardi familiari

Come dei lunghi echi che da lontano si confondono
In una tenebrosa e profonda unità,
vasta come una notte e come il chiarore,
i profumi, i colori e i suoni si rispondono.

Ci sono dei profumi freschi come delle carni di bimbo,
dolci come gli oboi, verdi come le praterie,
e degli altri, corrotti, ricchi e trionfanti,

che hanno l'espansione di cose infinite,
come l'ambra, il muschio, il benzoino e l'incenso,
che cantano i trasporti dello spirito e dei sensi.

Questo componimento che è pieno di sinestesi, cioè di confusioni di diverse sensazioni nelle immagini, è caratterizzato dal tema generale dell'analogia, che è appunto questo stabilire una corrispondenza, e quasi un rapporto analogico, tra elementi diversi, che però dipendono dallo stato d'animo di chi li interpreta. Quindi, in un periodo in cui ci si avviava verso il determinismo sociale c'è ancora qualcuno che si appella all'indeterminatezza dell'analogia, alla suggestione invece che alla descrizione scientifica, che a loro, i simbolisti, appare arida.

Infatti, a proposito dell'aridità della vita in cui si è collocati, Baudelaire intitola la sua raccolta di poesie "I fiori del male", volendo dire, insieme in fondo anche con Goncourt, che la realtà è fatta non solo di bene, ma anche di male. Nella lezione precedente abbiamo ricordato che i fratelli Goncourt tendevano a scandalizzare una società perbenista. E in questo coincidono gli atteggiamenti di Baudelaire e degli altri simbolisti con i naturalisti: questa volontà di esprimere la possibilità poetica, la possibilità rappresentativa di una realtà che normalmente la borghesia benpensante vuole escludere. Che è la stessa esclusione che Torvald operava nei confronti del cosiddetto disonore, la stessa esclusione che Karenin operava nei confronti dell'adulterio, sempre per difendere l'immagine "perbene", l'onore, tutto questo che abbiamo detto essere un residuo del passato, come un male non confessato, da parte di quella società che invece si professa progressiva, al passo con i tempi, nel campo esterno della produzione e del lavoro.

Quindi, a proposito di "fiori del male", Baudelaire dice che il male ha dei fiori, cioè il male è poetico. E forse la poesia che meglio rappresenta la poeticità del male, in questo caso inteso come angoscia esistenziale, è proprio "Spleen". Mentre la leggiamo mandiamo in proiezione immagini pittoriche tra cui anche una di Van Gogh. Poi spiegheremo perché. Leggo io...

SPLEEN

Quando il cielo basso e greve pesa come un coperchio
sullo spirito che geme in preda a lunghi affanni,
e versa, abbracciando l'intero giro dell'orizzonte,
un giorno nero più triste della notte;

quando la terra è trasformata in una cella umida,
dove la Speranza, come un pipistrello,
va sbattendo contro i muri la sua timida ala
e picchiando la testa sui soffitti marci;

quando la pioggia, distendendo le sue immense strisce,
imita le sbarre di una vasta prigione,
e un popolo muto d'infami ragni
viene a tendere le sue reti in fondo ai nostri cervelli,

improvvisamente delle campane suonano con furia
e lanciano verso il cielo un urlo orrendo,
come degli spiriti vaganti e senza patria,
che si mettono a gemere ostinatamente.

E lunghi funerali, senza tamburi né musica,
sfilano lentamente nella mia anima; la Speranza,
vinta, piange; e l'Angoscia atroce, dispotica,
sul mio cranio piegato pianta il suo vessillo nero.

La traduzione che propongo nel testo scritto è mia e non è la stessa letta nel corso della lezione. In proposito ricordo che quando si traduce, anche alla lettera, per non tradire l'originale, ma si rispetta anche l'ordine delle parole, non sempre si fa una buona operazione, come pure quando si eccede nella libertà

rispetto al testo. Bisogna raggiungere il giusto equilibrio. L'ordine delle parole in francese può non essere efficace in italiano.

Ma al di là di questo è qui il tema dell'angoscia. Chiariamo le metafore, le analogie del testo. Il pipistrello che sbatte le sue ali contro i muri della prigione è la speranza, che è chiusa nelle angustie della vita. La prigione, a sua volta, è descritta dalle sbarre costituite dalle righe della pioggia. I ragni nel nostro cervello dicono che il nostro cervello non ha più la libertà del ragionamento, essendo in preda alla depressione. Infine vediamo questo vessillo di vittoria dell'angoscia sulle nostre pene.

Baudelaire è uno di quei poeti che si definirono "maledetti", appunto perché erano esclusi dalla società, non erano accettati. Insieme con lui abbiamo altri campioni di questo gruppo, che sono Verlaine, Mallarmé, Rimbaud. Due di questi avevano un rapporto omosessuale, usavano tutti oppiacei, insomma erano molto trasgressivi. Si rifanno anche a quell'altra categoria di poeti che erano i bohémien, di una generazione precedente, quelli che vivevano nelle soffitte, vita di artisti, in maniera sregolata, ai quali pure si era già rifatto Poe, altro grande romantico americano, che abbiamo presentato.

C'è una linea che percorre questo mondo dagli anni '30 dell'Ottocento fino a questi anni '60 di Baudelaire e degli altri, e che va da Poe, anzi, diremmo, da Shelley, con l'idea del poeta vate, diverso dagli altri (in fondo è come quest'albatro di cui parla Baudelaire), fino a Poe, allo stesso Melville, con l'idea della balena bianca che coagula le nostre angosce, che vorremmo superare, fino al nostro Baudelaire appunto.

Nel simbolismo quindi c'è questa idea di una reazione ad una trasformazione della società nella direzione della razionalità. E' una reazione che recupera l'irrazionale, la forza dell'immaginazione, dell'analogia, che ha un carattere non solo dissacratorio ma anche rivoluzionario rispetto alla stessa realtà. E' l'"impressione" della realtà che conta, che stanno esprimendo anche i pittori di questo periodo. Il pittore impressionista in fondo rappresenta la realtà, la interpreta, ma la rappresenta. E all'interno dello stesso impressionismo, che potrebbe essere associato più al naturalismo che al simbolismo, sta nascendo una tendenza che poi sarà quella postimpressionista, soprattutto affermata in Van Gogh, la tendenza a non raffigurare semplicemente la realtà, anche se in maniera soggettiva, ma interpretarla con una trasformazione che è dentro la nostra retina.

Basta mettere a confronto un quadro di un impressionista alla Manet ("Colazione sull'erba") con uno di Van Gogh ("I girasoli"), come vediamo, per avere evidente la differenza, che è soprattutto nei colori. Van Gogh usa, come scarica della sua angoscia e della sua ribellione alla società, proprio il colore. E' stato sempre un ribelle. Tutti sottolineano la sua depressione, la sua cupezza, i rapporti difficili con Gauguin, al quale si è legato morbosamente, ma dimenticano tutto quello che è stato Van Gogh prima di diventare quest'uomo. E' stato un ribelle, era quello che predicava, era figlio di un pastore protestante, quindi amava molto trattare con la gente, ma si era posto già contro l'autorità, contro tutto il mondo che lo circondava e in tutto aveva sempre dichiarato la sua libertà di giudizio. Poi c'è l'ultimo periodo, in cui si chiude in se stesso. Insomma un ribelle, come questi poeti.

E l'ultimo di questi ci presenterà l'immagine che sarà la base della trasformazione successiva dell'età del positivismo in età del decadentismo. Sarà Verlaine: "Io sono l'Impero alla fine della decadenza". Mi sento come colui che vive nell'impero alla fine della decadenza, quando sono crollati tutti i valori, siamo tutti sbandati, non sappiamo avere punti di riferimento e dobbiamo cantare questa alienazione nella società. Ma leggeremo quel componimento quando apriremo la stagione del decadentismo.

Abbiamo appena il tempo di accennare al fatto che, mentre si esprime la poetica simbolista, nello stesso periodo a Milano sta nascendo un movimento che prenderà il nome della Scapigliatura, di cui sarà guida Arrigo Boito. Si chiamerà così perché Carlo Righetti, noto con lo pseudonimo anagrammato di Cletto Arrighi, scriverà un romanzo dal titolo "La scapigliatura e il 6 febbraio" e parlerà di un gruppo di scapigliati, nel senso di scioperati, irregolari, come questi poeti di cui abbiamo parlato, che vivono ai margini della società. E darà così il nome al movimento. L'atteggiamento nei confronti della società è lo stesso dei poeti maledetti. Quello che li differenzia da loro è la volontà di sperimentare di più novità soprattutto nel campo formale. Vedremo la prossima volta queste che potremmo chiamare "acutezze", in quanto richiamano gli sperimentalismi e le novità esasperate della poesia barocca. Arrivederci.

TERZA LEZIONE

DALLA SCAPIGLIATURA AL VERISMO

Siamo arrivati alla terza lezione del terzo anno di Antologia. Vi presento subito, vicino a me, una novità, Diego Florio, che sostituisce Barbara, impegnata in un Erasmus, la mia prima finta alunna. Diego sarà oggi il mio secondo finto alunno, anche se è stato pochi anni fa un mio vero alunno.

Nell'ultima lezione prendemmo l'argomento della Scapigliatura, ricordando che era un momento, quello della metà dell'Ottocento, in cui certe istanze di rinnovamento e certi rifiuti di una società troppo regolata si esprimevano in diverse maniere. Abbiamo visto l'esperienza dei poeti maledetti e ora entriamo nel campo della Scapigliatura, che è un movimento lombardo che prende il nome, come dicemmo, da un romanzo di Righetti, "La scapigliatura e il 6 febbraio", in cui si parla di questa gente che vive in modo sregolato, anticonformista, bohémien, riedizione di quell'atteggiamento del 1830. Un movimento un po' tardoromantico, ma anche con anticipazioni del futuro decadentismo.

Il protagonista massimo di questa esperienza è Arrigo Boito. Però oggi vi voglio presentare subito un altro autore, anche per fare entrare subito in atmosfera Diego, cioè Iginio Ugo Tarchetti, autore di un romanzo dal titolo "Fosca". Colui che narra i fatti ha incontrato due donne, una è quella con cui vive, Chiara, l'altra invece entra nella sua vita all'improvviso come una presenza misteriosa, anche, possiamo dire, intrigante, ma comunque preoccupante, Fosca, che dà il nome al romanzo. Già i due nomi, Chiara e Fosca, indicano un'antitesi, due modi di essere opposti. Fosca era malata, cominciamo a descriverla, Diego...

(...)Quando era malata molto, i miei tormenti divenivano ancora maggiori. Ella aveva degli eccessi di tristezza e di disperazione veramente spaventevoli. La pietà che ne sentiva mi lacerava il cuore. Spesso era assalita da emicranie sí violente che ne diventava come pazza. Si lacerava i capelli, e tentava di percuotere la testa alla parete. In mezzo a quelle sue urla, a quei suoi spasimi, non si dimenticava però di me; mi avvinghiava tra le sue braccia con forza, quasi avesse voluto cercar salvezza sul mio seno, e non mi lasciava libero se non quando i suoi dolori l'avevano abbandonata.

(...)Negli intervalli di benessere che le lasciavano di quando in quando le sue infermità, era vivace, lieta, qualche volta scherzosa. Alzata, era altra donna. Lo sfarzo dei suoi abiti, i suoi profumi, i fiori di cui riempiva le sue stanze, sembravano metterla in una luce più serena, e circondarla d'un'atmosfera meno lugubre. Benché que' suoi acconciamenti sì ricchi dessero maggior risalto alla sua bruttezza, non la rendevano però sì spaventevole. In quei momenti v'era nella sua persona qualche cosa di vivo, di giovane, di voluttuoso che il letto e la malattia non lasciavano apparire.

Una donna brutta, che però ha un suo fascino misterioso. Entriamo appunto nel campo dell'insondabile. Il positivismo, l'età del realismo, del determinismo, della descrizione netta della realtà, sembrerebbe escludere questa riflessione sull'insondabile, su ciò che non si può conoscere. I naturalisti pensavano che tutto si potesse conoscere e descrivere, ma accade questo. Ogni età ha in sé i fermenti di un'altra età. In questo caso, andando avanti, troveremo sempre l'aspetto del mistero che si accompagna alla realtà...

(...)Alla sera facevamo abitualmente una passeggiata in carrozza. La stagione era ancora assai calda, e spesso non uscivamo che sull'imbrunire. Il moto della vettura conciliava sì bene il sonno al colonnello, ed egli era sì felice di sapere che v'era lì io per conversare con sua cugina, che non aveva posto piede sulla predella che era già addormentato. Fosca sembrava trovare maggior piacere in quelle strette di mano e in quei baci che mi dava di sotterfugio in quei momenti. Quella era per lei l'ora più felice della giornata: il sapere che suo cugino era lì, che io avrei osato dir nulla, oppormi a nulla, rendeva la sua arditezza ancora più tormentosa. Le sue imprudenze erano in quei momenti senza numero.

Si inserisce anche l'elemento erotico. Fosca lo attrae ma proprio fisicamente, lo sequestra, si potrebbe dire, e lui da una parte vorrebbe evitare questi approcci, dall'altra ne rimane turbato. Proseguiamo...

Una cosa soprattutto - e la noto qui come quella che può dar ragione dell'abbandono in cui ero caduto, e della sfiducia che s'era impadronita di me - contribuiva ad accrescere il mio dolore: il pensiero fisso, continuo, orrendo, che quella donna volesse trascinarci con sé nella tomba. Essa doveva morire presto, ciò era evidente. Il vederla già consunta, già incadaverita, abbracciarmi, avvinghiarmi, tenermi stretto sul suo seno durante quei suoi spasimi, era cosa che dava ogni giorno maggior forza a questa fissazione spaventevole.

Questo senso del macabro, poi, riedita certo fascino dei racconti di Edgar Allan Poe. Per questo, appunto, siamo in un'atmosfera tardoromantica. Ricordiamo comunque che tutto il movimento della scapigliatura si richiama al male, si richiama a ciò che turba la regolarità della vita della borghesia del tempo. Gli scapigliati, anticonformisti, come dicevamo, si ponevano contro questo ordine, frequentavano le osterie fuori della città di Milano, si ritrovavano su questo negare una società industriale che, come abbiamo già chiarito, era progressista all'esterno, per la tecnica, la scienza, lo sviluppo del lavoro e della produzione, ma era conservatrice all'interno delle proprie famiglie. Infatti questo aspetto lo abbiamo già analizzato in Nora di "Casa di bambola" di Ibsen, che pochi anni dopo sarà rappresentata nell'Europa del nord.

Di Arrigo Boito non leggeremo nulla, ma ricordiamo "Dualismo", questo componimento nel quale l'autore dice di essere attraversato dal demone e dall'angelo, di sentirsi sempre o un angelo caduto, e in quanto tale un demone, o un demone redento, e in quanto tale un angelo. Vuol dire con questo che dentro di lui ci sono il bene e il male insieme, non si possono separare così nettamente come vorrebbe certo ambiente perbenista. E ogni uomo è intrigato da questo spessore di complessità.

Boito è poi colui che ha rinnovato la forma, il metro poetico; lui, Praga e gli altri scapigliati sono quelli che anticipano il decadentismo per le innovazioni. E' anche quello che ha trovato il male come molto profondamente poetico. In questo si rifà ai "Fiori del male" di Baudelaire, che sono la descrizione di quanto c'è di attraente di estetico e quindi poetico nel perverso. Lui per esempio, quando scrive il libretto di quello che poi sarà l'"Otello" di Verdi, glielo intitola "Jago", il grande truffatore, autore di questo grande e tragico imbroglio. Invece per Boito il personaggio più interessante è proprio Jago. Comunque la spunterà Verdi.

E anche quando va a riprendere il "Faust" di Goethe per farne un'opera, perché Boito scriveva e musicava, la intitola "Mefistofele", che per lui è il vero protagonista. E scriverà poi il "Nerone", perché lo attrae sempre, nella diversa umanità degli imperatori, quello che è odiato, il genio del male. Genio e sregolatezza sono infatti i motivi che ispirano Boito, che ha vissuto delle esperienze molto disordinate, con Praga, Tarchetti, Camerana, Dossi, Lucini, anche un certo Roberto Sacchetti mio omonimo, nato esattamente un secolo prima di me, nel 1847 (però è morto molto prima di un secolo fa, cioè molto prima di quanto abbia temuto di farlo anch'io). Molti di questi muoiono giovani. Lo stesso Tarchetti, che ha parlato della malatissima Fosca, è vittima del tifo, Praga muore per avvelenamento da vernici di cui faceva uso dipingendosi le braccia e il corpo, altri di droga, e vari oppiacei. Forse fra tutti il più normale era proprio Boito, che non praticava gli stessi eccessi.

Però, accomunati da ciò, questi autori ci ricordano che era un momento di trasformazioni, grossi cambiamenti, testimoniati appunto in questa esperienza di rigetto della regolarità. Invece, ritornando al nostro ambito, già avviato nella riflessione sul positivismo e sul naturalismo, riprendiamo dall'interno il discorso su Verga, che tra l'altro nasce da un'esperienza tardoromantica e scapigliata, anche lui.

Il Verga protagonista del verismo che noi conosciamo, dopo i primi romanzi risorgimentali, come "I carbonari della montagna", "Sulle lagune", "Amore e patria", ha scritto altri romanzi d'amore, "Eva", "Eros", "Tigre reale", "Il marito di Elena", "Storia di una capinera". Ci interessa quello che scrive nella Prefazione a "Eva", sul fatto che il lettore debba accettare che si parli di queste esperienze, che abbiamo prima esaminato a proposito degli scapigliati, di vita non regolata da buoni costumi. Se entra nell'arte ciò che non è morale, cosa dobbiamo fare? Leggi, Diego...

Non accusate l'arte, che ha il solo torto di avere più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, - voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, - voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia.

Come vedete, c'è anche in Verga questo rifiuto di una realtà borghese, cittadina. E' il periodo in cui si è spostato dalla nativa Catania a Milano e ha potuto intanto attraversare il divertimento di questa città, però poi farlo con un occhio più critico. Ma non critico al punto di evitare di parlare di questa vita, come appunto suggerisce ai suoi lettori. Questa è la realtà, fatta di bene e di male, e bisogna descriverla. In fondo è lo stesso ragionamento che facevano i fratelli Goncourt, all'interno del naturalismo, quando presentavano un romanzo come "Germinie Lacerteux", che parlava delle pulsioni sessuali di una cameriera, romanzo che aveva suscitato scandalo per la tematica. E difendevano questo contenuto affermando che questo faceva parte della realtà e loro, dovendo descriverla, dovevano arrivare a parlarne.

Comunque nei romanzi giovanili di Verga appare dentro lui stesso questa riserva morale che vorrebbe negare in questa prefazione a "Eva", che lo porta alla famosa conversione al verismo. Quando sente il rifiuto di questa vita condotta a Milano, molto diversa da quella sorvegliata e regolata della Sicilia, avverte la necessità di ritornare alle origini, alla sua terra. Secondo un saggio di Sebastiano Timpanaro la conversione di Verga al verismo è radicata su quattro componenti: l'evoluzionismo di Darwin, il naturalismo dei francesi, lo stesso rifiuto di cui parlavamo, della mondanità e della vita sregolata a Milano, e la questione meridionale, cioè il grande problema dell'arretratezza del sud, che lui va a descrivere all'interno della prima raccolta di novelle di "Vita dei campi", con Nedda, una raccoglitrice di olive, lavoratrice a ore, che ha una bambina, una madre da mantenere, una storia straziante.

All'interno della raccolta, descrivendo la realtà dei campi, dei pescatori delle sue origini, c'è una novella che si intitola "Fantasticheria", in cui Verga ci presenta l'ideale dell'ostrica, partendo appunto da un personaggio che appartiene a quel mondo che ora rifiuta, cioè il mondo della grande città. Leggi l'inizio di questa novella, rivolto a questa donna che lo ha accompagnato ad Acitrezza, Diego...

Una volta, mentre il treno passava vicino ad Aci-Trezza, voi, affacciandovi allo sportello del vagone, esclamaste: «Vorrei starci un mese laggiù!»

Noi vi ritornammo, e vi passammo non un mese, ma quarantott'ore; i terrazzani che spalancavano gli occhi vedendo i vostri grossi bauli avranno creduto che ci sareste rimasta un par d'anni. La mattina del terzo giorno, stanca di vedere eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per via, eravate alla stazione, e gingillandovi impaziente colla catenella della vostra boccettina da odore, allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai. In quelle quarantott'ore facemmo tutto ciò che si può fare ad Aci-Trezza: passeggiammo nella polvere della strada, e ci arrampicammo sugli scogli; col pretesto di imparare a remare vi faceste sotto il guanto delle bollicine che rubavano i baci; passammo sul mare una notte romanticissima, gettando le reti tanto per far qualche cosa che a' barcaiuoli potesse parer meritevole di buscarsi dei reumatismi, e l'alba ci sorprese in cima al fariglione, un'alba modesta e pallida, che ho ancora dinanzi agli occhi, striata di larghi riflessi violetti, sul mare di un verde cupo, raccolta come una carezza su quel gruppetto di casucce che dormivano quasi raggomitolate sulla riva, e in cima allo scoglio, sul cielo trasparente e limpido, si stampava netta la vostra figurina, colle linee sapienti che vi metteva la vostra sarta, e il profilo fine ed elegante che ci mettevate voi. — Avevate un vestitino grigio che sembrava fatto apposta per intonare coi colori dell'alba. — Un bel quadretto davvero! e si indovinava che lo sapeste anche voi, dal modo in cui vi modellavate nel vostro scialletto, e sorridevate coi grandi occhioni sbarrati e stanchi a quello strano spettacolo, e a quell'altra stranezza di trovarvi anche voi presente. Che cosa avveniva nella vostra testolina mentre contemplavate il sole nascente? Gli domandavate forse in qual altro emisfero vi avrebbe ritrovata fra un mese? Diceste soltanto ingenuamente: «Non capisco come si possa vivere qui tutta la vita.»

(...)È una cosa singolare; ma forse non è male che sia così — per voi, e per tutti gli altri come voi. Quel mucchio di casipole è abitato da pescatori, «gente di mare», dicono essi, come altri direbbe «gente di toga», i quali hanno la pelle più dura del pane che mangiano, quando ne mangiano, giacché il mare non è sempre gentile, come allora che baciava i vostri guanti... Nelle sue giornate nere, in cui brontola e sbuffa, bisogna contentarsi di stare a guardarlo dalla riva, colle mani in mano, o sdraiati bocconi, il che è meglio per chi non ha desinato. In quei giorni c'è folla sull'uscio dell'osteria, ma suonano pochi soldoni sulla latta del banco, e i monelli che pullulano nel paese, come se la miseria fosse un buon ingrasso, strillano e si graffiano quasi abbiano il diavolo in corpo. Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame, che davvero si crederebbe non dovesse desiderar di meglio che esser spazzato, e scomparire; eppure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come, né perché.

Dopo avere fatto questo distinguo tra l'ambiente cittadino, rappresentato da questa donna capricciosa, e l'ambiente sostanziale, pieno di problemi, dei pescatori di Acitrezza, che poi vedrà protagonisti dei "Malavoglia", paragona questi a delle formiche, che ritornano sempre dopo essere state sbaragliate da una pioggia di autunno, passa alle immagini dell'ostrica e dello scoglio, sulle quali ritorneremo, ma prima sentiamo ancora le parole dello scrittore...

— Insomma l'ideale dell'ostrica! direte voi. — Proprio l'ideale dell'ostrica! e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo, che quello di non esser nati ostriche anche noi.

Dunque l'ideale dell'ostrica che sta attaccata allo scoglio per sopravvivere, che sente il desiderio di abbandonare questo scoglio sul quale è sempre vissuta e vorrebbe andare a sperimentare altri scogli, altre storie, altri momenti di vita, come avverrà ad alcuni protagonisti dei "Malavoglia"; però se si staccano dallo scoglio vengono prese dal mare e si perdono...

Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere, mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano — forse pel quarto d'ora — cose serissime e rispettabilissime anch'esse.

(...)Un dramma che qualche volta forse vi racconterò, e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: — che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui.

Proprio questa filosofia della rassegnazione è stata abbondantemente rimproverata a Verga. Il nostro autore poi ci presenta anche una riflessione sull'impersonalità, il cui canone recepisce da Flaubert nella Prefazione a "L'amante di Gramigna", che è una novella di "Vita dei campi". Gramigna è un brigante di cui si è innamorata la protagonista. E parlando di questa storia d'amore un po' particolare lui dice di avere osservato questo criterio di rappresentazione. La prefazione è in forma di lettera all'amico Salvatore Farina. Leggi Diego...

Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico - un documento umano, come dicono oggi; interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore.

Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi

che si scriveranno saranno i fatti diversi? Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé...

Questa è la professione di impersonalità da parte del verista sulla traccia del naturalismo. Passiamo ora a un'altra novella di "Vita dei campi", Rosso Malpelo. Partiamo dal testo. Leggi Diego...

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo. Del resto, ella lo vedeva soltanto il sabato sera, quando tornava a casa con quei pochi soldi della settimana...

E questo è il dramma di Malpelo. Raccontiamone la storia, per poi tornare sul testo verso la conclusione. Malpelo è un personaggio primitivo, a cui è morto il padre, in una cava di rena. Vive in famiglia con una madre che lo trascura e lo usa soltanto per quei pochi soldi che prende lavorando nella stessa cava di rena del padre. Vive isolato da tutti, da tutti considerato "malupilu", cattivo. Gli addebitano anche le cose che non ha compiuto, ma lui se le attribuisce, preferisce passare per colpevole anche di quello che non ha fatto, perché sta acquisendo una filosofia di vita: quella che "chi pecora si fa il lupo se la mangia". Bisogna apparire più cattivi di quelli che si è per non essere, in questo mondo fatto appunto, già allora, di sfruttamento, prevaricati.

Addirittura adotta come suo allievo un ragazzino che viene a lavorare con lui, che si chiama Ranocchio, che vede debole rispetto a lui, perché è buono. Gli dà allora lezioni di cattiveria e gli indica sempre un asino che lavora tutti i giorni senza discutere e viene appunto sfruttato. Gli dice che lui lavora come un asino e diventerà "carne d'asino", cioè quella di una bestia che sarà sfruttata per tutta la vita e quando poi non servirà più sarà lasciata morire in un burrone. E gli farà vedere anche la carcassa di questo asino in fondo al burrone.

Il cinismo di questo ragazzino è allevato dalla situazione familiare, ma anche da quella lavorativa, perché tutti lo scansano, lo evitano o lo trattano come un essere molto strano. Cosa farà Malpelo quando si ritroverà sotto la rena il cadavere del padre, che tra l'altro era andato a fare lavoro straordinario per mantenere "quella" famiglia, "quella" madre, "quelle" sorelle anche? Prende i suoi vestiti. I calzoni vengono ridotti per lui e li usa subito. E le scarpe se le cova per tanto tempo, se le guarda tutti i giorni, perché le potrà mettere solo quando sarà diventato così grande da poterle calzare. Questo feticismo degli abiti del padre tradisce il mito che ne ha fatto e arriva poi ad oggettivarsi in questa conclusione...

Invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo come suo padre, ma in modo diverso. Una volta si doveva esplorare un passaggio che doveva comunicare col pozzo grande a sinistra, verso la valle, e se la cosa andava bene, si sarebbe risparmiata una buona metà di mano d'opera nel cavar fuori la rena. Ma a ogni modo, però, c'era il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più. Sicché nessun padre di famiglia voleva avventurarsi, né avrebbe permesso che si arrischiasse il sangue suo, per tutto l'oro del mondo.

Malpelo, invece, non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tanto: sicché pensarono a lui. Allora, nel partire, si risovvenne del minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina ancora al buio, gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo. Ma non disse nulla. Del resto a che sarebbe giovato? Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui.

Così si persero persino le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, ché hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi.

Come vedi, qui c'è il tema del lavoro minorile e del lavoro in genere, tu che del tema del lavoro ti sei occupato di recente, Diego...

DIEGO: Sì, il tema del lavoro, dello sfruttamento. Stiamo facendo una messa in scena della vicenda di Arturo Giovannitti, che è stato un grandissimo molisano nel mondo. Originario di Ripabottoni, a 17 anni è emigrato in America perché aveva già dei problemi a livello politico per il suo impegno a favore degli sfruttati, dei lavoratori. Segue un seminario universitario, poi avvia l'attività di pastore presbiteriano, fino a quando, giunto negli Stati Uniti, abbraccia la causa dei lavoratori dell'industria. Erano anni difficili. Entra a far parte del sindacato e nel 1911, a 29 anni, durante una grande manifestazione di protesta, viene uccisa una ragazza minorenni e lui è accusato dell'omicidio insieme a un altro povero operaio. Il nostro spettacolo è costruito sull'autodifesa da lui pronunciata al processo, una pagina straordinaria.

E con questa storia chiudiamo la nostra lezione. Arrivederci.

QUARTA LEZIONE

VERGA: CAVALLERIA RUSTICANA, I MALAVOGLIA

Quarta lezione, con accanto a me un'altra allieva, Mariateresa Spina, che sostituisce Diego per accompagnarci in questa analisi dell'opera di Verga. Oggi illustriamo una novella di "Vita dei campi", "Cavalleria rusticana", un bozzetto drammatico, come lo definisce lo stesso autore, in cui si raccontano vicende appunto di sapore rusticano, campestre. Ve ne recitiamo una versione dialogata tratta dalla stessa novella. E' un intreccio, un triangolo d'amore che finisce tragicamente. Turiddu, che era fidanzato con Lola, è andato a fare il servizio di leva e quando torna trova che qualcosa è cambiato: Lola è fidanzata con compare Alfio, un ricco mercante del paese. Questo è il momento in cui lei incontra Turiddu in una via del villaggio...

TURIDDU: Beato chi vi vede!

LOLA: Oh, compare Turiddu, me l'avevano detto che siete tornato al primo del mese.

TURIDDU: A me mi hanno detto delle altre cose ancora! rispose lui. Che è vero che vi maritate con compare Alfio, il carrettiere?

LOLA: Se c'è la volontà di Dio! rispose Lola tirandosi sul mento le due cocche del fazzoletto.

TURIDDU: La volontà di Dio la fate col tira e molla come vi torna conto! E la volontà di Dio fu che dovevo tornare da tanto lontano per trovare ste belle notizie, gnà Lola!

LOLA: Sentite, compare Turiddu, lasciatemi raggiungere le mie compagne. Che direbbero in paese se mi vedessero con voi?...

TURIDDU: E giusto, rispose Turiddu; ora che sposate compare Alfio, che ci ha quattro muli in stalla, non bisogna farla chiacchierare la gente. Mia madre invece, poveretta, la dovette vendere la nostra mula baia, e quel pezzetto di vigna sullo stradone, nel tempo ch'ero soldato. Passò quel tempo che Berta filava, e voi non ci pensate più al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile, e mi regalaste quel fazzoletto, prima d'andarmene, che Dio sa quante lagrime ci ho pianto dentro nell'andar via lontano tanto che si perdeva persino il nome del nostro paese. Ora addio, gnà Lola, facemu cuntutu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu.

E Turiddu, con questo motto che significa "facciamo conto che non è successo nulla", si allontana da Lola, che intanto sposa Alfio, però poi comincia a frequentare la casa vicina alla casa di Alfio, quella di massaro Cola, in cui si trova Santuzza, che sei tu ora, Mariateresa. Abbiamo cominciato a frequentarci, vengo da te (non lo sai, ma sospetti qualcosa), per potere spiare Lola...

MARIATERESA: E nello stesso tempo magari farmi vedere da Lola.

Certo, come succederà, infatti. Tocca a te...

(...)

SANTUZZA: Perché non andate a dirle alla gnà Lola ste belle cose? rispondeva Santa.

TURIDDU: La gnà Lola è una signorona! La gnà Lola ha sposato un re di corona, ora!

SANTUZZA: Io non me li merito i re di corona.

TURIDDU: Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gnà Lola, né il suo santo, quando ci siete voi, ché la gnà Lola, non è degna di portarvi le scarpe, non è degna.

SANTUZZA: La volpe quando all'uva non ci poté arrivare...

TURIDDU: Disse: come sei bella, racinedda mia!

SANTUZZA: Ohé! quelle mani, compare Turiddu.

TURIDDU: Avete paura che vi mangi?

SANTUZZA: Paura non ho né di voi, né del vostro Dio.

TURIDDU: Eh! vostra madre era di Licodia, lo sappiamo! Avete il sangue rissoso! Uh! che vi mangerei cogli occhi!

SANTUZZA: Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo; ma intanto tiratemi su quel fascio.

TURIDDU: Per voi tirerei su tutta la casa, tirerei!

SANTUZZA: Spicciamoci, che le chiacchiere non ne affastellano sarmenti.

TURIDDU: Se fossi ricco, vorrei cercarmi una moglie come voi, gnà Santa.

SANTUZZA: Io non sposerò un re di corona come la gnà Lola, ma la mia dote ce l'ho anch'io, quando il Signore mi manderà qualcheduno.

TURIDDU: Lo sappiamo che siete ricca, lo sappiamo!

SANTUZZA: Se lo sapete allora spicciatevi, ché il babbo sta per venire, e non vorrei farmi trovare nel cortile.

Tu ora diventi Lola, che ascolta ogni sera e allora...

LOLA: E così, compare Turiddu, gli amici vecchi non si salutano più?

TURIDDU: Ma! beato chi può salutarvi!

LOLA: Se avete intenzione di salutarmi, lo sapete dove sto di casa! rispose Lola.

Il gioco poi si fa pericoloso e una sera...

LOLA: Domenica voglio andare a confessarmi, ché stanotte ho sognato dell'uva nera.

TURIDDU: Lascia stare! lascia stare! supplicava Turiddu.

Lola: No, ora che s'avvicina la Pasqua, mio marito lo vorrebbe sapere il perché non sono andata a confessarmi.

Santa a questo punto sa tutto e va a riferire ad Alfio, quando torna con le sue mule. Tu ridiventi Santuzza, io sono Alfio...

SANTUZZA: Avete ragione di portarle dei regali, Perché mentre voi siete via vostra moglie vi adorna la casa!

ALFIO: Santo diavolone! esclamò, se non avete visto bene, non vi lascerò gli occhi per piangere! a voi e a tutto il vostro parentado!

SANTUZZA: Non son usa a piangere! non ho pianto nemmeno quando ho visto con questi occhi Turiddu della gnà Nunzia entrare di notte in casa di vostra moglie.

ALFIO: Va bene, grazie tante.

Dopodiché si ritrovano all'osteria e c'è questa sfida con compare Alfio, diremmo un duello, ma per quell'ambiente è una sorta di giudizio di Dio: chi vince ha ragione. Dopo il morso all'orecchio tipico del rituale, Turiddu e Alfio si incontrano nei campi e la novella si chiude con la morte di Turiddu.

Di questa novella, come dicevamo, Verga darà una versione per il teatro molti anni dopo, con qualche variante, ma la struttura nella sostanza non cambierà. Ma dopo avere affrontato questa materia originaria, tradizionale, di quel mondo della campagna e dei pescatori di Acitrezza, che aveva abbandonato per andare a Milano, pochi mesi dopo "Vita dei campi", pubblica "I Malavoglia", romanzo in cui presenta la storia che aveva già accennato nella novella "Fantasticheria". I "Malavoglia" sono preceduti da una Prefazione, che presenta il cosiddetto Ciclo dei Vinti. Leggi Mariateresa...

Questo racconto è lo studio sincero e appassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che potrebbe star meglio.

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione.

La fiumana del progresso è lo scorrere della società in evoluzione, che lascia ai margini quelli che lui chiamerà i "vinti". In questa società ci sono livelli diversi. Quello elementare delle passioni negli ambienti più poveri può essere analizzato con maggiore facilità. Ma sta già prospettando l'idea di passare poi a livelli più elevati, dove l'analisi sarà sempre più complicata, muovendo dal semplice al complesso, come accade nella evoluzione della specie.

Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei Malavoglia non è ancora che la lotta per i bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, Mastro-don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella Duchessa de Leyra; e ambizione nell'Onorevole Scipioni, per arrivare all'Uomo di lusso, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto.

Il massimo livello è quello dell'uomo che ha ottenuto tutto e allora si dà al lusso, al vizio. Nella scala sociale Verga ha presentato diversi livelli, quello dei Malavoglia che lottano per sopravvivere, quello di Mastro-don Gesualdo, dove non è più la sopravvivenza, ma l'arricchimento, quello della Duchessa de Leyra, in cui non si è contenti della ricchezza, quello dell'onorevole Scipioni, che entra in parlamento per difendere i suoi interessi, tema che ritroveremo nei "Viceré" di De Roberto, e quello dell'"Uomo di lusso", di cui si diceva.

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà.

Verga dice che diventa sempre più complicato analizzare le passioni degli uomini salendo di livello, non solo perché i livelli più alti sono più complicati per se stessi, ma anche perché aumenta il mascheramento delle persone. Mentre cioè nei bassi strati ci si comporta in maniera più naturale e quindi è facile capire cosa si pensa, nei più elevati ci si infinge di più e quindi lo scrittore fa maggiore fatica a decifrare, entrando nella psicologia dei personaggi, le motivazioni nascoste.

(...)Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le inquietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

Il progresso fa delle vittime e solo l'osservatore attento riesce a percepire le esperienze, l'esistenza di queste vittime, che per il resto della società passano inosservate. Questo è lo scopo del narratore, soffermarsi su quei personaggi che sono ai margini di questa fiumana del progresso, come dei sassi abbandonati dal percorso del fiume, che meritano l'attenzione del narratore. Non dimentichiamo che

Verga per i cinque diversi livelli sociali prevede cinque registri linguistici adeguati e che due romanzi sono stati completati, uno è stato interrotto e gli altri due non sono che abbozzi.

Entriamo ora nel romanzo dei "Malavoglia", questa storia amara di una famiglia di pescatori. Cominciamo prima a descriverla. Leggi Mariateresa...

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere.

I soprannomi, come spesso, sono costruiti per antitesi. Nei "Promessi sposi" il "figliolo" era la vetta più alta e così qui i Malavoglia sono pieni di buona volontà e sono soprannominati tali per caratterizzarne l'abitudine opposta...

Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla.

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso - un pugno che sembrava fatto di legno di noce - Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro.

Diceva pure, - Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo.

Questa è l'elementare filosofia di padron 'Ntoni: bisogna aiutarsi in famiglia, e ognuno nel suo ruolo. Il dito grosso deve fare da grosso. Il piccolo da piccolo. Cioè non bisogna uscire fuori dai rispettivi ruoli. Il dito grosso era lui stesso, più tozzo, più corto, più largo, come un vecchio. E' necessario aiutarsi come le dita di una mano, che non fa quello che può se non ha in contributo di tutte le dita.

Con questo si avvia la grande filosofia della famiglia, la difesa della famiglia, che è rappresentata nel Nespolo e nella casa presso la quale sorge questa pianta, che i Malavoglia perdono temporaneamente quando c'è il naufragio della Provvidenza, la loro imbarcazione, che portava un carico di lupini. In questo naufragio muore il figlio di padron 'Ntoni, Bastianazzo, il capofamiglia, quello che aveva la responsabilità di portare avanti tutto, e morto lui bisogna raccapezzarsi, trovare un equilibrio. Bisogna restituire dei soldi allo zio Crocifisso, con cui ci si è indebitati per il carico dei lupini e si cede per ipoteca la casa, in attesa di riconquistarla quando, con nuove attività e con gli sforzi che il nonno cerca di concentrare e attivare nella famiglia, si riuscirà a recuperare tutto. La vicenda poi prenderà un suo percorso nel momento in cui ci sarà lo scontro tra il nonno e il nipote. Ma prima conosciamo meglio il vecchio...

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli antichi, «perché il motto degli antichi mai menti»: - «Senza pilota barca non cammina» - «Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» - oppure - «Fa' il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» - «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante» ed altre sentenze giudiziose.

Tutte queste sue riflessioni invitavano alla prudenza, a mantenersi nei limiti del presente, della realtà, e non cercare grandi voli. Cosa che il nipote non vuole. A proposito del linguaggio, già la descrizione prima letta è fatta in parte con immagini dell'autore e in parte con immagini della stessa gente che vive in quel posto, come se (qui non è tanto evidente come in altri capitoli del romanzo) un popolo intero, quello dei pescatori di Acitrezza, raccontasse con parole sue i fatti. Questo artificio stilistico lo chiamiamo "discorso indiretto

libero”, perché liberamente nella narrazione lo scrittore riproduce espressioni e immagini dei protagonisti di cui sta parlando. E siamo alla protesta di ‘Ntoni nei confronti del nonno. Leggi Mariateresa...

Una volta ‘Ntoni Malavoglia, andando girelloni pel paese, aveva visto due giovanotti che s’erano imbarcati qualche anno prima a Riposto, a cercar fortuna, e tornavano da Trieste, o da Alessandria d’Egitto, insomma da lontano, e spendevano e spandevano all’osteria meglio di compare Naso, o di padron Cipolla; si mettevano a cavalcioni sul desco; dicevano delle barzellette alle ragazze, e avevano dei fazzoletti di seta in ogni tasca del giubbone; sicché il paese era in rivoluzione per loro.

Questo è il momento in cui ‘Ntoni vede la realtà diversa. Quando vede tornare dalla città questi ragazzi che spendono, fanno un altro tipo di vita, pensa di poter fare lo stesso e non è più contento di condurre questa vita da asino, come in “Rosso Malpelo”. Lui lavora brutalmente ogni giorno, senza avere prospettive e mai godere della propria vita, senza una ragione. E i contrasti con il vecchio, che abbiamo visto come la pensasse, volendo lavorare con lui e gli altri nipoti come le dita di una mano, vengono a soluzione drammatica nel momento in cui c’è questo confronto fra lui e il nonno, che è introdotto così...

Ma d’allora in poi non pensava ad altro che a quella vita senza pensieri e senza fatica che facevano gli altri; e la sera, per non sentire quelle chiacchiere senza sugo, si metteva sull’uscio colle spalle al muro, a guardare la gente che passava, e digerirsi la sua mala sorte; almeno così si riposava pel giorno dopo, che si tornava da capo a far la stessa cosa, al pari dell’asino di compare Mosca, il quale come vedeva prendere il basto, gonfiava la schiena, aspettando che lo bardassero! - Carne d’asino! borbottava; ecco cosa siamo! Carne da lavoro! E si vedeva chiaro che era stanco di quella vitaccia, e voleva andarsene a far fortuna, come gli altri; tanto che sua madre, poveretta, l’accarezzava sulle spalle, e l’accarezzava pure col tono della voce, e cogli occhi pieni di lagrime, guardandolo fisso per leggergli dentro e toccargli il cuore. Ma ei diceva di no, che sarebbe stato meglio per lui e per loro; e quando tornava poi sarebbero stati tutti allegri. La povera donna non chiudeva occhio in tutta la notte, e inzuppava di lagrime il guanciaie. Infine il nonno se ne accorse, e chiamò il nipote fuori dell’uscio, accanto alla cappelletta, per domandargli cosa avesse.

E qui recitiamo, io nei panni del nonno, tu, Mariateresa, in quelli del nipote...

PADRON ‘NTONI: Orsù, che c’è di nuovo? dillo a tuo nonno, dillo! (‘Ntoni si stringeva nelle spalle; ma il vecchio seguitava ad accennare di sì col capo, e sputava, e si grattava il capo cercando le parole) Sì, sì, qualcosa ce l’hai in testa, ragazzo mio! Qualcosa che non c’era prima. «Chi va coi zoppi, all’anno zoppica.»

‘NTONI: C’è che sono un povero diavolo! ecco cosa c’è!

PADRON ‘NTONI: Bè! che novità! e non lo sapevi? Sei quel che è stato tuo padre, e quel che è stato tuo nonno! «Più ricco è in terra chi meno desidera.» «Meglio contentarsi che lamentarsi.»

‘NTONI: Bella consolazione!

PADRON ‘NTONI: Almeno non lo dire davanti a tua madre.

‘NTONI: Mia madre... Era meglio che non mi avesse partorito, mia madre.

PADRON ‘NTONI: Sì, sì, meglio che non t’avesse partorito, se oggi dovevi parlare in tal modo.

‘NTONI: Ebbene! lo faccio per lei, per voi, e per tutti. Voglio farla ricca, mia madre! ecco cosa voglio. Adesso ci arrabattiamo colla casa e colla dote di Mena; poi crescerà Lia, e un po’ che le annate andranno scarse staremo sempre nella miseria. Non voglio più farla questa vita. Voglio cambiare stato, io e tutti voi. Voglio che siamo ricchi, la mamma, voi, Mena, Alessi e tutti.

PADRON ‘NTONI: Ricchi! ricchi! e che faremo quando saremo ricchi?

‘NTONI: Faremo quel che fanno gli altri... Non faremo nulla, non faremo!... Andremo a stare in città, a non far nulla, e a mangiare pasta e carne tutti i giorni.

PADRON ‘NTONI: Va, va a starci tu in città. Per me io voglio morire dove son nato; Tu sei un ragazzo, e non lo sai!... non lo sai!... Vedrai cos’è quando non potrai più dormire nel tuo letto; e il sole non entrerà più

dalla tua finestra!... Lo vedrai; te lo dico io che son vecchio! - «Ad ogni uccello, suo nido è bello». Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene. 'NTONI: Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! Io non voglio vivere come un cane alla catena come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girar la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pescicani.

PADRON 'NTONI: Ringrazia Dio piuttosto, che t'ha fatto nascer qui; e guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono. «Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova».

Veramente il seguito del romanzo sarà il non trovare più la propria casa o la via del ritorno, come si vorrebbe. Intanto padron 'Ntoni non morirà a casa sua ma in ospedale. E' il dramma di questo povero vecchio, che aveva fatto tanto per riavere la casa del Nespolo, che riotterrà il nipote Alessi, che si è comportato come voleva il nonno e ha sposato la Nuinziata. 'Ntoni è andato in città, si è dato al contrabbando, è finito anche in galera, e dopo aver passato quello che ha passato torna al suo paese, cerca di rivedere la sua casa, Alessi, la Nunziata, ma si deve rendere conto che non c'è più luogo per lui. Qui siamo all'ultimo passo del romanzo...

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi, quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaiava dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe e par la voce di un amico.

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo.

Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i Tre Re che luccicavano, e la Puddara che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i Tre Re ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu (lo scemo del paese) colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. - Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta - pensò 'Ntoni, - e si accoccherà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. - Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta, e disse:

- Ora è tempo d'andarsene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu.

Con questo finale così negativo dei "Malavoglia" chiudiamo la lezione. Arrivederci.

QUINTA LEZIONE

VERGA: MASTRO-DON GESUALDO, LA CRITICA

Quinta lezione del terzo anno. Con me Diego Florio, lo studente attore che ci accompagna da qualche tempo. Siamo al secondo grande romanzo di Verga. Abbiamo affrontato con Mariateresa Spina i "Malavoglia" e ora passiamo a "Mastro-don Gesualdo", il secondo del ciclo di venti. Gesualdo è un altro sconfitto della vita, di quelli che vengono lasciati dalla fiumana del progresso ai margini, che non si inseriscono nel nuovo mondo dell'ottimismo della seconda metà dell'Ottocento e del positivismo, che analizzammo nella terza lezione.

Però è un vinto diverso dai Malavoglia, da Padron 'Ntoni e 'Ntoni, nonno e nipote, dei quali uno muore lontano dalla sua casa, la casa del nespolo, in un ospedale, senza poter riprendere quell'abitazione di famiglia in cui erano concentrati tutti gli affetti ma anche i valori della divinità di questa comunità. L'altro torna nel suo paese dopo avere tradito, dopo essere andato a Catania, essersi dedicato al contrabbando, cercando di essere l'ostrica che si staccava dallo scoglio, ma perdendosi nel mare, secondo la filosofia rassegnata di Verga, e non trova più quel mondo orma perduto e dà il suo addio ad Acitrezza. Nella lotta per la sopravvivenza intavolata dal nonno, 'Ntoni aveva tentato di fare qualcosa di più che sopravvivere, cioè guadagnare in maniera da vivere in misura dignitosa.

Gesualdo, invece, circa dieci anni dopo la pubblicazione dei "Malavoglia", rappresenta una sconfitta ad un livello più alto che sopravvivere. Ha speso una vita ad accumulare un patrimonio e in un passo del romanzo infatti ricorda che cosa abbia costituito per lui questa accumulazione, che sacrifici gli sia costata questa acquisizione di terre che, a un certo punto della storia, diventeranno la sua ossessione. Anche qui, parlando con Diodata, emerge il suo rapporto difficile con il padre, mastro Nunzio, con un confronto di generazioni. Infatti si dice di mastro Nunzio...

(legge sempre Diego)

Mastro Nunzio non voleva saperne... Diceva che non era il mestiere in cui erano nati. "Fa l'arte che sai!" - Ma poi, quando il figliuolo lo condusse a veder le terre che aveva comprato, lì proprio, alla Canziria, non finiva di misurarle in lungo e in largo, povero vecchio, a gran passi, come avesse nelle gambe la canna dell'agrimensore...

Vedete che anche mastro Nunzio parla per proverbi. Ma vediamo più avanti cosa sta ricordando Gesualdo...

Ne aveva guadagnati dei denari! Ne aveva fatta della roba! Ne aveva passate delle giornate dure e delle notti senza chiuder occhio! Vent'anni che non andava a letto una sola volta senza prima guardare il cielo per vedere come si mettesse. - Quante avemarie, e di quelle proprio che devono andar lassù, per la pioggia e pel bel tempo! - Tanta carne al fuoco! tanti pensieri, tante inquietudini, tante fatiche!... La coltura dei fondi, il commercio delle derrate, il rischio delle terre prese in affitto, le speculazioni del cognato Burgio che non ne indovinava una e rovesciava tutto il danno sulle spalle di lui!... - Mastro Nunzio che si ostinava ad arrischiare cogli appalti il denaro del figliuolo, per provare che era il padrone in casa sua!... - Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza; dormendo due ore quando capitava, come capitava, in un cantuccio della stalla, dietro una siepe, nell'aia, coi sassi sotto la schiena; mangiando un pezzo di pane nero e duro dove si trovava, sul basto della mula, all'ombra di un ulivo, lungo il margine di un fosso, nella malaria, in mezzo a un nugolo di zanzare. - Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro...

Gesualdo ha speso quindi tanto della sua vita per mettere insieme le proprietà. Poi, però, non contento della ricchezza che ha conquistato, decide di sposare Bianca Trao, nipote dei conti Trao, che sono in difficoltà finanziaria e accettano questo matrimonio con un "parvenu" come Gesualdo per potersi

riprendere da un punto di vista economico, ma anche perché bianca aspetta un bambino frutto di una relazione clandestina con il cugino Ninì Rubiera, figlio della baronessa, ricca, avara e rivale dei Trao. Gesualdo pensa di essere lui ad essersi meritata questa promozione sociale; in realtà viene accolto e sopportato solo per i motivi di cui abbiamo parlato.

Così finisce per sposare Bianca e il racconto della loro relazione è una serie tra le più belle pagine della letteratura non solo italiana, devo dire, perché verga analizza da un punto di vista psicologico il rapporto fra questi due personaggi così diversi tra loro in maniera finissima e splendida: il rude Gesualdo che cerca di farsi voler bene da Bianca e la sensibile, raffinata, eterea Bianca che cerca di essere adeguata a Gesualdo. Lo sopporta ma comincia ad avere anche un po' di affetto per quest'uomo che così si dedica a lei e così tenta, lei se ne accorge, di essere adatto ad una dimensione diversa da quella che aveva sempre praticato. Queste saranno le ragioni delle sofferenze di entrambi. Bianca si ammalerà e morirà prematuramente proprio perché non vive bene la sua vita, con lui e la figlia che aveva avuto da Ninì. E Gesualdo si troverà vicino questa figlia che non è stata mai sua, anche perché ha una dimensione, un comportamento, un atteggiamento, della caratteristiche completamente diverse da lui.

Il romanzo procede in questo dramma di colui che è rimasto nella famiglia, appunto Gesualdo, e scivola verso la conclusione amara della sua morte. Quello che abbiamo letto prima, sul sacrificio che ha comportato per lui mettere insieme le proprietà, ci serva per meglio apprezzare che cosa significhi per questo Gesualdo alla fine della sua esistenza essere costretto in un letto, costretto a sopportare anche che la figlia con il genero, il duca de Leyra, alieni o impieghi per altri traffici le stesse proprietà, che lui aveva visto sempre con un altro destino. E deve assistere impotente a queste speculazioni sul patrimonio che ha messo insieme, alla stessa maniera di un altro protagonista, Mazzarò della "Roba", appartenente alle "Novelle rusticane", che noi presenteremo dopo il romanzo, anche se sono state pubblicate prima, per ragioni di inquadramento degli argomenti. Quel Mazzarò che voleva che morissero insieme con lui ...

DIEGO: Roba mia, vientene con me.

Bravo. Lo ricordi. Ce l'aveva con gli animali della sua aia e tutto quello che possedeva. Questo novello Mazzarò che è Gesualdo ha messo insieme tutto questo e si ritrova impotente, non soltanto, ma con un altro rimpianto. Pensiamo che ha rinunciato a una donna che era veramente affezionata e più adatta a lui, Diodata, che aveva preso in casa poco più che una bambina per farne poi la sua amante. Pagina straziante è quella in cui deve spiegare a Diodata che si sposerà con Bianca, lettura che vi risparmiamo, per portarci appunto a questo ultimo momento del romanzo, quando è stato appena descritto il colloquio con la figlia, la Duchessa de Leyra, futura protagonista dell'altro romanzo che Verga non porterà a termine, in cui il vecchio le trasmette la sua preoccupazione perché nessuno lo comprende, si sente isolato, frustrato, perché ha lavorato tanto per poi vedere questo destino per le sue sostanze. Siamo al punto che Gesualdo, malato, diventa un problema per la famiglia, per la casa, per la servitù: uno che russa la notte, rantola, dà fastidio. Sta scomparendo, insomma, e intorno a lui c'è un popolo di servitori, di personaggi insensibili...

Durò ancora qualche altro giorno così, fra alternative di meglio e di peggio. Sembrava anzi che cominciasse a riaversi un poco, quando a un tratto, una notte, peggiorò rapidamente. Il servitore che gli avevano messo a dormire nella stanza accanto l'udì agitarsi e smaniare prima dell'alba. Ma siccome era avvezzo a quei capricci, si voltò dall'altra parte, fingendo di non udire. Infine, seccato da quella canzone che non finiva più, andò sonnacchioso a vedere che c'era.

- Mia figlia! - borbottò don Gesualdo con una voce che non sembrava più la sua. - Chiamatemi mia figlia!

- Ah, sissignore. Ora vado a chiamarla, - rispose il domestico, e tornò a coricarsi.

Ma non lo lasciava dormire quell'accidente! Un po' erano sibili, e un po' faceva peggio di un contrabbasso, nel russare. Appena il domestico chiudeva gli occhi udiva un rumore strano che lo faceva destare di soprassalto, dei guaiti rauchi, come uno che sbuffasse ed ansimasse, una specie di rantolo che dava noia e vi accapponava la pelle. Tanto che infine dovette tornare ad alzarsi, furibondo, masticando delle bestemmie e delle parolacce.

— Cos'è? Gli è venuto l'uzzolo adesso? Vuol passar mattana! Che cerca? Don Gesualdo non rispondeva; continuava a sbuffare supino. Il servitore tolse il paralume, per vederlo in faccia. Allora si fregò bene gli occhi, e la voglia di tornare a dormire gli andò via a un tratto.

— Oh! oh! Che facciamo adesso? — balbettò grattandosi il capo. Stette un momento a guardarlo così, col lume in mano, pensando se era meglio aspettare un po', o scendere subito a svegliare la padrona e mettere la casa sottosopra. Don Gesualdo intanto andavasi calmando, col respiro più corto, preso da un tremito, facendo solo di tanto in tanto qualche boccaccia, cogli occhi sempre fissi e spalancati. A un tratto s'irrigidì e si chetò del tutto. La finestra cominciava a imbiancare. Suonavano le prime campane. Nella corte udivasi scalpitare dei cavalli, e picchiare di striglie sul selciato. Il domestico andò a vestirsi, e poi tornò a rassettare la camera. Tirò le cortine del letto, spalancò le vetrate, e s'affacciò a prendere una boccata d'aria, fumando.

Vedete con quanta calma il domestico fa prima tutte queste operazioni, non avverte nessuno. Già prima, quando Gesualdo stava veramente male, non sapeva se era il caso di andare a chiamare...

DIEGO: O andare a dormire.

O andare a dormire. Continua...

Lo stalliere, che faceva passeggiare un cavallo malato, alzò il capo verso la finestra.

— Mattinata, eh, don Leopoldo?

— E nottata pure! — rispose il cameriere sbadigliando. — M'è toccato a me questo regalo!

L'altro scosse il capo, come a chiedere che c'era di nuovo, e don Leopoldo fece segno che il vecchio se n'era andato, grazie a Dio.

— Ah... così... alla chetichella?... — osservò il portinaio che strascicava la scopa e le ciabatte per l'androne.

Degli altri domestici s'erano affacciati intanto, e vollero andare a vedere. Di lì a un po' la camera del morto si riempì di gente in manica di camicia e colla pipa in bocca. La guardarobiera vedendo tutti quegli uomini alla finestra dirimpetto venne anche lei a far capolino nella stanza accanto.

Come vedete, un popolo di gente, ma nessuno dei parenti. Gesualdo è solo in mezzo a tanta gente. E' solo. E' morto nella insensibilità generale. E vedete che discorsi fanno adesso questi domestici...

— Quanto onore, donna Carmelina! Entrate pure; non vi mangiamo mica... E neanche lui... non vi mette più le mani addosso di sicuro...

— Zitto, scomunicato!... No, ho paura, poveretto... — Ha cessato di penare.

— Ed io pure, — soggiunse don Leopoldo. Così, nel crocchio, narrava le noie che gli aveva date quel cristiano — uno che faceva della notte giorno, e non si sapeva come pigliarlo, e non era contento mai. — Pazienza servire quelli che realmente son nati meglio di noi... Basta, dei morti non si parla.

— Si vede com'era nato... — osservò gravemente il cocchiere maggiore. — Guardate che mani!

— Già, son le mani che hanno fatto la pappa!... Vedete cos'è nascer fortunati... Intanto vi muore nella battista come un principe!...

— Allora, — disse il portinaio, — devo andare a chiudere il portone?

— Sicuro, eh! È roba di famiglia. Adesso bisogna avvertire la cameriera della signora duchessa.

Questo cinismo del popolo è qualcosa che Verga poi riprenderà, nella novella che prossimamente leggeremo, "Libertà". Intanto l'ultima considerazione su questo motivo dominante del romanzo: la roba, il patrimonio, la legge economica, che governa in questo mondo che è stato preparato nei racconti delle "Novelle rusticane" e poi si condensa nel "Mastro-don Gesualdo". Il titolo è naturalmente la composizione delle due persone di Gesualdo: era mastro quando accumulava e da semplice bracciante agricolo era diventato un imprenditore; e tenta di diventare "don" quando fa la scalata sociale per entrare nel campo della nobiltà. Però, nel nominarlo "mastro-don" Verga vuole ironicamente sottolineare il fatto che poi non è stato né l'uno né l'altro, una situazione rimasta a metà, un'operazione incompiuta e quindi alienante quella di Gesualdo. In questo è personaggio veramente già moderno, che apre il decadentismo.

I "Malavoglia" chiudono l'età del positivismo e "Mastro-don Gesualdo" avvia l'età del decadentismo in Italia, anche nel senso di una deformazione ironica e sarcastica della realtà. Mentre nei "Malavoglia" c'era ancora quest'atmosfera sacrale, questo rispetto dei valori di questa gente semplice, appunto la filosofia della famiglia, della casa, del lavoro, in "Mastro-don Gesualdo" l'ironia dell'autore si fa sempre più acuta, più sferzante, nei confronti dei protagonisti. Quindi vengono meno i valori tradizionali e ci stiamo avviando alla crisi dei valori che si respira nell'ambito del decadentismo.

Tra l'altro Verga stesso, come sua maturazione personale, sta evolvendo, direi quasi involvendo, verso quell'aridità che poi lo sovrasterà alla fine dell'Ottocento. Ricordiamo che il "Mastro-don Gesualdo" è del 1889 e pochi anni dopo Verga scriverà alcune raccolte di novelle, i "Racconti del capitano d'Arce", "Per le vie", "Vagabondaggio", però poi perderà la vena, non riuscirà più a essere grande autore. Scriverà ancora qualcosa per il teatro, "Cavalleria rusticana", "La lupa" e altre riprese dalle novelle, un testo teatrale interessantissimo sulle lotte sociali dei primi del Novecento, "Dal tuo al mio", dove si parla della lotta di alcuni dipendenti nei confronti di un datore di lavoro, ripercorrendo quindi le agitazioni sociali di fine Ottocento e i fermenti del primo Novecento, e poi non scriverà più nulla, fino al 1922, l'anno della morte. Sono venti anni, e anche di più se si eliminano pochi scritti minori, di silenzio.

Verga diceva di se stesso di essere un "codino", e lo diceva a Napoleone Colaianni, un meridionalista, uno dei tanti protagonisti della questione meridionale, con Giustino Fortunato e Dorso, che avrebbe voluto il catanese impegnato nelle lotte politiche e sociali del tempo. Lui si scherniva dicendo: io sono un codino, sono un conservatore, non vi aspettate da me la rivoluzione. Colaianni aveva visto degli aspetti rivoluzionari nella sua opera, però lui aveva la coscienza, la consapevolezza, e anche l'onestà, di dire: guardate, io non c'entro con voi, io non sono per le lotte sociali; io denuncio i problemi sociali, però ripudio la violenza.

Infatti di questo tema del ripudio della violenza parleremo tra un momento con "Libertà". Ma preferisco farlo dopo aver prima raccolto i giudizi che su Verga sono stati dati, anche a questo proposito del suo schieramento politico. Vediamo prima un giudizio di Luigi Russo, da un punto di vista più socioletterario...

Codesta visione oggettiva della vita in fondo ha tutta la forza di una religione. Il tempio di codesta religione è la casa, o la roba, purificata da tutto il senso egoistico dell'avarizia e della proprietà(...)Grazie alla sua simpatia per gli umili, anche il Verga è a suo modo un cristiano.

Questo è un famosissimo giudizio di Luigi Russo, uno dei massimi esperti di studi verghiani. Dopodiché vediamo quello del grandissimo mio professore di letteratura a Roma, Natalino Sapegno...

(L'opera di Verga è) il frutto più maturo, in letteratura; del ripiegamento riflessivo che tenne dietro al moto del risorgimento nell'ora in cui si rendevano chiare agli occhi di molti le insufficienze della rivoluzione testé compiuta, la sopravvivenza, sotto la vernice della democrazia, di una struttura politica essenzialmente burocratica e poliziesca inetta a immettere nella vita dello stato le plebi meridionali soffocate dalla miseria, dall'ignoranza e da un'inveterata consuetudine di rapporti feudali(...)L'incisività dell'opera di Verga e dei veristi in generale è attenuata dalla loro estrazione sociale.

Questo il prudente giudizio di Sapegno su Verga, da lui visto semplicemente come un rappresentante di un problema, la questione meridionale. Non si compromette più di tanto. Sapegno ha respirato l'atmosfera conservatrice dell'atteggiamento politico di Verga e preferisce glissare su questo argomento.

Vediamo Gaetano Trombatore, che esalta la capacità di denuncia dell'opera del siciliano...

E' innegabile che, nel suo significato umano, quest'arte si risolve in una difesa dei derelitti e in un atto d'accusa contro le cause di tanta miseria.

Anche lui oltre non va, ma, al di là dei giudizi che ricordavamo prima, e che Verga per primo dà di se stesso, l'importante è la denuncia di quello che non funziona, il lavoro minorile, il brigantaggio, la fame, la povertà, la lotta per la sopravvivenza. Andiamo a vedere cosa ci dice Alberto Asor Rosa...

L'estraneità all'ideologia socialista e la visione pessimistica della società non solo non sono un limite dell'opera verghiana, ma costituiscono il punto di forza della sua lucida e amara rappresentazione della realtà(...)Verga, alla protesta e alla speranza, preferisce la conoscenza e la consapevolezza.

Già è tanto che Asor Rosa dica questo. Lo conosciamo come uno degli intellettuali più intransigenti nei confronti del conservatorismo. Quindi riconosce almeno a Verga la denuncia. Prosegue...

Il paradosso dell'arte verghiana sta in questo, che proprio il rifiuto della speranza populista e delle suggestioni socialiste porta lo scrittore siciliano alla rappresentazione più convincente che del mondo popolare sia stata data in tutto l'Ottocento.

Quindi Asor Rosa storicizza molto la posizione di Verga, affermando che nell'Ottocento era già molto quello che faceva. Poi abbiamo, a proposito dello stile verghiano, quello che dice Leo Spitzer, uno dei massimi esperti per la parte formale, colui che ha parlato di "erlebte rede", discorso vissuto, che l'altra volta abbiamo definito "discorso indiretto libero", per dire che le vicende dei "Malavoglia" sono narrate con espressioni degli stessi protagonisti, come se appunto un paese intero, il villaggio di Acitrezza, raccontasse i fatti, ma in forma indiretta, cioè nel tessuto della narrazione...

Verga opera una filtrazione sistematica della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semireali, il cui parlato potrebbe essere realtà oggettiva ma non si sa se lo è, e l'identificazione della voce del narratore con quella di questo coro fa sì che l'intero svolgimento dei "Malavoglia" si possa leggere come un ininterrotto discorso indiretto libero attraverso il quale il narratore racconta gli avvenimenti come si riflettono nei cervelli e nei cuori dei suoi personaggi.

Passiamo ora a Romano Luperini...

L'adozione del punto di vista narrativo della collettività di Trezza serve a illuminare tutto il racconto di una luce obliqua, distorta, che però coglie oggettivamente uno stravolgimento profondo, reale dei rapporti umani sottoposti all'alienazione della legge dell'utile e della violenza. La cosiddetta corallità e l'impersonalità dei "Malavoglia" non sono solo un espediente tecnico ma anche un modo per rendere una desolata visione del mondo.

E su questa espressione di una "desolata visione del mondo" di Verga concludiamo questa lezione, non senza prima aver ricordato con te, Diego, che le radici dei problemi sociali di cui ti occupi con il tuo teatro del momento sono già in queste esperienze. La prossima volta analizzeremo il problema della violenza, della reazione violenta, ma le ragioni di questi protagonisti nell'Italia del secondo Ottocento sono le ragioni di chi ha delle terre che coltiva non per sé ma per gli altri, cioè le ragioni di una gravissima ingiustizia sociale che si protrae nel tempo e proprio nel momento sembrerebbe essere messa in discussione nel 1860 con l'arrivo dei garibaldini, proprio allora si conferma. Questo brutale schiaffo alla gente che aveva tanto sperato farà covare tanta disperazione che poi alla fine del secolo ci saranno le lotte dei braccianti, delle leghe bianche, delle leghe rosse. Cosa che poi si espanderà nel Novecento, al periodo che stai trattando tu, intorno alla prima guerra mondiale, quando questi problemi vengono rivissuti dai nostri emigrati in America, dove ci sono le proteste dei sindacati. Tu che idea hai del tema della violenza per Giovannitti, la cui vicenda porti sulla scena?

DIEGO: Arturo Giovannitti, almeno per quello che viene raccontato dalle testimonianze di chi ha condiviso con lui quel momento particolare, era uno che ripudiava la violenza, che diceva che solo attraverso la non violenza, attraverso la forza delle idee si potesse creare un movimento di emancipazione di queste classi meno abbienti, cioè attraverso la conoscenza, attraverso la consapevolezza di sé e dei propri mezzi.

La protesta come acquisto di consapevolezza e anche possibilità di far conoscere i problemi, non schiantare tutto.

DIEGO: Anche perché la violenza avrebbe poi messo in evidenza appunto solamente la violenza stessa e in questo modo sarebbero venute meno, agli occhi anche dell'opinione pubblica mondiale di quel momento, le ragioni stesse, giuste, di queste classi assolutamente sfruttate.

A proposito di rassegnazione, nulla di rassegnato può essere collegato alla figura di Giovannitti. Infatti la conclusione della sua autodifesa, che reciti, e molto bene, è: Attenzione, se non mi condannate, sappiate, comunque...

DIEGO: ...che io tornerò a fare esattamente quello che ho fatto fino a questo momento, perché credo che la mia sia una battaglia giusta. Una battaglia per il miglioramento complessivo delle condizioni dell'umanità non può che essere giusta.

Allora chiudiamo qui questa lezione e ci rivediamo per riprendere questo tema nella sesta. Arrivederci.+

SESTA LEZIONE

DA LIBERTA' AI VICERE'

Sesta lezione, con Diego. Ancora un'ultima riflessione su Giovanni Verga e sulla novella "Libertà", come avevamo promesso l'ultima volta, che parlavamo di problemi del lavoro, problemi sociali e anche di quel 1860, che fu l'anno dell'arrivo dei garibaldini nell'Italia meridionale. In realtà per i miei studenti ho sempre messo insieme cinque opere letterarie italiane su questo argomento: la novella "Libertà" di Verga, il romanzo "Signora Ava" di Francesco Jovine, che parla dello stesso arrivo dei garibaldini in Molise, "I vecchi e i giovani" di Luigi Pirandello, che parla del rapporto fra la vecchia generazione che ha fatto il risorgimento e i giovani che ereditano una società che non è quella che era nelle premesse di quel movimento, "Il gattopardo" di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, in cui si parla sempre della spedizione dei Mille in Sicilia e del fatto che nulla cambia, dopo l'arrivo dei garibaldini, nei rapporti sociali, e quello che vedremo insieme con "Libertà" oggi, il romanzo "I Viceré" di Federico De Roberto, dove pure si parla di un grande inganno ai danni della popolazione da parte dei privilegiati, come vedremo nei particolari.

Partiamo da "Libertà". Nel 1860 sono arrivati i garibaldini a Bronte. E' un episodio di storia. Tra l'altro questo fatto è stato messo ai margini della storiografia ufficiale, per tanti anni. C'è un film, "Bronte", del 1973, che doveva passare sulla RAI e non hanno mai dato. Era un film di Florestano Vancini, che appunto parlava di qualcosa che era stato escluso dalla storiografia ufficiale, perché, come vedremo nei particolari, era una vicenda scomoda. Sono arrivati i Mille e in un paesino, Bronte, mentre c'è un intellettuale del posto, lì, nel territorio di Catania, che ha avviato una riforma agraria, che i notabili di quel periodo e di quel luogo non sopportano, in quanto le leggi agrarie significano che le terre devono essere distribuite ai contadini, che invece finora lavorano come schiavi per loro, in questo stesso posto in cui si sta preparando una riforma agraria, i contadini, all'arrivo dei Mille, pensano che sia giunto il momento della loro "Libertà". E la libertà la interpretano in questa maniera, così come ce la riporta Giovanni Verga...

Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza:- Viva la libertà! - Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei 'galantuomini', davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.

- A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! - Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. - A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! - A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! - A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! - A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarì al giorno! -

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! - Ai 'galantuomini'! Ai 'cappelli'! Ammazza! ammazza! Addosso ai 'cappelli'! -

Don Antonio sgattaiolava a casa per le scorciatoie. Il primo colpo lo fece cascare colla faccia insanguinata contro il marciapiede. - Perché? perché mi ammazzate? - Anche tu! al diavolo! - Un monello sciancato raccattò il cappello bisunto e ci sputò dentro. - Abbasso i cappelli! Viva la libertà! - Te! tu pure! - Al reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane. Egli tornava dal dir messa, coll'ostia consacrata nel pancione. - Non mi ammazzate, ché sono in peccato mortale! - La gnà Lucia, il peccato mortale; la gnà Lucia che il padre gli aveva venduta a 14 anni, l'inverno della fame, e riempiva la Ruota e le strade di monelli affamati. Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case e sui ciottoli della strada a colpi di scure. Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia.

E qui c'è la descrizione della macellazione di una famiglia. Continua un po' più avanti...

(...)Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli: - Neddu! Neddu! - Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anche esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. - Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; - strappava il cuore! - Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni - e tremava come una foglia. - Un altro gridò: - Bah! egli sarebbe stato notaio, anche lui! - Non importa! Ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto. Tutti! tutti i 'cappelli!' -

Andiamo più avanti, alla baronessa...

(...)La baronessa aveva fatto barricare il portone: travi, carri di campagna, botti piene, dietro; e i campieri che sparavano dalle finestre per vender cara la pelle. La folla chinava il capo alle schioppettate, perché non aveva armi da rispondere. Prima c'era la pena di morte chi tenesse armi da fuoco. - Viva la libertà! - E sfondarono il portone. Poi nella corte, sulla gradinata, scavalcando i feriti. Lasciarono stare i campieri. - I campieri dopo! - I campieri dopo! - Prima volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono. Ella correva di stanza in stanza col lattante al seno, scarmigliata - e le stanze erano molte. Si udiva la folla urlare per quegli andirivieni, avvicinandosi come la piena di un fiume. Il figlio maggiore, di 16 anni, ancora colle carni bianche anche esso, puntellava l'uscio colle sue mani tremanti, gridando:- Mamà! mamà! - Al primo urto gli rovesciarono l'uscio addosso. Egli si afferrava alle gambe che lo calpestavano. Non gridava più. Sua madre si era rifugiata nel balcone, tenendo avvinghiato il bambino, chiudendogli la bocca colla mano perché non gridasse, pazza. L'altro figliolo voleva difenderla col suo corpo, stralunato, quasi avesse avuto cento mani, afferrando pel taglio tutte quelle scuri. Li separarono in un lampo. Uno abbrancò lei pei capelli, un altro per i fianchi, un altro per le vesti, sollevandola al di sopra della ringhiera. Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente; non vedeva altro che nero e rosso. Lo calpestavano, gli macinavano le ossa a colpi di tacchi ferrati; egli aveva addentato una mano che lo stringeva alla gola e non la lasciava più. Le scuri non potevano colpire nel mucchio e luccicavano in aria.

E' la descrizione della violenza. E' la prima parte della novella. Se ci fermassimo a questa lettura avremmo l'impressione semplicemente che Verga ha voluto denunciare la crudeltà e la violenza di una popolazione nei confronti dei galantuomini, come li definisce lui stesso. Ed effettivamente questo vuole denunciare. Ci parrebbe di leggere in questo racconto soltanto il risentimento dell'autore nei confronti di gente comune che si ribella con tale violenza. Invece poco dopo Verga cambia tono, li descrive al termine della violenza, quando si svegliano come da un sogno, un incubo, non sanno cosa hanno fatto e non sanno cosa fare...

(...)Aggiornava; una domenica senza gente in piazza né messa che suonasse. Il sagrestano si era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare. - Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! - Il casino dei 'galantuomini' era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana.

Non possono andare a messa perché il prete lo hanno fatto fuori, i galantuomini se ne sono scappati, qualcuno lo hanno ammazzato e non sanno da chi prendere ordini. Hanno fatto tutto questo per poi sentire di dover prendere ordini!...

Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, floscio, nella caldura gialla di luglio. E come l'ombra si impiccioliva lentamente sul sagrato, la folla si ammassava tutta in un canto.

Bellissima questa immagine: si ritira l'ombra e loro si ritirano nell'ombra. E' come vedere rimpicciolire quella massa di persone che si era così espansa nella prima parte del racconto, quando operava l'aggressione. E' una descrizione simbolica del fatto che la violenza che hanno scatenato si ritrae come se non avesse ottenuto nulla. O si sentono loro piccoli, dopo essersi sentiti grandi...

Fra due casucce della piazza, in fondo ad una stradiciola che scendeva a precipizio, si vedevano i campi giallastri nella pianura, i boschi cupi sui fianchi dell'Etna. Ora dovevano spartirsi quei boschi e quei campi. Ciascuno fra sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino. - Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! - Quel Nino Bestia, e quel Ramurazzo, avrebbero preteso di continuare le prepotenze dei 'cappelli!' - Se non c'era più il perito per misurare la terra, e il notaio per metterla sulla carta, ognuno avrebbe fatto a riffa e a raffa! - E se tu ti mangi la tua parte all'osteria, dopo bisogna tornare a spartire da capo? - Ladro tu e ladro io -. Ora che c'era la libertà, chi voleva mangiare per due avrebbe avuto la sua festa come quella dei 'galantuomini!' - Il taglialegna brandiva in aria la mano quasi ci avesse ancora la scure.

Verga, quindi, dietro questo quadro, vuole dire che il popolo non deve ribellarsi, anche perché da solo non riesce a governarsi. E' una sorta di odio dell'anarchia, della mancanza di regole. E' il Verga conservatore che emerge, però è anche il Verga che ha pietà di un mondo che è vissuto nella sopraffazione e si sta ribellando. Dopodiché arrivano i garibaldini...

Il giorno dopo si udì che veniva a far giustizia il generale, quello che faceva tremare la gente. Si vedevano le camicie rosse dei suoi soldati salire lentamente per il burrone, verso il paesetto; sarebbe bastato rotolare dall'alto delle pietre per schiacciarli tutti.

Anche questo. Sarebbe bastato buttare le pietre per schiacciarli, invece non lo fanno. Per dire quanto siano paradossalmente impotenti dopo la violenza che hanno scatenato. Poi arriva quello che viene definito il generale, ma in realtà è il luogotenente di Garibaldi, Nino Bixio, il famoso protagonista di questo episodio...

(...)Il generale fece portare della paglia nella chiesa, e mise a dormire i suoi ragazzi come un padre. La mattina, prima dell'alba, se non si levavano al suono della tromba, egli entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco. Questo era l'uomo. E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono.

C'è un famoso saggio di Leonardo Sciascia, che è intitolato "La corda pazza", poi inserito in "Studi sul risorgimento", in cui dice che i documenti raccontano che uno dei cinque fucilati non era un nano, ma lo scemo o il pazzo del paese. E allora Sciascia argomenta che se Verga, invece che descriverlo come un pazzo, un uomo senza ragione, lo presenta come un nano è per associare alla figura del nano l'idea della malignità, che per tradizione sempre deprecabile si attribuisce a loro. E quindi in questa ricostruzione ritrova ancora una volta l'atteggiamento ostile di Verga nei confronti della rivolta popolare, perché non avrebbe colto l'occasione, che invece Sciascia coglie, con gli altri storici, per sottolineare che Nino Bixio ha fucilato anche un irresponsabile, uno che non è responsabile delle sue azioni, cioè il povero scemo, pazzo, del paese. Andiamo più avanti, quando portano via alcuni di loro al processo, una sequenza quasi cinematografica...

Le loro donne li seguivano correndo per le lunghe strade di campagna, in mezzo ai solchi, in mezzo ai fichidindia, in mezzo alle vigne, in mezzo alle biade color d'oro, trafelate, zoppicando, chiamandoli a nome ogni volta che la strada faceva gomito, e si potevano vedere in faccia i prigionieri. Alla città li chiusero nel gran carcere alto e vasto come un convento...

E' l'espressione che avrebbero usato loro per descriverlo, secondo il "discorso indiretto libero" tipico di Verga. E si va verso il processo. A questo punto l'autore si sta trasferendo dalla parte di coloro che subiscono il processo...

(...)Tutti gli altri in paese erano tornati a fare quello che facevano prima. I 'galantuomini' non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i 'galantuomini'. Fecero la pace. L'orfano dello speciale rubò la moglie a Neli Pirru, e gli parve una bella cosa, per vendicarsi di lui che gli aveva ammazzato il padre.

Questo è il destino beffardo di quelli che stanno in galera lì. Mentre loro sono processati, là in paese stanno facendo la pace ed è tornata la vecchia situazione. Così come succede in "Signora Ava", nel "Gattopardo" e nei "Viceré", come vedremo. Si va verso il processo. A questo proposito, anche lì c'è un avvocato che pronuncia una difesa dura, che sostiene il fatto, che è stato un po' nascosto nei testi di storia, che quella era una gravissima ingiustizia che stavano subendo, nonostante la loro violenza. Sosteneva che quella violenza non si giustificava, ma si spiegava con le condizioni di abbruttimento, di sfruttamento. Poi, alla conclusione, quando li hanno condannati...

Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: - Dove mi conducete? - In galera? - O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...

Ecco, se c'era la libertà...Per loro la libertà significava prendersi le terre scannando, togliendo di mezzo i proprietari, nella loro caratteristica di primitivi, secondo quello che ci vuol dire Verga.

Vediamo ora nei "Viceré" di De Roberto quello che si dice su questo destino per cui nulla cambia, anche se tutto sembra evolversi, modificarsi. Si narra la storia della famiglia degli Uzeda, il cui rappresentante, Consalvo, ha deciso di partecipare alla vita politica. Sono proprietari di terre, eredi dei vecchi viceré spagnoli, ma la proprietà terriera potrebbe essere messa in discussione, e allora bisogna andare in parlamento per difendere i propri interessi. Questo è l'altro inganno nei confronti del popolo: i vecchi proprietari terrieri mantengono i loro privilegi e la distinzione sociale facendosi eleggere dal ceto borghese del tempo al parlamento del regno.

Consalvo però deve convincere la zia, che non ne vuole sapere di voto dato da borghesi, perché lei è una nobile e i nobili non si devono mischiare non solo con il popolo ma nemmeno con i commercianti, notai e vari emergenti della seconda metà dell'Ottocento. Allora Consalvo spiega pazientemente alla zia che è opportuno che uno di loro si presenti alle elezioni. Qui parla quando è già stato eletto...

«Zia, come sta?»

Ella fece solo un gesto ambiguo col capo.

«Ha febbre? Mi lasci sentire il polso... No, soltanto un po' di calore. Che cosa ha preso? Ha chiamato un dottore?»

«I dottori sono altrettanti asini,» gli rispose brevemente, voltandosi con la faccia contro il muro.

«Vostra Eccellenza ha ragione... sanno ben poco... ma qualcosa più di noi sanno pure... Perché non curarsi in principio?»

La vecchia rispose con uno scoppio di tosse cavernosa che finì con uno scaracchio giallastro.

«Ha la tosse e non prende nulla! Le porterò io certe pastiglie che sono davvero miracolose. Mi promette di prenderle?»

Come vedete, la prende con le molle. E poi fa questo discorso esemplare, più avanti, rispondendo alla zia...

«Tempi obbrobriosi!... Razza degenerare!»

La botta era diretta anche a lui. Consalvo tacque un poco, a capo chino, ma con un sorriso di beffa sulle labbra, poiché la vecchia non poteva vederlo. Poi, fiocamente, con tono d'umiltà, riprese:

«Forse Vostra Eccellenza l'ha anche con me... Se ho fatto qualcosa che le è dispiaciuta, gliene chiedo perdono... Ma la mia coscienza non mi rimprovera nulla... Vostra Eccellenza non può dolersi che uno del suo nome sia di nuovo tra i primi del paese... Forse le duole il mezzo col quale questo risultato s'è raggiunto... Creda che duole a me prima che a lei... Ma noi non scegliamo il tempo nel quale veniamo al mondo; lo troviamo com'è, e com'è dobbiamo accettarlo. Del resto, se è vero che oggi non si sta molto bene, forse che prima si stava d'incanto?»

Non una sillaba di risposta.

«Vostra Eccellenza giudica obbrobriosa l'età nostra, né io le dirò che tutto vada per il meglio; ma è certo che il passato par molte volte bello solo perché è passato... L'importante è non lasciarsi sopraffare... Io mi rammento che nel Sessantuno, quando lo zio duca fu eletto la prima volta deputato, mio padre mi disse: "Vedi? Quando c'erano i Viceré, gli Uzeda erano Viceré; ora che abbiamo i deputati, lo zio siede in Parlamento. »

Da notare che nel 1861 non erano stati eletti dai borghesi, erano stati addirittura chiamati; per esempio nel "Gattopardo" Chevallier viene da Torino direttamente a candidare il Principe, Fabrizio Salina, che non ne vuole sapere e propone l'uomo emergente, Calogero Setara,. Successivamente si va in parlamento con le elezioni, che sono censitarie, prima con 25.000 poi con 200.000 elettori e così via, per arrivare al suffragio universale, maschile, solo nel 1913....

«Vostra Eccellenza sa che io non andai molto d'accordo con la felice memoria; ma egli disse allora una cosa che m'è parsa e mi pare molto giusta... Un tempo la potenza della nostra famiglia veniva dai Re; ora viene dal popolo... La differenza è più di nome che di fatto... Certo, dipendere dalla canaglia non è piacevole; ma neppure molti di quei sovrani erano stinchi di santo.»

La chiama canaglia, ma ne ha bisogno per essere eletto. Andiamo più avanti...

(...)«La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. Le condizioni esteriori mutano; certo, tra la Sicilia di prima del Sessanta, ancora quasi feudale, e questa d'oggi pare ci sia un abisso; ma la differenza è tutta esteriore. Il primo eletto col suffragio quasi universale non è né un popolano, né un borghese, né un democratico: sono io, perché mi chiamo principe di Francalanza».

E poi ancora, in maniera sfrontata, più avanti...

(...)«Certo, la monarchia assoluta tutelava meglio gl'interessi della nostra casta; ma una forza superiore, una corrente irresistibile l'ha travolta... Dobbiamo farci mettere il piede sul collo anche noi? il nostro dovere, invece di sprezzare le nuove leggi, mi pare quello di servircene!... »

Travolto dalla foga oratoria, nel tripudio del recente trionfo, col bisogno di giustificarsi agli occhi propri, di rimettersi nelle buone grazie della vecchia, egli improvvisava un altro discorso, il vero, la confutazione di quello tenuto dinanzi alla canaglia, e la vecchia stava ad ascoltarlo, senza più tossire, soggiogata all'eloquenza del nipote, divertita e quasi cullata da quella recitazione enfatica e teatrale.

Abbiamo riletto questo passo di De Roberto non solo per rappresentare l'inganno, ma anche per fare intravedere quello che poi analizzeremo in lezioni successive, una sorta di superuomo-tribuno, l'uomo che riesce a parlare alle masse, che affascina con le sue parole, con i suoi discorsi, che sarà protagonista dei romanzi di D'Annunzio, in quell'atmosfera superomistica inaugurata da Nietzsche alla fine dell'Ottocento, anche se il suo pensiero fu deformato. Ma questo passo è anch'esso una testimonianza di un trasferimento interno dal verismo al decadentismo. Come in "Mastro-don Gesualdo" era una deformazione della realtà che preannunciava l'atmosfera decadente, qui questa sottolineatura dell'estetica di un discorso, della

parola, della capacità oratoria di Consalvo Uzeda non è più verismo, ma slittamento verso l'irrazionale e il mondo della crisi dei valori tipico della stagione decadente.

Ultima riflessione sulla lezione di oggi. Tutto deve cambiare perché nulla cambi. Questa è la filosofia gattopardesca...

DIEGO: ...che emerge anche nella nostra società.

Insomma leggere i testi di tanti anni fa...

DIEGO: ...può essere illuminante, offre grossi spunti di riflessione.

Dà profondità ai nostri ragionamenti sui temi attuali.

DIEGO: Non c'è dubbio.

E siamo alla fine della sesta lezione. Arrivederci.

SETTIMA LEZIONE

ESTETISMO: HUYSMANS, WILDE, D'ANNUNZIO

Settima lezione, con Diego, che sostituisce Barbara, che prima era impegnata in Spagna con Erasmus e ora..

DIEGO: ...sta sostenendo l'esame propedeutico per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Mentre il fratello di Diego, Domenico Florio, è entrato al "Piccolo" di Milano per un corso di tre anni, superando una bella selezione...

DIEGO: Una bella selezione, anche perché lì ogni tre anni formano una classe di 30 elementi, mentre le altre accademie fanno selezioni ogni anno.

Complimenti dunque a Domenico. Continuiamo ora il nostro percorso. Stavamo chiudendo l'esperienza del verismo, che chiude a sua volta quella del naturalismo in campo europeo. Dicemmo che nel naturalismo c'erano delle anticipazioni della sensibilità decadente. Le abbiamo trovate in Verga e le troveremo in qualche altra pagina della narrativa di questo scorcio di Ottocento. Ma ora analizziamo una fascia di più o meno un decennio, tra i primi anni '80 e la metà degli anni '90, in cui contemporaneamente vengono pubblicati dei lavori come quello di Tolstoj, da cui partiamo oggi, "La morte di Ivàn Il'ic", di Huysmans, "A Rebours", di Oscar Wilde, "Il ritratto di Dorian Gray" e di D'Annunzio, "Il piacere". Questi quattro testi porremo alla vostra attenzione.

Partiamo da Tolstoj, di cui abbiamo analizzato già "Anna Karenina". Tolstoj attraversa tutto l'Ottocento, quindi praticamente tutte le sensibilità, dal romanticismo addirittura, al naturalismo, a questa forma epigona del naturalismo che è "La morte di Ivàn Il'ic", che appartiene appunto agli anni '80. E' la storia di un funzionario che ha fatto anche carriera, un funzionario brillante, che a 45 anni si sente vicino alla morte per una caduta che ha causato dei danni che si rivelano irreversibili. E' immobilizzato quasi in casa, ha bisogno di aiuto e questa esperienza si offre a lui come triste occasione per valutare l'ipocrisia, la mancanza comunque di naturalezza della gente che vive intorno a lui. Si rende cioè conto di quanto questo mondo non sia vero, autentico. Quest'uomo che vive la sofferenza di chi sa di avere questo grosso limite e di avvicinarsi alla morte, dovuta soprattutto al fatto che gli altri si sforzano di incoraggiarlo, quando sanno benissimo che lui deve sapere la sua sorte, non può essere che non la conosca, trova un personaggio che conforta la sua momentanea disperazione, un semplice contadino che si chiama Geràsìm. Io sarò Ivàn Il'ic, naturalmente, e tu sarai Geràsìm. Leggo qualcosa e poi tu intervieni...

Gli preparavano dei cibi speciali, secondo le prescrizioni dei medici; ma quei cibi diventavano sempre più insipidi per lui, e sempre più rivoltanti. Anche quando doveva defecare, usava degli aggeggi speciali, e ogni volta era una tortura. Una tortura per la sporcizia, per la vergogna, per la puzza, per il necessario intervento di un'altra persona. Ma proprio in questa spiacevole circostanza Ivàn Il'ic trovò motivo di consolazione. A svolgere quell'umile funzione veniva sempre Geràsìm, il mužik addetto alla cucina. Geràsìm era un giovane contadino pulito, fresco, un po' appesantito dalle minestre cittadine. Sempre allegro, chiaro. Da principio la vista di quell'uomo tutto lindo, vestito alla russa, che compiva quella sgradevole operazione, metteva a disagio Ivàn Il'ic. Una volta, cercando di rialzarsi dalla padella, non avendo la forza di tirarsi su i pantaloni, si lasciò cadere su una poltrona morbida, guardandosi le cosce svigorite, nude, con i fasci muscolari disegnati crudamente. Entrò con i suoi stivali spessi, a passi lievi e forti, spargendo intorno a sé un gradevole odore di pece da scarpe e una dolce freschezza d'aria invernale, Geràsìm: aveva un grembiule di canapa pulito e una camicia di cotone pulita, con le maniche rimboccate sulle braccia nude, giovani e forti. Senza guardare Ivàn Il'ic, e cercando di trattenere, per non offendere il malato, la gioia di vivere che gli illuminava il volto, si avvicinò alla padella.

Quanto è diverso questo frenarsi di Geràsìm dalla scoperta ipocrisia degli altri. E' più naturale anche nella sua prudenza...

IVAN: «Geràsim»

GERASIM: «Che cosa comanda?»

IVAN: «Penso che questo non sia un lavoro, molto gradevole per te. Scusami. Non posso farlo io.»

GERASIM: «Prego, prego, signore. Perché non dovrei farlo? Siete malato.»

Con mani forti e abili eseguì la solita operazione e se ne andò, con passo leggero. Dopo cinque minuti, sempre con lo stesso passo leggero, ritornò. Ivàn Il'ic era sempre seduto in poltrona.

IVAN: «Geràsim, per favore, aiutami, vieni qui.» Geràsim si avvicinò. «Sollevami. Da solo non ce la faccio e Dmitrij non c'è, l'ho mandato via.»

Geràsim si avvicinò con le sue braccia forti, con la stessa leggerezza con cui camminava, lo abbracciò, lo sollevò con delicatezza e abilità, con una mano gli tirò su i pantaloni e fece per rimetterlo a sedere. Ma Ivàn Il'ic lo pregò di accompagnarlo al divano. Geràsim, senza sforzo, quasi senza stringerlo, lo condusse verso il divano come trasportandolo in braccio, e lo mise a sedere.

IVAN: «Grazie. Riesci a far tutto così bene, così... facilmente. Senti un po': portami qui vicino quella sedia, per favore. No, quella, ecco, qui, sotto i piedi. Mi sento meglio quando ho i piedi in alto.»

Geràsim portò la sedia, la posò senza far rumore, lentamente, sul pavimento e sollevò le gambe di Ivàn Il'ic, per deporle sulla sedia; a Ivàn Il'ic era parso di sentirsi meglio, mentre Geràsim gli sollevava in alto le gambe.

IVAN: «Sto meglio, quando sto con le gambe più in alto, Mettimi sotto quel cuscino. Geràsim, hai da fare adesso?»

GERASIM: «No, niente affatto, signore, »

IVAN: «Cosa devi fare ancora? »

GERASIM: «Cosa devo fare? Ma ho fatto tutto, devo soltanto spaccare la legna per domani.»

IVAN: «Allora, tienimi le gambe un po' in alto, ce la fai?»

GERASIM: «E come no? Certo, certo.»

IVAN: «E per la legna come farai?»

GERASIM: «Non si preoccupi, non si preoccupi. Faremo in tempo.»

(...)Da quel giorno Ivàn Il'ic ogni tanto faceva venire Geràsim, gli metteva i piedi sulle spalle, e per un po' stava in quella posizione; e gli piaceva parlare con lui.

E poi gli racconta che quello che lo tormenta di più è la menzogna, che non vede in quest'uomo che così naturalmente si comporta con lui. Leggi più avanti, Diego...

(...)la cosa che più tormentava Ivàn Il'ic era il fatto che nessuno aveva pietà di lui, come egli avrebbe voluto che avessero: in certi momenti, dopo lunghe ore di sofferenza, anche se si sarebbe vergognato a confessarlo, aveva soprattutto voglia che qualcuno avesse pietà di lui, come di un bambino malato. Avrebbe voluto che lo carezzassero, che lo baciassero, che lo compiangessero, così come si accarezzano e si consolano i bambini. Sapeva benissimo di essere un pezzo grosso della magistratura e di avere de bianco nella barba, perciò era una cosa impossibile, ma quel desiderio lo sentiva lo stesso. E nel suo rapporto con Geràsim c'era qualcosa che si avvicinava a questo, perciò stare con Geràsim lo consolava. Ivàn Il'ic aveva voglia di piangere, aveva voglia che lo carezzassero e lo compiangessero, ed ecco che compariva un suo collega, il funzionario Šebek, e, invece di lacrime e di tenerezze, Ivàn Il'ic faceva una faccia seria, severa, pensosa, per forza d'inerzia diceva il suo parere sul significato che rivestiva una certa sentenza della cassazione e difendeva caparbiamente la sua idea. Questa menzogna che lo circondava, e che era anche dentro di lui, più di ogni altra cosa, avvelenò gli ultimi giorni di vita di Ivàn Il'ic.

Vedete quest'uomo che in punto di morte ancora sta difendendo un punto di vista, perché così si sente vivo. E' un racconto di poco più di cento pagine, questo di Tolstoj, però è veramente molto denso, anche se amaro è l'argomento. E notiamo un atteggiamento già postnaturalista, di denuncia delle pieghe strane di una società nella quale i valori si stanno affievolendo e stanno venendo fuori soltanto empiti irrazionali. In questo periodo infatti il romanzo che apre il decadentismo e viene qualificato come una sorta di "bibbia"

del decadentismo è "A rebours" di Joris-Karl Huysmans, titolo tradotto "A ritroso" oppure "Controcorrente", del 1884, data che viene considerata comunemente lo snodo, il passaggio al decadentismo.

L'autore immagina un protagonista, Des Esseintes, che appunto annoiato della vita così consueta, senza slanci e ipocrita come quella descritta nel racconto di Tolstoj, decide di vivere fuori di questo contesto. Pensiamo all'ivàn Il'ic di prima che si estrania con Geràsìm, per non dovere sopportare una certa situazione insostenibile. Des Esseintes invece si sposta in una sua villa, la arreda, nell'atteggiamento, nella direzione di un esteta, di uno che coltiva moltissimo la sensibilità artistica, addirittura arriva al punto di creare in un grande salone diversi angoli con diversi stili, che diventano il luogo delle sue letture: se è del Seicento si colloca nell'ambiente barocco, se è romantica nell'ambiente romantico e così via.

Tra l'altro il romanzo diventa spesso un pretesto per la riflessione su importanti autori del tempo. Uno dei dipinti è una "Salomè" di Moreau, che vi faccio anche vedere, per dare un'idea dell'atmosfera che il protagonista creava intorno a sé. Ora Diego leggerà un passo in cui viene bene in evidenza questo culto dell'esteriorità di Des Esseintes. Poi andremo a raccontare cosa avviene dopo tutto questo modo di atteggiarsi del personaggio nello sviluppo successivo della sua vita.

Quando l'architetto cui l'aveva affidata, gli consegnò la casa allestita di tutto punto in conformità dei suoi piani e desideri; quando non restò più che fissarne l'arredamento e la decorazione, daccapo egli riprese a suo agio in esame tutti i possibili colori e le loro gradazioni.

Voleva dei colori che si affermassero alla luce fittizia delle lampade; poco gli importava che a quella del giorno risultassero sfacciati o scialbi.

Quasi solo di notte viveva, stimando che di notte in nessun luogo si stava bene come in casa, in nessun luogo era più solo e che l'anima non spiccava il volo e non fiammeggiava che nell'immediata vicinanza dell'ombra.

Come vedete, già la scelta della luce artificiale, se facciamo caso al simbolismo, è coerente con il proposito di una vita artificiale. Poi parleremo di questo vivere secondo l'arte, fare della propria vita un'opera d'arte, cioè appunto creare un artificio...

Trovava pure un particolare godimento a restare in una camera bene illuminata, desta e all'erta essa sola, tra tante case piene di buio e di sonno; godimento in cui entrava forse una punta di vanità; compiacimento affatto egoistico, che conosce chi lavora sin tardi, quando, alzando le tendine della finestra, constata che tutto intorno a lui è spento, tutto è muto, tutto è morto.

A suo agio, scelse a una a una le tinte.

Ricordiamo che già in "Correspondence" di Baudelaire, che è di più di venti anni prima, si parlava della corrispondenza di colori, suoni e situazioni emotive...

L'azzurro, alla luce delle candele, dà in un verde posticcio; se è carico, come l'indaco e il cobalto, diventa nero; se è chiaro, volge al grigio; se è limpido e tenero come la turchese, s'offusca e si ghiaccia. A meno dunque di associarlo come complementare ad un altro colore, non c'era da pensare di farne la nota dominante d'un ambiente.

(...)Scartati questi colori, non ne rimanevano che tre: il rosso, l'arancione, il giallo.

A tutti preferiva l'arancione. Trovava così in se stesso conferma ad una teoria ch'egli dichiarava pressoché matematicamente esatta: che una armonia, una rispondenza esiste tra la natura sensuale d'un vero artista ed il colore che i suoi occhi apprezzano meglio e cui sono più sensibili.

Trascurando infatti la grande maggioranza degli uomini che han la retina così grossolana da non apprezzare né la cadenza propria a ogni colore né l'arcano fascino delle gradazioni e delle sfumature; trascurando del pari l'occhio del borghese, insensibile alla pompa e al vittorioso squillo dei toni alti e vibranti; non prendendo in considerazione che gli individui dalla pupilla squisita, educata dalla letteratura e dall'arte, gli

pareva fuori dubbio che l'occhio di quello fra di essi che sogna l'ideale, che reclama delle illusioni, che implora dei veli nei tramonti, è di solito accarezzato dall'azzurro e dai colori che ne derivano, quale il malva, il lilla, il grigio perla...

Quindi si parla già di individui speciali. Si ritiene speciale e sente che pochi sono come lui. Il ritratto dell'esteta che viene fuori qui è quello di un uomo speciale...

...purché tuttavia essi restino tenui e non varchino il limite oltre il quale divengono altri, si trasformano in violetti puri, in meri grigi.

Quelli invece che procedono a passo di carica, i pletorici, i bei sanguigni, i solidi maschi che disdegnano i preludi e gli intermezzi e s'avventano perdendo subito la testa, per la maggior parte costoro applaudono ai luccichii sfacciati dei gialli e dei rossi, ai colpi di tamburo dei cinabri e dei croma che li accecano e li sborniano.

Insomma, l'occhio delle persone deboli e nervose che han bisogno, per risvegliare l'appetito, di cibi affumicati o piccanti; l'occhio di chi è sovraccitato ed estenuato predilige, quasi sempre, l'arancione: questo colore dagli splendori fittizi, dalle febbri acide.

E si parla quindi anche di esperienze particolari. Des Esseintes poi in questa vita da isolato trova una sorta di nevrosi, per cui la sua sconfitta, perché è anche lui un vinto, sarà dover rientrare nella vita di tutti i giorni. Per spiegare il titolo del romanzo, lui ha tentato di vivere "a ritroso", cioè "controcorrente", di tirarsi fuori della corrente di tutti in questa villa particolare: Ma il titolo spiega anche l'operazione successiva, quando il protagonista risale la corrente che ha creato, cioè ritorna indietro, ritorna sui suoi passi ad essere quello che era prima. E' una sconfitta, ma per non rischiare qualcosa di peggiore, che è la nevrosi, quando il medico gli consiglia appunto, per risanarsi in qualche maniera, di tornare a vivere perfettamente integrato nel suo mondo. E comunque il percorso per uscire, per poi rientrare forzato nella normalità, spiega un mondo in difficoltà, nel quale sono entrati in crisi i valori, non più la realtà oggettiva, determinata del naturalismo, ma la realtà del nuovo, nascente, decadentismo.

Cosa che viene confermata nell'altro pilastro della letteratura decadente, "Il ritratto di Dorian Gray", di Oscar Wilde, inglese e irlandese. Sappiamo di lui, vissuto nell'età della regina Vittoria, in un ambiente, questo pure, conservatore, con una regina, definiamola pure così, bacchettona, che non sopportava le grandi novità, figuriamoci quanto potesse sostenere in quel periodo, la seconda metà dell'Ottocento, la figura di un dichiarato omosessuale come Oscar Wilde, che era contento di creare scandalo. Si potrebbero citare tante opere e giudizi, di questo scrittore che era poi anche autore di aforismi molto acuti, ma soprattutto ricordiamo la vicenda che lo portò in carcere addirittura, quando si svelò la sua relazione con il compagno e la moglie, perché Wilde era regolarmente sposato, dovette anche lei soffrire questo abbandono, questa sorta di tradimento. Quello che rimane comunque è l'atteggiamento censorio dell'ambiente vittoriano nei confronti dell'autore del "Ritratto", che è pubblicato nel 1891, sette anni dopo "A ritroso". Due anni prima D'Annunzio in Italia aveva già scritto "Il piacere".

Riferiamo molto rapidamente la storia. Il protagonista Dorian Gray, un bellissimo giovane, conosce un pittore che gli fa un ritratto. Henry Wotton, un altro conoscente del pittore, chiaramente omosessuale, viene subito attratto da questo giovane e cerca di indirizzarlo verso una vita di piacere, di godimento del bello, come vedremo in questo dialogo. Se tu, Diego, scegli di essere Wotton, io sono costretto ad essere Dorian Gray, spero di essere perdonato, Siamo in un giardino. Si sono appena conosciuti e questo è il primo dialogo tra i due...

"Andiamo a sederci all'ombra" disse lord Henry. "Parker ha portato da bere, e se restate ancora un poco nel riverbero vi sciuperete, e Basil smetterà di ritrarvi. Non dovete davvero lasciarvi scottare dal sole. Sarebbe inopportuno".

"Che importanza può avere?" esclamò Dorian Gray, ridendo, sedendosi sulla panchina in fondo al giardino.

HENRY: "Dovrebbe essere per voi d'importanza capitale, signor Gray".

DORIAN: "Perché?"

HENRY: "Perché possedete la gioventù più splendida, e la gioventù è l'unica cosa degna di essere posseduta".

DORIAN: "Non mi sembra, lord Henry".

HENRY: "Non vi sembra adesso. Un giorno, quando sarete vecchio e aggrinzito e brutto, quando il pensiero avrà segnato la vostra fronte coi suoi solchi, e la passione marcato le vostre labbra col suo orribile fuoco vi sembrerà, vi apparirà terribile. Adesso, ovunque voi andiate incantate il mondo. Sarà sempre così?... Avete un volto meravigliosamente bello, signor Gray. Non accigliatevi. È vero. E la bellezza è una forma di genio... più alta, invero, del genio, e non abbisogna di spiegazioni. È uno dei grandi fatti del mondo, come la luce del sole, o la primavera, o il riflesso nell'acqua cupa di quella conchiglia d'argento che chiamiamo luna. Non può essere discussa. Ha diritto divino di sovranità. Rende principi coloro che la posseggono... Sorridete? Ah! quando l'avrete perduta smetterete di sorridere... la gente a volte dice che la bellezza è solo superficiale. Può anche essere, ma almeno non è superficiale come il pensiero. Per me, la bellezza è la meraviglia delle meraviglie. Solo la gente mediocre non giudica dalle apparenze. Il vero mistero del mondo è il visibile, non l'invisibile... Sì, signor Gray, gli dei sono stati buoni con voi. Ma quello che danno gli dei subito si riprendono. Non avete che pochi anni da vivere veramente, perfettamente e pienamente. Quando la vostra gioventù se ne sarà andata, la vostra bellezza si partirà con essa, e allora scoprirete che per voi non ci sono più trionfi, o dovrete accontentarvi di quei trionfi insignificanti che la memoria del vostro passato avrà reso più amari delle sconfitte. Ogni mese che se ne va vi avvicina a qualcosa di terribile. Il tempo è geloso di voi e muove guerra ai vostri gigli e alle vostre rose. Diventerete giallastro, le guance scavate, lo sguardo spento. Soffrirete orribilmente... Ah! godetevi la giovinezza finché l'avrete. Non sprecate l'oro dei vostri giorni a ascoltare i noiosi, cercando di migliorare un fallimento inevitabile, o gettando la vostra vita agli ignoranti, agli ordinari, ai volgari. Questi sono i traguardi malsani, i falsi ideali della nostra epoca. Vivete! Vivete la vita meravigliosa che è in voi! Niente di voi vada perduto. Siate sempre alla ricerca di nuove sensazioni. Non abbiate paura di niente... Un nuovo edonismo: ecco quello che manca al nostro secolo. Potreste esserne il simbolo visibile. Con la vostra personalità non c'è nulla che non possiate fare. Il mondo è vostro per una stagione. Quando vi vidi m'accorsi che voi ignorate completamente quello che siete in realtà, quello che voi in realtà potreste essere. Tante cose di voi mi piacquero, che io sentii di dovervi svelare qualche cosa di voi stesso. Immaginai il vostro dramma, se voi viveste inutilmente. E la vostra gioventù durerà un tempo così breve, così breve. Gli umili fiori del prato avvizziscono, ma rifioriranno ancora. Quest'altro giugno l'acacia sarà d'oro, come è ora.

Abbiamo operato questa lettura per far capire qual è il messaggio che Wotton manda a Dorian Gray, che recepisce la lezione, segue il dettame del vivere alla giornata, del godere del bello, del giovane, del momento, perché poi la nostra gioventù si corrompe, questo invito all'edonismo che è implicito nell'estetismo. E, per una specie di sortilegio, il ritratto che gli ha fatto Basil invecchia al posto suo. Lui, corrotto, consumato dal vizio, dovrebbe invecchiare, ma rimane sempre bello e giovane come prima, finché questo ritratto gli diventa insopportabile, tanto che un giorno, dopo molto tempo, vedendosi dipinto come un vecchio, squarcia questo dipinto e all'improvviso la vecchiaia del ritratto si riproduce su di lui, che cade morto. Questa è la grande invenzione fantastica di Oscar Wilde per rappresentare il mito della bellezza. Questo mito viene ripreso da D'Annunzio nel romanzo "Il piacere", dove il protagonista, Andrea Sperelli, vive anche lui secondo un ideale estetico. Questo grande culto dell'arte glielo ha trasmesso il padre. Vive la vita come un'opera d'arte. Vi leggo un passo significativo...

Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte.

Vediamo quindi come l'ideale estetico sia anche un ideale aristocratico. L'esteta si distingue dalla massa. E' un discorso molto importante da un punto di vista sociale...

Il conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta, unico erede, proseguiva la tradizione familiare. Egli era, in verità, l'ideale tipo del giovane signore italiano del XIX secolo, il legittimo campione d'una stirpe di gentiluomini e di artisti eleganti, ultimo discendente d'una razza intellettuale.

Ricordiamo che la stessa distinzione sociale avevamo visto nei "Viceré". Qui è in direzione estetica, non politica, però ha un suo risvolto politico...

Egli era, per così dire, tutto impregnato di arte. La sua adolescenza, nutrita di studi vari e profondi, parve prodigiosa. Egli alternò, fino a vent'anni, le lunghe letture coi lunghi viaggi in compagnia del padre e poté compiere la sua straordinaria educazione estetica sotto la cura paterna, senza restrizioni e costrizioni di pedagoghi. Dal padre a punto ebbe il gusto delle cose d'arte, il culto passionato della bellezza, il paradossale disprezzo dei pregiudizii, l'avidità del piacere.

Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: "Bisogna "fare" la propria vita come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita di un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui.

Si introduce anche il tema della superiorità. Infatti tanti sono i percorsi che si intitolano "dall'esteta al superuomo". In D'Annunzio questo percorso sarà portato a termine. L'esteta diventerà un superuomo, ma è già un superuomo, anche se in una forma ancora embrionale, qui nel "Piacere", e maturerà nei romanzi successivi, che analizzeremo nella prossima lezione...

Anche, il padre ammoniva: "Bisogna conservare ad ogni costo intiera la libertà, fin nell'ebbrezza. La regola dell'uomo d'intelletto, eccola: — Habere, non haberi.,,

Cioè "possedere, non essere posseduti". Essere padrone della realtà. Si svilupperà poi il tema nel senso di padrone anche degli altri. E l'esteta diventerà il tribuno, quello che, come Consalvo nei "Viceré", riesce a regolare e governare le masse. Poi la storia di Andrea Sperelli è anche quella di un uomo combattuto fra due donne. Conosce Maria Ferres, poi Elena Muti, poi torna con la prima, ma la Muti è quella che lo intriga di più dal punto di vista erotico, un campo per cui D'Annunzio ebbe tanto successo: era letto moltissimo soprattutto dal pubblico femminile, perché i suoi romanzi erano pieni di passione. La storia di Sperelli, con un risvolto, se vogliamo, banale, è che, quando ritorna con Maria Ferres, in un rapporto d'amore pronuncia il nome della donna con cui aveva avuto una lunga relazione, Elena, e a quel punto scombina tutto con Maria.

Maria ed Elena in fondo, al di là di questo spunto superficiale, sono due esemplificazioni dell'essere femminile nella fantasia di un uomo: quella più regolare e classica (Maria Ferres) e quella fuori della norma, più intrigante e più attraente (Elena Muti). In questa dicotomia viene rappresentata la stessa dicotomia che fondavano Des Esseintes e Wotton, tra una vita normale e una vita da esaltato, che è la vita dell'esteta e poi del superuomo. Ma continueremo questo ragionamento nella prossima lezione. Arrivederci.

OTTAVA LEZIONE

L'ARTE DEL SECONDO OTTOCENTO: DAL REALISMO AL POSTIMPRESSIONISMO

Ottava lezione, con Diego. L'ultima volta ci siamo soffermati sulla figura dell'esteta, in Huysmans, Wilde e D'Annunzio. Oggi facciamo una digressione di tipo estetico, ma nel senso dell'arte figurativa di questo periodo, cercando di spostarci dal realismo al postimpressionismo, in parallelo con l'evoluzione del naturalismo nel decadentismo che abbiamo esaminato nelle lezioni precedenti. Presenteremo alcuni dei più grandi protagonisti dell'arte figurativa del tempo. Qualcuno vi risulterà ignoto, però ve ne saranno alcuni di cui avrete sentito, almeno una volta nella vostra vita, parlare.

Cominciamo subito da un rappresentante del realismo, che si mette bene in linea con il naturalismo e il gusto della realtà che c'è nell'età del positivismo: Gustave Courbet. Lo presentiamo attraverso un suo dipinto, "Lo spaccatore di pietre", che dà il senso dell'attenzione alla realtà, una sorta di fotografia del reale che corrisponde al verismo e al naturalismo, che con la ricerca letteraria si proponevano di ritrarre il vero. Courbet tra l'altro ha avuto un'esperienza particolare, è stato protagonista della Comune di Parigi, un'esperienza rivoluzionaria del 1871, che durò pochi mesi ma avrebbe lasciato il segno nella società francese, europea e mondiale. Fu un esperimento di rivoluzione per indirizzare la società nel mito e nella dimensione del comunismo e della divisione dei beni. Avrebbe lasciato poi i segni nella società francese con reazioni e atteggiamenti autoritari, che poi si sarebbero manifestati anche in altri stati europei, tutti con il timore, questi governi, che si potesse ripetere quell'esperienza da loro. Resta comunque, la primavera del '71, che è anche il titolo di una commedia di Adamov (un testo teatrale molto interessante, Diego), uno dei capisaldi della filosofia della rivoluzione, in ogni campo, la protesta delle masse sfruttate nei confronti del potere delle classi dominanti, con la proposta, come in quel caso, di un governo popolare. Courbet finì anche in carcere per questo motivo. Rivelerà comunque questa sua volontà di incidere sulla realtà con un dipinto che vedremo tra poco. Ma prima vorrei che tu, Diego, ci anticipassi che cosa dice Courbet in una delle sue riflessioni...

Voi che pretendete di rappresentare Carlo Magno, Cesare e Gesù Cristo, in persona, sapreste fare il ritratto di vostro padre? Da parte mia considero un uomo con curiosità, così come considero un cavallo, un albero, un qualsiasi oggetto della natura.

Infatti questo spaccatore di pietre è un elemento semplice della vita. Se poi ha scelto proprio questo personaggio, in lui si rivela la sua grandissima vocazione sociale. Però quello che interessa a lui è il particolare e così come è rappresentato, è inutile andare a cercare quello che cercava in fondo la pittura ufficiale del primo Ottocento, cioè la celebrazione. Quindi Courbet fu rivoluzionario nei confronti di questa pittura e la rivoluzione fu questo suo realismo. Pensate poi come cambiano le cose: il realismo dovrà poi subire la rivoluzione di impressionisti e postimpressionisti.

Ma poi Courbet rivela il suo atteggiamento un po' fuori delle righe in questo ritratto delle "Signorine sulla riva della Senna", che fu giudicato (e giudicatelo anche voi) sconveniente. Cos'è che appariva sconveniente? Il fatto che delle donne sole potessero, in questo abbigliamento, stendersi sotto delle frasche sulla riva della Senna. L'atteggiamento che vedete, che non contiene nulla ai nostri occhi, è scomposto per la borghesia benpensante del secondo Ottocento.

Passiamo ora ad un altro attore del verismo in arte, Giovanni Fattori. Vediamo, subito dopo la sua immagine, uno dei suoi dipinti più famosi, "Bovi al carro". Notiamo la tecnica nuova. Fattori ha intanto scelto delle dimensioni particolari, in un quadro molto sviluppato nel senso della larghezza rispetto all'altezza. E poi il soggetto fondamentale che dà il titolo all'opera non è al centro. Anche questa scelta eccentrica è un'innovazione. E il paesaggio stesso, come ci dicono i migliori testi di commento artistico, è dato attraverso delle rapide strisce di colore, senza indugiare troppo nel particolare. Quindi ci si sta orientando verso quella semplificazione che poi vedremo dominare nell'impressionismo.

DIEGO: Vanno anche ad equilibrare da questo lato la presenza dell'immagine in primo piano a destra...
E poi ci sono delle strisce...

DIEGO: ...di colori differenti: la terra arata, quella da arare e poi queste colline...

Qui siamo all'esperienza dei cosiddetti "macchiaioli". Vediamo cosa si dice di loro. Leggi Diego...

I macchiaioli fiorentini si opponevano alla pittura accademica in nome di una più diretta aderenza al vero: rifiuto dei soggetti storici e mitologici, adozione di una tecnica pittorica tesa a rendere la modulazione delle luci e delle ombre attraverso il brusco accostamento di macchie di colori elementari, senza contorni né chiaroscuri. Fattori definì questa tendenza "una nuova ricerca del verismo", orientata a tradurre in immagini "le manifestazioni della natura" e a realizzare "un'illustrazione sociale del nostro secolo".

Fattori, fiorentino, frequentava il Caffè Michelangelo, che fu un punto di incontro molto importante. Ma, in questa rapida escursione, passiamo a un altro pittore francese, Edouard Manet. Della sua vita ricordiamo che nella seconda parte di essa fu paralizzato agli arti inferiori e dipinse in queste condizioni fino alla morte. Dopo il suo ritratto, passiamo a passare le immagini di uno dei suoi quadri più famosi, "Olimpia". Vediamo subito cosa si dice di questo dipinto. Leggi Diego...

Olimpia è coricata sul suo letto senza altro ornamento che una rosa che adorna la stoppa dei suoi capelli. Questa donna è di una bruttezza completa; la sua faccia è stupida, la pelle cadaverica. Manet l'ha talmente storpiata che sarebbe impossibile rimuovere braccia e gambe.

Questo fu il commento di un giornale del tempo, che dimostra come fu accolto questo dipinto, che vi facciamo confrontare, anche perché nel suo atteggiamento ne è una citazione, con la "Venere di Urbino" di Tiziano. Vedete che la disposizione di questa figura femminile è molto simile. Ma subito si nota la differenza del modo di trattare il colore, il chiaroscuro. Mentre nel modello di Tiziano c'è ombreggiamento, rilievo, volume, Manet ha voluto appiattire tutto con questo bianco e con quest'assenza di chiaroscuro. Addirittura c'è una linea che contorna la figura. E poi c'è questo particolare della schiava che porta dei fiori che sono l'omaggio di un ammiratore. Questi fiori portati come omaggio di un ammiratore fanno scandalo anche loro, perché appunto dichiarano la natura di prostituta di questa protagonista. E ricordo che questo bianco, questo appiattimento della pelle di questo nudo lo fa apparire più sconvolgente. Volutamente ha fatto questo Manet per colpire l'attenzione del suo pubblico.

Ci spostiamo ora all'impressionismo di Claude Monet, altro francese. Vi facciamo subito vedere, dopo il suo ritratto, che ce lo inquadra come personaggio, un suo famoso dipinto: "Impressione di sole nascente". Dobbiamo intanto ricordare che Monet, quando destò sensazione questa sua opera, qualcuno, sconvolto, gli chiese che titolo gli si dovesse dare, perché lui non lo aveva dato, rispose:

Dato che ovviamente non può passare per una veduta di Le Havre, scrivete "Impressione".

E di qui nasce l'impressionismo. Monet vuole dire che in fondo non è importante il titolo, non è importante il contenuto, il "che cosa", ma il modo, il "come". Il modo lo noterete subito, in contrasto con quanto abbiamo visto prima: strisce di colore, appena accennato il disegno, perché quello che deve contare è l'impressione, soggettiva, veloce anche, rapida. Sono quadri che si realizzavano in pochissimo tempo, tanto che un'accusa mossa da qualche critico fu che era come...

Un abbozzo scombinato: una carta da parati al suo stato iniziale è più rifinita di questa marina.

Quello che mancava era proprio la rifinitura. Infatti è volutamente solo accennato ogni tratto del quadro nel suo insieme. La stessa cosa la ritroviamo nell'altro grande, ancora più famoso, dipinto di Monet, uno dei tanti che ritraggono "La stazione di Saint Lazare", un posto importante di Parigi...

DIEGO: Ci siamo stati nel '98, in viaggio d'istruzione. Passammo da questa stazione.

Guardate qui: il vapore del treno, le nuvole, l'atmosfera, tutto molto indistinto. Non c'è quella determinazione quella rifinitura che erano nel classico modo di dipingere del realismo. Chiaro che poi si meritava l'accusa di dipingere carta da parati, da parte di chi non poteva apprezzare la novità. Infatti la carta da parati è fatta così, con immagini abbozzate, perché non possiamo metterci a fare un quadro per ogni parte della casa.

DIEGO: Il bello è proprio questo, che ,pur avendo un panorama apparentemente indistinto, riusciamo ad immaginare una stazione con il treno, il vapore, una serie di elementi...

E poi c'è anche, in questo caso, il rilievo di contenuto, dell'industria, il mondo dell'operosità, del lavoro, il mondo della trasformazione industriale di questo periodo. Per cui protagonista diventa il treno, la stazione, il vapore. E a proposito di vapore, mettendo in relazione questo dipinto con quello che poco prima abbiamo presentato, il punto di unione tra i due è l'elemento umido, è l'acqua. Gli impressionisti ameranno dipingere soprattutto l'acqua, perché è mobile, perché dà sensazioni dinamiche, di continuo cambiamento. Poi, tra l'altro, caratteristica di questo gruppo, se pensiamo alle "Ninfee" dello stesso autore, era che amavano dipingere lo stesso soggetto in diverse ore della giornata, perché volevano appunto fotografare e imprimere la sensazione del momento. Lo stesso paesaggio, nelle diverse ore della giornata, prendeva diversa luce. Così dipingevano la trasformazione della realtà. E proprio perché questo è il loro intento, conseguentemente si spiega la mancanza di rifinitura, come dicevamo, in quanto dove vano dipingere molto velocemente.

Con Edgar Degas, che vi facciamo vedere in un suo ritratto, entriamo nell'ambito della anticipazione del postimpressionismo, che sarà l'evoluzione dell'impressionismo. L'impressionismo possiamo collocarlo a metà fra il verismo e il decadentismo. Ma nella sua fase postimpressionista è già decadente. Degas, dunque, è anche lui un punto di snodo. Vi facciamo vedere "L'assenzio", in cui sono ritratti due personaggi, un uomo con la barba e una donna che frequenta questo Caffè dove si usa l'assenzio. Un pezzo di vita, una "tranche de vie", direbbero in questo periodo i francesi. Teniamo presente che uno dei personaggi è un amico del pittore, mentre l'altra è una conoscente. Quindi una parte del vissuto stesso dell'autore. Ediamo che qui già si vuole rappresentare la profondità della figura rappresentata. C'è la pensosità, questo sguardo un po' assente, affondato nel vuoto...

DIEGO: Un po' ubriaca, probabilmente, perché l'assenzio poi fa questo effetto...

Viene fuori anche il vizio, ovviamente. Però non siamo molto avanti con gli anni, siamo nel 1875. Il Caffè presso il quale viene realizzato questo dipinto è il "Cafè Nouvelle Athènes", frequentato dagli impressionisti.

Dopodiché passiamo a Paul Cézanne, un autore che ancora di più ci porta verso l'esperienza postimpressionista di un "dipinto della mente". Infatti dice Cézanne...

Nella pittura ci sono due cose: l'occhio e il cervello, ed entrambe devono aiutarsi fra loro.

E' una pittura più cerebrale, quella di Cézanne. Qui vi facciamo vedere "I giocatori di carte", famosissimo dipinto. Non sono nemmeno centrati benissimo: quello di destra più ai margini, quello di sinistra un po' più staccato. I colori non sono così vivaci, C'è una specie di fusione di colori, un rapporto fra marrone e giallo, i due estremi. Questa tovaglia è quasi un po' rigida, a rappresentare la particolarità della situazione. Se riusciamo a vedere anche i particolari del volto dei due personaggi abbiamo un'impressione più chiara di una compenetrazione di colori e forme. L'autore non disegna ma realizza l'insieme attraverso strisciate di colore. Viene rappresentata la realtà come è per noi, ordinata non per se stessa ma dalla mente del pittore, ricostruita, riorganizzata dalla sua mente. Ricordiamo ancora che usa dei solidi geometrici, cilindro, cono, e così via.

L'ultima considerazione che facevamo sul colore ci porta al grandissimo Vincent van Gogh, il campione del postimpressionismo. Tutti conoscono la vicenda di Van Gogh e Gauguin, da noi già accennata. Van gogh è un disadattato, ma non tutti sanno, come già sottolineato qualche lezione fa, che è stato un uomo di grande interesse sociale. Figlio di un predicatore, ha sempre amato il testo sacro, ma nella sua parte sociale, come nella migliore tradizione evangelica. Infatti ha dipinto anche una bibbia, come vediamo. Ma

soprattutto, per entrare nella tematica di van Gogh bisogna andare al termine della sua esistenza, al suo suicidio, che dimostra il suo difficile rapporto con la realtà, in parte dovuto alla vicenda sentimentale con Gauguin, con il famoso episodio in cui si tagliò una parte dell'orecchio per dimostrarci quanto ci tenesse alla sua amicizia e per farsi perdonare per uno sgarro.

Vi facciamo vedere il famoso "Campo di grano con volo di corvi", un dipinto dell'ultimo periodo della sua vita, quando appunto sente incombere la tragedia della sua esistenza. Ma prima di questo c'è tutta la storia che viene raccontata, sempre attraverso i suoi quadri, dalla cameretta in cui viveva, dai volti che di tempo in tempo si ritrova davanti, come quello dell'Arlesiana, alla chiesa, ai luoghi d'origine, alle vedute di Arles, il paese della Provenza dove era stato protagonista anche Cézanne (anzi la stessa montagna di Cézanne è nei dipinti di van Gogh). Se avviciniamo il nostro sguardo alla tela, vediamo la sua tecnica, fatta di spesse, dense, strisciate di colore, visibili in questo famosissimo "I girasoli".

Guardando da lontano abbiamo una visione d'insieme naturale, ma da vicino ci colpisce questa materialità dei colori, che rappresenta la materialità e il tormento dell'esistenza vissuta da van Gogh, che si esprime ancora di più nei tanti suoi autoritratti. Non abbiamo tanto tempo per addentrarci in altre considerazioni, ma voglio ricordare, a proposito dei suoi interessi sociali, che ha avuto anche dei problemi, è stato allontanato come personaggio pericoloso.

Chiudiamo con "Il grido" di Edvard Munch, norvegese, già da noi citato per l'angoscia di "Spleen" di Baudelaire. Questo è il suo dipinto più famoso. Leggiamo una pagina del diario in cui lui stesso parla della situazione che lo ha portato poi a realizzare quest'opera...

Camminavo lungo la strada con due amici – quando il sole tramontò – il cielo si tinse all'improvviso di un rosso sangue – mi fermai, mi appoggiai stanco morto a un recinto – sul fiordo nerazzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco – i miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura – e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura.

Se facciamo caso, questo volto un po' deformato ha le linee che corrispondono alle linee ondulate che sono nel resto del dipinto, occupa la posizione quasi centrale del quadro e questo movimento delle nuvole, del mare, del paesaggio e del volto stesso su questo ponte rappresenta flussi della mente, difficoltà della vita, l'angoscia esistenziale. Vi facciamo vedere anche una xilografia in bianco e nero, prova del quadro, che rappresenta certamente anche l'isolamento; poi queste due figure lontane sono una presenza misteriosa. Comunque le mani a parare le orecchie suggeriscono qualcosa che non è definito. Il quadro suggerisce al visitatore uno stimolo, che ognuno interpreta. E' l'urlo della realtà, l'urlo della società, che è insopportabile per questo individuo, è l'assurdità del vivere.

DIEGO: L'ostilità, anche, della società in cui si vive.

Certamente. E la forma ondulata riproduce il tema della larva, quindi non è altro che una riflessione sulla vita larvale, cioè dell'essere noi delle larve nell'universo, il senso di cose inconcludenti, di cose di cui non riusciamo a vedere uno scopo, quella famosa crisi di valori, fondamentale e profonda, del decadentismo. Rinviamo alla prossima lezione la riflessione sull'analisi che fa Carlo Salinari, adatta appunto per introdurre quell'argomento. Arrivederci.

NONA LEZIONE

MITI DEL DECADENTISMO: FANCIULLINO E SUPERUOMO

Nona lezione, con Diego, il nostro studente attore, sempre alle prese con la “Difesa del Camminante”, ispirato a Giovannitti?

DIEGO: Ultime repliche. Poi inizio con “Alceste” di Euripide.

Impegnativo testo. Che riferimento riesci a fare tra Alceste e qualcosa di cui abbiamo parlato insieme in queste lezioni?

DIEGO: Quando abbiamo affrontato alcuni personaggi che andavano verso la morte, siccome questo è il tema centrale della tragedia...

Questa è un'epoca così fatta, di continui riferimenti alla morte, ma è una caratteristica della letteratura avere queste malinconie. E in tema di malinconia apriamo con “Languore” di Verlaine, grandissimo poeta francese, che inaugura il decadentismo in poesia, come abbiamo detto che “A ritroso” di Huysmans inaugurava il decadentismo in narrativa. Siamo nel 1883, mentre il romanzo sarà pubblicato l'anno dopo, nel 1884.

Sono l'impero alla fine della decadenza,
che guarda passare i grandi barbari bianchi
componendo acrostici indolenti dove danza
il languore del sole in uno stile d'oro.

Soletta l'anima soffre di noia densa il cuore.
Laggiù, si dice, infuriano lunghe battaglie cruenti.
O non potervi, debole e così lento ai propositi,
e non volervi far fiorire un po' quest'esistenza!

O non potervi, o non volervi un po' morire!
Ah! Tutto è bevuto! Non ridi più, Batillo?
Tutto è bevuto, tutto è mangiato! Niente più da dire!

Solo, un poema un po' fatuo che si getta alle fiamme,
solo, uno schiavo un po' frivolo che vi dimentica,
solo, un tedio d'un non so che attaccato all'anima!

Fuori le battaglie, ai confini dell'impero. Verlaine si finge uomo del periodo della decadenza dell'impero romano, quando tutto viene sconvolto e sembra non esserci più spazio per la poesia, per il divertimento cerebrale, rispetto ai grandi problemi che incombono. Lui dice che si sente l'impero alla fine della decadenza, cioè in un momento estenuato, esangue, in cui non c'è più forza, non c'è più riferimento, insomma è lo sbandamento della società della fine dell'Ottocento. Lui stesso ha intitolato questa poesia “Le decadent”, titolo che nelle traduzioni è “Languore”. E con “decadente” riprende la definizione che davano di lui e degli altri poeti maledetti i contemporanei, che li consideravano tali con atteggiamento spregiativo, E loro assumono questo termine a loro riferito in direzione negativa come una bandiera. Da qui nascerà il termine “decadentismo”, a caratterizzare il grande cambiamento di gusto. Infatti è un po' il destino degli emarginati essere poi gli anticipatori del nuovo.

Oggi, dunque, entriamo nel decadentismo con un ragionamento che fa un grande critico italiano, Carlo Salinari, autore di un testo intitolato “Miti e coscienza del decadentismo”, nel quale sostiene che ci sono due fasi, all'interno del decadentismo: la fase dei Miti e la fase della Coscienza. La prima è la fase immatura, la seconda la più matura. Ciò corrisponde all'idea che, quando niente funziona nella società, ci si sperde nei

miti, ci si riversa nei miti irrazionali per evadere dal problema contingente. In questo momento però non si ha consapevolezza del perché lo si fa. Mentre quando si arriva a questa matura considerazione della ragione che ci ha portato a questo tipo di evasione e si arriva ad analizzare il problema del nostro intervento nella società, siamo nella fase della coscienza.

Questo discorso lui lo fa per la letteratura italiana, individuando come autori della fase dei miti Pascoli, D'Annunzio e Fogazzaro, e come autori della fase della coscienza Svevo e Pirandello. I miti che lui esamina sono per Pascoli il fanciullino, per D'Annunzio il superuomo e per Fogazzaro il Santo. Parliamo subito di quest'ultimo perché poi lo abbandoneremo.

Il Santo, nell'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro, è un protagonista attraversato da una grande ispirazione cristiana, che vorrebbe una rigenerazione dell'umanità, della società sulla base dei sentimenti e della spiritualità che vengono dai Vangeli. Il "Santo" corrisponde a quell'esperienza che prende il nome di "modernismo", all'interno della Chiesa Cattolica della fine dell'Ottocento, che ha una delle sue espressioni anche nell'enciclica "Rerum Novarum" di Leone XIII, un'enciclica sociale, che si occupa dei problemi del mondo del lavoro, ma poi avrà anche risvolti nei movimenti organizzati cattolici, che dalle Leghe bianche, che rappresentavano i diritti dei contadini e dei braccianti agricoli, affiancate a quelle "rosse", marxiste e comuniste, si sviluppano verso figure come quella di Luigi Sturzo, del futuro partito popolare e poi democrazia cristiana.

Quindi il Santo è il mito dell'uomo che vuole rigenerare l'umanità, riproduzione, dopo diversi secoli, di quell'uomo nuovo che avrebbe dovuto rigenerare il mondo, di cui parlava dante e prima di lui avevano parlato i millenaristi, che avevano pensato a qualcuno che potesse cambiare il mondo dopo l'anno mille. Dante, ricorderete, immagina che possa essere uno della famiglia della Scala a cambiare la situazione politica del suo tempo.

Gli altri due miti sono quelli del fanciullino e del superuomo. E Salinari dice, nel suo costrutto generale, che sono due forme di evasione dalla realtà, opposte. La prima è una sorta di regressione dalla realtà, un'incapacità di affrontarla, per chiudersi appunto nel mondo di quando eravamo fanciulli, per conservarci tali. L'altra invece è un uscire dalla realtà per andare oltre, credendo di superarla, ma non essendone capaci perché è anche quella una forma di elusione del sano confronto con i problemi. Il fanciullino è quello che regredisce ponendosi al di sotto della realtà e il superuomo è quello che aggredisce ponendosi al di sopra della stessa, in una deformazione del pensiero nietzschiano che poi controlleremo e definiremo.

Ma voglio subito darvi un'idea di cosa sia il fanciullino per Pascoli, attraverso quello che ci leggerà Diego...

È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi, come credeva Cebes Tebano che primo in sé lo scoperse, ma lagrime ancora e tripudi suoi. Quando la nostra età è tuttavia tenera, egli confonde la sua voce con la nostra, e dei due fanciulli che ruzzano e contendono tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo, uno strillare e un guaire solo. Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello. Il quale tintinnio segreto noi non udiamo distinto nell'età giovanile forse così come nella più matura, perché in quella occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell'angolo d'anima d'onde esso risuona. E anche, egli, l'invisibile fanciullo, si perita vicino al giovane più che accanto all'uomo fatto e al vecchio, ché più dissimile a sé vede quello che questi. Il giovane in vero di rado e fuggevolmente si trattiene col fanciullo; ché ne sdegna la conversazione, come chi si vergogni d'un passato ancor troppo recente. Ma l'uomo riposato ama parlare con lui e udirne il chiacchiericcio e rispondergli a tono e grave; e l'armonia di quelle voci è assai dolce ad ascoltare, come d'un usignuolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora.

Vedete, Pascoli a questo punto stabilisce due diversi atteggiamenti dell'uomo verso la sua infanzia: quello della giovinezza, in cui ti ritrovi ad allontanare il tuo essere fanciullo, perché vuoi maturare presto, e quello della vecchiaia, in cui ritorni e ripieghi nostalgicamente al tuo mondo fanciullo. Quindi chi ascolta di più il

fanciullo che è dentro di noi è il vecchio, rispetto all'uomo maturo. Si sta discutendo di quell'essere capaci di ascoltare quel fanciullo che è dentro di noi, che, per capirci, è l'animo poetico...

Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei. Egli è quello che piange e ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione. Egli è quello che nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva. Egli è quello che nella gioia pazza pronunzia, senza pensarci, la parola grave che ci frena. Egli rende tollerabile la felicità e la sventura, temperandole d'amaro e di dolce, e facendone due cose ugualmente soavi al ricordo. Egli fa umano l'amore, perché accarezza esso come sorella (oh! Il bisbiglio dei due fanciulli tra un bramire di belve), accarezza e consola la bambina che è nella donna. Egli nell'interno dell'uomo serio sta ad ascoltare, ammirando, le fiabe e le leggende, e in quello dell'uomo pacifico fa echeggiare stridule fanfare di trombette e di pive, e in un cantuccio dell'anima di chi più non crede, vapora d'incenso l'altarino che il bimbo ha ancora conservato da allora. Egli ci fa perdere il tempo, quando noi andiamo per i fatti nostri, ché ora vuol vedere la cinciallegra che canta, ora vuol cogliere il fiore che odora, ora vuol toccare la selce che riluce.

E ciarla intanto, senza chetarsi mai; e, senza lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e ridirle, perché egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente.

Questo è l'animismo tipico del bambino, questo animare le cose e dare loro un nome. Secondo Pascoli il fanciullino è la poesia che è in noi, la capacità di meravigliarci, di sorridere per un nonnulla. Ma al di là di tutto questo, che sembra chiaro, esaminiamo quello che c'è dietro questo atteggiamento di Pascoli. E' un uomo insicuro, che, avete visto, sottolinea le paure, sottolinea la rudezza, la volgarità, tutte cose che lui rifiuta della realtà, un uomo particolarmente sensibile, segnato in questo dalla sua esperienza, di cui parleremo in dettaglio nella prossima lezione; ma sappiamo che la sua vita è stata travolta dalla morte prematura del padre, poi quella della madre, poi la sua incapacità di crearsi una realtà familiare. E quindi il suo interesse morboso per le sorelle, che vedremo. Poi c'è la sua esperienza socialista, di cui pure parleremo.

Ma a noi interessa in questo momento ritrarre l'espressione di un uomo insicuro che regredisce nell'ambito della fanciullezza, dell'infanzia e della purezza, dell'incanto dell'innocenza, perché ha paura di una realtà che innocente non è, che è pericolosa perché corrotta, e quindi non rassicurante. E opponiamo a questo il superuomo dannunziano, un'immagine che traiamo da uno dei romanzi in cui si caratterizza il suo superomismo, "Le vergini delle rocce", in cui, nella sostanza, si parla del tentativo da parte di un superuomo, Claudio Cantelmo, di fare con una superdonna dei superfigli, in maniera molto banale. E' un uomo che cerca la donna ideale, che deve essere adeguata alle sue qualità, alle sue capacità ed essere in grado di generare con lui, che si sente aristocraticamente diverso dagli altri, un bambino degno. Tra le altre cose ci dice, in questo romanzo...

Domati i necessari tumulti della prima giovinezza, battute le bramosie troppo veementi e discordi, posto un argine all'irrompere confuso e innumerevole delle sensazioni, nel momentaneo silenzio della mia coscienza io aveva investigato se per avventura la vita potesse divenire un esercizio diverso da quello consueto delle facoltà accomodative nel variar continuo dei casi; ciò è: se la mia volontà potesse per via di elezioni e di esclusioni trarre una sua nuova e decorosa opera dagli elementi che la vita aveva in me medesimo accumulati.

Avevo valutato, io protagonista della mia vita, se potevo evitare di vivere una vita accomodante. Questo in sintesi. L'uomo che non cede ai compromessi. La vita come un crogiuolo nel quale lavora per farne un'opera d'arte. La vita gli dà gli elementi, il protagonista li deve rielaborare...

Mi assicurai, dopo qualche esame, che la mia coscienza era giunta all'arduo grado in cui è possibile comprendere questo troppo semplice assioma: - Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori, i quali lo hanno creato e quindi ampliato e ornato nel corso del tempo e andranno sempre più ampliandolo e ornandolo nel futuro.

Usa un linguaggio hegeliano: il mondo come rappresentazione, cioè la realtà che esiste perché è pensata. Ricordi da Hegel, l'idea che si fa realtà. Dunque è l'uomo che crea la realtà. E quale uomo? Un uomo particolarmente superiore agli altri, particolarmente sensibile, che ricrea la realtà...

Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare. - E riconobbi quindi la più alta delle mie ambizioni nel desiderio di portare un qualche ornamento, di aggiungere un qualche valor nuovo a questo umano mondo che in eterno s'accresce di bellezza e di dolore.

Chiaro il messaggio antidemocratico. Il tema della bellezza, che deriva dal vecchio estetismo, del dolore, ma tutto rielaborato e, secondo lui, esaltato dalla grandissima virtù dell'uomo superiore. E' una deformazione del mito nietzschiano, che aveva parlato di superuomo, ma intendeva un uomo che vive nella sua totalità, torna ad essere superuomo nel senso di superiore all'uomo che è stato finora perché limitato e condizionato dal cristianesimo e dal cattolicesimo, l'uomo che ha perso la parte fisica e materiale di sé, l'uomo che si è dedicato tutto all'anima e allo spirito, l'uomo che ha mantenuto lo spirito apollineo soltanto, la sua razionalità, ma non ha dato retta al suo spirito dionisiaco, alla sua irrazionalità, al suo istinto. Allora il superuomo per Nietzsche è colui che recupera l'integrità e l'unità del razionale e dell'irrazionale, cioè dell'essere pensante e dell'essere vivente...

DIEGO: Sono poi le prime frasi della "Nascita della tragedia", in cui si parla appunto, nel mondo greco, di questa fusione tra dionisiaco e apollineo, due cose inscindibili in una società sana, migliore, due cose che sono una dentro l'altra.

Bravo Diego. E allora superuomo in questo senso. Invece D'Annunzio lo semplifica, lo schematizza, lo elementarizza e lo svuota, questo superuomo nietzschiano che era denso, anche nella sua dimensione rivoluzionaria rispetto al modo tradizionale di intendere il rapporto tra l'individuo e la realtà in cui vive, e lo rende questo fantoccio che si sente superiore agli altri. Tra l'altro Nietzsche subirà la deformazione anche con il nazismo, con cui c'è un rapporto al di là della sua volontà: responsabile la sorella, responsabile Hitler stesso, ma certamente non era nelle sue intenzioni favorire la follia hitleriana.

Dunque per D'Annunzio il superuomo si distingue dalla massa, aggredisce la realtà e cerca di imporre la sua capacità, la sua superiore sensibilità, è il tribuno, immaginifico, colui che ha le immagini che gli altri non hanno, colui che riesce a dominare le masse e a indurle a fare qualcosa, a creare azione. Però inevitabilmente si pone al di sopra della realtà e non ha un rapporto regolare, naturale e maturo con la realtà stessa. Secondo Salinari anche questa è una forma di evasione irrazionale e inconsapevole.

Salinari poi fa un parallelo tra Crispi e Giolitti da una parte e D'Annunzio e Pascoli dall'altra. Crispi e Giolitti sono stati due grandi protagonisti della storia di fine secolo e del secolo successivo. Crispi è stato considerato il campione dell'autoritarismo, soprattutto per le sue repressioni sanguinose dei moti di fine Ottocento, i fasci siciliani e tutto quello che si sviluppa in quel periodo. Salinari sostiene che il legame tra Pascoli e Giolitti è quello di due nature vincenti. Pascoli, con il suo atteggiamento dimesso, è penetrato nella cultura italiana molto di più di D'Annunzio, è diventato un po' l'anima della nostra letteratura, nel lungo tempo...

DIEGO: Con il suo profilo basso...

Bravo. Con questo suo profilo basso è stato duraturo, così come Giolitti, soprattutto nell'età che prende da lui il nome, quando è stato capo del governo. Crispi invece, con i suoi metodi autoritari, con la sua violenta aggressione, anche addirittura con le sue insistite campagne in Africa, non è stato un vincente, ha preso anche due volte sonore mazzate, ad Adua e a Dogali, come avviene per D'Annunzio, un'esplosione di vitalismo che poi non rimane, non attecchisce profondamente.

Questo parallelo tra Giolitti e Pascoli e tra Crispi e D'Annunzio poi svela tutta la sostanza del ragionamento su questo critico, cruciale passaggio fra i due secoli, perché quando poi esamineremo l'età giolittiana, nella prossima lezione, vedremo in fondo che Giolitti realizzerà nel suo governo, pur essendo poi stato definito il ministro della malavita, autore di brogli elettorali e mafioso, come sappiamo, la trasformazione industriale dell'Italia, supererà i problemi di scontro fra masse operaie e datori di lavoro, con il suo metodo, che era quello di non intervenire, nei limiti del possibile, perché anche Giolitti lo ha fatto, mentre Crispi affrontava con maggiore durezza gli operai.

E Giolitti addirittura, nei suoi discorsi elettorali, nelle sue prolusioni durante la campagna che lo avrebbe portato a vincere in parlamento, e poi nei suoi rapporti con il partito socialista del tempo, all'epoca dei grandi scioperi di inizio Novecento, dimostrerà la sua lungimiranza, che, malgrado le accuse, sarà confermata anche nel periodo critico della vigilia della prima guerra mondiale, quando farà la scelta giusta, quella di non intervenire e si dimetterà per evitare la guerra. I fatti gli daranno ragione. E' stata una sciagura, una tragedia. Ma aveva già dimostrato la sua capacità di guardare lontano e aveva già sofferto per il suo atteggiamento, nel periodo dello scandalo della Banca Romana, nei primi anni '90 dell'Ottocento. Accadde che, secondo i suoi avversari, non aveva saputo affrontare con il giusto rigore, la giusta durezza, gli operai, i braccianti e i contadini in sciopero. Già allora aveva dimostrato quella che per altri era debolezza e per lui era maturo confronto per evitare danni maggiori. Cioè non era intervenuto con la forza. E gli montarono contro il grande scandalo, inventando in buona parte la sua responsabilità, che se non altro era molto minore di quella di Crispi...

DIEGO: Infatti è stata fatta una ricostruzione recente dello scandalo della Banca Romana, che si trova con quanto stiamo dicendo, secondo cui fra i responsabili c'è anche Giolitti, ma Crispi lo è di più perché ha tessuto di nascosto tutto.

Certo. Giolitti non aveva vigilato, ma Crispi aveva ordito tutto. E oggi possiamo ipotizzare quello che all'epoca non fu valutato, che lo scandalo fosse stato mosso con il secondo scopo, nascosto, di colpire l'uomo debole nei confronti delle masse in protesta, per portare al potere, come avvenne, chi potesse affrontare il problema con la forza, Crispi appunto.

Concludiamo la lezione ricordando che in questo momento di crisi dei valori la prima reazione è evadere nell'irrazionale e il perdere il contatto con la realtà. Vedremo più avanti come, dopo Pascoli e D'Annunzio, tornerà una matura analisi della condizione dell'uomo nella società e aprirà le porte alla contemporaneità. Arrivederci.

DECIMA LEZIONE

PASCOLI

LAVANDARE, TEMPORALE, XAGOSTO, LA GRANDE PROLETARIA SI E' MOSSA, IL GELSOMINO NOTTURNO

Decima lezione del terzo anno, con la stessa formazione, cioè con Diego accanto a me. Sarà dedicata a Giovanni Pascoli, di cui abbiamo già parlato ricordando i miti del decadentismo di Salinari, contrapponendo il "fanciullino" al superuomo di D'Annunzio. Ora avviamo un discorso più organico.

Pascoli è vissuto nella seconda metà dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento. E' morto all'età di 67 anni, per un cancro. Ha avuto una vita molto travagliata. Il primo lutto importante fu la morte del padre, un amministratore dei Torlonia, ucciso sul percorso di ritorno verso casa. La famiglia, con tanti figli, ne rimase sconvolta. Presto morì anche la madre e dei fratelli chi si chiuse in convento chi sbandò da un'altra parte. Alla fine Giovanni rimase con le due sorelle Ida e Maria. Ma anche questo trio si sgretolerà perché una delle due si sposterà; e il poeta la rimprovererà di avere rotto questo patto di non separarsi mai. Infatti lui e la sorella che non si è sposata faranno poi un gioco di piccoli ricatti e piccole scorrettezze, l'uno nei confronti dell'altra, per evitare che avvino dei rapporti duraturi con un eventuale partner.

Aveva 11 anni quando ha perso il padre, studia in collegio, studia Lettere all'Università, abbandona per darsi alla lotta politica, nelle file degli anarchici, viene anche arrestato e non ripeterà più questa esperienza. Torna allo studio e si laurea un po' tardi, a 27 anni. Già allora si distingueva per la sua conoscenza della poesia latina in particolare: fu traduttore e autore di versi in latino, vinse anche molti concorsi di poesia latina. Questi stessi concorsi lo segnaleranno prima per la docenza di letteratura latina e italiana nei licei, poi per un incarico universitario temporaneo e infine per la sostituzione di Giosuè Carducci sulla cattedra di letteratura italiana, dopo la morte di quello che era stato il suo mito, il poeta vate di cui aveva cercato di essere all'altezza. E sicuramente oggi, se si possono fare graduatorie di questo genere, lo ha superato, perché nell'insegnamento di oggi, se si deve sacrificare uno per ragioni di programma, è proprio Carducci. Infatti con me, Diego, alcuni anni fa non hai studiato Carducci.

Quando ebbe la cattedra di letteratura italiana, Pascoli dovette subire qualche mortificazione, perché subito si vedeva che non aveva la stessa personalità di Carducci. E questo era magari frutto di un pregiudizio, perché la personalità non dice della cultura, anche se, dal punto di vista della conoscenza delle letterature, Carducci forse gli era superiore.

Altre cose che ricordiamo della vita di Pascoli sono la sua adesione al socialismo, un socialismo umanitario e pacifista. E' stato a un certo punto anche nazionalista, nel senso che credeva nella necessità di un'affermazione dell'Italia in un'Europa che la metteva ai margini, e lo vedremo in uno scritto che esamineremo dopo. Da un punto di vista strettamente psicologico, c'è poi il suo rifugiarsi nel mito del nido, dell'unità e protezione familiare. Abbiamo visto come avesse paura della realtà e per questo retrocedesse all'infanzia, ma è proprio il nido familiare quello in cui cerca la maggiore difesa dai mali del mondo.

Era un socialista particolare, tolstoiano, francescano, non amava la lotta di classe, che proiettava da un ambito interno alla nazione in un contesto internazionale, nel contrasto fra potenze "imperiali" e "proletarie". Ne parleremo più avanti.

Intanto cominciamo a vedere qualcosa che ci dipinge lo stato d'animo e il carattere di Pascoli con le sue stesse parole, in una lettera a un amico riportata dalla sorella Maria...

Io sono solo solo...E così posso sfogarmi un poco, perché bisogna pur che nasconda a Maria i miei segreti dolori o presentimenti. Vedi: sarà "neurastenia", sarà "autosuggestione", sarà effetto della vita forzatamente casta e orribilmente mesta, ma io passo certe ore, meglio certi giorni, in cui mi pare di dover morire..., perché il cuore mi si frange all'improvviso. Batte, batte, mi pare di sentire da un momento all'altro l'ultimo scricchiolio e poi più nulla....Pensando e ripensando, ho ben deciso di dare e mantenere le dimissioni da qualunque posto...Dunque dimissioni! E prima della fine del mese saranno date. Ma io vorrei

non perdere i miei quindici anni di servizio, quindi intendo dare alle dimissioni come principale motivo la mia "neurastenia", di cui offrirei anche un certificato...Vedrai che campo lo stesso. Ma ci vuol coraggio. E a me il coraggio è tanto diminuito dal pensiero dell'avvenire del caro angelo Mariù!

Dunque, a un certo punto, all'inizio della carriera universitaria, pensa di dare le dimissioni, ma non lo farà. E dipinge questa sua "neurastenia", cioè questa sua incostanza e insicurezza d'animo. Vediamo cosa ci dice a proposito del suo socialismo, in un'altra lettera a un amico...

Io non sono né socialista né antisocialista, perché sono "libero" e modesto predicatore di una "nuova dottrina". Spero d'essere sostanzialmente d'accordo; se non col da me odiato sempre, anche quando scontavo nelle patrie prigioni il mio ardente socialismo, credo Marxistico; col sentimento, almeno, che li anima, i socialisti veramente sinceri. Il fatto è che del socialismo io, "pro virili parte", voglio fare, come praticamente faccio, una religione, la quale m'accorgo, nelle mie meditazioni, che è un fondamento molto più scientifico che il "plusvalore" dell'economista ebreo-tedesco. Qua a Messina mi hanno scomunicato perché io predico che l'Italia essendo la nazione "proletaria" ed essendo insediata dalle nazioni "borghesi" (oltre Francia, Inghilterra e "Deutschland"), i socialisti resterebbero socialisti anche diventando (come dovrebbero ed è "vergogna incredibile e pianto al cuor nostro" che non siano divenuti) patrioti...ma lasciamo lì...Anch'io li ho scomunicati. E siamo pari.

E' il momento in cui Pascoli ritiene che i socialisti non siano patrioti. Quindi il suo socialismo, che è antisocialismo in quanto è contro quei socialisti che non sono patrioti, è un socialismo nazionale. Perché ha appena detto che ritiene che vera proletaria non sia la popolazione di contadini e operai all'interno dell'Italia, ma l'Italia stessa tutta nei confronti di altre nazioni che sono capitaliste, con i loro imperi e le loro ricchezze. Infatti questo stesso concetto ritornerà diversi anni dopo, nel 1911, quando ci sarà la campagna per la conquista della Libia

Possiamo anche vedere subito questo aspetto, per collegarci bene alla tematica. Siamo pochi giorni dopo il completamento di questa conquista, che Giolitti ha voluto per accontentare la destra nazionalista italiana, dopo aver fatto dei provvedimenti che invece accontentavano la sinistra progressista, con la cosiddetta legislazione sociale, nel campo del lavoro, delle assicurazioni, che poi sarebbe stata seguita, nella stessa direzione, dall'istituzione del suffragio universale maschile. In questa fase, per compensare il momento in cui aveva offerto troppo spazio alle istanze della parte progressista del parlamento, Giolitti cerca di accontentare anche la Destra, con questa campagna per la conquista della Libia. Pascoli si ritrova perfettamente d'accordo con questa iniziativa e ci spiega il perché in un discorso tenuto al teatro di Barga, intitolato significativamente "La grande Proletaria si è mossa"...

La grande proletaria si è mossa.

Prima ella mandava altrove i suoi lavoratori che in patria erano troppi e dovevano lavorare per troppo poco. Li mandava oltre alpi e oltre mare a tagliare istmi, a forare monti, ad alzar terrapieni, a gettar moli, a scavar carbone, a scentar selve, a dissodare campi, a iniziare culture, a erigere edificii, ad animare officine, a raccogliere sale, a scalpellar pietre; a fare tutto ciò che è più difficile e faticoso, e tutto ciò che è più umile e perciò più difficile ancora: ad aprire vie nell'inaccessibile, a costruire città, dove era la selva vergine, a piantar pometi, agrumeti, vigneti, dove era il deserto; e a pulire scarpe al canto della strada.

Il mondo li aveva presi a opra, i lavoratori d'Italia; e più ne aveva bisogno, meno mostrava di averne, e li pagava poco e li trattava male e li stranomava. Diceva Carcamanos! Gringos! Cincali! Degos!

Erano diventati un po' come i negri, in America, questi connazionali di colui che la scoprì; e come i negri ogni tanto erano messi fuori della legge e della umanità, si linciavano.

Come vedi, potresti trovare spunti di collegamento con il tuo lavoro sull'emigrazione...

DIEGO: Anche perché siamo proprio in quel periodo. Nel 1911 Giovannitti venne arrestato...

Lo stesso anno. E vedi come Pascoli ricordasse le mortificazioni che subivano gli italiani all'estero....

DIEGO: Ma poi parla appunto di come vengono paragonati ai neri e agli schiavi d'America. Cosa che persino Giovannitti cita nella sua "Autodifesa", in cui dice che oggi i cittadini bianchi sono schiavi come lo erano i neri solo quaranta, cinquanta anni fa.

E Pascoli fa riferimento a questo perché è arrivato il momento, con la conquista della Libia, lo dirà fra poco, per trovare lavoro in una terra propria, invece che altrove, dove si subiscono queste umiliazioni.

Lontani o vicini alla loro patria, alla patria nobilissima su tutte le altre, che aveva dato i più potenti conquistatori, i più sapienti civilizzatori, i più profondi pensatori, i più ispirati poeti, i più meravigliosi artisti, i più benefici indagatori, scopritori, inventori, del mondo, lontani o vicini che fossero, queste opere erano costrette a mutar patria, a rinnegare la nazione, a non essere più d'Italia.

(...)Ma la grande Proletaria ha trovato luogo per loro: una vasta regione bagnata dal nostro mare, verso la quale guardano, come sentinelle avanzate, piccole isole nostre; verso la quale si protende impaziente la nostra isola grande; una vasta regione che già per opera dei nostri progenitori fu abbondevole d'acque e di messi, e verdeggiante d'alberi e giardini; e ora, da un pezzo, per l'inerzia di popolazioni nomadi e neghittose, è per gran parte un deserto.

Là i lavoratori saranno, non l'opre, mal pagate mal pregiate mal nomate, degli stranieri, ma, nel senso più alto e forte delle parole, agricoltori sul suo, sul terreno della patria; non dovranno, il nome della patria, a forza, abiurarlo, ma apriranno vie, colteranno terre, deriveranno acque, costruiranno case, faranno porti, sempre vedendo in alto agitato dall'immenso palpito del mare nostro il nostro tricolore.

(...)Chi vuol conoscere quale ora ella è, guardi la sua armata e il suo esercito. Li guardi ora in azione. Terra, mare e cielo, alpi e pianura, penisola e isole, settentrione e mezzogiorno, vi sono perfettamente fusi. Il roseo e grave alpino combatte vicino al bruno e snello siciliano, l'alto granatiere lombardo s'affratella col piccolo e adusto fuciliere sardo; i bersaglieri (chi vorrà assegnare ai bersaglieri, fiore della gioventù panitalica, una particolare origine?), gli artiglieri della nostra madre terra piemontese dividono i rischi e le guardie coi marinai di Genova e di Venezia, di Napoli e d'Ancona, di Livorno, di Viareggio, di Bari. Scorrete le liste dei morti gloriosi, dei feriti felici della loro luminosa ferita: voi avrete agio di ricordare e ripassare la geografia di questa che appunto era tempo fa, una espressione geografica.

"Espressione geografica" era la famosa definizione dell'Italia da parte di Metternich. Pascoli vede nella conquista della Libia un'occasione di impegno della unità nazionale: vanno a combattere insieme gente del nord, del centro, del sud, li ha descritti un poco. Quella unità che non c'era, e che non c'è nemmeno oggi purtroppo, veniva rafforzata, rinsaldata invece dall'esperienza bellica. E' un secondo concetto. Poi c'è un terzo concetto, quello dello spostamento della lotta di classe...

E vi sono le classi e le categorie anche là : ma la lotta non v'è o è lotta a chi giunge prima allo stendardo nemico, a chi prima lo afferra, a chi prima muore A questo modo là il popolo lotta con la nobiltà e con la borghesia. Così là muore, in questa lotta, l'artigiano e il campagnolo vicino al conte, al marchese, al duca.

Vuol dire che non c'è più lotta di classe, perché insieme, anche diverse classi sociali, combattono per la conquista di quel territorio. Quindi, ripeto, sposta la lotta di classe dall'interno d'Italia al contesto internazionale: è la nazione proletaria che si è mossa contro le nazioni capitaliste, per ottenere spazio, il suo spazio vitale, un concetto che ha qualche risvolto negativo, lo possiamo intendere immediatamente. Infatti poco più avanti Pascoli parla di una bambina libica, alla quale rivolge la sua attenzione, immaginando che possa subire, in questo momento, i guasti portati dalla guerra, e la consola dicendole che deve sapere, pur in tanta distruzione, che vivrà e crescerà in un mondo migliore. Vedete quello che potrebbe essere considerato una sorta di inganno, per non dire altro. Questo per raccontarvi la posizione politica pascoliana. Nella realtà, al di là di queste considerazioni sulle aberrazioni del colonialismo, la Libia si rivelò un "flop", non era quella terra piena di ricchezze o di possibilità di coltivazione che si immaginava.

Passiamo adesso ad esaminare la parte che riguarda la poesia di Pascoli. Cominciamo da un componimento che leggerò io, "Lavandare", della raccolta "Myricae":

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi che pare
dimenticato, tra il vapor leggero.

E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene:

Il vento soffia e nevicata la frasca,
e tu non torni ancora al tuo paese!
quando partisti, come son rimasta!
come l'aratro in mezzo alla maggese.

In questo componimento il poeta ci parla in forma simbolica di un aratro senza buoi, abbandonato in un campo arato per metà. La parte arata è nera, l'altra grigia. E' dimenticato, questo aratro, in mezzo alla nebbia (il vapor leggero). Il senso è che quell'aratro è lui stesso. I buoi che mancano sono i suoi genitori. Il campo mezzo arato è la sua vita non completata, rimasta anch'essa a metà, proprio per la tragedia che ha subito. Naturalmente il "dimenticato" ritrae il senso di solitudine e di frustrazione e la nebbia riproduce la confusione del suo stato d'animo.

E poi c'è questa parte in cui si parla delle lavandaie alla fonte, a lavare i loro panni e a cantare. La prima metà dell'ultima strofa è il contenuto della canzone, di nostalgia, di lontananza, di amarezza. La seconda parte riferisce alle lavandaie la situazione psicologica propria. Per loro il concetto è che sono rimaste senza il loro innamorato, ma il tema principale riguarda il poeta, solo come un aratro dimenticato in un campo.

Un'altra poesia che ci dà un'indicazione sulla grandissima capacità descrittiva, simbolica e analogica di Pascoli è, sempre in *Myricae*, "Temporale":

Un bubbolio lontano. . .

Rosseggia l'orizzonte,
come affocato, a mare:
nero di pece, a monte,
stracci di nubi chiare:
tra il nero un casolare:
un'ala di gabbiano.

Sta descrivendo un temporale, il cui effetto sonoro precede, è il "bubbolio", un tuono lontano. Infatti anche il verso è staccato dagli altri, per riprodurre il fatto che tra il tuono e il lampo intercorre uno spazio di tempo. La parola è onomatopeica, con un suono che ricorda il rimbombo del tuono. Poi c'è il colore, l'orizzonte rosso sul mare, il nero sulla montagna, ma in mezzo al buio appare, dopo le "nubi chiare", un casolare, che è bianco come un'ala di gabbiano. Se si vede questo casolare bianchissimo è perché c'è stato il lampo. Così descrive il fascio di luce che illumina una casa, nel buio della notte e del temporale. Ma il casolare illuminato all'improvviso dal lampo in veste simbolica cosa rappresenta? La casa, il nido, che significa tanto per Pascoli, che si illumina per un momento, in questa vita che è tempesta, che è male, che è insicurezza, che è dolore, il punto di riferimento, che si pensa di salvezza, dove andare a ripararsi, a rifugiarsi. E' sempre la solita tematica dell'uomo insicuro di sé che cerca rifugio nella famiglia, nel nido.

E a proposito di famiglia ritorniamo a quella poesia, a tutti nota, che ricorda l'uccisione del padre, "X agosto", scritta molto tempo dopo il fatto, nel 1896. La leggerai tu, Diego...

San Lorenzo, io lo so perché tanto

di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché si gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

Ritornava una rondine al tetto :
l'uccisero: cadde tra spini;
ella aveva nel becco un insetto:
la cena dei suoi rondinini.

Ora è là, come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano;
e il suo nido è nell'ombra, che attende,
che pigola sempre più piano.

Anche un uomo tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: Perdono ;
e restò negli aperti occhi un grido:
portava due bambole in dono.

Ora là, nella casa romita,
lo aspettano, aspettano in vano:
egli immobile, attonito, addita
le bambole al cielo lontano.

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!

Qui il dato simbolico è la rondine che porta il cibo ai rondinini. Un nido (i figlioli), la rondine che cade in croce (il padre), san Lorenzo e il pianto di stelle, perché con le stelle cadenti sembra che il cielo stesso voglia piangere questa tragedia.
Poi c'è un altro componimento, anche questo molto famoso, che leggo io, "Il gelsomino notturno", nei "Canti di Castelvecchio":

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso a' miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento . . .

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

Pascoli ha scritto questo testo per una coppia di amici che si è appena sposata. Immagina la prima notte e che quello che accade nella casa degli sposi, il mito della procreazione, l'atto d'amore, si verifichi anche fuori di questa abitazione, nella natura, come tutte le notti. Quando dice che pensa ai suoi cari, non è detto che si riferisca solo ai suoi amici, anzi sicuramente vuole riferirsi ai genitori, nell'ora in cui si sofferma di più a meditare sulla sua triste esistenza. Non c'è più rumore e mormora soltanto una casa. I nidi, gli uccellini, dormono sotto le ali dei loro genitori, che li proteggono quindi, come gli occhi dormono sotto le ciglia. I fiori si aprono per ricevere l'impollinazione in un odore di fragole rosse, chiaro richiamo all'organo genitale femminile. Mentre si accende un lume nella casa l'erba sta nascendo, nel buio. Anche quando non si vede, la vita sta continuando.

L'immagine della costellazione della Chiocciola con il suo pigolio di stelle è una sinestesia, un fondere diverse situazioni, per cui, se si chiama "chiocciola", le stelle che la seguono sono pulcini e il loro pigolio ripete lo sfavillio delle stelle, cioè l'intermittenza della luce paragonata a quella acustica del verso del pulcino.

Il profumo della notte diventa il simbolo della procreazione, perché al buio e nel silenzio l'unico senso che può percepire il riprodursi della vita è l'olfatto. Quando si spegne anche il lume della sala nella casa, i due protagonisti rinnoveranno la vita. I petali dei fiori gualciti dopo l'impollinazione richiamano sempre l'organo genitale della donna. E in questa urna del grembo materno si sta covando una felicità da cui il poeta si sente escluso.

Vediamo alcuni giudizi della critica su Pascoli:

Edoardo Sanguineti: "Una sconvolta catena di terrori sottende l'intero cosmo poetico di Pascoli".

Carlo Salinari: "La scoperta dell'infanzia nel Pascoli nasce anche da quella angosciosa aspettazione di eventi che ha travolto l'umanità, dal terrore per il movimento delle masse alla reazione borghese, dalla guerra spietata fra le nazioni, dal crudele destino degli emigranti. Questo mito è la prima scoperta decadente dell'infanzia nella nostra letteratura. (...)Decadente per il suo carattere di evasione dalla stretta dei problemi del mondo moderno, di fuga dall'alienazione dell'uomo, d'incapacità di opporsi alla realtà".

Giorgio Barberi Squarotti: "La regressione nel Pascoli è verso uno stato prenatale(...)nella vera realtà diminuita di vita, di memoria, di azione. (...) L'ansia di annientamento che appare in tante poesie pascoliane esprime allora la stanchezza, lo scacco dell'uomo diviso, complicato, disperso, incapace di dominio, che è il tema del tempo iniziale della crisi della società borghese".

Chiudiamo la nostra lezione. Arrivederci.

UNDICESIMA LEZIONE

D'ANNUNZIO: VITA E ROMANZI

Undicesima lezione, con Diego. Passiamo a Gabriele D'Annunzio, l'altro grande mito del decadentismo di cui ci parla Carlo Salinari. La sua vita è ben diversa da quella di Pascoli, come l'abbiamo vista nella lezione precedente, dimessa, piena di timori, oscura, in certi momenti un morboso attaccamento alle sorelle, chiusura. D'Annunzio già da ragazzo, si può dire, esplodeva. Dalla sua Pescara si è trasferito a Roma e a 18 anni era già il protagonista delle serate romane, già pubblicava versi. Scrive "Primo vere", "Canto novo", in ambito ancora verista, poi inizia una grande carriera, scrive sui giornali del tempo, come la "Cronaca bizantina", è già allora un grande "promoter" di se stesso, è famoso prima ancora che dimostri le sue capacità, appare nella buona società romana come un giovane di grande fascino, con i suoi capelli ricci, che poi perderà tutti, ma non il fascino: sarà ricordato dalle sue amanti, diverse e famose, come un grande amatore. Isabella Duncan, una grandissima danzatrice sudamericana, che fu una sua conquista, lo descrisse come il più grande amatore del suo tempo. Poi sarà l'amante della grandissima attrice Eleonora Duse, che lo trascinerà ancora di più nel suo interesse per il teatro, che nasce in un secondo momento.

E così tante altre esperienze di quest'uomo che tra l'altro creò il mito di se stesso poeta a cavallo sulla riviera toscana, quando abitò la sua villa "La Capponcina", quando le sue fan addirittura andavano sulle colline che davano sul mare e attendevano ore e ore per vederlo passare. Era anche quello che nell'ultima sua residenza, "Il Vittoriale", creò uno studio nel quale aveva ricavato uno sportellino dal quale si affacciava per dire semplicemente "avete visto il poeta", richiudere e mandarle via. Era pieno di ammiratrici.

D'Annunzio fa una carriera di professionista della penna. Pascoli è stato professore, nella scuola superiore e all'università, D'Annunzio invece si è mantenuto con le sue opere. Guadagnava moltissimo, perché vendeva moltissimo i suoi romanzi, però spendeva anche moltissimo, tanto che era continuamente inseguito dai creditori. Quando si fece arredare la villa della "Capponcina", a Firenze, di cui parlavamo, dopo pochi mesi dovette fuggire, per evitare chi reclamava la restituzione di danaro, in Francia, dove fece la stessa cosa, si costruì un'altra residenza di interesse architettonico, artistico, secondo i gusti che abbiamo visto inaugurati da Huysmans con il suo "A rebours", cioè del letterato che vive la sua vita come un'opera d'arte e per questo deve muoversi in un ambiente degno; e infine si ritirerà a Gardone, dove finalmente troverà pace, ma sempre in una straordinaria villa, "Il Vittoriale" appunto, che sarà la sintesi della sua vita, che gli avrà offerto il governo fascista. C'è un grande cinema, che ricorda il suo interesse per questa nascente forma d'arte, in questa sala c'è un aereo, di quelli che ha usato per le imprese di cui parleremo tra poco, di fronte c'è un altro fabbricato con il suo studio, classicheggiante, pieno di oggetti, nella piazza antistante i cannoni protagonisti della prima guerra mondiale, poi, sul pendio della collina che digrada verso il lago, troviamo prima l'anfiteatro, che ricorda il suo interesse per la scena, e più in fondo una parte di quell'unità d'assalto per mare, il Mas, che aveva usato per la famosa beffa di Buccari, nell'alto Adriatico. Insomma c'è la sintesi di una vita da superuomo.

A proposito della sua vita, ne ricordo la dimensione politica. Entrò in parlamento facendo questo discorso per essere eletto, del 1897, passato alla storia come "discorso della siepe":

Uomo di gleba e di rupe, uomo contadino, o uomini contadini, io per me non voglio riconoscere nulla di estraneo, essendo disposto dalla natura e dall'arte a sperimentar tutto, a conquistar tutto, ad assorbir tutto, a vivere in perpetua plenitudine, con la maggiore possibile abbondanza di armonie; perocché io credo tanto un uomo più virtuoso quanto "più egli si sforza di accrescer l'esser suo".

Or voi vedete, dunque, ch'io traggo la mia espressione, se non dai caratteri essenziali della mia schiatta; i quali non sono se non un istinto di conservazione e un istinto di predominio vigorosi. L'istinto di conservazione c'induce ad affermare, a difendere l'integrità della nostra persona e del nostro bene; l'istinto

di predominio c'induce ad aumentare la nostra conquista, sviluppando le nostre energie sino al grado supremo.

Ecco i due naturali fattori d'ogni più alta civiltà terrestre, emersi dalla profondità stessa della vita; ecco i due naturali fattori delle ineguaglianze, delle gerarchie, delle infinite subordinazioni che – secondo la prova di tutte le scienze – sono necessarie al progresso delle società umane come allo sviluppo delle specie inferiori.

(,,,) io vi dico in verità che quando un uomo afferma: "Questo bene è mio, preso da me, e mi giova, e voglio proteggerlo e difenderlo contro tutti" costui ha un concetto della sua dignità e della sua potenza assai più alto di quello che abita il capo umile dell'uomo rassegnato a ricevere il suo bene dallo Stato come in antico l'Egizio era pago di riceverlo dal Faraone. – Nella storia delle stirpi umane come in quella delle specie animali è manifesto come la condizione prima d'ogni ascesa verso le superiori forme della vita è la lotta per lo sviluppo dell'individuo, è lo sforzo veemente dell'individuo per mantenere la sua indipendenza e i suoi attributi. Ora, quanto più l'uomo sa di poter fare assegnamento sul concorso altrui, tanto più egli repugna alla lotta, allo sforzo; tanto meno egli prova la necessità di elevarsi per mezzo di un'opera singolare.

Qui D'Annunzio sta facendo appello alle energie dell'individuo per difendere i suoi interessi e non affidarsi alla donazione o alla generosità dello stato. Metteremo fra poco a fuoco qual è l'oggetto del contendere...

(...)La fortuna d'Italia è inseparabile dalle sorti della Bellezza, cui ella è madre nei secoli dei secoli plasticatrice.

Lo spirito latino non potrà riprendere la sua egemonia nel mondo se non a patto di ristabilire il culto della volontà Una e di ritener per sacro il sentimento che nell'antico Lazio ispirava le Feste terminali (per il dio che proteggeva i confini).

A voi certo è sacro quel sentimento, o agricoltori della mia terra, che educate con cura sollecita e assidua sul limite del campo la siepe tenace. Io vi dico, o agricoltori, che non mai abbastanza tenace e folta e spinosa e viva è la siepe ond'è precluso il suolo fecondo cui il vostro ferro dirompe e il vostro sudore irriga.

Non c'è niente di meglio che la siepe, che difende il terreno che avete coltivato, dice agli agricoltori che lo dovranno eleggere...

Afforzatela ancora, fate ch'emetta radici più robuste, aculei più fieri; perocché taluno non minacci di profanarla, di abbatterla, di raderla, di non lasciarne segno, non temendo d'esser votato agli dei infernali.

Rafforzate la siepe, affinché non vi sia nessuno che cerchi di entrare nei vostri terreni, Il riferimento sociale è importante, al fatto che nel 1897 si parlava già di collettivizzazione della terra, c'era la propaganda marxista, una sorta di anticamera della rivoluzione e i proprietari terrieri, piccoli o grandi che fossero, avevano paura, per la loro proprietà, che si passasse al socialismo, che lo si intendeva come divisione delle terre. D'Annunzio si pone, come conservatore, in difesa di questi interessi. Infatti entrerà nella Destra del parlamento.

Bella e protetta dai Cieli è la siepe che limita il campo lavorato, o agricoltori. Voi l'amate ed io l'amo, se fiorisca di bianchi fiori, se risplenda di rosse bacche. Ma forse voi medesimi non sapete, come io so, quanto ella sia viva. Poche cose nel mondo sono vive e inviolabili come la siepe che limita il campo lavorato, o agricoltori.

Passerà alcuni anni nella Destra. Nel 1900, quando si voteranno in parlamento le leggi contro partiti, sindacati, comizi, comunque contro certe libertà, perché c'erano stati fatti gravissimi, prima, nel 1898, il cannoneggiamento sulla folla di Bava Beccaris e poi l'assassinio del re Umberto nel 1900, D'annunzio, quando vede prendere questi provvedimenti e c'è crisi e si sta andando verso il passaggio del potere nelle mani della sinistra socialista, prima ancora che questo accada, passa dall'altra parte, con un gesto teatrale, muovendosi da un lato all'altro dell'aula, con la famosissima frase: "Vado verso la vita". Volendo dire che la

vita era il socialismo, il movimento, la rivoluzione, la giustizia, mentre ingiusto era il provvedimento. Giustizia intesa come difesa della libertà contro le disposizioni illiberali che si votavano per difendere l'ordine pubblico.

L'ultima cosa che riportiamo, a proposito dell'azione di D'Annunzio nella sua realtà, è tutto quello che lui fece durante la prima guerra mondiale, quando fu pilota di aereo, quando assalì le navi austriache nell'Adriatico, quando, abbattuto, perse la vista da un occhio e dovette stare al buio per lungo tempo e in quel periodo dettò la prosa del cosiddetto "Notturmo", e quando alla fine della guerra andò a conquistare Fiume. Siamo nell'anno e mezzo che segue la fine della guerra, prima dei trattati di pace, in conseguenza dei quali Giolitti caccerà dall'Istria D'Annunzio, che vi era arrivato per coltivare il mito della "vittoria mutilata". Al termine del conflitto l'Italia non aveva diviso con gli altri paesi i frutti di questa guerra e allora lui andava a conquistare quella che era in fondo una città italiana. A questo proposito, in un discorso dei tanti tenuti dai palazzi del governo, dice...

In Fiume d'Italia ho conosciuto intera la diversità fra l'orazione scritta e l'orazione improvvisa.

Veramente quella mezza ora che il mio spirito e la mia volontà di dominio vivevano prima ch'io apparissi alla ringhiera, quella misura di tempo senza misura m'era sublime.

Il popolo tumultuava e urlava chiamandomi. sotto le mie finestre la disumanata massa umana estuava (si allargava) ribolliva riscoppiava come la materia in fusione. io dovevo rispondere alla sua angoscia, dovevo esaltare la sua speranza, dovevo rendere sempre più cieca la sua dedizione, sempre più rovente il suo amore a me, a me solo, e questo con la mia presenza, con la mia voce, col mio gesto, con la mia faccia pallida, col mio sguardo di guercio.

O misterioso contrappunto! senza determinare la mia eloquenza e il mio accento, accordavo a quel diffuso e confuso clamore non so qual clangore della volontà, non so quali squilli dell'imperio. certe cadenze, certe clausole mi balenavano dentro come quei baleni che appaiono a fior del metallo strutto, ai margini della fossa fusoria (il concetto della massa come crogiolo in cui lavorare).

Una forza non più contenibile mi saliva allora al sommo del petto, mi anelava nella gola: credo mi soffiasse non so che fluorescenza o fosforescenza tra i denti e le labbra, gittavo un grido. i miei ufficiali accorrevano, spalancavano la porta, facevano ala. con passo violento come lo scatto della balestra andavo alla ringhiera, andavo ad bestias? ad animos? sì al popolo.

E qui c'è tutto il rapporto tra l'aristocratico e la massa, mentre va ad arringare alla folla. E abbiamo cercato di descrivere D'Annunzio un po' sotto tutti gli aspetti. Ma adesso c'è un altro passo, del "Fuoco", che ci leggerà Diego, in cui il protagonista Stelio Effrena, un superuomo che vuole comporre un'opera d'arte "totale", che fonda la parola, la musica e la danza seguendo l'esempio di Wagner, viene descritto così ...

Egli era giunto a compiere in se stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie. Egli era giunto a perpetuare nel suo spirito, senza intervalli, la condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza e a trasformare così d'un tratto in specie ideali tutte le figure passeggerie della sua esistenza volubile. Egli aveva indicato appunto questa sua conquista quando aveva messo in bocca ad una delle sue persone le parole: "io assisteva in me medesimo alla continua genesi d'una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù di un magico specchio." Dotato d'una straordinaria facoltà verbale, egli riusciva a tradurre istantaneamente nel suo linguaggio pur le più complicate maniere della sua sensibilità con una esattezza e con un rilievo così vividi che esse talvolta parevano non più appartenergli, appena espresse, rese oggettive dalla potenza isolatrice dello stile. La sua voce limpida e penetrante, che pareva disegnare con un contorno netto la figura musicale di ciascuna parola, dava maggior risalto a questa singolar qualità del suo dire. Talché in quanti l'udivano per la prima volta si generava un sentimento ambiguo, misto di ammirazione e di avversione, manifestando egli se medesimo in forme così fortemente definite che sembravano risultare da una volontà costante di stabilire tra sé e gli estranei una differenza profonda e insormontabile. Ma, poiché la sua sensibilità eguagliava il suo intelletto, a quanti gli stavano da presso e lo amavano era facile ricevere a

traverso il cristallo della sua parola il calore della sua anima appassionata e veemente. Sapevano costoro come fossero infinite le sue potenze di sentire e di sognare, e da qual combustione sorgessero le immagini belle in cui egli soleva convertire la sostanza della sua vita interiore.

Questo può essere poi completato da quanto ci dice l'autore in quest'altro passo dal "Piacere", qualche anno prima...

(Il piacere, Parte II, Capitolo I)

Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessun strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obediante, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d'un fluido, più vibrante d'una corda, più luminoso d'una gemma, più fragrante d'un fiore, più tagliente d'una spada, più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure, più terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; può definire l'indefinibile e dire l'ineffabile; può abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un'estasi; può nel tempo medesimo posseder il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può, infine, raggiungere l'Assoluto. Un verso perfetto e assoluto, immutabile, immortale; tiene in sé le parole con la coerenza d'un diamante; chiude il pensiero come in un cerchio preciso che nessuna forza mai riuscirà a rompere; diviene indipendente da ogni legame da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue. Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva preformato nella oscura profondità della lingua. Estratto dal poeta, s'èguita ad esistere, nella coscienza degli uomini. Maggior poeta è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di codeste performazioni ideali. Quando il poeta è prossimo alla scoperta di uno di tali versi eterni, è avvertito da un divino torrente di gioia che gli invade d'improvviso tutto l'essere.

Chiudiamo questa prima lezione su D'Annunzio leggendo un passo di Nietzsche, che parla del superuomo, in "Così parlò Zarathustra". E' la fonte del poeta abruzzese, però se ne rintraccia anche la diversa natura. Zarathustra, filosofo di un'imprescritta epoca del 1600 avanti Cristo, parla così. Leggi Diego...

(Quarta parte)

Giunto nella città vicina, sita presso le foreste, Zarathustra vi trovò radunata sul mercato una gran massa di popolo: era stata promessa infatti l'esibizione di un funambolo. E Zarathustra parlò così alla folla:

Io vi insegno il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che avete fatto per superarlo? Tutti gli esseri hanno creato qualcosa al di sopra di sé: e voi volete essere il riflusso in questa grande marea e retrocedere alla bestia piuttosto che superare l'uomo? Che cos'è per l'uomo la scimmia? Un ghigno o una vergogna dolorosa. E questo appunto ha da essere l'uomo per il superuomo: un ghigno o una dolorosa vergogna. Avete percorso il cammino dal verme all'uomo, e molto in voi ha ancora del verme. In passato foste scimmie, e ancor oggi l'uomo è più scimmia di qualsiasi scimmia.

E il più saggio tra voi non è altro che un'ibrida disarmonia di pianta e spettro. Voglio forse che diventiate uno spettro o una pianta?

Ecco, io vi insegno il superuomo! Il superuomo è il senso della terra. Dica la vostra volontà: sia il superuomo il senso della terra! Vi scongiuro, fratelli, rimanete fedeli alla terra e non credete a quelli che vi parlano di sovraterrene speranze! Lo sappiano o no: costoro esercitano il veneficio. Dispregiatori della vita essi sono, moribondi e avvelenati essi stessi, hanno stancato la terra: possano scomparire!

Un tempo il sacrilegio contro Dio era il massimo sacrilegio, ma Dio è morto.

E qui possiamo chiudere questa citazione. Quando dice "Dio è morto", vuol dire che è arrivato il momento in cui dobbiamo far leva su noi stessi e non riferire tutto a qualcosa che è al di sopra di noi. "Noi" dobbiamo diventare superiori, dice Zarathustra, e Nietzsche con lui. Questo mito è stato alla radice della vita di D'Annunzio, che però lo ha deformato e snaturato. Arrivederci.

DODICESIMA LEZIONE

D'ANNUNZIO, LA TREGUA: CONSOLAZIONE, LA SERA FIESOLANA, NOTTURNO

Dodicesima lezione, con Diego. Concludiamo il nostro ragionamento su D'Annunzio. L'ultima volta abbiamo fatto un excursus sulla vita e abbiamo presentato i romanzi. In questa lezione concluderemo sulla vita e presenteremo la parte più poetica dell'opera di D'Annunzio. Riprendiamo intanto dal superuomo, dagli atteggiamenti che lo hanno portato ad essere un protagonista di un'epoca, e anche un punto di riferimento, in cui si è riconosciuta una generazione intera. Tanto che con il suo ascendente sulle masse riuscì, nel movimento del "radioso maggio" del 1915, a dirigere l'opinione pubblica, purtroppo, in quel caso, verso l'intervento in guerra. Fu una campagna organizzata in maniera capillare, con metodo e con grande slancio. D'annunzio ne fu l'autentico protagonista e fu lui stesso a definire questo mese in cui si decise una delle cose più sbagliate della nostra vita storicopolitica, di entrare in una guerra che era già scoppiata nel 1914, "radioso maggio". Già questo termine ci dimostra in fondo la capacità che aveva di coniare espressioni, con altre che poi saranno utilizzate anche nel periodo fascista, nella propaganda, che si ispira alle movenze del poeta, che con questa capacità di sintesi le forniva slogan, soprattutto quando il concetto riguardava l'arditismo, lo slancio vitale, la volontà di azione.

D'annunzio è il punto di riferimento del futuro fascismo anche sotto l'aspetto dell'organizzazione della piazza. Il fascismo, sappiamo, prende le mosse da operazioni violente contro gli operai e contro i braccianti agricoli, dopo che nei primi mesi però le stesse azioni erano dirette contro gli imprenditori. Affronteremo bene in seguito il tema di questo spostamento del movimento da difensore a persecutore delle forze lavoro. Comunque, quando sfociò nell'organizzazione della marcia su Roma, si può dire che aveva avuto la sua prova generale nel movimento del "radioso maggio". Ecco perché D'Annunzio è importante dal punto di vista del ritratto di un'epoca.

Ricordato questo, credo che abbiamo completato la collocazione storica dell'autore e possiamo passare ad un altro aspetto psicologico della sua personalità, per cui sentiva ogni tanto il bisogno di fare "tregua", di allentare questa tensione superomistica. Questi momenti li individuiamo in "Poema paradisiaco", in "Alcyone", una delle cinque "Laudi", e in "Notturmo".

Cominciamo da "Poema paradisiaco" e in particolare, riferendoci a questa tregua, individuiamo in "Consolazione" la decisione del poeta di ritirarsi nella sua Pescara vicino alla madre, a cui dice questo...

Non pianger più. Torna il diletto figlio
a la tua casa. È stanco di mentire.
Vieni; usciamo. Tempo è di rifiorire.
Troppo sei bianca: il volto è quasi un giglio.

Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato
serba ancóra per noi qualche sentiero.
Ti dirò come sia dolce il mistero
che vela certe cose del passato.

Ancóra qualche rose è ne' rosai,
ancóra qualche timida erba odora.
Ne l'abbandono il caro luogo ancóra
sorriderà, se tu sorriderai.

Ti dirò come sia dolce il sorriso
di certe cose che l'oblio afflisse.

Che proveresti tu se fiorisse
la terra sotto i piedi, all'improvviso?

Tanto accadrà, ben che non sia d'aprile.
Usciamo. Non copriti il capo. È un lento
sol di settembre; e ancor non vedo argento
su 'l tuo capo, e la riga è ancor sottile.

Perché ti neghi con lo sguardo stanco?
La madre fa quel che il buon figlio vuole.
Bisogna che tu prenda un po' di sole,
un po' di sole su quel viso bianco.

Bisogna che tu sia forte; bisogna
che tu non pensi a le cattive cose...
Se noi andiamo verso quelle rose,
io parlo piano, l'anima tua sogna.

Sogna, sogna, mia cara anima! Tutto,
tutto sarà come al tempo lontano.
Io metterò ne la tua pura mano
tutto il mio cuore. Nulla è ancor distrutto.

Sogna, sogna! Io vivrò de la tua vita.
In una vita semplice e profonda
io rivivrò. La lieve ostia che monda
io la riceverò da le tue dita.

Sogna, ché il tempo di sognare è giunto.
Io parlo. Di': l'anima tua m'intende?
Vedi? Ne l'aria fluttua e s'accende
quasi il fantasma d'un april defunto.

Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?)
ha ne l'odore suo, nel suo pallore,
non so, quasi l'odore ed il pallore
di qualche primavera dissepolta.

Sogniamo, poi ch'è tempo di sognare.
Sorridiamo. È la nostra primavera,
questa. A casa, più tardi, verso sera,
vo' riaprire il cembalo e sonare.

Quanto ha dormito, il cembalo! Mancava,
allora, qualche corda; qualche corda
ancora manca. E l'ebano ricorda
le lunghe dita ceree de l'ava.

Mentre che fra le tende scolorate
vagherà qualche odore delicato,

(m'odi tu?) qualche cosa come un fiato
debole di viole un po' passate,

sonerò qualche vecchia aria di danza,
assai vecchia, assai nobile, anche un poco
triste; e il suono sarà velato, fioco,
quasi venisse da quell'altra stanza.

Poi per te sola io vo' comporre un canto
che ti raccolga come in una cuna,
sopra un antico metro, ma con una
grazia che sia vaga e negletta alquanto.

Tutto sarà come al tempo lontano.
L'anima sarà semplice com'era;
e a te verrà, quando vorrai, leggera
come vien l'acqua al cavo de la mano.

Questo per notare la grandezza poetica di D'Annunzio e quanto fosse credibile quando aveva questi toni più pacificati con se stesso. E tra l'altro ritroveremo nella "Sera fiesolana", che tra poco leggerà Diego, alcuni incipit di "Consolazione", perché anche lì ci sono degli attacchi che si esprimono in un "io ti dirò", attraverso i quali appare come se sua madre potesse ascoltare un oracolo da parte sua, e nello stesso atteggiamento si pone rivolgendosi alla donna amata. Siamo nella terza delle "Laudi", che nell'ordine sono Maya, Elettra, Alcyone appunto, Merope e Asterope. Quattro si riferivano alle grandi imprese per terra, per cielo e per mare, questa invece è una raccolta di versi collegati a momenti in cui l'autore non opera, non agisce con la violenza di altre volte. Ci spostiamo in un altro periodo della sua vita, diversi anni dopo, quando sente di nuovo il bisogno di pacificazione. E però vedremo anche in questo caso che emerge il suo estetismo e il suo porsi come il poeta vate, come colui che riesce ad esprimere tutto...

Fresche le mie parole ne la sera
ti sien come il fruscio che fan le foglie
del gelso ne la man di chi le coglie
silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta
su l'alta scala che s'annerà
contro il fusto che s'inargenta
con le sue rame spoglie
mentre la Luna è prossima a le soglie
cerule e par che innanzi a sé distenda un velo
ove il nostro sogno si giace
e par che la campagna già si senta
da lei sommersa nel notturno gelo
e da lei beva la sperata pace
senza vederla.

Laudata sii pel tuo viso di perla,
o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace
l'acqua del cielo!

Dolci le mie parole ne la sera
ti sien come la pioggia che bruiva

tepida e fuggitiva,
commiato lacrimoso de la primavera,
su i gelsi e su gli olmi e su le viti
e su i pini dai novelli rosei diti
che giocano con l'aura che si perde,
e su 'l grano che non è biondo ancóra
e non è verde,
e su 'l fieno che già patì la falce
e trascolora,
e su gli olivi, su i fratelli olivi
che fan di santità pallidi i clivi
e sorridenti.

Laudata sii per le tue vesti aulenti,
o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce
il fien che odora!

Io ti dirò verso quali reami
d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti
eterne a l'ombra de gli antichi rami
parlano nel mistero sacro dei monti;
e ti dirò per qual segreto
le colline su i limpidi orizzonti
s'incurvino come labbra che un divieto
chiuda, e perché la volontà di dire
le faccia belle
oltre ogni uman desire
e nel silenzio lor sempre novelle
consolatrici, sì che pare
che ogni sera l'anima le possa amare
d'amor più forte.

Laudata sii per la tua pura morte,
o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
le prime stelle!

Questi sono gli "io ti dirò" di "Consolazione", come se la donna dovesse aspettare il suo grandissimo messaggio. Vi invito a riflettere anche su alcune immagini che riguardano e ricordano il senso panico del mondo, il senso di una natura vivente. Intanto è evidente il legame con il "Cantico della creature" di Francesco, con una lode dell'universo però in prospettiva laica ed estetica. E poi, appunto, ci sono delle immagini che antropomorfizzano la natura, la rendono creatura vivente, per esempio laddove si parla di "bere la sperata pace", o di "viso di perla" della sera, coi "grandi umidi occhi", o "tace l'acqua del cielo", oppure il punto in cui si parla dei "novelli rosei diti", che sarebbero le gemme degli alberi, come le dita di questa creatura che è la natura, che "giocano con l'aria che si perde", oppure laddove si parla del cerchio dell'orizzonte che è come il giunco che cinge il fieno. Siamo appunto nel periodo in cui si raccoglie il fieno. E ancora più evidente questa antropomorfizzazione è laddove si parla di "labbra che un divieto chiuda": le colline cioè appaiono, con il loro profilo all'orizzonte, come due labbra appena dischiuse, che sembrano promettere di parlare e rivelare il mistero della natura, che è il poeta a dovere ritrovare ed esprimere. Vediamo questo senso alto della poesia e della sua funzione. E poi il riferimento generale al "Cantico delle creature", dove si parla di dolcezza, di umiltà, di pace e di fratellanza.

Andiamo ora al terzo momento della fase della “tregua”, che è il “Notturmo”, in cui D’Annunzio ribadisce questo suo atteggiamento, in questo caso forzato dalla sciagura di essere stato colpito a un occhio e costretto all’oscurità. In questo momento scrive su striscioline di carta, non potendo vedere (rimarrà bendato anche dopo, quando potrà ritornare alla luce), portando il segno col mignolo, che gli segnalava il bordo della striscia, con la necessità di passare a un altro pezzo di carta, come ci riferisce lui stesso...

Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati su gli orli della lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta. Sento con l’ultima falange del mignolo destro l’orlo di sotto e me ne servo come d’una guida per conservare la dirittura.

Quindi il “Notturmo” ha questa caratteristica, di essere fatto di brevi frammenti, brevi periodi. Fra questi brani ce n’è uno che si riferisce alla morte di un commilitone, Giuseppe Miraglia, un bel testo su ciò che succede in guerra, che ci leggerà Diego...

Sono le tre del pomeriggio, circa.

Arriviamo. Salto su l’imbarcatoio. Entro.

Chiedo di Giuseppe Miraglia all’ufficiale di guardia. M’è indicata una porta. Entro.

Sopra un lettuccio a ruote è disteso il cadavere.

La testa fasciata.

La bocca serrata.

L’occhio destro offeso, livido.

La mascella destra spezzata : comincia il gonfiore.

Il viso olivastro: una serenità insolita nell’espressione.

Il labbro superiore un poco sporgente, un po’ gonfio.

Batuffoli di cotone nelle narici.

L’aspetto di un principe indiano col turbante bianco.

Le mani conserte sul petto, giallastre.

I due piedi fasciati di garza bianca.

Il piede destro è rotto. Il pollice di una mano è rotto. Una gamba è rotta. Alcune costole son rotte.

Ha la giacca azzurra coi bottoni d’oro, quella di ieri.

Vogliono trascinarci via. Mi rifiuto. Resto in ginocchio. Prego di lasciarmi solo.

Quando sono solo, mi chino sopra il morto, lo chiamo più volte. Le lacrime gli piovono sul viso. Non risponde, non si muove.

Ricado in ginocchio.

I romori del giorno.

Il pulsare dei motoscafi nel canale.

Il tonfo dei passi sul tavolato.

Un marinaio entra con un fascio di ceri: mette i quattro ceri agli angoli del lettuccio.

Entra Luigi Bologna; entra Carlo della Rocca. Non posso muovermi, non posso alzarmi.

Qualcuno mette ai piedi del cadavere un mazzo di fiori. Credo di riconoscere Silvio Montanarella, il più giovine aviatore.

Entrano due marinai, con le baionette in canna, e si mettono a capo del lettuccio, restano immobili.

Un altro marinaio attacca alla parete del fondo, contro la finestra, una grande bandiera di nave da guerra.

Una bandiera è stesa al capezzale.

Dopo un tempo che non so, un marinaio viene con un altro fascio di ceri e apre la porta nella parete di contro a me.

La porta era chiusa.

Odo uno scalpaccio. Due marinai portano su una barella il corpo di Giorgio Fracassini, ritrovato dopo due ore, tra le tele lacere e i fili attorti, nel trasportare a Sant’Andrea i rottami dell’apparecchio.

Passano la soglia, lo depongono nell'altra cameretta.
Mi alzo per andarlo a vedere. Mi chino su lui.
I ricordi della giornata di Trieste, le sue raccomandazioni per la pompa della benzina, la sua astuzia nel nascondere il ventunesimo sacchetto tricolore...
Sembra che dorma. Ha il viso composto, severo. Ha il suo vestito di pelle fosca.
Sembra un monaco che s'è beato nel transito. Quel suo viso maschio, quasi sempre lucido e grondante di sudore, con gli occhi chiari e arditi, con la fronte rada, col naso adunco, s'è pacificato e annobilito. Veramente riposa.
Rientro nella stanza attigua, e trovo il corpo del mio compagno ricoperto con la coltre nera dalla croce d'oro.
Il suo viso anche è coperto di garza.
Un marinaio è in punto di togliere la bandiera dal capezzale per sostituirvi una bandierina della Croce rossa. Glie lo impedisco. Egli la prendeva per tenderla nella parete dell'altra stanza.
Dispongo a destra e a sinistra, su la coltre nera, il rosso e il verde.
La vita magnetica del tricolore navale da battaglia.
La ralinga bianca [1], il cappio...
Per Giorgio vanno a cercare un'altra bandiera.
Entra Umberto Cagni, accompagnato da altri ufficiali. Lo intravedo, a traverso gli occhi bruciati. Si accosta, scopre il volto del morto, mormora non so che parola. Va a guardare anche il meccanico. Poi si avvicina a me che sono addossato al muro e mi sforzo di dominare l'orrore. Mi prende la mano, me la stringe, dicendo con una voce rude, soldatesca, quasi violenta: «Buongiorno ! » Se ne va.
Gli scoppii del motoscafo. La lancia che s'allontana.
Ecco Manfredi Gravina, ecco Alberto Blanc. Non mi muovo. Un marinaio mette sotto le mie ginocchia un cuscino nero, il cuscino dell'inginocchiatoio.
È venuta la notte. Sento il primo grido delle altane: «Per l'aria buona guardia!» Penso a Renata, penso ai fiori ch'ella ha messo nei nostri vasi per lui.
Mi levo. Esco sul pontile.
La luna d'oro splende nel cielo, bassa, di contro a me.
Scendo nel canotto, ripasso pel canale.
Il muro dei Giardini, la ripa con gli alberi brulli, la nera navata del pallone.
Genua mi accompagna, per prendere i pacchi che avevo preparati e per consegnarli ad Alberto Blanc che doveva portarli a Roma.
Ho con me la morte, l'odore della morte. Renata mi aspetta: sa tutto. Ci abbracciamo piangendo. Vuol venire a vederlo.
Entro nella sala da pranzo per prendere i fiori. Ci sono tre posti! Raccolgo tutti i fiori da tutti i vasi. Li porto con me in un fascio.
Rientro nella camera mortuaria.
I ceri ardono. Le fiammelle vacillano specchiate dalle lame delle baionette. I due marinai sono di guardia, immobili.
Dispongo i fiori ai lati del cadavere: sento la forma dei suoi fianchi, delle sue gambe.
Pongo le giunchiglie bianche sul rosso e sul verde della bandiera.
Scopro la povera faccia. La gota destra si gonfia e si annerisce. La bocca sembra chiusa.
La realtà di tratto in tratto mi sfugge. Rifletto. Chiudo gli occhi. Me lo immagino vivo come ieri ; poi lo guardo e lo vedo inerte, esangue. È vero?
La veglia comincia.
Di contro a me è la porta dell'altra camera mortuaria dove giace Giorgio Fracassini, illuminata, con un tremolio d'ombre.
I due marinai immobili ; il luccichio rigido delle baionette nude.
Lo sciacquò del canale, sotto la finestra.
Il grido delle altane.

Un'aria singolare, come un masso di cristallo impenetrabile, intorno al cadavere.
Verso le dieci arriva il Comandante in capo. Entra con passo energico. Domina la commozione.
S'inginocchia, prega. Si rialza. Entra nella camera dove giace Giorgio Fracassini. Mi stringe la mano in silenzio, parte.
S'ode pulsare il motore del canotto. Poi tutto ritorna in silenzio.

Queste sono alcune pagine del "Notturmo". Una splendida prosa quella di D'Annunzio. Voi la usate qualche volta...

DIEGO: Questo è un testo che in questi anni ho incontrato, soprattutto in fase di studio, anche perché è un monologo perfetto.

Ricordo che Diego si è diplomato appunto all'Accademia "Silvio D'Amico", in cui ha fatto gli studi di cui parlavamo, per diventare l'attore affermato di oggi. Comunque, continuando, D'Annunzio, con tutti i suoi limiti, i suoi pregi e i suoi difetti, è stato, come abbiamo detto, il ritratto di una generazione. Ora, per concludere, due giudizi critici. Uno è quello di Carlo Salinari, che leggerai, ma che merita una premessa. Nella parte che non riproduciamo dice che in fondo il fenomeno D'Annunzio non lo si deve spiegare come un'impresa di un solitario, a cui attribuire la responsabilità di tutto. E' l'espressione di un'epoca, di un clima e di una generazione, in tutti i suoi aspetti, quelli che vi abbiamo descritti e che Salinari riprende, che è inutile ricordare nei dettagli, ma che nella sintesi sono la vocazione superomistica, il mito dell'azione e il protagonismo anche nel campo sessuale. Vediamo la conclusione del suo ragionamento...

E' dunque in questo sviluppo della realtà italiana e di quella parte dello spirito pubblico che ad essa si opponeva e da essa veniva alimentata, è nell'intreccio dei sentimenti delle generazioni posteriori all'unità d'Italia, nella corruzione operatasi con le vicende della storia nostra ed europea dei grandi miti risorgimentali che possiamo ora riconoscere senza sforzo una delle componenti di quei motivi che stanno alla base del superuomo dannunziano: la potenza, la guerra, la gloria, il disprezzo per le plebi, la concezione aristocratica del mondo, l'idea di Roma e della missione dell'Italia, il culto della bellezza. Quei miti dannunziani, dunque, ormai dovrebbe esser chiaro, non hanno un'origine soltanto individuale, psicologica o addirittura sessuale, come mostrano di credere alcuni critici. Essi ci appaiono il frutto dell'elaborazione di un'esperienza storica di una generazione, o meglio, di alcuni gruppi della generazione postunitaria.

Quindi la volontà di potenza, il mito della bellezza, il mito della guerra, l'irrazionalità e anche l'imperialismo di quest'epoca tutti confluiscono nel personaggio D'Annunzio, che era poi un grande assimilatore di esperienze europee. E' quello che ha avuto questa capacità, rispetto a molti altri autori italiani chiusi nella propria provincia, di aprirsi alla cultura del continente. Ancora un altro grandissimo critico, Giorgio Barberi Squarotti, in un giudizio un po' più estetico, più raffinato del precedente, che era intessuto sull'elemento sociopolitico...

Del resto il D'Annunzio ha piena coscienza della posizione che si è scelta, di raccoglitore della più completa ed esaustiva enciclopedia del detto, che coincide per lui con il dicibile: "Quanto mi piace che la natura abbia privilegiato me per adunare, mescolare, trasmettere, sublimare in un attimo le più remote e diverse prodighe e peregrine e squisite essenze dello spirito": che è poi la risposta alla rivelazione della volgarità del mondo borghese, retto dalla norma economica, quale il D'Annunzio espone nelle "Vergini delle rocce", ma che già era apparsa nella premessa al "Convito" di De Bosis, cioè proprio quella rivista su cui il romanzo dannunziano sarebbe uscito a puntate. L'invito cioè a "salvare qualche cosa bella e ideale dalla torpida onda di volgarità che ricopre ormai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili". Si noti la consonanza fra la citazione di Leonardo e il titolo del romanzo di D'Annunzio.

Questo ci serve a concludere il percorso con Gabriele D'Annunzio. Arrivederci.

TREDICESIMA LEZIONE

CREPUSCOLARI, FUTURISTI, AVANGUARDIE

Tredicesima lezione, con Diego. Parleremo di crepuscolari e futuristi, due fenomeni letterari del primo Novecento. Per introdurli vi richiamo al già più volte citato "Miti e coscienza del decadentismo" di Carlo Salinari. Quando l'autore del saggio definisce miti del decadentismo il "fanciullino" di Pascoli, il "superuomo" di D'Annunzio, e il "santo" di Fogazzaro, dice anche, come ricorderete, che a Pascoli si può associare la figura di Giolitti e a D'Annunzio quella di Crispi. Ma aggiunge che anche i due movimenti sono associabili, i crepuscolari a Pascoli e i futuristi a D'Annunzio.

Partiamo dal gruppo dei crepuscolari. Anche questi, come Pascoli, D'Annunzio e i futuristi, evadono dalla realtà, in particolare, come Pascoli, regrediscono, in questo caso nel mondo della sana provincia, delle "buone cose di pessimo gusto" di cui parla Gozzano, nell'atmosfera tranquilla, non critica, non rischiosa, del piccolo paese, perché temono il movimento e i pericoli della vita urbana. Tra l'altro negli anni successivi si svilupperanno due fenomeni che si chiameranno "Strapaese" e "Stracittà", nel campo della narrativa e questa posizione crepuscolare anticipa lo Strapaese, cioè il riferirsi a una realtà tradizionale che non dà problemi.

Entreremo subito in questo ambito leggendovi due testi dei crepuscolari, che prendono il nome dal definirsi e sentirsi al crepuscolo di una società che non condividono appunto nei suoi aspetti esasperati. Leggeremo prima un testo di uno che è morto ancora molto giovane, a ventun anni, Corazzini...

DESOLAZIONE DEL POVERO POETA SENTIMENTALE

Perché tu mi dici: poeta?

Io non sono un poeta.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.

Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.

Perché tu mi dici: poeta?

Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.

Le mie gioie furono semplici,
semplici così, che se io dovessi confessarle a te
arrossirei.

Oggi io penso a morire.

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco;
solamente perché i grandi angioli
su le vetrate delle cattedrali
mi fanno tremare d'amore e di angoscia;
solamente perché, io sono, oramai,
rassegnato come uno specchio,
come un povero specchio melanconico.

Vedi che io non sono un poeta:

sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.

Oh, non maravigliarti della mia tristezza!

E non domandarmi;

io non saprei dirti che parole così vane,

Dio mio, così vane,

che mi verrebbe di piangere come se fossi per morire.

Le mie lagrime avrebbero l'aria

di sgranare un rosario di tristezza

davanti alla mia anima sette volte dolente

ma io non sarei un poeta;
sarei, semplicemente, un dolce e pensoso fanciullo
cui avvenisse di pregare, così, come canta e come dorme.

Io mi comunico del silenzio, cotidianamente, come di Gesù.

E i sacerdoti del silenzio sono i rumori,
poi che senza di essi io non avrei cercato e trovato il Dio.

Questa notte ho dormito con le mani in croce.

Mi sembrò di essere un piccolo e dolce fanciullo
dimenticato da tutti gli umani,
povera tenera preda del primo venuto;
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.

Io amo la vita semplice delle cose.
Quante passioni vidi sfogliarsi, a poco a poco,
per ogni cosa che se ne andava!
Ma tu non mi comprendi e sorridi.
E pensi che io sia malato.

Oh, io sono, veramente malato!

E muoio, un poco, ogni giorno.

Vedi: come le cose.

Non sono, dunque, un poeta:
io so che per esser detto: poeta, conviene
viver ben altra vita!

Io non so, Dio mio, che morire.

Fanciullo che ama la morte, rifiuto della realtà, tutti temi pascoliani, come vedete. Vediamo ora Gozzano, che è vissuto un po' di più, morto anche lui di tisi, nel suo famoso "La signorina Felicita"...

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga,
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecchie,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga...

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto squadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d'efelidi leggiere
e gli occhi fermi, l'iridi sincere
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
rideva una blandizie femminina.

Tu civettavi con sottili schermi,
tu volevi piacermi, Signorina:
e più d'ogni conquista cittadina
mi lusingò quel tuo voler piacermi!

Ogni giorno salivo alla tua volta
pel soleggiato ripido sentiero.
Il farmacista non pensò davvero
un'amicizia così bene accolta
quando ti presentò la prima volta
l'ignoto villeggiante forestiero.

Talora - già la mensa era imbandita -
mi trattenevi a cena. Era una cena
d'altri tempi, col gatto e la falena
e la stoviglia semplice e fiorita
e il commento dei cibi e Maddalena
decrepita, e la siesta e la partita...

Per la partita, verso ventun'ore
giungeva tutto l'inclito collegio
politico locale: il molto Regio
Notaio, il signor Sindaco, il Dottore;
ma - poiché trasognato giocatore -
quei signori m'avevano in dispregio...

M'era più dolce starmene in cucina
tra le stoviglie a vividi colori:
tu tacevi, tacevo Signorina:
godevo quel silenzio e quegli odori
tanto tanto per me consolatori,
di basilico d'aglio di cedrina...

Vedete qui la contrapposizione tra il mondo pubblico di gente insensibile e il mondo privato del poeta, che si rifugia in cucina perché sente di essere disprezzato dal notaio, dal medico, tutti i protagonisti della vita più riconosciuta nella società...

Maddalena con sordo brontolio
disponeva gli arredi ben detersi,
rigovernava lentamente ed io,
già smarrito nei sogni più diversi,
accordavo le sillabe dei versi
sul ritmo eguale dell'acciotolio.

Sotto l'immensa cappa del camino
(in me rivive l'anima d'un cuoco
forse...) godevo il sibilo del fuoco;
la canzone d'un grillo canterino
mi diceva parole, a poco a poco,
e vedevo Pinocchio e il mio destino...

Vedevo questa vita che m'avanza:
chiudevo gli occhi nei presagi gravi;
aprivo gli occhi: tu mi sorridevi,
ed ecco r fioriva la speranza!

Giungevano le risa, i motti brevi
dei giocatori, da quell'altra stanza.

E' un quadro di vita semplice. All'interno della stessa piccola comunità ci si ritaglia una realtà ancora più limitata, la stanza, la cucina, per evitare di essere coinvolti in una dimensione più grave e più ampia. L'atteggiamento dei crepuscolari, per i quali può bastare questo cenno (non sono stati dei grandi protagonisti della nostra letteratura), è l'opposto di quello che assumeranno in quegli stessi anni, e pochi anni dopo, perché il loro movimento durò un po' di più, i futuristi.

Tutto comincia con un manifesto di Filippo Tommaso Marinetti, anzi con una serie di manifesti, di cui riportiamo uno, del 1909. C'è l'atteggiamento di aggressione nei confronti della realtà, come quella superomistica dannunziana. Anche qui si evade dalla norma per porsi troppo al di sopra della realtà per potere avere un rapporto positivo e quindi maturo con questa dimensione. Infatti gli atteggiamenti dei futuristi saranno spropositati, anche se comunque hanno rinnovato in maniera eccezionale la nostra letteratura, ma più ancora la nostra arte figurativa.

Vediamo cosa ci dice Marinetti in questo "Manifesto del futurismo" di Parigi, città frequentata dai più grandi artisti europei e americani. Anzi sta girando nelle sale un simpatico film di Woody Allen, "Midnight in Paris", che appunto vede ricomparire questi personaggi nella Parigi degli anni venti. Qualche anno prima, dunque, nel 1909, Marinetti dice...

1-Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerarietà

2-Il coraggio, l'audacia, la ribellione saranno elementi essenziali della nostra poesia

3-La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità penosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno.

4-Noi affermiamo chela magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un'automobile in corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia è più bella della vittoria di Samotracia.

5-Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene l'volante, la cui asta ideale attraversa la terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita .

6-Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.

I miti dell'automobile, nuovo ideale di bellezza, e della velocità. Di fronte a un tempo così lento, come quello dei crepuscolari, loro reagiscono con la dinamica e il dinamismo della società industriale. E il loro riferimento non è più la Nike di Samotracia, ma quest'opera moderna...

7-Non v'è più bellezza se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.

8-Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!...Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.

9-Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore del liberatori, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.

La guerra come "igiene del mondo" o, dirà qualcuno nello tesso periodo, come "caldo bagno di sangue". La guerra come momento in cui si dimostra chi è uomo e chi non lo è, la grande prova, in questa immatura visione della guerra, la prova di forza, la violenza che hanno qui esaltato. E poi questo riferimento alla donna, che non merita commento...

10-Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica e utilitaria.

11-Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le marce multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri, incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di

serpi che fumano; le officine appese alle nuvole per i contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che fiutano l'orizzonte, e le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

Dopo aver parlato della distruzione delle biblioteche, di tutto quello che sa di antico, esalta la società moderna, industriale e di massa. Le masse per loro hanno però lo stesso valore che hanno per i protagonisti di D'Annunzio, cioè sono magma da sfruttare, da rielaborare...

E' dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria col quale fondiamo oggi il FUTURISMO perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli. E vengano dunque gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate. Eccoli, eccoli! Suvvia, date fuoco agli scaffali delle biblioteche, sviate il corso dei canali per inondare i musei! Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e estinte su quelle acque le vecchie tele gloriose! Impugnate le scuri, i picconi e i martelli e demolite senza pietà le città venerate.

Un altro manifesto di Marinetti si occupa della forma nella nuova opera d'arte. Possiamo in proposito analizzare un paio di pagine di "Zang Tumb Tumb", un poemetto scritto in occasione della guerra balcanica del 1912, alla quale partecipò, che ci dà un'idea di come i futuristi utilizzassero i caratteri tipografici, il corsivo, il normale, il grassetto, il piccolo, il grande, la variazione, la collocazione della parola sulla pagina...



L'indicare il "nascere" con questo ingrandimento progressivo delle lettere che compongono la parola, l'avverbio isolato "FINALMENTE", l'onomatopea, come "treno treno treno treno tron tron tron tron" eccetera. Divertimenti che danno l'idea delle sperimentazioni futuriste del cosiddetto paroliberismo: "parole in libertà". La chiama anche "immaginazione senza fili". Se veloce deve essere l'arte moderna, deve eliminare i nessi grammaticali, deve mettere solo sostantivi, verbi all'infinito, senza nemmeno declinare o coniugare. "Immaginazione senza fili" vuol dire creazione senza i fili di collegamento della grammatica. "Parole in libertà" significa che sono parole non costrette dentro gli schemi, sempre grammaticali. Questo rende a loro parere più agile e veloce il messaggio.

Voglio ancora ricordarvi, in questo movimento, la figura di Ardengo Soffici, con il suo "Crocicchio", che leggo io...

Dissolversi nella cipria dell'ordinotte
con l'improvviso clamore dell'elettricità del gas, dell'acetilene e delle altre luci
fiorite nelle vetrine,
alle finestre e nell'areoplano del firmamento
le scarpe che trascinano goccioline di diamanti e d'oro lungo i marciapiedi primaverili
come le bocche e gli occhi
di tutte queste donne pazze d'isterie solitarie;
le automobili venute di pertutto;
le carrozze reali e i tramvai in uno squittio d'uccelli mitragliati.
-Nous n'avons plus d'amour que pour nous-mêmes enfin-
"E' proibito parlare al manovratore".
Oh, nuotare come un pesce innamorato che beve smeraldi
fra questa rete di profumi e di bengala!

Non tutto si è capito, perché molte delle cose nominate sono quelle che casualmente si possono incontrare in una passeggiata sotto la pioggia, come questo "proibito parlare al manovratore", che non è altro che un cartello che sta sul tram su cui probabilmente questo soggetto sta viaggiando. Ardengo Soffici è stato uno dei protagonisti del futurismo, che pubblicò su "Lacerba" e sulla "Voce", due periodici del tempo. Ce ne sarebbero altri, ma non possiamo, per ragioni di tempo, trattare questi che rimangono poeti minori, la cui lettura ci dà comunque l'impressione di una cultura in movimento, che cerca nuove sperimentazioni, che non si accontenta più delle normali diciture di una volta.

La cosa più importante del futurismo sono invece i suoi sviluppi nel campo dell'arte figurativa. Il cubismo influenza i primi futuristi. Vediamo un'opera di Georges Braque, "Case all'Estaque". Delle case rappresentate come tanti solidi da diversi punti di vista. Caratteristica del cubismo è la scomposizione. Lo stesso oggetto visto da diverse prospettive, non solo, ma queste prospettive si moltiplicano nel quadro, come a voler dire che c'è un flusso continuo di queste trasformazioni.

Poi abbiamo il "ritratto di Ambroise Vollard" di Picasso, nel quale c'è sempre la scomposizione dell'immagine, ma anche quella dello stesso sfondo, che diventa così protagonista insieme con il volto che dovrebbe essere in evidenza, stagliarsene. Tutta questa poliprospettiva tipica dell'arte cubista è dettata dall'affermarsi del concetto di relatività, che diventerà una grande proposizione, prima ancora di Einstein, di Bergson. Ma di questo parleremo un'altra volta.

Andiamo a vedere come questa lezione cubista si sviluppi nei futuristi. Anche qui, in "Stati d'animo: gli addii", di Umberto Boccioni, abbiamo ancora una scomposizione delle immagini. Dovrebbe rappresentare un treno e una coppia di persone che si abbracciano, prima di lasciarsi perché uno dei due deve partire. La coppia è riprodotta più volte, come se si spostasse nel quadro, perché la si vuol rappresentare non solo da diversi punti di vista, su diversi piani, ma anche in diversi momenti. Come se questa lasciasse una memoria nella nostra mente, che fosse impressa nel quadro. La stessa cosa avviene per la locomotiva. Vedete che i colori non sono così accesi, sono abbastanza attenuati, fusi in un tono comune.

Poi ancora abbiamo questa "Automobile in corsa", di Giacomo Balla. L'automobile non la vediamo proprio, ma vediamo queste volute che si spostano, queste linee che si ripetono e indicano tutto quello che produce nell'aria lo spostamento dell'automobile, tutto secondo il mito della velocità.

Sempre in questo periodo, abbiamo Kandinskij, che si sposta dalla scomposizione dell'immagine alla pittura proprio astratta. Parte da quadri come questo "Paesaggio con torre", in cui colpisce l'essenzialità, per cui i vari momenti sono pure macchie. Tutti quanti questi pittori sviluppano la lezione di Cézanne e del postimpressionismo. Si parla di libero gioco di linee, di forme e altro. Poi in quest'altro, "Senza titolo", detto "Diluvio", è ancora più evidente questo libero gioco di linee e di colori che vogliono dire che in fondo non conta la visione naturale delle cose, ma quello che lasciano dentro di noi gli oggetti esterni, e anche che il disordine dei movimenti sul quadro rappresenta quello della società che si rifiuta. L'altro, "Giallo-rosso-azzurro", gioca sui tre colori e su tre figure geometriche, cerchi, rettangoli e triangoli. La dinamica tra queste figure e i colori, che sono poi i colori dominanti, è il divertimento con il quale il pittore vuole rappresentare una schematizzazione ancora più esasperata della realtà, allontanando i riferimenti reali, che pure sono in parte riproducibili in alcuni particolari di questo quadro, laddove si esprime qualche forma diversa da quelle solo geometriche. Ricordiamo che la pittura di questo grandissimo moscovita era dominata anche dall'interesse per la musica, che spiega alcune delle sue soluzioni.

Infine vi presentiamo alcune opere di Piet Mondrian, per farvi notare la sua evoluzione, che è analoga a quella di Kandinskij, a partire dal dato naturale, comunque già elaborato, di questo quadro, "L'albero rosso", ed altri che riproducono in maniera sempre più stilizzata lo stesso soggetto. Mondrian muove da una filosofia che prevede una sorta di riaffermazione della spiritualità che è nella realtà, da cui bisogna estrarre appunto l'anima. E l'esito finale di questa opera si seleziona è "Composizione", in cui il reale viene ridotto in quadrilateri, linee rette che si incrociano e colori spalmati in maniera piatta. Essenzialità assoluta, la matematica alla base di tutto.

Ci fermiamo a questo punto, perché la prossima lezione sarà dedicata ad altre avanguardie. Partiremo da Bergson per arrivare ad altre immagini della pittura del Novecento. Arrivederci.

QUATTORDICESIMA LEZIONE

DADAISMO E SURREALISMO

Quattordicesima lezione del terzo anno. Ritorna con noi Barbara Petti, che per qualche tempo ci ha lasciati perché impegnata in Erasmus in Spagna e mancherà di nuovo perché è stata ammessa al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma. Le auguriamo una carriera cinematografica oltre che teatrale. Sta lavorando in questo periodo a un testo di Shakespeare...

BARBARA: Il "Sogno di una notte di mezza estate".

Per il Teatro del Loto. Siamo al primo Novecento, a quel punto in cui c'è lo sviluppo del decadentismo nel senso della consapevolezza, della coscienza della crisi. Tutto nasce con la riflessione di Sigmund Freud e di Friedrich Nietzsche. Freud parla di repressione degli istinti nella società contemporanea, di alienazione dell'uomo e della possibilità di risolvere i problemi psichici attraverso il recupero del passato: traumi che noi spesso rimuoviamo si rivelano nei sogni, laddove il nostro cervello non è vigile a nascondere a noi stessi i problemi. Con Freud, Nietzsche, altro pilastro di questo pensiero tra i due secoli, che abbiamo già inquadrato in lezioni precedenti, è quello che riprende il tema della repressione degli istinti partendo dall'idea che sia stato il cristianesimo, in particolare la sua versione cattolica, responsabile di questa prigionia che ha portato l'uomo a togliere da sé una parte della sua capacità, quella istintuale, per fare leva, tra l'apollineo e il dionisiaco, solo sull'apollineo, il razionale, e non comprendere in sé la totalità attraverso il dionisiaco, per essere il "superuomo", cioè l'uomo integrale. Ma sono cose di cui abbiamo già detto.

Una cosa di cui non abbiamo parlato ancora è l'idea del tempo, come viene organizzato e studiato, rappresentato e considerato da un grandissimo filosofo del primo Novecento, Henri Bergson, che dice, nel 1907, quindi prima ancora che nasca il futurismo con il Manifesto di Marinetti, quelle cose che poi diventeranno fondamentali per la cultura da allora fino agli anni venti e influenzeranno molta narrativa contemporanea, come ci avvieremo a spiegare bene soprattutto nella prossima lezione. Ora, per entrare subito in argomento, vediamo cosa ci dice Bergson in questo suo scritto del 1907, "L'evoluzione creatrice", sulla "durata interiore". Leggi Barbara...

Il mio stato d'animo, avanzando sulla via del tempo, si arricchisce continuamente della sua durata: forma, per così dire, valanga con sé medesimo (...) Ora, degli stati così intesi son tutt'altro che elementi distinti: si continuano gli uni negli altri in un fluire senza fine.

Cioè il nostro passato convive continuamente con noi, con il nostro presente...

(...)La memoria non è la facoltà di classificare ricordi in un cassetto o di scriverli su di un registro. Non c'è registro, non c'è cassetto; anzi, a rigor di termini, non si può parlare di essa come di una "facoltà": giacché una facoltà funziona in modo intermittente, quando vuole o quando può, mentre l'accumularsi del passato su se stesso continua senza tregua. In realtà, il passato si conserva da se stesso, automaticamente. Esso ci segue, tutt'intero, in ogni momento.

Il nostro passato ci accompagna sempre, automaticamente, senza che noi lo richiamo. Questo è il punto sul quale poi rifletteremo quando si parlerà degli automatismi psichici in pittura, li vedremo fra poco, o della memoria volontaria e involontaria, in una delle prossime lezioni, quando toccheremo il grandissimo protagonista del primo Novecento che è Marcel Proust, con la sua "Ricerca del tempo perduto"...

(...) Che cosa siamo, infatti, che cos'è il nostro carattere se non la sintesi della storia da noi vissuta sin dalla nascita, prima anzi di essa, poiché portiamo con noi disposizioni prenatali? Certo noi pensiamo solo con una piccola parte del nostro passato; ma desideriamo, vogliamo, agiamo con tutto il nostro passato, comprese le nostre tendenze congenite.

E questo diventa un testo fondamentale per la riflessione degli artisti di un'epoca intera. Come vediamo, sia Freud che Bergson invitano a considerare importante il passato, Freud come recupero di una situazione che è all'origine dei nostri problemi, Bergson semplicemente come constatazione del fatto che noi siamo anche la nostra storia. Infatti il romanzo si svilupperà come romanzo di coscienza o della memoria. E si cercherà di rappresentare certi meccanismi della mente umana. Addirittura si arriverà al paradosso di Joyce, in cui con "Ulysses" si entrerà in un Odissea nella mente dell'uomo, nello spazio e nel tempo della nostra mente invece che in quello esterno.

Altra cosa sulla quale volevo farvi riflettere in questa lezione era appunto la nascita di altre avanguardie, oltre il futurismo, proseguendo il discorso avviato la volta precedente. Andiamo a vedere l'esperienza del dadaismo. Tristan Tzara è il capofila di questa avanguardia, sempre polemica nei confronti della società contemporanea: ne rifiuta i compromessi, il conformismo, l'ipocrisia. Nasce non a caso al termine della prima guerra mondiale, come reazione a una società che ha portato alla guerra per interessi economici, che non ha mai rispettato l'individuo e ha sempre mirato al profitto. "Dada" è il termine che questo rumeno, Tristan Tzara, inventa come simbolo di questa nuova dimensione culturale, "dada" come il balbettio dell'infante, per dire appunto che questo è un mondo che merita solo un balbettio, o per dire anche che le tradizionali forme d'arte devono essere rivoluzionate dalle radici, da un atteggiamento che poi vedremo, in alcuni di questi protagonisti dell'arte figurativa, come Duchamp, diventerà una vera e propria provocazione nei confronti della società.

Ma vediamo prima la riflessione diretta di questo pazzo, geniale, attore della cultura europea del periodo, vissuto a Parigi per buona parte della sua esistenza ma originario non a caso di questo paese della periferia europea che era la Romania, Tristan Tzara, nel suo "Manifesto Dadà" del 1918:

Qualsiasi prodotto del disgusto suscettibile di trasformarsi in negazione della famiglia è Dada; protesta a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell'azione distruttiva: DADA'; presa di coscienza di tutti i mezzi repressi finora dal sesso pudibondo del comodo compromesso e della buona educazione (riferimento a Freud e Nietzsche): DADA'; abolizione della logica (anche questo riporta all'abolizione della sintassi del futurismo), balletto degli impotenti della creazione: DADA'; di ogni gerarchia ed equazione sociale di valori stabiliti dai servi che bazzicano tra noi: DADA'; ogni oggetto, tutti gli oggetti e i sentimenti e il buio, le apparizioni e lo scontro inequivocabile delle linee parallele, sono armi per la lotta: DADA'; abolizione della memoria: DADA'; abolizione del futuro: DADA'; abolizione dell'archeologia: DADA'; abolizione dei profeti: DADA'; fede assoluta irrefutabile in ogni dio che sia prodotto immediato della spontaneità: DADA'.

Tutto quello che è espressione fuori dalle regole, fuori da quello che ci si aspetta, questa serie di sorprese, è Dadà, come protesta contro una società troppo scontata e prevedibile. Tutto ciò che non è scontato viene considerato gesto rivoluzionario, liberatorio nei confronti di una società che, nel suo essere perbene, è malata. Discorso che ritroveremo in Svevo.

Libertà: DADA', DADA', DADA', urlo di colori contratti, groviglio degli opposti e di tutte le contraddizioni, del grottesco e dell'incongruenza: LA VITA.

La vita, detto con caratteri grossi, che per un momento mi fa pensare a D'Annunzio, ma non è giusto, è solo un commento istintivo, quando lui diceva che andava verso la vita spostandosi dalla Destra alla Sinistra del parlamento italiano. Nella sostanza c'è un punto di contatto in questa volontà di muoversi, dell'azione per l'azione, che per il poeta abruzzese si esprime in un ambiente conservatore e per i dadaisti in un ambiente rivoluzionario. Facciamo ora vedere un esempio di rappresentazione Dadà, perché Tristan Tzara amava creare delle serate a tema, nelle quali non si faceva altro che provocare i presenti. Una di queste provocazioni è costruita sull'idea di un testo che nasca all'improvviso, senza una preparazione, "Per fare una poesia dadaista", che vi facciamo vedere in una nostra reinterpretazione di qualche anno fa, modificata con apporti della nostra cultura attuale.

BABARA: Con un piccolo Domenico Florio...

Te lo ricordi.

(Segue un filmato dallo spettacolo "Dune", del laboratorio teatrale del Liceo "Galanti", al teatro Savoia di Campobasso)

Prendete un giornale.

Prendete le forbici.

Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia.

Ritagliate l'articolo.

Ritagliate poi accuratamente ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetele in un sacco.

Agitate delicatamente.

Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco.

Copiate scrupolosamente.

La poesia vi assomiglierà.

Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompreso dal volgo.

Come avete visto, è una divertente rivisitazione della intuizione di Tzara sulla creazione di un testo giornalistico mettendo insieme parole a caso. La casualità era rivoluzionaria per l'autore. Passiamo ora a un altro fondamentale protagonista di questa epoca, André Breton, con il suo "Manifesto del surrealismo", del 1924:

Viviamo ancora sotto il regno della logica: questo, naturalmente, è il punto cui volevo arrivare. ma ai giorni nostri, i procedimenti logici non si applicano più se non alla soluzione di problemi di interesse secondario. Il razionalismo assoluto che rimane di moda ci permette di considerare soltanto fatti strettamente connessi alla nostra esperienza. I fini logici, invece, ci sfuggono. Inutile aggiungere che l'esperienza stessa si è vista assegnare dei limiti. Gira dentro una gabbia dalla quale è sempre più difficile farla uscire. Anch'essa poggia sull'utile immediato, ed è sorvegliata dal buon senso. In nome della civiltà, sotto pretesto di progresso, si è arrivati a bandire dallo spirito tutto ciò che, a torto o a ragione, può essere tacciato di superstizione, di chimera; a proscrivere qualsiasi modo di ricerca della verità che non sia conforme all'uso. Si direbbe che si debba a un caso fortuito se di recente è stata riportata alla luce una parte del mondo intellettuale, a mio parere di gran lunga la più importante, di cui si ostentava di non tenere più conto. Bisogna rendere grazie alle scoperte di Freud. In forza di queste scoperte, si delinea finalmente una corrente d'opinione grazie alla quale l'esploratore umano potrà spingere più avanti le proprie investigazioni, sentendosi ormai autorizzato a non considerare soltanto le realtà sommarie (è l'idea dell'indagine psicanalitica, nella mente). L'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i propri diritti. Se le profondità del nostro spirito celano strane forze capaci di dare incremento a quelle di superficie o di lottare vittoriosamente contro di esse, abbiamo tutto l'interesse a captarle, a captarle per cominciare, per poi sottometterle, se sarà il caso, al controllo della nostra ragione.

Ed ecco quindi questa sovrarealtà, questo al di là della realtà, che viene analizzato dai surrealisti. E' una presenza al di sopra della realtà, nel sogno, nel mistero che bisogna riproporre. Qui c'è un riagganciarsi al simbolismo della metà dell'Ottocento, Vediamo quest'altro esempio, "Composizione surrealista scritta, ovvero primo e ultimo oggetto":

"Fatevi portare di che scrivere, dopo esservi sistemato nel luogo che vi sembra più favorevole alla concentrazione del vostro spirito in sé stesso. Ponetevi nello stato più passivo, o ricettivo, che potete. Fate astrazione dal vostro genio, dalle vostre doti e da quelle di tutti gli altri. Ripetetevi che la letteratura è una delle strade più tristi che conducono al tutto. Scrivete rapidamente senza un soggetto prestabilito, tanto in fretta da non trattenervi, da non avere la tentazione di rileggere.

Quindi l'invito alla scrittura "automatica", così si chiamerà: scrivere quello che viene in mente. Che poi è collegato a quanto visto prima, riferito al dadaismo...

La prima frase verrà da sola (...) E' più difficile pronunciarsi sul caso della frase successiva: senza dubbio essa partecipa insieme della nostra attività cosciente e dell'altra, se si ammette che il fatto d'aver scritto la prima implichi un minimo di percezione. Poco vi deve importare, del resto: sta proprio in questo, per la massima parte, l'interesse del gioco surrealista.

Questa serie di riflessioni di André Breton, che è stato un gigante, un punto di riferimento assoluto, il maestro anche di Luis Buñuel, che ricompare in questi giorni nelle sale cinematografiche, citato da Woody Allen nel bellissimo film "Midnight in Paris", sono recepite dall'arte dell'epoca. Intanto nella lezione precedente, ricorderete, abbiamo parlato di Braque e del suo "Case all'Estaque", che vi riproponiamo. Questa ricostruzione da diversi punti di vista dell'immagine, questa scomposizione dei piani, è un po' quello che avviene nel romanzo del Novecento ed è frutto delle teorie prima esposte.

Ma soprattutto la sussistenza del passato nel nostro presente e il fluido trascorrere da un presente all'altro con il bagaglio del passato del momento lo ritroviamo nel quadro di Boccioni sugli "Addii", dove lo spostarsi e il riprodursi di questa coppia che si saluta indica la compresenza di passato e presente vicino a questo treno. Anche "L'automobile in corsa" di Giacomo Balla mostra delle commistioni e dei travasi dal dadaismo al surrealismo al futurismo. Ci introduce poi all'arte fortemente provocatoria di Marcel Duchamp questa sua riflessione. Leggi Barbara...

Non ha importanza se il signor Mutt abbia o meno fatto la sua fontana con le sue mani. Egli l'ha scelta. Egli ha preso un articolo usuale della vita, e lo ha collocato in modo tale che il suo significato utilitario è scomparso sotto il nuovo titolo e punto di vista e ha creato un nuovo modo di pensare a quell'oggetto.

Questo dice a proposito di questo oggetto che vedete, un orinatoio, che intitola "Fontana" ed espone in una mostra d'arte nel 1916. Pensate che il destino di questa "fontana" è che gli addetti del museo in cui era esposta la scambiarono... per quella che era, pensando fosse stata abbandonata da qualcun altro che aveva costruito dei bagni nelle vicinanze e la buttarono, per cui quello che vediamo oggi alla Galleria di Milano è una copia dell'originale. Quindi un ...falso d'autore. Chiaramente in questo, nel "ready-made", come venne chiamato, cioè "l'oggetto già fatto", c'è una provocazione e una riflessione sulla casualità e sul voler uscire dagli schemi: tra l'altro esporre una "fontana", per Duchamp, significava porsi al di fuori della logica del commercio, del mercato dell'opera d'arte, a cui si era ridotta la produzione.

Le ragioni del danaro, della società opulenta del tempo, prevalevano su quelle dell'arte. E allora tanto valeva dare a questo pubblico che non capiva niente di arte e frequentava i musei soltanto per far vedere (come succede qualche volta anche oggi), l'oggetto che meritava, anche per fargli capire quanto fosse sbagliato questo rapporto con l'opera fatto di fruizione materiale, episodica, affrettata, finalizzata soltanto al pagamento di un biglietto d'ingresso al museo, per chi doveva guadagnare da questa operazione.

Duchamp è lo stesso che fa quell'altra grande provocazione della "Gioconda" con i baffi, del 1919. Prende il quadro di Leonardo perché, allora come oggi, era il più osservato, più ammirato. Fatto da un francese è uno scherzo di cattivo gusto, che tradisce una certa ansia di rivincita, per dover continuamente accettare che al Louvre, con tutto quello che c'è, l'attenzione si concentrasse sulla "Gioconda", che poi è un quadro di relativamente piccole dimensioni. Vorrei far osservare che il titolo da lui attribuito a questa sua stravagante creazione, "L.H.O.O.Q.", se viene letto come queste lettere sono lette in francese, non è altro che una frase scurrile, che significa: "lei ha caldo al...". Anche con questo dunque provocava chi osservasse certi particolari Duchamp, che è quello, vi ricordo, che collocò una "Ruota di bicicletta" su uno sgabello nel suo studio a Parigi.

Presentiamo ora un'annotazione di Giorgio De Chirico sulla propria pittura "metafisica", come lui stesso la definì...

L'opera d'arte metafisica è quanto all'aspetto serena. Dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità, che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela.

E il quadrato della tela di “Mistero e melanconia di una strada”, del 1914, presenta questa piazza illuminata, con una bambina che spinge un cerchio, e dietro, in questa apparente serenità, emerge un’ombra, forse quella di una statua. Tutto dà il senso dell’immobilità, l’unica figura in movimento è questa bambina. In questo quadro De Chirico vuole protestare contro certe esagerazioni degli ultimi anni, per riportare all’equilibrio del rinascimento, dell’arte classica, di stagioni precedenti, anche se in forma sempre moderna, cioè con questo carattere di indagine mentale, psicologica, di sospensione, di attesa di qualcosa che non si conosce. Anche questa, nel suo equilibrio, nella sua armonia, è una riflessione sul non conoscibile, sul mistero. E’ dunque la modernità la grandezza anche di Giorgio De Chirico.

Dell’arte del periodo fascista riprendiamo l’opera di Mario Sironi, che nel suo “L’Italia corporativa”, del 1936, ci presenta un’esaltazione di quella società in cui vanno d’accordo imprenditori e lavoratori, vanto del fascismo, in cui l’impresa si chiude in una sua organizzazione per la quale non c’è possibilità per scioperi ma nemmeno per esagerati sfruttamenti degli operai, a quanto sosteneva, o pretendeva, il regime. La realtà storica fu che il mondo industriale approfittò di questa grande pausa senza conflittualità per sfruttare i lavoratori. Vedete questa riproduzione dell’antica Roma, in sintonia con la propaganda. E poi in questo “Paesaggio urbano”, del 1940, ci si presenta una bicicletta piccola in movimento davanti a questi muri e a questo comignolo di una fabbrica. Vi ricordo anche che questo è il periodo in cui la comunità futurista e fascista celebrava, con un quadro di Enrico Prampolini del 1932, intitolato “L’incendio dell’Avanti”, l’impresa di Mussolini e Marinetti nel 1919.

Continuando questo percorso, in tema di surrealismo, vi presentiamo ora Juan Mirò, in una sua testimonianza sull’ideazione di un suo famosissimo dipinto “La scala dell’evasione”. Leggi Barbara...

L’idea dello sfondo è stato il punto di partenza che mi ha suggerito tutto il resto: a Parigi avevo comprato un album per pulire i pennelli e quando lo adoperai per la prima volta rimasi stupefatto per il risultato. Da quel momento, ogni volta che finivo una “Costellazione”, pulivo i pennelli su una pagina nuova, e preparavo così lo sfondo per la seguente.

Di Mirò infatti state vedendo “La scala dell’evasione”, del 1940. Da cosa? Sono tanti particolari legati a un nostro modo di intendere quello che accade. Usa comunque colori vivaci, il geometrico, il mistero. E lo sfondo, appunto, è particolare, come se avesse voluto riportare il fondo della tavolozza dei colori. Tutto sembra un casuale accostamento, però ha una sua logica. Mirò è il grande protagonista dell’arte catalana, contemporaneo e conterraneo di Federico Garcia Lorca, ancora oggi vivo in tutto quello che è pittura e scultura e altro conservati in Barcellona. Ma su di lui ritorneremo quando sarà il caso.

Voglio completare il quadro di questa rapida ricognizione sull’arte di questo periodo con René Magritte e la sua pipa del “Tradimento dell’immagine”, del 1928. In francese, sullo stesso dipinto, è scritto: questa non è altro che una pipa. Con questo voleva dire che l’oggetto diventa più importante dell’arte, come merita che le si dica una società fatta di materia e di interessi economici.

C’è poi questo straordinario quadro di Salvador Dalì, di cui ci leggerai il titolo, per la successiva riflessione...

COSTRUZIONE MOLLE CON FAVE BOLLITE: PRESAGIO DI GUERRA CIVILE

Ed è appunto riferito alla Guerra di Spagna del 1936-39. Leggiamone una descrizione di Guido Armellini nella sua “Letteratura italiana”:

Sullo sfondo di uno splendido cielo che occupa gran parte della tela, sovrastando un paesaggio desertico che si perde all’infinito, si staglia una mostruosa figura, fatta di frammenti anatomici orrendamente deformati: una mano che stringe un seno di donna, un’altra mano contratta dietro alla quale occhieggia un omino minuscolo, piedi rattrappiti, una gamba scheletrica da cui emerge un volto contratto in un’orribile smorfia; ai piedi di questo essere innominabile sono sparse ossa deformi, pietre di forma bizzarra e (accostamento particolarmente incongruo in questo mondo da incubo) alcuni mucchietti di fave bollite. La macabra mostruosità della scena allude agli orrori della guerra, e più precisamente ai mostri ripugnanti scaturiti dallo scatenamento delle forze distruttive dell’inconscio.

Riflessione sull'inconscio anche, dunque. Dalì è anche l'autore del quadro "La persistenza della memoria", del 1931, con questo orologio deformato, sul quale pure cercheremo di ritornare.

Chiudiamo con un flash su "Guernica" di Pablo Picasso, del 1937, giusto perché è stata nominata la Guerra civile spagnola. La scelta del bianco e nero è importante, l'eliminazione del colore in segno di lutto. E poi tanti simboli, il cavallo, il toro. Comunque il senso della distruzione, del bombardamento che subì la città dall'aviazione tedesca. Con questa immagine di Picasso chiudiamo la lezione dedicata alle avanguardie e all'arte del primo Novecento. Arrivederci.

QUINDICESIMA LEZIONE

MANN, KAFKA, PROUST, JOYCE

Quindicesima lezione, con Barbara, che sta recitando al Teatro del LOTO in...

BARBARA: Nel "Sogno di una notte di mezza estate".

In cui sei Titania...

BARBARA: La regina delle fate.

Cioè, in due parole?

BARBARA: Rappresento il regno delle fate, in questo parallelo della percezione della realtà io faccio parte del sogno, in cui amo questo re degli elfi, Oberon. Un ruolo molto particolare, esuberante, che mi diverte molto.

E' un po' complicata la ricostruzione della storia, anche perché Shakespeare non aveva tanto l'intenzione di far riflettere sulla congruenza di quel che accadeva, ma voleva scherzare e divertirsi con il pubblico appunto su un mondo parallelo, che recuperava dal passato medievale dell'Inghilterra del suo tempo in chiave proprio di modernità. E' merito di Stefano Sabelli aver riproposto, in una versione particolare, questo testo...

BARBARA: Ambientata negli anni '60 di questo secolo. Uno Shakespeare pop.

Si gioca dunque con la letteratura, ma cominceremo con un autore che gioca poco, Thomas Mann, serio, addirittura malinconico. La sua esperienza è molto lunga, va dai "Buddenbrook" del 1901 al "Doctor Faustus" del 1947. Esamineremo in questa lezione la prima parte della sua vicenda. E' comunque uno dei quattro grandi di questa lezione, insieme con Kafka, Proust e Joyce, che rappresentano il romanzo di coscienza del primo Novecento.

Mann ha scritto prima una saga, quella dei "Buddenbrook", che evidenziava la crisi della borghesia di Lubeca, nell'alta Europa, da cui lui stesso proveniva, con la decadenza di una famiglia che era la decadenza di un'epoca, una storia anche autobiografica. E poi ha scritto questo "novel", questo racconto lungo, di cento pagine circa, che è "La morte a Venezia", oggetto anche di un grandissimo film di Luchino Visconti, con protagonista Gustav Aschenbach, che nel film è un musicista, mentre qui è uno scrittore, che ha perso l'ispirazione e la ritrova nel male, nella riflessione sul male. Il male come elemento creativo, che è un recupero dal romanticismo, ma in una dimensione diversa. Quello che vi leggerà ora Barbara è la parte in cui Aschenbach si incapriccia di un giovanissimo polacco che si chiama Tadzlo...

Era inevitabile che tra Aschenbach e il giovane Tadzlo un certo tipo di conoscenza finisse per stabilirsi. E con gioia penetrante scoprì che simpatia ed attenzione non restavano del tutto incorrisposte. Ad esempio, che cosa spingeva il bel ragazzo allo scendere di mattina sulla spiaggia, a non seguire più bighellonando l'assito a tergo delle cabine, ma il tratto di sabbia davanti e a raggiungere la tenda occupata dai suoi lungo il tavolo e la sedia di Aschenbach, talvolta e senza alcun bisogno, sfiorandoli quasi? Era l'attrazione, il fascino esercitato da un sentimento più alto sul soggetto fragile e sprovveduto? Ogni giorno Aschenbach attendeva la comparsa di Tadzlo e a volte si fingeva assorto e lo lasciava passare apparentemente inosservato, ma tal'altra alzava gli occhi e i loro sguardi si incontravano. Profonda era la loro serietà quando ciò accadeva. Nulla del volto saggio e dignitoso dell'anziano tradiva un moto interno. Ma negli occhi di Tadzlo era un interrogativo, una pensosa domanda. Il suo passo si faceva dubbioso, abbassava lo sguardo, poi lo risollevava con grazia e quando era passato qualcosa nel suo comportamento sembrava esprimere il fatto che solo la buona educazione gli impediva di voltarsi. Una sera tuttavia le cose andarono in un modo diverso. I fratelli polacchi non si erano fatti vedere a cena nel salone e l'istruttrice neppure, cosa che Aschenbach aveva notato con allarme. Dopo cena, inquieto per la loro assenza, in abito da sera e cappello di paglia, era uscito ai piedi della terrazza davanti all'albergo, quando, improvvisamente, vide spuntare alla luce delle lampade ad arco le monacali sorelle con l'istruttrice e, quattro passi dietro, il fanciullo. Era chiaro venivano dall'imbarcadero, dopo aver cenato per qualche motivo in città. Sulla laguna evidentemente

aveva fatto fresco e Tadzlo portava una giacca alla marinara, sullo scuro, con bottoni d'oro e in capo un berretto dello stesso tipo. Sole e l'aria di mare non lo abbronzava, ma sopra gli era rimasto un pallore marmoreo come i primi giorni. Ma oggi, fosse il freddo o la livida luce lunare dei lampioni, quel pallore spiccava ancor di più. Le sopracciglia regolari si disegnavano più nette, gli occhi erano ancor più scuri e profondi. Era più bello che non si possa dire. E come gli era accaduto altre volte Aschenbach sentì con dolore che la parola può soltanto celebrare, non riprodurre la bellezza sensibile. Non si era attesa la cara apparizione. Essa gli giunse insperata, senza lasciargli il tempo di atteggiare il volto in calma e dignità. Gioia, sorpresa, meraviglia gli si dipinsero certo chiaramente quando il suo sguardo si incontrò con quello di colui che tanto gli mancava. In quell'attimo avvenne che Tadzlo sorrisse, sorrisse a lui in modo eloquente, familiare, carezzevole, aperto, con le labbra che si dischiusero in sorriso. Era il sorriso di Narciso che si piega sullo specchio dell'acqua, il sorriso lungo, profondo, ammaliato, col quale tende le braccia al riflesso della sua bellezza. Un sorriso, appena un'ombra, contratto, contratto dalla vanità dello sforzo di baciare le labbra vezzose della propria immagine, civettuolo, curioso, un po' dolente, incantato e incantatore. Colui che aveva raccolto quel sorriso si affrettò via con esso come in un dono fatale. Era così turbato che dovette fuggire le luci della terrazza e del giardino e a rapidi passi cercò il buio del parco retrostante. Proteste stranamente indignate e strane eruppero da lui: -Non deve sorridere così! Ascolta, a nessuno si deve sorridere così!- si gettò sulla panchina, fuori di sé, aspirò il notturno profumo degli alberi e abbandonato sulla spalliera, a braccia penzoloni, sopraffatto, percorso da brividi ricorrenti, sussurrò la formula eterna del desiderio, qui impossibile, assurda, perversa, grottesca e tuttavia sacra, anche qui veneranda: -Ti amo.

Perversa. Perché questo amore per Tadzlo, un ragazzino bellissimo, è una perversione; e però è anche un'ispirazione. C'è una vena naturalmente omosessuale in questo passo, per non dire altro, che è nello stesso autore. Ma comunque è una riflessione sul rapporto fra razionale e irrazionale, un irrazionale che spinge dentro di noi e che è più creativo della nostra razionalità. Thomas Mann nella sua evoluzione ha avuto lo stesso percorso di Goethe, ha lottato e ha fatto vincere poi la propria razionalità, però in questa fase l'accento era più sull'istintualità dell'individuo, repressa nella società borghese.

Nella "Montagna incantata" ci sarà questo rapporto con il razionalista Settembrini, che vince. E poi nel "Doctor Faustus", l'ultimo grande romanzo, c'è questa devastante riflessione sulla società tedesca, sul popolo tedesco, che ha fatto quasi un patto con il diavolo, perciò l'opera ha questo titolo, per vivere un momento di felicità, dopo la crisi del '29, con Hitler. Mann, quando già vive in America, dà una grandissima responsabilità di quanto è accaduto al popolo tedesco, che non è esente da colpe. Non è solo Hitler, non è isolato, ha avuto dietro di sé un popolo che lo ha seguito. E poi, se vogliamo continuare la riflessione, è accaduto anche perché le potenze vincitrici della prima guerra mondiale costrinsero la Germania a condizioni di guerra così insostenibili che poi doveva covare nei tedeschi un bisogno di rivincita, purtroppo incanalato nella follia nazista.

Questo per dirvi quanto Mann sia stato protagonista di tutta la prima metà del Novecento in Europa e per dirvi anche che Gustav Aschenbach, il protagonista della "Morte a Venezia" è quello che, andato dalla sua Austria a Venezia per stare meglio (gli era stato consigliato dal medico), poi finisce per trovarsi nebbia, clima insostenibile, irrespirabile, e il colera, e muore di colera. Il romanzo è anche simbolo della decadenza di un'epoca.

Ora da Mann passiamo a un altro autore della Mitteleuropa, Franz Kafka. Vi riproponiamo una pagina del "Processo". Leggi Barbara...

La vigilia del suo trentunesimo compleanno - erano circa le nove, l'ora del silenzio nelle strade - vennero a casa di K. due signori. In finanziaria, pallidi e grassi, con cappelli a cilindro apparentemente inamovibili. Ci furono alcuni convenevoli davanti alla porta dell'appartamento, su chi dei due dovesse passare per primo, e gli stessi convenevoli si ripeterono in misura maggiore davanti alla porta di K. Senza che la visita gli fosse stata annunciata, K. sedeva, anche lui vestito di nero, in una poltrona vicino alla porta e s'infilava lentamente dei guanti nuovi, ben tesi sulle dita, nell'atteggiamento di chi aspetta ospiti. Si alzò subito in piedi e osservò con curiosità i due signori. «È per me che venite, vero?», chiese. I signori annuirono, e uno

indicò con il cilindro nella mano l'altro. K. confessò a se stesso di essersi aspettato una visita diversa. Andò alla finestra e guardò ancora una volta la strada buia. Erano già buie anche quasi tutte le finestre sul lato opposto della strada, molte avevano le tende abbassate. In una finestra illuminata, al piano, dei bambini piccoli giocavano insieme dietro una grata e, ancora incapaci di muoversi dai loro posti, si cercavano a tastoni con le piccole mani. «Mandano a cercarmi dei vecchi attori da strapazzo», si disse K. e si guardò attorno per convincersene ancora. «Vogliono liberarsi di me a buon mercato». K. si volse a un tratto verso di loro: «In che teatro lavorate?». «Teatro?», si consultò uno dei signori con l'altro, con gli angoli della bocca che tremavano. L'altro gesticolò come un muto che lotti con il suo organismo riluttante. «Non sono preparati a ricevere domande», si disse K. e andò a prendere il cappello.

Già sulla scala i due signori fecero per prendere K. sottobraccio, ma K. disse: «Aspettiamo di essere in strada, non sono malato». Ma appena fuori del portone lo presero sottobraccio, in un modo come K. non aveva mai camminato con nessuno. Tenevano le spalle premute da dietro alle sue, non piegavano le braccia ma se ne servivano per avvinghiare le braccia di K. in tutta la loro lunghezza, fin giù a stringergli le mani con una presa da manuale, esperta, irresistibile. K. camminava rigido fra loro, tutti e tre formavano ora una tale unità che, se si fosse fatto a pezzi uno di loro, sarebbero andati a pezzi tutti. Era un'unità come quasi solo possono formarla cose inanimate.

Il protagonista K. vede arrivare in casa sua all'improvviso due persone che lo portano via per un processo, per un'accusa che lui non conosce, non sa di cosa sia accusato; però accetta tutto questo. Cioè il dipanarsi degli eventi è così imperioso, è così obbligante, che lo costringe a fare cose prive di senso considerandole giuste solo perché stanno accadendo. E' un po' quello che si verifica nella società: l'uomo assume comportamenti imposti dagli altri, che non hanno senso. Vediamo come va a finire questa storia...

I signori fecero sedere K. per terra, appoggiato al masso, e su questo adagiarono la sua testa. Per quanti sforzi facessero e per quanto K. si mostrasse loro compiacente, la sua posizione risultava sempre molto forzata e non convincente. Allora un signore pregò l'altro di lasciare provare un po' lui solo a sistemare K., ma neanche così andò meglio. Alla fine lasciarono K. in una posizione che non era nemmeno la migliore tra quelle che già avevano trovate. Poi uno dei signori aprì la finanziaria e da un fodero appeso a una cintura stretta intorno al panciotto estrasse un coltello da macellaio lungo e sottile, a doppio taglio, lo tenne sollevato ed esaminò il filo alla luce. Qui ricominciarono i loro disgustosi convenevoli, uno porgeva al di sopra di K. il coltello all'altro, questi glielo restituiva, sempre al di sopra di K. Adesso K. sapeva con esattezza che sarebbe stato suo dovere afferrare il coltello mentre passava di mano in mano sopra di lui e trafiggersi lui stesso. Ma non lo fece, girò invece il collo ancora libero e si guardò attorno. Non poteva dare pienamente prova di sé, sottrarre alle autorità tutto il lavoro, la responsabilità di quest'ultimo errore cadeva su chi gli aveva negato quanto gli restava della forza necessaria.

Addirittura, vedete, la passività di questo protagonista arriva al punto di volere togliere ai due la fatica di scegliere come e quando ammazzarlo, cioè ammazzarsi da sé magari, per favorire questa cosa che lui accetta supinamente, come se fosse normale...

Il suo sguardo cadde sull'ultimo piano della casa attigua alla cava. Come una luce che si accenda improvvisa, si spalancarono le imposte di una finestra, un uomo, debole e sottile per la distanza e l'altezza, si sporse d'un tratto e tese le braccia ancora più in fuori. Chi era? Un amico? Una persona buona? Uno che partecipava? Uno che voleva aiutare? Era uno solo? Erano tutti? C'era ancora un aiuto? C'erano obiezioni che erano state dimenticate? Ce n'erano di certo. La logica è, sì, incrollabile, ma non resiste a un uomo che vuole vivere. Dov'era il giudice che lui non aveva mai visto? Dov'era l'alto tribunale al quale non era mai giunto? Levò le mani e allargò le dita.

Ma sulla gola di K. si posarono le mani di uno dei signori, mentre l'altro gli spingeva il coltello in fondo al cuore e ve lo girava due volte. Con gli occhi che si spegnevano K. vide ancora come, davanti al suo viso,

appoggiati guancia a guancia, i signori scrutavano il momento risolutivo. «Come un cane!», disse, fu come se la vergogna gli dovesse sopravvivere.

“Come un cane” muore. E questa è violenza ingiustificata, insensata, della società nei confronti dell’individuo, vuole dire Kafka con questo suo romanzo. Kafka ha avuto una vita particolare, è quasi un disadattato, in una famiglia nella quale c’era un’educazione molto rigida da parte del padre, con il quale l’autore dice nella “Lettera al padre” di avere scambiato solo poche parole in tutta la sua vita. Nei suoi “Diari” Kafka si dipinge come un palo obliquo in un campo innevato, volendo rappresentare con il palo la solitudine, con il suo essere inclinato la precarietà dell’individuo, con il suo stare in un campo innevato la freddezza dei rapporti con il padre e comunque con la società.

Kafka è colui che ha dipinto benissimo questa sua situazione nello splendido racconto che è “La metamorfosi”, dove il protagonista Gregor Samsa si sveglia una mattina trasformato in un enorme scarafaggio e presto si rende conto che la famiglia, in quanto scarafaggio, non lo accetta, lo nasconde alla società civile, perché se ne vergogna. E questo è il vero dramma: essere scarafaggio, rifiutato dalla famiglia e da un padre che alla fine gli getterà contro delle mele e lo ucciderà. Anche questo è simbolico del sentirsi scarafaggio, e quindi alieno, nella famiglia e nella società. E’ il tema dell’alienazione di cui parlerà anche nel suo “Lo straniero” Albert Camus. E’ il dramma esistenziale dell’uomo che è dipinto nella “Nausea” di Jean Paul Sartre, nella “Noia” di Moravia. Sono tutti momenti della grande indagine psicologica di un’epoca che è di straordinaria coscienza e difficoltà.

Kafka è anche quello che ha scritto “Il castello”, incompiuto, nel quale K. è sempre il protagonista, dall’iniziale del cognome dello scrittore. Anzi ricordo che nella “Metamorfosi” Gregor Samsa nel cognome riproduce la struttura di “Kafka”, in quanto ci sono due “a”, una consonante ripetuta e una diversa. Nel “Castello” torna K. , un agrimensore, un misuratore di aree, di terreni, che va in un paese nel quale vede la gente comportarsi in una maniera strana, chiede il senso di questo comportamento e capisce che tutto è diretto da un castello nel quale nessuno vuole andare e dal quale proviene una legge, la legge che impera in questa comunità. E lui vuole indagare, vuole andare nel castello a cercare l’origine di questa legge. Il romanzo è incompiuto, ma si intravede, si immagina che si perderà in questa ricerca. Tutto questo è rappresentativo del fatto che noi viviamo in una società che ci ordina, ci regola secondo delle leggi che non sono comprensibili, che Kafka condensa nella “Legge”, presente in altri suoi racconti.

Poi c’è l’altro romanzo incompiuto, “America”, di cui non abbiamo il tempo di parlare, perché dobbiamo passare a un altro gigante di questa letteratura, gigante totalizzante, che è Marcel Proust, che riprende tutto quello che abbiamo detto a proposito di Bergson: il passato che è nel nostro presente. Ma non dice soltanto questo Proust. Dice anche che il nostro passato ci aiuta nel nostro presente, ci aiuta a capirci. Infatti il ciclo dei suoi sette romanzi si intitola “Alla ricerca del tempo perduto” e l’ultimo si chiamerà “Il tempo ritrovato”, perché nel momento in cui avremo ritrovato il nostro tempo avremo capito meglio noi stessi. L’opera di Proust è un grande affresco del suo tempo. Ma cominciamo subito dal momento in cui l’autore ci descrive il ricostruirsi della memoria, che è un processo difficile. Leggi Barbara...

Già da molti anni di Combray tutto ciò che non era il teatro o il dramma del coricarmi non esisteva più per me, quando in una giornata d’inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere, contrariamente alla mia abitudine, un po’ di tè. Rifiutai dapprima, e poi, non so perché, mutai d’avviso. Ella mandò a prendere una di quelle focacce pienotte e corte chiamate « maddalene », che paiono aver avuto come stampo la valva scanalata d’una conchiglia. Ed ecco, macchinalmente oppresso dalla giornata grigia e dalla previsione di un triste domani, portai alle labbra un cucchiaino di tè, in cui avevo inzuppato un pezzetto di madeleine.

Ma, nel momento stesso che quel sorso misto a briciole di focaccia toccò il mio palato, trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m’aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa. M’aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, le sue calamità inoffensive, la sua brevità illusoria, nel modo stesso in cui agisce l’amore, colmandomi d’un’essenza preziosa: o meglio quest’essenza non era in me. era me stesso. Avevo cessato di sentirmi mediocre, contingente, mortale. Donde m’era

potuta venire quella gioia violenta? Sentivo ch'era legata al sapore del tè e della focaccia, ma la sorpassava incommensurabilmente, non doveva essere della stessa natura. Donde veniva? Che significava? Dove afferrarla?

Questo è il primo momento, in cui sente che qualcosa si sta scatenando dentro di lui. Aveva tentato più volte di ricordare quanto gli era accaduto a Combray, nella sua infanzia, ma non c'era mai riuscito, perché si sforzava di trascinare questa memoria, di incoraggiarla con la sua volontà. Ma non è un processo che si può avviare con la volontà. Deve accadere, vuole dirci Proust, per caso. E il caso fu che intingendo questo biscottino nel tè si ritrovasse tanti anni prima ad aver fatto lo stesso gesto, con lo stesso profumo, gli stessi colori, le stesse situazioni e rivivere quindi quanto era avvenuto. Ed ecco che, come in un mosaico, si aggregano uno con l'altro i vari pezzi e si ritrova proiettato in quella dimensione. Ma vediamo cosa ci dice...

(...)E ad un tratto il ricordo m'è apparso. Quel sapore era quello del pezzetto di «maddalena» che la domenica mattina a Combray (giacché quel giorno non uscivo prima della messa), quando andavo a salutarla nella sua camera, la zia Léonie mi offriva dopo averlo bagnato nel suo infuso di tè o di tiglio. La vista della focaccia, prima d'assaggiarla, non m'aveva ricordato niente; forse perché, avendone viste spesso, senza mangiarle, sui vassoi dei pasticciere, la loro immagine aveva lasciato quei giorni di Combray per unirsi ad altri giorni più recenti; forse perché di quei ricordi così a lungo abbandonati fuori della memoria, niente sopravviveva, tutto s'era disgregato; le forme - anche quella della conchiglietta di pasta - così grassamente sensuale sotto la sua veste a pieghe severa e devota - erano abolite, o, sonnacchiose, avevano perduto la forza d'espansione che avrebbe loro permesso di raggiungere la coscienza. Ma, quando niente sussiste d'un passato antico, dopo la morte degli esseri, dopo la distruzione delle cose, più tenui ma più vividi, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore, lungo tempo ancora perdurano, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sopra la rovina di tutto il resto, portando sulla loro stilla quasi impalpabile, senza vacillare, l'immenso edificio del ricordo.

L'immenso edificio del ricordo. E un edificio costruirà infatti Proust nel suo romanzo...

E, appena ebbi riconosciuto il sapore del pezzetto di " maddalena " inzuppato nel tiglio che mi dava la zia (pur ignorando sempre e dovendo rimandare a molto più tardi la scoperta della ragione per cui questo ricordo mi rendesse così felice), subito la vecchia casa grigia sulla strada, nella quale era la sua stanza, si adattò come uno scenario di teatro al piccolo padiglione sul giardino, dietro di essa, costruito per i miei genitori (il lato tronco che solo avevo riveduto fin allora); e con la casa la città, la piazza dove mi mandavano prima di colazione, le vie dove andavo in escursione dalla mattina alla sera e con tutti i tempi, le passeggiate che si facevano se il tempo era bello.

Si ricostruisce intorno l'immagine completa di quel passato. E da lì parte la serie di sette romanzi in cui, proprio perché la memoria è un edificio, c'è una costruzione straordinaria, in cui si incrociano lo spazio e il tempo, nel senso che l'autore rivede tutti gli avvenimenti come li hanno vissuti i diversi protagonisti, secondo i diversi punti di vista, nello spazio, e poi, nel tempo, come ciascuno di questi personaggi ha ricordato gli stessi avvenimenti in diversi momenti della sua vita. Un passato che ritorna nello spazio e nel tempo nella nostra memoria secondo queste coordinate.

Per esempio la vicenda di Swann e Odette viene inquadrata dai due secondo i rispettivi punti di vista nel momento in cui la vivono; quando vanno a ricordarla dopo dieci anni, a sua volta Swann la rivede in una certa maniera e Odette in una diversa, non solo diversa fra loro, ma anche per loro, perché ciascuno ricorda quello che gli è accaduto prima con i dieci anni che hanno caricato la sua memoria, quindi in forma diversa da dieci anni prima. Questa è la straordinarietà di Proust, in questo grande affresco della memoria e della società contemporanea. Proust chiama "intermittenze del cuore" queste capacità di recuperare tutto della propria dimensione, della propria coscienza. E il "tempo ritrovato" di Proust è il senso "di una" vita, non certo il senso però "della" vita, che anche per Proust, come per gli altri, ma meno che per gli altri, è un

assurdo. Chi aveva riflettuto di più sull'assurdità dell'esistenza era Kafka, che era arrivato a quelle deformazioni emblematiche e straordinarie.

Appena accenniamo a Joyce, che poi riprenderemo nella prossima lezione parlando di Svevo, che presenta "Ulysses", un'odissea, un viaggio che si verifica non nello spazio fuori di noi, ma nella nostra mente, con protagonisti Leopold Bloom, figura del padre, Stephen Dedalus, figura del figlio, e Molly Bloom, figura della moglie: Ulisse, Telemaco e Penelope. Ma questo lo riserviamo alla prossima lezione. Arrivederci.

SEDICESIMA LEZIONE

JOYCE: ULYSSES – SVEVO: UNA VITA, SENILITA'

Sedicesima lezione, con Barbara. Avevamo lasciato Joyce, cui avevamo fatto solo un accenno. Ricordiamo, prima di leggere un passo di "Ulysses", la tecnica narrativa del "flusso di coscienza", cioè la riproduzione del pensiero così come si manifesta nella nostra mente, cioè con il suo caos, i suoi rimandi, i suoi richiami analogici. Ascoltando Barbara nella lettura del monologo di Molly Bloom, rendetevi conto di cosa sia questa tecnica narrativa. Si tratta di un momento di vita della mente della moglie di Leopold Bloom, in una sparata interiore di gelosia nei confronti del marito...

Sì perché prima non ha mai fatto una cosa del genere chiedere la colazione a letto con due uova da quando eravamo all'albergo City Arms quando faceva finta di star male con la voce da sofferente e faceva il grazioso per rendersi interessante con Mrs Riordan vecchia befana e lui credeva d'esser nelle sue grazie e lei non ci lasciò un duino tutto in messe per sé e per l'anima sua spilorcia maledetta aveva paura di tirar fuori quattro soldi per lo spirito da ardere mi raccontava di tutti i suoi mali aveva la mania di far sempre i soliti discorsi di politica e i terremoti e la fine del mondo divertiamoci un po' prima Dio ci scampi e liberi tutti se tutte le donne fossero come lei a sputar fuoco contro i costumi da bagno e i decolté nessuno aveva voluto vederglieli addosso si capisce io dico che era pia perché nessun uomo s'è mai voltato a guardarla spero di non diventar come lei miracolo che non voleva ci si coprisse la faccia ma era una donna colta certo e [quella buggerata] quelle buggerate su Mr Riordan qua e Mr Riordan là io dico è stato felice di levarselo di torno e il suo cane che mi odorava la pelliccia e cercava d'infilarmi tra le sottane specialmente quando eppure questo mi piace in lui così gentile con le vecchie e i camerieri e anche i poveri non è orgoglioso di nulla proprio ma non sempre se mai gli capita qualcosa di grave è meglio che vadano all'ospedale dove tutto è pulito ma io dico mi ci vorrebbe un mese per cacciarglielo in testa sì e poi ci sarebbe subito un'infermiera tra i piedi e lui ci metterebbe le radici finché non lo buttan fuori o una monaca forse come quella di quella fotografia schifosa che ha che è una monaca come lo sono io sì perché sono così deboli e piagnucolosi quando son malati ci vuole una donna per farli guarire se gli sanguina il naso c'è da credere che sia un dramma in piena regola e quell'aria da moribondo scendendo dalla circolare sud quando s'era slogata una caviglia alla festa della corale di Monte pan di zucchero il giorno che avevo quel vestito Miss Stack gli portò i fiori i peggio che aveva trovato appassiti in fondo al paniere cosa non avrebbe fatto per entrare in camera di un uomo con quella voce da zitella cercava di immaginarsi che stesse morendo per amor suo...

E la possiamo anche abbandonare. In questo caos dei pensieri di Molly Bloom troviamo appena un lume che ci indirizza, la gelosia nei confronti del marito e le sue pulsioni erotiche, qualcosa di insoddisfatto nella sua sfera sessuale. Insomma è Freud che si ritrova in Joyce, che ha utilizzato moltissimo la psicanalisi in questo romanzo degli anni venti, quasi contemporaneo alla "Coscienza di Zeno" di Svevo, che vi mostreremo fra poco.

Freudianamente appunto, Leopold Bloom-Ulisse è alla ricerca del figlio, di colui che non è suo figlio ma quello in cui vede un figlio, Stephen Dedalus-Telemaco, come Stephen Dedalus, a cui manca il padre, è alla ricerca di un padre che può vedere in Leopold Bloom. Nell'Odissea sappiamo che tutto si svolge come ritorno (nostos) del padre al figlio e del figlio al padre. Ma questa è una vicenda che nel Novecento è freudiana, psicanalitica, con l'idea che ogni padre cerca il figlio e ogni figlio cerca il padre in quello che fa. Ricordiamo che Freud poi arriva addirittura al complesso di Edipo e a tutte quelle cose sulle quali spesso si riflette, nei rapporti genitori-figli.

Molto ha usato Freud anche Italo Svevo, soprattutto nel terzo dei suoi romanzi, "La coscienza di Zeno". Di Italo Svevo, pseudonimo di Ettore Schmitz, ricostruiamo la vita e l'opera. Intanto è uno dei due autori che Carlo Salinari, in quello schema che vi ho riportato, in "Miti e coscienza del decadentismo" indica come rappresentativi del momento della coscienza del decadentismo in Italia. L'altro è Pirandello. Aggiungiamo

che questi due sono i grandi autori veramente europei, di respiro internazionale, in questa fase della nostra letteratura, che Ettore Schmitz è così anche per la sua nascita a Trieste, che era una città mitteleuropea, quindi completamente inserita nel centro Europa, che andava da Venezia, che abbiamo visto prima con Mann, fino a Vienna e alla Praga di Kafka.

Dobbiamo ricordare soprattutto che questo Ettore Schmitz scrive due romanzi, nel 1892 e nel 1898, gli anni subito dopo "Mastro-don Gesualdo", che sono "Una vita" e "Senilità", molto innovativi, assolutamente ignorati dai lettori e dalla critica. Mentre impazza già D'Annunzio, con "Il piacere" e i successivi del superuomo, Svevo non vende una copia dei suoi libri e passa assolutamente nel silenzio. Ma non se ne adonta molto, perché dice, tra le altre cose, di scrivere per curarsi: per lui scrivere è un oggettivarsi per fare terapia su se stesso, perché ha bisogno di questo per conoscersi, capirsi e superare i suoi problemi. Sono cose che abbiamo già presentato, da Bergson a Freud agli autori trattati nella lezione precedente: vivere il passato per capire il presente.

Tra l'altro Svevo afferma di essere un dilettante e si vanta di esserlo, di non essere un professionista come D'Annunzio, che vive dei proventi dei suoi romanzi. Lui ha già un altro lavoro e scrive la sera per superare l'alienazione che in lui crea il lavoro, che è il suo particolare rapporto con la società. Si sente meno alienato se si scatena, si libera attraverso la fantasia nei suoi romanzi, che sono autobiografici.

Il primo, "Una vita", ci presenta Alfonso Nitti, un disadattato, il primo degli inetti, uomini incapaci di vivere pienamente, incapaci di agire, strani, contorti e limitati, che Svevo ama descrivere perché ha questa sincerità di sentir vivere in loro la sua inettitudine. Sono uomini che vivono autoingannandosi e cercano alibi per giustificare i loro errori. Infatti questo protagonista, Alfonso Nitti, si invaghisce o comunque entra nella rete della figlia del suo dirigente di banca e intravede forse istintivamente nel rapporto con questa ragazza la possibilità di fare carriera, però vuole negare a se stesso di avere fatto questo calcolo. E per dimostrare di non aver fatto questo calcolo addirittura arriva a rifiutare questo rapporto d'amor. Però questo suo tentativo non viene capito come lui vorrebbe, si pensa semplicemente che abbia voluto trascurare la ragazza, non che abbia fatto il gesto nobile di non frequentare la figlia del suo capo. Tra parentesi in questo viene discusso il tema dell'arrivismo e dei rapporti fra impiegati nello stesso luogo di lavoro, che già si segnalava alla fine del secolo. Alfonso addirittura diventa geloso quando la donna, che si chiama Annetta (iniziano per "a" i nomi di tutte le protagoniste dei romanzi di Svevo) frequenta un cugino; prima aveva sottovalutato l'importanza di questa donna per lui, finché non l'ha vista interessarsi a un'altra persona. Infine addirittura arriva ad uccidersi, pensando che il suo gesto sia notato e compreso, e invece passa nell'assoluto silenzio. Già il titolo indica l'andare controcorrente di Svevo. Non è un titolo come "il piacere", che sollecita subito l'attenzione. Invece "Una vita", una vita qualsiasi. Questa è appunto la sua modernità.

L'altro grande romanzo è "Senilità", di cui leggeremo qualcosa. E' del 1898, piacque molto ad Eugenio Montale, dopo anni di silenzio della critica, che vede protagonista Emilio Brentani, anche lui impiegato, che, essendo amico di Stefano Balli, uno scultore piacione, che conquista facilmente le donne, vuole mettersi al suo livello e, quando incontra Angiolina ne fa la sua donna, contento di poter sfoggiare finalmente un'amante. E a questa fa anche un discorso molto chiaro all'inizio della relazione, invitandola a non affezionarsi troppo, per non rimanere delusa. Senonché, nel corso della storia, sarà così preso da questo rapporto che diverrà geloso, anche perché Angiolina frequenterà molti uomini, e fra questi anche lo scultore. Sul rapporto con Angiolina leggiamo questa pagina. Comincio io...

(Capitolo VI)

S'appoggiò ad un paracarro e quanto più attendeva, tanto più forte si faceva la sua speranza di vederla quella stessa notte.

Per essere pronto pensò anche le parole che le avrebbe dirette. Dolci. Perché no? - Addio Angiolina. Io volevo salvarti e tu mi hai deriso. - Deriso da lei, deriso dal Balli! Una rabbia impotente gli gonfiò il petto. Finalmente egli si destava e tutta la rabbia e la commozione non lo addoloravano tanto come l'indifferenza di poco prima, una prigionia del proprio essere impostagli dal Balli. Dolci parole ad Angiolina? Ma no! Poche e durissime e fredde. - Io sapevo già ch'eri fatta così. Non mi sorprese affatto. Domandalo al Balli. Addio.

Cioè si fa tutto il film. Immagina che cosa dovrà dire ad Angiolina e non l'ha proprio incontrata ancora. Infatti questi protagonisti di Svevo, gli inetti, sono persone che immaginano di agire, ma non lo fanno. Prosegui tu, Barbara...

Camminò per calmarsi perché al pensare quelle fredde parole s'era sentito bruciare. Non offendevano abbastanza! Con quelle parole non offendeva che se stesso; si sentiva venire le vertigini. - Così si uccide - pensò - non si parla. - Una grande paura di se stesso lo calmò. Sarebbe stato ugualmente ridicolo anche uccidendola, si disse, come se egli avesse avuto un'idea da assassino. Non la aveva avuta; ma, rassicuratosi, si divertì a figurarsi vendicato con la morte di Angiolina. Quella sarebbe stata la vendetta che avrebbe fatto obliare tutto il male di cui ella era stata l'origine. Dopo, egli avrebbe potuto rimpiangerla, e lo pervase una commozione che gli cacciò le lagrime agli occhi.

Immagina anche di commuoversi, e si commuove, come prima ha detto di aver paura di se stesso, come se si vedesse già uccidere la donna...

Pensò che con Angiolina egli avrebbe dovuto seguire lo stesso sistema adottato col Balli. Quei due suoi nemici dovevano essere trattati nello stesso modo. A lei egli avrebbe detto che non l'abbandonava causa il tradimento ch'egli s'era atteso, ma per il sozzo individuo ch'ella aveva scelto a suo rivale.

Ti ricorda qualcuno che non sopporta del tradimento il fatto che lei lo abbia lasciato per un personaggio infimo? Orlando, che non sopporta che Angelica si sia fidanzata con un semplice fante, invece che con un conte come lui. Emilio ha scoperto che Angiolina se ne è andata con un ombrellaio!

Egli non voleva più baciare dove aveva baciato l'ombrellaio. Finché s'era trattato del Balli, del Leardi e magari del Sorniani, aveva chiuso un occhio, ma l'ombrellaio! Nell'oscurità studiò la smorfia di schifo con cui avrebbe detta questa parola.

Più avanti, nel romanzo, si va verso una conclusione amara, ma sardonica, beffarda, ironica, anche divertente, anche se in maniera crudele. Succede che la sorella di Emilio, Amalia...

BARBARA: E' innamorata del Balli.

Brava! L'hai letto? Si innamora del Balli perché frequenta casa di Emilio e lei fraintende questa presenza assidua interpretandola come attenzione nei suoi confronti. Ma Amalia è una donna grigia, spenta, che non può reggere il confronto con le grandi amanti dello scultore. E quando capisce che non c'è quello che pensava, si ammala, si deprime, fino a morire. Qui ha origine il senso di colpa di Emilio (altra categoria freudiana che viene ripresa da Svevo), perché, all'inseguimento delle sue inquietudini, delle sue illusioni di playboy con Angiolina, ha trascurato la sorella e non si è reso conto di quello che stava accadendo a casa sua. Avendo rimorso per la morte di Amalia, soffre, ma nel frattempo gli è scappata Angiolina. Allora che immagina nella conclusione del romanzo? Leggi, Barbara...

(Capitolo XIV)

Lungamente la sua avventura lo lasciò squilibrato, malcontento. Erano passati per la sua vita l'amore e il dolore e, privato di questi elementi, si trovava ora col sentimento di colui cui è stata amputata una parte importante del corpo. Il vuoto però finì coll'essere colmato. Rinacque in lui l'affetto alla tranquillità, alla sicurezza, e la cura di se stesso gli tolse ogni altro desiderio.

Anni dopo egli s'incantò ad ammirare quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso. Ne visse come un vecchio del ricordo della gioventù. Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità d'Amalia che morì in lei una seconda volta. Divenne triste, sconsolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido ed intellettuale. Egli la vide dinanzi a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato.

Quella figura divenne persino un simbolo. Ella guardava sempre dalla stessa parte, l'orizzonte, l'avvenire da cui partivano i bagliori rossi che si riverberavano sulla sua faccia rosea, gialla e bianca. Ella aspettava! L'immagine concretava il sogno ch'egli una volta aveva fatto accanto ad Angiolina e che la figlia del popolo non aveva compreso.

Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per ridivenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell'universo e della propria esistenza; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un Deo gratias qualunque.

La conclusione quindi è un'identificazione delle due donne, che risolve i suoi problemi, perché Angiolina, vista come Amalia, non è colei che lo ha abbandonato, Amalia era attaccata al fratello, e Amalia, in quanto Angiolina, non è morta, ha la vitalità di Angiolina e non rappresenta più per lui un senso di colpa. Non si sente più tradito e non si sente più in colpa, identificando le due donne. E' l'estremo autoinganno che opera questo secondo grande inetto di Svevo.

L'inettitudine viene qualificata anche come oblomovismo, perché Oblomov, il protagonista del romanzo omonimo di Goncarov, un narratore russo, del 1859, era un inetto. Un inetto che comunque poi ha una sua rivale. Ricostruiamo la vicenda sulle immagini del film omonimo del regista Nikita Mikhalkov. Oblomov si trova all'interno di un triangolo, con la donna di cui è innamorato, Olga, attratta invece dal più bello e più capace Stolz. Quest'ultimo, vitale, dinamico, addirittura aggressivo, vuole scuotere Oblomov dal suo torpore, dal suo dormire tutto il giorno, lo sveglia all'improvviso, lo porta di qua e di là, cerca di recuperarlo. E quando la donna ovviamente cade nella rete di Stolz, Oblomov subisce, accetta, osserva impotente. Ma nel corso del romanzo si verifica un fatto straordinario, che Oblomov, pur nella sua inettitudine, rivela tali qualità di sensibilità, di profondità, anche poesia della vita, che Olga finisce per staccarsi da Stolz e innamorarsi di lui.

Senza andare a raccontare quello che accade dopo, che sarebbe molto interessante e recupererebbe il rapporto di Stolz con il padre, un rapporto difficile tipo quello kafkiano, ricordando soltanto questo processo della inettitudine, sottolineiamo che è una caratteristica di tutto il secondo Ottocento fino al primo Novecento la creazione del personaggio dell'inetto, che figura come incapace però ha qualità che non hanno quelli efficaci. E' l'antidannunzianesimo, che si sta svelando come reazione a quella superficiale esaltazione dell'azione nel superuomo. L'inetto diventa l'eroe dei tempi moderni, che si oppone all'eroe finto, falso di D'Annunzio. Si ritrova anche nel "Demetrio Pianelli", per poi arrivare ai nostri giorni, con il "Fantozzi" di Paolo Villaggio, che è una straordinaria riflessione sul protagonismo di questi soggetti in una società che divora. Ma continueremo questa nostra analisi nella prossima lezione. Arrivederci.

DICIASSETTESIMA LEZIONE

SVEVO: LA COSCIENZA DI ZENO

Diciassettesima lezione, seconda dedicata a Italo Svevo. Con me Barbara. Il nostro Ettore Schmitz passa sotto silenzio con "Una vita" e "Senilità". Da quest'ultimo, che è del 1898, passeranno venticinque anni di silenzio fino al 1923, quando pubblica "La coscienza di Zeno". James Joyce, che insegnava inglese a Trieste in quel periodo, colse l'importanza di questo straordinario romanzo di Svevo e lo segnalò nel panorama culturale italiano del tempo, che era asfittico, chiuso. E da allora, anche perché nel frattempo Montale apprezzava pubblicamente "Senilità", cominciò il successo, negli ultimi anni della vita del povero Svevo, che nel 1928 sarebbe morto per un incidente d'automobile. Strana conclusione della vita di Ettore Schmitz, che era ebreo, oltre che triestino, quindi protagonista di una doppia emarginazione. dal resto d'Italia (anche se Trieste era ben inserita nel contesto del centro Europa), e dalla società, perché allora l'antisemitismo già si manifestava: alla fine dell'Ottocento, in occasione di un famoso processo, l'affaire Dreyfuss, Emile Zola, protagonista della vita culturale e politica, in grandi campagne d'opinione, da radicale, con il suo "J'Accuse", un articolo comparso su "L'Aurore", accusava la società francese tutta di avere, per atteggiamento razzista, creduto nella colpevolezza di questo ebreo, che soltanto molti anni dopo sarebbe stato scagionato dall'accusa di tradimento. Tra l'altro, di questo affare c'è un eco nella "Ricerca del tempo perduto" di Proust, che registra la creazione di due veri e propri partiti, dreyfusisti e antidreyfusisti, dichiarandosi personalmente dalla parte dei primi. Il vecchio Zola era Svevo scrive per terapia, si vanta di essere un dilettante e nella "Coscienza di Zeno" utilizza Freud e la psicanalisi, in una maniera particolare. Vediamo in proposito l'inizio dell'opera, in cui compare una prefazione del dottor S., che sarebbe Sigmund (Freud), a cui Zeno risponde con questo Preambolo...

Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d'ogni genere, vere alte montagne: i miei anni e qualche mia ora.

Il dottore mi raccomandò di non ostinarmi a guardare tanto lontano. Anche le cose recenti sono preziose per essi e sopra tutto le immaginazioni e i sogni della notte prima.

Perché il dottore lo aveva steso sul lettino e lo aveva invitato a ricordare il passato, per superare i suoi traumi, e i sogni, per interpretarli. Freud aveva già pubblicato da tempo la sua "Interpretazione dei sogni". Zeno è andato dallo psicanalista perché non riesce a togliersi il vizio del fumo, di cui parleremo tra poco. In realtà è solo un pretesto, è rappresentativo di un altro vizio, che è il vivere stesso...

(...)Dopo pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. La mia fronte è spianata perché dalla mia mente eliminai ogni sforzo. Il mio pensiero mi appare isolato da me. Io lo vedo. S'alza, s'abbassa... ma è la sua sola attività.

Sta scherzando su Freud: il pensiero mio sta lì, lo vedo...

Per ricordargli ch'esso è il pensiero e che sarebbe suo compito di manifestarsi, afferro la matita. Ecco che la mia fronte si corruga perché ogni parola è composta di tante lettere e il presente imperioso risorge ed offusca il passato.

Come se dicesse: caro dottor S., io mi sforzo di ricordare, ma non ci riesco; questo pensiero è proprio ostinato, non vuole venire da me. Svevo prenderà in giro Freud per tutto il romanzo...

ieri avevo tentato il massimo abbandono. L'esperimento finì nel sonno più profondo e non ne ebbi altro risultato che un grande ristoro e la curiosa sensazione di aver visto durante quel sonno qualche cosa d'importante. Ma era dimenticata, perduta per sempre.

Sul letto dello psicanalista Zeno però trova il pretesto per ricordare un po' tutta la sua vita. E ripensa a come aveva cominciato a fumare. Per Proust parte tutto dalla "madeleine", per Zeno parte tutto dal dottor S. e dal vizio del fumo, per riaggregare la memoria. Perché scherzando, comunque, Zeno ricorda la sua vita. A qualcosa è servito il dottore, a qualcosa è servito il fumo, che è la sua "madeleine".

Il dottore al quale ne parlai mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo: - Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero. Credo che del fumo posso scrivere qui al mio tavolo senz'andar a sognare su quella poltrona. Non so come cominciare e invoco l'assistenza delle sigarette tutte tanto somiglianti a quella che ho in mano.

Già il fatto di non andare alla poltrona è straordinario, è un prendere in giro il dottore. Non ce n'è bisogno, perché sul fumo è preparatissimo. Poi il fumatore incallito, che deve parlare del fumo per non farlo più, per ricordare deve fumare!

Oggi scopro subito qualche cosa che più non ricordavo. Le prime sigarette ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite. Ecco: attorno a una di quelle scatole s'aggruppano subito varie persone con qualche loro tratto, sufficiente per suggerirmene il nome, non bastevole però a commovermi per l'impensato incontro.

Come vediamo, è lo stesso procedimento di Proust con la "madeleine", è "l'edificio dei ricordi" che si ricostruisce. Del resto La "Ricerca" era stata pubblicata sei anni prima, nel 1917, e Svevo doveva averla letta.

Tento di ottenere di più e vado alla poltrona: le persone sbiadiscono e al loro posto si mettono dei buffoni che mi deridono. Ritorno sconsigliato al tavolo. Una delle figure, dalla voce un po' roca, era Giuseppe, un giovinetto della stessa mia età, e l'altra, mio fratello, di un anno di me più giovine e morto tanti anni or sono. Pare che Giuseppe ricevesse molto denaro dal padre suo e ci regalasse di quelle sigarette. Ma sono certo che ne offriva di più a mio fratello che a me.

E qui c'è il rapporto con il padre, che comincia ad affacciarsi. Ricorda di aver cominciato a fumare rubando soldi nel taschino del padre...

(...)Poi ricordo che un giorno mio padre mi sorprese col suo panciotto in mano. Io, con una sfacciataggine che ora non avrei e che ancora adesso mi disgusta (chissà che tale disgusto non abbia una grande importanza nella mia cura) gli dissi che m'era venuta la curiosità di contarne i bottoni. Mio padre rise delle mie disposizioni alla matematica o alla sartoria e non s'avvide che avevo le dita nel taschino del suo panciotto. A mio onore posso dire che bastò quel riso rivolto alla mia innocenza quand'essa non esisteva più, per impedirmi per sempre di rubare. Cioè... rubai ancora, ma senza saperlo. Mio padre lasciava per la casa dei sigari virginia fumati a mezzo, in bilico su tavoli e armadi. Io credevo fosse il suo modo di gettarli via e credevo anche di sapere che la nostra vecchia fantesca, Catina, li buttasse via.

Il padre allora ha dei dubbi sulla propria memoria, sulla propria facoltà mentale. Il senso di colpa di Zeno nei confronti del padre è aggravato anche da questo. Infatti più avanti c'è un passo in cui si lamenta con la moglie...

(...)- Maria!(...) lo credo di diventar matto. Sono quasi sicuro di aver lasciato mezz'ora fa su quell'armadio un mezzo sigaro ed ora non lo trovo più. Sto peggio del solito. Le cose mi sfuggono.

Pure a voce bassa, ma che tradiva un'ilarità trattenuta solo dalla paura di destarmi, mia madre rispose:

- Eppure nessuno dopo il pranzo è stato in quella stanza.

Mio padre mormorò:

- È perché lo so anch'io, che mi pare di diventar matto!

Poi c'è il famosissimo passo in cui ricorda che ogni tanto sceglieva di fumare "l'ultima sigaretta". Ve lo facciamo rivivere con le immagini di uno spettacolo del laboratorio teatrale del liceo "Galanti" al teatro Savoia, "Dune", di cui qui riportiamo il testo ...

Penso che la sigaretta abbia un gusto più intenso quand'è l'ultima. Anche le altre hanno un loro gusto speciale, ma meno intenso. L'ultima acquista il suo sapore dal sentimento della vittoria su sé stesso (...). Le date sulle pareti della mia stanza erano impresse coi colori più varii ed anche ad olio. (...) Ricordo una data che mi parve dovesse sigillare per sempre la bara in cui volevo mettere il mio vizio: "Nono giorno del nono mese del 1899". Significativa nevvvero? Il secolo nuovo m'apportò delle date ben altrimenti musicali: "Primo giorno del primo mese del 1901". (...) L'anno 1913 mi diede un momento d'esitazione. Mancava il tredicesimo mese per accordarlo con l'anno. (...) Molti avvenimenti, anzi tutti, dalla morte di Pio IX alla nascita di mio figlio, mi parvero degni di essere festeggiati dal solito ferreo proposito.

Dopo il filmato, riprendiamo la lettura di altri luoghi, che precedono e seguono...

Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia. Meno violento è il proposito e la mia debolezza trova nel mio vecchio animo maggior indulgenza. Da vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto. Posso anzi dire, che da qualche tempo io fumo molte sigarette... che non sono le ultime.

Sul frontispizio di un vocabolario trovo questa mia registrazione fatta con bella scrittura e qualche ornato: "Oggi, 2 Febbraio 1886, passo dagli studii di legge a quelli di chimica. Ultima sigaretta!!". Era un'ultima sigaretta molto importante. Ricordo tutte le speranze che l'accompagnarono. M'ero arrabbiato col diritto canonico che mi pareva tanto lontano dalla vita e correvo alla scienza ch'è la vita stessa benché ridotta in un matraccio. Quell'ultima sigaretta significava proprio il desiderio di attività (anche manuale) e di sereno pensiero sobrio e sodo.

A questo proposito ricordiamo che lui cambiò studi, ebbe due o tre ripensamenti sulle sue scelte, e il padre subiva e soffriva di questa inettitudine del figlio, della sua incostanza e incapacità di concentrarsi in un impegno. Era uno che sfuggiva agli impegni. Zeno lo scopre diventando vecchio e ricordando quanto gli è successo, diventa un uomo maturo e capisce quanto fosse giustificata la critica del padre nei suoi confronti. Perché ha speso diversi anni per diventare meno superficiale, meno trascurato e distratto di quanto lo fosse all'inizio.

Ora ricordo la ridda di date scelte per la U.S....

"Nono giorno del nono mese del 1899". Significativa nevvvero? Il secolo nuovo m'apportò delle date ben altrimenti musicali: "Primo giorno del primo mese del 1901". Terzo giorno del sesto mese del 1912 ore 24". Suona come se ogni cifra raddoppiasse la posta. L'anno 1913 mi diede un momento d'esitazione. Mancava il tredicesimo mese per accordarlo con l'anno. Per esempio il terzo giorno del secondo mese del 1905 ore sei!

Ancora, sulle U.S, riprendiamo il passo che ci consente di accennare a un altro argomento importante nel romanzo....

Penso che la sigaretta abbia un gusto più intenso quand'è l'ultima. Anche le altre hanno un loro gusto speciale, ma meno intenso. L'ultima acquista il suo sapore dal sentimento della vittoria su sé stesso e la speranza di un prossimo futuro di forza e di salute. Le altre hanno la loro importanza perché accendendole si protesta la propria libertà e il futuro di forza e di salute permane, ma va un po' più lontano.

Qui si affaccia appunto l'altro tema del romanzo, quello della "salute". Ma prima presentiamo l'episodio dello schiaffo, relativo alla morte del padre. Questo genitore che abbiamo descritto prima come colui che gli rimproverava la sua inettitudine, la sua distrazione e incostanza, costituisce per lui un senso di colpa, perché ricorda di non aver fatto abbastanza per soddisfarlo. Addirittura il padre diventa quasi demente, prima di morire, per una grave malattia, e Zeno lo deve bloccare, perché rischia di farsi del male, è costretto a frenarlo e prova sensi di colpa anche per dovere assolvere a questo compito ingrato, dettato dall'amore nei suoi confronti. Senonché, proprio perché il padre non accetta queste sue costrizioni, che pure sono motivate, a un certo punto gli molla uno schiaffo, poco prima di morire. E Zeno ricorderà sempre questo schiaffo che è il segno della incapacità di comunicare autenticamente con questo padre. Ritorna il tema kafkiano dell'incomunicabilità, uno dei drammi della società contemporanea..

Passiamo ora alla riflessione che avevamo anticipato, sul tema della salute. Zeno sceglie, di quattro sorelle, le figlie di Malfenti, un signore che gioca in borsa, la più brutta, dopo avere tentato con altre due; la terza non l'ha considerata perché è una bambina, se avesse avuto appena qualche anno di più, come Zeno ci fa capire, avrebbe fatto la proposta anche a lei. Aveva deciso che comunque si doveva fidanzare e in quello stesso giorno, dopo avere fallito con Ada e Alberta, si trova davanti Augusta e lo fa con lei. Arriva anche a sposarla, sempre così distrattamente e anche per caso. Dopodiché si rende conto che forse Augusta è la donna giusta per lui, perché è l'immagine della salute, è pacata, è olimpica, è il suo contrario. Lui è sempre agitato, insofferente e ama di Augusta questa sicurezza che lui chiama "salute". Leggi Barbara...

Nella mia vita ci furono vari periodi in cui credetti di essere avviato alla salute e alla felicità. Mai però tale fede fu tanto forte come nel tempo in cui durò il mio viaggio di nozze eppoi qualche settimana dopo il nostro ritorno a casa. Cominciò con una scoperta che mi stupì: io amavo Augusta com'essa amava me. Dapprima diffidente, godevo intanto di una giornata e m'aspettavo che la seguente fosse tutt'altra cosa. Ma una seguiva e somigliava all'altra, luminosa, tutta gentilezza di Augusta ed anche - ciò ch'era la sorpresa - mia. Ogni mattina ritrovavo in lei lo stesso commosso affetto e in me la stessa riconoscenza che, se non era amore, vi somigliava molto. Chi avrebbe potuto prevederlo quando avevo zoppicato da Ada ad Alberta per arrivare ad Augusta? Scoprivo di essere stato non un bestione cieco diretto da altri, ma un uomo abilissimo. E vedendomi stupito, Augusta mi diceva: - Ma perché ti sorprendi? Non sapevi che il matrimonio è fatto così? Lo sapevo pur io che sono tanto più ignorante di te!

Zeno era uno che somatizzava le sue incertezze, le sue tensioni e zoppicava. Aveva cominciato a zoppicare quando un amico gli aveva fatto notare che quando muoviamo un passo si impegnano cinquanta muscoli. Allora, al solo riflettere che ogni volta che dava un passo si dovevano muovere contemporaneamente tutti quei muscoli, cominciò a zoppicare. Questa cosa si manifestava soprattutto nei momenti di difficoltà emotiva o psicologica. Quindi, quando va a fare la prima proposta ad Ada, zoppica, perché è teso, è preoccupato della sua risposta. Quando gli dice di no, zoppica perché gli ha detto di no, come quando va da Alberta e infine da Augusta.

Tra l'altro Zeno ha un rivale che sposa Ada, Guido Speier, che è il suo opposto, come Stefano Balli per Emilio Brentani, un piacione, uno che suona il violino perfettamente mentre lui lo strimpella. Lo odia, ingelosito, pazzamente scatenato contro di lui, ma deve soffrire. Addirittura c'è nel romanzo un episodio bellissimo, in cui fanno una seduta spiritica guidata da Speier; e Zeno si diverte a prendere in giro tutti, facendo muovere questo tavolo fino a comporre il nome di un parente di Guido, che a quel punto crede veramente di avere

incontrato lo spirito; allora Zeno solleva per aria il tavolo, lo lancia verso di lui e dice di finirlo con quelle fesserie. Insomma si prende la sua rivincita. Ma quella fondamentale se la prenderà nella seconda parte del romanzo, perché Ada si renderà conto di quanto fosse meschino Guido e comincerà ad apprezzare Zeno, quando il marito la tradirà e si rivelerà quello sprecone inaffidabile che è.

Della salute di Augusta non leggiamo altro. Dico semplicemente che nel corso del romanzo Zeno si renderà conto che quella che a lui appariva come la salute di Augusta in realtà era la sua malattia, la malattia di essere perfettamente integrata nella società. Perché Augusta era olimpica, pacificata con se stessa,, in quanto viveva con tutte le comodità particolari di una società organizzata, e però non si domandava mai il perché della sua esistenza e delle sue scelte. Era una ebete, bovina adesione alla vita quella di Augusta, che già nel nome denotava di essere pacifica, equilibrata, armonica. In realtà lei è malata perché è troppo perfettamente integrata in una società che non ha senso. Mentre Zeno, che è il malato, capisce, dopo tanti anni, che non era malato, ma era la vita stessa che lo rendeva tale, anzi la sua era una coscienza, una consapevolezza, perché si analizzava, perciò era così fatto. E questa sua consapevolezza era la sua salvezza, rispetto agli altri che, integrati nella società, erano destinati a rimanere sconfitti. E vi presentiamo ora un filmato di quella ricostruzione del rapporto fra Zeno e Augusta che abbiamo operato in un altro spettacolo del liceo "Galanti", "Diamante", sempre al teatro Savoia. Riproduciamo qui il dialogato corrispondente...

ZENO: Chi avrebbe potuto prevederlo quando avevo zoppicato da Ada ad Alberta per arrivare ad Augusta? Scoprivo di essere stato non un bestione cieco diretto da altri, ma un uomo abilissimo. E vedendomi stupito, Augusta mi diceva:

AUGUSTA: Ma perché ti sorprendi? Non sapevi che il matrimonio è fatto così? Lo sapevo pur io che sono tanto più ignorante di te!

ZENO: Nel mio animo si formò la grande speranza di somigliare ad Augusta ch'era la salute personificata. Io amavo, io adoravo quella sicurezza. Però mi sbalordiva; da ogni sua parola, da ogni suo atto risultava che in fondo essa credeva la vita eterna.

AUGUSTA: Oramai che siamo sposati, staremo sempre insieme.

ZENO: Essa dunque ignorava che quando a questo mondo ci si univa, ciò avveniva per un periodo tanto breve, breve, breve...Compresi finalmente che cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi. Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura.

AUGUSTA: Se anche la terra gira non occorre mica avere il mal di mare!

ZENO: C'erano un mondo di autorità anche quaggiù che la rassicuravano. Intanto quella austriaca o italiana che provvedeva alla sicurezza sulle vie e nelle case. Poi v'erano i medici

AUGUSTA: Quelli che hanno fatto tutti gli studi regolari per salvarci quando - Dio non voglia - ci avesse a toccare qualche malattia.

ZENO: Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E, scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. Ma vivendole accanto per tanti anni, mai ebbi tale dubbio. Ritornato dal viaggio di nozze, ebbi la sorpresa di non aver mai abitata una casa tanto comoda e calda. Augusta v'introdusse tutte le comodità che aveva avute nella propria, ma anche molte altre ch'essa stessa inventò.

AUGUSTA: Guarda, ti dispongo le luci in modo che puoi leggere seduto al tavolo, sdraiato sulla poltrona o coricato sul sofà. Anche per il violino ecco qui un leggìo con la sua brava lampadina che ti illumina la musica senza ferire gli occhi.

Ora leggiamo un passo del finale del romanzo, in cui si compie un'analisi decisiva...

La vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio. Può avvenire di peggio. Il triste e attivo animale potrebbe scoprire e mettere al proprio servizio delle altre forze. V'è una minaccia di questo genere in aria. Ne seguirà una

grande chiarezza... nel numero degli uomini. Ogni metro quadrato sarà occupato da un uomo. Chi ci guarirà dalla mancanza di aria e di spazio? Solamente a pensarci soffoco! Ma non è questo, non è questo soltanto. Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo. Allorché la rondinella comprese che per essa non c'era altra possibile vita fuorché dell'emigrazione, essa ingrossò il muscolo che muove le sue ali e che divenne la parte più considerevole del suo organismo. La talpa s'interrò e tutto il suo corpo si conformò al suo bisogno. Il cavallo s'ingrandì e trasformò il suo piede. Di alcuni animali non sappiamo il progresso, ma ci sarà stato e non avrà mai leso la loro salute. Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa.

E' un processo darwiniano quindi. Se l'uomo avesse utilizzato solo le sue realtà fisiche, vi sarebbe stato un certo tipo di progresso. Ma poiché ha utilizzato anche degli ingegni, delle macchine, ha moltiplicato le sue forze, ma questo, oltre che dargli per un momento un vantaggio, poi provoca uno svantaggio, perché ha cambiato l'evoluzione naturale. Ecco perché va verso la guerra. Questa riflessione è dettata infatti dalle grandi stranezze della vita dell'uomo, fra cui denuncia proprio la guerra mondiale del tempo...

Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole. Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione della sua debolezza. I primi suoi ordigni parevano prolungazioni del suo braccio e non potevano essere efficaci che per la forza dello stesso, ma, oramai, l'ordigno non ha più alcuna relazione con l'arto.

Poiché non c'è relazione con l'arto che lo muove, l'ordigno diventa protagonista e l'uomo compie le peggiori sconchezze. Poi Zeno concluderà che forse la soluzione sarà mettere una bomba al centro della terra e...

(...)ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priv di parassiti e malattie.

Si conclude così questa denuncia straordinaria di questo grandissimo autore che è Italo Svevo, valorizzato negli ultimi trent'anni nella nostra scuola superiore. Prima non lo si studiava nemmeno. Arrivederci.

DICIOTTESIMA LEZIONE

PIRANDELLO: NOVELLE E ROMANZI

Diciottesima lezione del terzo anno. Accanto a me una Barbara un po' afona, perché vanno avanti le repliche del "Sogno di una notte di mezza estate" al teatro del LOTO, in cui è Titania.

BARBARA: Sì, in crisi con il suo re degli elfi, con litigi....

Che provocano la rovina di certi amori del mondo parallelo. Ricordo che Barbara è entrata, dopo una difficile selezione, al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, per la Scuola Nazionale di cinema e purtroppo per questo ci lascerà tra poco.

Cominciamo a parlare oggi di Luigi Pirandello. Ricostruiamo la vita di questo altro grande pilastro della letteratura del primo Novecento in Italia, insieme con Svevo. E' originario della parte opposta, della Sicilia di Agrigento, nasce nel 1867, muore nel 1936, quando si sta preparando un film sul suo "Fu Mattia Pascal", un romanzo di cui parleremo tra poco. In quasi settant'anni di vita Pirandello, che proveniva da una famiglia agiata, ha dimostrato le sue capacità nel campo della narrativa e del teatro soprattutto. Si è trasferito da Agrigento a Roma, dove ha potuto iniziare la sua attività di scrittore, ma si è prima laureato in glottologia in Germania. Nella capitale scriverà i romanzi, le novelle, le opere teatrali, aderirà al fascismo, vedremo in che forme, e prenderà il Premio Nobel. Ha subito dato una classificazione della vita di questo tenore. Leggi Barbara...

Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intessersi in un cantuccio la loro tela sottile, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare. Siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile – passi pure – non vorremmo una ragnatela, un guscio, una conchiglia – passi pure – ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso. Un ideale, un sentimento, una abitudine, una occupazione – ecco il piccolo mondo, ecco il guscio di questo lumacone o uomo – come lo chiamano. Senza questo è impossibile la vita. Quando tu riesci a non avere più un ideale, perché osservando la vita sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai; quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione, che sdegni – quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido. Io sono così. La grandezza, la fama, la gloria non stimolano più l'anima mia. Vale forse logorarsi il cervello e lo spirito per essere rammentato e apprezzato dagli uomini? Sciocchezze. Soffrire i tormenti dell'arte, dare il sangue delle vene, il sogno delle notti, la pace della vita per avere in ricompensa il plauso e la lode dei vermi? Sciocchezze. Io scrivo e studio per dimenticare me stesso, per distormi dalla disperazione. Brucerò tutto prima di morire.

Quindi scrive per dimenticare se stesso, in fondo, perché non accetta il mondo in cui vive. Svevo scriveva per terapia, lui per allontanarsi da sé. Brucerà tutto. Infatti si farà cremare. Scrive tutto questo alla sorella Lina, che ha diviso un problema con lui e tutta la famiglia. Infatti la moglie di Pirandello è diventata pazza per il dissesto finanziario del padre e per diversi anni l'hanno tenuta in casa. Soffriva soprattutto di una fortissima gelosia nei confronti del marito. Poi si sono dovuti rassegnare a collocarla in un ospedale psichiatrico. Pirandello infatti poi userà molto il tema della pazzia nelle sue opere, soprattutto per evadere da questa esistenza piena di problemi, condizionato da questo gravissimo fatto della sua vita, vita che gli sembra assurda, con la quale ha un rapporto di straniamento, dovuto anche a un episodio che lui racconta, che da bambino avrebbe assistito alle effusioni di una coppia. Questo avrebbe stravolto anche il suo rapporto con il sentimento dell'amore e con le persone, tanto che nei suoi testi, forse perché è un siciliano, si parla moltissimo di tradimenti e di adulterio.

Di Pirandello si racconta del suo rapporto con il fascismo. Vogliamo subito entrare in questo, per spiegare fino a che punto è stato fascista. Partiamo dall'aspetto più negativo. Nel 1924, appena è stato ucciso Giacomo Matteotti, Pirandello dice addirittura, in un telegramma a Mussolini...

Eccellenza, sento che questo è il momento più proprio di dichiarare una fede nutrita e servita in silenzio. Se l'Eccellenza Vostra mi stima degno di entrare nel Partito Nazionale Fascista, pregherò con massimo onore tenervi il posto del più umile, obbediente gregario. Luigi Pirandello

Gravissimo, considerato che è stato assassinato Matteotti, vi ripeto. Però nel 1928 sentiamo già cosa succede in una lettera a Marta Abba (8 luglio)...

Bisogna, bisogna andar via per qualche tempo dall'Italia, e non ritornarci se non in condizioni di non aver più bisogno di nessuno, cioè da padroni. Qui è un dilaniarsi continuo, in pubblico e in privato, perché nessuno arrivi a conseguire qualche cosa a cui tutti spudoratamente aspirano. La politica entra da per tutto. La diffamazione, la calunnia, l'intrigo, sono le armi di cui tutti si servono. La vita in Italia s'è fatta irrespirabile. Fuori! Fuori! Lontano! Lontano!

Come vedete, si parla male del regime fascista. Non devo sottolineare cosa ha detto. Infatti c'è poi un rapporto della Polizia fascista, del 1933...

Pirandello, scrittore e autore drammatico, Accademico d'Italia, Fascista di coloro che portano il distintivo all'occhiello, ma non nel cuore, ambizioso, maldicente, invidioso, ciarlatano, facile a cambiare idee e padrone a seconda del tornaconto, proprietario in sociale di una compagnia di prosa, prima attrice Marta Abba(...) è stato per un mese circa a Milano. Ero stato informato della facilità come l'Accademico parlasse del DUCE, permettendosi sul palcoscenico e avanti a comici ed altri, di dire delle cose poco belle nei riguardi del Regime e di come il DUCE conduce le cose che riguardano la politica interna e quella estera.

E' un rapporto negativo su Pirandello, che parlerebbe male del duce. E poi ancora, nel 1934...

Luigi Pirandello ricomincia a sbraitare contro il Fascismo, come al tempo della tournée in Argentina (...) La tiritera investe il Regime ed il suo Capo.

E ancora addirittura, pochi mesi dopo, quando gli viene dato il premio Nobel...

L'attribuzione del premio Nobel a Pirandello suscita una giusta considerazione da parte dei competenti, tutti si dicono se proprio il Pirandello sia un esatto esponente della realtà corporativa, egli così analitico e anatomizzatore, contrario a ogni sintesi, e che nella essenza della sua arte è quanto di meno corporativo si possa pensare. Si giudica che coloro che gli hanno assegnato il premio Nobel abbiano voluto fare una dimostrazione arguta e pacata ma ferma di anticorporativismo.

In fondo condividerei questo giudizio critico del rapporto di polizia, un'analisi esattissima, anche se con un intento sbagliato, quello di criticare chi ha dato il premio Nobel a Pirandello perché già per se stesso e per la sua opera è un analitico e quindi non è corporativo. Accettiamo. Tutto comunque ci dimostra come il rapporto di Pirandello con il fascismo non fosse quello che si è sempre stabilito in maniera così sbrigativa. Voglio ancora ricordare, da "Il fu Mattia Pascal", di cui parleremo in modo più approfondito, questo passaggio in cui Pirandello sottolinea il difficile rapporto con la realtà nella società moderna. Leggiamo. Tu, Barbara, Mattia Pascal, narri di una conversazione con me, Don Eligio, il vecchio bibliotecario,...

- Eh, mio reverendo amico, - gli dico io, seduto sul murello, col mento appoggiato al pomo del bastone, mentr'egli attende alle sue lattughe. - Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo.

In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico!

- Oh oh oh, che c'entra Copernico! - esclama don Eligio, levandosi su la vita, col volto infocato sotto il cappellaccio di paglia.

- C'entra, don Eligio. Perché, quando la Terra non girava...

- E d'illi! Ma se ha sempre girato!

- Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso non gira. L'ho detto l'altro giorno a un vecchio contadino, e sapete come m'ha risposto? ch'era una buona scusa per gli ubriachi. Del resto, anche voi scusate, non potete mettere in dubbio che Giosuè fermò il Sole. Ma lasciamo star questo. Io dico che quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari. (...) Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai, le nostre.

Mentre gli antichi erano tranquilli, i moderni, poiché il mondo gira, hanno perso sicurezza, si sentono piccoli. Già a proposito della "pupazzata" abbiamo visto l'atteggiamento dell'autore nei confronti della realtà. E ancora prendiamo quest'altro momento del "Fu Mattia Pascal" in cui un personaggio, Paleari, incontrato dal protagonista, dice queste cose su un teatro di burattini. Tu sei Paleari, che parla a me, Mattia Pascal, diventato, come vi diremo, Adriano Meis...

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei".

"Non saprei", - risposi, stringendomi ne le spalle.

"Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo".

"E perché?"

"Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi si penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta".

Ecco la differenza tra Oreste e Amleto. Oreste è l'eroe della tragedia antica, Amleto di quella moderna, l'uomo dell'incertezza, dell'insicurezza, di cui abbiamo sempre parlato. Questo vive Pirandello nella sua epoca, il senso dell'assurdo che abbiamo già visto in Kafka, dell'impotenza dell'uomo nei confronti della realtà. Basta un "buco nel cielo di carta" per togliere sicurezza a un burattino, come le incongruenze della vita alienano gli uomini.

Andiamo a vedere comunque lo sviluppo dell'opera di Pirandello. Abbiamo prima un romanzo del 1901, che è "L'esclusa", nel quale parla di adulterio di una donna che è ritenuta adultera quando è fedele al marito e poi fedele quando, anche perché stanca di essere perseguitata, ha cercato evasione in un vero e proprio adulterio. Quindi già lì Pirandello affronta il problema dell'incongruenza, della non coincidenza di ciò che appare con ciò che è reale, o di ciò che è vero per altri con ciò che è vero per noi. La verità assoluta non esiste.

Nel 1904 scrive "Il fu Mattia Pascal", che tu conosci, in cui si parla di una crisi di identità. Il protagonista è un bibliotecario, che a questo punto racconta del suo lavoro. Leggi Barbara...

Fui, per circa due anni, non so se più cacciatore di topi che guardiano di libri nella biblioteca che un Monsignor Boccamazza, nel 1803, volle lasciar morendo al nostro Comune. È ben chiaro che questo Monsignore dovette conoscer poco l'indole e le abitudini de' suoi concittadini; o forse sperò che il suo lascito dovesse col tempo e con la comodità accendere nel loro animo l'amore per lo studio. Finora, ne posso rendere testimonianza, non si è acceso: e questo dico in lode de' miei concittadini. Del dono anzi il Comune si dimostrò così poco grato al Boccamazza, che non volle neppure erigergli un mezzobusto pur che fosse, e i libri lasciò per molti e molti anni accatastati in un vasto e umido magazzino, donde poi li trasse, pensate voi in quale stato, per allogarli nella chiesetta fuori mano di Santa Maria Liberale, non so per qual ragione sconosciuta. Qua li affidò, senz'alcun discernimento, a titolo di beneficio, e come sinecura, a qualche sfaccendato ben protetto il quale, per due lire al giorno, stando a guardarli, o anche senza guardarli affatto, ne avesse sopportato per alcune ore il tanfo della muffa e del vecchiume.

Tal sorte toccò anche a me; e fin dal primo giorno io concepì così misera stima dei libri, sieno essi a stampa o manoscritti (come alcuni antichissimi della nostra biblioteca), che ora non mi sarei mai e poi mai messo a scrivere, se, come ho detto, non stimassi davvero strano il mio caso e tale da poter servire d'ammaestramento a qualche curioso lettore, che per avventura, riducendosi finalmente a effetto l'antica speranza della buon'anima di Monsignor Boccamazza, capitasse in questa biblioteca, a cui io lascio questo mio manoscritto, con l'obbligo però che nessuno possa aprirlo se non cinquant'anni dopo la mia terza, ultima e definitiva morte.

Giacchè, per il momento (e Dio sa quanto me ne duole), io sono morto, sì, già due volte, ma la prima per errore, e la seconda... sentirete.

E infatti il protagonista comincia a raccontare la sua strana storia. È morto una prima volta per errore, perché era in viaggio per andare a giocare (era il suo vizio) e seppe la notizia della sua morte: avevano trovato un cadavere e avevano pensato che fosse il suo. Tra l'altro evadeva da una realtà che non lo soddisfaceva: non andava d'accordo con la moglie, in biblioteca il lavoro era alienante e tante altre cose. E allora approfitta di questa circostanza per rifarsi una vita. Va a vivere con una nuova identità, quella di Adriano Meis, conosce un'altra donna, vorrebbe sposarla, però ha bisogno dei certificati e non risulta all'anagrafe nato un Adriano Meis. Deve rinunciare quindi a questa nuova vita perché non esiste per le carte, per la burocrazia della società, ed è costretto a ritornare nella vita di Mattia Pascal. Senonché non gli è consentito nemmeno questo, perché la moglie si è risposata e per tante altre cose. Si rassegnerà ad essere il "fu Mattia Pascal", come lo definiscono, e andrà addirittura a visitare la sua stessa tomba.

Dopo questo romanzo Pirandello scrive un saggio su "L'umorismo", nel 1908, in cui ci dice cos'è per lui l'umorismo con un esempio...

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata di abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

Quindi la prima considerazione superficiale è che la vecchia signora sia ridicola. Però se uno riflette sulle motivazioni arriva a pensare che possa suscitare semmai pietà e commozione, perché tenta di tenere vicino a sé il marito, perciò si truoca talmente. Ma è importante anche questa riflessione sul contrario. Infatti l'umorismo per Pirandello è una sorta di contrasto tra il calore del sentimento e il freddo dell'analisi

razionale. Il risultato è appunto questo atteggiamento dell'autore, che ha il sentimento profondo del contrario, cioè della mancanza di corrispondenza tra ciò che appare e ciò che è vero, reale, dentro il fatto. Poi Pirandello scriverà un altro romanzo "Uno, nessuno e centomila". Qui prende ancora forma, in maniera più dettagliata, la questione della crisi di identità. La premessa, per il protagonista Vitangelo Moscarda, è che si accorge di come veramente stanno le cose soltanto quando la moglie fa riferimento a un suo difetto, cioè il naso, che pende da una parte. Solo allora si rende conto che si è visto in maniera diversa da come invece lo vedono gli altri e riflette anche sul fatto che la moglie in genere ha di lui un'immagine che non corrisponde alla sua, ed è sempre stato così. Dice infatti, leggi Barbara...

"No no, bello mio, statti zitto! Vuoi che non sappia quel che ti piace e quel che non ti piace? Conosco bene i tuoi gusti, io, e come tu la pensi."

Quante volte non m'avevo detto così Dida mia moglie? E io, imbecille, non ci avevo fatto mai caso.

Ma sfido ch'ella conosceva quel suo Gengè più che non lo conoscessi io! Se l'era costruito lei! E non era mica un fantoccio. Se mai, il fantoccio ero io.

Gengè era il nome che gli dava la moglie, un vezzeggiativo: e lui era Gengè per lei, ma era un uomo che non era quello che sentiva di essere...

(...) La realtà mia era per lei in quel suo Gengè che ella s'era formato, che aveva pensieri sentimenti e gusti che non eran i miei e che io non avrei potuto minimamente alterare, senza correre il rischio di diventar subito un altro che ella non avrebbe più riconosciuto, un estraneo che ella non avrebbe più potuto né comprendere né amare.

(...) Ed ecco intanto, che me n'era venuto! Non mi conoscevo affatto, non avevo per me alcuna realtà mia propria, ero in uno stato come di illusione continua, quasi fluido, malleabile; mi conoscevano gli altri, ciascuno a suo modo, secondo la realtà che m'avevano data; cioè vedevano in me ciascuno un Moscarda che non ero io non essendo io propriamente nessuno per me: tanti Moscarda quanti essi erano. E tutti più reali di me, che non avevo per me stesso, ripeto, nessuna realtà.

Gengè, sì, l'aveva, per mia moglie Dida. Ma non potevo in nessun modo consolarmene perché v'assicuro che difficilmente potrebbe immaginarsi una creatura più sciocca di questo caro Gengè di mia moglie Dida.

Quindi come Moscarda ciascun uomo è i centomila diversi che gli altri vedono di lui: è uno per sé ma è centomila per gli altri. L'uomo poi è nessuno proprio perché non c'è questa corrispondenza tra l'uno che è per sé e i centomila che è per gli altri; ma è nessuno anche perché è in divenire continuo, non riesce mai a fermarsi in una identità. E' il concetto bergsoniano, che noi siamo in ogni momento della nostra vita una nuova acquisizione, nella quale entra il nostro passato, che si è arricchito di quel momento in più, nel nostro presente, che è diverso da quello precedente. Siamo un divenire continuo, un flusso.

Infine, per chiudere sul tema della narrazione, perché nella prossima lezione parleremo del teatro, facciamo riferimento a un paio di novelle di Pirandello, che poi sono state riunite, più di duecento, nella raccolta dal titolo di "Novelle per un anno", che sarebbero dovute essere 365. Tra queste ricordiamo "La patente", la storia di un poveraccio che è considerato uno iettatore e, disperato per questo, va dal giudice per avere la patente di iettatore, perché così pensa almeno di consolarsi sfruttando questa sua qualità di iettatore, immaginando di andare a presentarsi davanti alle botteghe di quelli che lo denigrano per impedire loro di fare affari, visto che con la sua presenza la gente non entra in questi esercizi. Il giudice prima lo guarda esterrefatto, non riesce a capire, però poi comprende che in fondo ha una sua giustificazione questo assurdo, o a prima vista assurdo, intendimento di avere una patente di iettatore. Questa è naturalmente una prima riflessione su quanto la società sia crudele, con i suoi assalti nei confronti dell'individuo, cosa che rivedremo meglio nelle considerazioni sul teatro della lezione successiva. L'altra novella significativa è "La carriola", nella quale Pirandello parla di se stesso, un se stesso che all'improvviso si vede vivere. Entrando nel proprio appartamento, si ferma sulla soglia e vede un'altra persona che sta per entrare. E' lui appunto. Ha anche una moglie e quattro figli. Sul momento si immagina

una persona diversa da quella che vede lì sulla porta e si rende conto dell'assurdità dei suoi comportamenti e della sua esistenza. Vive questa alienazione a tal punto che, quando finalmente si decide a entrare nel suo appartamento, cambia comportamento. E decide che almeno un momento della sua giornata lo debba dedicare a uno strano giochetto con una cagnetta che ha in casa, che è stata tormentata per anni dai figli e adesso ha più di dieci anni, invecchiata, e sta rannicchiata nel suo studio per sfuggire a quelle sevizie, non avendo più l'agilità e la forza di sopportare le angherie dei bambini. Ora lui la adocchia e decide, un minuto della giornata, ogni giorno, di prenderla per le zampe posteriori e portarla lì, in quei pochi metri dello studio, come appunto si porta una carriola, che dà il titolo alla novella. Poi la rimette al suo posto e continua la sua giornata, ma quel gesto di far fare la carriola alla cagnetta per lui è defaticante, dal punto di vista psicologico, è disalienante, gli serve per ricaricarsi e per riaffrontare le assurdità della vita. Quindi un gesto assurdo per correggere una realtà assurda. E questa considerazione che ci fa sorridere chiude la nostra prima lezione su Pirandello. Arrivederci.

DICIANNOVESIMA LEZIONE

PIRANDELLO: IL TEATRO

Diciannovesima lezione, con Barbara. Siamo al secondo appuntamento con Luigi Pirandello. Prima di passare ad analizzare il suo teatro, facciamo solo un rapido riferimento al suo breve avvicinamento al cinema nascente, con i "Quaderni di Serafino Gubbio operatore", per ricordare semplicemente che, parlando di un operatore alla macchina da presa, Pirandello finisce poi per stabilire come assurda quell'attività perché deforma la realtà.

Su questo rapporto fra realtà e finzione è comunque centrato tutto il teatro pirandelliano. Cominciamo da quello che è un testo fondamentale di cui non leggeremo nulla, ve lo riassumerò, "Così è (se vi pare)", che è tratto da una novella per la quale poi elabora la versione scenica, dal titolo "La signora Frola e il signor Ponza suo genero", che parlava di tre personaggi che all'improvviso compaiono in una cittadina, provenendo dal luogo di un terremoto, e si comportano un po' stranamente.

Sono un marito, una moglie e la mamma di lei, almeno in apparenza. Vivono separati, la signora comunica con la moglie di Ponza soltanto attraverso un paniere di quelli che si calano dalla finestra. Si vede che proprio è impedito da lui l'avvicinamento fra mamma e figlia. La gente comincia ad incuriosirsi, nei vari salotti si discute e si vuole sapere a tutti i costi perché questo accada. E questa loro insistenza provoca l'intervento sia del signor Ponza che dell'anziana signora Frola. Prima lui, che va a visitare queste signore che si occupano dei loro fatti, dice la sua verità, che cioè questo accade perché la signora Frola non è la mamma di sua moglie, ma loro fingono per lei perché la vera figlia, la sua prima moglie, è morta e vogliono mantenerla nell'illusione che la seconda moglie sia la prima e cioè sua figlia. Sono tutti tranquilli, contenti di questa verità, quando poi compare la signora Frola a dare un'altra versione dei fatti, dicendo che quella è la prima moglie, è sua figlia e loro due hanno sempre finto con lui, hanno anche finto un secondo matrimonio perché per la sua gelosia lui la distruggeva. Ponza è convinto di essersi risposato con un'altra, in realtà sta sempre con sua figlia. E mantengono questa finzione per lui, per non dargli troppa noia. La novella si chiudeva con questo dubbio, con l'autore che domandava al lettore quale fosse la verità.

Al momento della versione teatrale, Pirandello aggiunge qualcosa. Prima di tutto un personaggio, Stefano Laudisi, che, mentre questi borghesi si accaniscono per sapere la verità, ogni tanto sbotta in una grande risata, ammonendo che esiste "una" verità, non "la" verità in assoluto. Naturalmente rappresenta lo stesso autore. L'altra differenza è che nel finale compare la sola che può conoscere la verità, la moglie di Ponza, che si presenta velata, come nella comune iconografia, e dice: Io sono colei che mi si crede, cioè la prima moglie per quello che dice la signora Frola, la seconda per quello che pensa mio marito, il signor Ponza. E Laudisi conclude con una bella grande risata, come a dire: La verità l'avete avuta, cioè non l'avete avuta. Si stabilisce quindi con questa commedia che non esiste la verità assoluta, ma soltanto una verità relativa.

L'altra grande opera della quale vogliamo parlare oggi è "Enrico IV", una tragedia nella quale un poveraccio, che insieme ad altri giovani stava partecipando a una grande mascherata, cade da cavallo e impazzisce. Dopo venti anni gli amici decidono, con l'aiuto di uno psicologo che applica gli schemi di Freud, di farlo guarire. Essendo lui impazzito dal momento in cui ha cominciato a crederci l'Enrico IV che impersonava in quella maschera, quello che andava a Canossa a chiedere il perdono del papa, bisogna fargli rivivere quella situazione. E quindi si mettono d'accordo, vanno lì e gli presentano Frida, la figlia di quella che, mascherata da Matilde di Canossa, lo aveva fatto innamorare, e per la quale aveva litigato con Belcredi, suo rivale d'amore, che somiglia moltissimo alla madre di vent'anni prima. Sembra che tutto funzioni ottimamente per fargli rivivere quel momento, vista la somiglianza di Frida alla madre e la sua reazione, quando Enrico IV comincia a dire, rivolgendosi al dottore...

(Atto III)

ENRICO IV: E allora, dottore, vedete se il caso non è veramente nuovo negli annali della pazzia! - preferii restar pazzo - trovando qua tutto pronto e disposto per questa delizia di nuovo genere: viverla - con la più lucida coscienza - la mia pazzia e vendicarmi così della brutalità d'un sasso che m'aveva ammaccato la

testa! La solitudine - questa - così squallida e vuota come m'apparve riaprendo gli occhi - rivestirmela subito, meglio, di tutti i colori e gli splendori di quel lontano giorno di carnevale, quando voi (guarda Donna Matilde e le indica Frida) eccovi là, Marchesa, trionfaste! - e obbligar tutti quelli che si presentavano a me, a seguirla, perdio, per il mio spasso, ora, quell'antica famosa mascherata che era stata - per voi e non per me - la burla di un giorno! Fare che diventasse per sempre - non più una burla, no; ma una realtà, la realtà di una vera pazzia: qua, tutti mascherati, e la sala del trono, e questi quattro miei consiglieri segreti, e - s'intende - traditori! (Si volta subito verso di loro.)

Li chiama traditori perché loro hanno un po' rivelato qualcosa. Dunque lui è rinsavito da tempo, ma ha continuato a fingersi pazzo. Il perché lo spiegherà tra poco a Belcredi. Tu sei Belcredi, Barbara...

ENRICO IV: (...)Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! -Il guajo è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia.

BELCREDI: Siamo arrivati, guarda! alla conclusione, che i pazzi adesso siamo noi!

ENRICO IV: (con uno scatto che pur si sforza di contenere). Ma se non foste pazzi, tu e lei insieme, indica la Marchesa sareste venuti da me?

BELCREDI: Io, veramente, sono venuto credendo che il pazzo fossi tu.

ENRICO IV: (subito forte, indicando la Marchesa). E lei?

BELCREDI: Ah lei, non so...Vedo che è come incantata da quello che tu dici... affascinata da codesta tua «cosciente» pazzia!

Infatti segue questo gioco fra i due che tornano ad essere rivali per "Matilde" e si va verso l'epilogo. Intanto il protagonista ha spiegato perché ha continuato a fingersi pazzo per più di dieci anni. Perché aveva una posizione privilegiata, riusciva a vedere gli altri vivere senza maschera, come si fa davanti a un pazzo. E poteva fissarsi in una forma, quella di Enrico IV, mentre tutti nella vita reale, come abbiamo già visto nella lezione precedente, non riusciamo a fissarci perché partecipiamo ad un flusso, ad un continuo divenire. Aveva potuto anche divertirsi alle spalle degli altri, vedendo questa "enorme pupazzata" che è la nostra vita, come dice Pirandello in altri luoghi. Poi dice a Frida...

ENRICO IV: E ti sei spaventata davvero tu, bambina, dello scherzo che ti avevano persuaso a fare, senza intendere che per me non poteva essere lo scherzo che loro credevano; ma questo terribile prodigio: il sogno che si fa vivo in te, più che mai! Eri lì un'immagine; ti hanno fatta persona viva - sei mia! sei mia! mia! di diritto mia!

E si avventa su Frida, ma Belcredi reagisce...

(...) BELCREDI: (si libera subito e si avventa su Enrico IV). Lasciala! Lasciala! Tu non sei pazzo!

ENRICO IV: (fulmineamente, cavando la spada dal fianco di Landolfo che gli sta presso). Non sono pazzo? Eccoti! (E lo ferisce al ventre.)

E mentre Belcredi viene portato via ferito gravemente, Enrico IV conclude...

(...) ENRICO IV: Ora sì... per forza...(li chiama attorno a sé, come a ripararsi) qua insieme, qua insieme... e per sempre!

Si conclude così la tragedia. Mentre prima era pazzo per scelta, adesso diventa pazzo per necessità, per sfuggire alla punizione per l'aggressione a Belcredi. Si era convinto di potere eludere la vita, ma la vita lo ha ricoinvolto, per la gelosia e per altri sentimenti, e ha commesso l'errore che lo costringe ad essere pazzo per sempre.

Sul tema della pazzia insiste Pirandello in un'altra commedia precedente all'"*Enrico IV*", che è "*Il berretto a sonagli*", dove il protagonista Ciampa è un povero scrivano che, per i sospetti della moglie del suo principale, vede minacciata l'integrità della sua famiglia. Pensando che la moglie se la intenda con suo marito, la signora lo manda a sbrigare una commissione per vedere se, approfittando della sua assenza, suo marito vada a visitare la moglie di Ciampa. Lui sospetta che sia questo il motivo della commissione, ma va dove gli è stato ordinato. Effettivamente poi il principale, quando rientra, va nello studio, che è attiguo all'appartamento di Ciampa, la polizia, che è stata allertata, li scopre insieme, c'è un grande scandalo, però poi, da quello che si dice nel corso della commedia, risulta che l'uomo ha riferito di essere entrato solo per lavarsi le mani, che la signora lo ha accolto per questo motivo e per questo li hanno trovati insieme. Viene verbalizzato come sono andate le cose, ma lo scrivano intanto torna, con un paese intero che parla del fatto che li hanno trovati insieme, tutti gli fanno le corna, arriva arrabbiato a protestare contro la signora, le dice che prima di andare aveva tentato di girare la corda civile, per farle capire che non era il caso, che adesso le sta parlando con la corda seria e non vuole rischiare di passare alla corda pazza. Quando vede la reazione di questa donna, che ancora non ha capito quanto sia grave quello che è accaduto, e che il commissario lo vuole tranquillizzare dicendo che a verbale risulta che non c'è stato nulla (per il solito fatto che le cose non accadono se non sono nelle carte), usa la corda pazza: "Mi tocchi pure, sono freddo, le dico che li ammazzo, li ammazzo tutti e due". Quando tutti temono la tragedia, sentendosi dire che è pazzo, gli viene l'idea: "Signora, c'è la soluzione. Lei è pazza! Deve fingersi pazza! Non sa che piacere essere pazzi!" Come in "*Enrico IV*", la pazzia è un privilegio, anche per potere gridare agli altri quello che si pensa, la verità, senza reazioni. E alla fine tutti convengono che è la cosa migliore per ricomporre la situazione e cercano di convincere la donna. Lei si esaspera, si comporta come una pazza e Ciampa è contentissimo, perché se lei è così tutto quello che è accaduto non ha valore ed è salvo il suo onore, il suo "pupo", come lo chiama lui. Anche il titolo della commedia si spiega con il fatto che è come se girasse con un berretto a sonagli, visto che desta l'attenzione di tutti essendo "becco". Grandissima interpretazione di questo personaggio da parte di Eduardo in un'ambientazione napoletana di questa commedia. Ne ricordo una memorabile anche di Salvo Randone, ma quella di Eduardo è veramente speciale.

E' importante riflettere sulla pressione ossessiva dell'ambiente, che fa soffrire protagonisti come Ciampa e come Il signor Ponza e la signor Frola. Tanto che in un suo memorabile allestimento Romolo Valli immaginò il salotto in cui vengono convocati genero e suocera come una vera e propria "stanza della tortura", dove si procede a un interrogatorio degno dell'Inquisizione soltanto per accanirsi a cercare una verità che deve tranquillizzare questi borghesi benpensanti.

Veniamo all'altra grandissima opera teatrale di Pirandello, "*Sei personaggi in cerca d'autore*". In un teatro dove si sta provando un'opera di un certo Pirandello, "*Il gioco delle parti*", si presentano, al capocomico e agli attori che sono lì per provare, sei personaggi che sono in cerca di un autore, nel senso che sono stati creati ma non è stata scritta per il teatro l'opera che li riguarda. E vorrebbero che fosse scritta e rappresentata. Il capocomico prima reagisce con assoluta ironia, per non dire fastidio, poi, ascoltando quello che raccontano, si convince a tentare di mettere in scena la loro commedia. Leggiamo ora come Pirandello nella sua didascalia descrive i personaggi, in che modo si dovranno presentare. Dalla loro descrizione fisica capiremo anche le personalità dei sei individui...

Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i personaggi: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I «Personaggi» non dovranno infatti apparire come «fantasmi», ma come «realtà create», costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.

Personaggi che sono surreali, ma che devono apparire come reali. E poi con queste maschere...

Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il «rimorso» per il Padre, la «vendetta» per la Figliastro, lo «sdegno» per il Figlio, il «dolore» per la Madre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della «Mater dolorosa» nelle chiese. E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganze, con pieghe rigide e volume quasi statuario, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria.

Il Padre sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo di pelo, con baffetti folti quasi acchiocciolati attorno alla bocca ancor fresca, aperta spesso a un sorriso incerto e vano. Pallido, segnatamente nell'ampia fronte; occhi azzurri ovati, lucidissimi e arguti; vestirà calzoncini chiari e giacca scura: a volte sarà mellifluido, a volte avrà scatti aspri e duri.

La Madre sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'avvilimento. Velata da un fitto crespo vedovile, vestirà umilmente di nero, e quando solleverà il velo, mostrerà un viso non patito, ma come di cera, e terrà sempre gli occhi bassi.

La Figliastro, di diciotto anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto anche lei, ma con vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del fratellino, squallido Giovinetto di quattordici anni, vestito anch'egli di nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, Bambina di circa quattro anni, vestita di bianco con una fascia di seta nera alla vita.

Il Figlio, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il Padre e in un'accigliata indifferenza per la Madre, porterà un soprabito viola e una lunga fascia verde girata attorno al collo.

Infatti la storia narra di un padre che ha il rimorso di avere abbandonato una famiglia e di una figliastro, che la moglie ha avuto da un altro compagno, che prova sdegno nel momento in cui il suo patrigno la incontra in una casa di appuntamento e poco prima del gesto irreparabile conosce la situazione. Lei si è data alla prostituzione proprio in seguito alla disgregazione della famiglia e la madre prova dolore per tutta la situazione. Ci sono poi gli altri tre protagonisti minori.

Ma non si riesce a mettere in scena questa drammatica storia perché le versioni degli stessi fatti date dai diversi protagonisti non si combinano; e a loro volta gli attori non riescono a interpretare la parte come ciascuno dei personaggi vorrebbe. “Ma non così, non proprio così come l’hai fatto tu”, protestano spesso, soprattutto il padre, perché l’attore ha un suo modo di interpretare, cosa che si aggiunge alla difficoltà di mettere insieme la realtà dei diversi personaggi.

Con questo Pirandello ha voluto fare teatro nel teatro e giocare sul rapporto fra realtà e finzione. Cosa che fa anche nelle altre due opere della trilogia, che sono “Questa sera si recita a soggetto” e “Ciascuno a suo modo”. Nella prima si parla dell’improvvisazione e un’attrice che deve simulare un malore poi sta male veramente: la finzione diventa realtà. Nella seconda si mette in scena la storia di due amanti, ma i due sono tra il pubblico e si dirigono verso il palco protestando che quello che viene rappresentato non corrisponde alla realtà che loro hanno vissuto.

Fondamentale comunque è il fatto che Pirandello ha utilizzato due grandi categorie: la persona e il personaggio. Persona è quello che l’uomo sente di essere per sé, personaggio è il ruolo che è costretto a recitare per gli altri nella società. Usando termini hegeliani, l’es è quello che siamo per noi, il super-io è il nostro dovere essere per gli altri e l’io naviga tra questi due estremi, combattuto, con la crisi di identità. Pirandello chiama il personaggio “forma”, per cui diventa un conflitto tra persona e forma. Alla base di tutto c’è la crisi di identità dell’uomo moderno in una società che non ci realizza, una società che ci spersonalizza.

Voglio riportare il giudizio di un critico, Giovanni Macchia, in un suo saggio, “Luigi Pirandello”...

In “Così è (se vi pare)”, nei “Sei personaggi”, nell’ “Enrico IV” la scena non accoglierà più personaggi che agiscono, ma persone che hanno agito. “quando tu, comunque, hai agito” dice uno di loro “anche senza che ti sentissi e ritrovassi, dopo, negli atti compiuti, quello che hai fatto resta, come una prigioniera per te...nella prigioniera di questa forma non mia...”. Ciò spiega il carattere sempre più ergotante (cavilloso) dei personaggi

più tipici del Pirandello maturo. (...) Sulla scena il dramma diviene una cosa sola con la discussione sul dramma. (...) Gli eroi shakespeariani nascono e vivono sul palcoscenico per tutta la durata dello spettacolo, e continuano a vivere quando il sipario è calato. I personaggi di Pirandello non hanno alcuna posterità. Calato il sipario, sono veramente morti. Il teatro è il luogo, insieme, della loro reincarnazione e della loro morte. Nati altrove, fuori del teatro, vi sprofondano per sempre, una volta che la rappresentazione è finita. Hanno bruciato se stessi in una deserta ansia d'eternità, su un palcoscenico ove non hanno mimato, né "ripetuta" la vita. Ed un senso di vuoto, di esistenziale tristezza prende lo spettatore che abbandona il teatro.

Quindi teatro senza azione, teatro di riflessione, teatro razziocinante. Spesso ci si annoia a seguire il teatro pirandelliano, in cui conta più la riflessione sull'azione che l'azione stessa. Per questo motivo i personaggi di Shakespeare vivono anche dopo che li abbiamo visti sulla scena, mentre quelli di Pirandello muoiono con il chiudersi del sipario. L'ultima cosa che vi voglio riportare è quanto si dice da parte di Elio Gioanola sul rapporto fra Pirandello e la follia, ritornando, chiudendo il cerchio, a quello che abbiamo detto all'inizio...

In Pirandello la follia è sventura familiare, tema ricorrente dell'opera e potenzialità latente della condizione psichica privata. Nessun timore, da parte nostra, di coinvolgere la psicologia dello scrittore: non si tratta di curiosità diagnostica ma dell'individuazione di una struttura profonda che è la matrice, nel vissuto, di tutto il progetto creativo dell'opera.

Sta parlando della follia della moglie, all'origine della riflessione di Pirandello...

(...)Pirandello si maschera molto più di quanto non si confessi, anche se si confessa molto più di quanto non si pensi, dentro le maschere del suo narrare oggettivo e per "casi" generalizzati. Pirandello è il più "savio" degli scrittori, oltre che il più tranquillo dei buoni borghesi del suo tempo: nessuna traccia di écriture en folie, evidentemente, ma, ed è questa l'ipotesi che abbiamo assunta, scrittura come difesa ed esorcizzazione contro una potenzialità psicotica latente.

E' come se Gioanola volesse dire di Pirandello che anche lui è ai limiti della follia e scrive per evitare la follia. Altra considerazione è quella sull'intervento del caso nella vita secondo Pirandello. Tutto è casuale, niente è analizzabile come un fatto sicuro, tutto è magmatico, tutto è in divenire, di niente si può essere certi. Con questa ultima considerazione possiamo chiudere, ricordando che in fondo quello di Pirandello è uno dei rari casi in cui un autore fissa già a diciannove anni, con quello che scrive in quella lettera con cui abbiamo iniziato, un modo di vedere la realtà che poi manterrà per tutta la sua esistenza: "la vita sembra un'enorme pupazzata". Arrivederci.

VENTESIMA LEZIONE

POETI ITALIANI DEL NOVECENTO: UNGARETTI, MONTALE

Ventesima lezione, con Mariateresa Spina, dedicata ai due grandi poeti italiani del novecento, Ungaretti e Montale. Ungaretti, nato ad Alessandria d'Egitto nel 1888, si è poi trasferito nel 1912 a Parigi. La sua famiglia era lucchese. Già questi tre elementi importanti segnano la sua vita, l'Egitto, la Francia, l'Italia e poi vive un'altra esperienza fondamentale nella prima guerra mondiale. Ha pensato che la sua opera poetica descrivesse la sua vita, perciò la pubblicò sotto il titolo di "Vita di un uomo". La seconda parte della sua vita è dominata da un viaggio in Brasile. Un'altra cosa importante è la sua adesione al fascismo, che ce lo descrive come un uomo che era entusiasta della visione innovatrice del movimento fascista, ma non si è reso conto, probabilmente, dei problemi che portava questa esperienza nella nostra nazione. Dice di sé Ungaretti...

Questo vecchio libro è un diario. L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non di lasciare una sua bella biografia. Le sue poesie rappresentano dunque i suoi tormenti formali, ma vorrebbe si riconoscesse una buona volta che la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle variazioni del suo animo, e, se qualche progresso ha fatto come artista, vorrebbe che indicasse anche qualche perfezione raggiunta come uomo. Egli si è maturato uomo in mezzo ad avvenimenti straordinari ai quali non è stato mai estraneo. Senza mai negare le necessità universali della poesia, ha sempre pensato che, per lasciarsi immaginare, l'universale deve, attraverso un attivo sentimento storico, accordarsi con la voce singolare del poeta.

Questo è quanto ci dice nella prefazione ad "Allegria di naufragi", la sua prima raccolta, che poi finirà sotto il titolo di "Allegria", contrapposta all'altra raccolta "Il dolore", dedicata al figlio. Un'altra testimonianza dello stesso Ungaretti, su un quotidiano del 1935...

Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra, e non mancavano circostanze a farmi premura, erano tutte tese a ritrovare un ordine, un ordine anche, essendo il mio mestiere quello della poesia, nel campo dove per vocazione mi trovo più direttamente compromesso. In quegli anni, non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi.

E in questo il poeta esprime la sua pena per la recente esperienza della prima guerra mondiale, che, vedremo tra poco, quando cominceremo ad ascoltare Mariateresa, è anche il teatro della sua poesia. L'ultima cosa che vi voglio dire ancora di lui è quanto ci riferisce sulla missione della poesia, diversi anni dopo, in un'intervista alla radio del 1951...

La poesia riafferma sempre, è la sua missione, l'integrità, l'autonomia, la dignità della persona umana.

E la dignità dell'uomo è interessata dai suoi interventi poetici su quella gravissima esperienza che fa sul Carso come combattente, cominciando da "Pellegrinaggio". Leggi Mariateresa...

Valloncello dell'Albero Isolato, il 16 agosto 1916

In agguato
in queste budella
di macerie
ore e ore
ho strascicato

la mia carcassa
usata dal fango
come una suola
o come un seme
di spinalba

Ungaretti
uomo di pena
ti basta un'illusione
per farti coraggio

Un riflettore
di là mette un mare nella nebbia

La spinalba sarebbe il biancospino. Dobbiamo pensare che Ungaretti le leggeva molto diversamente. Noi dobbiamo farlo alla nostra maniera, ma lui trascinava le parole mentre leggeva. Per esempio avrebbe letto così "Italia"...

Locvizza l'1 ottobre 1916

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
d'innomerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia

E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre

Anche a non usare la sua intonazione, questa voce troppo roca, però almeno dobbiamo riprodurre di lui la separazione delle parole, che devono essere lette lentamente. Perché voleva isolarle. Infatti quello che ci colpisce dei suoi testi è l'isolare anche una parola su un verso. Rivoluziona la metrica, una parola fa un verso. Leggi quest'altra, "Nostalgia"...

Locvizza il 28 settembre 1916

Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado

qualcuno passa

Su Parigi s'addensa
un oscuro colore
di pianto

In un canto
di ponte
contemplo
l'illimitato silenzio
di una ragazza
tenue

Le nostre
malattie
si fondono

E come portati via
si rimane.

Alcuni versi di Ungaretti sono straordinari, e questo è uno di quelli: e, come portati via si rimane. Cioè si rimane come strappati da se stessi. Qui però, sempre sul fronte, lui sta ricordando un'esperienza parigina del 1912, un amore per una ragazza, condiviso, tra l'altro con un altro intellettuale. Anche in questa si può vedere che isolato su un verso c'è addirittura la parola "quando", un avverbio. E' la frantumazione del verso. Ungaretti lo chiamerà "verso franto". Vediamo "Vanità". Leggi ...

Vallone il 19 agosto 1917

D'improvviso
è alto
sulle macerie
il limpido
stupore
dell'immensità

E l'uomo
curvato
sull'acqua
sorpresa
dal sole
si rinviene
un'ombra.

Cullata e
piano
franta

Un'ombra, cullata e piano franta. Questi rottami di uomini che sono protagonisti e vittime di una guerra. Ungaretti non fa distinzione tra italiani e austriaci, sono tutti vittime della stessa tragedia. Vi leggo ora "Commiato"...

Locvizza il 2 ottobre 1916

Gentile
Ettore Serra
poesia
è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
la limpida meraviglia
di un delirante fermento

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso

Un distico importante: scavata è nella mia vita come un abisso. La poesia è la ricerca della parola, e quella parola ha una profondità tale che è come una breccia scavata dentro una pietra. Sono frequenti i riferimenti alla pietra, perché questa roccia sulla quale hanno combattuto è anche la durezza della vita che stanno vivendo. Prendiamo ora "I fiumi"...

Cotici il 16 agosto 1916

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore
di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua

Mi sono accoccolato

vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo

Il mio supplizio
e quando
non mi credo
in armonia

Ma quelle occulte
mani
che m'intridono
mi regalano
la rara
felicità

Ho ripassato
le epoche
della mia vita

Questi sono
i miei fiumi

Questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre

Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure

Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto

Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo

Questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre

Ricordiamo subito che la fede di Ungaretti è una parte centrale di questo componimento, quando dice delle mani che lo sostengono; e poi ricordiamo i quattro momenti della sua vita, che sono riassunti in questi fiumi: l'Isonzo, che è quello sul quale sta combattendo al fronte; il Serchio, che è quello della Lucchesia dei suoi genitori; il Nilo, che lo ha visto "ardere di inconsapevolezza", nel quale è vissuto quando adolescente non aveva ancora la maturità e la consapevolezza; la Senna, di cui dice che è il fiume presso il quale si è rimescolato e conosciuto, quindi, in contrapposizione con il Nilo, nell'esperienza parigina ha raggiunto la consapevolezza, la cultura anche; poi tutti questi fiumi si ritrovano nell'Isonzo, come se queste acque fossero portate nello stesso mare. Naturalmente in scabre parole si rappresenta come una reliquia, come un relitto abbandonato in queste doline carsiche sulle quali si combatteva. E chiude con questa straordinaria immagine che la vita, in questa atmosfera di distruzione, gli pare una "corolla di tenebre". E' riuscito a ritrarre una corolla nera, un fiore nero, dove i petali sono dell'oscurità della morte e della tenebra.

Abbiamo poi, dal "Dolore", raccolta che mise insieme per la morte del fratello e del figlio, "Giorno per giorno", che leggerai tu, Mariateresa...

"Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto..."

E il volto già scomparso
ma gli occhi ancora vivi
dal guanciale volgeva alla finestra,
e riempivano passeri la stanza
verso le briciole dal babbo sparse
per distrarre il suo bimbo...

Ora potrò baciare solo in sogno
le fiduciose mani...
E discorro, lavoro,
sono appena mutato, temo, fumo...
Come si può ch'io regga a tanta notte?...

Mi porteranno gli anni
chissà quali altri orrori,
ma ti sentivo accanto,
m'avresti consolato...

Mai, non saprete mai come m'illumina
l'ombra che mi si pone a lato, timida,
quando non spero più...

Ora dov'è, dov'è l'ingenua voce
che in corsa risuonando per le stanze,
sollevava dai crucci un uomo stanco?...

La terra l'ha disfatta, la protegge
un passato di favola...

Ogni altra voce è un'eco che si spegne
ora che una mi chiama
dalle vette immortali...

In cielo cerco il tuo felice volto,
ed i miei occhi in me null'altro vedano
quando anch'essi vorrà chiudere Iddio...

E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!...

Anche questo è un verso famoso. E' uno schianto continuo il dolore per la perdita del figlio, morto prima di avere dieci anni. Una tragedia per il poeta. Di Ungaretti, Pier Vincenzo Mengaldo, in "Poeti italiani del novecento", ci dice che...

...la metrica dell'Allegria...disgrega il verso tradizionale in versicoli, frantumando il discorso in una serie di monadi verbali sillabate quasi come attonite interiezioni liriche.

Passiamo all'altro grande protagonista della cosiddetta poesia ermetica, Eugenio Montale, anche se loro sono due aspetti dell'ermetismo e l'ermetismo non è una formula che li riassume o li identifica pienamente. Montale è nato nel 1896 ed è morto nel 1981. E' ligure, e questa regione attraversa tutta la sua esperienza. Le più grandi raccolte sono "Ossi di seppia" e "Le occasioni", di cui vedremo qualche componimento, poi verrà "La bufera e altro", ispirata alla seconda guerra mondiale, che è appunto la "bufera" di cui si parla. Mentre quelle di Ungaretti erano origini contadine, quella di Montale è una famiglia di commercianti, benestanti. L'anno fondamentale per la sua formazione è stato il 1925, in cui ha firmato il manifesto degli intellettuali antifascisti, contro il regime, con Croce e Gobetti, e ha fatto la prima dichiarazione di poetica, difendendo della letteratura il ruolo della chiarezza, del rigore; e in questi tempi poi ha scoperto e rivelato l'importanza di Svevo, con il suo romanzo "Senilità", mentre Joyce recuperava dello stesso autore "La coscienza di Zeno". Ricordo la sua grande militanza politica, a differenza di Ungaretti è stato sempre antifascista.

Rifiuta l'immagine della poesia come missione, che invece era prerogativa di Ungaretti, afferma di essere vissuto sempre in una forte disarmonia con la realtà, che descrive come "un inadattamento, un "maladjustment" psicologico e morale che è proprio a tutte le nature a sfondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche". Però questo non è soltanto dovuto alla sua natura introspettiva, ma anche ai tempi in cui è stato costretto a vivere, cosa che poi descriverà in alcune sue poesie.

La cosa più importante da ricordare della sua poetica è il "correlativo oggettivo", già immaginato da Eliot, il poeta americano: diversamente da Ungaretti, che crea immagini indefinite, Montale ama ripercorrere la sua tragedia esistenziale attraverso degli oggetti, che diventano i simboli di alcune situazioni psicologiche. Prendiamo questo famoso componimento. Leggi Mariateresa...

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza

del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Vedete i tanti oggetti in cui esemplifica il fatto che ha conosciuto solo il male di vivere e che non c'è consistenza nella nostra esperienza. Ha visto soltanto la "divina Indifferenza". L'accento è su "Indifferenza", che infatti ha la lettera iniziale maiuscola, e non su "divina". Sono tutte immagini di stenti: l'accartocciarsi della foglia, lo strozzarsi della corrente del ruscello, lo stramazzone al suolo del cavallo. Anche quello che sembra essere fuori da questo destino di dolore, il "falco alto elevato", è comunque un falco, che non è associato a un'immagine di serenità. Leggi ora quest'altra...

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Soffermandoci solo un momento su questa "aria di vetro", che è una bellissima espressione per dire questa trasparenza dura dell'aria in cui è calato il poeta, il concetto fondamentale è questo: un mattino forse mi volgerò all'improvviso e vedrò dietro di me il nulla. Con questa immagine vuole dire che, se ci fermiamo un momento a riflettere sulla nostra esistenza, ne cogliamo la inconsistenza. E poi aggiunge: chissà se altri uomini riescono ad avere la stessa sensazione. Ma risponde che no, perché si sente circondato da gente che non si volta indietro. Quindi è caratterizzata la sensibilità del poeta, che vede l'inconsistenza della nostra vita individuale, ma anche politica, che ci circonda, in mezzo a tanta gente che invece non si rende conto della straordinaria inadeguatezza della vita alle nostre esigenze. E' scritto prima del 1923, quando già coglie l'impreparazione della vita politica italiana che porterà all'affermarsi del fascismo. In proposito ne leggo io un'altra...

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampi sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

Il poeta si rivolge al suo lettore e gli dice di non chiedergli la parola rivelatrice; non ha questa possibilità e trascura l'uomo che se ne sta sicuro e non si preoccupa dell'ombra sua stampata sul muro. E' un riferimento alla poesia letta prima, agli uomini che non si voltano, che non si vedono vivere e non si rendono conto di quello che stanno facendo. E poi, rivolgendosi ancora al lettore, dice: non chiederci una formula che possa aprirti i mondi, noi non siamo dei profeti, non diamo il segreto della felicità. In questo è

anche antidannunziano, non si sente un vate. Però il poeta questo può dirti, ciò che non siamo e che non vogliamo. E' sottinteso probabilmente che non siamo liberi e non vogliamo la dittatura del fascismo. Quindi, non dicendo, Montale si è espresso contro il regime, che non consentiva queste contraddizioni. Questi versi appartengono dunque alle varie manifestazioni sotterranee di dissenso nei confronti del fascismo. Ora vi presentiamo una poesia delle "Occasioni", "Non recidere, forbice, quel volto". Leggi Mariateresa...

Non recidere, forbice, quel volto

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.

Un freddo cala... Duro il colpo svetta.
E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta di Novembre.

Prima di leggervi un passo dei "Limoni", vi voglio ricordare cosa disse Montale quando fu premiato con il Nobel nel 1975, all'Accademia di Svezia...

In ogni modo io sono qui perché ho scritto poesie, un prodotto assolutamente inutile, ma quasi mai nocivo e questo è uno dei suoi titoli di nobiltà. Ma non è il solo, essendo la poesia una produzione o una malattia assolutamente endemica e incurabile.

Vedete la semplicità con cui raccoglie questo premio. Ma dice ancora più avanti...

In tale paesaggio di esibizionismo isterico quale può essere il posto della più discreta delle arti, la poesia?

Sembrerebbe il caso di concludere, dice Montale, che non c'è spazio per la poesia. Eppure dice poi...

Se s'intende per poesia la così detta belletristica è chiaro che la produzione mondiale andrà crescendo a dismisura.

Cioè, se si intende quella imbellettata ce ne sarà, ci sarà spazio, ma per quale poesia? Per quella che non è tale, quella veramente fatta di ornamento, inconsistente...

Se invece ci limitiamo a quella che rifiuta con orrore il termine di produzione, quella che sorge quasi per miracolo e sembra imbalsamare tutta un'epoca e tutta una situazione linguistica e culturale, allora bisogna dire che non c'è morte possibile per la poesia.

C'è spazio per la poesia deteriore, sì. Però, nel momento stesso in cui diciamo che c'è spazio per la poesia deteriore, è proprio per questo, e perché c'è una società che dà spazio alla poesia deteriore, che è possibile ancora la poesia, quella vera, con la "p" maiuscola. Non può morire la poesia laddove c'è da cantare questa inconsistenza della realtà e questa inadeguatezza dell'uomo.

Da "Ossi di seppia", leggo ora la conclusione dei "Limoni". Ricordo che il titolo della raccolta si spiega con quello che resta delle seppie abbandonate sul lido, che rappresenta bene ciò che Ungaretti diceva "reliquia" e qui è un "resto", quello che sente di essere l'uomo: qualcosa di abbandonato dal mare che vorrebbe ritornare al mare, che per Montale è libertà...

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo dei cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

All'improvviso la vita prende un altro senso quando vediamo uscire da un portone che abbiamo appena costeggiato nella nostra passeggiata il giallo dei limoni, come appunto vedere all'improvviso qualcosa di consolante (la ginestra per Leopardi) nella natura stessa. Il limone rappresenta la poesia, lo spirito, la speranza. Ora da "La bufera e altro" Mariateresa leggerà "Piccolo testamento"...

Questo che a notte balugina
nella calotta del mio pensiero,
traccia madreperlacea di lumaca
o smeriglio di vetro calpestato,
non è lume di chiesa o d'officina
che alimenti
chierico rosso o nero.
Solo quest'iride posso
lasciarti a testimonianza
d'una fede che fu combattuta,
d'una speranza che bruciò più lenta
di un duro ceppo nel focolare.
Conservane la cipria nello specchietto
quando spenta ogni lampada
la sardana si farà infernale
e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
del Tamigi, del Hudson, della Senna
scuotendo l'ali di bitume semi-
mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora.
Non è un'eredità, un portafortuna
che può reggere all'urto dei monsoni
sul fil di ragno della memoria,
ma una storia non dura che nella cenere
e persistenza è solo l'estinzione.
Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato
non può fallire nel ritrovarti.
Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio
non era fuga, l'umiltà non era
vile, il tenue bagliore strofinato
laggiù non era quello di un fiammifero.

In un mondo minacciato da divisioni e possibili nuovi conflitti, il poeta lascia la sua eredità morale a una donna. Con questo chiudiamo la lezione sui grandi poeti italiani del Novecento, Ungaretti e Montale. Arrivederci.

VENTUNESIMA LEZIONE

NARRATORI DEL PRIMO NOVECENTO: MORAVIA, BRANCATI, SILONE

Silone

Ventunesima lezione, dedicata ai narratori degli anni '30 e '40: Moravia, Brancati e Silone. Moravia e Brancati sono nati nello stesso anno, nel 1907, Silone nel 1900, per dirvi che quella è la generazione che stiamo trattando. Moravia vivrà più a lungo di Brancati, che è morto prima di compiere i cinquant'anni. Alberto Pincherle prese il nome d'arte di Moravia. Di origini ebraiche, divenne famoso a soli 22 anni, nel 1929, con la pubblicazione del romanzo "Gli indifferenti", il primo e forse il migliore. Sono due miracoli che si verificano nell'esistenza di un autore. E' stato malato, quando era giovinetto, per dieci anni, di tubercolosi, cosa che quindi ha condizionato moltissimo la sua prima esistenza.

Con "Gli indifferenti" Moravia ci dà uno spaccato della società in cui si ambienta il fascismo. E' la storia di due giovani, due fratelli, Michele e Carla, che sono resi indifferenti ai sentimenti, alle emozioni, dal cinismo che li circonda, dal fatto che la madre, dopo la morte del padre, e forse anche prima, ha una relazione con Leo Merumeci, l'amministratore di questa famiglia benestante, un arrivista ipocrita; in più c'è una zia, Lisa, che pure ha delle mire su Michele, mentre Leo sposta la sua attenzione dalla madre su Carla. In questa situazione i due protagonisti sono due vittime sacrificali, che diventano anche due inetti, incapaci di agire. Leggeremo ora un passo del romanzo in cui io sarò Leo e Mariateresa Carla. Si trovano per un momento da soli nel salotto. Lui è lì per la madre e Carla sa benissimo che è l'amante della madre; però con i figli salvano le apparenze, la madre e Leo. Infatti Carla dice...

"Mamma sta vestendosi", ella disse avvicinandosi "e verrà giù tra poco".

"L'aspetteremo insieme", disse l'uomo curvandosi in avanti; "vieni qui Carla, mettiti qui". Ma Carla non accettò questa offerta; in piedi presso il tavolino della lampada, cogli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i gingilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell'ombra del salotto, rivelavano tutti i loro colori e la loro solidità, ella provava col dito la testa mobile di una porcellana cinese: un asino molto carico sul quale tra due cesti sedeva una specie di Budda campagnolo, un contadino grasso dal ventre avvolto in un kimono a fiorami; la testa andava in su e in giù, e Carla, dagli occhi bassi, dalle guance illuminate, dalle labbra strette, pareva tutta assorta in questa occupazione.

Qui vedete gli oggetti di cui si parlava con Montale, è il "correlativo oggettivo". Questi oggetti sono anima del racconto, sono particolari che Moravia sfrutta, utilizza. Il fatto stesso che le tue dita, le dita di Carla, si muovono così, su questo oggetto ondeggiante, rivela la natura ondeggiante della tua psicologia, perché tu sei in una situazione di assoluto stravolgimento e disorientamento. Se tu cederai a Leo alla fine, non lo farai perché ne sei convinta, ma perché la tua vita è come un'apnea, per cui tanto vale precipitare verso il basso, visto che questa apnea non la si sopporta. E' come se fossi pronta ad andare dove il vento ti porta. E questo disgraziato è pronto a cogliere questa occasione...

"Resti a cena con noi?" ella domandò infine senza alzare la testa.

"Sicuro", rispose Leo accendendo una sigaretta; "forse non mi vuoi?". Curvo, seduto sul divano, egli osservava la fanciulla con una attenzione avida; gambe dai polpacci storti, ventre piatto, una piccola valle di ombra fra i grossi seni, braccia e spalle fragili, e quella testa rotonda così pesante sul collo sottile.

"Eh che bella bambina"; egli si ripeté "che bella bambina". La libidine sopita per quel pomeriggio si ridestava, il sangue gli saliva alle guance, dal desiderio avrebbe voluto gridare. gridare.

Ella diede ancora un colpo alla testa dell'asino: "Ti sei accorto quanto fosse nervosa mamma oggi al tè? Tutti ci guardavano".

"Affari suoi" disse Leo; si protese e, senza parer di nulla, sollevò un lembo di quella gonna:

"Sai che hai delle belle gambe, Carla?" disse volgendo una faccia stupida ed eccitata sulla quale non riusciva ad aprirsi un falso sorriso di giovialità; ma Carla, non arrossì ne rispose e con un colpo secco abbatte la veste:

"Mamma è gelosa di te" disse guardandolo; "per questo ci fa a tutti la vita impossibile". Leo fece un gesto che significava: "E che ci posso fare io?"; poi si rovesciò daccapo sul divano e accavalciò le gambe.

"Fai come me" disse freddamente; "appena vedo che il temporale sta per scoppiare, non parlo più... Poi passa e tutto è finito".

"Per te, finito" ella disse a voce bassa e fu come se quelle parole dell'uomo avessero ridestato in lei una rabbia antica e cieca; "per te... ma per noi... per me" proruppe con labbra tremanti e occhi dilatati dall'ira, puntandosi un dito sul petto; "per me che ci vivo insieme non è finito nulla...". Un istante di silenzio. "Se tu sapessi", ella continuò con quella voce bassa a cui il risentimento marcava le parole e prestava un singolare accento come straniero, "quanto tutto questo sia opprimente e miserabile e gretto, e quale vita sia assistere tutti i giorni, tutti i giorni...". Da quell'ombra, laggiù, che riempiva l'altra metà del salotto, l'onda morta del rancore si mosse, scivolò contro il petto di Carla, disparve, nera e senza schiuma; ella restò cogli occhi spalancati, senza respiro, resa muta da questo passaggio di odio.

Così Moravia rappresenta quello che si agita nella tua mente e come passano queste ombre davanti ai tuoi occhi...

Si guardarono: "Diavolo" pensava Leo un po' stupito da tanta violenza, "la cosa è seria". Si curvò, tese l'astuccio: "Una sigaretta" propose con simpatia; Carla accettò, accese e tra una nuvola di fumo gli si avvicinò ancora di un passo.

"E così" egli domandò guardandola dal basso in alto "proprio non ne puoi più?". La vide annuire un poco impacciata dal tono confidenziale che assumeva il dialogo. "E allora", soggiunse "sai cosa si fa quando non se ne può più? Si cambia".

Leo propone un cambiamento, ed è quello l'elemento che convince Carla: comunque è un cambiamento, da una situazione che per lei è insopportabile...

"È quello che finirò per fare" ella disse con una certa teatrale decisione (...)

"Cambia", gli ripeté; "vieni a stare con me".

Ella scosse la testa: "Sei pazzo...".

"Ma sì" Leo si protese, l'afferrò per la gonna: "Daremo il benservito a tua madre, la manderemo al diavolo, e tu avrai tutto quel che vorrai, Carla...": tirava la gonna, l'occhio eccitato gli andava da quella faccia spaventata ed esitante a quel po' di gamba nuda che s'intravedeva là, sopra la calza. "Portarmela a casa"; pensava "possederla...". Il respiro gli mancava: "Tutto quel che vorrai... vestiti, molti vestiti, viaggi...; viaggeremo insieme...; è un vero peccato che una bella bambina come te sia così sacrificata...: vieni a stare con me Carla...".

"Ma tutto questo è impossibile", ella disse tentando inutilmente di liberare la veste da quelle mani; "c'è mamma... è impossibile".

"Le daremo il benservito..." ripeté Leo afferrandola questa volta per la vita; "la manderemo a quel paese, è ora che la finisca...; e tu verrai a stare con me, è vero? Verrai a stare con me che sono il tuo solo vero amico, il solo che ti capisca e sappia quel che vuoi". La strinse più davvicino nonostante i suoi gesti spaventati; "Essere a casa mia"...

Già pensava a quando l'avrebbe posseduta a casa sua, finché non compare lei, Maria Grazia, la madre e tutto cambia, riprendono le loro posizioni, non le fanno capire niente. Mariateresa, leggi l'ultimo passo, più avanti...

Dritta dietro la poltrona della madre, la fanciulla ricevette quell'occhiata inespressiva e pesante come un urto che fece crollare in pezzi il suo stupore di vetro; allora, per la prima volta, si accorse quanto vecchia, abituale e angosciata fosse la scena che aveva davanti agli occhi: la madre e l'amante seduti in atteggiamento di conversazione l'uno in faccia all'altra; quell'ombra, quella lampada, quelle facce immobili e stupide, e lei stessa affabilmente appoggiata al dorso della poltrona per ascoltare e per parlare. "La vita non cambia", pensò, "non vuoi cambiare". Avrebbe voluto gridare; abbassò le due mani e se le torse, là, contro il ventre, così forte che i polsi le si indolenzirono.

La situazione psicologica di Carla, che poi finirà per sposare Leo, l'abbiamo descritta. Quella di Michele la riassumiamo. Intanto cede alle profferte di un'altra donna, anche lei più matura di lui, la zia. Quindi due giovani corrotti da due adulti. Tutti e tre, Maria Grazia, Leo Merumeci e la zia Lisa, sono espressione di un ambiente, di una società corrotta, la società nella quale ha il suo humus il fascismo. E Moravia, colpendo queste radici ciniche della famiglia, di coloro che vivono intorno a questi ragazzi, colpisce anche una disgregazione morale e sociale che è alla base dell'avvento del fascismo. Sembra cioè che parli soltanto di fatti psicologici, ma parla anche di politica.

Michele diventa un inetto, un incapace di agire, tanto che a un certo punto, quando viene a sapere della relazione tra Leo e Carla, vorrebbe eliminarlo, prende la pistola, che poi è la stessa che il padre ha usato per uccidersi (e il tormento di questi giovani è che sanno che il padre si è ucciso perché aveva problemi economici, ma perché forse sapeva dei tradimenti della moglie), per andare a uccidere Leo (che meriterebbe la morte anche per il fatto che, e questo è ben raccontato, lui sfrutta la posizione di amministratore della famiglia per suoi interessi, infatti li convince a vendere la casa perché ha già pronta una lottizzazione di questi terreni, per cogliere lui i frutti della vendita, e quindi ridurre sul lastrico i due ragazzi, anche se poi, ripeto, sposerà Carla), ma non carica la pistola. E in questo episodio della "pistola scarica" Moravia vuole rappresentare l'inettitudine di un personaggio che immagina di agire, ma non agisce. Si fa i film. E' l'inetto.

MARIATERESA: Sia nella descrizione dell'ambiente circostante, che in questo, Moravia sembra essere molto cinematografico.

Non solo questo, ma i suoi romanzi sono quasi tutto dialogo, con poco connettivo. Quel poco di connettivo lo abbiamo letto per far capire quanto sia asciutto ma nello stesso tempo essenziale il suo modo di rappresentare. Poi Moravia ha scritto altri romanzi, "La noia", "Agostino", "Il disprezzo", i "Racconti romani", tra cui "La ciociara", che è diventato un famoso film con Sofia Loren, con premio Oscar, e ha chiuso con cose un po' minori, tipo un romanzo "IO E LUI", che è un assurdo, in cui l'autore parla con il suo organo riproduttore: una cosa indescrivibile, perché è anche questo Moravia. Il quale poi ha scritto anche per il teatro, "Il dio Kurt" e altro.

Per Moravia può bastare. Passiamo ad un altro romanzo che compare in questi anni, il "Don Giovanni in Sicilia" di Vitaliano Brancati, nato anche lui nel 1907, pubblicato più di dieci anni dopo, ma ambientato pressappoco nello stesso periodo trattato negli "Indifferenti". Vi si dipinge il "gallismo", il fenomeno per cui, soprattutto i nostri meridionali, pensano sempre a come conquistare le donne e a vantarsi delle loro conquiste, e spesso sono come il Michele dell'altro romanzo, cioè immaginano di agire ma non agiscono.

Un episodio interessante di questo romanzo è quello dei "don Giovanni a Roma", come potremmo sintetizzare. Facciamo parlare prima il testo...

Nel '27 tutti e tre si recarono a Roma, per parlare con un grossista di cachemir. Ma giunti nella capitale, dimenticarono totalmente gli affari e il motivo per cui erano venuti. Lo stesso Ispettore generale, Eccellenza Cacciola, zio di Muscarà e personaggio di peso, dal quale speravano un buon aiuto per il buon andamento delle loro importazioni dal portogallo, smise presto di parlare di commercio con l'estero, ed esclamò: "Avete visto che donne?"

I tre amici lasciarono l'attitudine compunta, la posizione di attenti e il pallore della noia, e scoppiarono in una risata cordiale: "Santo cielo!" Poco dopo, erano alla finestra, tra le tende di velluto, e sua Eccellenza

indicava, col dito peloso e carico di anelli, certe ragazzone bionde che uscivano dal Ministero dirimpetto: “Mi fanno morire, vi assicuro, mi fanno morire!”

“Oh, lo capisco, Eccellenza!” mormorò Scannapieco. “Uno al posto vostro, con le occasioni che ha, dovrebbe desiderare solamente di essere fatto di ferro!”

L’ispettore non negò (...)”E’ che sono un uomo serio! Non voglio profittare della carica! Uno deve sapersi frenare!”

(...) Dopo quella visita, che, almeno nelle loro intenzioni, avrebbe dovuto influire sul corso dei loro affetti, i tre catanesi non si occuparono più di cachemir, di prezzi e di noleggi.

Passavano un’ora del mattino e una del pomeriggio in piazza Fiume, sotto la pensilina per gli autobus, guardando salire le ragazze. Le anche rompevano le vesti, nel difficile passo. “Ma quante ce n’è! Ma quante ce n’è! Ma quante ce n’è!” mormorava Scannapieco. “E tutte belle!”

Per belle, intendevano grasse, più alte di loro, e di passo veloce.

“Madurccia!” rispondeva Percolla. “guarda questa!...L’altra, guarda, bestione!...Laggiù, laggiù, maledetto!”

Soffrivano, gemevano, si ficcavano l’un l’altro i gomiti nei fianchi. Ecco un autobus che rimane fermo per tre minuti, a causa di tra carrette che si erano impigliate le ruote. Sul predellino, un sedicenne alta, bruna, si accarezza il collo con la mano destra e getta nella strada uno sguardo sfavillante. I tre amici si mettono subito nel punto della strada in cui cade lo sguardo della ragazza, come si fa con certi ritratti; e, godendo quindi di una falsa e scialba attenzione da parte di lei, sprofondano i loro occhi nei suoi, sorridono, si grattano la fronte, fan cenni con la bocca e con gli orecchi. Già l’amano, la chiamano a bassa voce con un vezzeggiativo, in un baleno vivono tutta una vita con lei: viaggi, notti insonni, amabili litigi, serate estive in terrazzo, bagni di mare con lanci e spruzzi d’acqua. La loro fantasia non dimentica nulla: essi sentono il terribile e soave lamento con cui ella, nella camera accanto, li rende padri di un bimbo perfetto...

Ma le carrette hanno sciolto le loro ruote, e l’autobus riprende il viaggio, portando con sé la ragazza che, dopo un’intera vita vissuta, abbastanza felicemente, con ciascuno di essi, non lascia nemmeno per un istante gli occhi su di loro, e continua a guardare tutto quello che le capita davanti.

Vedete la straordinaria ironia con cui Brancati tocca un registro difettoso della sua società, del suo ambiente, in cui è vissuto da ragazzo. Il protagonista di questo romanzo, Giovanni Percolla, una volta interpretato in uno sceneggiato televisivo da un eccezionale Domenico Modugno, oltre che in un film da Lando Buzzanca, conosce una milanese e con lei se ne va a Milano e la sposa. Pochi anni di vita a Milano lo trasformano: lui viene descritto nella prima parte del romanzo come uno che dorme sempre, coccolato dalle sorelle, e quando torna da Milano è cambiato completamente, dinamico. Ma gli basta vivere qualche ora nel suo paese perché all’improvviso lo riprenda il vecchio torpore. La provincia addormentata è più forte di qualsiasi esperienza milanese.

Con questo romanzo Brancati ha voluto rappresentare bene la differenza che c’è tra la vita animata del nord e quella sonnolenta del sud, ma ha voluto anche caratterizzare il gallismo. Su questo tema dell’onore, del sesso, del gallismo, della conquista della donna, poi Brancati è ritornato in altri romanzi, “Paolo il caldo” e soprattutto “Il bell’Antonio”, che parla dell’impotenza, da cui un noto film con Marcello Mastroianni, in una mirabile interpretazione. Una storia in cui addirittura il padre di Antonio cerca di dimostrare la propria virilità per dimostrare quella del figlio, cioè va a prostitute e lo fa sentire, lo fa sapere, per smentire le voci che circolano. E alla fine approfitteranno di una certa situazione per far credere che Antonio non sia impotente, coglieranno tutto per sfuggire al disonore di questa situazione.

Brancati muore molto giovane, dopo la seconda guerra mondiale, quando si era da poco affacciato all’esperienza teatrale. Un altro grande autore relativo a questo rapido ritratto della narrativa di quegli anni è Ignazio Silone, nato nel 1900 e morto nel 1978. E’ stato un iscritto al partito comunista, da cui uscì, e parlò in “Uscita di sicurezza” di questa esperienza, perché aveva conosciuto i fatti dell’Ungheria, aveva colto la natura totalitaria, antidemocratica e discutibile del comunismo. Poi fu per lungo tempo maltrattato dalla “intelligenza” di sinistra per questo suo abbandono, che non gli fu mai perdonato, però aveva già scritto, era già noto e non si poteva eliminare quello che aveva già pubblicato.

Delle sue opere ricordiamo “L’avventura di un povero cristiano”, ispirato alla figura di Celestino V, che parla della povertà di questo eremita papa alla fine del Duecento, di cui Dante dirà che fu vile per il grande rifiuto della carica di pontefice, che in realtà abbandonò quando vide che non riusciva a cambiare quel mondo fatto di corruzione della Chiesa del tempo. Silone prende le sue difese e fa capire come fosse difficile gestire la vita di questa Chiesa all’interno e come perciò lui tornasse a fare l’eremita.

Altro grande romanzo è “Fontamara”, pubblicato nel 1933, che narra una vicenda ambientata in un paese immaginario del fucino, che si chiama appunto così perché al centro del racconto è una fonte, l’acqua, una lotta per la conquista dell’acqua, che i contadini del luogo hanno sempre usato per irrigare i loro campi e all’improvviso viene requisita in buona parte per gli interessi di un industriale appoggiato al fascismo imperante. Si celebra questa presa in giro nei confronti dei “cafoni”, ai quali viene fatto credere che l’acqua sarà divisa in parti eguali, tre quarti al potente industriale e tre quarti a loro, come se tre quarti più tre quarti desse l’unità. Vediamo ora un passo, nella lettura di Mariateresa...

Il primo di giugno dell’anno scorso Fontamara rimase per la prima volta senza illuminazione elettrica. Il due di giugno, il tre di giugno, il quattro di giugno, Fontamara continuò a rimanere senza illuminazione elettrica. Così nei giorni seguenti e nei mesi seguenti, finché Fontamara si riabituò al regime del chiaro di luna. Per arrivare dal chiaro di luna alla luce elettrica, Fontamara aveva messo un centinaio di anni, attraverso l’olio d’oliva e il petrolio. Per tornare dalla luce elettrica al chiaro di luna bastò una sera.

I giovani non conoscono la storia, ma noi vecchi la conosciamo. Tutte le novità portateci dai Piemontesi in settant’anni si riducono insomma a due: la luce elettrica e le sigarette. La luce elettrica se la sono ripresa. Le sigarette? Si possa soffocare chi le ha fumate una sola volta. A noi è sempre bastata la pipa. La luce elettrica era diventata a Fontamara anch’essa una cosa naturale, come il chiaro di luna. Nel senso che nessuno la pagava. Nessuno la pagava da molti mesi. E con che cosa avremmo dovuto pagarla? Negli ultimi tempi il cursore comunale neppure era più venuto a distribuire la solita fattura mensile col segno degli arretrati, il solito pezzo di carta di cui noi ci servivamo per gli usi domestici. L’ultima volta che il cursore era venuto per poco non vi aveva lasciato la pelle. Per poco una schioppettata non l’aveva disteso secco all’uscita del paese. Egli era assai prudente. Veniva a Fontamara quando gli uomini erano a lavoro e nelle case non trovava che donne e creature. Ma la prudenza non è mai troppa. Egli era molto affabile. Distribuiva le sue carte con una risatella cretina, pietosa. Diceva:

«Prendete, per carità, non ve l’abbiate a male, un pezzo di carta in famiglia può sempre servire.»

Però l’affabilità non è mai troppa. Alcuni giorni dopo un carrettiere gli fece capire, non a Fontamara (a Fontamara egli non metteva più piede), ma giù nel capoluogo, che la schioppettata probabilmente non era stata diretta contro di lui, contro la sua persona, contro la persona di Innocenzo La Legge, ma piuttosto contro la tassa. Però se la schioppettata avesse colto in segno, non avrebbe ucciso la tassa, ma lui; perciò non venne più, e nessuno lo rimpianse. Né a lui balenò mai l’idea di proporre al comune un’azione giudiziaria contro i fontamaresi.

«Se si potessero sequestrare e vendere i pidocchi», aveva suggerito una volta, «senza dubbio un’azione di giustizia darebbe importanti risultati. Ma anche se fosse lecito sequestrarli, poi, chi li ricomprerebbe?»

La luce doveva essere tagliata al primo gennaio. Poi al primo marzo. Poi al primo maggio. Poi si disse: «Non sarà più tolta. Sembra che la regina sia contraria. Vedrete che non sarà più tolta». E al primo giugno fu tagliata.

Vedete quindi l’inesorabilità con cui procede Silone, per descrivere un’angheria continua nei confronti della povera gente, della cui ignoranza, e anche della cui pazienza, si approfitta. Il romanzo fu pubblicato in Svizzera, dove era esule durante il fascismo. Si rappresenta la difesa degli interessi dei “cafoni” attraverso la figura di Berardo Viola, interpretato in maniera intensa e mirabile da un giovanissimo Michele Placido (in un altro degli sceneggiati televisivi che una volta erano frequenti e ripresi dal meglio della nostra narrativa d’autore, non dai soggettisti d’acchetto che circolano oggi). C’è bisogno di un uomo che abbia consapevolezza, per guidare questa gente che non sa organizzarsi. Infatti nel finale si riprende quella espressione “che fare?”, di origine marxista-leninista, che tradisce le idee politiche dell’autore. Berardo

Viola, che concluderà con il suo sacrificio la sua esperienza, diventa il campione della difesa dei diritti della povera gente, come quel Luca Marano delle “Terre del Sacramento” di Francesco Jovine, di cui parleremo nella prossima lezione, e come altri protagonisti di queste storie che tutte sono il riflesso di una stagione politica, cioè del fascismo. Arrivederci.

VENTIDUESIMA LEZIONE

NARRATIVA MOLISANA DEL PRIMO NOVECENTO: FRANCESCO JOVINE

Dedichiamo la ventiduesima lezione a un autore molisano, Francesco Jovine, convinti come siamo che in un programma di letteratura debba esserci comunque spazio per la cultura regionale. Si può comprendere che nell'economia di un programma previsto per studenti di altra regione possa non trovare luogo la trattazione di un autore come Jovine, per fare posto ad altra personalità del territorio, ma comunque l'area locale deve essere valorizzata, con tutte le sue tradizioni e i suoi riferimenti, nello spirito non solo delle indicazioni che vengono dal ministero della pubblica istruzione, ma anche di quella Europa delle regioni che considera patrimonio insostituibile l'apporto delle comunità territoriali.

Francesco Jovine ha ricevuto un premio Viareggio per "Le terre del Sacramento", il suo ultimo romanzo, che fu pubblicato pochi giorni dopo la sua morte, nel 1950. Cominciamo questo percorso partendo dalle sue origini di Guardialfiera, con i suoi primi interventi letterari, come "Il burattinaio metafisico", dedicato a Pirandello e al suo teatro, nel 1928, e "Un uomo provvisorio", contro D'Annunzio e il fascismo, nel 1934. Infatti sarà accusato di attività antifascista, dopodiché, tra il 1937 e il 1940, emigrerà a Tunisi e al Cairo, poi tornerà nelle file della Resistenza e, dopo aver già pubblicato "Il ladro di galline" nel 1940, scriverà una serie di racconti, raccolti dopo la sua morte con il titolo di "Viaggio in Molise", nel 1967.

Del 1942 è "Signora Ava", il suo primo grande romanzo, in cui parla dell'arrivo dei garibaldini a Guardialfiera. E' una situazione simile a quella del "Gattopardo". Anche qui i potenti del paese, i De Risio, temono di poter perdere tutto, ma in realtà il risorgimento si confermerà una rivoluzione conservativa e manterranno i loro privilegi. Al centro della vicenda, con la famiglia De Risio, proprietaria di importanti beni in questo paese, c'è Pietro Veleno, che si innamora di una componente di quella famiglia, Antonietta, e il parroco locale, don Matteo. Ma vediamo come viene raccontata questa vicenda, in una nostra ricostruzione filmata con il laboratorio teatrale del liceo "Galanti", dal notaio Scansi, da noi immaginato come colui che riferisce i fatti leggendo anche passi del suo stesso autore. Trascriviamo la sceneggiatura, nella forma ridotta, adattata a questa lezione...

Il sole intanto s'era alzato nel cielo sgombro di nuvole e la campagna s'empì pian piano del suono delle campane delle mucche. I panni s'erano asciugati e le membra s'erano sciolte nel tepore dei raggi. Per qualche ora parve che nulla fosse accaduto: la notte d'uragano, la grandine, la pioggia, il vento. Il cielo profondissimo e immobile li proteggeva come un manto ridente e il sole tiepido era sulle loro teste e andava lentamente per la sua strada aiutando con i suoi raggi a medicare le ferite alle foglie percose, ai rami, al grano tenero, che aveva chinato umilmente il capo sotto la sciagura notturna... Tutto il paesaggio aveva ripreso una placida solidità. L'aria, l'acqua e il sole avevano cessato di farsi guerra e benedicevano quel gruppo di uomini fedeli, che tornavano santamente alle loro case. Dopo mangiato dormirono un poco sulla terra umida col sole negli occhi.

Questi erano i nostri contadini. E intanto succedeva qualcosa. Un giorno, al casino dei galantuomini, con me, alcuni di questi guardiesi...

SCANSI-Non ci sono notizie, è stata una cosa tutta inventata o un tentativo fallito come ce ne sono stati tanti. I tempi non sono ancora maturi. Avete visto la paura dei contadini? E pensare che noi la rivoluzione vogliamo farla per loro, perché finalmente vivano in una patria più libera e giusta.

(gli altri gli chiedono che cosa succederà)

SCANSI-Io prevedo una vasta rivoluzione europea, fatta in nome dell'equità, della fratellanza e del principio: "maggiori meriti, maggiori beni.

FLEBOTOMO-E quest'affare dei meriti chi lo stabilisce?

SCANSI-La giustizia. Mi pare che non siano possibili dubbi di sorta.

FLEBOTOMO-Quale giustizia, quella di Dio o degli uomini?

SCANSI-Quella degli uomini, Don Peppe caro.

FLEBOTOMO-E allora...

Un altro giorno, in casa De Risio, sempre con me, c'è Don Matteo...

DON MATTEO: Ma sapete qualcosa?

SCANSI: No, non sappiamo niente. Don Eutichio ha avuto ieri un rapporto che parla di movimento in Sicilia, ma tutto pare finito. C'è da fidarsi? Un giudizio esatto, Matteo, non si può mai fare ascoltando una sola campana.

DON MATTEO: Ma secondo voi ci sarà una guerra?

SCANSI: Una guerra c'è sempre. E' difficile stabilire quando.

E poi ancora, sempre con me, don Eutichio...

DON EUTICHIO-Tutto quel grano prestato ai contadini...non vedo l'ora di vedermelo tornare nei magazzini...col debito aumento...ma dicono che non restituiranno nulla se arriva la rivoluzione...e le quote acquistate per avere la Difesa, quando ci sarà l'esproprio...temo di perdere anche quelle con tutta questa sovraccitazione...

SCANSI-Lascia pure i contadini nell'illusione che non pagheranno mai il debito. La rivoluzione, se ci sarà, non può essere che il trionfo della legge, della giustizia. Allora tutta la Difesa delle Camarelle, carte sante alla mano, cadrà nelle vostre braccia. Fiducia, Don Eutichio.

Dopo un po' vediamo Pietro a colloquio con don Matteo, il parroco di Guardialfiera...

(Don Matteo spara due colpi e si lamenta perché fallisce il bersaglio, Pietro ride)

DON MATTEO-Ridi, ridi. Ridere e scherzare alla tua età non fa mai male. I problemi verranno con gli anni.

PIETRO-Si può morire anche quando si è giovani!

DON MATTEO-Certo, certo, il Signore può richiamare a sé anche gli angeli...ma chi muore?

PIETRO-Muore Antonietta.

DON MATTEO (scacciando un sospetto)-Ti dispiace, eh, Pietro, la malattia di Donna Antonietta? Ma non muore, caro mio, non muore. Chi non ha avuto in vita sua le febbri di malaria? Io le ho avute per un anno di seguito, e come vedi eccomi qua.

PIETRO-E tu come hai fatto a guarire?

DON MATTEO (con sorriso furbesco)-Eh, eh, ci pensò Monsignor Berotta a farmi guarire. Ricevette una lettera anonima e mi mandò per sei mesi a cambiare aria nel Convento di San Marco Lacatola. Se Donna Antonietta cambiasse aria, invece di prendere tutti i decotti che le dà il fratello, Don Carlo, guarirebbe in un fiato. Dovrebbero rimandarla a Termoli. Aria di mare, buoni cibi, buona compagnia.

PIETRO- Invece ho visto io Concetta Minobla portarle una medicina che non è servita a niente...

Tutti i boschi intorno alla conca di Guardia erano pieni di soldati del Re che facevano la guerra ai galantuomini che andavano d'accordo con gli stranieri venuti a mettere a ferro e fuoco tutto il Regno....Una mattina all'improvviso dalle croci di Ventosotto venne un'eco di canti e di spari e comparve una compagnia di galantuomini armati che partivano per la guerra...

A casa De Risio arrivano i guardiesi e vogliono parlare con il colonnello. E' quello che li ha animati sempre alle nuove idee, non riescono a farsi ascoltare da lui perché si affaccia al posto suo don Carlo e dice che non può rispondere a loro. E poi i guardiesi vanno in chiesa, ci sono grida, lanci di cappello, e mettono il tratto del nuovo re al posto di quello di re Francesco. Erano successe tante cose. Sostenitori di un re, sostenitori dell'altro re. In casa De Risio regnava il terrore: Pietro, Carlo Antenucci, Don Matteo e tre contadini coloni a Campocarrino montavano la guardia notte e giorno armati di fucile...I sei armati mangiavano nella grande cucina col fucile tra le gambe... uno di questi era don Matteo...

MARIETTA-Bevi, mangia, tu stai sveglio la notte, e chissà come sei stanco e affamato (ride con Carlo).

FUGNITTA-Ma non ti rendi conto di quello che succede? Come si fa a essere così spensierate? (poi a Don Matteo) Un uomo vecchio, col vostro criterio; andare benedire il ritratto del Re forestiero! E' stato un tradimento e ve lo faranno pagare, se lo fanno i soldati del re vi acchiappano e vi fucilano come un cane.

DON MATTEO-Si vedrà, si vedrà chi aveva ragione. Passerà la bufera.

FUGNITTA-Passa, passa, è tutto finto: vi siete messo contro i comandamenti di dio; non avete rispettato l'autorità benedetta da Dio.

DON MATTEO (picchiando pugni sul tavolo)-Basta, basta, mi farai dannare. Tormentare così un povero uomo!

FUGNITTA- Dio solo sa se io voglio farvi dannare. Dio solo lo sa.

Pietro e Antonietta sono stati poi circondati dagli uomini del sergentello, un capobanda, sono finiti nelle loro mani e ora li ritroviamo in una capanna...

PIETRO-Fa freddo.

ANTONIETTA-Tanto freddo.

PIETRO-Hai ancora le febbri?

ANTONIETTA-No, in questi ultimi giorni ero guarita.

PIETRO-Perché non sei tornata a casa allora?

ANTONIETTA-Dovevo andare per Natale; prima era impossibile, le strade non erano ancora sicure: neanche Guardia era sicura...Lo zio Giovanni è morto.

PIETRO-E' morto? Forse è morto anche Don Matteo.

ANTONIETTA-Don Matteo è vivo: è stato lui che mi ha dato tue notizie.

PIETRO-Perché lui?

ANTONIETTA-Gliele ho chieste io.

PIETRO-Tu? Perché? (non risponde) Tu devi ritornare a casa tua: ti riporto io domani.

ANTONIETTA-Ti prendono e ti uccidono, Pietro: andrò sola.

PIETRO-Non importa se mi prendono. Tanto ora che potrei fare? Tu credi che questa vita disperata possa continuare?

ANTONIETTA-Sei stato disgraziato, Pietro.

PIETRO-Doveva andare così, Antonietta: si nasce come io sono nato e si va avanti. Iddio ti maledice in un certo momento e tu non sai perché. Vorrei saperlo perché il Signore mi ha abbandonato. Perché ho dovuto fare tanto male!

ANTONIETTA-Ma tu non hai fatto nulla, Pietro. Tu sei stato tradito come Cristo.

PIETRO-Tu non sai, tu non sai. Per questo parli così. Sono dannato per l'eternità, Antonietta.

ANTONIETTA(gli carezza i capelli fino alla benda)-Sanguina ancora, Pietro. Ti fa male?

PIETRO-No.

ANTONIETTA-Vieni, la stringo (gli attira la testa sul petto; Pietro l'abbraccia).

Ai primi di febbraio, dopo aver passato un mese nelle grotte del Fabo Piccolo, erano ancora insieme. Avevano raggiunto dopo marce, scontri, fatiche, pericoli, il confine con l'Abruzzo ancora una volta, ma del Generale non si sapeva più nulla. Non incontravano più altre bande. Sotto Castiglione per la prima volta ebbero uno scontro con i carabinieri e perdettero due uomini...Una mattina Antonietta toccò le spalle di Pietro leggermente; quando il giovane si volse mormorò una parola, si mise le mani sul grembo e appoggiò la testa alla ruvida scorza con gli occhi rivolti a una lista di cielo che si vedeva tra gli alberi. Pietro si alzò di scatto dubbioso di aver ben compreso la parola; ma vedendola aderire all'albero come se volesse confondere la sua con la vita segreta della pianta, capì che da loro doveva nascere un figlio. Allora camminò per il bosco come un insensato, e rideva quietamente. Da quel momento il pensiero della fuga lo riprese assiduo...Santuccio prese una pallottola in fronte ai primi di marzo sotto Trivento. Con lui altri cinque rimasero sul terreno. Il sergentello a un certo punto: "Siamo rimasti in pochi: una volta o l'altra toccherà anche a noi!" A lui toccò dopo una settimana...

Pietro sta facendo grandi programmi con Antonietta: è il momento di pensare a loro...

PIETRO-(ad Antonietta) Dobbiamo smettere di combattere. I carabinieri pensano che la banda è finita. Camminando di notte ci avviciniamo a Guardiafiera. Io vado dal signor zio a farmi dare la dote di Antonietta. Con quel denaro acquistiamo buoni vestiti e delle merci e poi, facendoci passare per mercanti, raggiungiamo lo Stato del Papa e saremo felici.

Tempo dopo, a casa di don Matteo arriva Pietro,,,

DON MATTEO-Eccoti, eccoti, bravo. Te li ha dati? (Pietro apre il mantello) Ora andiamo. Vengo con te.

Vennero giorni pallidi e sereni; ai margini dei boschi le siepi erano fiorite e i peschi mettevano le prime tenere foglie. Vibrava un'aria cilestrina, leggera, mista dei presagi della primavera e dei brividi delle nevi disciolte. La notte la campagna odorava di viole.

Siamo alla fine di questa storia, una grande storia privata, una vicenda d'amore, in una grande storia di popolo, un altro amore, l'amore per la libertà e per il cambiamento della società. E vedremo come si concluderà questo risorgimento. Io, personaggio dell'Ottocento, dico a voi, del duemila, il vostro risorgimento si è compiuto?

Questo è quanto noi abbiamo ritrascritto prima in "Molise gitano", uno spettacolo teatrale basato sul confronto tra la cultura molisana e quella andalusa, in un progetto europeo del Liceo "Galanti", poi nel video realizzato per il "premio Jovine" a Guardialfiera, che abbiamo reimpostato con riferimento alle recenti celebrazioni sull'Unità d'Italia, per ribadire il concetto illustrato nel finale, che cioè l'opera di unificazione e sviluppo complessivi non si è ancora compiuta.

Ora vi presentiamo quello che è il racconto più importante dell'"Impero in provincia", una raccolta di novelle ambientate nella stagione fascista, quando in provincia si viveva la realtà di quella mera apparenza che invece veniva celebrata come "Impero" dal fascismo. Era una realtà di miseria, di povertà, rappresentata bene nella vicenda di "Michele a Guadalajara", la storia di un barbiere che va alla guerra di Spagna per guadagnare qualcosa, ma scoprirà che combatte dalla parte sbagliata, contro contadini come lui; e il suo ritorno sarà amaro, perché nel frattempo l'amico Angelo, che gli ha consigliato questo trasferimento in Spagna, lo tradisce con la moglie, che aspetta anche un bambino dallo stesso Angelo. Anche in questo caso proiettiamo immagini di una nostra versione teatrale del racconto, tratte da un saggio del laboratorio del liceo "Galanti", dal titolo "DVD". Trascriviamo la parte della sceneggiatura inserita in questa lezione...

Il sole declinante di luglio ha, prima del crepuscolo, minuti di tranquilla ferocia; prende di sbieco le stoppie già fervide di calore e fruga le briciole di ombre degli steli recisi. I grilli sono stanchi e tacciono; poche cicale frenetiche stridono nell'aria immobile. Michele è in un angolo d'ombra e non parla; quattro compagni sono con lui e guardano con gli occhi riarsi le distese di campi gialli, il corso sottile del fiume tra i sassi aridi. La terra ha dato poco grano; i mietitori hanno mietuto alto come per inseguire la spiga leggera, secca e dritta, spuntata su uno stelo troppo lungo, durante il maggio piovoso. La campagna gialla ha sulle aie poco pane e molta paglia per i fuochi notturni d'agosto.

(Scena di una piazza del paese. Vincenzo e Giuseppe ridono dandosi coi gomiti)

MICHELE - Perché ridete?

VINCENZO - Non si può ridere?

GIUSEPPE - Be', mo' incominciamo; stiamo in pace, per Cristo!

(Angelo passeggia sul breve spiazzo per qualche attimo sempre guardando sfrontato la moglie di Michele)

ANGELO - La casa è troppo bassa; lo so che non avevi più soldi. Ma quando uno si mette a fare le cose...io quando mi ci metto...

MICHELE - Tu parli così perché ti sei arricchito nella guerra d'Abissinia!

VINCENZO - Ha dodicimila lire.

ANGELO - Così succede quando uno è buono a fare il soldato.

GIUSEPPE - Hai indovinato; indovina e fatti ricco, io sono stato in America tre volte e ho riportato in tutto duemila lire. Allora anche in America c' erano pochi soldi; poi ho fatto la guerra contro l' Austria e ci davano mezza lira al giorno. Ai miei tempi non c' erano guerre ricche.

ANGELO - Tu potevi venire, e ti arricchivi anche tu. Perché non sei venuto? Perché?

GIUSEPPE - Ho sbagliato; a te il diavolo ti aiuta, indovini sempre.

ANGELO - Il fatto è che io capisco le cose e sono svelto; ho fatto il soldato da permanente. Quando mi sono presentato, hanno guardato le carte e neanche mi hanno fatto fiatare. Mi hanno detto solo: quando vuoi partire? E non ho voluto gradi. Troppe responsabilità, a me non piace la responsabilità. Ma lui...(rivolgendosi a Michele) lui non ha fatto...

MICHELE - A te chi ti dice niente. (alzandosi minaccioso)

ANGELO - (rivolgendosi al balcone e ai compagni) Poi dice che sono io, non do fastidio a nessuno, io; ragiono; mi piace di ragionare perché ho due dita di cervello. E se gli altri sono stupidi e non sanno fare i fatti loro, io che c'è entro?

MICHELE - Tu parli sempre con me. Chi ti dice nulla? Mi occupo di te, io?

(Angelo stringe i pugni, Michele sa che sarà percosso)

ROSALBA - (Si sporge alla ringhiera) Che fate, belli figlioli?

GIUSEPPE - (Prende il calzolaio per il petto e lo scuote) Sangue di Giuda, non si può stare un momento in pace.

(D'un tratto il balcone si è chiuso e Rosalba è scomparsa. Si voltano e vedono il vano divenuto buio all'improvviso)

VINCENZO – Cala il sole

GIUSEPPE – Litigare, sempre litigare, che mala gente siamo

(Angelo arrotola con calmo gesto una sigaretta in un lembo di carta di giornale e l'accende. Se la mette in bocca e aspira con forza per provare se tira)

VINCENZO – Dammi una fumata, Angelo

ANGELO - Non ho più tabacco, compratevelo il tabacco

GIUSEPPE – Daglielo, Angelo, che è per te un pizzico di tabacco?

VINCENZO – Non è niente, tu sei ricco

(il calzolaio si tira con un gesto vanitoso i calzoni)

ANGELO – Io faccio bene a tutti (dà un po' di tabacco agli altri due. Tutti accendono e fumano golosamente)

GIUSEPPE – Si è perduta la sementa dei soldi

ANGELO – Ci sono tanti soldi per il mondo. Ma qui non arrivano. Non c'è commercio. Qui finiscono tutte le strade. Bisogna stare nei posti dove la gente passa e ripassa. I soldi sono tondi, come le ruote. (poi rivolto con tono bonario a Michele) La gente che viaggia si fa la barba; i viaggiatori che vanno con i camion e le automobili hanno sempre la barba fatta. Se tu avessi un bel salone in una strada di passaggio faresti tante barbe; e in due o tre anni pagheresti i debiti che hai fatto per la casa. Seimila lire in un paese di commercio; si fa presto a fare seimila lire con le barbe. Ma qui, qui la casa te la vendi, per pagare

GIUSEPPE – Ci vorrebbe un'altra guerra ricca, come la tua. Ma sono fortune che capitano una volta.

ANGELO – Ma la guerra c'è. Il fatto è che questo non è un paese di commercio e nessuno ne sa niente.

MICHELE – E' bugia, se ci fosse una guerra tutti lo saprebbero

ANGELO – Se te lo dico io; c'è la guerra ma non si deve dire, ecco perché nessuno lo sa. Ma io sono stato a Larino; là c'è gente che parte

MICHELE – Quanto danno al giorno?

ANGELO – Questo non lo so. Non è come l'Abissinia; è una guerra più vicina, ma mi hanno detto che la paga è buona...ma tanto a te che ti serve, tu sei troppo piccolo, non ti prendono

VINCENZO – Io ho visto in quell'altra guerra uomini più piccoli di lui; uno che era alto così l'hanno fatto caporale

MICHELE – E' quello che dico io, che c'entra la statura, tutto è questione di buona volontà (fumavano lentamente e si godevano il piccolo vento di levante che veniva con il crepuscolo dalla valle del fiume)

GIUSEPPE – Ci vorrebbe un boccale di vino

VINCENZO – Costa una lira. Chi ci dà una lira?

MICHELE – Se potessi fare una barba guadagnerei una lira

GIUSEPPE – Angelo, perché non ti fai la barba?

Angelo – Io la barba me la faccio la domenica, e oggi è venerdì

MICHELE – Te la faccio bene; ti faccio due contro peli e ti dura nove giorni; te lo giuro

ANGELO – Mi dura, dici

MICHELE – Ti dura e poi ti costa meno perché un bicchiere lo bevi anche tu. Ci guadagni

ANGELO – Già; ci guadagno. Ma non importa; ti do la lira oggi e la barba me la fai domenica. Domenica mi cambio e mi piace di avere la faccia liscia (*Mandarono a prendere il vino; si versarono un bicchiere per uno e cominciarono a berlo lentamente*)

VINCENZO – Che allegria il vino, ma ce ne vorrebbe tanto (Angelo sorbiva adagio e guardava il balcone; poi incominciò a canticchiare)

ANGELO – Canta, canta non ti stancare / in Abissinia dobbiamo andare...

(*Si aprì il balcone nella pallida aria della sera e una voce di donna squillante riprese*)

ROSALBA – *Tutte le finestre si sono spalancate / tutte le ragazze si sono innamorate...*

ANGELO – Io so come si fa a partire per la Spagna. Stasera dovrebbe arrivare Don Primiano da Larino

MICHELE – Don Primiano il seniore?

ANGELO – Me l'hanno detto ieri a Larino, ti faccio parlare e lui ti fa partire; stai là un anno o due e ti levi tutti i debiti. Se vendi la casa, Rosalba muore di rabbia.

(Tempo dopo, sul fronte della guerra civile)

GIUSEPPE – Tutti i morti di questa guerra li portiamo sulla coscienza; è gente che non ci ha fatto nulla...li hanno ingannati; questi vorrebbero lavorare in pace a casa loro; da tutti i paesi del mondo sono venuti ad aiutarli...

MICHELE – Io ho famiglia; ero carico di debiti...

GIUSEPPE – Michele, ammazzano i figli di mamma per trenta lire al giorno. Tu dici la coscienza, tu hai paura dell'Inferno; Cristo, non ho paura dell'inferno ma ho perduto la pace dell'anima. Io me ne vado, con lui me ne vado

MICHELE – Dove andate?

VINCENZO – Andiamo da quell'altra parte

MICHELE – Voi andate e forse mi ammazzerete; neanch'io vi ho fatto niente

GIUSEPPE – Per questo dovresti venire, tutti i bravi compagni come te dovrebbero venire. Adesso ho capito tutto, tutto ho capito

MICHELE – Anch'io ho capito, ma ho moglie e figli; e vorrei tornare a casa. Vedi, mi scrive Rosalba; veramente mi fa scrivere da Angelo che sa scrivere bene: i debiti sono quasi pagati. Tra un mese marco visita. Me ne vado a casa. Ecco le lettere, le porto sempre con me. Non ti ammazzo io, Peppe; adesso sparo sempre in aria

(Buio. Luce sulla prima scena-dintorni di Guardialfiera)

E' strano ripercorrere strade familiari, odorare un'aria amica avendo lasciato una parte del proprio corpo in un luogo lontanissimo.

A Michele hanno amputato un braccio all'altezza della spalla, ha la manica destra che pesca nella tasca della giacca, a fondo, come per frugarla. Nel suo piccolo corpo un braccio doveva pesare molto perché ora ha la buffa andatura sbilenca; è come se il braccio rimasto voglia trascinare il resto del corpo. Dolce aria che non si abbraccia, che Michele taglia dolorosamente di sbieco. Eppure è leggerissima e odorosa e la strada gli è familiare tanto che Michele può abbandonarsi ai suoi pensieri...Raggiunge il punto dove incomincia a vedersi Guardialfiera, il punto dove era scomparsa allo sguardo due anni prima... Il fiume è apparso alla svolta ed è gonfio delle prime piogge.

Il primo a venirgli incontro è Angelo calzolaio che gli batte sulla spalla come se volesse impadronirsi ancora di lui. Angelo parla, gli racconta di Rosalba, e dei bambini, specie di quello che è nato durante la sua assenza, lui gli è amico, ha fatto tante cose per lui.

ANGELO – Un braccio, che cos'è un braccio? Perdi un braccio, pare una disgrazia e invece può essere una fortuna. E' il governo che ti ha mandato in guerra? Il governo ti darà da campare. Campi e non lavori più (agli altri) Gli daranno la pensione

ROSALBA – Non fa niente, Michele

ANGELO – Vuoi andare a vedere il salone, eh Michele? Puoi prendere un garzone se proprio vuoi lavorare; lui insapona...ho conosciuto un barbiere con una mano sola

(*Michele si fermò, aveva i pomelli rossi e il fiato corto feroce, cercava a furia nella tasca il coltello*)

ANGELO – Be' Michele...

MICHELE – Tu hai fatto tutto, tu. Tutto, non è vero? Vattene, schifoso (Angelo fugge via. Buio)

Questa è la conclusione amara di “Michele a Guadalajara”. Si sfiora la tragedia. E questa vicenda di povertà viene confermata in altri due racconti di Jovine. Uno è “Il cappello piumato”, in cui si parla di emigrazione. Un marito lascia la moglie per andare in America e le manda una lettera solo quando dopo tanti anni non sta bene. E lei sente il dovere di raggiungerlo, partendo appunto con questo ridicolo cappello. Percorre tanta acqua per raggiungerlo. Anche qui abbiamo un video realizzato con gli studenti del laboratorio, di cui trascriviamo la parte di sceneggiatura inserita nella lezione ...

Flashback: il marito in stazione con le valigie; triste e amaro addio.

Inizia lettera (voce del marito): “Cara Concetta, non ho passato un minuto senza pensarti e volerti in tutto questo tempo. Venti anni fa non immaginavo che sarebbe andata a finire così. Con te ho sbagliato; volevo renderti felice e invece ti ho fatto solo soffrire. Qui la vita è migliore e non riesco a perdonarmi di averti lasciato lì a vivere in miseria. Dovevo portarti con me. Con questa lettera ti invio i soldi necessari per il viaggio. Finalmente potremo rivederci! Perdonami se in questi anni non ti ho dato mie notizie. Capiro se non vorrai più vedermi ma sappi che per tutto questo tempo non ho fatto altro che aspettare questo momento. Spero di rivederti presto. Ti aspetto, tuo Matteo.”

Concetta- Povero figlio, chissà quanti patimenti in America.

Inizia a piangere. Arriva la padrona a consolarla.

Donna 2- Tu devi andare Concetta, ti ha mandato i soldi del viaggio e 10.000 lire.

Maddalena: (vanitosamente) E’ diventato ricco, Matteo, mio fratello. E’ della famiglia Magno e non gli manca il giudizio. Tu dicevi: mi bastona, si ubriaca, ha sempre da fare con i carabinieri. Questo voleva dire che era un uomo svelto. E solo gli uomini svelti diventano ricchi.

Donna 3- Sì, è vero...

Donna 4- Maddalena ha ragione!

Donna 2- Vuole farsi perdonare... I tempi sono cambiati: hai la possibilità di essere una donna nuova. La tua miseria qui è finita.

Iniziano a ricordare la povertà di Concetta, come per il duolo di un morto.

Donna 1- Pensa a quando nevicava, con il fascio delle frasche in testa su per la costa di San Nazario; e quando pioveva, a raccogliere ulive impastate con la creta; e il sole di luglio, con la gola arsa...

Donna 3- Sei vecchia, hai la faccia distrutta dal sole e dall’acqua, Concetta.

(...)Dopo alcuni anni, al suo ritorno, racconta.

Concetta- Arrivata in America, al porto ho trovato un amico di mio marito che mi ha detto che Matteo era malato da parecchi mesi; con lui ho attraversato in treno il mare d’erba che mi separava da mio marito. La masseria era del suo amico; un amico che era come un fratello; si spartivano i sogni, tanto si volevano bene. I medici avevano detto a Matteo che la malattia era lunga. Poteva guarire solo se una persona lo avesse assistito giorno e notte. L’ho fatto. Lui mi diceva che era debole e vecchio e aveva fatto tanti peccati. Aveva la natura che gli aveva dato Cristo e le mani gli andavano al coltello prima che potesse parlare. Era stato due volte in galera. E la galera è stretta anche in America e ti dimentichi di tutto il mondo; perché nessuno si ricorda di te. Sono stata notte e giorno accanto a lui, fino alla sua morte e sono contenta di avergli chiuso gli occhi.

E dunque storie di attaccamento, tenace, assoluto sacrificio, delle donne molisane, che saranno protagoniste anche nelle “Terre del Sacramento”, quando compongono quel coro di lamento per la morte di Luca Marano, l’eroe della resistenza contro i proprietari terrieri, che prendono in giro i “cafoni”. Luca è il difensore dei diritti dei contadini, come Berardo Viola nel romanzo di Silone, “Fontamara”.

Ma sentiamo cosa accade ad un’altra coppia di molisani in un racconto inedito di Jovine, “Il libro del comando”, dove si immagina che il diavolo possa avere scritto un libro che consenta, a chi lo sappia leggere, di cambiare la sua vita, da una realtà di povertà e di miseria a tutta un’altra prospettiva. Anche in

questo caso proiettiamo un video realizzato sempre per il premio “Jovine”, di cui trascriviamo la sceneggiatura della parte inserita nella lezione...

Giuseppe e Berenice abitavano l'ultima casa del villaggio posta sullo sprone di roccia dominante la costa che precipitava nel vallone della Segna. Sull'uscio incominciava la strada che digradava a valle con cento giri prudenti, disseminata di sassi bianchi, orlata di magri rovi e di cespi di lentisco. Il sentiero durante l'inverno era solitario. Nel fondo il vallone della Segna, stretto in una gola ripida, fuggiva gonfio di acque torbide che impedivano il passo a quelli che avrebbero voluto raggiungere la Camarga. D'estate il ruscello era domato dal sole e nel suo greto secco, spaccato dall'arsura, saettavano i ramarri verdastri in cerca di una stilla d'acqua. La strada all'alba e al tramonto si popolava di capre e di pastori. La casa di Berenice e di Giuseppe sentiva questo vuoto che l'abbracciava da tre lati ed era facile preda di venti e della grandine e di tutte le altre furie del cielo. I due contadini erano poverissimi. Berenice faceva molti figli e Giuseppe stentava a nutrirli con le sue capre. La sera, massime d'inverno, quando i figli dormivano, tutto un groviglio di tenere membra nell'unico letto, Giuseppe e Berenice ragionavano della loro miseria...

BERENICE: Giusè perchè siamo sempre soli? Nessuno ci viene mai a trovare...

GIUSEPPE: E chi deve venirci a trovare? Le altre case del villaggio sono troppo lontane ed io non ho parenti. Benedetto quel prete che mi ha preso dalle braccia di mia madre morente, quando ero solo un neonato; era povero, e non poteva darmi nulla ma mi ha cresciuto lo stesso, mi ha insegnato a leggere e scrivere. Noi gente di questa terra siamo in tanti e tutti con i nostri bisogni; i poveri, mia Beatrice, continuano a crescere come la gramigna. E il Signore non può aiutarli tutti, lui è povero. Il Diavolo la nostra disgrazia, lui è ricchissimo e tutti lo chiamano a sé. Devi sapere, mia cara Beatrice, che un giorno il Diavolo portò Gesù Cristo sul monte e gli fece vedere terre e case senza fine, e lui voleva dargliele; ma Gesù non le volle.

BERENICE: Perché non le volle?

GIUSEPPE: Non le volle perché sarebbe diventato ricco, e così i poveri non l'avrebbero più amato.

BERENICE: Questa casa sempre sbattuta dal vento, nemmeno la fiamma della lucerna gli resiste.

Qui si udì il vento venire dal vallone della Segna e gemere sulle imposte della finestra. La fiamma della lucerna minacciò di spegnersi. Giuseppe e Berenice seguirono inquieti la lotta della fiamma con il fiato del vento. Poi, quando il sibilo gemente si quietò e le nuvole ritornarono placate agli angoli lontani, Giuseppe aggiunse:

BERENICE: Dov'è il Diavolo?

GIUSEPPE: In ogni luogo, cammina sul vento e sulla tempesta. C'è un libro per chiamarlo! Una volta, tanti anni fa, venne un vagabondo a casa di don Cireneo; era di notte ed andai ad aprirgli io. Volle che svegliassi don Cireneo. Aveva la faccia bianca come un lenzuolo e la voce di uno che sta per morire; stette tanto tempo chiuso con don Cireneo e ripartì a punta di giorno.

BERENICE: Che fecero tutto quel tempo?

GIUSEPPE: Io vidi il giorno dopo in mezzo alla cenere dei pezzi di carta bruciati a metà. Era il libro del comando; l'aveva bruciato don Cireneo.

BERENICE: Signore liberaci! (segnandosi)

GIUSEPPE: Era vecchio il vagabondo e forse aveva paura di morire.

(...)Giuseppe incominciò ad incitare gli animali per seguire tutta quella gente. Quando si trovò in mezzo al tratturo voleva tornare indietro ma le capre si imbrancarono con altre capre di passo. Uno disse: “Vieni alla fiera, se vuoi vendere le tue capre. Hanno solo la pelle, ma è buona per farci i tamburi. Quello che aveva parlato era un vecchio zingaro che fece ridere tutti quelli che erano con lui. Rise anche Giuseppe, il quale era contento di trovarsi dopo tanto tempo con gente così allegra. E continuò a camminare, chiamando ogni tanto le sue capre per nome, perché non si confondessero con tutte le altre. Arrivato alla fiera, si fermò in un angolo tra un branco di buoi e uno di cavalli e attese. Di fronte aveva un giocatore di ventiquattro. Una sonnambula con gli occhi chiusi indovinava tutte le carte e leggeva il destino degli uomini e delle donne. Poi ogni tanto si svegliava con un grido doloroso, e si guardava intorno senza capire il luogo nel quale si trovava. Quando gridava così, la gente fuggiva impaurita, ma Giuseppe non aveva paura. Al tramonto anzi,

dopo avere venduto una delle sue capre, andò prima a bere un boccale di vino per farsi coraggio, poi si avvicinò alla sonnambula con una lira in mano e le chiese il libro del comando. La sonnambula lo squadrò dal capo alle piante, poi si guardò intorno, infine aprì una cassetta posta per terra e ne trasse un libro con una copertina colorata dove c'era un uomo vestito di nero con una bacchetta in mano e glielo diede.

Giuseppe parla con Berenice della sua giornata al ritorno dal pascolo

BERENICE: Cos'hai tra le braccia? Cos'è quel libro? (lo tocca)

GIUSEPPE: Non toccarlo Berenice! (entra il vento, si spegne la luce, si sente il tuono)

Giuseppe cercò a tentoni sulla tavola il libro del comando ma non riusciva a trovarlo. I figli intanto si erano alzati e correvano nudi per la stanza cercando la madre. Giuseppe gridava: "Luce! Luce!" E arrivava la luce ce di zolfo dell'uragano. Il pianto dei bimbi era coperto dal fragore del tuono.

BERENICE: Aiuto Giuseppe!! Cosa mi stai facendo? Cos'è questo rumore? La luce dov'è? Brucialo Giuseppe, brucialo! E' il demonio!

GIUSEPPE: Lo sto cercando Berenice! Non vedo nulla! Luce! Luce!

BERENICE: (lo trova) Lo sento sotto di me, è ora di finirla, il fuoco lo finirà per noi! (Butta il libro nel fuoco).

GIUSEPPE: Andiamo Berenice cara, questo libro è stato la nostra pena e la nostra speranza. (Guarda fuori dalla finestra).

BERENICE: Piove!

E si intese una buona pioggia che scrosciava sulla terra assetata.

Queste dunque le tristi vicende e vicissitudini di un popolo raccontate da Francesco Jovine, che nell'ultima parte della sua vita ha aderito poi alla lotta politica, si è iscritto al partito comunista, ha collaborato a "Rinascita", è morto, come abbiamo detto, nel 1950, concludendo il suo romanzo "Le terre del Sacramento".

VENTITREESIMA LEZIONE

TEATRO MOLISANO: TONINO ARMAGNO

Ventitreesima lezione, dedicata anche questa a un autore molisano, Tonino Armagno, nato a Campobasso nel 1924 e morto pochi anni fa. Di lui voglio ricordare prima di tutto l'esperienza di poeta e da "Le paneccasce", la raccolta pubblicata pochi mesi prima di morire, vi voglio far ascoltare "La chièina", con la registrazione della voce dell'autore. Naturalmente trascrivo il testo:

So' quatte case,
l'arche, la funtana,
la torre a lu Carnare,
quill'albere, le scale
e chiù sottè la chiesa'e Sant'Antuone.
Tamiente chella casa:
sta 'na funestra propie sott'a titte
rempette a sole
che nu cippe de vite aggira attuorne
a fa giurlanda
e nu rieste 'e vasiliche profuma:
i' là so' nate.
Avria puté parlà la funistrella!
Là m'affacciave a tanemente 'nciele
'ncantateda l' uvole de le rénnene;
là penseruse
remaneva a cuntà
le 'ndille de campane;
là me fermave
a sentì vatte la creta au ppignatare,
a duserà 'u viente
che alluterava prete pe' le Munte,
a sentì le lutanie
tra lume e lustre de le pellegrine,
a stregne l' uocchie
au luccechià che fanne le cutine
quann' u sole a picche
sbatte 'ent'all'acqua
a core 'e mezijuorne.
Là me crisceva mamma
E 'n' addore de lievete
Me torna a la memoria
Addore 'e pane frische mo' sfurnate,
addore buone
de chella casa che m'ha viste nasce.
La Chèina: so' queste case una 'nfilà 'n'auta
Che 'n'arche antiche,
'na funtanella e 'n'albere, une sule,
ma gruosse e belle,
'na torre a lu Carnare,

scaie e scaelle
e la chiesa 'e Sant'Antuone.
'Nso' popia niente, ze sa,
ma pe' me che so' nate propia là
e o 'nci stenghe chiù
la Chièina è tutte 'nu munne,
munne de suonne sunnate
che nen me sonne chiù.

Dei tanti vi propongo Solo questo componimento, per far sentire l'attaccamento del poeta alle sue radici, poeta che vediamo ora presentato in un percorso nel borgo antico di Campobasso, da un giovane attore che lo impersona mentre annuncia passi di sue commedie...

Tonino Armagno (esce dal Teatro Savoia)

Il mio teatro. Quanti ricordi...Lu deputate...La cambiale...Buonappetito...La gazosa...e tante altre...tutte in dialetto, come le mie poesie, le canzoni, le trasmissioni alla radio.

Me ne sono andato in estate, senza quasi far rumore, poco dopo avere pubblicato Le paneccasce: più che poesie, cose in dialetto campobassano, sgorgate di getto nei diversi periodi della mia vita, nei momenti in cui ritenevo di essere in stato di grazia e in condizioni di spirito tali da poterle fissare sulle paginette di un quaderno che avevo tenuto sepolto in un cassetto; alcune di esse le avevo scritte quando avevo smesso da poco i pantaloni corti: perciò primule, "paneccasce", umili fiori, i primi a sbocciare in primavera ai margini dei viottoli di campagna.

Pensate che i soliti ignoranti della nostra lingua, e qui ce ne sono tanti, pensavano: ma Tonino Armagno ha sbagliato! Pane e formaggio si dice diversamente! Figuratevi! Fiori, fiori dei campi, altro che formaggio! Ma qui non si conosce più la lingua dei padri!

Nella mia infanzia e nella mia adolescenza, in casa mia come del resto nella massima parte di questo luogo chiamato Campobasso, non si parlava altro che il dialetto. In questo piccolo mondo popolato da figurine ritagliate nel quotidiano, si viveva a Sant'Antonio, il rione-villaggio dove sono nato. Ho sempre amato il suono di questa "lingua", di questo dialetto che penso non sia secondo a nessuno dei dialetti della nostra bella Italia. Possiede una sua musicalità, un colore, un ritmo, una insospettata gentilezza di accenti nelle più intime espressioni.

Il dialetto è come il latino una lingua morta, che però a molti di noi piace usare come vivo lessico familiare quando ci rivolgiamo a persone di una certa età, a quelle che sembra portino stampata in fronte una certa campobassanità.

Seguitemi, voglio farvi vedere la mia città...e farvi qualche lieta sorpresa. Di qui, per via degli orefici...

VIA DEGLI OREFICI Pub Birreria Ludvig – Trattoria da Nonno Cecchino

GUIDA - Ci stiamo incamminando per Via Orefici, una delle strade più antiche del centro storico, che fa parte della quarta cinta muraria costruita agli inizi del 1500, quando i signori Gonzaga diventano feudatari di Campobasso. A loro infatti si deve la zonizzazione urbana della cittadina; le singole strade sono indicate con il nome delle attività lavorative prevalenti, come ad esempio scarparie, ferrarie, oreficerie (l'attuale Via degli Orefici, ricca ancor oggi di botteghe e negozi di orafi).

ARMAGNO - Eccoci in un piccolo largo...mi sembra il luogo adatto per mettere su una scena...fate spazio, prego... (Armagno diventa "Mammuccia")

"Natale di Mammuccia"

CARMELINA – E adesso come sta? Come ha passato la notte?

NATUCCIA – E come può stare; sempre lo stesso

CARMELINA – Ma non sarebbe meglio che il Signore se la prendesse? Che ci fa più su questo mondo a novantasette anni?

MAMMUCCIA – Natuccia, mamma, chi è questa che sta con te?

NATUCCIA – Ma come, non la riconosci? E' Carmelina, mia cognata

MAMMUCCIA – Eh, credevo che fosse la morte ch’era venuta a prendermi. Così brutta, con quel naso appeso e quei denti storti...Brrr che paura!

CARMELINA– Ma come, tiene il capo nella fossa e ancora insulta la gente?

NATUCCIA – Ma che vuoi , quella non vede tanto bene e ti ha scambiato per la morte

CARMELINA – E brava!

MAMMUCCIA– La morte...la morte!

NATUCCIA – Quella t’ha visto con quel fazzoletto in testa...e poi tu ce l’hai il naso appeso e i denti storti...

CARMELINA – Natuccia, pure tu...Ero venuta per dirti una cosa ma non te la dico più! Statti bene tu e questa... mammuccia che sono tre mesi che non si regge e ancora non si decide ad andarsene!

MAMMUCCIA– La morte...la mooorte!

NATUCCIA – Ma che te la sei presa? Vieni qua

CARMELINA – Va bene...volevo dirti di passare il Natale insieme. Mancano quattro giorni

NATUCCIA – E che Natale, con la vecchia che sta più di là che di qua

CARMELINA – Speriamo che tenga per cinque sei giorni

SARTA – E’ permesso? Signora Natuccia, il vestito per mammuccia è fatto

NATUCCIA- Ah, finalmente

CARMELINA – Adesso può proprio andarsene, è pronta anche la veste

SARTA – Le ho comprato pure le scarpe

NATUCCIA- Sì, gliel’ho detto io: quando finirete il vestito provvederete pure per le scarpe...e anche per il velo

CARMELINA – Insomma hai pensato proprio a tutto

MAMMUCCIA – Natuccia, mamma...cos’è quest’ombra che mi è passata davanti? Ah Adesso è proprio vero. Ah...la morte...la mooorte!

CARMELINA – Ma quale morte e morte! E’ la sarta, mammuccia, non vedi?

NATUCCIA – Ti ha portato la veste nuova

MAMMUCCIA – Ah la veste nuova. E va bene, la indosserò quando andrò a messa

SARTA – Ho portato anche le scarpe e il velo

MAMMUCCIA – E hai portato per caso anche qualche caramella, qualche cioccolatino? A questa vecchia non la pensa nessuno

CARMELINA – Sentitela. Eh, la vecchiaia che scherzi che fa...S’è proprio infradiciato il cervello

MAMMUCCIA–Carmelina!A me il cervello mi si è infradiciato perché ce l’ho ancora!Ma tu non ce l’hai per niente!

C ARMELINA – Basta così...la vecchiaia è carogna

NATUCCIA – Beh, signora quanto vi debbo?

S ARTA – Per pagare c’è sempre tempo... e poi c’è anche l’altro conticino, quello di mio marito falegname

CARMELINA – E cos’è questa storia del falegname?

NATUCCIA – (le parla all’orecchio) E allora, giacché ci siamo, prendiamo le misure e facciamo un conto solo

SARTA – Certo. Signora Carmelina, volete scrivere voi le misure?

CARMELINA- Adesso devo fare pure la scrivana?! Non ho gli occhiali con me e la matita l’ho lasciata a casa

MAMMUCCIA –E dillo che non sai né leggere né scrivere! Che, ti vergogni di dire che sei analfabeta?

CARMELINA (stizzita)

SARTA - Un metro e cinquantotto. Scrivete, signora Natuccia

NATUCCIA – Questa è la lunghezza, vero?

SARTA – Ora la larghezza

MAMMUCCIA – Ma levami una curiosità...mi stai prendendo le misure per un altro abito?

SARTA – Larghezza ottantacinque...

MAMMUCCIA – Che misure mi stai prendendo? Dimmi la verità...

SARTA – Altezza...la facciamo fare piuttosto alta, signora, è vero? Quarantotto centimetri vanno bene? Per il legname lo direte a mio marito

MAMMUCCIA – Adesso ho capito...Assassini, assassini, mi vogliono ammazzare. Madonna...la morte...la bara...la moooorte!

SARTA – Beh, è meglio andare

NATUCCIA –Vai via che è meglio

CARMELINA – Il malanno che ti colga

ARMAGNO – Un allegro esempio di cinismo familiare, come vedete. E ora andiamo a trovare l'amico Michele, da Nonno Cecchino...anche qui possiamo concederci una macchietta... (Armagno diventa "U Giargianese")

'U Giargianese"

Ehi, ragazzi, non toccato l'auto! Questa è una Buik, stato attenti! Chi rompe paga! Sono zio Maichino Prosciutto, l'Americano. Sono venuto dall'America in Italia con un viaggio turistico, per rivedere i parenti miei tutti felici e contenti e ho portato molti dollari...un momento! Un momento! Quando sbarcai in America io ero un morto di fame, povero! Ho fatto cento mestieri. Lo spazzino, lo stagnino, il fornaio e il ciabattino. Poi aprii un caffè e poi una specie di cantina dove venivano tutti gli italiani. Ah, quanti ne ho sfamati! Quando ci fu la crisi del Ventinove io avevo un ristorante dove lavoravano diciassette camerieri e due cuochi. Una sera entra il "paesano": Al Capone, e dietro a lui tre squadre di poliziotti. Avvenne il tafferuglio! Chi sparava di qua e chi sparava di là. Mi distrussero il locale e il governo mi rimborsò il denaro...e io aprii un ristorante più grande con venticinque camerieri e tre cuochi. Però il vino, i liquori...non potevo venderli. Allora l'italiano che pensò di fare? Fuori del ristorante affissi un'insegna dov'era scritto "Trippa all'italiana" e dentro la cucina intanto i cuochi – che poi erano un tale di Boiano, l'altro di Agnone e il terzo campobassano – preparavano gli "allùllere".Voi sapete che cosa sono gli "allùllere"? Quelle palle di interiora saporite che una volta le vendeva la "trippaia", la chiamavano così...E all'interno degli "allùlleri" infilavo una bella bottiglietta piena di vino rosso o di liquore. E avessi visto quanti clienti! Facevano a pugni! E fu allora che divenni ricco!

Sono scene riprese dal "Trekking urbano", una passeggiata nel centro antico animata con attori del laboratorio del liceo "Galanti", rivolta a illustrare, con i maggiori monumenti storici, anche le vite e le presenze della tradizione culturale del luogo. Tra gli interventi abbiamo già citato in un'altra lezione il personaggio di Vincenzo Cuoco, interpretato da un mio allievo, Mauro Genovese.

Avete visto, in questa singolare presentazione, merito dell'altro mio caro allievo del laboratorio teatrale, Domenico Florio, già ricordato in altre lezioni e ora impegnato al "Piccolo" di Milano, anche due squarci del teatro di Tonino Armagno. La prima è "U Natale de mammuccia", in cui si parla del cinismo di una famiglia nella quale una bisavola, mammuccia appunto, sta per morire, ma sotto Natale, rischiando di rovinare la festa. Sembra di rivedere certe situazioni del teatro di Eduardo: non c'è spazio per i sentimenti quando siamo presi dal nostro consumismo o dal modo consumistico con cui affrontiamo la vita anche nelle sue occasioni più sostanziali, importanti come quella del Natale.

"U giargianese" invece è la storia di un'emigrazione, di uno zio d'America che viene conteso fra due famiglie. Il monologo che avete visto parla dell'arte di arrangiarsi in America per arricchire, approfittando del proibizionismo. Ma sono tante le commedie di Armagno. Si possono citare "La gazosa", "Abbasce 'u monte mie", "La cambiale", "Buon appetite", "Lu deputate" e tante altre. Ricordiamo intanto il suo attaccamento alla radice linguistica, al dialetto. Per lui era importante fare teatro dialettale, che riproducesse la lingua parlata nel borgo antico di Campobasso. Ci teneva particolarmente a che fosse la rappresentazione di una comunità. Si era parlato finora, dice nei suoi scritti, di un teatro dialettale collegato quasi esclusivamente al mondo della campagna, e lui voleva fare un teatro dialettale cittadino, urbano. E così è stato. Ha ritratto questa città della parte vecchia di Campobasso.

Lo ricordiamo anche come autore di canzoni. Ha scritto "La fiera di Cerrito", inserita in uno spettacolo del liceo "Galanti", che vi facciamo subito vedere...

Filmato con la canzone "La fiera di Cerrito", tratto da "DVD", in scena presso il teatro Savoia di Campobasso.

Ricordiamo anche altri testi, come “Molise terra cara”, composta con la collaborazione di Tabasso. E’ poi stato esecutore, con Benito Faraone, di “Canzone d’atre tiempe” del poeta Eugenio Cirese, altro illustre uomo di cultura del piccolo Molise, che è l’autore anche di una ricostruzione della leggenda di “Bella Fata”. Ma prima vediamo “Canzone d’atre tiempe”, sull’esperienza dolorosa di chi partiva “per una terra assai lontana”...

Filmato con “Canzone d’atre tiempe”, tratto sempre da “DVD”.

Le due canzoni erano eseguite alla tastiera da Pierluigi Armagno, con la voce di Vito Battista, in teatro, in una rappresentazione per studenti, in cui avevamo inserito tutte quelle riportate ed altre pagine della letteratura molisana.

Ed ora vi facciamo rivedere la leggenda di “Bella Fata”, che introduce l’altra di “Delicata Civerra”. Come sentiremo sulle note della canzone, proposta con parole mie, dalla voce di Francesca Valente e dalla chitarra di Nicola Cordisco, la prima è la storia di una giovane contadina che non accetta le pretese del feudatario del luogo e alla fine si uccide, buttandosi da una rupe, detta appunto “Ru cantone de la Fata”.

GUIDA - Siamo nel 1500, quando la vita cittadina è animata da confraternite, due delle quali, quelle dei Crociati e Trinitari, in forte contrasto fra loro, dovuto alla volontà di affermare la supremazia di una classe sociale sull’altra. Diversi e violenti furono gli scontri fra queste fazioni che insanguinarono le strade della città. In queste drammatiche vicende si inserisce la tragica storia di Delicata Civerra, crociata e Fonzo Mastrangelo, trinitario. Il loro matrimonio, come nel famoso “Romeo e Giulietta” di William Shakespeare, viene impedito dalle rispettive famiglie. Fonzo fugge e si arruola nella milizia. Delicata Civerra per il dolore si ammalava e muore proprio nel giorno in cui le parti avverse fanno pace. Il Mastrangelo, ricevuta la triste notizia della morte dell’amata, abbandona tutto ed entra nell’ordine francescano.

“Ru cantone de la fata” (leggenda curata da Eugenio Cirese e rivista da Roberto Sacchetti)

DELICATA - Chi sei laggiù?

BELLA FATA – Bella Fata. E tu?

DELICATA– Delicata. Ma...sei solo un’ombra

BELLA FATA – Veramente anche tu...

DELICATA – Cosa ti è successo? Perché non ti avvicini?

BELLA FATA – Non posso. Devo rimanere quaggiù, dove mi sono buttata

DELICATA – Buttata? Da dove?

BELLA FATA – Da ru cantone de la fata! Scusa: dalla rupe della fata.

DELICATA – Racconta...

BELLA FATA – E’ una storia molto amara...

VOCE FUORI CAMPO - E’ la storia di una fanciulla molto bella, detta Bella Fata, innamorata di Antonio, che viene insidiata dal feudatario del luogo. Quando i suoi vassalli vennero a prelevarla con la forza, lei, per sfuggire alla cattura, si buttò dalla rupe dove ora si aggira la sua ombra mentre il fiume mormora una canzone d’amore.

Canzone: BELLA FATA (testo di Roberto Sacchetti, musica dei Medioevalia)

Una volta in un castello tutto dirupato

un maligno gran signore

circondato d’assassini

rubava terre e onore.

Quel signore vecchio e infame

un dì sentì cantare

...una vocina...

-Sento una canzone là, chi è voglio sapere

- Vive sola in tuo contado

bella fata a tutti è nota

bella come una fata.

-Se è un incanto come dice il nome
portala domani o muori!

Recitato:

-Riverita signorina venite con noi
il duca vi vuole con lui al castello
e vi manda a regalare quest'anello.

-Sono sola e poverella ma sono onesta
andate via che il mio cuore
è già del mio amato Antonio.

-Prendi allora quest'Antonio e portalo in catene!

Quando Fata seppe il fatto
corse disperata fuori
in quella notte scura.

-Presto, afferra, la donna è nostra
su quella rupe là!

Ma Bella Fata si inginocchiò
si segnò la croce e giù
nel buio si buttò.

Ora se la notte è calma

Bella Fata appare a noi

l'ombra di Fata e là.

Sotto il fiume scorre chiaro

e mormora una canzone,

questa sua canzon d'amore:

RU CANTONE DE LA FATA.

DELICATA – Allora non sono sola nella mia sventura...

BELLA FATA – Che vuoi dire? A te cosa è successo?

DELICATA – Anche la mia è una vicenda triste...una storia d'amore come la tua

BELLA FATA – Dimmi! Come si chiamava? Era bello, era dolce come il mio?

DELICATA – Bello...dolce...pazzo d'amore e poi di dolore...Fonzo ...e io ridotta a un'ombra qui, in questa
torre, perché l'ho perduto quando era pazzo d'amore e l'ho ritrovato quando era pazzo di dolore...

BELLA FATA – Non capisco...

DELICATA – Vieni con me e saprai tutto

BELLA FATA – Non posso salire lì

DELICATA – E scendere? Puoi?

BELLA FATA – Sì! Posso solo andare giù!

DELICATA – E allora vieni! Dobbiamo scendere laggiù verso la mia casa!

(corrono giù verso la casa di Delicata, mentre il gruppo scende al largo lapoce)

Ed ora vi presentiamo un'altra canzone scritta da Tonino Armagno in collaborazione con Benito Faraone, "La ballata di Delicata Civerra", qui riproposta dalla voce di Irene Barone, con la chitarra di Nicola Cordisco, due splendidi esecutori di questa ballata, che ci introduce nel cuore della storia di Delicata, la ragazza che secondo la tradizione non ha potuto sposare il suo Fonzo perché appartenevano a due comunità, i Crociati e i Trinitari, che si combattevano. Soltanto la pace stabilita da padre Geronimo porrà fine a queste diatribe, però troppo tardi, quando ormai Delicata sarà morta e Fonzo si sarà reso frate, dopo aver attraversato un momento di pazzia. Ma vediamo la nostra ricostruzione, sempre nel seguito di quel percorso nel borgo antico...

Canzone: LA BALLATA DI DELICATA CIVERRA (Tonino Armagno - Benito Faraone)
 DELICATA CIVERRA (Pasquale Albino)
 DELICATA - Oh, Fiorella, è meraviglioso!
 FIORELLA - Cosa, Delicata?
 DELICATA - Ricordi quel giovane che incontrammo in quel mattino luminoso?...E' lui!
 FIORELLA: - Lui cosa?
 DELICATA - L'amore, che si è impossessato di me!
 FIORELLA - (cambiando voce) Lui!?
 FIORELLA - Delicata, lui è un nobile Trinitario! Della famiglia dei Mastrangelo, accanito rivale della nostra famiglia e della nostra confraternita!
 DELICATA - Maledette confraternite...ma noi non siamo partecipi di tutto questo...noi amiamo, abbiamo diritto ad amare!
 FIORELLA - Non esiste più nessun diritto, l'unica legge è l'odio! La ricorderai l'ultima processione, quando le due confraternite sono venute alle mani per una semplice precedenza nella sfilata! Sono proibiti matrimoni, fidanzamenti, sguardi tra le fazioni!
 GUIDA - Ma Delicata non si arrende e incontra il suo amato Fonzo Mastrangelo. Quando il padre se ne accorge...
 PADRE - Sciagurata! Il nome dei Civerra infangato da un cane dei Trinitari che osa insidiare mia figlia...una donna dei Crociati...e tu...maledetta...hai ceduto a lui!
 DELICATA - Padre...padre!
 PADRE - Tu! Al buio di una cella vedrai più chiare le tue follie...dimenticherai quello che è accaduto...sposa di quello...mai! Mai!
 GUIDA - Passeranno lunghi giorni...da impazzire...
 PADRE - Allora, sono svaniti i fumi della follia? Ti propongo una possibilità.
 DELICATA - Quale? Parlate!
 PADRE - Puoi sposare un altro, un Crociato...altrimenti andrai in un monastero.
 DELICATA - Amo Alfonso! E' lui la mia vita! Se non posso stare con lui c'è una terza soluzione...la morte.
 ZIO - Delicata, ma che dici? Sei giovane...sei bella...ci sono tanti giovani Crociati!
 DELICATA - Fonzo non è un giovane...è l'amore, l'amore, l'amore...(sviene)
 GUIDA - Intanto arrivano tempi di pace...
 PADRE GERONIMO – Voi, antichi Crociati, discendenti di quella pia confraternita dei flagellati che col proprio sangue espiava le colpe dei padri non pensate che solo battendovi possiate guadagnarvi la gloria del regno di Dio...e voi nobili Trinitari, che con l'assidua partecipazione alle processioni di Santa Madre Chiesa cercate di guadagnare un posto nel cielo...abbandonate i vostri rancori perché unico merito dinanzi a Dio è l'amore, la concordia, la Pace...E per tutti voi...quando uscirà la compagnia di S.Maria non uscirà la compagnia della SS.Trinità et così e contra, eccetto che nel Venerdì Santo, quando, come per antico, si uscirà insieme con la compagnia di S:Antonio Abate... e che si dismettano gli odi tra di voi e ancora si celebrino feste e matrimoni in suggello di questa pace...
 GUIDA - Scene di gioia!...
 FIORELLA – E' meraviglioso...debbo andare da Delicata, questa notizia la farà rinascere dalla sua tremenda malattia (corre da Delicata) Delicata, vengo a darti una grande gioia
 DELICATA – Dimmi!
 FIORELLA - ...le tue disgrazie saranno spazzate via da un vento di pace
 DELICATA – Pace?
 FIORELLA – Sì Delicata...un padre cappuccino...crociati e trinitari sono di nuovo uniti...e tanti sposi possono essere felici...come te
 DELICATA – Fiorella, presto! Cerca Fonzo, portami il mio amore, ti prego, fa presto!
 FIORELLA – Adesso riposa...andrò a cercarlo, vedrai, lo troverò...
 DELICATA – Subito! Il mio cuore lo desidera!
 FIORELLA – Proverò...vedi...dopo quello che è successo...

DELICATA – Cosa è successo? C'è qualcosa che mi nascondi...Fiorella...

FIORELLA – Da quando tuo padre ti ha chiusa nella torre Fonzo...non è stato più lo stesso...come se...

DELICATA – Come se?

FIORELLA – Pazzo! Girava come un forsennato per le colline, le strade, cercando te...lo vedono apparire nella notte come un cieco in cerca di una guida...

DELICATA – Pazzo! Il mio amore! Fonzo! (scoppia in lacrime)

GIUDA - Passano lunghi giorni in cui Delicata si riduce in fin di vita...

FONZO – Delicata, amore amato invano, amore perduto, dove posi il tuo capo con i tuoi capelli incantati? (scorge il padre) Maledetto! Maledetto per sempre!

PADRE – Ammazzami pure, finisci questa vita colpevole, ma io ho già finito di esistere...per colpa mia...Delicata...corri da lei...corri!

(Fonzo corre impazzito da Delicata morente)

FONZO – Amore...sono qui...la mia vita è tua

DELICATA – Fonzo mio, ti attendo in cielo...(spira)

Concludiamo su Tonino Armagno. E' il rappresentante di una cultura locale, che però, nella sua ricostruzione puntuale, precisa, determinata e appassionata, è la testimonianza di un ambiente vivo, che cresce ai margini magari della vita nazionale, ma che è l'humus della grande cultura, anche quella europea. L'Europa è fatta di realtà locali che si costituiscono, si determinano e si sviluppano creando quel terreno nel quale poi pescano le più grandi personalità della letteratura, ma non dobbiamo trascurare questi autori che, pur avendo una notevole profondità, hanno voluto legare la loro esperienza e la loro manifestazione culturale al luogo di origine, senza proporsi al grande pubblico nazionale. Arrivederci.

VENTIQUATTRESIMA LEZIONE

BRECHT, BECKETT, EDUARDO

Ventiquattresima lezione. Torna vicino a me Mariateresa, che ci accompagnerà in quest'ultimo periodo. Dedichiamo questa lezione ancora al teatro. La precedente aveva riguardato quello molisano, con Tonino Armagno, e passiamo ora al contesto europeo. Cominciamo con un pilastro del teatro della prima metà del Novecento, Bertolt Brecht. E' un autore vissuto prima nella sua Germania, poi allontanatosi, perché non condivideva naturalmente le idee del regime nazista, e recatosi in America, negli Stati Uniti, che ha scritto opere di tipo espressionista, adottando la tecnica dello "straniamento", che risiede nel tentativo di creare un distacco nello spettatore, in maniera che non si senta coinvolto in quello che accade sulla scena e possa riflettere. Perché il suo è un teatro "epico", quindi pedagogico, in cui si rivisitano i problemi grandi del mondo attraverso metafore, attraverso storie che in forma traslata parlano dei grandi nodi sia esistenziali che soprattutto politici della società. Brecht tra l'altro è sempre stato un grande ideologo interprete della corrente di sinistra del pensiero internazionale.

Partiamo dalla sua opera più importante e più nota, insieme con "L'opera da tre soldi", che è "Vita di Galileo", che merita una riflessione che faremo però soltanto dopo averne letto un passo. E' Galileo che parla con Sagredo. Tu sei Galileo...

Quadro III

SAGREDO (esitante): E...a proposito della teoria che la terra gira intorno al sole? Hai fatto qualche scoperta in argomento?

GALILEO: No. Ma martedì ho osservato qualche cosa che potrebbe portarmi un passo avanti. Dov'è Giove? Vicino a Giove ci sono quattro stelle minori. Mi c'imbattei per caso lunedì, ma non rilevai esattamente la loro posizione. Martedì le guardai di nuovo e avrei giurato che si erano spostate...Si sono spostate ancora! Dimmi (cedendo il telescopio a Sagredo) che cosa vedi.

SAGREDO: Ne vedo tre sole.

GALILEO: E la quarta? Prendiamo le carte e mettiamoci al lavoro. (Si siedono al tavolo. La luce si abbassa, poi ritorna normale, è quasi l'alba.) La quarta stella non può che trovarsi dietro la stella maggiore, dove appunto non possiamo vederla. Ossia, ci sono delle stelle piccole che ruotano intorno a una più grande. E dove vanno a finire le famose sfere di cristallo su cui sono fissate le stelle?

SAGREDO: Già. Se altre stelle girano intorno a Giove, è impossibile che Giove sia una stella fissa.

GALILEO: Non vi sono sostegni nel cielo. (Sagredo ride scioccamente) Non stare a guardarmi così come un citrullo: quello che dico, è vero!

SAGREDO: Penso che sia vero e mi vengono i brividi.

GALILEO: Perché?

SAGREDO: Ma rifletti a quello che capiterà se dirai che c'è un altro sole, intorno al quale girano altre terre! E che ci sono soltanto stelle! E che tra terra e cielo non c'è differenza! Che il cielo non esiste! Dov'è Dio, allora?

GALILEO: Che vuoi dire?

SAGREDO: Dio! Dov'è Dio?

GALILEO (irritato): Lì, no! Allo stesso modo che non sarebbe qui, se gli abitanti della luna venissero quaggiù a cercarlo.

SAGREDO: E allora dov'è?

GALILEO: Io non sono un teologo! Sono un matematico.

SAGREDO: Tu sei un essere umano. (Quasi gridando) Dov'è Dio nel tuo sistema dell'universo?

GALILEO: In noi...e in nessun luogo.

SAGREDO: Dieci anni fa un uomo finì sul rogo per aver detto esattamente la stessa cosa.

GALILEO: Giordano Bruno? Fu un idiota. Pubblicò troppo presto. Se avesse potuto provare quello che diceva, non l'avrebbero condannato.

SAGREDO (incredulo): Credi davvero che bastino delle prove per cambiare qualche cosa?

GALILEO: Sì. La prova è sempre una grande soluzione. Se io getto a terra una pietra (si toglie di tasca un sassolino e lo getta a terra), chi alzerà la voce ad affermare che non è caduta? Io credo negli uomini. Lo so: dicono che un asino è un cavallo quando vogliono venderlo, e che un cavallo è un asino quando vogliono comprarlo. Ma guarda un po' la folla, quando per la strada un uomo si fa avanti a dimostrare che un asino è un asino! Non c'è donna che non voglia dormire con lui.

E infatti si allude alla grande novità che costituiva questo nuovo sistema copernicano. Si perdeva ogni punto di riferimento, la terra non era più al centro dell'universo e questa verità sconvolgente rimetteva in discussione anche la centralità della Chiesa, dell'autorità non solo papale ma anche imperiale. Tutto il sistema politico sul quale si reggeva il mondo veniva messo in discussione. E poi naturalmente si riteneva che contraddicesse i passi dell'antico testamento, come il famoso "Fermati, o sole" di Giosuè, ma ne abbiamo già parlato in lezioni precedenti.

A questo punto, quando non stiamo parlando del Seicento, ma del teatro del Novecento, a noi interessa la vicenda di Galileo rivisitata da Brecht per quello che l'autore vuol far dire a Galileo nella sua epoca. In realtà lui si è allontanato dalla Germania nazista e ha in fondo, secondo molti, tradito la sua nazione, non ha continuato a lottare dentro il suo paese, se ne è andato in America. A questo punto, della sua vicenda, vuol dimostrare che se è andato via è stato per potere poi lottare da fuori, continuare a contrastare e contestare il nazismo dagli Stati Uniti. Dunque avrebbe fatto quello che ha fatto Galileo, che ha abiurato, ma solo per potere continuare la sua opera di scienziato e scrivere i "Discorsi su due nuove scienze", che consegna infatti, nella ricostruzione di Brecht, al discepolo Andrea Sarti alla fine del dramma, al che l'allievo capisce tutto, lo ringrazia e dentro di sé riprende la stima per il suo maestro, perché si rende conto che Galileo ha abiurato, ma solo con questo secondo scopo.

Poi Brecht riprenderà il suo "Vita di Galileo" e lo rifarà, in un'altra versione, americana, quando si verificherà che gli americani sganceranno le bombe su Hiroshima e Nagasaki. A quel punto, essendo evidente il tradimento della scienza, diventa protagonista questo fatto che per il nostro autore è assurdo, cioè che degli scienziati abbiano messo le loro conoscenze al servizio della distruzione dell'umanità, anziché del miglioramento delle sue condizioni, qualunque cosa ne dicano gli americani, che hanno giustificato e spiegato in mille modi questo intervento a Hiroshima e Nagasaki, che nessuno potrà mai in maniera convincente sostenere che sia stato positivo. E a questo punto Brecht, volendo colpire questa scelta di Truman, fa di Galileo un personaggio negativo, che però è consapevole di questo, e il discorso sul tradimento della scienza, che nella prima versione faceva prima della consegna dei "Discorsi" (per cui quello che rimaneva nello spettatore era quest'ultima, quindi il fatto positivo), qui diventa l'atto finale, quindi un atto di denuncia e autodenuncia dello scienziato Galileo, che dice di avere tradito la scienza non mettendola al servizio dell'umanità, nel caso suo abiurando e nel caso degli scienziati del Novecento, Fermi, Oppenheimer e tutti gli altri, mettendo quest'arma nelle mani degli Stati Uniti contro i giapponesi e consentendo appunto lo sfruttamento dell'energia atomica per distruggere decine di migliaia di persone.

Di Brecht voglio ricordare ancora "L'opera da tre soldi", che è testimonianza del suo utilizzare la musica nel suo teatro, come quella di Kurt Weil, ma soprattutto ancora "L'anima buona del Sezuan", in cui immagina come protagonista una prostituta, Shen Te, che, dopo avere svolto per tanto tempo la sua professione, diventa l'unica capace di intervenire a favore dei poveri, dei diseredati, capace di umanità, insomma, però si deve subito rendere conto che intorno a sé c'è tanto egoismo che non apprezza il suo modo di operare. A un certo punto della vicenda, scompare Shen Te, non la si vede più, e compare un suo cugino, che si chiama Shui Ta, che comincia a fare le stesse cose di lei, ma con metodi diversi, cioè con sistemi aggressivi, violenti, e ottiene risultati. Però poi viene processato per questa stessa violenza e, quando è il momento cruciale dell'azione, butta via il travestimento e si rivela essere Shen Te, che si era camuffata da maschio, da cugino, per fare quello che non era riuscita a fare prima con i suoi metodi con altri, nuovi. L'autore vuole dimostrare che in questo mondo è difficile anche fare del bene, e però chi è più generoso è proprio quello che viene disprezzato dalla società, come questo personaggio della prostituta.

Altra opera interessante di Brecht è "Madre Coraggio e i suoi figli", una rivisitazione della guerra dei trent'anni del Seicento, in cui una vivandiera, cioè una che vive del commercio di generi alimentari durante la guerra, quando le uccidono un figlio, diventa molto più cinica, comincia ad augurarsi la morte di tutti e pensa soltanto a guadagnare. La situazione sociale intorno a lei, la guerra, l'ha resa così esasperata e priva di umanità. E' il solito ragionamento di Brecht: la società ci disumanizza e ci rende cinici e crudeli.

E poi ancora, di recente, ho visto al "Piccolo" di Milano "Santa Giovanna dei macelli", un dramma di Brecht che dura quasi tre ore, messo in scena con la regia di Luca Ronconi, in cui alcune battute erano recitate da un allievo appena approdato a quella scuola prestigiosa, Domenico Florio, che non ha mai fatto mistero del legame con il mio laboratorio, in cui si è formato e motivato al teatro. E' stata un'esperienza positiva andare a verificare come questo ragazzo abbia già avuto una sua piccola parte nello spettacolo di Ronconi. Un'opera pesante, ma che trattava un tema serio, il tema dei maneggi delle varie industrie per mantenersi a galla nella situazione molto problematica della crisi del '29, con speculazioni varie. A un certo punto, nel campo della produzione di carni, appunto, ce n'è uno che specula a danno di altri capitalisti, li riduce tutti sul lastrico, con le loro imprese e con i lavoratori, che fanno la fame. Sempre cinicamente, non si preoccupa delle conseguenze sulle maestranze e questa Giovanna, quando si rende conto di ciò che sta succedendo, interpreta le loro esigenze, si schiera con loro nella protesta e si chiamerà Santa Giovanna dei macelli perché si sacrificherà in questo settore della produzione di carni. Alla fine sarà coinvolto nel dissesto finanziario da lui provocato anche il protagonista malefico, quello che aveva pensato solo ai suoi interessi e a guadagnare a danno di tutti gli altri. Quindi la crisi del '29 analizzata da un punto di vista sociale, di rivendicazione delle esigenze delle grandi masse di lavoratori.

Ultima considerazione sul teatro di Bertolt Brecht è il suo procedere per stazioni, cioè per scene staccate, separate una dall'altra, che vuole essere una metafora del vivere sociale, nel senso che la nostra vita è fatta di tanti momenti separati, con noi divisi tra noi in situazioni divise tra loro. Cioè Brecht nel suo teatro espressionista ci vuole dire che in questo mondo non c'è comunicazione. Il problema grosso è quello dell'incontro tra i bisogni delle varie persone.

Possiamo ora passare a un altro grande protagonista dello stesso periodo, Beckett, un irlandese, con la genialità tipica del suo popolo, vissuto però per buona parte della sua vita a Parigi. E la sua produzione maggiore è in francese. Samuel Beckett è stato l'autore e il promotore di una drammaturgia che va sotto il nome di "teatro dell'assurdo" e ve ne diamo un'idea attraverso un testo famosissimo, "Aspettando Godot". I protagonisti sono due straccioni, due clochard. Quello che domina è il "nonsense", a cui siamo già un po' abituati attraverso i monologhi di Joyce e il flusso di coscienza. Lo stesso scollegamento è tra questi personaggi, perché si vuole indicare anche qui la difficoltà di comunicazione nel mondo moderno. L'assurdità che è in questo dialogo in realtà è nella società. Sono uno di fronte all'altro, quelli che stanno parlando, Vladimiro (io) ed Estragone (tu) e non si sa che cosa debba accadere...

VLADIMIRO Ecco gli uomini! Se la prendono con la scarpa quando la colpa è del piede. (Per la terza volta, si toglie il cappello, ci guarda dentro, ci fa scorrere la mano, lo scuote, ci picchia sopra, ci soffia dentro e lo rimette in testa) La cosa comincia a preoccuparmi. (Pausa. Estragone agita il piede dimenando le dita per far circolare l'aria). Uno dei ladroni si salvò. (Pausa). E' una percentuale onesta. (Pausa). Gogo...

ESTRAGONE Cosa?

VLADIMIRO E se ci pentissimo?

ESTRAGONE Di cosa?

VLADIMIRO Be'... (Cerca) Non sarebbe proprio indispensabile scendere ai particolari.

ESTRAGONE Di esser nati?

VLADIMIRO (scoppia in una gran risata, che subito soffoca, portandosi la mano al pube, col volto contratto) Proibito anche il riso.

ESTRAGONE Bel sacrificio.

VLADIMIRO Si può solo sorridere. (Il suo viso si fende in un sorriso esagerato, che si cristallizza, dura qualche istante, poi di colpo di spegne) Non è la stessa cosa. Comunque...

(...)

VLADIMIRO Puah!

estragone -(Ritorna al centro della scena e guarda verso il fondo) Luogo incantevole. (Si volta, avanza fino alla ribalta, guarda verso il pubblico) Panorami ridenti. (Si volta verso Vladimiro) Andiamocene.

VLADIMIRO Non si può.

ESTRAGONE Perché?

VLADIMIRO Stiamo aspettando Godot.

ESTRAGONE Già, è vero. (Pausa) Sei sicuro che sia qui?

VLADIMIRO Cosa?

ESTRAGONE Che lo dobbiamo aspettare.

VLADIMIRO -Ha detto davanti all'albero. (Guardano l'albero) Ne vedi altri?

ESTRAGONE Che albero è?

VLADIMIRO Un salice, sembrerebbe.

ESTRAGONE E le foglie dove sono?

VLADIMIRO Dev'essere morto.

ESTRAGONE Finito di piangere.

VLADIMIRO A meno che non sia la stagione giusta.

ESTRAGONE A me sembra piuttosto un cespuglio.

VLADIMIRO Un arbusto.

ESTRAGONE Un cespuglio.

VLADIMIRO -Un... (S'interrompe) Cosa vorresti insinuare? Che ci siamo sbagliati di posto?

ESTRAGONE Dovrebbe essere già qui.

VLADIMIRO Non ha detto che verrà di sicuro.

ESTRAGONE E se non viene?

VLADIMIRO Torneremo domani.

ESTRAGONE E magari dopodomani.

VLADIMIRO Forse.

ESTRAGONE E così di seguito.

VLADIMIRO Insomma...

ESTRAGONE Finché non verrà.

VLADIMIRO Sei spietato.

ESTRAGONE Siamo già venuti ieri.

VLADIMIRO Ah no! Qui ti sbagli.

ESTRAGONE Cosa abbiamo fatto ieri?

VLADIMIRO Cosa abbiamo fatto ieri?

ESTRAGONE Sì.

VLADIMIRO -Be'... (Arrabbiandosi) Per seminare il dubbio sei un campione.

ESTRAGONE Io dico che eravamo qui.

VLADIMIRO (Occhiata circolare) Forse il posto ti sembra familiare?

ESTRAGONE Non dico questo.

VLADIMIRO E allora?

ESTRAGONE Ma non vuol dire.

VLADIMIRO -Però, però... Quell'albero... (voltandosi verso il pubblico) ... quella torbiera.

ESTRAGONE Sei sicuro che era stasera?

VLADIMIRO Cosa?

ESTRAGONE Che bisognava aspettarlo?

VLADIMIRO Ha detto sabato. (Pausa). Mi pare.

ESTRAGONE Ti pare.

VLADIMIRO Devo aver preso nota. (Si fruga in tutte le tasche, strapiene di cianfrusaglie).

ESTRAGONE Ma quale sabato? E poi, è sabato oggi? Non sarà piuttosto domenica? (Pausa) O lunedì? (Pausa) O venerdì?

VLADIMIRO (guardandosi intorno affannatissimo come se la data fosse scritta sul paesaggio) Non è possibile.

ESTRAGONE O giovedì.

VLADIMIRO Come si fa?

ESTRAGONE Se si è scomodato per niente ieri sera, puoi star sicuro che oggi non verrà.

VLADIMIRO Ma tu dici che noi siamo venuti, ieri sera.

ESTRAGONE Potrei sbagliarmi. (Pausa). Siamo un po' zitti, se ti va.

VLADIMIRO (fisicamente) Mi va. (Estragone torna a sedersi per terra. Vladimiro agitatissimo percorre la scena avanti e indietro, si ferma di tanto in tanto a scrutare l'orizzonte. Estragone si addormenta. Vladimiro si ferma davanti a Estragone) Gogo...(Silenzio). Gogo...(Silenzio). Gogo!

Aspettano Godot,(nome che è un misto di "god", che significa "dio", e "ot", suffisso di Lancelot, insomma è una specie di personaggio epico e nello stesso tempo divino), che non arriva mai. Tutto è attesa di un ente, di qualcosa che non si materializza, che sta a dimostrare che tutta la nostra vita è un'attesa, ma niente si realizza dei nostri desideri. Anche questo riferimento iniziale ai ladroni, pensando che uno dei ladroni si salvò, sta a indicare che il giusto e l'ingiusto si dividono le probabilità in parti uguali.

Di Beckett si cita soprattutto quest'opera, che più delle altre ha impressionato il pubblico europeo, ma lui ha veramente rivoluzionato tutto, in altre commedie come "Finale di partita", "Giorni felici". Addirittura una volta, in "Respiro", mise in scena semplicemente la vita dell'uomo, attraverso la rappresentazione di un vagito, un respiro e un rantolo, che indicavano tre momenti fondamentali dell'esistenza; e la sua irlandesità, in fondo, è nel suo genio, ma anche nel suo porsi al di fuori delle convenzioni. Tutti gli irlandesi sono stati così perché hanno avuto una vita di grande difficoltà, nella loro e nelle generazioni precedenti, con la dominazione inglese. Sono noti i problemi sorti già nel Seicento, con la guerra per l'autonomia dell'Irlanda. Tanto che il primo grande genio di questo paese è Swift, l'autore dei "Viaggi di Gulliver", poi si prosegue e si arriva fino a Joyce e all'autore che vi abbiamo appena presentato.

Abbiamo ancora qualche minuto per presentarvi Eduardo, un autore che ci permette di rientrare nel campo italiano, anzi più esattamente napoletano. Però io ho sempre sostenuto che Eduardo vale per il suo teatro in lingua napoletana, ma anche per le traduzioni che se ne fanno in lingua italiana e in altre. E voglio darvi subito un esempio di un grandissimo testo che tutti conoscono, "Filumena Marturano", in questa parte riprodotta in italiano anziché in dialetto. Quando lo proponemmo in un progetto europeo sulla figura della donna, si diceva che perdeva molto del suo sapore e che non aveva senso una Filomena Marturano che si esprimeva nella lingua nazionale. In realtà, era il 2004, traducemmo il passo che vi leggeremo tra poco in spagnolo e così lo presentammo ad Almunecar, in Andalusia, con grande apprezzamento di un collega del posto, anche lui esperto di teatro, che non conosceva l'opera di Eduardo e la scoprì ascoltandola prima in italiano, quando venne a farci visita con i suoi studenti nel Molise, e poi in spagnolo, quando gliela

rappresentammo nella sua lingua, nei due spettacoli organizzati dalle due scuole per il progetto Comenius. Voglio dire che la cultura europea è fatta anche di trasmissione in una lingua comprensibile, che ci permette di nutrirci a vicenda, uscendo fuori dai limiti del dialetto. Poiché ho citato l'esperienza, ricordo che il progetto europeo si chiamava "La donna nella tradizione europea", tutto basato sul teatro, con testi originali e d'autore, in italiano, inglese, francese e spagnolo, con inserimenti di contributi degli spagnoli nel nostro spettacolo "Domina" e di contributi nostri in quello loro "Ariana en el laberinto". Un progetto premiato a Gorizia, come il migliore nel campo dell'uso del teatro per l'apprendimento delle lingue.

Tornando a noi, prima di leggere, diciamo pure che Filomena è una prostituta che fa la scelta di cominciare a lavorare per il futuro di tre ragazzi, tre figli che ha avuto da diversi clienti. E' il momento in cui Filomena rivela ai ragazzi che sono figli suoi, di una prostituta. A te, Mariateresa, il merito di farci credere che non è necessario il dialetto per dare efficacia e verità a questo personaggio...

FILOMENA: Siete miei figli, e io sono Filomena Marturano. Non c'è bisogno di dire altro. Avrete sentito parlare di me. Però ho qualcosa da dire, di quando avevo 17 anni. Un basso nero, affumicato, dove l'estate non si respira il caldo perché la gente è assai e l'inverno il freddo fa sbattere i denti, dove non c'è luce nemmeno a mezzogiorno. In un basso di quelli stavo io con la mia famiglia. Una folla! Ci coricavamo senza dire buonanotte e ci svegliavamo senza dire buongiorno. Una parola buona me la disse mio padre. E ancora tremo. Disse: "Ti stai facendo grossa e qui non c'è da mangiare. Lo sai?" La sera ci mettevamo a tavola. Un piatto grosso e non so quante forchette. Forse non era vero, ma ogni volta che mettevo la forchetta nel piatto mi sentivo guardare. Mi pareva di rubare quel mangiare. Avevo 17 anni. Passavano le signorine vestite bene, con belle scarpe, e io le guardavo...Una sera incontrai una compagna che manco la riconobbi, tanto era vestita bene. Mi disse: "Così...così...così". Non dormii tutta la notte...E il calore...il calore...e conobbi a te...Non li ho uccisi i figli! La famiglia! 25 anni ci ho pensato! E vi ho cresciuti, vi ho fatto uomini, ho rubato a lui (mostra Domenico) per crescerli!

Vi risparmiamo la sorpresa di questi ragazzi e anche le diverse reazioni: c'è chi accoglie in lei comunque una madre, chi è perplesso e chi scappa proprio sbattendo la porta. Uno è figlio di Domenico, ma lei vuole aiutare tutti e tre. Andiamo al punto in cui Domenico viene richiamato da Filomena alle sue responsabilità. Vediamo come vanno le cose. Lui le sta dicendo intanto...

DOMENICO: (vanno via) Sei una pazza, hai voluto guastare la pace di quei ragazzi! Perché gliel'hai detto?

FILOMENA: Perché uno di quei tre è figlio a te!

DOMENICO: E chi ti crede?

FILOMENA: Uno di quei tre è figlio a te!

DOMENICO: Ma stai zitta!

FILOMENA: Ti potevo dire che tutt'e tre ti erano figli. Ci avresti creduto.

DOMENICO: Non è vero!

FILOMENA: E' vero, Domenico, è vero! Una sera, una di quelle tante, che quando te ne andavi mi regalavi cento lire...una sera mi dicesti: "Filomena, facciamo vedere che ci vogliamo bene". E spegnesti la luce. Io quella sera ti ho voluto bene veramente. Tu no, avevi fatto vedere...e quando accendesti la luce un'altra volta mi desti il solito biglietto da cento lire. Io ci ho segnato la data. Tu

poi partisti e ti ho aspettato come una santa! Quando capii che non avevi capito niente, tornai a fare quello che facevo prima.

DOMENICO: E chi è?

FILOMENA: Eh no, questo non te lo dico! Devono essere uguali tutti e tre.

DOMENICO: E chi è?

FILOMENA: Devono essere uguali tutti e tre!

DOMENICO: E sono uguali tutti e tre! Sono figli tuoi! Non li conosco...Vattene!

FILOMENA: Va bene. E ricordati. Se quello che ti ho detto lo dici ai miei figli, ti uccido! Domani mando a prendere la roba mia. (prende dal seno un medaglione, lo apre e ne cava un vecchio biglietto da cento ripiegato, ne strappa un pezzetto, poi, rivolta a Domenico) Ci avevo segnato un mio conto...Tieni. (poggia il biglietto sul tavolo) I figli non si pagano!

Famosa battuta di Filomena. Il tema è chiaro. Si è sempre responsabili delle proprie azioni, anche quando si sta usando una donna per un rapporto a pagamento. Ma Eduardo tutto, sul quale faremo un grande volo generale, è pieno di riflessione esistenziale. Pensiamo a "Napoli milionaria", una commedia, tragedia, anzi, si potrebbe dire, in cui si parla di una Napoli che durante la guerra fa la borsa nera. Il vero tema è la famiglia, che si disgrega perché pensano tutti a fare soldi, tra l'altro su problemi e sfortune degli altri. E quindi c'è già un giudizio di Eduardo sull'egoismo della gente, prima che sui problemi dell'unità familiare, che viene messa in discussione. Il protagonista riesce a mettere tutto a posto, con grande pazienza interviene per far capire a tutti gli altri che stanno sbagliando.

La stessa cosa accade in "Natale in casa Cupiello", dove il protagonista cerca di coltivare nel suo presepe l'idea di una famiglia unita. E nessuno se lo fila, compreso Lucariello ("Scetate, song 'e nnove ecc.), che appunto non si sveglia, e non vuole apprezzare il presepe (Te piace 'o ppresepe?- No, nun me piace). E si va avanti così. Ma in questo ostinarsi, da parte del vecchio protagonista, a tentare di fare amare il suo presepe, sta l'idea di voler difendere la stabilità del nucleo familiare, che nella società consumistica e anche aggressiva si sta perdendo. Anche qui ci sono delle storie veramente gravi, che in questo caso non si attenuano nemmeno nel finale della commedia.

In "Questi fantasmi", a tutti nota, la storia di una casa abitata dai fantasmi, che perciò nessuno vuole, un poveraccio trova un fitto bassissimo proprio perché è accompagnata da questa fama. La realtà è che, e qui si innesta sempre il tema della famiglia, questo protagonista non si accorge, o finge di non accorgersi, questo lascia alla nostra interpretazione Eduardo, che il fantasma che compare è l'amante di sua moglie, che gli fa dei regali continuamente. Tanto che la moglie pensa che lui sappia benissimo cosa accada e faccia quindi il cornuto contento per ottenere il sostegno economico che questa persona assicura in cambio del rapporto che ha con lei. E' quindi la tragedia dell'opportunismo che è generata dalla povertà.

E poi ancora "Non ti pago", tragedia sempre della rivalità su quello che si dice in sogno per le scommesse: i numeri che vengono in sogno al protagonista sono presi da un altro che se li gioca e vince; e si disputa se la vincita sia di chi ha giocato o di chi ha sognato.

Infine, tra le tante altre, la più significativa secondo me è "Le voci di dentro". Protagonista è un vecchio che non parla più, che si è ritirato in una piccola soffitta, un sopralzo comunicante con l'appartamento, e si esprime soltanto con i fuochi d'artificio, che erano il suo lavoro. C'è però chi sa interpretarlo: un tricchetracche e un bengala significa una cosa, due bengala un'altra e così via. Si rifiuta di parlare per esprimere il suo dissenso nei confronti di una società che non condivide.

Eduardo è figlio di Eduardo Scarpetta, figlio naturale e non legittimo, ha recitato già da bambino nel teatro del padre, a sua volta ha creato una compagnia con e anche contro il fratello Peppino e

la sorella Titina (non sono mai andati d'accordo). Tutta realtà che sembra essere dominio napoletano, ma questo forse è l'orgoglio, ma anche il difetto, il limite della posizione di Eduardo nella letteratura. La rivendicazione della napoletanità può costituire il giusto orgoglio di un ambiente che è votato al teatro. Però questo insistere eccessivamente su questo motivo chiude questa produzione nell'ambito nazionale e addirittura regionale. In fondo Eduardo ha dato ottime prove nelle traduzioni, intervenendo sulla "Tempesta" di Shakespeare, su Pirandello, come abbiamo visto, con una memorabile interpretazione del "Berretto a sonagli", sia in teatro che in televisione, ha mostrato atti di apertura al mondo del teatro italiano, europeo e mondiale, ma è stato frenato dalla "napoletanità".

Chiudiamo con questo la lezione dedicata al teatro europeo del Novecento. Arrivederci.

VENTICINQUESIMA LEZIONE

TEATRO EUROPEO: GARCIA LORCA

Venticinquesima lezione, con Mariateresa, dedicata sempre al teatro europeo, in particolare a Federico Garcia Lorca. Presenteremo tanto del suo teatro, che è abbastanza vasto. Non è una molteplice e vasta drammaturgia, però sono molti i riferimenti e i passi riproducibili, perché tutti estremamente significativi, e diverse sono le parti femminili, per cui, Mariateresa, ti ritroverai meglio ambientata in queste interpretazioni.

Il teatro di Lorca è stato spesso centrato su figure femminili, non a caso. Non vorrei dire la banalità del fatto che Lorca fosse omosessuale. Non è questo il motivo. Sapeva che la donna era l'elemento debole della società e su di lei si concentravano o si riverberavano tutte le ingiustizie di un comportamento che spesso le metteva ai margini. Basti partire per esempio da un'opera di cui riproduciamo qualche immagine registrata, la prima con cui ho avuto un contatto nella mia esperienza di teatro con gli studenti nel mio liceo, "La casa di Bernarda Alba", alla quale sono poi legati tanti ricordi, incluso il regista, da poco scomparso.

Era appunto la storia di una casa, quella di Bernarda Alba, una donna che ossessionava e controllava le figlie e impediva loro di uscire fuori per cercare l'amore e aveva stabilito che una sola di loro doveva sposarsi, mentre le altre dovevano aspettare o rinunciare. Tragedia, quindi, della privazione dell'amore, tragedia della prevaricazione sulla donna, poi ancora più insistente perché operata da un'altra donna. Infatti ideammo una scenografia particolare: i muri della casa erano lenzuoli, bianchi naturalmente, a richiamare il grande appuntamento, la grande esigenza erotica di queste ragazze che non potevano trovare l'amore fuori da questa casa nella quale vivevano rinchiusi; poi mettemmo dei colori, i colori di Mirò, sul proscenio, a indicare la vita, verso la quale volevano andare e che era loro negata.

Tutte finiscono per innamorarsi dell'unico uomo che si presenta intorno a questa casa, che è il promesso sposo di una di loro. Tutto si sviluppa fino a un evento tragico, che una di queste ragazze si uccide.

(Segue il video della rappresentazione, presso il teatro Savoia di Campobasso, ad opera del primo laboratorio del liceo "Principessa Elena", prima che cambiasse il suo nome in "Galanti".
Trascriviamo le parti relative)

BERNARDA: Escano da dove sono entrati. Non voglio che passino di qui.

RAGAZZA: (ad Angustias) C'era Pepe il Romano fra gli uomini delle visite.

ANGUSTIAS: Sì, c'era.

BERNARDA: C'era sua madre. Lei ha visto sua madre. Pepe non l'abbiamo veduto né lei né io.

RAGAZZA: M'era sembrato...

BERNARDA: Chi c'era, era il vedovo di Durajalì. Stava molto vicino a tua zia. Quello l'abbiamo visto tutte.

2°DONNA: (tra sé, sottovoce) Serpe maledetta!

3°DONNA: (tra sé, sottovoce) Lingua tagliente!

BERNARDA: Le donne in chiesa non devono guardare altro uomo che il prete dell'ufficio, solo quello, perché porta la sottana. Se una volta la testa, è perché va cercando il calore dei pantaloni.

1°DONNA: (tra sé, sottovoce) Vecchia dannata!

LA PONZIA: (fra i denti) Tizzone d'inferno!

BERNARDA: Sia lodato Iddio!

TUTTE: (segnandosi) Sia per sempre benedetto e lodato.

BERNARDA: Riposa in pace coi santi custodi del capezzale!

TUTTE: Riposa in pace!

BERNARDA: Con l'angelo San Michele e la sua spada giustiziera.

TUTTE: Riposa in pace!

BERNARDA: Con la chiave che tutto apre e con la mano che tutto rinserra.

TUTTE: Riposa in pace!

BERNARDA: Con l'anime beate e le fiammelle dei campi.

TUTTE: Riposa in pace!

BERNARDA: Con la santa carità e l'anime del cielo e del mare.

TUTTE: Riposa in pace!

BERNARDA: Concedi il riposo al tuo servo Antonio Maria Benavides e porgigli la corona della tua santa gloria.

TUTTE: Amen.

BERNARDA: (si leva in piedi e canta) Requiem aeternam dona eis Domine.

TUTTE: (in piedi e cantando al modo gregoriano) Et lux perpetua luceat eis.

(...)

BERNARDA: (infuriata) Angustias! Angustias!

ANGUSTIAS: (entrando) Cosa comanda?

BERNARDA: Cosa stavi guardando? Chi guardavi?

Pausa

ANGUSTIAS: Nessuno.

BERNARDA: Ti pare decenza che una donna della tua condizione vada gettando l'esca dietro a un uomo, lo stesso giorno della messa funebre di suo padre? R: Tu!

ANGUSTIAS: Nessuno!

BERNARDA: (andando verso di lei e battendola) Smorfiosa! Sdolcinata!

LA PONZIA: (accorrendo) Calmati, Bernarda! (La trattiene)

Angustias piange

BERNARDA: Fuori di qui! Tutte quante!

Escono

LA PONZIA: Lei l'ha fatto senza dare importanza a ciò che faceva, ch'è effettivamente sta male. Io son rimasta, quando l'ho vista sgattaiolare verso il patio! Lì si è messa dietro una finestra, a sentire quello che dicevano gli uomini, che come al solito erano discorsi che non si possono sentire.

BERNARDA: Per questo vengono ai funerali. (con curiosità) Di che parlavano?

LA PONZIA: Parlavano di Paca la Colabrodo. Stanotte hanno legato suo marito a una mangiatoia e lei se la son portata in groppa al cavallo fin sull'alto dell'uliveto.

BERNARDA: E lei?

LA PONZIA: Contenta come una pasqua. Dicono che andava coi seni di fuori e Massimiliano la portava in braccio come se stesse suonando la chitarra. Che schifo!

BERNARDA: E poi che è successo?

LA PONZIA: Quello che doveva succedere. Tornarono che era quasi giorno. Paca aveva i capelli sciolti e una corona di fiori in testa.

BERNARDA: E' l'unica malafemmina che abbiamo in paese.

LA PONZIA: E non è di qua. E' di molto lontano. E anche quelli che sono andati con lei son figli di forestieri. Gli uomini di qua non sono capaci di farle certe cose.

BERNARDA: No, ma gli piace vederle e commentarle, e si succhiano le dita ogni volta che ne càpita una.

LA PONZIA: E raccontavano dell'altro.

BERNARDA: (guardando da una parte e dall'altra con un po' di timore) Che cosa?

LA PONZIA: Ho vergogna a dirlo.

BERNARDA: E mia figlia è stata lì a sentire!

LA PONZIA: Come no?

BERNARDA: Quella è tutta le sue zie. Così bianche e untuose, e poi facevano gli occhi di bue al più piccolo complimento di un barbierucolo. Quanto bisogna soffrire e lottare perché le persone siano oneste e non sgarrino strada!

LA PONZIA: E' che le tue figlie sono ormai in età di concludere! Anzi, poco fastidio, ti danno! Angustias deve avere molto più di trent'anni.

BERNARDA: Trentanove giusti.

LA PONZIA: Figurarsi! E non ha mai avuto un fidanzato...

BERNARDA: (infuriata) Non l'ha avuto nessuna e non ne hanno bisogno. Possono farne benissimo a meno.

LA PONZIA: Non volevo offenderti.

BERNARDA: Per cento leghe all'intorno non c'è chi sia degno di avvicinarle. Gli uomini di qui non sono della loro condizione. O vorresti che le dessi a un bracciante?

(...)

ANGUSTIAS: Madre, mi lasci uscire.

BERNARDA: Uscire? Dopo che ti sarai tolta quella cipria dalla faccia. Tale e quale alle tue zie! Civetta! Svenevole! (Le toglie con furia la cipria dal viso con un fazzoletto) E ora vattene!

LA PONZIA: Non essere così tirannica!

BERNARDA: Benché mia madre sia pazza, io ho i sensi a posto e so perfettamente quello che faccio.

(...)

ATTO SECONDO

Le figlie di Bernarda cuciono. Maddalena ricama. E' con loro la Ponzia.

(...)

LA PONZIA: (...) Evaristo cominciò ad avvicinarsi, ad avvicinarsi, pareva che volesse penetrare nell'inferriata, finché disse a voce bassissima: Lascia che ti tocchi.

(Ridono tutte. Amelia si alza correndo e spia da una delle porte)

AMELIA: Ssss...Che non ci sentano!

LA PONZIA: Poi si portò bene. Avrebbero potuto venirgli altre manie, invece si mise ad allevare canarini finché non morì. A voi che siete zitelle vi conviene sapere, comunque, che dopo quindici giorni di matrimonio l'uomo abbandona il letto per la tavola, e poi la tavola per l'osteria; e la moglie che non si rassegna marcisce piangendo in un angolo.

AMELIA: Tu ti rassegnasti?

LA PONZIA: Io l'ho fatto filare.

MARTIRIO: E' vero che gliele hai suonate diverse volte?

LA PONZIA: S, è vero. E una volta per poco non lo lascio guercio.

MADDALENA: Così dovrebbero essere tutte le donne.

LA PONZIA: Io sono della scuola di vostra madre. Un giorno non so che mi disse, e io gli ammazzai tutti i canarini col pestello del mortaio.

Ridono

MADDALENA: Adele, che cosa ti stai perdendo!

AMELIA: Adele!

Pausa

MADDALENA: Vado a vedere (Esce)

LA PONZIA: Quella ragazza non sta bene.

MARTIRIO: Per forza, dorme pochissimo.

LA PONZIA: E che fa?

MARTIRIO: Che so io di quello che fa lei!

LA PONZIA: Tu dovresti saperlo meglio di me, perché dormite separate da una parete.

ANGUSTIAS: E' l'invidia che se la mangia.

AMELIA: Non esagerare.

ANGUSTIAS: Gliela leggo negli occhi. Sta facendo uno sguardo da pazza.

MARTIRIO: Non parlate di pazzi. Questo è l'unico posto dove non si deve pronunziare questa parola.

Maddalena entra con Adele

MADDALENA: Dunque non dormivi?

ADELE: Non mi sento bene.

MARTIRIO: (con intenzione) Non hai dormito bene stanotte?

ADELE: Sì.

MARTIRIO: E allora?

ADELE: (con forza) Lasciami in pace! Se dormo o veglio, non devi impicciarti dei fatti miei. Del mio corpo ne faccio quel che mi pare!

MARTIRIO: Era solo interessamento verso di te.

ADELE: Interessamento o spirito d'inquisizione? Non stavate cucendo? Continuate a cucire...
(...)

MARTIRIO: Amelia!

AMELIA: (sulla porta) Che?

Pausa

MARTIRIO: No. Nulla.

Pausa

AMELIA: Perché mi hai chiamata?

Pausa

MARTIRIO: M'è sfuggito. Senza rendersene conto.

Pausa

AMELIA: Còricati un poco.

ANGUSTIAS: (entrando furibonda in scena, e in modo che vi sia un forte contrasto con i clienti di prima) Dov'è il ritratto di Pepe che tenevo sotto il cuscino? Chi ce l'ha di voi?

MARTIRIO: Nessuno.

AMELIA: Neanche se Pepe fosse un san Bartolomeo d'argento!

ANGUSTIAS: Dove sta il ritratto?

Entrano la Ponzia, Maddalena e Adele

ADELE: Che ritratto?

ANGUSTIA: E' una di voi che me l'ha nascosto.

MADDALENA: E hai il coraggio di dire una cosa simile?

ANGUSTIAS: Stava in camera mia e ora non c'è più.

MARTIRIO: Se ne sarà scappato in cortile a mezzanotte. A Pepe piace camminare con la luna.

ANGUSTIAS: Non scherzare! Quando viene Pepe glielo dico.

LA PONZIA: No. Uscirà fuori prima! (guardando Adele)

ANGUSTIAS: Mi piacerebbe sapere chi è di voi che ce l'ha.

ADELE: (guardando Martirio) Chiunque, meno io!

MARTIRIO: (con intenzione) Si capisce!

BERNARDA: (entrando) Che scandalo è questo nelle mia casa e proprio nel silenzio della calura! Le vicine staranno con gli orecchi attaccati ai muri.

ANGUSTIAS: Mi hanno tolto il ritratto del mio fidanzato.

BERNARDA: (feroce) Chi? Chi?

ANGUSTIAS: Queste qua.

BERNARDA: Chi è stata di voialtre? (silenzio) Rispondete! (silenzio, a Ponzia) Rovista le camere, guarda mei letti. Ecco che cosa vuol dire non tenervi più strette. Mi dovrete sognare anche la notte! (ad Angustias) Ne sei sicura?

ANGUSTIAS: Sì.

BERNARDA: Lo hai cercato bene?

ANGUSTIAS: Sì, madre.

Stanno tutte in piedi in un silenzio imbarazzato

BERNARDA: Proprio alla fine della mia vita mi state facendo bere il più amaro veleno che può soffrire una madre. (a Ponzia) Non lo trovi?

LA PONZIA: (rientrando) Eccolo.

BERNARDA: Dove l'hai trovato?

LA PONZIA: Era...

BERNARDA: Dillo pure, non aver paura.

LA PONZIA: (stupitissima) Fra le lenzuola del letto di Martirio.

BERNARDA: (a Martirio) E' vero?

MARTIRIO E' vero!

BERNARDA: (avvicinandosi a lei e colpendola) Che tu possa morire accoltellata. Mosca morta! Scheggia di vetro!

MARTIRIO: (con fierezza) Madre, non mi batta!

BERNARDA: Ti batterò quanto mi pare.

MARTIRIO: Se io la lascio! Ha capito? Si faccia indietro!

LA PONZIA: Non mancare di rispetto a tua madre.

ANGUSTIAS: (trattenendo Bernarda) Lasciala, ti prego!

BERNARDA: Non ci hai più neanche lagrime negli occhi.

MARTIRIO: Non mi metterò certamente a piangere per farle piacere.

BERNARDA: Perché hai preso il ritratto?

MARTIRIO: Non posso fare uno scherzo a mia sorella? Perché avrei dovuto volerlo?

ADELE: (saltando su, piena di gelosia) Non è stato uno scherzo, no! A te non sono mai piaciuti gli scherzi. E' stato ben altro che ti scoppiava in petto per venir fuori. Dillo, dillo chiaramente!

MARTIRIO: Zitta, non mi far parlare, che se parlo io s'uniranno l'uno coll'altro questi muri dalla vergogna!

ADELE: La malignità non ha limiti quando deve inventare.

BERNARDA: Adele!

MADDALENA: Siete pazze.

AMELIA: Ci state lapidando coi vostri cattivi pensieri.

MARTIRIO: 'è chi fa cose ben più cattive.

ADELE: Fino a quando non si spoglieranno nude una volta per sempre e se le porterà il fiume.

BERNARDA: Perfida!

ANGUSTIAS: Io non ho nessuna colpa se Pepe il Romano ha messo gli occhi su di me.

ADELE: Sui tuoi danari!

ANGUSTIAS: Madre!

BERNARDA: Silenzio!

MARTIRIO: Sui tuoi terreni e i tuoi alberi.

MADDALENA: Proprio così!

BERNARDA: Silenzio, ho detto!...

(...)

LA PONZIA: Adele! Quella sarebbe la sposa giusta per il Romano!

BERNARDA: Le cose non sono mai come le vorremmo.

LA PONZIA: Ma durano fatica a sviarsi dalla loro vera inclinazione. Che Pepe si unisca con Angustias non sembra male soltanto a me, lo malvedono tutti, anche l'aria. Chi lo sa se la spunteranno.

BERNARDA: E ricominciamo di nuovo!...Non fai che insinuare per riempirmi di incubi. E io non voglio capirti, perché se arrivassi a capire fin dove vuoi giungere, dovrei graffiarti la faccia.

LA PONZIA: Non scorrerebbe il sangue per un graffio!

BERNARDA: Per fortuna le figlie mie mi rispettano e non hanno mai deviato dalla mia volontà.

LA PONZIA: Sì, è vero. Ma basta che le lasci un momento libere e ti scapperanno sui tetti.

BERNARDA: Le farò discendere io a sassate!

(...)

ATTO TERZO

(...)

LA PONZIA: Io non ci posso far nulla. Ho cercato di fermare gli eventi, ma ormai mi fanno troppa paura. Senti questo silenzio? Ebbene, c'è una tempesta in ogni camera. Il giorno che scoppieranno, saremo tutte travolte. Io quello che avevo da dire l'ho detto.

SERVA: Bernarda crede che non ci sia nessuno capace di fargliela, e non sa che forza ha un uomo fra tante donne.

LA PONZIA: La colpa non è tutta di Pepe il Romano. E' vero che l'anno scorso venne dietro ad Adele e che questa ha perso la testa per lui., ma lei doveva stare al suo posto e non provocarlo. Un uomo è sempre un uomo.

(...)

MARTIRIO: (a bassa voce) Adele. (pausa, arriva sino alla porta, a voce alta) Adele!

Appare Adele: è un po' spettinata

ADELE: Perché mi cerchi?

MARTIRIO: Lascia quell'uomo!

ADELE: Chi sei tu per ordinarmelo?

MARTIRIO: non è quello il posto di una donna onesta.

ADELE: Che voglia hai di occuparlo tu!

MARTIRIO: (a voce alta) E' venuto il momento che io ti parli. Questo non può continuare!

ADELE: Questo non è che il principio. Ho avuto la forza di farmi avanti. Ho avuto il coraggio e le capacità che tu non hai. Ho visto la morte sotto questo tetto e sono uscita a cercare ciò che era mio, ciò che mi apparteneva.

MARTIRIO: ma quell'uomo senz'anima è venuto per un'altra. Tu ti sei messa in mezzo.

ADELE: E' venuto per il danaro, ma ha sempre tenuto gli occhi su di me.

MARTIRIO: Io non permetterò che tu travolga la casa. Egli sposerà Angustias.

ADELE: Lo sai meglio di me che non l'ama.

MARTIRIO: Lo so.

ADELE: E sai che ama me. L'hai visto tu stessa.

MARTIRO: (avvilita) Sì.

ADELE: (avvicinandosi) mi ama. Mi ama.

MARTIRIO: Conficcami un coltello nella carne, se vuoi, ma non dirlo più.

ADELE: Per questo vuoi impedirmi di andare con lui. Che baci la donna che non ama, a te non importa, e a me nemmeno. Con Angustias può stare cento anni, ma che baci me, è una cosa terribile, perché lo ami anche tu. Lo ami.

MARTIRIO: (drammatica) Sì. Lascia che lo dica con la testa fuori dalle coperte. E che mi si rompa il petto come una melagrana piena di amarezza. Sì, lo amo!

ADELE: (in uno slancio, e abbracciandola) Oh, Martirio, Martirio, io non ne ho colpa!

MARTIRIO: Non abbracciarmi. Non cercare di far piangere i miei occhi. Il mio sangue non è più il tuo. Vorrei guardarti come una sorella, ma non ti guardo più se non come una donna. (la respinge)

ADELE: Allora non c'è più niente da fare. Chi si deve affogare, affoghi. Pepe il Romano è mio. Lui mi porterà ai giunchi della riva.

MARTIRIO: Questo non avverrà.

(...)

Si ode un tonfo

BERNARDA: Adele, Adele!

LA PONZIA: (alla porta) Apri!

BERNARDA: Apri. Non credere che le pareti riparino dalla vergogna.

SERVA: (entrando) Si sono alzati i vicini.

BERNARDA: (a bassa voce, come ruggendo) Apri o getterò giù la porta! (pausa, tutto resta in silenzio) Adele! (si allontana dalla porta) Porta un martello!

La Ponzia dà uno spintone ed entra, Come entra, dà un grido e si ritrae

BERNADA: Che c'è?

LA PONZIA: (si mette le mani al collo) Dio ci guardi da una simile fine!

Adele si uccide per la vergogna e per la paura di aver perso il suo Pepe. "La casa di Bernarda Alba" è la metafora del sistema autoritario vigente, non soltanto delle imposizioni che gravano sulla donna nella società, ma in generale della dittatura che impone i suoi meccanismi alla nazione spagnola. Garcia Lorca fu protagonista, infatti, della lotta contro Franco e agli inizi della guerra civile, nel 1936, fu ucciso. Era nato nel 1898, apparteneva a quella famosa generazione che legava diversi grandi interpreti e che era diventata poi anche la "generazione del '27", di autori che si erano incontrati a Parigi, svolgendo diverse attività nel campo artistico, citati, come abbiamo già ricordato, in un recente film di Woody Allen che dà una ricostruzione di quella Parigi piena di vitalità. E la sua fine, oltre che apparire come una grandissima ingiustizia, ha segnato un grande confine tra dittatura e rivendicazioni sociali nella Spagna del tempo, cioè Lorca è diventato il simbolo delle vittime che fa la tirannia.

Ma Lorca, oltre che scrivere poesie molto efficaci, suggestive e piene di pathos, oltre che amare moltissimo la musica che accompagna i suoi versi, oltre che essere interprete di un teatro popolare, con la sua "Barraca", il suo progetto di portare il teatro appunto al popolo, girando, come facevano i comici dell'arte, come aveva fatto lo stesso Cervantes con il suo "Don Chisciotte" e con altre commedie da lui scritte, è anche autore di alcuni testi fondamentali. Tra questi c'è "Bodas de sangre", "Nozze di sangue", da cui riportiamo e leggiamo il dialogo tra la Novia (la

sposa) e la Criada (la serva). Io sarò la vecchia serva, tu invece la novia, la promessa sposa. E' protagonista il solito triangolo, una promessa sposa, un promesso sposo e un altro uomo...

CRIADA: Muoio dalla voglia di vedere i regali

NOVIA: Non ti riguarda

CRIADA: Dài, lasciameli vedere...

NOVIA : Ho detto che non voglio!

CRIADA: Almeno le calze, dicono che sono tutte corte!

NOVIA: Certo che no!

CRIADA: E va bene...Oh Dio, sembra che tu non abbia voglia di sposarti!

NOVIA: Ah...(mordendosi la mano con rabbia)

CRIADA: Dài, che ti succede? Ti dispiace abbandonare la tua vita da regina? Non pensare a queste cose tristi. Ne hai motivo? Nessuno. Dài, andiamo a vedere i regali. (prendendo un pacco)

NOVIA: (Prendendole i polsi con forza) Ti ho già detto di lasciar perdere!

CRIADA: Ahi...lasciami!

NOVIA: Lascia i regali!

CRIADA: Hai più forza di un uomo.

NOVIA: Perché, non ho mai fatto dei lavori da uomo io? Magari lo fossi!

CRIADA: Non parlare così!

NOVIA: Stai zitta ho detto! Parliamo di altro.

(La luce scompare dalla scena. Lunga pausa)

CRIADA: Hai sentito il rumore di un cavallo stanotte?

NOVIA: A che ora?

CRIADA: Dovevano essere le tre.

NOVIA: Sarà stato un cavallo fuggito dalla mandria.

CRIADA: No, c'era anche un cavaliere.

NOVIA: Come fai a saperlo?

CRIADA: Perché l'ho visto. Ero in piedi vicino alla finestra.

NOVIA: Sicuramente sarà stato il mio fidanzato, spesso è passato di qui a quell'ora.

CRIADA: No.

NOVIA: Perché? Hai visto chi era?

CRIADA: Sì.

NOVIA: Chi era?

CRIADA: Era Leonardo.

NOVIA: Tu menti, bugiarda! Per quale motivo doveva venire qui?

CRIADA: Eppure ti dico che è venuto.

NOVIA: Stai zitta! Che la tua lingua sia maledetta! (si sente il rumore di un cavallo)

CRIADA: (dalla finestra) Guarda, affacciati. E' lui?

NOVIA: E' lui!

E la novia deve confessare che c'è un altro. E questo prepara poi la tragedia che è nel seguito di quest'opera. Poi abbiamo "Dona Rosita soltera", "Donna Rosita nubile". In spagnolo chiamano solitarie, sole, le donne che non si sposano, nubili. Il dramma di Rosita è quello di non essersi sposata. Ora tu sarai Rosita, in un suo famoso monologo, mentre dietro di te scorreranno le immagini di un'altra interpretazione dello stesso passo, inserita nella rappresentazione della "Casa di Bernarda Alba", sempre del liceo "Galanti", con l'idea che le storie di Rosita e, come vedremo,

Yerma, potessero integrare il quadro della situazione femminile, da chi non può trovare l'amore per imposizione, a chi non può per sfortuna a chi non può avere la gioia di un figlio. Sempre ricordando che la condizione femminile nel teatro di Lorca è metafora della condizione di tutti gli oppressi...

ROSITA: Mi sono abituata a vivere molti anni fuori di me, pensando a cose che stavano molto lontano, e ora che queste cose non esistono più continuo a girare per un luogo freddo, cercando un'uscita che non troverò mai. Io sapevo tutto. Sapevo che si era sposato. Si incaricò di dirmelo un'anima caritatevole, e ho ricevuto le sue lettere con un'illusione piena di lacrime che mai mi era capitata. Ma lo sapevano tutti e mi sentivo mostrata a dito in un modo che metteva in ridicolo la mia modestia di fidanzata e dava un'aria grottesca al mio ventaglio di zitella.

Ogni anno che passava era come un indumento intimo che strappavano dal mio corpo. E oggi si sposa un'amica e domani un'altra e un'altra e domani ha un figlio e cresce e viene a mostrarmi i suoi voti nei compiti in classe e si fanno case nuove e canzoni nuove e io uguale, con la stessa angoscia, uguale; io, la stessa di prima, che taglio lo stesso garofano, che vedo le stesse nubi e un giorno scendo al passeggio e mi rendo conto che non conosco più nessuno, ragazzi e ragazze mi lasciano indietro perché mi stanco e uno dice: "Ecco la zitellona!" E un altro bello, con i capelli ricci, che commenta: "A quella non c'è più chi l'addenta!" E io lo sento e non posso gridare e vado avanti, con la bocca piena di veleno e con una voglia enorme di fuggire, di togliermi le scarpe, di riposare e non muovermi più dal mio angolino.

Ormai sono vecchia. Ieri ho sentito dire la governante che ancora potrei sposarmi. In nessun modo. Non pensarci nemmeno. Ormai ho perso la speranza di farlo con chi volevo...e con chi voglio. tutto è finito. E tuttavia, pur avendo perduto ogni illusione, mi addormento e mi sveglio con la più terribile delle sensazioni, che è la sensazione di avere la speranza morta...Voglio fuggire, non vedere, voglio rimanere serena, vuota (non ha il diritto una povera donna di respirare liberamente?). Eppure la speranza mi perseguita, mi gira intorno, mi morde, come un lupo moribondo che serra i suoi denti per l'ultima volta.

Ecco ora la donna che non può avere figli, Yerma, che sarai ancora tu, Mariateresa, mentre io sarò Maria, l'amica che la incontra con il suo bambino. Anche in questo caso recitiamo davanti alle immagini di quella rappresentazione del teatro Savoia di cui dicevamo...

YERMA: Ahi, che prato di dolore, ahi, che porta chiusa alla bellezza. Chiedo un figlio per non soffrire e il vento mi offre dalie di luna addormentata. Ho due fonti di latte e di tepore nel mio cuore che come zoccoli di furioso cavallo fanno sbattere i rami della mia angoscia. Ahi, seni ciechi sotto la mia veste, ahi, colombe senza occhi né candore! Un dolore prigioniero mi sta inchiodando vespe sulla nuca; ma tu devi venire, amore, mio bambino, perché l'acqua dà il sale, la terra frutta e il nostro ventre protegge teneri bambini come le nubi portano dolce pioggia. (passa Maria) Maria, perché passi tanto di fretta davanti alla mia porta?

MARIA: Quando vado con il bambino lo faccio, come sempre piangi!

YERMA: Hai ragione.

MARIA: Mi dà tristezza che tu abbia invidia.

YERMA: Non è invidia quella che ho, è miseria.

MARIA : Non lamentarti!

YERMA: Come potrei non lamentarmi quando vedo te e le altre donne piene dentro di fiori e vedendomi così inutile in mezzo a tanta bellezza!

MARIA: Però hai altre cose! Se mi ascoltassi potresti essere felice. (Le dà il bambino)

YERMA: La donna del campo che non dà figli è inutile come un mazzo di spine ed è anche cattiva; perché anche io faccio parte di questa malattia, allontanata dalla mano di Dio. (Le restituisce il bambino) Prendilo, con te sta meglio, le mie non devono essere mani di madre.

MARIA: Perché mi dici questo?

YERMA: Perché sono stanca, stanca di tenerle e non poterle usare per quello per cui sono state create; e perché sono offesa, offesa e umiliata all'estremo, vedendo che i fiori sbocciano, le fonti non cessano di dare acqua e sembra che tutta la campagna si alzi in piedi per mostrarmi le sue creature tenere e addormentate mentre io sento due colpi di martello qui, alla bocca del mio bambino.

MARIA: Non mi piace quello che dici!

YERMA: Le donne quando hanno figli non si preoccupano di noi che non ne abbiamo. Diventate ingenua, ignoranti, d'altronde chi nuota in acqua dolce non ha idea della sete.

MARIA: Non voglio dirti quello che ti dico sempre...

YERMA: Ogni volta ho meno desideri e meno speranze!

MARIA: Brutta cosa!

YERMA: Finirò col credere di essere io stessa il mio bambino. Molte notti scendo io a dare da mangiare ai buoi, cosa che prima non facevo perché nessuna donna lo fa; e quando entro, nel buio, sento risuonare i miei passi come quelli di un uomo.

MARIA : Ognuno ha il suo modo d'essere!

YERMA Così vado avanti. Vedi dunque come vivo...

E' straordinario poter porre accanto le interpretazioni di studenti diversi in tempi diversi. E' il miracolo del teatro. Comunque queste lezioni sono l'occasione, per i nostri giovani attori, da Barbara a Diego alla qui presente Mariateresa, per dimostrare le loro doti nella lettura di testi tutti ripresi dalla grande letteratura.

Qui si chiude questa ricostruzione dei passi più importanti del teatro di Lorca, ma ricordiamo ancora che questa guerra di Spagna, la guerra civile tra il 1936 e il 1939, l'abbiamo richiamata anche per la narrativa nostra, quando parlavo di "Michele a Guadalajara", un racconto di Jovine, in cui un barbiere molisano dall'Italia va a combattere quella guerra, per guadagnare qualche soldo, e si ritrova, tra franchisti e antifranchisti, con i primi, cioè contro i contadini come lui. Lorca è stato vittima di questa guerra. Nella stessa guerra si sono fatte le prove del conflitto mondiale, che scoppierà immediatamente dopo. Picasso si è ispirato a questo evento con "Guernica", che è la rappresentazione non soltanto della distruzione di questa località, ma dell'umanità, della democrazia, di tutto ciò che dà un senso autentico al vivere in comunità.

Infatti proprio lì, in Spagna, prima ancora della seconda guerra mondiale, si sono date le prove sia dei problemi che viveva il contesto mondiale ed europeo in particolare, sia delle coscienze che si opponevano a questo processo che andava verso l'affermazione dei totalitarismi, con il fascismo in Italia, il franchismo in Spagna, un'altra forma di fascismo in Francia, il nazismo in Germania e lo stesso comunismo leninista-stalinista in Unione Sovietica. Con tutto quello che poi non funzionava in questo contesto degli anni '30, dopo la crisi del '29, quando la fame si diffonde in Europa e si è pronti a mettere la propria libertà nelle mani del dittatore di turno pur di ottenere la felicità. Era il famoso patto con il diavolo che avrebbe fatto la nazione tedesca secondo Thomas Mann, nel "Doctor Faustus", quando immagina che il popolo tedesco si è comportato come Faust, che dà la sua anima a Mefistofele in cambio della felicità. Nel caso del popolo tedesco la felicità era riscattarsi da quella condizione di povertà, inflazione, indebitamento continuo in cui lo avevano

messo le grandi potenze europee. Quando arriva Hitler, il terreno è pronto per lasciar fare quello che avrebbe fatto questo folle protagonista della storia del Novecento. E le stesse cose si sono verificate altrove. Con questa testimonianza di Lorca, segno di un'epoca, chiudiamo questa venticinquesima lezione. Arrivederci.

VENTISEIESIMA LEZIONE

NEOREALISMO: VITTORINI, PAVESE

Ventiseiesima lezione, con Mariateresa, che mi aiuterà a parlare della letteratura neorealista, per poi cominciare a trattare il tema della resistenza nella letteratura. Elio Vittorini, siracusano, con Pavese, è il protagonista di una grande svolta letteraria, perché i due hanno tradotto la narrativa americana e hanno inserito questa linfa nella nostra produzione, un po' troppo legata al culto della forma e poco piena di sostanza, di contenuti anche sociali. Si distinguevano dagli altri Moravia e Brancati, che abbiamo già trattato, ma il resto era letteratura accademica. C'era il culto della bella pagina, che ancora comunque rimane in questi autori, soprattutto in Vittorini, come ci capiterà di intravedere..

Vittorini è nato nel 1908, quindi è contemporaneo di altri che abbiamo già presentato. Ha esordito con un'esperienza fascista, aderì a quella parte del movimento che era più anarchica e andava incontro alle esigenze di un temperamento giovanile. Avrebbe poi abbandonato il fascismo proprio in occasione della guerra di Spagna, di cui abbiamo parlato come di un momento discriminante, in cui si acquista maggiore coscienza di ciò che sta accadendo. Nel "Garofano rosso", il suo primo romanzo, racconta appunto la sua adesione al fascismo e la sua maturazione secondo queste idee, in un'epoca in cui, comunque, quel movimento ancora non rivelava gli aspetti più brutali.

Poi, dopo la svolta del 1936, Vittorini si schiera con la sinistra europea e scrive "Conversazione in Sicilia", da cui traiamo questo passo che è dedicato agli "astratti furori". E' la rabbia astratta di un protagonista che sente che la società non è adeguata, non realizza quello che lui vorrebbe. La base di questo è un viaggio immaginario del protagonista, che poi è lo stesso Vittorini, in Sicilia, nella terra delle origini, dove incontra la madre e alcuni altri personaggi. Ma il suo stato d'animo è ben descritto in questo passo che tu ci leggerai...

Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo; vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo. Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete.

Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla. Non mi importava che la mia ragazza mi aspettasse; raggiungerla o no, o sfogliare un dizionario era per me lo stesso; e uscire a vedere gli amici, gli altri, o restare in casa era per me lo stesso. Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo cosa significa esser felici, come se non avessi nulla da dire, da affermare, negare, nulla di mio da mettere in gioco, e nulla da ascoltare, da dare e nessuna disposizione a ricevere, e come se mai in tutti i miei anni di esistenza avessi mangiato pane, bevuto vino, o bevuto caffè, mai stato a letto con una ragazza, mai avuto dei figli, mai preso a pugni qualcuno, o non credessi tutto questo possibile, come se mai avessi avuto un'infanzia in

Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne; ma mi agitavo entro di me per astratti furori, e pensavo il genere umano perduto, chinavo il capo, e pioveva, non dicevo una parola agli amici, e l'acqua mi entrava nelle scarpe.

Questo entrare dell'acqua nelle scarpe naturalmente è la metafora della situazione negativa che respira Silvestro, il protagonista nel quale Elio Vittorini trasferisce le sue passioni di attore, lui a sua volta, della vita italiana. Presentiamo ora, a proposito del suo impegno politico, conseguente al momento rivelatore della guerra di Spagna, quello che ha scritto, tra i tanti suoi interventi, sul "Politecnico", una rivista da lui fondata, che tra il 1945 e il 1947 ha indirizzato la cultura in Italia secondo il progetto di un intellettuale che fosse organico, come lo voleva Gramsci, e che quindi interpretasse i problemi quotidiani, non solo sul versante teorico ma anche su quello pratico, in modo che ci fosse un'attenzione (e questo è il motivo del titolo) a tutti i versanti del sapere. Vediamo prima di tutto cosa ci dice Vittorini su questo impegno nuovo nel primo numero della rivista. Leggi, Mariateresa...

Da che cosa la cultura trae motivo per elaborare i suoi principi e i suoi valori? Dallo spettacolo di ciò che l'uomo soffre nella società. L'uomo ha sofferto nella società, l'uomo soffre. E che cosa fa la cultura per l'uomo che soffre? Cerca di consolarlo.

Per questo suo modo di consolatrice in cui si è manifestata fino ad oggi, la cultura non ha potuto impedire gli orrori del fascismo. (...) Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura.

Sul "Politecnico" poi Vittorini avrebbe condotto una famosa polemica con Togliatti, che avrebbe preteso, secondo il nostro autore, ma forse era proprio la realtà, che gli intellettuali che si muovevano intorno alla rivista sostenessero l'attività politica del partito comunista. Lo scrittore rispose, in un suo famoso intervento: "Noi non siamo i pifferai della rivoluzione". Cioè non dobbiamo fare come il pifferaio di Hamelin, che viene seguito dai suoi animalotti, cioè guidare coloro che dovrebbero fare la rivoluzione o votare per il partito. L'intellettuale deve essere libero, impegnato e probabilmente simpatizzante del comunismo, ma non obbligato a fare anche questo. Infatti poi Vittorini uscirà fuori da quell'esperienza politica, come altri in un periodo attraversato da fatti che culminano nella rivoluzione ungherese. .

"Uomini e no" è un altro romanzo in cui già il titolo ci dice della distinzione tra chi è uomo e chi non lo è. Durante la guerra si è assistito a casi di disumanità. Attenzione, perché la vede soprattutto nel campo fascista e nazista, però non la esclude del tutto nel campo dei partigiani. Soltanto è così folle quella guerra voluta da Hitler, è così prevaricante l'atteggiamento nazista, che la disumanità si riversa soprattutto in quell'ambito. Tanto che l'autore arriva, in un passo, a ricordare una crudeltà assurda nei confronti di un poveraccio che, azzannato da un cane, lo uccide e viene preso dall'ufficiale nazista proprietario del cane e costretto a una morte orrenda: dopo una lunga preparazione, sarà sbranato da altri cani. Vittorini conduce questo romanzo in un modo particolare. Ci sono dei momenti in cui dialogano un protagonista e lui, l'autore, i cui interventi sono in corsivo. Uno di questi ve lo leggo...

L'uomo, si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto, a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato, e a chi è perseguitato, a chi viene ucciso. Pensiamo all'offesa che gli è fatta, e la

dignità di lui. Anche a tutta quello che in lui è offeso, e ch'era, in lui, per renderlo felice. Questo è l'uomo. Ma l'offesa che cos'è? E' fatta all'uomo e al mondo. Da chi è fatta? E il sangue che è sparso? La persecuzione? L'oppressione?

Insomma, vuole dire, c'è un uomo che ha operato questa disumanità nei confronti di un altro uomo. Questa riflessione esistenziale la ritroveremo anche in Pavese. Di Vittorini voglio ricordare appunto quello che lo collega a Cesare Pavese, quella sua attività, che già sottolineavamo, di traduttore della letteratura americana: lui per la Bompiani e poi per la Einaudi, l'altro per quest'ultima. Saranno le due case editrici che porteranno in Italia tanti autori americani come Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck, Caldwell eccetera, tutta produzione fatta di realtà, di problemi sociali, che viveva dopo il '29, negli anni della "grande depressione", quindi tutta cose, che cambiò anche lo stile della nostra narrativa, lo rese più snello, più essenziale, più sostanzioso. E passiamo dunque all'altro autore del neorealismo, che si chiamò così da questo bisogno di tornare ai problemi della realtà, dopo la letteratura troppo accademica. Questo nome lo si è dato "a posteriori", in quanto si era affermato per indicare certo cinema, che nacque qualche anno dopo, al termine del conflitto mondiale, il cinema neorealista dei De Sica, Zavattini, Rossellini, con "Paisà", "Sciuscià", "Roma città aperta", "Ladri di biciclette" e tanto altro, di cui parleremo più avanti, e poi fu usato per indicare anche questo nuovo realismo che si manifesta attraverso la narrativa già negli ultimi anni '30 e nei primi anni '40.

Cesare Pavese è una personalità tutta diversa da quella di Vittorini, con un carattere più chiuso, introverso, che spiega anche la sua fine. Si potrebbe cominciare a parlare della vita di Pavese dalla sua conclusione, cioè dalla morte per suicidio. Si uccide nel 1950, avendo preparato una spiegazione del suo gesto nel duo diario, pubblicato postumo, intitolato "Il mestiere di vivere". Era un'espressione che Pavese usava per dire che è difficile imparare a vivere. Buona parte della sua decisione fu motivata da delusioni amorose (ha amato una grande attrice americana, ha avuto diverse vicende sfortunate in questo campo), però fu determinata anche da un certo irrisolto rapporto con la realtà e la società in cui viveva, di cui un'espressione è proprio la sua relazione con il tema della resistenza. Con il quale, anche se abbiamo fatto soltanto un accenno volante, Vittorini ha avuto un rapporto maturo, in quanto "Uomini e no" è ambientato nel periodo in cui i tedeschi occupavano l'Italia e ad essi si opponevano i partigiani. Ma Pavese ha vissuto sempre questo senso di colpa per non aver aderito, non avere partecipato attivamente alla lotta. E questo ce lo dice nella "Casa in collina", uno dei due racconti, l'altro è "Il carcere", che sono contenuti in un libro intitolato "Prima che il gallo canti", volendo alludere al tradimento che nei vangeli è ricordato, laddove si dice che Pietro prima che il gallo canti tradirà Gesù. Dunque l'autore si sente un traditore. Mariateresa ora ci leggerà questo passo della "Casa in collina"...

Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere. Per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche, dove giocai bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascine e burroni. Ci salivo la sera come se anch'io fuggissi il soprassalto notturno degli allarmi, e le strade formicolavano di gente, povera gente che sfollava a dormire magari nei prati, portandosi il materasso sulla bicicletta o sulle spalle, vociando e discutendo, indocile, credula e divertita.

Si prendeva la salita, e ciascuno parlava della città condannata, della notte e dei terrori imminenti. Io che vivevo da tempo lassù, li vedevo a poco a poco svoltare e diradarsi, e veniva il momento che

salivo ormai solo, tra le siepi e il muretto. Allora camminavo tendendo l'orecchio, levando gli occhi agli alberi familiari, fiutando le cose e la terra. Non avevo tristezze, sapevo che nella notte la città poteva andare tutta in fiamme e la gente morire. I burroni, le ville e i sentieri si sarebbero svegliati al mattino calmi e uguali. Dalla finestra sul frutteto avrei ancora veduto il mattino. Avrei dormito dentro un letto, questo sì. Gli sfollati dei prati e dei boschi sarebbero ridiscesi in città come me, solamente più sfiancati e intirizziti di me. Era estate, e ricordavo altre sere quando vivevo e abitavo in città, sere che anch'io ero disceso a notte alta cantando o ridendo, e mille luci punteggiavano la collina e la città in fondo alla strada. La città era come un lago di luce. Allora la notte si passava in città: Non si sapeva ch'era un tempo così breve. Si prodigavano amicizia e giornate negli incontri più futili. Si viveva, o così si credeva, con gli altri e per gli altri.

Devo dire — cominciando questa storia di una lunga illusione — che la colpa di quel che mi accadde non va data alla guerra. Anzi la guerra, ne sono certo, potrebbe ancora salvarmi. Quando venne la guerra, io da un pezzo vivevo nella villa lassù dove affittavo quelle stanze, ma se non fosse che il lavoro mi tratteneva a Torino, sarei già allora tornato nella casa dei miei vecchi, tra queste altre colline. La guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore, e un bel giorno mi accorsi che Belbo, il grosso cane, era l'ultimo confidente sincero che mi restava. Con la guerra divenne legittimo chiudersi in sé, vivere alla giornata, non rimpiangere più le occasioni perdute. Ma si direbbe che la guerra io l'attendessi da tempo e ci contassi, una guerra così insolita e vasta che con poca fatica, si poteva accucciarsi e lasciarla infuriare, sul cielo delle città, rincasando in collina. Adesso accadevano cose che il semplice vivere senza lagnarsi, senza quasi parlarne, mi pareva un contegno. Quella specie di sordo rancore in cui s'era conclusa la mia gioventù, trovò con la guerra una tana e un orizzonte.

Vedete dunque che la tendenza all'isolamento sua naturale è poi diventata giustificata dalla presenza della guerra. Cioè, dice Pavese, io comunque tendevo a isolarmi, e la guerra è arrivata forse al momento giusto per giustificare il mio isolamento, in quanto era naturale rifugiarsi in quella situazione. E poi vedete come in fondo gli "astratti furori" di Vittorini, quella rabbia interiore che però lì è manifestazione di un temperamento aperto, qui si riproducono in un temperamento chiuso. Il suo rinchiudersi è dovuto anche questo a una rabbia. E non è solo un risentimento individuale, è anche, si sottintende, si intravede, una reazione nei confronti di un contesto. Infatti ci sono altri passi, della "Casa in collina", ma anche del "Compagno", un altro romanzo di Pavese, in cui si sottolinea l'egoismo e il cinismo dei contadini, che vedono gli stessi partigiani con un occhio particolare, anche negativo, perché sono quelli che vengono a requisire i loro beni, come lo fanno i nazisti; e quindi evitano quasi il contatto con queste bande, perché hanno paura che prosciughino le loro sostanze. Non solo, ma poi ci sono le famose repressioni tedesche, che colpiscono spesso proprio quella gente che non ha combattuto. E l'autore ricorda che addirittura tra i suoi parenti ha intravisto questo comportamento, che ha sottolineato come, sotto certi aspetti, assurdo, anche se si spiega nella povertà dominante delle Langhe, la regione in cui è nato. Soprattutto ha la consapevolezza della contraddizione che c'è fra la lotta partigiana e la mancanza di un sostegno da parte della base contadina. Anche questo è testimonianza dell'atteggiamento più maturo, di questo Pavese così immaturo da andare verso il suicidio, nell'analisi della resistenza.

Per lui la resistenza, come dirà Fenoglio, lo vedremo in una prossima lezione, è una sorta di guerra civile. Quando si dice così si crea uno scompiglio nell'ascoltatore. Comunque è stata sì una lotta tra fascisti e antifascisti in cui il giusto era dalla parte di questi ultimi, però è stato spesso un fatto di superficie, non eroico e di massa come lo si è voluto presentare dopo. O almeno, Pavese e

Fenoglio, che ne sono stati protagonisti, in diversa misura, cercano di darci l'immagine che in ogni modo si è trattato di una tragedia, è stato un aggredirsi, un azzannarsi tra italiani.

MARIATERESA: Recentemente c'è stata una rilettura....

Una rilettura un po' più equilibrata, sempre mantenendo i grandissimi valori della resistenza, soprattutto in questo periodo di celebrazioni dell'Unità, ma ricordando certe situazioni. Infatti nell'ambito della cosiddetta letteratura della resistenza ci sono gli autori più maturi, quelli più profondi, quelli già citati, come Vittorini, Pavese, Fenoglio, che danno, in diverse sfumature, una ricostruzione del fenomeno non eroica, non mitica...

MARIATERESA: Comunque critica.

...critica. E forse questa è la ragione della loro grandezza, rispetto ad altri interpreti che non hanno lasciato il segno. Tra questi metterei Renata Viganò con il suo "L'Agnese va a morire", che pure ha vinto un premio Viareggio nel 1949, e ha avuto una trasposizione cinematografica con la regia di Giuliano Montaldo nel 1976. Voglio ricordare intanto che anche Pavese ha promosso la letteratura americana sulla Einaudi, come grandissimo traduttore, e poi ha scritto poesie, come la raccolta "Lavorare stanca", con stupendi versi, e "La luna e i falò", straordinaria rivisitazione mitica dei suoi paesaggi giovanili, le Langhe, la campagna che ha sempre amato.

Quella esperienza d'amore con quella attrice americana di cui si diceva concluderà la sua vita e a lei dedicherà uno scritto profetico, che dà il titolo a una raccolta di dieci componimenti, inediti, del 1950: "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi"...

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi,
questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne,
sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
Così li vedi ogni mattina
quando su te sola ti pieghi
nello specchio. O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e sei il nulla.

Per tutti la morte ha uno sguardo.
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
riemergere un viso morto,
come ascoltare un labbro chiuso.
Scenderemo nel gorgo muti.

E con questa citazione così negativa, di colui che si è ucciso lasciando tracce della sua decisione nel diario "Il mestiere di vivere", chiudiamo la lezione. Arrivederci.

VENTISETTESIMA LEZIONE

NEOREALISMO: FENOGLIO, CALVINO

Ventisettesima lezione, con Mariateresa, che ci aiuterà nella lettura di passi dalle opere di Fenoglio e Calvino. Continuiamo con loro la trattazione del neorealismo, già avviata con Vittorini e Pavese. Gli autori che tratteremo da adesso hanno il tratto comune di essere nati dopo la prima guerra mondiale, Fenoglio nel '22, Calvino nel '23, Primo Levi nel '19. Anche questi hanno trattato il tema della resistenza in diversi modi, ma per ora mettiamo da parte questo argomento e affrontiamo la lettura del racconto "La malora", di Beppe Fenoglio, che è una storia amara di povertà, centrata nelle Langhe, con protagonista questo mezzadro, Tobia, che medita di diventare proprietario e quindi si impegna in maniera dannata, con i figli e con il protagonista, un giovane che è andato a lavorare presso questa famiglia di contadini perché la sua non riesce a mantenerlo. Leggi, Mariateresa...

Quasi tre anni sono restato al Pavaglione, e adesso ci manco da cinque mesi, ma mi sembra ieri sera che ci arrivai la prima volta, e al bordello del cane Tobia mi si fece incontro sull'aia e nel salutarmi mi tastava spalle e braccia per sentire se in quella settimana i miei non m'avevano lasciato deperire apposta.

Di chi proprio non posso lamentarmi è la donna di Tobia. Alla prima vista trovò che avevo l'aria brava e mi prese in stima e a benvolere. Mai una volta che abbia scorciato i capelli ai suoi figli senza farmi poi passar anche me sotto le forbici e la scodella, e tante sere d'inverno, dopo d'aver richiamato alla catena il cane alla larga nel bosco, entrava col lume nella stalla a vedere se ero ben coperto. E m'accudì anche meglio quando seppe che avevo un fratello che studiava da prete. Io che Tobia lo chiamavo per nome, a lei diedi sempre della padrona.

E così continua il racconto. Ci presenta questa vita di stenti della famiglia che dovrebbe mantenerlo, nella quale addirittura "strisciano" da un'acciuga un po' di sapore per la polenta, mangiano nello stesso piatto e stanno attenti a non mangiare uno più dell'altro, sentendosi in colpa come Filumena Marturano, che hai interpretato recentemente. Poi, a un certo punto, più esemplare è questo dialogo che intercorre fra Tobia, il rozzo padrone di casa, il grande economo, quello che pensa soltanto ad accumulare, e il figlio, al quale il padre riferisce il suo progetto. Lo riportiamo con lievi modifiche, come in una riduzione scenica. Io sarò Tobia e tu Jano...

TOBIA: Siamo a una buona mira (a buon punto), Jano .

JANO: Ma se lo dicevi già quando m'hai messo al mondo!

TOBIA: Ti dico che adesso siamo a una buona mira.

JANO: E per quando sarebbe?

TOBIA: Tu adesso dovresti avere quasi diciannove anni. Be', per quel giorno glorioso non sarai ancora un uomo.

JANO: Ma io sono un uomo già adesso!

TOBIA: (ride) Sì che sei già un uomo. Tu non sei mio figlio, sei il mio avvocato. Senti qui cosa ho io nella mia mente.

(la padrona mette le mani all'inferrata della cucina e grida d'entrare a mangiare)

TOBIA: (urlando) Aspetta, bagascia. Stiamo parlando tra noi uomini ". (a Jano) Ho in mente una dozzina di giornate (un terreno che si lavora in dieci giornate, quindi abbastanza grande), non di più, ma tutte a solatio, da tenere mezze a grano e mezze a viti. Con una riva da legna e un pratolino da metterci due pecore e una mula. Per concimarlo basterà la cenere del forno.

JANO: E dove sarebbe questa terra?

TOBIA: (si alza sui ginocchi per tirare più comodo un peto e poi si riabbassa) Mica qui, mica su questa langa porca che ti piglia la pelle a montarla prima che a lavorarla. Io me la sogno su una di quelle collinette chiare subito sopra Alba, dove la neve ha appena toccato che già se ne va.

Alba è la capitale delle Langhe, la regione di cui sono originari sia Fenoglio che Pavese. La storia poi si dipana in questi confini di povertà e di "lavoro da galera", come dirà più avanti. Ma di Fenoglio ora ricordiamo i romanzi e i racconti in cui ha toccato il tema della resistenza, in una maniera sempre matura, come dicevamo nella lezione precedente, rispetto ad autori che si erano limitati ad esaltarla, senza vedere in questo momento della nostra storia comunque una tragedia.

"I ventitré giorni della città di Alba" aveva come primo titolo, infatti, "La guerra civile". Ma non è riuscito a portarlo avanti, in quegli anni che seguirono la guerra, per le polemiche che avrebbe suscitato quel titolo. Perché oggi si può cominciare a parlare di guerra civile, sempre considerando, non finiremo mai di ripetere, che i giusti combattevano contro gli ingiusti, ma allora la nostra non si poteva definire così, nonostante questa definizione fosse già adottata per la guerra di Spagna. E dovette cambiare il titolo. In realtà lui l'aveva definita guerra civile perché la città di Alba, appunto a distanza di ventitré giorni, veniva occupata prima dai partigiani e poi dai fascisti. Quindi si assisteva allo strano fenomeno di un rapido scambio delle posizioni.

Con la stessa libertà e originalità, Fenoglio ha parlato di questo argomento in un racconto intitolato "Una questione privata", laddove ha parlato di una storia d'amore che vive all'interno della resistenza, come a dire che si si combatte, ma dentro un conflitto ci sono i sentimenti, ci sono le questioni di ogni giorno che ne fanno le spese. Infatti qui un partigiano è preso, più che dalla guerra o dalla liberazione, dal problema che ha nei rapporti con una donna.

E infine, ancora più significativo, "Il partigiano Johnny", una storia che è stata pubblicata postuma, completata da altri, perché l'autore l'aveva lasciata incompiuta a causa della morte, che parla di un partigiano che assume come nome di battaglia quello di Johnny. E' scritta in un linguaggio particolare, misto di italiano e di inglese. Fenoglio è un grande conoscitore di quella lingua e ama in questo racconto questo "pastiche". Vi voglio raccontare l'ultima parte di questo episodio nel quale si scontrano fascisti e antifascisti. Siamo nella primavera del '45, quando si è vicini alla conclusione della guerra, e ancora se le danno da orbi. I fascisti stanno soccombendo a questo gruppo guidato da Johnny, quando all'improvviso arrivano dei rinforzi e si rianimano, mentre i partigiani devono retrocedere. A questo punto prendo la mia lettura...

Ora la montagnola ridava e ririceveva il fuoco generale. Johnny smise di cercare il fucile di Franco e tornò carponi verso Pierre. Gridava ai fascisti di arrendersi e a Johnny di ritirarsi, mentre inseriva nel Mas l'ultimo caricatore. Ma Johnny non si ritirò, stava tutto stranito, inginocchiato nel fango, rivolto alle case, lo sten spallato, le mani guantate di fango con erba infissa. – Arrendetevi! – urlò Pierre con voce di pianto. – Non li avremo, Johnny, non li avremo -. Anche il bren diede l'ultimo frullo, soltanto il semiautomatico pareva inesauribile, il ranger preciso, meticoloso, letale.

Sono tutti termini inglesi che indicano armi e operazioni militari...

Pierre si buttò a faccia nel fango e Tarzan lo ricevette in pieno petto, stette fermo per sempre. Johnny si calò tutto giù e sgusciò al suo fucile. Ma in quella scoppiò un fuoco di mortai, lontano e tentativo, solo inteso ad avvertire i fascisti del relief e i partigiani della disfatta. Dalle case i fascisti urlarono in trionfo e vendetta, alla curva ultima del vertice apparve un primo camion, zeppo di fascisti urlanti e gesticolanti.

Pierre bestemmiò per la prima ed ultima volta in vita sua. Si alzò intero e diede il segno della ritirata. Altri camions apparivano in serie dalla curva, ancora qualche colpo sperso di mortaio, i partigiani evacuavano la montagna lenti e come intontiti, sordi agli urli di Pierre. Dalle case non sparavano più, tanto erano contenti e soddisfatti della liberazione.

Soddisfatti della liberazione i fascisti, dai partigiani! E' l'ironia dell'autore, vista la conclusione...

Johnny si alzò col fucile di Tarzan ed il semiautomatico...Due mesi dopo la guerra era finita.

E questa conclusione è quella che suona più amara. Cioè questi si azzannano, si accaniscono, quando la guerra sta già finendo: sacrifici assurdi e inutili.

Di questa assurdità della guerra civile ha parlato anche Italo Calvino. Entreremo nella sua opera proprio dal romanzo che tratta direttamente la resistenza, "Il sentiero dei nidi di ragno", la storia di una violenza che viene fatta a un adolescente dalla guerra, a prescindere dal fatto che sia guerra di partigiani contro gli ingiusti fascisti e nazisti: è comunque una violenza nei confronti delle giovanissime generazioni. Calvino vuole dire che i giovani di dieci, dodici anni di quel periodo hanno visto rovinata la loro adolescenza, sono stati costretti a fare qualcosa che era più grande di loro. E questo lo si ritrova infatti nelle prime riflessioni di questo passo, in cui tu sarai il narratore e Pin, e io Cugino. Modifichiamo minimamente il testo nelle parti dialogiche, come se fosse una riduzione teatrale....

Fuori è già notte. Il vicolo è deserto, come quando lui è venuto. Le impannate delle botteghe sono chiuse. A ridosso dei muri hanno costruito antischegge di tavole e sacchi di terra. Pin prende la via del torrente. Gli sembra d'essere tornato alla notte in cui ha rubato la pistola.

Aveva rubato una pistola e aveva iniziato ad imitare i grandi, i giovani che partecipavano alla resistenza...

Ora Pin ha la pistola, ma tutto è lo stesso: è solo al mondo, sempre più solo. Come quella notte il cuore di Pin è pieno d'una domanda sola: che farò? Pin cammina piangendo per i beudi (terrazzamenti). Prima piange in silenzio, poi scoppia in singhiozzi. Non c'è nessuno che gli venga incontro, ora. Nessuno? Una grande ombra umana si profila a una svolta del beudo.

PIN- Cugino!

CUGINO- Pin!

Questi sono posti magici, dove ogni volta si compie un incantesimo. E anche la pistola è magica, è come una bacchetta fatata. E anche il Cugino è un grande mago, col mitra e il berrettino di lana, che ora gli mette una mano sui capelli.

CUGINO- Che fai da queste parti, Pin?

PIN- Son venuto a prendere la mia pistola. Guarda. Una pistola marinaia tedesca.

CUGINO- (la guarda da vicino) Bella. Una P. 38. Tienila da conto.

PIN- E tu che fai qui, Cugino?

Il Cugino sospira, con quella sua aria eternamente rincresciuta, come se fosse sempre in castigo.

CUGINO- Vado a fare una visita.

PIN- Questi sono i miei posti, posti fatati. Ci fanno il nido i ragni.

CUGINO- I ragni fanno il nido, Pin?

PIN- Fanno il nido solo in questo posto in tutto il mondo, lo sono l'unico a saperlo. Poi è venuto quel fascista di Pelle e ha distrutto tutto. Vuoi che ti mostri?

CUGINO- Fammi vedere, Pin. Nidi di ragni, senti senti.

Pin lo conduce per mano, quella grande mano, soffice e calda, come pane.

PIN- Ecco, vedi, qui c'erano tutte le porte delle gallerie. Quel fascista bastardo ha rotto tutto. Eccone una ancora intera, vedi?

Il Cugino s'è accoccolato vicino e aguzza gli occhi nell'oscurità.

CUGINO- Guarda guarda. La porticina che s'apre e si chiude. E dentro la galleria. Va profonda?

PIN- Profondissima, Con erba biascicata tutt'intorno. Il ragno sta in fondo.

CUGINO- Accendiamoci un fiammifero.

E tutt'e e due accoccolati vicini, stanno a vedere che effetto fa la luce del fiammifero all'imboccatura della galleria.

PIN- Dai, buttaci dentro il fiammifero, vediamo se esce il ragno.

CUGINO- Perché, povera bestia? Non vedi quanti danni hanno già avuto?

PIN- Di', Cugino, credi che li rifaranno, i nidi?

CUGINO- Se li lasciamo in pace credo di sì.

PIN- Ci torniamo a guardare, poi, un'altra volta?

CUGINO- Sì, Pin, ci passeremo a dare un'occhiata ogni mese.

È bellissimo aver trovato il Cugino che s'interessa ai nidi di ragno.

CUGINO- Di', Pin.

PIN- Cosa vuoi, Cugino?

CUGINO- Sai, Pin, ho da dirti una cosa. So che tu queste cose le capisci. Vedi: son già mesi e mesi che non vado con una donna... Tu capisci queste cose, Pin. Senti, m'han detto che tua sorella...

Perché la sorella di Pin si arrangiava, e tra l'altro si scopre che lo faceva anche con i tedeschi. E pensate che questo ragazzo, Pin, incoraggia l'amico che ha appena trovato, che era un punto di riferimento (pensate quanto fosse importante per questi ragazzi appoggiarsi su uno più grande di loro), lo aiuta...

A Pin è tornato il sogghigno; è l'amico dei grandi, lui, capisce queste cose, è orgoglioso di fare questi servizi agli amici, quando gli capita.

PIN- Mondoboia, Cugino, caschi bene con mia sorella. T'insegno la strada: lo sai Carrugio Lungo? Beh, la porta dopo il fumista, all'ammezzato. Va' tranquillo che per la strada non incontri nessuno. Con lei, piuttosto sta' attento. Non dirgli chi sei, né che ti mando io. Digli che lavori nella « Todt », che sei qui di passaggio. Ah, Cugino, poi parli tanto male delle donne. Va' là che mia sorella è una brunaccia che a tanti piace.

CUGINO (abbozzando un sorriso con la sua grande faccia sconsolata)- Grazie, Pin. Sei un amico. Vado e torno.

PIN- Mondoboia, Cugino, ci vai con il mitra?

CUGINO (passandosi un dito sui baffi)- Vedi, non mi fido a girare disarmato.

A Pin fa ridere vedere come il Cugino è impacciato, in queste cose.

PIN- Piglia la mia pistola. Te'. E lasciami il mitra che gli faccio la guardia.

Il Cugino posa il mitra, intasca la pistola, si toglie il berrettino di lana e intasca anche quello. Ora cerca di ravviarsi i capelli, con le dita bagnate di saliva.

PIN- Ti fai bello, Cugino, vuoi far colpo. Fai presto se vuoi trovarla in casa.

CUGINO- Arrivederci, Pin (e va)

Pin ora è solo nel buio, alle tane dei ragni, con vicino il mitra posato per terra. Ma non è più disperato. Ha trovato Cugino, e Cugino è il grande amico tanto cercato, quello che s'interessa dei nidi di ragni.

Il povero ragazzino, nell'atmosfera della guerra, ha perso l'orientamento ed è pronto a fare di tutto, come sua sorella. Ma con questo romanzo, che sempre ribadisce una visione più matura della resistenza, abbiamo appena introdotto la vicenda di Calvino, che è nato nel 1923 ed è morto nel 1985, che facciamo esordire con questa sua riflessione sul neorealismo, presa dalla prefazione al "Sentiero dei nidi di ragno":

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani - che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano — non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, « bruciati », ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. (...)L'essere usciti da un'esperienza - guerra, guerra civile - che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca.

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale. Alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori, s'aggiungevano quelle che c'erano arrivate già come racconti, come una voce, una cadenza, un'espressione mimica.

(...) Cominciava appena allora il tentativo d'una « direzione politica » dell'attività letteraria: si chiedeva allo scrittore di creare l'« eroe positivo », di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria. Cominciava appena, ho detto: e devo aggiungere che neppure in seguito, qui in Italia, simili pressioni ebbero molto peso e molto seguito.

Come vedete, anche Calvino tratta il tema dell'eccessiva pressione della politica, come aveva fatto Vittorini protestando contro Togliatti. Lo tratta con una sfumatura diversa...

Eppure, il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica, era nell'aria: quando scrissi questo libro l'avevo appena avvertito, e già stavo a pelo ritto, a unghie sfoderate contro l'incombere d'una nuova retorica.

Infatti per questo nel "Sentiero dei nidi di ragno" tratta la resistenza in maniera molto autonoma rispetto a quanto avrebbero preteso i politici da lui...

La mia reazione d'allora potrebbe essere enunciata così: « Ah, sì, volete "l'eroe socialista"? Volete il "romanticismo rivoluzionario"? E io vi scrivo una storia di partigiani in cui nessuno è eroe, nessuno ha coscienza di classe. Il mondo delle "Ungete", vi rappresento, il lunpen-proletariat!

(...)Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini. Appena finito di fare il partigiano trovammo (prima in pezzi sparsi su riviste, poi tutto intero) un romanzo sulla guerra di Spagna che Hemingway aveva scritto sei o sette anni prima: *Per chi suona la campana*. Fu il primo libro in cui ci riconoscemmo; fu di lì che cominciammo a trasformare in motivi narrativi e frasi quello che avevamo visto sentito e vissuto.

E qui viene fuori appunto quell'influenza positiva della letteratura americana di cui abbiamo parlato, di cui sono stati i primi promotori Vittorini e Pavese. "*Per chi suona la campana*" viene scritto da Hemingway con ambientazione nella guerra di Spagna. Da lì, quindi, è nata questa generazione di neorealisti, vuole dire Calvino.

Calvino è stato un grande estimatore di Montale. Ricordiamo, da una delle lezioni precedenti: "*Forse un mattino andando*" mi girerò e vedrò dietro di me il vuoto. Questa è anche la sensazione di Calvino di fronte alla realtà, così assurda, così inconcludente, così ingiusta, così difficile da ammettere che si dimostra assolutamente vuota. Comunque, in uno scritto intitolato "*Il midollo del leone*" (il cui titolo viene spiegato da questa sua affermazione: in ogni poesia vera esiste un midollo di leone, un nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della storia), ci dice questa cosa interessante...

Noi crediamo che l'impegno politico, il parteggiare, il comprometersi, sia, ancor più che dovere, necessità naturale dello scrittore d'oggi e prima ancora dello scrittore dell'uomo d'oggi. Non è la nostra un'epoca che si possa comprendere stando ai margini, ma al contrario la si comprende quanto più la si vive, quanto più avanti ci si situa sulla linea del fuoco. Ma non ci riconosciamo certo nel volontarismo espressionistico che inturgida le vene e il linguaggio in una spinta di lirismo irrazionale, quasi di mistica comunione con le forze collettive.

Vuole dire: letteratura d'impegno sì, ma non letteratura radiocomandata da certe ideologie...

Né ci riconosciamo di più negli esperimenti di una letteratura che con troppo ostentata modestia identifichi la sua funzione storica con quella esemplificativa e pedagogica.

Cioè, non scriviamo per istruire e dare lezioni. Infatti, se ricordiamo, Montale diceva: "non chiederci la parola", non devo predicare e dirti la verità, ti dirò soltanto quello che non va nella società, non come deve andare. Poi sei tu, vivendo, a trovare la soluzione.

Chi conosce quanto sia delicata e difficile l'attività politica e per questo la ama e si studia di praticarla, chi sa i tesori di ingegno, di finezza, di pazienza, di moralità che occorrono al successo di una lotta del lavoro, resterà sempre insoddisfatto e infastidito dallo scrittore che imita dall'esterno le operazioni del dirigente politico e sindacale, o dal critico che, con maggiore facilità, gli chiede di far ciò, e cioè di passare dall'analisi critica alla denuncia...

Eccetera. Quindi capite l'atteggiamento di Calvino nei confronti di certa letteratura...

La letteratura deve rivolgersi a quegli uomini, deve servire a loro, e può servire solo in una cosa, aiutandoli a essere sempre più intelligenti, sensibili e moralmente forti.

La letteratura deve creare un metodo di analisi della realtà, non deve dire cosa bisogna fare...

In un articolo di Gramsci abbiamo trovato, citato da Romano Orlando, una massima di sapore storico e giansenista, adottata come parola d'ordine rivoluzionaria: pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà.

Ecco, l'altro elemento è la volontà, istillare nel lettore il bisogno di agire, invece che rimanere inerti...

Intelligenza, volontà. Già proporre questi termini vuol dire credere nell'individuo, rifiutare la sua dissoluzione. (...) Lo stampo delle favole più remote. Il bambino abbandonato nel bosco e il cavaliere che deve superare incontri e incantesimi resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane e resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate.

E di qui il gusto di Calvino per le favole, che dimostra nella sua trilogia, "I nostri antenati", che inizia con "Il visconte dimezzato", prosegue con "Il barone rampante" e si chiude con "Il cavaliere inesistente", che sono tre storie dell'assurdo. "Il visconte dimezzato" è un nobile diviso a metà, in cui si sono separate la metà buona e la cattiva: si vuole con questo dimostrare l'essere diviso, dimidiato, dell'uomo, facendo ironia sulla netta separazione fra ciò che è bene e ciò che è male; comunque si denuncia un'inadeguatezza dell'individuo alla realtà. Quella stessa che viene descritta nel secondo della trilogia, "Il Barone rampante", che si arrampica su un albero e vi rimane, perché non vuole toccare la terra, che significherebbe riprendere contatto con le ingiustizie della società. E infine, "Il cavaliere inesistente", pur essendo inconsistente, non avendo materia, si sforza di agire come se ne avesse; ed è appunto la dichiarazione di quell'ottimismo della volontà di cui si parlava citando Gramsci: se riesce a vivere un cavaliere che non ha materia, figuriamoci noi.

L'ultima grande metafora che vi voglio illustrare prima delle conclusioni è quella del labirinto. Sul "Menabò" una rivista che cura con Vittorini, dopo la chiusura del "Politecnico", nel 1962 fa questa riflessione, che è in linea con il teatro dell'assurdo di Beckett e con altre considerazioni, sul labirinto. Dopo aver premesso che la realtà è un labirinto, dice...

Resta fuori chi crede di poter vincere labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro.

Quanto si diceva, che non bisogna dare la soluzione, ma il metodo, in politica, si applica nella letteratura, con l'avvertimento che se uscirà da un labirinto, il lettore, poi entrerà in un altro, perché tutta la realtà è un labirinto. Uscire da un problema, non è uscire dal problema, ma entrare in un altro problema. ..

È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto.

Ancora pillole. A un gruppo di studenti di Pesaro, parlando del "Visconte dimezzato", Calvino disse:

Uno ha comprato un libro, ha pagato dei soldi, ci investe del suo tempo, si deve divertire. Non sono solo io a pensarla così. Anche uno scrittore molto attento ai contenuti come Bertolt Brecht diceva che la funzione sociale di un'opera teatrale era il divertimento. Io penso che il divertimento sia una cosa seria.

Non possiamo entrare di più in questa realtà così complessa, così veramente piena di soluzioni e di sollevazioni di problemi, che è quella della narrativa di Calvino e dei suoi interventi saggistici. Trascurando quindi "Marcovaldo", "Le cosmicomiche", "Palomar", le "Lezioni americane", voglio ricordarvi "La giornata di uno scrutatore", in cui ricostruisce un'esperienza che lui ha fatto, al Cottolengo, dove da scrutatore ha assistito al tentativo, da parte degli interessati all'esito elettorale, di far votare dei matti, dei poveracci che non sono in grado di intendere e di volere. Per il suo metodo, invece, ricordo ancora "Se una notte d'inverno un viaggiatore". E' uno strano esperimento in cui si immagina di dare degli elementi al lettore, che poi deve concludere la storia: una sorta di racconto interattivo....

Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. Nell'odore di stazione passa una ventata d'odore di buffet della stazione. C'è qualcuno che sta guardando attraverso i vetri appannati, apre la porta a vetri del bar (...) Le luci della stazione e le frasi che stai leggendo sembra abbiano il compito di dissolvere più che di indicare le cose affioranti da un velo di buio e di nebbia. Io sono sbarcato in questa stazione stasera per la prima volta in vita mia(...) Io sono l'uomo che va e viene tra il bar e la cabina telefonica.

Un altro elemento, a chi deve poi incastrare tutto. E p iù avanti...

(...)Sono una persona che non dà affatto nell'occhio, una presenza anonima su uno sfondo ancora più anonimo, se tu lettore non hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno e di continuare a seguirmi nei miei andirivieni tra il bar e il telefono è solo perché io mi chiamo «io» e questa è l'unica cosa che tu sai di me, ma già basta perché tu ti senta spinto a investire una parte di te stesso in questo io sconosciuto.

Concludendo, Calvino è l'autore del tema della perplessità, cioè, lo abbiamo già capito da quanto detto, non ha soluzioni, non ha ricette, tutto è esercitato, è regolato, è consumato dal dubbio. E con questa riflessione vi diamo appuntamento alla prossima lezione. Arrivederci.

VENTOTTESIMA LEZIONE

CARLO LEVI, SCIASCIA, TOMASI

Ventottesima lezione, con Mariateresa, dedicata alla letteratura meridionalista. Cominciamo con Carlo Levi, che fu confinato, lui piemontese, in un paesino della Lucania, Aliano, nel periodo del fascismo, subito dopo avere aderito al movimento "Giustizia e libertà" di Carlo Rosselli. Era un medico che aveva lasciato la professione per dedicarsi alla pittura. In questi mesi di confino in questo paese si rende conto di qual è lo stato reale dell'Italia meridionale in quello che il regime considerava già l'Impero, perché si stava conquistando l'Etiopia. Anzi era il periodo migliore, del cosiddetto consenso, della massima adesione. E Carlo Levi può costatare e registrare nel suo romanzo, "Cristo si è fermato a Eboli", che all'apparenza di un impero, creata dal fascismo, corrisponde una realtà di estremo disagio e bisogno, soprattutto al sud, tanto che poi questi contadini di Aliano, Gagliano nel romanzo, lo stimeranno, lo ameranno e lo considereranno, in quei mesi, un punto di riferimento importante. Anzi lo faranno tornare ad essere medico, perché gli chiederanno aiuto, quando si renderanno conto che è in grado di porgere questo tipo di assistenza. Cominciamo ad entrare subito nella narrazione con le parole di Carlo Levi...

Mai nessuno dalla loro parte

Questa strana e scoscesa configurazione del terreno fa di Gagliano una specie di fortezza naturale, da cui non si esce che per vie obbligate. Di questo approfittava il podestà, in quei giorni di cosiddetta passione nazionale, per aver maggior folla alle adunate che gli piaceva di indire per sostenere, come egli diceva, il morale della popolazione, o per fare ascoltare, alla radio, i discorsi dei nostri governanti che preparavano la guerra d'Africa. Quando don Luigino aveva deciso di fare un'adunata, mandava, la sera, per le vie del paese, il vecchio banditore e becchino con il tamburo e la tromba; e si sentiva quella voce antica gridare cento volte, davanti a tutte le case, su una sola nota alta e astratta: — Domattina alle dieci, tutti nella piazza, davanti al municipio, per sentire la radio. Nessuno deve mancare. — Domattina dovremo alzarci due ore prima dell'alba, — dicevano i contadini, che non volevano perdere una giornata di lavoro, e che sapevano che don Luigino avrebbe messo, alle prime luci del giorno, i suoi avanguardisti e i carabinieri sulle strade, agli sbocchi del paese, con l'ordine di non lasciar uscire nessuno. La maggior parte riusciva a partire per i campi, nel buio, prima che arrivassero i sorveglianti; ma i ritardatari dovevano rassegnarsi ad andare, con le donne e i ragazzi della scuola, sulla piazza, sotto il balcone da cui scendeva l'eloquenza entusiastica ed uterina di Magalone. Stavano là, col cappello in capo, neri e diffidenti, e i discorsi passavano su di loro senza lasciar traccia.

E si va verso il raduno in piazza, classico rituale di quegli anni. Ma è interessante quanto si dice più avanti...

(...) Per i contadini, lo Stato è più lontano del cielo, e più maligno, perché sta sempre dall'altra parte. Non importa quali siano le sue formule politiche, la sua struttura, i suoi programmi. I contadini non li capiscono, perché è un altro linguaggio dal loro, e non c'è davvero nessuna ragione perché li vogliano capire. La sola possibile difesa, contro lo Stato e contro la propaganda, è

la rassegnazione, la stessa cupa rassegnazione, senza speranza di paradiso, che curva le loro schiene sotto i mali della natura.

Perciò essi, com'è giusto, non si rendono affatto conto di che cosa sia la lotta politica: è una questione personale di quelli di Roma. Non importa ad essi di sapere quali siano le opinioni dei confinati, e perché siano venuti quaggiù: ma li guardano benigni, e li considerano come propri fratelli, perché sono anch'essi, per motivi misteriosi, vittime del loro stesso destino.

A un certo punto, con questa persona che è confinata con loro, considerandola sfortunata come loro, concludono...

(...)- Peccato! Qualcuno ti ha voluto male —. Anche tu dunque sei soggetto al destino. Anche tu sei qui per il potere di una mala volontà, per un influsso malvagio, portato qua e là per opera ostile di magia. Anche tu dunque sei un uomo, anche tu sei dei nostri. Non importano i motivi che ti hanno spinto, né la politica, né le leggi, né le illusioni della ragione. Non c'è ragione né cause ed effetti, ma soltanto un cattivo Destino, una Volontà che vuole il male, che è il potere magico delle cose. Lo Stato è una delle forme di questo destino, come il vento che brucia i raccolti e la febbre che ci rode il sangue. La vita non può essere, verso la sorte, che pazienza e silenzio. A che cosa valgono le parole? E che cosa si può fare? Niente.

“Cristo si è fermato a Eboli” perché la gente di questi posti dice che Cristo non è arrivato oltre Eboli, l'ultima cittadina del salernitano, in Campania. Dopo cominciava la Lucania, in cui era questo paesino di Aliano. Significa dire che la civiltà si è fermata lì e non è arrivata in Lucania, che la giustizia, una vita appena decente, non sono arrivate in questi posti. E Carlo Levi così diventa un testimone. Lui che è nato nel 1902, quindi di una generazione precedente rispetto a Calvino e Fenoglio, prima ancora della seconda guerra mondiale, nel periodo del fascismo, dà questa registrazione di una realtà sociale. E il suo romanzo diventa il grande simbolo, il segno fondamentale di una denuncia di un sistema politico che non regge e di un tipo di governo che non riesce a risolvere i problemi autentici dell'Italia al di là della propaganda.

Se noi pensiamo a Francesco Jovine nel suo “L'impero in provincia”, ritroviamo la stessa situazione, perché in quei racconti l'autore diceva come l'impero in provincia (in quel caso il Molise, ma non si può fare tanta distinzione con la Lucania) denunciava una realtà di povertà, di abbandono, di difficoltà di vita...

MARIATERESA: Che poi è bizzarro vedere come da una parte c'è la rassegnazione dei contadini allo stato di cose e dall'altra quasi un assecondare questa follia, queste manie di grandezza che sono descritte in modo molto ridicolo da Levi.

Infatti è questo l'assurdo, è l'ignoranza il terreno del fascismo. Cosa che sottolineava anche Jovine, ma più ancora qui ci sono dei passi molto significativi, tra cui quello in cui Levi si sofferma su una persona che addirittura conserva una registrazione del discorso pronunciato da Italo Balbo per la sua trasvolata atlantica e se la ascolta tutti i giorni, come lui ha potuto verificare passando vicino alla sua casa. Quindi in questa realtà così povera vivono dei miti creati dal fascismo, perché Italo Balbo era uno degli eroi coltivati dalla propaganda di regime. E' come se si realizzassero in questa identificazione nel duce o nella grande impresa di un trasvolatore e dimenticassero così i loro problemi. Pensiamo poi al fatto che le donne del paese si curassero, come riferisce Carlo Levi, con una moneta sulla fronte. E lui interviene con le cure giuste. Oppure, dopo essere ricorse a mammane e altro, finalmente si rivolgono a lui per generare un figlio. Alla fine se li accattiva e diventa un personaggio, prima ancora di essere riportato via.

Carlo Levi, quindi, come esempio di realismo e di impostazione del problema meridionale da parte di un settentrionale. Ma andiamo a vedere un uomo del sud che ha parlato della questione meridionale, Leonardo Sciascia. Vi presentiamo un passo da "Il giorno della civetta", che dichiara, evidenzia, un problema fondamentale della lotta contro la mafia in Sicilia, quello dell'omertà. Cominciamo a leggere, Mariateresa...

L'autobus stava per partire, rombava sordo con improvvisi raschi e singulti. La piazza era silenziosa nel grigio dell'alba, sfilacce di nebbia ai campanili della Matrice: solo il rombo dell'autobus e la voce del venditore di panelle, panelle calde, panelle, implorante ed ironica. Il bigliettaio chiuse lo sportello, l'autobus si mosse con un rumore di sfasciume. L'ultima occhiata che il bigliettaio girò sulla piazza, colse l'uomo vestito di scuro che veniva correndo; il bigliettaio disse all'autista «un momento» e aprì lo sportello mentre l'autobus ancora si muoveva. Si sentirono due colpi squarciati: l'uomo vestito di scuro, che stava per saltare sul predellino, restò per un attimo sospeso, come tirato su per i capelli da una mano invisibile; gli cadde la cartella di mano e sulla cartella lentamente si afflosciò. Il bigliettaio bestemmiò: la faccia gli era diventata colore di zolfo, tremava. Il venditore di panelle, che era a tre metri dall'uomo caduto, muovendosi come un granchio cominciò ad allontanarsi verso la porta della chiesa. Nell'autobus nessuno si mosse, l'autista era come impietrito, la destra sulla leva del freno e la sinistra sul volante. Il bigliettaio guardò tutte quelle facce che sembravano facce di ciechi, senza sguardo disse «l'hanno ammazzato» si levò il berretto e freneticamente cominciò a passarsi la mano tra i capelli; bestemmiò ancora.

«I carabinieri» disse l'autista «bisogna chiamare i carabinieri».

Questa è la premessa. Ora vediamo cosa succede all'arrivo dei carabinieri...

(...)Vennero i carabinieri, il maresciallo nero di barba e di sonno. L'apparire dei carabinieri squillò come allarme nel letargo dei viaggiatori: e dietro al bigliettaio, dall'altro sportello che l'autista aveva lasciato aperto, cominciarono a scendere. In apparente indolenza, voltandosi indietro come a cercare la distanza giusta per ammirare i campanili, si allontanavano verso i margini della piazza e, dopo un ultimo sguardo, sicolavano.

Tutta quella folla che c'era prima si allontana. Arriviamo al momento in cui il maresciallo interroga l'autista. Immaginiamo che io sia il maresciallo (il Franco Nero di un famoso film di Damiano Damiani, del 1968) e tu l'autista e poi il bigliettaio, sempre modificando minimamente il testo come fosse una riduzione scenica...

MARESCIALLO (all'autista) «E che non viaggiava nessuno oggi?».

AUTISTA «Qualcuno c'era» (con faccia smemorata)

MARESCIALLO «Qualcuno vuol dire quattro cinque sei persone: io non ho mai visto questo autobus partire, che ci fosse un solo posto vuoto».

AUTISTA «Non so (tutto spremuto nello sforzo di ricordare), non so: qualcuno, dico, così per dire; certo non erano cinque o sei, erano di più, forse l'autobus era pieno... Io non guardo mai la gente che c'è: mi infilo al mio posto e via... Solo la strada guardo, mi pagano per guardare la strada».

MARESCIALLO (passandosi sulla faccia una mano stirata dai nervi) «Ho capito, tu guardi solo la strada; ma tu (rivolto inferocito verso il bigliettaio), tu stacchi i biglietti, prendi i soldi, dai il resto: conti le persone e le guardi in faccia... E se non vuoi che te ne faccia ricordare in camera di

sicurezza, devi dirmi subito chi c'era sull'autobus, almeno dieci nomi devi dirmeli... Da tre anni che fai questa linea, da tre anni ti vedo ogni sera al caffè Italia: il paese lo conosci meglio di me...».

BIGLIETTAIO (sorridente) «Meglio di lei il paese non può conoscerlo nessuno».

MARESCIALLO (sogghignando) «E va bene, prima io e poi tu: va bene... Ma io sull'autobus non c'ero, che ricorderei uno per uno i viaggiatori che c'erano: dunque tocca a te, almeno dieci devi nominarmeli».

BIGLIETTAIO «Non mi ricordo, sull'anima di mia madre, non mi ricordo; in questo momento di niente mi ricordo, mi pare che sto sognando».

MARESCIALLO (infuriandosi) «Ti sveglio io ti sveglio, con un paio d'anni di galera ti sveglio...»

E così va avanti questa omertà, poi il carabiniere ricorda al maresciallo il panellaro, che mandano a chiamare e arriva con... «la faccia di un uomo sorpreso nel sonno più innocente».

MARESCIALLO (al bigliettaio, indicando il panellaro) «C'era? »

BIGLIETTAIO (guardandosi una scarpa) «C'era».

MARESCIALLO (con paterna dolcezza) «Dunque, tu, come al solito, sei venuto a vendere pannelle qui: il primo autobus per Palermo, come al solito...».

PANELLARO «Ho la licenza».

MARESCIALLO (alzando al cielo occhi che invocavano pazienza) «Lo so, lo so e non me ne importa della licenza; voglio sapere una cosa sola, me la dici e ti lascio subito andare a vendere le pannelle ai ragazzi: chi ha sparato?».

PANELLARO (meravigliato e curioso) «Perché, hanno sparato?».

La conclusione di questo episodio è straordinaria. Ricordiamo che Leonardo Sciascia, nato nel 1921 a Racalmuto, in provincia di Agrigento, era un maestro che poi si è dato alla letteratura. Ha scritto anche "A ciascuno il suo", un giallo vero e proprio, in cui il protagonista, Luciano Laurana (Gian Maria Volonté, nel film di Elio Petri del 1967), si mette sulle piste del responsabile di un delitto, di mafia evidentemente, sul quale la polizia non si raccapezza. Lui ha un'intuizione, sfruttando il particolare che i messaggi che venivano mandati erano messi insieme con lettere ritagliate da un giornale, che ricostruisce come tratte dall'"Osservatore romano", giornale del Vaticano, perché dietro i frammenti, presi evidentemente dalla seconda pagina, ci sono le parole dell'espressione "Unicuique suum", appunto "A ciascuno il suo", che appaiono sulla testata di quel quotidiano. Da lì risale a un religioso che lo leggeva e tutto questo poi lo porta sulle piste di un insospettabile autore del delitto. Ma puntualmente non arriva in fondo alle sue indagini e viene sacrificato, viene ucciso prima che scopra tutto.

Questo intrigo continuo, la lotta contro la mafia, la violenza, diventano la grande campagna di Leonardo Sciascia, che ha scritto anche "Candido" (ovvero Un sogno fatto in Sicilia), "Todo modo", "Il contestato", "L'affaire Moro". Ha aderito al PCI, è diventato consigliere comunale di Palermo in quel partito, ma dopo qualche anno si è dimesso, per entrare successivamente alla Camera con i radicali, nel 1979. Era insofferente di certi modi di condurre anche la stessa lotta alla mafia, convinto che bisognasse combattere appunto l'omertà, ma che il metodo migliore, pur essendo chiaro il legame tra politica e associazione mafiosa, non fosse quello di mettere in primo piano quest'aspetto, ma quello dell'organizzazione delle bande, per poi risalire alle eventuali effettive collusioni.

Aveva già individuato quel meccanismo che poi ha invogliato alcune procure più a cercare il coinvolgimento della parte politica contraria al loro modo di pensare che a combattere veramente la mafia. Sul Corriere della Sera, il 10 gennaio 1987, pubblicò un articolo "I professionisti

dell'antimafia", nel quale denunciava il comportamento di alcuni magistrati palermitani del pool antimafia, gli "eroi della sesta", come li definì, che secondo lui utilizzavano la battaglia per la rinascita della Sicilia per le promozioni in magistratura.

Dopo la pubblicazione dell'articolo, Sciascia fu attaccato e isolato dalle maggiori forze politiche, ad eccezione dei Radicali e dei Socialisti. Fu anzi definito un "quaquaraquà", famoso appellativo del "Giorno della civetta", da alcuni magistrati che aveva definito «una frangia fanatica e stupida».

Scrive un romanzo come "Candido" perché Voltaire, l'autore dell'omonimo romanzo, era il campione della razionalità, e anche lui, Sciascia, è per il dominio della ragione, che, illuministicamente diceva, avrebbe potuto combattere l'irrazionalità di quel meridione che favoriva fenomeni come la mafia.

Ed ora dedichiamo l'ultima parte della lezione a un colosso, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, noto per un solo romanzo, anche se ha scritto qualcos'altro. Nato alla fine dell'Ottocento, morto nel 1957, lascia un romanzo, "Il Gattopardo", che inquadra benissimo l'atmosfera di questo meridione. E' un caso letterario, come quello di Svevo, che, scrivendo per diletto, è diventato uno scrittore affermato in tutta Europa dopo non essere stato letto mai per lunghi anni. Anche Tomasi in vita non è stato mai letto da nessuno, ma per un'altra ragione, per il fatto che non ha scritto se non verso la fine della sua esistenza.

E ha deciso di parlare del principe Fabrizio Salina, suo bisnonno, detto il Gattopardo dallo stemma di famiglia, spettatore dell'arrivo dei garibaldini nel 1860, che sembra minacciare le sostanze della nobiltà terriera. E' la stessa situazione di "Signora Ava" di Jovine, in cui sono i De Risio di Guardialfiera, in Molise, che temono la stessa cosa, che cioè i contadini possano approfittare della nuova situazione per togliere le terre ai loro affamatori, i vecchi proprietari,

In realtà non cambierà nulla. Questo ci diceva Jovine, come abbiamo visto nelle lezioni precedenti, ma ce lo ripete Giuseppe Tomasi. Sostanzialmente l'espressione ricorrente nel romanzo è che "tutto doveva cambiare perché non cambiasse nulla". E questa grande verità l'ha capita per primo il nipote del principe, Tancredi. Ricordiamo subito il film straordinario diretto da Luchino Visconti nel 1963, con un memorabile Burt Lancaster nei panni del principe, uno splendido Alain Delon in quelli di Tancredi, una magnifica Claudia Cardinale a interpretare Angelica, la sua fidanzata, e un bravissimo Paolo Stoppa nelle vesti del padre di lei, Calogero Sedara.

Tancredi, addirittura, invece che pensare a difendere ostinatamente la proprietà contro di loro, si unisce alle truppe di Garibaldi per governare il cambiamento e fare in modo che non cambi nulla. Ma sa che comunque, anche se lui non lo facesse, non cambierà nulla. E il Gattopardo, ascoltando il nipote, si convince, conquistato dalle sue tesi. Ma su questa storia se ne innesta un'altra ancora. Tancredi si innamora di Angelica, figlia di Calogero Sedara, amministratore del feudo di Donnafugata, appartenente ai Salina, che, imbrogliando, è riuscito a mettere da parte un patrimonio e ad acquistare terreni. Per cui, quando il principe si trova a dovere trattare con lui questa novità già poco sopportata della relazione del nipote con Angelica, rimane spiazzato perché, parlando di dote, si rende conto che don Calogero ha più sostanze e più proprietà di lui. Questo, insieme ad altri fatti, gli farà dire che questo non è più un mondo per i gattopardi, ma per gli sciacalli come questi, che approfittano delle varie situazioni per i loro interessi, mentre Fabrizio aveva sempre vissuto il suo privilegio con un fare disinteressato, nobile, superiore.

Poi Chevallier, inviato del re, viene a proporre al principe di candidarsi al parlamento. Solita testimonianza del fatto che si facciano i giochi politici sulle spalle della povera gente, cioè che il regno chieda di candidarsi ai nobili proprietari di terre per evitare che passino ai contadini, con una specie di patto tra i latifondisti del sud e gli industriali del nord. E Fabrizio risponde che non ne

vuole sapere, proponendo, con grande schifo, ma proponendolo, l'uomo dei tempi nuovi, la persona adatta per questi maneggi, Sedara.

Ma poiché non dobbiamo qui fare la storia dell'Ottocento, ci interessa in questa sede ora vedere come Tomasi abbia rielaborato una vicenda nella quale il Gattopardo si farà trascinare suo malgrado a votare "sì" al plebiscito per l'annessione al regno, in questa generale situazione storica che risulterà una beffa per la povera gente, come abbiamo già più volte sottolineato. Ci interessa appunto di più presentare qualcosa dell'analisi che l'autore fa dei vari personaggi. Qui sono di fronte, nella scena madre del romanzo e del film, don Calogero e don Fabrizio...

"Bello, principe, bello! Cose così non se ne fanno più adesso, al prezzo attuale dell'oro zecchino!" Sedara si era posto vicino a lui, i suoi occhietti svegli percorrevano l'ambiente, insensibili alla grazia, attenti al valore monetario.

Don Fabrizio, ad un tratto, senti che lo odiava; era all'affermarsi di lui, di cento altri suoi simili, ai loro oscuri intrighi, alla loro tenace avarizia e avidità che era dovuto il senso di morte che adesso incupiva questi palazzi; si doveva a lui, ai suoi compari, ai loro rancori, al loro senso d'inferiorità, al loro non esser riusciti a fiorire, se adesso anche a lui, Don Fabrizio, gli abiti neri dei ballerini ricordavano le cornacchie che planavano, alla ricerca di prede putride, al disopra del valloncelli sperduti. Ebbe voglia di rispondergli malamente, d'invitarlo ad andarsene fuori dai piedi. Ma non si poteva: era un ospite, era il padre della cara Angelica. Era forse un infelice come gli altri.

"Bello, don Calogero, bello. Ma ciò che supera tutto sono i nostri due ragazzi." Angelica e Tancredi passavano in quel momento davanti a loro, la destra inguantata di lui posata a taglio sulla vita di lei, le braccia tese e compenstrate, gli occhi di ciascuno fissi in quelli dell'altro. Il nero del "frack" di lui, il roseo della veste di lei, frammisti, formavano uno strano gioiello. Essi offrivano lo spettacolo più patetico di ogni altro, quello di due giovanissimi innamorati che ballano insieme, ciechi ai difetti reciproci, sordi agli ammonimenti del destino, illusi che tutto il cammino della vita sarà liscio come il pavimento del salone, attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno, di già previsti nel copione.

Queste sono le riflessioni indirette, in una specie di discorso indiretto libero, del Gattopardo, che piange un po' questi due giovani virgulti, così spensierati, innamorati e non presaghi di quello che loro accadrà...

Né l'uno né l'altra erano buoni, ciascuno pieno di calcoli, gonfio di mire segrete; ma entrambi erano cari e commoventi mentre le loro non limpide ma ingenuie ambizioni erano obliterate dalle parole di giocosa tenerezza che lui le mormorava all'orecchio, dal profumo dei capelli di lei, dalla reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire.

Fabrizio riflette sul fatto che i loro corpi sono destinati a morire, perché è lui che pensa alla morte, continuamente. E quando Angelica, in un passo del romanzo e in una famosa scena del film, lo trova solo, nella biblioteca, nella quale si è appartato lasciando il salone del ballo, e lo vede così mortificato, così arreso, così triste, per rianimarlo gli fa la corte, davanti allo stesso Tancredi, che non le farà scenate di gelosia ma anzi la incoraggerà, ridestando l'orgoglio e quel briciolo di giovinezza che si riscatena all'interno del vecchio. Vediamo in questo passo la situazione precedente...

Fino a questo momento l'irritazione accumulata gli aveva dato energia; adesso con la distensione sopravvenne la stanchezza: erano già le due. Cercò un posto dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini, amati e fratelli, va bene, ma sempre noiosi. Lo trovò presto: la biblioteca, piccola, silenziosa, illuminata e vuota. Sedette poi si rialzò per bere dell'acqua che si trovava su un tavolinetto. "Non c'è che l'acqua a esser davvero buona" pensò da autentico siciliano; e non si asciugò le goccioline rimaste sulle labbra. Sedette di nuovo. La biblioteca gli piaceva, ci si sentì presto a suo agio; essa non si opponeva alla di lui presa di possesso perché era impersonale come lo sono le stanze poco abitate: Ponteleone non era tipo da perdere il suo tempo lì dentro. Si mise a guardare un quadro che gli stava di fronte: era una buona copia della "Morte del Giusto" di Greuze.

Da buon siciliano, il principe ha già spiegato, in un altro luogo del romanzo, la sua filosofia. Il siciliano è filosofo, è contemplatore (in particolare lui, che infatti è appassionato di astronomia) e non gli importa ciò che accade nel contingente, è fatalista, e quindi, in un mondo così fatto, non può avere dalla storia grandi riconoscimenti. E dovrà essere sempre maltrattato da altri popoli, perché pensa sempre che ci sono ragioni superiori a quelle della vita quotidiana normale. Lui soprattutto, Fabrizio, ne è convinto.

Il romanzo è composto di diverse parti, le prime sei si riferiscono alla vita del principe, la settima alla sua morte e l'ottava parla dei discendenti, soprattutto di tre donne che restano zitelle e di una disgregazione della famiglia. Arrivederci.

VENTINOVESIMA LEZIONE

PRIMO LEVI, BASSANI, TABUCCHI, STEIBECK, HEMINGWAY

Ventinovesima lezione, con Mariateresa. Oggi tratteremo autori del novecento che hanno avuto a che fare con la dittatura, il razzismo, con problemi veramente gravi di questo secolo. Cominciamo da Primo Levi, con "Se questo è un uomo", seguito da "La tregua", le due testimonianze della sua esperienza ad Auschwitz. Fu perseguitato dalle leggi razziali del fascismo, però riuscì a laurearsi in chimica, cosa che era consentita, nel 1941, quando già da tre anni erano in vigore le leggi razziali. Poi partecipò alla lotta partigiana, nel 1943, subito dopo l'armistizio, e fu preso e deportato ad Auschwitz. Leggiamo le sue parole in questo testo tratto da "Se questo è un uomo", che ci presenta Mariateresa...

Capitolo II

Abbiamo ben presto imparato che gli ospiti del Lager sono distinti in tre categorie: i criminali, i politici e gli ebrei. Tutti sono vestiti a righe, sono tutti Haftlinge, ma i criminali portano accanto al numero, cucito sulla giacca, un triangolo verde; i politici un triangolo rosso; gli ebrei, che costituiscono la grande maggioranza, portano la stella ebraica, rossa e gialla. Le SS ci sono sì, ma poche, e fuori del campo, e si vedono relativamente di rado: i nostri padroni effettivi sono i triangoli verdi, i quali hanno mano libera su di noi, e inoltre quelli fra le due altre categorie che si prestano ad assecondarli: i quali non sono pochi. Ed altro ancora abbiamo imparato, più o meno rapidamente, a seconda del carattere di ciascuno; a rispondere "jawoll", a non fare mai domande, a fingere sempre di avere capito. Abbiamo appreso il valore degli alimenti; ora anche noi raschiamo diligentemente il fondo della gamella dopo il rancio, e la teniamo sotto il mento quando mangiamo il pane per non disperderne le briciole. Anche noi adesso sappiamo che non è la stessa cosa ricevere il mestolo di zuppa prelevato dalla superficie o dal fondo del mastello, e siamo già in grado di calcolare, in base alla capacità dei vari mastelli, quale sia il posto più conveniente a cui aspirare quando ci si mette in coda.

Abbiamo imparato che tutto serve; il fil di ferro, per legarsi le scarpe; gli stracci, per ricavarne pezze da piedi; la carta, per imbottirsi (abusivamente) la giacca contro il freddo. Abbiamo imparato che d'altronde tutto può venire rubato, anzi, viene automaticamente rubato non appena l'attenzione si rilassa; e per evitarlo abbiamo dovuto apprendere l'arte di dormire col capo su un fagotto fatto con la giacca, e contenente tutto il nostro avere, dalla gamella alle scarpe.

Conosciamo già in buona parte il regolamento del campo, che è favolosamente complicato. Innumerevoli sono le proibizioni: avvicinarsi a meno di due metri dal filo spinato; dormire con la giacca, o senza mutande, o col cappello in testa; servirsi di particolari lavatoi e latrine che sono "nur fur Kapos" (solo per capi) o "nur fur Reichsdeutsche" (solo per i tedeschi dell'Impero); non andare alla doccia nei giorni prescritti, e andarvi nei giorni non prescritti; uscire di baracca con la giacca sbottonata, o col bavero rialzato; portare sotto gli abiti carta o paglia contro il freddo; lavarsi altrimenti che a torso nudo.

(...) Tale sarà la nostra vita. Ogni giorno, secondo il ritmo prestabilito, Ausrucken ed Einrucken, uscire e rientrare; lavorare, dormire e mangiare; ammalarsi, guarire o morire.

...E fino a quando? Ma gli anziani ridono a questa domanda: a questa domanda si riconoscono i nuovi arrivati. Ridono e non rispondono: per loro, da mesi, da anni, il problema del futuro remoto è impallidito, ha perso ogni acutezza, di fronte ai ben più urgenti e concreti problemi del futuro prossimo: quanto si mangerà oggi, se nevierà, se ci sarà da scaricare carbone.

Se fossimo ragionevoli, dovremmo rassegnarci a questa evidenza, che il nostro destino è perfettamente inconoscibile, che ogni congettura è arbitraria ed esattamente priva di fondamento reale. Ma ragionevoli gli uomini sono assai raramente, quando è in gioco il loro proprio destino; essi preferiscono in ogni caso le posizioni estreme; perciò, a seconda del loro carattere, fra di noi gli uni si sono convinti immediatamente che tutto è perduto, che qui non si può vivere e che la fine è certa e prossima; gli altri, che, per quanto dura sia la vita che ci attende, la salvezza è probabile e non lontana, e, se avremo fede e forza, rivedremo le nostre case e i nostri cari. Le due classi, dei pessimisti e degli ottimisti, non sono peraltro così ben distinte: non già perché gli agnostici siano molti, ma perché i più, senza memoria né coerenza, oscillano fra le due posizioni-limite, a seconda dell'interlocutore e del momento.

Eccomi dunque sul fondo. A dare un colpo di spugna al passato e al futuro, si impara assai presto, se il bisogno preme.

Chiudiamo qui la citazione dal romanzo "Se questo è un uomo", che non richiede ulteriori commenti, tanto è evidente e chiaro il quadro di disumanità del lager, che costringe i suoi ospiti a una cruda lotta per sopravvivere. Aggiungere altro alle sue parole significherebbe fare l'ingresso nello scontato e nel retorico. Primo Levi scriverà poi "La tregua", sul suo ritorno da Auschwitz, altri romanzi ispirati alla sua esperienza e competenza tecnico-scientifica, come "La chiave a stella" e "Il sistema periodico".

Ma passiamo subito ad un altro grande testimone delle leggi razziali del fascismo, Giorgio Bassani. Vi inquadro la situazione di uno dei suoi romanzi, il più famoso, "Il giardino dei Finzi Contini", che divenne un altrettanto noto film di De Sica, del 1970. E' la storia della famiglia dei Finzi Contini, benestante e privilegiata, che nella Ferrara del tempo delle leggi razziali all'improvviso cominciò a dovere chiudersi e difendersi, isolarsi, fino al punto che i suoi componenti furono deportati, per poi morire lontano dall'Italia. I protagonisti di questa vicenda sono Alberto e Micol, che vivono in un campo da tennis soprattutto, dove gestiscono il loro tempo libero, nel quale entrano altri, tra cui il narratore, che è lo stesso autore, e Giampiero Malnate. Si stabilirà un triangolo tra lui, Malnate e Micol. Cominciamo a leggere qualche passo che ci fa intendere quali sono i sentimenti coinvolti, ma dobbiamo sempre immaginare che questa vita affettiva è inserita e poi sarà sconvolta dal contesto al di sopra dei protagonisti, quello delle leggi razziali e della conseguente deportazione. Leggi Mariateresa...

Domandai [a Micòl] perché le sembrasse tanto impossibile [che loro due potessero fare l'amore]. Per infinite ragioni – rispose –: la prima delle quali era che a pensar di far l'amore con me le riusciva altrettanto imbarazzante che se avesse pensato di farlo con il fratello, toh, con Alberto. Era vero: da bambina, aveva avuto per me un piccolo striscio: e chissà, forse era proprio questo che adesso la bloccava talmente nei miei riguardi. Io... io le stavo di fianco, capivo?, non già di fronte: mentre l'amore – così, almeno, se lo immaginava lei – era roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda: uno sport crudele, feroce, ben più crudele e feroce del tennis!, da praticarsi senza esclusione di colpi e senza mai scomodare, per mitigarlo, bontà d'animo e onestà di propositi.

«Sono anche io come tutte le altre: bugiarda, traditora, infedele... Non molto diversa da un'Adriana Trentini qualsiasi, in fondo».

Aveva detto «infedele» spiccando le sillabe, con una specie di amaro orgoglio. Proseguendo, aggiunse che se io avevo avuto un torto era sempre stato quello di sopravvalutarla un po' troppo. Con questo, non è che avesse la minima intenzione di scagionarsi, per carità. Tuttavia era un fatto:

lei aveva sempre letto nei miei occhi tanto «idealismo» da sentirsi in qualche modo forzata ad apparire migliore di quanto non fosse in realtà.

(...)Ma Micòl non discese, per questo, dal piedistallo di purezza e di superiorità morale su cui, da quando ero partito per l'esilio, l'avevo collocata. Essa continuò a rimanerci, lassù. Io, per me, mi consideravo fortunato di essere stato riammesso ad ammirarne ogni tanto l'immagine lontana, bella di dentro non meno che di fuori.

E c'è sempre questo gioco dell'entrare e dell'uscire dalla casa dei Finzi Contini e dal loro campo da tennis, come da un confine...

Io, al contrario, sostenevo che l'amore giustifica e santifica tutto, perfino la pederastia; di più: che l'amore, quando è puro, cioè totalmente disinteressato, è sempre anormale, asociale, eccetera: proprio come l'arte – avevo aggiunto –, che quando è pura, dunque inutile, dispiace a tutti i preti di tutte le religioni, compresa quella socialista.

(...) Che cosa c'è stato, fra loro due? Niente? Chissà. Certo è che, quasi presaga della prossima morte, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei, del suo futuro democratico e sociale, non gliene importava nulla, che il suo futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga "le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui", e il passato, ancora di più, il caro, il dolce, il pio passato. E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire: di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare.

Sembra una storia d'amore, ma non è solo una storia d'amore e viene trattata proprio la drammaticità della coesistenza di una vicenda privata con quella pubblica della prevaricazione di una famiglia di ebrei. Poi Bassani scriverò le "Storie Ferraresi" e tutto verrà raccolto infine nel "Romanzo di Ferrara", ma il libro che gli darà la fama sarà "Il giardino dei Finzi Contini", da tutti citato per indicare la tragedia del razzismo.

Passiamo ad Antonio Tabucchi. Con lui non siamo più nel contesto del fascismo, delle leggi razziali e del nazismo, ma in quello di un'altra dittatura. In "Sostiene Pereira" ci parla di un giornalista, anche flaccido, grasso, che difficilmente individuiamo nel Marcello Mastroianni, pure un po' in carne, che ne interpretò il ruolo nel film di Roberto Faenza, del 1995. Questo giornalista vive tranquillo, nel suo limite, cerca di non farsi coinvolgere dal punto di vista politico, perché è duro vivere nel contesto della dittatura di Salazar, cura i necrologi, con quei pezzi che chiamano "coccodrilli", che sono già pronti per parlare di una persona nel caso dovesse morire.

In questo caso, nel passo che Mariateresa ci leggerà, si tratta del necrologio per uno che è già morto, ed è niente meno che Garcia Lorca. Il romanzo è ambientato nel 1938, due anni dopo la sua morte, a Lisbona. Vediamo cosa succede...

am fino alla Rua Alexandre Herculano e poi risalì faticosamente a piedi fino alla Rua Rodrigo da Fonseca. Quando arrivò davanti al portone era inzuppato di sudore, perché era una giornata torrida. Nell'atrio, come al solito, trovò la portiera che gli disse: buongiorno dottor Pereira. Pereira la salutò con un cenno del capo e salì le scale. Appena entrato in redazione si mise in maniche di camicia e accese il ventilatore. Non sapeva che fare e era quasi mezzogiorno. Pensò di mangiare il suo pane e frittata, ma era ancora presto. Allora si ricordò della rubrica "Ricorrenze" e si mise a scrivere. «Tre anni or sono scompariva il grande poeta Fernando Pessoa. Era di cultura inglese, ma

aveva deciso di scrivere in portoghese perché sosteneva che la sua patria era la lingua portoghese. Ci ha lasciato bellissime poesie disperse su riviste e un poemetto, *Messaggio*, che è la storia del Portogallo visto da un grande artista che amava la sua patria.» Rilesse quello che aveva scritto e lo trovò ributtante, la parola è ributtante, sostiene Pereira. Allora gettò il foglio nel cestino e scrisse: «Fernando Pessoa ci ha lasciato da tre anni. Pochi si sono accorti di lui, quasi nessuno. Ha vissuto in Portogallo come uno straniero, forse perché era straniero dappertutto. Viveva solo, in modeste pensioni o camere d'affitto. Lo ricordano gli amici, i sodali, coloro che amano la poesia».

(...)Prese il tram fino alla Rua Alexandre Herculano e poi risalì faticosamente a piedi fino alla Rua Rodrigo da Fonseca. Quando arrivò davanti al portone era inzuppato di sudore, perché era una giornata torrida. Nell'atrio, come al solito, trovò la portiera che gli disse: buongiorno dottor Pereira. Pereira la salutò con un cenno del capo e salì le scale. Appena entrato in redazione si mise in maniche di camicia e accese il ventilatore. Non sapeva che fare e era quasi mezzogiorno. Pensò di mangiare il suo pane e frittata, ma era ancora presto. Allora si ricordò della rubrica "Ricorrenze" e si mise a scrivere. «Tre anni or sono scompariva il grande poeta Fernando Pessoa. Era di cultura inglese, ma aveva deciso di scrivere in portoghese perché sosteneva che la sua patria era la lingua portoghese. Ci ha lasciato bellissime poesie disperse su riviste e un poemetto, *Messaggio*, che è la storia del Portogallo visto da un grande artista che amava la sua patria.» Rilesse quello che aveva scritto e lo trovò ributtante, la parola è ributtante, sostiene Pereira.

Ricorre nella narrazione questa espressione, "sostiene Pereira", che dà il titolo al romanzo, perché tutto il racconto si immagina trascritto in un verbale di polizia, quando Pereira, diversi mesi dopo, con lo sviluppo della vicenda di cui stiamo per parlare, si ritroverà in Francia e presso la polizia del luogo testimonierà. Dunque, è un verbale di polizia su quello che Pereira sostiene che sia accaduto...

Allora gettò il foglio nel cestino e scrisse: «Fernando Pessoa ci ha lasciato da tre anni. Pochi si sono accorti di lui, quasi nessuno. Ha vissuto in Portogallo come uno straniero, forse perché era straniero dappertutto. Viveva solo, in modeste pensioni o camere d'affitto. Lo ricordano gli amici, i sodali, coloro che amano la poesia».

Poco dopo, sempre in queste pagine, c'è l'incontro con Monteiro Rossi, un rivoluzionario, che dà la svolta alla vicenda...

Pereira alzò la testa dal foglio e disse: caro Monteiro Rossi, lei è un perfetto romanziere, ma il mio giornale non è il luogo adatto per scrivere romanzi, sui giornali si scrivono cose che corrispondono alla verità o che assomigliano alla verità, di uno scrittore lei non deve dire come è morto, in quali circostanze e perché, deve dire semplicemente che è morto e poi deve parlare della sua opera, dei romanzi e delle poesie, e fare sì un necrologio, ma in fondo deve fare una critica, un ritratto dell'uomo e dell'opera, quello che lei ha scritto è perfettamente inutilizzabile, la morte di Garcia Lorca è ancora misteriosa, e se le cose non fossero andate così?

Sappiamo che Garcia Lorca (lo abbiamo raccontato in altre lezioni) fu ucciso dai falangisti, i seguaci di Franco, e quindi parlare di come e per mano di chi fosse morto Lorca era pericoloso in un paese di dittatura filofranchista come quella di Salazar...

Monteiro Rossi obiettò che Pereira non aveva finito di leggere l'articolo, più avanti parlava dell'opera, della figura, della statura dell'uomo e dell'artista. Pereira, pazientemente, andò avanti nella lettura. Pericoloso, sostiene, l'articolo era pericoloso. Parlava della profonda Spagna, della cattolicissima Spagna che Garcia Lorca aveva preso come obiettivo per i suoi strali nella Casa di Bernarda Alba, parlava della "Barraca", il teatro ambulante che Garcia Lorca aveva portato al popolo. E qui c'era tutto un elogio del popolo spagnolo, che aveva sete di cultura e di teatro, e che Garcia Lorca aveva portato al popolo. E qui c'era tutto un elogio del popolo spagnolo, che aveva sete di cultura e di teatro, e che Garcia Lorca aveva soddisfatto. Pereira alzò la testa dall'articolo, sostiene, si rinvio i capelli, si rimboccò le maniche della camicia e disse: caro Monteiro Rossi, mi permetta di essere franco con lei, il suo articolo è impubblicabile, davvero impubblicabile. Io non posso pubblicarlo, ma nessun giornale portoghese potrebbe pubblicarlo, e nemmeno un giornale italiano, visto che l'Italia è il suo paese di origine, ci sono due ipotesi: o lei è un incosciente o lei è un provocatore, e il giornalismo che si fa oggi in Portogallo non prevede né incoscienti né provocatori, e questo è tutto.

Senonché poi questo renitente professore si fa coinvolgere. Quando vedrà lo spessore di questo ragazzo e anche della lotta che conducono gli altri suoi alleati contro la dittatura, vedrà la missione che loro sentono, giudicherà immediatamente e istintivamente inutile la sua esistenza precedente e sentirà sempre più forte la responsabilità e per la sua vita un senso a operare per la causa. Monteiro muore e questo è l'elemento decisivo. Pereira, sentendosi scoperto o temendo di essere rintracciato, fuggerà in Francia, dove appunto farà redigere quel verbale di polizia da chi lo salva dalla vendetta di Salazar.

Bello il romanzo, soprattutto per l'ambientazione nelle vie di Lisbona. Sono rimasti famosi questi tram che lui prende continuamente e poi sono diventati un "topos", un luogo ricorrente, una citazione continua di Lisbona con i suoi tram, che percorrono tutta la città vecchia su questi saliscendi e sono diventati anche una moda per i turisti, che hanno letto proprio il romanzo. Tabucchi, che ho presentato come ancora in vita quando ho registrato questa lezione, è morto proprio pochi giorni dopo, nel marzo del 1912. Era nato nel 1943.

Ci portiamo ora su due autori stranieri che possiamo collegare per la tematica trattata. Uno di questi è John Steinbeck, l'autore di "Furore", che ha scritto diversi altri romanzi ambientati negli Stati Uniti negli anni della crisi del '29. Cito soprattutto "Furore" perché parla non soltanto della grande depressione e della grande crisi di povertà che si visse in quei mesi dopo il crollo di Wall street, ma anche perché è molto coinvolto dal punto di vista politico. Mentre gli altri autori americani cercavano di non schierarsi dalla parte di socialisti e comunisti, pur trattando i problemi gravissimi del momento, Steinbeck non ha avuto questi timori. Ha anche difeso il mondo operaio nelle lotte sindacali in un periodo di gravissima avversione nei confronti dei sindacati. Una delle vittime di questa atmosfera che era già presente prima del '29 è stato proprio quel molisano, Arturo Giovannitti, di cui abbiamo già parlato con Diego Florio, negli anni intorno al primo conflitto mondiale. Poi arriverà la vicenda di Sacco e Vanzetti, con tanti altri episodi simili. E Steinbeck si dichiara dalla parte dei socialisti senza reticenze.

In "Furore" analizza questo drammatico spostamento degli abitanti poveri dell'Oklahoma e dell'Arkansas verso la California, dove si pensa di trovare lavoro, magari nei campi, comunque umile, con mille mortificazioni. Sono chiamati spregiativamente Arkies quelli che vengono dall'Arkansas e Okies quelli dell'Oklahoma. E sono discriminati, maltrattati, guardati con sospetto. Il romanzo poi ha la caratteristica di svilupparsi su due linee, alternando capitoli che raccontano la situazione generale e capitoli che raccontano quella di questa famiglia, cioè il vero romanzo, la

vicenda inventata di questo gruppo che si sposta su questo mezzo malandato. Dal romanzo fu ricavato un famoso film di John Ford, con protagonista Henry Fonda.

Passiamo ora a Ernest Hemingway, che non ha le posizioni socialiste di Steinbeck, però si è impegnato come inviato speciale nella guerra di Spagna. La sua frase emblematica è che “tutto quello che vive è sacro”. Non si può mai maltrattare un individuo al punto di fargli perdere la sua sacralità. “Il vecchio e il mare” è la storia di un povero vecchio che non riusciva a pescare quanto gli altri...

Era un vecchio che pescava da solo su una barca a vela nella Corrente del Golfo ed erano ottantaquattro giorni ormai che non prendeva un pesce. Nei primi quaranta giorni lo aveva accompagnato un ragazzo, ma dopo quaranta giorni passati senza che prendesse neanche un pesce, i genitori del ragazzo gli avevano detto che il vecchio ormai era decisamente e definitivamente salato, che è la peggior forma di sfortuna, e il ragazzo li aveva ubbiditi andando in un'altra barca che prese tre bei pesci nella prima settimana. Era triste per il ragazzo veder arrivare ogni giorno il vecchio con la barca vuota e scendeva sempre ad aiutarlo a trasportare o le lenze addugliate o la gaffa e la fiocina e la vela serrata all'albero. La vela era rattoppata con sacchi da farina e quand'era serrata pareva la bandiera di una sconfitta perenne.

Il vecchio era magro e scarno e aveva rughe profonde alla nuca. Sulle guance aveva le chiazze del cancro della pelle, provocato dai riflessi del sole sul mare tropicale. Le chiazze scendevano lungo i due lati del viso e le mani avevano cicatrici profonde che gli erano venute trattenendo con le lenze i pesci pesanti.

Pensate, questo vecchio si ritrova al largo a catturare un enorme pesce, scatenando con questo una lotta, una lunga resistenza di ore e ore. Avrà una vittoria, ma una vittoria di Pirro, perché il pesce verrà mangiato da altri pesci e tornerà a mani vuote. Ma almeno ulisseamente ha vinto la sua battaglia con la natura...

E ora vediamo alcune affermazioni famose del vecchio protagonista di questo racconto...

Non lo disse ad alta voce perché sapeva che a dirle le cose belle non succedono

L'uomo non trionfa mai del tutto, ma anche quando la sconfitta è totale, quello che importa è lo sforzo per affrontare il destino. Soltanto nella misura di questo sforzo si può raggiungere la vittoria nella sconfitta.

E' stupido non sperare, pensò, credo che sia peccato.

Pensa se ogni giorno un uomo dovesse cercare di uccidere la luna, pensò, la luna scappa, ma pensa se ogni giorno un uomo dovesse cercare di uccidere il sole, siamo nati fortunati, pensò.

Contentiamoci dell'inseguire la luna, visto che farlo con il sole sarebbe molto più difficile.

E poi c'è l'ultima citazione di Hemingway, questo straordinario narratore che riduciamo in pochi minuti facendogli un gravissimo torto, quella di “Per chi suona la campana”, un romanzo nel quale parla di un giornalista americano coinvolto nella guerra di Spagna. Gli è stato affidato il compito di minare un ponte per farlo saltare contro i tedeschi, alleati con Franco contro il popolo. Deve appoggiarsi a un gruppo di popolani che sono poco meno che briganti, tra cui Pablo, che, geloso di lui, non gli vuole dare spazio. Jordan però riesce a inserirsi grazie a Pilare, la compagna di Pablo.

Di Pilar si dice...

La zingara Pilar è una lettrice della mano. Quando Robert mette in discussione le sue capacità, risponde: "Poiché l'arte del miracolo di sordità non è quell'arte stupida, l'arte è semplicemente sorda. Chi è sordo non può sentire la musica né può sentire la radio; dunque potrebbe dire, non avendo mai sentito, che tali cose non esistono.

Vedete dunque l'ambiente popolare in cui ci si muove. E poi c'è questo dialogo tra Jordan e Primitivo, che entra nei temi sociali. Jordan ha appena detto che anche nel suo paese si combatte contro il fascismo, per il lavoro...

PRIMITIVO: E' possibile? Allora dovrete combattere nel vostro paese come combattiamo qui?

ROBERT: Sì, dovremo lottare.

PRIMITIVO: Ma non ci sono molti fascisti nel vostro paese?

ROBERT: Ce ne sono molti che non sappiamo che sono fascisti, ma lo scopriremo a suo tempo.

E secondo molti qui si allude a Gertrud Stein e Ezra Pound, che infatti si sarebbero schierati contro il socialismo e contro i valori della lotte operaie. Anche questo è un romanzo straordinario, che si conclude con un finale tragico, nel quale alcuni muiono e altri attendono la morte. La morte è la protagonista del libro, nel quale "per chi suona la campana" vuole dire che è arrivata l'ultima ora. Per cui bisogna affidarsi fatalisticamente alla propria sorte e affrontare coraggiosamente gli avvenimenti, per combattere le ingiustizie del nostro mondo. E con questo ci salutiamo.

.

TRENTESIMA LEZIONE

MARQUEZ, BORGES, ECO

Trentesima lezione del terzo anno, che conclude questo corso di letteratura italiana. Ringrazio i collaboratori, il professore Armagno, che mi ha aiutato a montare le puntate, i ragazzi che mi hanno accompagnato in quest'ultimo anno, da Diego Florio a Mariateresa Spina a Barbara Petti, che ha collaborato in quasi tutte le lezioni dei due anni precedenti, fino a tanti altri studenti e studentesse che di volta in volta sono stati coinvolti in questo progetto.

Questa lezione conclusiva è dedicata soprattutto a Umberto Eco. Però, prima di entrare nella sua narrativa, voglio ricordare due autori americani, Gabriel Garcia Marquez e Jorge Luis Borges, che in Colombia e in Argentina hanno dato dimostrazione di quanto possa la letteratura latinoamericana in termini di magia, soprattutto, di fantasia. Prendiamo Marquez e il romanzo che gli ha dato la celebrità: "Cent'anni di solitudine". E' nato ad Aracataca, in Colombia, nel 1927 e in quest'opera immagina la comunità di Macondo, il cui nome viene da un vigneto che vedeva sempre quando viaggiava in treno in quei luoghi. E' un villaggio fantastico nel quale José Arcadio Buendía cerca l'evasione, la possibilità di recarsi altrove, per un'altra vita migliore. Leggo il primo passo...

José Arcadio Buendía, che era l'uomo più intraprendente che si fosse mai visto nel villaggio, aveva disposto in modo tale la posizione delle case, che da ognuna si poteva raggiungere il fiume e far rifornimento di acqua con uguale sforzo, e tracciate le strade con tanto buonsenso che nessuna casa riceveva più sole delle altre nell'ora della calura. In pochi anni, Macondo fu un villaggio più ordinato e laborioso di quanti ne avessero conosciuto fin lì i suoi trecento abitanti. Era veramente un paese felice, dove nessuno aveva più di trent'anni e dove non era morto nessuno.

Questa è la premessa, da cui poi nasce in José Arcadio Buendía il sogno di spostarsi per aprire nuove strade e nuove possibilità. L'autore infatti prosegue, poco dopo...

(...) Quello spirito di iniziativa sociale sparì in poco tempo, travolto dalla febbre della calamita, dai calcoli astronomici, dai sogni di trasmutazione e dalle ansie di conoscere le meraviglie del mondo.

Nasce la missione di cui si sente investito Buendía, quella di andare a cercare uno sbocco verso il mare a nord, superando la sierra che chiude questa terra...

In base ai calcoli di José Arcadio Buendía, l'unica possibilità di contatto con la civiltà era il cammino del nord. Perciò munì di utensili per disboscare e di armi da caccia gli stessi uomini che lo avevano accompagnato nella fondazione di Macondo: buttò in uno zaino i suoi strumenti di orientamento e le sue mappe, e intraprese la temeraria avventura.

Durante i primi giorni non incontrarono seri ostacoli. Scesero lungo la pietrosa sponda del fiume fino al luogo in cui anni prima avevano trovato l'armatura del guerriero...

Viaggiano, viaggiano, viaggiano, fino a che...

(...) Sfiniti per la lunga traversata, appesero le amache e dormirono profondamente per la prima volta dopo due settimane. Quando si svegliarono, già col sole alto, rimasero stupefatti. Davanti a

loro, circondato da felci e palme, bianco e polveroso nella silenziosa luce del mattino, c'era un enorme galeone spagnolo.

(...) Il ritrovamento del galeone, indizio della vicinanza del mare, frantumò l'impeto di José Arcadio Buendía. Riteneva una burla del suo avverso destino l'aver cercato il mare senza trovarlo, a costo di sacrifici e patimenti incalcolabili, e trovarlo adesso che non l'aveva cercato, messo lì sulla loro strada come un ostacolo inevitabile. Molti anni dopo, il colonnello Aureliano Buendía percorse di nuovo la regione, quando era ormai un regolare tragitto di posta, e l'unica cosa che trovò della nave fu l'ossatura carbonizzata in mezzo a un prato di papaveri. Finalmente convinto che quella storia non era stata un prodotto dell'immaginazione di suo padre, si chiese come mai quel galeone avesse potuto addentrarsi fino a quel punto in terraferma. Ma José Arcadio Buendía non si prospettò quella preoccupazione quando trovò il mare, al termine di altri quattro giorni di viaggio, a dodici chilometri di distanza dal galeone. I suoi sogni terminarono davanti a quel mare color cenere, schiumoso e sudicio, che non meritava i rischi e i sacrifici della sua avventura.

"Diamine!" gridò. "Macondo è circondata dall'acqua da ogni parte."

Dopodiché sembra rassegnato, ma un giorno comincia a mettere tutto nelle casse, pronto per una partenza...

(...) Solo quando cominciò a smontare la porta dello stanzino, Ursula (la moglie) si arrischiò a chiedergli perché lo faceva, e lui le rispose con una certa amarezza: "Dato che nessuno vuole andarsene, ce ne andremo noi soli." Ursula non si turbò.

"Non ce ne andremo," disse. "Restiamo qui, perché qui abbiamo avuto un figlio."

"Non abbiamo ancora un morto," disse lui. "Non si è di nessuna parte finché non si ha un morto sotto terra."

Ursula ribatté, con dolce fermezza:

"Se è necessario che io muoia perché gli altri restino qui, io morirò."

E così Arcadio si rassegnò a non partire da Macondo, nella quale era rientrato mortificato dall'insuccesso della sua avventura precedente. "Cent'anni di solitudine" è appunto un romanzo sulla solitudine, la solitudine di un uomo, di una terra, di un popolo, la solitudine di un subcontinente, l'America meridionale, che è colonizzato. Infatti la conclusione di questa vicenda sarà l'arrivo di una società nordamericana per la piantagione delle banane, che rovinerà tutto quanto è stato predisposto in questa comunità. E' la stessa storia dello sfruttamento secolare dell'America latina che riemerge nelle pagine di Gabriel Garcia Marquez, che ha avuto il premio Nobel nel 1982, che ha scritto un altro straordinario romanzo, "L'autunno del patriarca", e poi un racconto di cento pagine, "Cronaca di una morte annunciata". Ve ne leggo il passo iniziale...

Il giorno che l'avrebbero ucciso, Santiago Nasar si alzò alle 5,30 del mattino per andare ad aspettare il battello con cui arrivava il vescovo. Aveva sognato di attraversare il bosco di higueros sotto una pioggerella tenera, e per un istante fu felice dentro il sogno, ma nel ridestarsi si sentì inzaccherato da capo a piedi di cacca d'uccelli.

Vedete, il racconto ha già una sua strana suspense iniziale: "il giorno che l'avrebbero ucciso...". Infatti Santiago sarà ucciso. Chi racconta tutto è un protagonista, cugino di Santiago, che trent'anni dopo ricorda questo evento tragico. Nasar, recatosi ad aspettare la visita del vescovo, viene raggiunto dai gemelli Vicario, fratelli di Angela, e viene ucciso, perché si ritiene che lui abbia

avuto un rapporto con Angela, cosa che ha determinato il fatto che lei non fosse vergine al matrimonio con Baiardo San Roman, che, quando appunto, la prima notte di nozze, constatata che non è vergine, la restituisce alla famiglia; e questa interroga Angela, che fa il nome di Santiago. Lui, ignaro di tutto, viene giustiziato nella piazza del paese, macellato, per l'onore. Tra l'altro ricordiamo che diversi anni dopo Angela si rimette insieme con Baiardo San Roman.

Con questo breve racconto Garcia Marquez vuole parlare del tema dell'onore, che è così forte e così tragicamente violento, prevaricante, in questa società che non si aggiorna, troppo legata ad antiche tradizioni. Collegato a questo autore è Borges, argentino, di cui non leggeremo nulla. Ricorderemo soltanto che anche lui è nell'ambito del "realismo magico", del sogno, della visione. Borgesiano diventa sinonimo appunto di visionario. Di questo autore voglio dire che lo citiamo anche perché viene ripreso a sua volta, in una certa maniera, nel "Nome della rosa" di Umberto Eco. È stato il direttore della grande Biblioteca di Buenos Aires, nel periodo immediatamente precedente all'avventura di Peron, alla dittatura di Peron, che lo rimuoverà da questo incarico proprio perché è il rappresentante dell'aristocrazia terriera contro la quale si muove il suo governo populista.

Peron aveva al suo fianco, come tutti sanno, Eva Duarte, che rimase famosa come Evita, e divenne un mito per gli argentini, ancora oggi lo è. Ballerina, cantante, si unisce a lui e diventa la first lady nazionale, che si dedica alla beneficenza, ai sogni del suo popolo, cerca con lotterie e altri sistemi di creare delle aspettative per una popolazione che in realtà è in grave difficoltà economica. C'è stato, agli inizi dell'avventura di Peron, il movimento dei "Descamisados", quelli che protestavano contro i proprietari terrieri, e Peron ha effettuato una riforma agraria, togliendo le terre a questi proprietari. Poi però, naturalmente, il suo regime si è rivelato liberticida, come avviene per tutte le dittature, quindi non è rimasto, per questo aspetto, per questo verso, un buon ricordo di quella esperienza, ma il mito di Evita è sopravvissuto. E in un musical famoso, "Evita", con Madonna nel ruolo di Eva Duarte e Banderas in quello di Che Guevara, ci sono dei suggestivi riferimenti a questa mitica figura di Evita, dalla nascita fino alla sua morte.

"Don't cry for me Argentina" è il motivo musicale più pieno di magia eco di questo stupendo musical di Alan Parker, che comunque non ha avuto buona critica, proprio perché parlava del peronismo, che in certi ambienti non viene ben visto, e perché protagonista è Madonna, che alcuni esperti di cinema hanno maltrattato. Invece la sua, a mio avviso, fu un'ottima interpretazione, al di là delle sue straordinarie doti vocali.

Parlavo di Borges, che vediamo ricomparire evocato in qualche modo, come vedremo, nel più grande romanzo di Umberto Eco, del 1980, "Il nome della rosa". Eco ha scritto anche "Il pendolo di Foucault", ambientato nei nostri tempi, con riferimento a questo famoso pendolo che è nella "Sala delle Arti e Mestieri" di Parigi, che serve a dimostrare la rotazione della terra intorno al proprio asse. È una storia che mette in burla tutti i movimenti, massonici, filomassonici, paramassonici, o tutte le grandi sette che si sono presentate come progetti e che in realtà erano dei grandi bluff.

Poi c'è "L'isola del giorno prima", un'opera ambientata nel Seicento, dove si immagina un naufrago che ha di fronte a sé, lontana, un'isola irraggiungibile, che è la meta dei suoi pensieri perché rappresenta per lui la salvezza, una salvezza impossibile. E l'autore rivisita tutti i momenti importanti, soprattutto il tema della scienza e della natura, che si affermano in quell'epoca.

Ce n'è un altro ambientato nel medioevo, tra la fine del dodicesimo e l'inizio del tredicesimo secolo, "Baudolino", con protagonista Federico Barbarossa, le crociate e altro. Sono tutti romanzi di straordinaria ambientazione storica, ma quello che ha dato la fama a Umberto Eco è il primo, "Il nome della rosa".

E' la storia di una serie di delitti che si verificano in un'abbazia che si trova in una località imprecisata del confine tra l'Italia e la Francia, sulle Alpi, nella quale arriva Guglielmo da Baskerville, che è un cultore ma è anche un rappresentante simbolico di Guglielmo di Ockham, che nello stesso periodo combatteva la sua battaglia per rendere la Chiesa più democratica e far sì che le sue decisioni fossero prese dal sinodo dei vescovi anziché da uno solo, cioè dal papa, ed era anche il nominalista, il filosofo del nominalismo; da qui l'importanza data alla parola, al nome che si offre alle cose. Infatti il titolo del romanzo fa riferimento a una frase in latino: "Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus". Cioè la rosa antica esiste per il nome, riusciamo a mantenere i nomi, i nudi nomi, soltanto i nomi. Quello che dà tempo, eternità, alle cose è il nome, è il parlarne, è il romanzo.

Guglielmo arriva in questa abbazia accompagnato da Adso da Melk, giovane secondogenito del barone di Melk, in Austria. Il primogenito allora ereditava, gli altri figli dovevano abbracciare la carriera religiosa. La nostra lezione sarà di volta in volta integrata da scene tratte dallo splendido film di Jean Jacques Annaud, del 1986, in cui Guglielmo è interpretato da un eccezionale Sean Connery, che scorreranno sotto le mie parole e di volta in volta emergeranno con i loro dialoghi. In questa trascrizione riportiamo i contenuti di tutti i dialoghi citati, a partire da questo tra Guglielmo e Adso...

GUGLIELMO: (nella cella, vedendo Adso agitato) Adso...

ADSO: Ditemi, maestro.

GUGLIELMO: Per dominare la natura, prima dobbiamo apprendere a obbedirle. Quindi torna nella corte, costeggia l'edificio a sinistra, entra nel chiostro sulla destra e là troverai il luogo di cui hai bisogno, dietro il terzo arco.

ADSO (si avvia, poi si ferma sulla porta): Voi non avevate mai visitato questa abbazia!

GUGLIELMO: Arrivando, ho visto un fratello che vi si dirigeva correndo con una certa fretta e poi l'ho visto uscirne più lentamente e con l'aria molto soddisfatta.

Adso è entrato nell'ordine francescano e segue, come novizio, appunto Guglielmo. In fondo Baskerville è un riferimento a uno dei romanzi di Arthur Conan Doyle, "Il mastino dei Baskerville", e questo già imposta una delle nature di questo racconto, quella poliziesca...

GUGLIELMO (salendo lungo il costone verso la biblioteca dell'abbazia) Spesso il terreno è una pergamena sulla quale un criminale lascia involontariamente la sua firma. Per esempio, che cosa leggiamo da queste impronte?

ADSO: Che sono due volte più profonde delle altre, maestro.

GUGLIELMO: Bene. E quindi che cosa concludiamo?

ADSO: Che quell'uomo era assai pesante.

GUGLIELMO: E perché era tanto pesante?

ADSO: Perché era molto grasso.

GUGLIELMO: Oppure perché era appesantito dal fardello di un altro uomo. Teniamo bene a mente i segni lasciati da questo sandalo.

ADSO: Ma le orme si allontanano in direzione della ghiaia.

GUGLIELMO: Sei un testone, Adso, tu scarti la possibilità che l'uomo camminasse indietro, trascinando il corpo.

Il nome “Adso” in realtà è una deformazione del nome “Watson”, il compagno di Sherlock Holmes. E addirittura nel “Nome della rosa” ricorrono ogni tanto le stesse espressioni, come “Elementare, Adso”, per dire “Elementare, Watson”, con Conan Doyle...

ADSO: Voi intendete che si è suicidato?

GUGLIELMO: Sì, perché uno dovrebbe arrampicarsi lassù di notte durante un uragano? Non certo per ammirare il paesaggio.

ADSO: Potrebbe essere stato assassinato, maestro.

GUGLIELMO: L'assassino si sarebbe arrampicato fino a lassù con il cadavere? Sarebbe stato molto più agevole buttarlo da quella feritoia, dove buttano gli avanzi ai poveri. No, no, no. Mio caro Adso, è elementare!

Vi ricordiamo anche che la caratteristica del romanzo di Eco è quella di essere stato scritto al computer, mettendo insieme tante fonti. Eco dichiara apertamente di avere scritto il romanzo al computer, pescando di qua e di là dalla varia tradizione. Ma non c'è soltanto il filone del giallo, c'è anche quello psicologico, l'idea di questo rapporto tra Guglielmo e il giovane novizio come tra padre e figlio, un padre che cerca il figlio e il figlio che cerca in lui un padre. E' una riflessione psicanalitica e insieme omerica, questa sul rapporto tra padre e figlio. In questa scena Adso confida il suo sentimento per la ragazza incontrata nell'abbazia ...

ADSO: (dal suo giaciglio) Voi siete mai stato innamorato?

GUGLIELMO: Innamorato? Parecchie volte!

ADSO: Davvero?

GUGLIELMO: Sì, certo. Aristotele, Ovidio, Virgilio...

ADSO: No, no. Io intendevo...

GUGLIELMO: (sollevandosi verso di lui) Ah, non è che tu confondi l'amore con la lussuria?

ADSO: Ah sì...Non lo so. Voglio soltanto il suo nome. Voglio che sia felice. Vorrei salvarla dalla miseria.

GUGLIELMO: Ahi, ahi.

ADSO: Perché ahi ahi?

GUGLIELMO: Sei innamorato.

C'è anche una radice storica, perché in uno dei personaggi di questa vicenda, Remigio da Varagine, dolciniano, protagonista della violenza contro i ricchi di quel periodo, quindi una sorta di comportamento terrorista del tempo, si vuole rivedere il terrorismo degli anni immediatamente precedenti al 1980, data della pubblicazione del libro. Nel 1978 c'era stato il rapimento e l'assassinio di Aldo Moro. Qui, in proposito, vediamo Salvatore, che scopriremo poi ex dolciniano, che nel suo linguaggio strano pronunzia la parola “penitenziagite”; e al ritorno dall'incontro con lui...

ADSO: Maestro, che linguaggio usava quell'uomo?

GUGLIELMO: Tutti i linguaggi e nessuno.

ADSO: E qual era la parola che pronunciavate?

GUGLIELMO: Penitenziagite.

ADSO: Che cosa significa?

GUGLIELMO: Significa che senza dubbio quel gobbo è stato un eretico. “Penitenziagite” era il motto dei frati dolciniani.

ADSO: I dolciniani. E chi erano, maestro?

GUGLIELMO: Erano quelli che credevano nella povertà di Cristo.

ADSO: Come noi francescani!

GUGLIELMO: Sì, ma loro sostenevano che tutti dovevano essere poveri. E massacravano i ricchi.

Le immagini della Inquisizione, del vescovo domenicano Bernardo Gui, il grande indagatore che nel finale del romanzo dà la sua spiegazione dei delitti, naturalmente richiamando l'intervento del diavolo nelle cose, anche queste rappresentano l'autoritarismo...

GUI: (sollevando prima un gallo nero e poi un gatto nero, trovati con la ragazza e uno dei monaci) Quante volte ho già visto questi lugubri oggetti per l'adorazione del demonio! Il galletto nero e il gatto nero!

ADSO: (a Guglielmo) L'ha fatto per mangiare, non per il demonio, dillo!

GUI: Certo anche Guglielmo da Baskerville ricorderà il processo da lui presieduto durante il quale una donna confessò di avere avuto rapporti carnali con il demonio sotto forma di un gatto nero!

GUGLIELMO: Sono sicuro che non abbiate bisogno di basarvi sulle mie passate esperienze per formulare le vostre conclusioni.

GUI: No. No davvero. Non davanti a tale irrefutabile evidenza! Una strega, un monaco sedotto, riti satanici!

Nelle ore successive, con i soliti metodi, si estorcono le confessioni...

GUI: Salvatore, puoi ripetere la confessione fatta la notte scorsa, che tu e il tuo complice Remigio da Varagine eravate eretici dolciniani?

SALVATORE: Oh sì, sì (e farfuglia le solite parole incomprensibili)

GUI: Grazie.

SALVATORE: In nomine patris et filii...

GUI: Basta! (rivolto al cellario Remigio) Remigio da Varagine, neghi tu ciò che il tuo complice ha confessato?

REMIGIO: No. Non lo nego. (grida) Io ne sono fiero! Nei dodici anni che sono stato qui non ho fatto altro che rimpinzarmi la pancia, soddisfare la mia verga e imporre le decime ai contadini affamati. Ma adesso voi mi avete dato la forza di ricordare ciò a cui un tempo ho creduto con tutto il mio cuore e perciò vi ringrazio.

GUI: Per averti ricordato che un tempo saccheggiavi e bruciavi la proprietà della Chiesa?

REMIGIO: (gridando) Sì! E restituire alla gente ciò che quelli della tua razza le avevano sottratto!

E la biblioteca del romanzo, nella quale sono conservati tanti libri che non possono essere letti da nessuno, perché pochi sono i libri che circolano nello “scriptorium”, sta a rappresentare la censura e la volontà di una certa autorità di nascondere ciò che potrebbe essere un problema per i progetti del potere, allora come interventi della Chiesa, oggi come intervento di un governo dispotico. Tra l'altro questo libro che è al centro del giallo, che è il secondo libro della “Poetica” di Aristotele, che parla della commedia e del riso, il codice che ha causato tante morti, come scoprirà Guglielmo, questo grande indagatore, sta a indicare, nel fatto che il grande Jorge eviti di farlo leggere, di farlo circolare, nell'unica copia che è rimasta e che se non fosse trascritta e ritrovata si perderebbe,

questo libro, che raffigura la possibilità di ridere, è per Jorge destabilizzante. Lo fa capire a Guglielmo nello “scriptorium”...

JORGE: Ho udito persone che ridevano di cose risibili. Voi francescani tuttavia appartenete a un ordine dove la giocondità è vista con indulgenza.

GUGLIELMO: Sì, è vero, il nostro Francesco era ben disposto al riso.

JORGE: Il riso è un vento diabolico che deforma il volto e rende gli uomini simili alle scimmie.

GUGLIELMO: Ma le scimmie non ridono! Il riso è proprio dell'uomo.

JORGE: Come il peccato! Cristo non rideva mai!

GUGLIELMO: Ne siete sicuro?

JORGE: Non c'è nulla nelle scritture che induca a ritenerlo!

GUGLIELMO: Ma neppure nulla che induca a credere il contrario!

La Chiesa ha bisogno di serietà, il riso è rivoluzionario, dal punto di vista di Jorge. Anche questo sta a rappresentare da un lato una lotta per conservare il potere in una sua rigidità e dall'altro una lotta per scalzare questo potere che non ci permette la libera espressione. E' la lotta della censura contro la libera formazione della mente. Ma anche nel campo quotidiano Guglielmo dice al suo novizio Adso che lui ha tutta un'altra visione dello stesso messaggio di Cristo e ricorda che certe cose non sono presenti nel vangelo, ma sono state adattate, appiccate ai vangeli da certa tradizione cattolica.

Anche la discussione organizzata nell'abbazia, tra poveri e ricchi, ordini mendicanti e ordini più inseriti nella società che conta, tra i francescani e i domenicani, e all'interno dei francescani fra gli spirituali e i conventuali, con tutti e due questi ordini in rapporto con i cardinali, che rappresentano il lusso, la ricchezza di Roma, anche questo ha valore come ricostruzione di un'epoca, che è quella del 1327, l'anno in cui è ambientata questa storia, ma è anche un riferimento ai nostri giorni, o a situazioni successive fino ai nostri giorni.

Il romanzo di Eco è veramente una “summa”. Ma raccontiamo brevemente la storia. Guglielmo è arrivato lì, si trova di fronte a una serie di delitti e per ciascuno riesce a ricostruire una sua verità, perché ha questa grande capacità di investigazione. E capisce alla fine che l'origine di questi delitti è appunto la presenza di questo libro e il fatto che qualcuno, sfidando Jorge, legga quello che non dovrebbe leggere, di nascosto. Jorge ha trovato un sistema per ucciderli, quello di mettere dell'arsenico sulle pagine che questi sfogliano. Infatti si ritrovano le punte delle dita e la lingua neri nei cadaveri. Gli altri non danno importanza a queste cose, ma Guglielmo capisce che sono tracce dell'avvelenamento da arsenico e che questo è avvenuto sfogliando e leccando le dita per trattenere le pagine quando si vuole passare da una all'altra.

E quando arriverà alla fine, in questa biblioteca labirintica, a incontrare il grande Jorge che sta nascondendo il codice e il vecchio gli farà leggere questo libro che lui gli chiederà, pensando di potere avvelenare anche lui, Guglielmo sarà pronto a sfogliare questo libro con un guanto. Cosa che Jorge non vede, perché è cieco, come è stato cieco Borges nella parte finale della sua vita. Jorge non a caso ne richiama anche il nome. Borges è stato rappresentante del mondo conservatore della società argentina e Jorge è il conservatore di questa vicenda. Guglielmo si premunirà con questo guanto e Jorge, quando lo saprà da lui stesso, farà saltare tutto e darà fuoco alla biblioteca. E Guglielmo allora lo vediamo alla ricerca della salvezza per questi libri. Per lui il sapere, lo scibile umano, quello che si è scritto nel passato è fondamentale, per la ricerca, per la libertà di espressione, per il movimento, per la trasformazione, per lo sviluppo di una società.

Eccovi la conclusione di questo straordinario romanzo di Umberto Eco, nelle parole finali del film e del libro...

Ripeto ancora oggi a me stesso che la mia scelta fu buona e feci bene a seguire il mio maestro. Quando infine ci separammo, egli mi fece dono delle sue lenti, poi mi abbracciò con la tenerezza di un padre e mi disse: “Tu hai vissuto in questi giorni, mio povero ragazzo, una serie di avvenimenti in cui ogni retta regola sembrava essersi sciolta. Ma l’anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall’eccessivo amor di Dio o della verità, come l’eretico nasce dal santo e l’indemoniato dal veggente. E la verità si manifesta a tratti anche negli orrori del mondo, così che dobbiamo decifrarne i segni, anche là dove ci appaiono oscuri, e intessuti in una volontà del tutto intesa al male”. Non lo vidi più, né so che cosa sia accaduto di lui. Ma prego sempre che Dio abbia accolto l’anima sua e gli abbia perdonato i molti atti di orgoglio che la sua fierezza intellettuale gli aveva fatto commettere. Ma ora che sono molto, molto vecchio, mi rendo conto che, di tutti i volti che dal passato mi ritornano alla mente, più chiaro di tutti vedo quello della fanciulla che ha visitato tante volte i miei sogni di adulto e di vegliardo. Eppure dell’unico amore terreno della mia vita non avevo saputo né seppi mai il nome.

Chi racconta la storia è Adso da vecchio, che ritorna a quanto è accaduto in quella abbazia tanti anni prima. E vi ritorna perché lui è stato educato da questa vicenda, che ha informato la sua vita. Con questo Eco ci vuole dire che ciò che noi leggiamo o raccontiamo è fondamentale nella nostra esistenza. E non è niente altro che quanto abbiamo cercato di fare utilizzando la letteratura per insegnare qualcosa, o trasmettere qualcosa, in questa serie di Antologia. Arrivederci.