

QUADERNI DEL PENS
Numero 2, 2019

QUESTO E ALTRO
LETTERATURA E ALTRI SAPERI



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2019

QUADERNI DEL PENS

Centro di ricerca Poesia contemporanea e Nuove scritture
Collana Peer review diretta da
Fabio Moliterni

Le pubblicazioni proposte alla collana « QUADERNI DEL PENS » vengono sottoposte a processo di peer review double-blind.

Direttore della Collana

Fabio Moliterni (Università del Salento , Italy)

Vicedirettore della Collana

Simone Giorgino (Università del Salento , Italy)

Comitato Scientifico

Giuseppe Bonifacino (Università di Bari)

Andrea Gialloredo (Università di Chieti-Pescara)

Antonio Lucio Giannone (Università del Salento)

Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille)

Paola Laskaris (Università di Bari)

Juan Carlos de Miguel (Universidad de Valencia)

Irene Romera Pintor (Universidad de Valencia)

Progetto grafico

Filippo Spiri

Segreteria di redazione

Carolina Tundo (Università del Salento) carolina.tundo@unisalento.it

© 2019 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-147-0

DOI Code: 10.1285/i2611903xn2

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

PREMESSA

Il secondo numero dei «Quaderni del Pens» si presenta con una struttura tripartita, già collaudata a partire dall'esordio della collana. Torna, ad esempio, e anzi si amplia lo spazio riservato alle ricerche condotte negli archivi letterari di autori del Novecento, che occupano la seconda sezione. In questo fascicolo si offrono due contributi: una ricostruzione, a cura di Simone Giorgino, dell'Archivio Girolamo Comi custodito presso il Palazzo che porta il suo nome, a Lucugnano, in Terra d'Otranto; e il recupero di un testo inedito di Vittorio Bodini sulla storia di Lecce, databile intorno ai primi anni Cinquanta, trascritto e annotato filologicamente da Giulia Vantaggiato.

La prima sezione, invece, accoglie i risultati del lavoro di ricerca presentati nell'anno passato durante alcuni cicli di seminari, incontri e giornate di studio tenuti all'Università del Salento, che hanno avuto per tema il dialogo della letteratura con altri campi attigui del sapere – dalla filosofia e dalla psicoanalisi alla geografia o alla geocritica, dalla musica colta alla canzone d'autore, dal cinema al teatro.

In questa cornice si inseriscono il saggio di Alessio Paiano intorno a *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene, sull'immaginario del «Sud del Sud dei santi» inteso come «luogo delle visioni», che dialoga con il contributo di Salvatore Di Noi sulle contaminazioni e i procedimenti di destabilizzazione dei generi letterari sperimentati da Bene in *A Boccaperta (Giuseppe Desa da Copertino)*; un articolo di Gabriele Carluccio su *Il male oscuro* di Giuseppe Berto, riletto attraverso le lenti dell'etica classica (Spinoza) e della (anti)psichiatria contemporanea (Lacan, Deleuze e Guattari); il saggio di Moliterni sull'identità intellettuale spuria ed «eccentrica» di Leonardo Sciascia e Vittorio Bodini, un'identità aperta e dedita agli incroci tra centri e periferie, al dialogo tra lingue e culture plurali (il Sud, la provincia meridionale, la Spagna e lo spazio esteso del Mediterraneo). Nella sezione Pens papers, infine, in chiusura del fascicolo, si presenta una lunga intervista di Daniela Massafra a Francesco Guccini, nella quale si riflette sull'opera bifronte del cantautore, percorsa da intrecci e contrappunti tra canzoni e scrittura letteraria, e sull'uso dell'oralità e del plurilinguismo adoperato in particolare nei romanzi e nelle prose narrative.

Partire dal fenomeno della (sterile) «disseminazione» della letteratura nel sistema culturale contemporaneo, piuttosto che da una sua «crisi» o «eutanasia» più o meno irreversibili, è forse la prospettiva più adeguata per cogliere i mutamenti che ne attraversano attitudini stilistiche, posture e modalità di trasmissione¹: la letteratura, ma si potrebbe dire lo stesso per tutto il sapere umanistico, nel recitare oggi un ruolo sempre più marginale e periferico nei consumi culturali e nei confronti degli altri media, rischia di vedere polverizzati il proprio statuto e l'identità specifica delle sue forme, sussunte e riassorbite con successo nel tessuto connettivo egemone del *mainstream*, dell'evasione e dell'intrattenimento intermediali. Muovendo da queste premesse, i saggi qui raccolti non si limitano, mi pare, a indagare sugli esiti e i risultati più innovativi delle contaminazioni o del «contagio» interdisciplinare tra la scrittura letteraria e gli altri codici, arti o discipline, così come si presentano, nel corso del secondo Novecento, nelle opere e nell'attività intellettuale di autori «degeneri» (Carmelo Bene), «irregolari» (Berto) o dall'identità ibrida, «eretica» e cosmopolita (Vittorio Bodini, Leonardo Sciascia).

L'aspetto progettuale che sottende i contributi proposti rimanda a un'idea *dialogica e aperta* di letteratura, ispirandosi – sin dal titolo scelto per questo secondo fascicolo dei

¹ Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

«Quaderni» – alla rivista «Questo e altro» che Vittorio Sereni fondò e diresse a Milano dal 1962 al 1964, insieme con Dante Isella, Niccolò Gallo e Geno Pampaloni. Il ricordo di Giovanni Raboni, che fu vicino al poeta di Luino in quell'esperienza, illustra perfettamente le ragioni e gli obiettivi della rivista:

Il titolo “Questo e altro” era [...] un titolo straordinariamente sereniano, perché voleva indicare tutto ciò che sta intorno alla letteratura – i suoi dintorni più o meno immediati – e da cui la letteratura non può prescindere².

L'ostilità nei confronti delle «poetiche prescrittive», delle «conventicole» e delle ideologie precostituite, viaggiava di pari passo all'apertura eclettica esercitata verso gli altri saperi o culture, all'attenzione interdisciplinare che la rivista tentava di mettere in campo per reagire alla chiusura o ai rischi di esaurimento del portato conoscitivo e *comunitario* della letteratura. In un orizzonte temporale nel quale già si intravedevano i rischi della mercificazione, dell'accerchiamento della scrittura letteraria a opera del mercato e dei mass media (e dalla postazione privilegiata e conflittuale del suo ruolo di direttore letterario della Mondadori), Sereni si interrogava sulla effettiva «presenza della letteratura nella vita del nostro tempo». E avvertiva:

Se [...] la società letteraria non fruisce nella misura che sarebbe lecito attendersi, della ricchezza di ingegni che è a sua disposizione, se essa è priva, oltre che di chiarezza metodologica, anche di amicizia [...], ciò è dovuto in gran parte alla troppo scarsa, o troppo superficiale attenzione che [...] si porta al problema della verità letteraria in rapporto alla società, alle forze storiche, ai nuovi contenuti, all'«altro» dalla letteratura. [...] Tuttavia proprio qui, nella domanda quali siano, oggi, i confini della letteratura, è da ricercarsi il tema centrale della nostra rivista, che si propone di organizzare attorno ad esso un libero repertorio di testimonianze d'ogni natura, affidando agli uomini della letteratura il compito di definirne, oggi, limiti, significato, valore³.

È il discorso, o il monito, di un «segnalatore di incendi», come scriveva Walter Benjamin in *Strada a senso unico*. Un'interrogazione radicale, senza facili risarcimenti né compromessi, sulla dimensione etica del lavoro critico e sul valore d'uso e le prospettive della letteratura, sulla cui attualità bisognerebbe riflettere per muoverci responsabilmente, oggi, nel contesto culturale contemporaneo:

La rivista [...] è una rivista “di letteratura”, se letteratura è, oltre che una delle forme attraverso le quali si manifesta la bellezza, la poesia, anche quel modo di fedeltà, di solidarietà morale tra uomini di diverse condizioni, età della storia, sentire. [...] La forza con cui saprà far valere questo tipo di ragioni, è la forza di una società letteraria, il suo contributo alla società in generale⁴.

FABIO MOLITERNI

² G. RABONI, *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, Luino 25-26 maggio 1991, a cura di D. Isella, Milano, Scheiwiller, 1992, p. 42. Sulla rivista, cfr. E. GAMBARO, *Un progetto letterario per gli anni del miracolo: la sintesi difficile di «Questo e altro»*, in «Letteratura e letterature», n. 10, 2016, pp. 53-69.

³ V. SERENI, *Perché «Questo e altro»*, in «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 55-57 (il corsivo, senza firma, è attribuibile a Sereni).

⁴ *Ibidem*.

LAVORO CRITICO

ALESSIO PAIANO

«SE NON FOSSI UN PALAZZO MI CREDEREBBERO»:
LUOGHI DELLA VISIONE IN *NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI*

1. «A QUESTO SUD AZZOPPATO, NON RESTA CHE VOLARE»

«Affondare la propria origine – non necessariamente connessa alla nascita – in terra d’Otranto è destinarsi un reale-immaginario. E lì, appunto, nel primo di d’un settembre io fui nato»¹. Con questo tributo alla sua terra d’origine Carmelo Bene apre la sua «autobiografia», *Sono apparso alla Madonna*; terra d’Otranto che per Bene non si colloca semplicemente in un generico «sud» ma s’iscrive nel «sud del sud dei santi»², la penisola salentina, patria di San Giuseppe da Copertino, santo dei voli nato «l’anno medesimo (1600) in cui si brucia il Pensiero a Campo de’ Fiori (Giordano Bruno)» (*SAM*, p. 1054). La figura del santo è emblematica poiché in essa Bene individua una contrapposizione del sud nei confronti di quella che Piergiorgio Giacchè, rielaborando il concetto di «minoranza» in Gilles Deleuze, ha definito come una «dannazione della subalternità» alimentata dalla Storia e dalla sociologia, che «si affannano a classificare le differenze ma non a liberare le identità»³. Alla subalternità del sud e alla sua «normalizzazione» (concetto che Deleuze rielabora da Foucault)⁴ si può allora contrapporre una «elezione della minoranza»⁵, un’esaltazione del sud non più percepito nella sua arretratezza nei confronti della «maggioranza», ma opposto a quest’ultima in quanto pura alterità⁶, in grado, secondo Deleuze, di «sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei

¹ C. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, in ID., *Opere. Con l’Autografia d’un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1052. Per le opere di Bene, d’ora in poi userò le seguenti sigle: *Sono apparso alla Madonna (SAM)*; *Opere. Con l’Autografia d’un ritratto (OCB)*; *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2007 (*VCB*); *Credito italiano V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967 (*CIV*); *L’orecchio mancante*, Roma, Feltrinelli, 1970 (*OM*); *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, SugarCo, 1978 (*NST*); *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981 (*ODD*).

² *VCB*, p. 12: «Non scherziamo. Non esiste la Puglia, ci sono le Puglie. Nasco in terra d’Otranto, nel sud del sud dei santi».

³ P. GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007, p. 11.

⁴ G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in *OCB*, p. 1436: «Si pretende così riconoscere e ammirare, ma in effetti si normalizza. Succede lo stesso per i contadini delle Puglie, secondo Carmelo Bene: si può dar loro teatro, cinema e persino televisione. Non si tratta di rimpiangere il vecchio buon tempo, ma d’essere sgomenti di fronte all’operazione che subiscono, l’innesto, il trapianto fatto alle loro spalle per normalizzarli».

⁵ GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 11.

⁶ *Ibid.*: «Il minore, invece, non è complementare o alternativo alla maggioranza, ma è soltanto e per davvero il suo contrario, in quanto “altro” da lei».

pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma»⁷. Scansato l'equivoco di un teatro regionalista e rivoluzionario in senso marxista (piuttosto Deleuze parla di «coscienza di minoranza»)⁸, poiché «una minoranza comincia già a normalizzarsi quando la si chiude su di sé», il filosofo contrappone al concetto di «popolo» (sul quale, in quanto «linguaggio maggioritario», vige la subalternità di cui dicevamo sopra) quello di «etnia»:

Ognuno pretende di essere parte del popolo, in nome del linguaggio maggioritario, ma dov'è il popolo? «È il popolo che manca». In verità, la frontiera passa tra la Storia e l'antistoricismo, cioè, concretamente, «coloro di cui la Storia non tiene conto». Passa tra la struttura e le linee di fuga che l'attraversano. Passa tra il popolo e l'etnia. L'etnia è il minoritario, la linea di fuga nella struttura, l'elemento antistorico nella Storia. La sua propria minoranza, Carmelo Bene la vive in rapporto alla gente delle Puglie: il Sud o il suo terzo-mondo, nel senso in cui ognuno ha un Sud e un terzo-mondo. Quando parla della gente delle Puglie, di cui fa parte, sente che la parola «poveri» non conviene del tutto. Come chiamare povera questa gente che preferiva morire di fame piuttosto che lavorare? Come chiamare schiavi gente che non stava al gioco del padrone e dello schiavo? Come parlare di un «conflitto», laddove c'era ben altro, una bruciante variazione, una variante antistorica! – la folle sommossa di Campi Salentina, quale la descrive Carmelo Bene. Ed ecco che gli si fa uno strano innesto, una strana operazione: sono stati pianificati, rappresentati, normalizzati, storicizzati, integrati al dato maggioritario.⁹

Secondo Giacchè, nonostante l'avvento del progresso abbia investito (seppur a rilento) anche il mondo arcaico e rurale del «sud del sud», il suo carattere minoritario è ancora percettibile nell'immaginario suscitato in quanto mondo «tanto magico da rendersi avvertibile ma da

⁷ DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in *OCB*, p. 1436.

⁸ Ivi, pp. 1455-1456: «Il teatro sorgerà come ciò che non rappresenta niente, ma come ciò che presenta e costituisce una coscienza di minoranza, in quanto divenire-universale, che opera alleanza qua e là secondo il caso, secondo linee di trasformazione che saltano fuori dal teatro e assumono un'altra forma, oppure si riconvertono in teatro per un nuovo salto. Si tratta proprio di una presa di coscienza, benché non abbia nulla a che vedere con una coscienza psicanalitica, e nemmeno con una coscienza politica marxista, oppure brechtiana. La coscienza, la presa di coscienza è una grande potenza, ma non è fatta per le soluzioni, e nemmeno per le interpretazioni. Quando la coscienza ha abbandonato le soluzioni e le interpretazioni, allora essa conquista la propria luce, i propri gesti e i propri suoni, la propria decisiva trasformazione. Henry James scrive: "Aveva finito col saperne tanto che non poteva interpretare più nulla; non c'erano più oscurità che le permettessero di veder chiaro, non restava che una cruda luce". Più si giunge a questa forma di coscienza di minoranza, meno ci si sente soli. Luce. Si è massa in sé, "la massa dei miei atomi". E sotto l'ambizione delle formule, c'è il più modesto giudizio di ciò che potrebbe essere un teatro rivoluzionario, una semplice potenzialità innamorata, un elemento per un nuovo divenire della coscienza».

⁹ Ivi, pp. 1455-1456.

restare invisibile persino agli occhi dei suoi stessi abitanti/attori»¹⁰; in tal senso l'«alterità» non sarebbe più da ricercare nei rapporti con una realtà esterna e contemporanea, ma essa permane all'interno della stessa cultura di riferimento come una sorta di «doppio» (qui Giacchè cita esplicitamente *Il teatro e il suo doppio* di Artaud) che si situerebbe non più sul territorio d'indagine antropologica, che è il terreno del tangibile e quindi della «rappresentazione» nel presente storico, ma in quel «non-luogo abitato dai santi»¹¹, una «zona dell'irrapresentabile tanto indecifrabile, tanto misteriosa quanto ovvia»¹²; una patria ideale, sfuggente «terra nomade» a cui anelare, che Bene definisce appunto «fuor di sé» (*VCB*, p. 12), «doppio» nascosto nella cultura del presente. L'a-storicismo di Bene sarebbe dunque da ascrivere a un tentativo di ristabilire una forza del puro divenire che contrasti la normalizzazione del sud denunciata da Deleuze; da ciò ne consegue un totale disinteresse nei confronti del dibattito inerente alle problematiche del Meridione (che in *Credito italiano V.E.R.D.I.* si esplica in una vera e propria «vacanza tutt'intorno ai problemi del Mezzogiorno»: *CIV*, p. 49), poiché la tematica sociale risulta costituzionalmente estromessa dall'immaginario di un «sud del sud dei santi» definito come luogo delle «visioni»:

Selezionare e isolare un *sud del sud* significa rifiutare sia la logica di un progresso che la speranza di un riscatto. Significa la valorizzazione di quei tratti culturali che non hanno immediata consistenza o utilità, ovvero di quei momenti o elementi che non hanno sede nella superficie e nemmeno affondano nel terreno. Ancora una volta, è bene sottolinearlo, non si tratta dunque di sondare l'oscurità delle radici, ma, andando proprio di capo opposto, di contemplare la trasparenza delle visioni. Il «sud del sud» è appunto il capo opposto: è per Carmelo Bene – e per i suoi santi – un'*aerea profondità*¹³.

Per questo è bene evidenziare che il «sud del sud» si definisce in opposizione e non in precedenza rispetto all'innesto di una cultura maggioritaria, poiché ciò equivarrebbe a indagare sulle «radici» storiche di una cultura, mentre per Giacchè «le visioni», mediante cui quel «non-luogo dell'irrapresentabile» riecheggia, «si sottraggono alle misurazioni stratigrafiche, restano nell'*aria* della cultura, e anzi servono a rivelarne gestalticamente il

¹⁰ GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 13.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Ivi, p. 13.

¹³ GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 16.

vuoto»¹⁴. L'arte di Carmelo Bene si caratterizzerà allora per la configurazione di un soggetto decentrato e visionario che rifiuta il terreno dell'azione e della rappresentazione per sperimentare lo spazio irreali della visione, mediante cui «l'attore si nutre della malattia della cultura, della sua parte invisibile, delle sue componenti irrepresentabili»¹⁵. È possibile allora uscire dall'*impasse* di un «sud del sud» irrepresentabile e mistico solo attraverso l'esperienza attoriale; sulla scena, che sia un palcoscenico o un set cinematografico, Bene reifica il suo sud visionario attraverso l'atto del personaggio:

È dunque il teatro il luogo e il modo attraverso il quale l'attore recupera la sua «origine». Prima che sia faticosamente trasfigurata in un «repertorio», infatti, la natura e la cultura salentina non fa di per sé miracoli: così, anche per Carmelo Bene, è stata piuttosto l'innaturale (de)formazione d'attore e non la sua natura (in)formazione da indigeno, a provocare l'incontro o il sogno, la scoperta o l'invenzione, delle altre e tante «assenze» che affollano il Cielo d'Otranto¹⁶.

Il sud ha rappresentato per Carmelo Bene un'incredibile fonte di suggestioni sceniche attinte dalla vita popolare; in tal senso i luoghi d'elezione nella memoria sono le chiese e la fabbrica di tabacco del padre a Campi Salentina (paese natio che Bene definisce «un Atlas di tabacco»); la fabbrica è ricordata nella rielaborazione autobiografica poiché lì, da bambino, Bene era spesso oggetto delle attenzioni delle tabacchine¹⁷, «montagne di donne» visitate negli spogliatoi «tra un intervallo e l'altro destinato alla cernita o all'imballaggio» (*SAM*, p. 1055). Nella narrazione di Bene l'infanzia è scandita da un lato dai rumori e dalle tentazioni «pagane» del tabacchificio, dall'altro dal primo «palcoscenico» costituito dai rituali liturgici e dalle messe servite con indefessa costanza nel ruolo di chierichetto¹⁸; ricordi che Bene mescola a suggestioni pittoriche disincantate e tributi al paesaggio salentino in grado di rievocare il suo «sud del sud» della visione:

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 20.

¹⁶ *Ivi*, p. 22.

¹⁷ *SAM*, pp. 1056-1057: «Da queste mie madonne straordinarie, nell'ora che doveva essere la mia felicità, quando rientrato in quel monte di tabacco che mi aspettava e che era la mia casa, mi ritrovavo in una bolgia dantesca, in una interferenza che non vedevo l'ora cessasse per tornare a quell'altra mia vita meravigliosa, religiosa, inesistente. Questa interferenza era fatta di nudi femminili di che poi si rivestivano di certe specie di tute sollevate fino al pube, che sguazzavano nel letame, in una quantità indescrivibile di tabacco».

¹⁸ *VCB*, p. 25: «In quegli anni ho appreso il teatro come incomprendibilità e come incomprendimento tra officianti e spettatori. Tutta quell'ignoranza già detta delle bigotte al mattutino. Bestemmiavano, rispondendo a me e al prete. Un turpiloquio degno di Rabelais. Che cosa può essere la fede se non questa ignoranza farfugliata e cantata? Se non è grande teatro questo. Depensamento puro».

Io che sin dall'età di tre o quattr'anni servivo tre o quattro messe al giorno, trovavo esaudito nei dì di festa il mio desiderio di celebrare il rosso con la cotta bianca. Quindi innegabile fascino del rituale, dell'ostia che io divoravo dalla fame - questo mangiare dio sconosciuto - quotidianamente, perché bisognava entrare in classe, dove gli altri arrivavano da casa mentre io ero lì dalle sei della mattina, reduce dagli altari dove avevo già vezzeggiato alle prime luci le mie splendide madonne bionde; biondissime come Cerere, un po' pagane, eseguite secoli addietro da quegli straordinari artigiani della cartapesta leccese. Quindi questi azzurri, questi argenti, questi rossi e oro, questi rosa, questi incensi (SAM, p. 1056).

A questo punto, è molto rilevante notare che Bene, costretto dalla devotissima madre a servire innumerevoli messe, nella biografia scritta con Giancarlo Dotto arrivi a chiosare in una battuta: «c'è mancato pochissimo che diventassi santo. Avevo una passione per le immagini di Maria Vergine» (VCB, p. 21). Il concetto di santità è dunque evocato sia nelle opere a carattere biografico che in quelle narrative (abbiamo accennato a San Giuseppe da Copertino, protagonista del romanzo *A Boccaperta* del 1976, ma già elaborato un decennio prima in *Nostra Signora dei Turchi*); lungi dal considerarsi un mero vezzo estetico, la santità rappresenta nell'arte di Bene il *modus operandi* attraverso cui stabilire un contatto con quel «sud del sud» irrapresentabile e astorico, se è vero che i santi, ricorda Giacchè, «possono ancora essere considerati i simboli di una Cultura che si oppone all'avvento della Società»¹⁹. In San Giuseppe da Copertino (da notare che anche il santo, nella riscrittura di Bene, alimenta una passione morbosa per le immagini mariane) si possono allora convogliare i caratteri negativi di un sud accusato d'indolenza e di spensieratezza per esaltare piuttosto i «sostantivi nobili dell'*inazione* e del *deprendamento*»²⁰, condizioni per cui, secondo Giacchè, si può stabilire un curioso rapporto di similarità tra gli stereotipati abitanti meridionali e l'operare dell'attore, entrambi caratterizzati dalla «libertà dal pensiero» e dalla «gratuità del lavoro», quindi nel «paradosso di una cultura che si fa leggere come un *doppio* del teatro e non viceversa»²¹.

I due termini rappresentano le coordinate fondamentali per comprendere la poetica di Bene: se l'«inazione» si oppone all'azione storica e quotidiana mediante l'azione scenica, il deprendamento indica quella condizione estatica che testimonia la capacità dell'attore di

¹⁹ GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 22.

²⁰ Ivi, p. 23.

²¹ Ivi, p. 31.

«perdersi nel cielo irraggiungibile e irrapresentabile», così come avviene nei voli di Frate Asino, anti-eroe che supera ed esalta al contempo il ritratto di un sud apatico e statico:

Depensare è respirare quel cielo e davvero raggiungere una passività compiuta, insensata, «insonnata» – nel senso che l’abbandono di Giuseppe Desa sta al sonno come la *rêverie* sta al sogno. Il depensamento non è in sé un vuoto assoluto ma un fare il vuoto e lì dentro sospendersi. Non è il volo mistico, ma un volo aereo che non regala all’attore vedute, ma piuttosto lo spinge a prodursi esso stesso come visione. È per davvero *apparire alla Madonna*: è perdere la zavorra del pensiero, il laccio della memoria, il peso dell’intelligenza, e levitare come illogica ma insopprimibile conseguenza.²²

Bene, dunque, secondo Simone Giorgino, rimane profondamente debitore del suo territorio d’origine, di «un paesaggio che non è solo esteriore ma che viene sempre interiorizzato» e rielaborato in «territorio di poesia»²³; se l’artista rinuncia a occuparsi delle questioni sociali che affliggono il sud, il suo «progetto estetico-estatico» risulta a ogni modo contrapposto alla cultura egemone e affiliato a quella «linea meridionale e barocca» condivisa, tra gli altri, con Vittorio Bodini, che proprio nella *Lettera a Carmelo Bene sul barocco* individuava in questo stile artistico «la grande alternativa al mondo classico»²⁴, in grado dunque di sfuggire a un gusto maggioritario e normalizzante. Giorgino spiega bene, allo stesso tempo, come la lettera di Bodini non esprima banalmente una nostalgia anacronistica nei confronti di un barocco prettamente architettonico²⁵:

È chiaro che il riferimento al barocco funziona per analogia e che dunque Bodini non allude a una stucchevole ripresa dei motivi di quel particolare periodo storico, quanto piuttosto ad alcune caratteristiche di fondo come la variazione organizzata, il policentrismo, il ritmo forsennato. Il barocco, dunque, è inteso come un atteggiamento estetico contrapposto al classico e presenta, rispetto a quest’ultimo, una morfologia differente e alternativa: da una parte omologazione e dall’altra destabilizzazione «di un sistema ordinato, mentre ogni fenomeno “classico” procede per mantenimento

²² Ivi, pp. 27-28.

²³ S. GIORGINO, *L’ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014, p. 35.

²⁴ V. BODINI, *Lettere a Carmelo Bene sul barocco*, in *OM*, p. 139.

²⁵ Aspetto in ogni caso da non sottovalutare, se Antonio Lucio Giannone parla del barocco come di «una condizione dello spirito in cui si riflette un senso del vuoto, l’*horror vacui*, che i leccesi cercano di colmare con l’esteriorità, l’ostentazione, l’oltranza decorativa, tipica dei paesi e dei palazzi della città». Vedi A. L. GIANNONE, *Nel “sud del Sud”: il Salento di Vittorio Bodini e Carmelo Bene*, «L’Idomeneo», 9, 2007, pp. 149-154, ora in ID., *Modernità del Salento*, Galatina, Congedo, 2009, pp. 57-58.

del sistema di fronte alle più piccole perturbazioni. Così, mentre il barocco effettivamente talora degenera, il classico produce generi. È la fatale legge del canone».²⁶

Possiamo allora riassumere il barocco per Bene (e per gli altri scrittori di quella linea «meridionale e barocca» di cui scrive Giorgino) come una fuga dalla norma, una variazione continua che contraddice le regolarità accettate dai canoni della rappresentazione, sperimentando quella tensione nostalgica nei confronti di un «sud del sud dei santi» rievocato nelle luci e nei colori, nelle irregolarità della pietra e delle facciate che riflettono i vuoti e le «pieghe nell'anima»²⁷; un barocco inteso da Bene come metodo e stile sperimentato nel ritmo della scrittura e nel montaggio delle immagini cinematografiche fin dal suo primo capolavoro, *Nostra Signora dei Turchi*.

2. IL PIÙ BEL SAGGIO SUL SUD DEL SUD

Se si analizza la ferace e multiforme produzione artistica di Carmelo Bene – di cui si considera data di debutto il 1959, anno in cui Albert Camus stupì i cronisti dell'epoca per la concessione dei diritti del suo *Caligola* a «due giovani e sconosciuti attori italiani»²⁸ – il romanzo riveste una posizione di rilievo non tanto per la quantità delle opere narrative (di certo esigua rispetto alla produzione teatrale), quanto per la fortunata intuizione di *Nostra Signora dei Turchi*, concepito, nella sua prima forma di romanzo²⁹, nell'estate del 1964 a Santa Cesarea Terme; una successiva, e ben più nota, trasposizione filmica (di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo), avverrà nel 1968 nell'ambito della Mostra del Cinema di Venezia, in occasione della quale Bene vincerà il Premio Speciale della Giuria.

²⁶ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 48.

²⁷ DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 2010, p. 5.

²⁸ *Camus ha concesso i diritti giovani attori sconosciuti*, «La Stampa», 30 settembre 1959: «Dove non sono riusciti i migliori nomi della prosa internazionale, l'hanno spuntata due giovani e sconosciuti attori italiani: Alberto Ruggero, nato in Puglia ma vissuto sempre a Torino, e il suo amico Carmelo Bene. [...] È ora noto che lo scrittore francese ha concesso una sola volta i diritti della sua opera a Gérard Philipe ma se ne era pentito amaramente. Philipe, secondo Camus, aveva snaturato il personaggio, aveva tradito completamente il significato del dramma. Da allora il *Caligola* è rimasto, come dire, "chiuso sotto chiave" e persino attori illustri si sono sentiti negare il permesso di metterlo in scena. Non si conosce cosa abbiano detto i due giovani al Premio Nobel Camus per ottenere il suo consenso, né si conosce cosa abbia indotto quest'ultimo a concederlo. [...] L'opera è stata ceduta in cambio di una poltrona per la "prima" che Camus si impegna ad occupare».

²⁹ Il romanzo è stato stampato in quattro edizioni: nel 1966 per i tipi di Sugar, poi nel 1978 in una nuova veste ma sempre dalla stessa casa editrice, con una prefazione di Ugo Volli; nel 2005 è ristampato da Bompiani con un'introduzione di Maurizio Grande (ad oggi, nell'edizione del 2014, è la versione più reperibile in commercio). È presente anche nell'opera omnia stampata nel 1995, nel 1998 e nel 2002 da Bompiani.

È qui necessaria una breve parentesi sull'esperienza «intermedia» costituita dall'edizione teatrale di *Nostra Signora dei Turchi* del 1966 (poi riproposta in una seconda edizione nel 1973)³⁰, in particolare sull'apparato scenografico che, allo scopo di esacerbare il rifiuto alla rappresentazione (come si è detto nel paragrafo precedente), in una «dichiarazione di intenti contro il teatro inteso come luogo di quella intenzionalità del dire»³¹, presentava una singolare quarta parete in vetro a dividere il palcoscenico dalla platea «per azzerare gli “spifferi” del logos e della sua concettuosa fruizione» (*OCB*, p. XXXV), dunque impedendo al pubblico di percepire quasi totalmente il rumore dell'azione scenica³². Il dato è significativo poiché le vicende di *Nostra Signora dei Turchi* (e qui intendiamo tutte le versioni, anche il romanzo e il film) si rivelano in realtà visioni tutte interne al soggetto, il racconto di un «fatto privato» da cui il pubblico risulta estromesso³³; d'altra parte, nella versione cinematografica, come avremo modo di approfondire nel prossimo paragrafo, la sovrapposizione di immagini, specchi e filtri di colore perseguiranno la ricerca di una «cecità dell'immagine» (*VCB*, p. 269), sostituendo così alla quarta parete scenica la macchina da presa.

Tornando al romanzo, in *Sono apparso alla Madonna Bene* rievoca le poche settimane necessarie alla stesura del suo «saggio» sul sud, elaborato a Santa Cesarea durante il soggiorno estivo³⁴:

Per i tipi di Sugar, scrivo in meno d'un mese *Nostra Signora dei Turchi*, romanzo. Sin dalle prime pagine ero certo di sputar fuori un gran libro. E così fu, anche se trascurato dagli scribi specifici. *Nostra Signora...* non è soltanto una “geniale parodia della vita interiore”, un Des Esseintes smontato e irriso. Nossignori. È ben altro. È il più bel saggio, in chiave di romanzo storico, su quel mio sud del Sud.

³⁰ *Nostra Signora dei Turchi*, I edizione, di Carmelo Bene. Regia di Carmelo Bene. Scenografia di Antonio Caputo. Con Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Margherita Puratich. Teatro Beat 72, Roma, dall'1 dicembre 1966 al 16 gennaio 1967. Poi *Nostra Signora dei Turchi*, II edizione, di Carmelo Bene. Regia di Carmelo Bene. Scena di Gino Marotta. Con Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Imelde Marani, Isabella Russo, Alfiero Vincenti, Bruno Baratti, Franco Lombardo, Gerardo Scala. Direttore di Scena Mauro Contini. Teatro delle Arti, Roma, dal 10 ottobre 1973 al 4 novembre 1973. Cfr. *Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate*, a cura di D. Lancioni e F.R. Oppedisano, Ginevra-Milano, Skira, 2012, p. 71.

³¹ F. R. OPPEDISANO, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Benedette foto!*, cit., p. 70.

³² Ivi, p. XXXIV: «Anche se “dietro un cristallo”, s'intrasentiva, pur minimizzato dalla lontananza (la distanza tra chi dice e chi ascolta), un qualche spiffero del *soggetto* (per quanto rannicchiato) che *vomitava*, d'accordo (si *vomitava addosso*), il testo *a grumi*, ma, nel suo *pro-ferirsi* all'interno, non riusciva ad *azzerare* la percezione del dire in chi l'udiva».

³³ OPPEDISANO, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Benedette foto!*, cit., p. 70.

³⁴ *VCB*, p. 208: «Sedici ore al giorno, il cane acquattato tra le gambe: Carmelo mormora e scrive lento, come i monaci amanuensi di un tempo. Solo in seguito trascrive il tutto su una Olivetti 22. La madre lo rifornisce di caffè, il padre di vino. Sarà anche per questo che gli dedica il romanzo».

Fatelo leggere o raccontatelo a quegli indigeni e se lo ritroveranno, naturale, addosso, come un *falò* del loro bardo più grande. La “modestia”: *jamais couché avec* (SAM, pp. 1090-1091).

Nella biografia scritta con Dotto, Bene dichiara di aver terminato il romanzo già due anni e mezzo prima della pubblicazione, quando, finito il terzo capitolo, fu presentato su consiglio di Roberto Lerici a Massimo Pini (fondatore di Sugar), spacciandolo per l’opera d’un frate francescano che preferiva rimanere anonimo sino alla stesura finale³⁵.

Pressoché ignorato dalla critica del tempo (gli «scribi specifici», li apostrofa Bene), riteniamo che la peculiarità del romanzo risieda non tanto nella trama, quanto nell’architettura del linguaggio narrativo, contaminato da arditezze di sapore squisitamente poetico, tanto che a volte il dettato si modella sull’endecasillabo o sul settenario³⁶; è un lessico che risente certamente della tradizione decadente tardo-ottocentesca, e infatti Bene definisce il romanzo una «frantumazione dell’*io*» e «frantumazione dell’arte, su una parodia alla Huysmans (un *À Rebours* di un *À Rebours*)» (VCB, p. 210). Si consideri inoltre che in *Sono apparso alla Madonna* Bene stila il suo personale anti-canone del Novecento letterario italiano, in cui figurano pochi nomi: Landolfi, Flaiano, Longanesi, Arbasino e il Pasolini filologo e cineasta (in realtà solo *Salò o le 120 giornate di Sodoma*), poi Tarchetti, Dossi, Campana, Gozzano, Gadda e Pizzuto, senza ignorare appunto Gabriele D’Annunzio³⁷, che a nostro avviso può essere considerato uno dei modelli di *Nostra Signora dei Turchi* non solo per la proliferazione e il gusto tutto estetizzante delle divagazioni descrittive, ma anche per la configurazione di un protagonista alienato dal circostante, esclusivamente concentrato su di sé (sebbene, laddove nei protagonisti decadenti l’alienazione coincide solitamente con un «allontanamento dalla volgarità della folla, una sete di distinzione, di sentimenti raffinati, di sensazioni nuove – e una ricerca della propria identità»³⁸, il dandysmo del protagonista di *Nostra Signora dei Turchi*

³⁵ Ivi, p. 218: «Alle soglie della pubblicazione, mi rivelai finalmente come l’”autore” responsabile del misfatto. “Avresti potuto dirmelo prima, l’avremmo pubblicato con un anno d’anticipo”».

³⁶ In tal senso Giorgino ha annotato numerosi esempi di *poème en prose* presenti nel testo, di cui ne riportiamo solo alcuni (i versi sono separati con uno *slash*): Presto furono ulivi, / ossari verdeggianti al luminare, / neri all’estremità dell’imbrunire (p. 85), Si era levato il vento, vento caldo/ e sui muri del bagno dondolavano / nere le palme alla luna svanita (p. 118). Cfr. GIORGINO, *L’ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., pp. 201-202.

³⁷ SAM, p. 1092. : «E così, (Ahi!, l’incidente) se il guardo a caso inciampa su d’un foglio del D’Annunzio, crocifisso sul martyre di sua stessa lingua madre, oh, se accade, è un sollievo. Nei suoi rovi aggrovigliati trovi sempre, se pur tra i rantoli, disdetto quanto vuoi, l’ultimo dire. E poi Tarchetti, Dossi e Campana, Guido Gozzano, Gadda, il questore Pizzuto... Tutto qui».

³⁸ M. PERROT, *Gli spazi del privato, in Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003, vol. IV, p. 514.

risulta smussato anche dal multi-stile del romanzo, che come ha rilevato Giorgino spazia dal poema epico-cavalleresco a quello eroicomico, dallo stile modernista a quello idillico)³⁹. Lo stesso Bene rifugge da una tale definizione, sottolineando che il suo virtuosismo consiste in un anacronismo intenzionale, un esercizio critico e ironico per sfuggire allo «squallore dell'attuale»; la scrittura di Bene è un «invito a pochi intimi», proferito in una personalissima «lingua del sud» (così la definisce Bene) che reinventa il parlare corrente, sull'esempio di Dante, Joyce e Frederick Rolfe:

Dante inventò il *volgare* per scrivere la *Commedia*. Joyce se ne serve spessimo nell'*Ulysses*, il Baron Corvo latineggia. Le più belle pagine dell'*Ulysses* sono inchiostrate d'anacronismo linguistico. E, in questo caso, la versione de De Angelis, fiorentino colto, non fa rimpiangere l'originale inglese. Non è affatto un *dandysmo* letterario il mio, ma un esercizio di sintesi che fa il paio con quello dello spaesamento. [...] Il virtuosismo fine a se stesso si supera nel *déplacement*, uno spiazzamento temporale [...]. La più grande penna italiana rimane per me nella prosa il Bandello novelliere. (VCB, p. 245)

Se le analogie tra il protagonista del romanzo di Bene e lo Sperelli dannunziano riguardano principalmente l'intreccio (entrambe le vicende prendono avvio con il risveglio in camera da letto e terminano in casa; entrambi i protagonisti sono tormentati dal desiderio di due donne, di cui invocheranno alla fine quella assente e irraggiungibile – Elena per Sperelli, un'immaginaria Flora per il protagonista beniano⁴⁰), la struttura e lo stile narrativo risentono principalmente dell'*Ulysses* di Joyce che Bene, avendo conosciuto a Firenze il traduttore Giulio De Angelis⁴¹, avrebbe poi letto nella prima traduzione italiana del 1960, definendolo «l'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita» (VCB, p.113). Da Joyce Bene assimila evidentemente lo stile narrativo del cosiddetto *stream of consciousness* benché, come detto sopra, non si possa parlare nel caso di *Nostra Signora dei Turchi* di un romanzo basato su una tecnica predominante; piuttosto, accogliendo la proposta di Giorgino, il protagonista beniano può essere considerato il rappresentante di una «nuova stirpe» mutuata da quella crisi del soggetto espressa negli inetti anti-eroi modernisti, cioè «il disadattato-‘Santo

³⁹ Cfr. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., pp. 203-205.

⁴⁰ NST, p. 156: «Flora... Vestiti e vattene! - disse piano scoprendo il lenzuolo deserto. Non c'era nessuna Flora. Oppure s'è vestita e se n'è andata».

⁴¹ VCB, p. 113: «In quegli anni, nel '60 mi pare, esce l'*Ulysses* di Joyce tradotto da Giulio De Angelis, allora poco più che trentenne. Mi ragguagliò sulla sua impresa. Di giorno insegnava inglese a Fiesole, di notte, tutte le notti per undici anni, aveva lavorato per la traduzione dell'*Ulysses*».

Idioto'-martire»⁴². A nostro avviso, un tributo esplicito a Joyce (ricordiamo in tal proposito che un anno prima della stesura del romanzo, nel 1963, Bene aveva dedicato all'irlandese il suo spettacolo-scandalo *Cristo '63*⁴³) è la scena in cui il protagonista spia dal suo cortile una bambinaia-«ninfa» alle prese con un pargolo-«folletto» (da notare la precisa scelta di Bene di adottare due termini di carattere inequivocabilmente classico-mitologico); quest'ultimo si affanna ad aggrapparsi alla veste della bambinaia, scoprendola ripetutamente sotto lo sguardo appartato del protagonista, che «stava quasi per piangere al pensiero che, pure avesse guardato in alto, non avrebbe giustificato un'erezione» (*NST*, p. 134). Una scena simile avviene nel capitolo *Nausicaa* dell'*Ulysses* in cui Leopold Bloom, spiando da lontano una giovane ragazza sulla spiaggia (Gerty MacDowell), la quale gli concede ogni tanto uno sguardo, non riesce a trattenersi dal masturbarsi; nel frattempo nella chiesa dedicata a Nostra Signora del Mare si sta svolgendo la funzione a conclusione del ritiro spirituale, festeggiato in un tripudio di fuochi d'artificio, esplosi nel preciso istante in cui Bloom raggiunge l'orgasmo. Se nel commento all'episodio De Angelis scrive che le orazioni in lode della Vergine rappresentano un'«ironica allusione sacra alla figura terrena e profana di Gerty»⁴⁴, e se la bambinaia, verso la fine di *Nostra Signora dei Turchi*, dopo aver effettivamente consumato un rapporto sessuale col protagonista, si svela essere un travestimento di Santa Margherita, allora le analogie tra Bloom e il protagonista beniano possono risultare ancora più evidenti.

Tornando all'analisi del romanzo⁴⁵, la variazione dello stile si configura dunque come quarta parete narrativa che si frappone tra l'autore e il lettore, permettendo a Bene di «approfondire il suo personale studio sull'inautenticità dell'espressione artistica e di minare dall'interno la sua supposta sacralità»⁴⁶, tecnicamente operata con l'abuso di divagazioni, paradossi e dislocamenti temporali. Jean Paul Manganaro ha codificato nel «paradigma dello slittamento»⁴⁷ la costante messa in discussione delle strutture narrative adottate e immediatamente scartate da Bene:

⁴² GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 65.

⁴³ Per un'esauritiva analisi dello spettacolo vedi M. MARCHETTI, *Cristo '63 di Carmelo Bene. Omaggio a Joyce*, «Acting Archives Review», VIII, 16, novembre 2018. Disponibile su www.actingarchives.it.

⁴⁴ G. DE ANGELIS, *Commento a «Ulisse»*, in J. JOYCE, *Ulisse*, traduzione di G. De Angelis, Milano, Mondadori, «I meridiani», 1999, p. 1197.

⁴⁵ Per altre analogie tra Carmelo Bene e James Joyce rimando all'articolo di Salvatore Dinoi presente in questo fascicolo.

⁴⁶ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 203.

⁴⁷ Vedi ID., *La poetica dello 'slittamento' in Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene*, in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di E. Gören, C. Bedin, D.

Bene ha scelto allora di costruire quest'allusione primaria, e direi quasi originaria, mediante la continua autonegazione delle strutture messe in atto. Tale autonegazione si afferma quasi dovunque, attraversando le strutture di genere, i nuclei narrativi, le tecniche di costruzione dei personaggi, le stesse microstrutture stilistiche. Potremmo con buona approssimazione, definire questa regola testuale paradigma dello slittamento. [...] Egli propone una forma e intanto la smentisce, produce appunto uno slittamento rispetto al paradigma appena affermato. Così facendo sottolinea e demistifica la convenzionalità della forma scelta, ma nello stesso momento la obbliga a funzionare in modo diverso, paradossalmente non negandola davvero ma anzi riaffermandola e restituendole nuovo contenuto semantico⁴⁸.

Mutuando un'analisi critica su Kafka, autore molto amato da Bene, è possibile allora leggere *Nostra Signora dei Turchi* come «esempio estremo dell'infinita elusività del senso» e «messinscena della fallacia interpretativa»⁴⁹, dacché risulta alquanto arduo ricostruire una trama del romanzo, smembrata dall'autore in numerosi «*plot nel plot*» (lo stesso Giorgino, nel tentativo di stilarne la trama, mette il lettore in guardia dal «goffo tentativo di schematizzare pedissequamente un sogno»⁵⁰); nel nostro caso ci occuperemo esclusivamente di analizzare la distorsione narrativa operata da Bene all'interno della vicenda storica dell'assedio di Otranto.

I fatti narrati in *Nostra Signora dei Turchi*, infatti, avrebbero luogo in un intervallo di tempo spropositato, dalla presa di Otranto da parte dei Turchi nel 1480 al presente storico del narratore, cinquecento anni dopo, come è lui stesso a svelare più volte all'interno del romanzo. In una scena topica, delirante, il protagonista, forse in preda a un'allucinazione perché ossessionato dalla possibilità di una nuova invasione da parte dei Turchi, intravede nella luna l'effigie della bandiera turca:

Pure lui pallidissimo, guardò fuori oltre il mare lontano, dove riemergeva un altro tesoro dal profondo delle acque di viola in tante, sempre più, scaglie dorate, viola e oro splendeva un altro altare. E lassù dietro il cielo ciclamino, trovò una mezza luna, gialla, come issata a prua delle barche da pesca tornanti. Senza dubbio la flotta turca, visibilissima alla bandiera, quella luna era l'insegna di Maometto. «Ci risiamo», articolò sconsolato, «ci risiamo» (*NST*, p. 54).

Dilşad Karail, Istanbul, «Istanbul Üniversitesi Sa lık, K lt r ve Spor Daire Ba kanlı ı», 2016, pp. 37-49.

⁴⁸ J. P. MANGANARO, *Il pettinatore di comete*, in *ODD*, p. 102.

⁴⁹ C. BERTONI, M. FUSILLO, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, in *Il romanzo*, cit., p. 53.

⁵⁰ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 183.

Il brano è esemplificativo dell'operazione letteraria di Carmelo Bene per quella commistione di generi rilevati in precedenza da Giorgino: anzitutto il presagio della guerra è frutto di un delirio o di un sogno (tematica tipicamente modernista), presentando nel frattempo l'ambientazione tipicamente cavalleresca della guerra contro la flotta turca, che il protagonista scorge, «visibilissima», alla bandiera; da notare che, al contempo, la narrazione può risultare quasi esilarante se la si considera frutto di un delirio esplicitato dalle affermazioni apodittiche del protagonista, che «senza dubbio» intravede la «visibilissima» compagine turca. Il brano citato consta anche di una breve descrizione di stampo idillico e lirico nelle due frasi iniziali, che presentano, non a caso, alcuni endecasillabi («dove riemergeva un altro tesoro / dal profondo delle acque di viola / in tante sempre più scaglie dorate / viola e oro splendeva un altro altare»); infine è qui esplicitata una sovrapposizione dei piani temporali, testimoniata dalla battuta finale del protagonista che pare conoscere benissimo gli orrori dell'invasione. Per questo, in una scena successiva, decide di evitare la strage degli otrantini negoziando una resa (subito smentita) con l'ambasciatore turco, architettando nel frattempo il progetto di telefonare a Roma per chiedere aiuto a Santa Margherita, la sua protettrice. Sarebbe superfluo porre l'attenzione anche in questo caso sul carattere comico della scena, che presenta un confuso ammasso di supposizioni che avvengono solo nella mente del protagonista che per fortuna, quella mattina, «si era alzato presto»:

Meglio, forse più utile, senz'altro più doveroso, sarebbe stato parlamentare dall'altro balcone, quello sul mare, con l'ambasciatore turco. Piuttosto che assoggettarsi a tutto quel fastidio, era meglio fingere di aver paura. Fortuna, anzi, che si era alzato presto. Se intendevano rifare quanto avevano già fatto a Otranto cinquecento anni fa, si sbagliavano di grosso. Anzi era inutile parlamentare, tanto lui il turco non lo parlava. E quand'anche? Perché addivenire a un compromesso? Se era vero anche di un quinto il danno arrecato allora, perché accomodare oggi una situazione che aveva in mano? Era chiaro. Doveva telefonare a Roma (*NST*, pp. 56-57).

Ma se le intenzioni dichiarate sono quelle di fermare l'assedio, di diversa opinione è il sindaco del paese, impegnato in una furiosa opera di riammodernamento urbano; infatti l'ufficio d'igiene comunica che «il paese non si sarebbe arreso finché l'ultima cantina non fosse stata tutta rimbiancata e in ordine», e che è inoltre impegnato in una trafelatissima «campagna insetticida» (*NST*, p. 58). Così il protagonista comprende che non solo il paese non si sarebbe

difeso dall'invasione, ma che addirittura stava preparando l'ingresso dei Turchi, concedendo loro come quartier generale il palazzo moresco proprio attiguo a casa sua; nel frattempo, spostati dai lavori di riammodernamento, gli abitanti del paese lanciano messaggi lusinghevoli ai Turchi, invitandoli a compiere il prima possibile l'invasione «tappezzando le logge e i balconi di biancheria immacolata, invocante senza vento, tutta in pianto, la resa» (*Ibid.*). Clamorosamente il protagonista comprende quali siano le reali intenzioni della giunta comunale: l'allestimento del paese prima dell'arrivo dei Turchi altro non è che il preludio all'imminente stagione estiva. Come allude lo stesso Bene alcuni anni dopo, dietro il presagio dell'invasione turca si annida un'invasione turistica:

I turchi annoiati mescolati ai turisti sfaccendati (Acmet minacciato dal taglio della testa dal sultano Maometto V, le mezzelune musulmane ammainate). S'annoivano a morte. Che altro fare a Otranto, dopo aver trasformato la cattedrale in una scuderia per i loro cavalli, impalato trentamila abitanti, uomini donne e bambini, decapitato l'allora sindaco? Basta, il festino era finito. Venezia (troppo "vitale" il traffico con l'Oriente) e lo Stato Pontificio non erano intervenuti, se ne guardavano bene. Anche l'Aragonese se ne stette sulle sue. Venne in seguito per riportarsi i martiri della patria a Napoli (quelli della fede "alloggiati" nella cripta di Otranto, come descritto nel romanzo-spettacolo). In balia della noia e con buona pace di Aloysius Lilius, in questa Otranto immota, i cinquecent'anni sono pressoché annullati. Il paese bianco vestito s'è votato alla resa come apertura turistica (*Nostra Signora* è anche un saggio unico sul *Sud del Sud* dei santi. Più di qualcuno, lettori attendibili, l'avevano letto in questa chiave, un saggio demoralizzante sul *Mezzogiorno* italiano) (*VCB*, p. 209).

Attraverso un *flashback* improbabile, il protagonista, che ora dichiara di far parte dei martiri otrantini nella cripta della Cattedrale di Otranto, ricorda che durante l'assedio turco aveva tentato di convincere il Ministero del Turismo ad allestire una «sacra rappresentazione», ignorata dagli enti pubblici perché impegnati nelle operazioni di seppellimento dei morti; il protagonista insiste che l'unico modo per resistere all'invasione turca sarebbe «prodigarsi a improvvisare nei singoli un qualche gusto estetico», suscitando in loro «un ultimo rispetto di se stessi, l'eccezione come sola possibilità collettiva, una preparazione spirituale alla resa, se non si voleva farne dei martiri» (*NST*, p. 66). Ciò che il protagonista propone non potrebbe in alcun modo cambiare le sorti dell'invasione, ma spera ancora nella possibilità che gli abitanti, di fronte a quella singola «eccezione» (l'attore dello spettacolo, il protagonista del romanzo), possano trovare in questa sacra rappresentazione «un ultimo rispetto di se stessi». L'ipotesi

stimolante è che Bene possa qui alludere indirettamente a quella che (nel paragrafo precedente) Deleuze definiva appunto «coscienza di minoranza», mediante cui il singolo può evadere dal dualismo individuo-massa per riscoprirsi (ancora Deleuze) «massa dei miei atomi» (nel testo di Bene, ripetiamo, «l'eccezione come sola possibilità collettiva»). In tal senso, le trattative del protagonista di *Nostra Signora dei Turchi* col funzionario del Turismo avrebbero il preciso scopo di sovvertire il destino del proprio martirio, della «rappresentazione» operata dalla Storia, che se negli otrantini coincide con il «ruolo», per Bene, che persegue l'ideale estetico di un a-storicismo irrepresentabile, il piano per sfuggire non all'inevitabile invasione (dei turchi, dei turisti o degli addetti a una cultura «normalizzante») ma al «martirio della rappresentazione» non può che avvenire nella scena attoriale, dove Bene ha sempre perseguito la frantumazione del ruolo e del testo scenico. Si comprende perché, dopo aver tentato di convincere l'assessore, il protagonista ricordi con preoccupazione il disastroso «album delle recensioni negative» (e qui l'ambiguità tra protagonista e autore è evidentissima)⁵¹, prima che l'addetto culturale al turismo confessi che la Chiesa di Roma, lungi dal preoccuparsi per l'avvenuta invasione, temeva piuttosto l'eventualità del «crollo di certune azioni in Turchia» in caso di mancato martirio; nel frattempo l'autore dello spettacolo immagina già le motivazioni addotte al rifiuto da parte dell'ente pubblico, preoccupato *in primis* di «propagandare l'incoscienza» e quindi di garantire la messinscena storica dell'invasione; in caso contrario i Turchi, non trovando fedeli disposti a difendere la propria fede, si annoierebbero e vagherebbero per la città come turisti annoiati e «scandalizzati dai prezzi»:

Concludessero: «Costui non ha taciuto i suoi insuccessi che d'altra parte noi, da tempo ormai compresi delle cose urbane, ignoravamo. Quest'uomo ci ha esibito il suo deficit allo scopo di incoraggiare il nostro intervento. Il nostro ministero è impotente. Non è più questione di organizzare. Faremmo il gioco turco. Abbiamo letto il copione, senz'altro qualunque, inconcludente, acritico, un testo che censureremo dopo, se vivremo, una volta scongiurato l'eccidio. Ma quest'oggi è un dovere

⁵¹ Pur ricordando, come spesso ribadito dall'autore, la persistenza di elementi di tipo immaginario che nelle opere citate non permettono una netta distinzione tra i due piani (vita e finzione letteraria), rileviamo altri indizi di carattere autobiografico nel testo: «Si ricordò di quando, poco più che bambino, si attardava in chiesa e, approfittando del sagrestano compreso a spegnere i ceri, sollevava le vesti alle madonne e trasecolava toccando i cavalletti fino al ginocchio, perché non somigliavano a sua madre» (*NST*, p. 133); in *VCB*, p. 21-22: «In chiesa vezzeggiavo queste Madonne di cartapesta. Una sera sollevai la veste a una di loro e restai scioccato. C'era solo un traliccio di legno». O ancora si pensi alla scena del film in cui il protagonista si fa un'iniezione ai glutei nei pressi del municipio cittadino; così nella biografia: «Ho sempre aggredito il mio corpo, gli ho sempre inflitto di tutto, prima che fossero gli altri a farlo. A cinque anni mi iniettavo le inframuscolo da solo. Non sopportavo e non sopporto l'improvviso dell'ago nei glutei, l'inatteso dolore per mano altri» (*Ivi*, p. 30).

propagandare l'incoscienza. Questo attore si vanta di non essere bravo. Si professa cretino addirittura. Si promette capace di ricondurre la Cristiana collettiva alla irresponsabilità personale. Che sarà di Otranto? Appunto. Chi difenderà le mura? Nessuno! Ve li immaginate i turchi sfondare una porta aperta? Entreranno. Non troveranno una fede da castigare. Si ridurranno a vagabondare per le vie del centro, turisti alla ricerca di quanto avrebbero dovuto fare, perduti a sera tra le inesattezze della loro storia, finché, scandalizzati dai prezzi, se ne andranno, contravvenendo ai termini della crociera. Una stagione estiva come un'altra» (*NST*, p. 67).

Il fallimento dei propri propositi artistici coincide con l'improvvisa esigenza di una fuga, in realtà solo figurata, perché l'intento è di farsi credere in partenza per poi scassinare la propria abitazione in cui sono custodite delle misteriose lettere da lui scritte e mai lette. Se Ugo Volli nella prefazione al romanzo descrive *Nostra Signora dei Turchi* come «grande metafora del teatro, di quell'impasto di follia, imbroglio consapevole, destrutturazione della realtà, ironia, ciarlataneria, trucco esplicito e magia che è il teatro secondo Carmelo Bene»⁵², mentre per lo stesso autore il romanzo è il racconto di un Io che «va a sfinire dappertutto, si frange» (*VCB*, p. 209), la chiave di lettura di *Nostra Signora dei Turchi* potrebbe consistere nella spasmodica ricerca, da parte del protagonista, di una «autenticità sempre in fuga» innescata, secondo Klossowski, dalla «contraffazione di una identità compiuta durante un evento lontano nel tempo»⁵³, cioè l'immaginaria esperienza pregressa dell'invasione turca. Ne consegue che in *Nostra Signora dei Turchi*, che potremmo definire un'opera della totale «contraffazione», la distorsione operata dall'autore non riguarda solo il protagonista ma l'intera ambientazione narrativa, cioè un sud astorico, rarefatto e intangibile in cui si erge a emblema della finzione il palazzo moresco, non-luogo ideale verso cui verte la fuga centripeta del protagonista.

3. IL PALAZZO MORESCO SE NE VA

Utilizzando i fondi stanziati per girare tre cortometraggi nel Salento (di cui solo uno, *Barocco Leccese*, vedrà la luce) e consultati i pareri entusiasti di Luigi Chiarini ed Ennio Flaiano («Il cinema lo faccia di corsa!... Non c'è più nessuno in grado di sbagliare», *VCB*, p. 181), nel 1968 Carmelo Bene porta a termine la versione cinematografica di *Nostra Signora dei Turchi*.

⁵² U. VOLLI, *Prefazione*, in *NST*, p. 14.

⁵³ P. KLOSSOWSKI, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in *ODD*, poi in *OCB*, p. 1469.

Ambientato principalmente a Santa Cesarea Terme, tra problematiche legate a lamentele per disturbo della quiete pubblica⁵⁴ e improbabili apparizioni mariane che ne avrebbero rallentato i lavori⁵⁵, le riprese durano complessivamente quaranta giorni (più due settimane di montaggio)⁵⁶ e si svolgono per la maggior parte nella casa dei genitori di Carmelo Bene e all'esterno del palazzo moresco, affascinante edificio in stile arabeggiante appartenente alla famiglia Sticchi e costruito dal 1894 al 1896 da Pasquale Ruggieri⁵⁷. Altri luoghi delle riprese furono la Cattedrale di Santa Maria Annunziata a Otranto (contenente la prestigiosa cripta dei martiri), la grotta Zinzulusa (con probabile riferimento alla leggenda legata alla storia della santa Cesaria patrona del paese)⁵⁸ e la Cappella di San Giuseppe a Cerfignano, riconoscibile nella scena finale del film grazie alla caratteristica finestrella dietro l'altare barocco. Una volta terminato, il

⁵⁴ OCB, p. 1135. : «Già il sindaco del paese qualche giorno avanti aveva giustamente redarguito le plebi inferocite sol perché, in una scena di fuochi artificiali, erano rimaste eternamente al buio, almeno per i due mesi a seguire. E l'eterno è nell'estate. Il sindaco democristiano, maestro elementare, molto comprensivo cestinò almeno 685 querele, senza farle pervenire al questore di Lecce, già a sua volta preavvisato di "chiudere un occhio". Molto energico il sindaco sistemava i bambini calpestandoli a mucchi e redarguendo a ceffoni i più riottosi, cantando come un pazzo. Con lo stesso piglio aveva eroico affrontato le plebi al buio che minacciavano di non votarlo più, ed esemplificando ginocchioni mostrava: "Davanti all'arte si sta così!"».

⁵⁵ T. TUMMINO, *Lydia Mancinelli: "Quel giorno sul set quando mi confusero con la Madonna"*, «La Repubblica», 18 aprile 2002: «C'erano l'operatore, Carmelo Bene e gli altri. Io ero vestita da Santa Margherita, come una Madonna: avevo un lungo abito azzurro, capelli fino alla vita, l'aureola in testa e stavo lì, sul bordo della strada, a fumarmi una sigaretta in attesa che facessero le luci. Ad un certo punto, passa una macchina e fa un'inchiodata folle. L'uomo alla guida si affaccia, si gira, mi guarda e riparte velocissimo. Nel paesino evidentemente si sparge la voce che lì, vicino alla chiesa, c'era un'apparizione perché poco dopo arrivano almeno cinquanta donne che volevano "vedere la Madonna". Noi, però, dovevamo girare. Chiudemmo le porte della chiesa, ma non ci fu verso. Arrivarono i carabinieri e ci spiegarono che quella gente voleva solo baciare le mani alla "Madonna" e che poi ci avrebbe lasciato lavorare. Per farla breve, io sono stata lì con queste persone che mi baciavano le mani e il vestito e mi dicevano "quanto si bedda, pari proprio la Madonna"».

⁵⁶ Cfr. N. SIMSOLO, *Carmelo Bene: Capricci*, «Cahiers du cinéma», 213, 1969, poi in BENE, *Contro il cinema*, a cura di E. Morreale, Roma, Minimum Fax, 2011, p. 31.

⁵⁷ Cfr. V. CAZZATO, A. MANTOVANO, *Paradisi dell'eclittismo. Ville e villeggiature nel Salento*, Cavallino di Lecce, Capone Editore, 1992, p. 117: «Nell'animo del committente l'edificio doveva probabilmente travalicare la funzione residenziale per assurgere a simbolo della nuova stazione turistica; e per un palazzo che sorge in posizione dominante, su una scogliera rocciosa quasi a picco sul mare, l'architettura neo-moresca era probabilmente una delle più suggestive».

⁵⁸ Difatti la Santa Margherita beniana non trova precise corrispondenze nelle agiografie legate al territorio. In ogni caso le scene nella grotta in *Nostra Signora dei Turchi* richiamano alla leggenda di Santa Cesarea, che secondo la tradizione si rifugiò in una grotta (sopra cui fu poi edificata la chiesa a lei consacrata) per fuggire dal padre che voleva possederla. Riportiamo la versione popolare trascritta da Nicola G. De Donno: «Quando la santa, bella e sconsolata, arrivò davanti alla grotta della consolazione gridò fortissimo: "Apriti, monte, inghiottiti Cesaria, e gli stivali del padre mio, pece e zolfo!", come di fatto successe, che quel brutto genitore restò tutto di pece e zolfo, e da allora la santa bella non si vide più, perché la coprirono le onde del mare, e la montagna e l'acqua puzzano ancora di pece e zolfo per permissione di Dio, che dobbiamo sempre pregare di giorno e di dì, per salvazione dell'anima mia! E il racconto non è più, benedetti essi e benedetti noi!». Cfr. N. G. DE DONNO, *Santa Cesarea Terme. Dal mito dei Giganti all'appalto delle sorgenti*, Galatina, Congedo Editore, 1988, p. 44. Un'ipotesi molto probabile è che il nome sia legato al *Faust e Margherita* di Goethe, portato in scena da Carmelo Bene nel 1966, stesso anno di pubblicazione del romanzo e della sua trasposizione teatrale.

film (tra scioperi⁵⁹ e *querelle*⁶⁰ clamorose) viene presentato per la prima volta durante la ventinovesima Mostra Internazionale del Cinema di Venezia e vince il Premio Speciale della Giuria; decisione ovviamente non condivisa dall'artista, che puntava a vincere il Leone d'oro anche per i debiti contratti durante la realizzazione del film⁶¹:

Il premio speciale della giuria mi basta, perché ritengo la premiazione un gioco senza molto senso. Indubbiamente la giuria è stata condizionata nelle sue scelte: ha premiato Kluge perché non ha potuto premiare Pasolini e non se l'è sentita di premiare me. Il Leone d'oro a me avrebbe voluto dire accettare l'assoluta libertà dell'artista, discorso per molti incomprensibile. Comunque, se la giuria fosse stata coerente e libera avrebbe dovuto assegnare tutti i premi a me.⁶²

In quei giorni Bene, autore di un «film dichiaratamente anti '68» (*SAM*, p. 1136), fa di tutto per farsi notare nel ruolo di *outsider* della manifestazione. Come preciserà lui stesso, non è il ruolo di cineasta puro a interessargli; piuttosto si tratta di applicare al cinema quella stessa furia iconoclasta, o per usare una definizione dello stesso Bene, «gli *handicap* cartacei»⁶³ che caratterizzavano lo stile del romanzo. Anche nel cinema l'artista non si astiene dall'esprimere il suo disprezzo verso un'arte che considera al sommo di quella «rappresentazione» da sempre

⁵⁹ Ci riferiamo alla contestazione promossa dagli studenti, appoggiata da Pci e Psiup, allo scopo di ottenere una direzione popolare del festival e affidata ai cineasti. Pasolini, Nelo Risi, Liliana Cavani e Bernardo Bertolucci ritirano i rispettivi film (poi riammessi su pressione dei rispettivi produttori, una volta sedata la protesta). Carmelo Bene fa sapere a Luigi Chiarini, direttore del festival, che non aveva interesse ad appoggiare lo sciopero: «Alle minacce dei suoi colleghi ha risposto: "se ci dovessero essere incidenti non mi dispiacerebbe affatto. Me ne starei a godermi le botte, senza prenderle né darle; il che, date le circostanze, non sarebbe un piacere da poco". I comunisti gli hanno replicato chiamandolo "cialtrone". Chiarini gli avrebbe rinnovato la sua personale simpatia». Cfr. *L'attore Bene si schiera al fianco di Luigi Chiarini*, «La Stampa», 7-8 agosto 1968.

⁶⁰ Carlo Mazzarella, inviato di punta della Rai, recensisce negativamente *Nostra Signora dei Turchi*. Perla Peragallo, accorsa a Venezia con altri stimatori e amici di Bene quali Leo De Berardinis e Cosimo Cinieri, non si lascia sfuggire l'occasione di schiaffeggiare il critico. Mazzarella tenta con una petizione di far squalificare Bene, senza successo. Cfr. *VCB*, pp. 273-275.

⁶¹ M. MARELLI, *Fata, volpe, madonna, Nostra signora Lydia*, intervista a Lydia Mancinelli, «Il Manifesto», 20 settembre 2016: «Disse [ai carabinieri, ndr]: "Arrestatemi perché voglio uccidere il ministro dello spettacolo". Carmelo fece *Nostra Signora dei Turchi* per vincere quel premio. Realizzammo il film con due milioni di lire. Questi erano i liquidi di cui disponevamo. Facemmo debiti con Giorgio Patara, produttore della Documento Film, che mise a disposizione pellicola e macchina da presa; con Franco Iasiello, di Microstampa, per sviluppare e gonfiare il 16mm in 35mm. Debiti che contavamo di ripagare con la vincita del premio di qualità, perché Carmelo era conscio del valore della propria opera».

⁶² Cfr. A. APRÀ, *Carmelo oltre lo schermo*, in *Per Carmelo Bene*, «Linea d'Ombra», 1995, pp. 121-164. Disponibile su: www.adrianoapra.it.

⁶³ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 222: «Quanto all'immagine, v'è un'ossessiva iconoclastia che però non cede il gioco facile dell'obitorio novecentesco, dove s'imbellezzano i cadaveri dei classici. Non c'è mai il tentativo saggistico della *mise en scène*. È sempre un levar di scena o dal foglio. L'anacronismo "puntuale", più che deliberato. Gli stessi *handicap* cartacei dis-funzioneranno anche il linguaggio teatrale e cinematografico».

osteggiata e testimoniata, ad esempio, dall'ossessione nei cineasti di «voler raccontare una storia»⁶⁴. Per Bene, che definirà *Nostra Signora dei Turchi* un «melodramma», si tratta piuttosto di creare «musica per gli occhi»⁶⁵, esasperando le luci e iper-saturando le immagini (Giulia Raciti parla di «barocchismo del colore»⁶⁶), oppure tramite una certa ricerca ritmica nell'immagine⁶⁷, come nei movimenti di macchina, che fungono da montaggio in presa diretta⁶⁸. Per questo il cinema, con i suoi soggetti e le sue sceneggiature convenzionali, spesso ispirate da altre opere, è per Bene il punto di convergenza della peggiore arte:

Il cinema ha sempre saccheggiato e scimmiettato le altre arti. È stato, fino al suo decesso, la summa insignificante di tutti i fallimenti del Novecento, la pittura, la letteratura, la scultura, la musica, l'architettura. La disfatta di un secolo condannato alla replica per eccellenza. Il massimo della spazzatura. Altro che settima arte! Direi che è l'unica arte. Se l'arte è spregevole, il cinema che tutte le abbraccia, è la deità che, parafrasando Mastro Eckhart, include tutte le volgarità. È l'apice. S'appropria d'una autarchia fasulla. Filmata. Ata. Ita. Tutto il vomito, la spazzatura maleodorante delle arti crollate nella saggistica e nell'intellettualismo. Ecco il cinema documentaristico, concettuale, psicologico, ecc... (VCB, p. 276).

La manomissione del *medium* cinematografico può avvenire solo attraverso un corpo a corpo con l'immagine filmica (o addirittura, nel caso di *Nostra Signora dei Turchi*, con la pellicola, squartata e rovinata volutamente da Bene)⁶⁹, definita da Deleuze «immagine-movimento», che

⁶⁴ SIMSOLO, *Incontro con Carmelo Bene*, «Image et Son», 235, gennaio 1970, poi in BENE, *Contro il cinema*, cit., p. 57: «Quando un film racconta una storia, è già sottotitolato, capisce? Voler raccontare una storia a ogni costo è ridicolo. Ciò che bisogna fare oggi al cinema è epurare, sopprimendo questa ridondanza a livello di immagine e di suono».

⁶⁵ SIMSOLO, *Carmelo Bene: Capricci*, cit., p. 34: «*Nostra Signora dei Turchi* è un melodramma, ma non per la melodia che arriva alle orecchie, per la melodia che arriva agli occhi. [...] Verdi ha creato un'arte drammatica per le orecchie, non per gli occhi. Io faccio il contrario. Verdi creava azioni per le orecchie, io creo musica per gli occhi».

⁶⁶ G. RACITI, *Il ritornello crudele dell'immagine*, Milano, Mimesis, 2018, p. 86.

⁶⁷ SIMSOLO, *Carmelo Bene: Capricci*, cit., p. 31: «Giro sempre con la musica in mente. Dico all'operatore: "Fai attenzione! Lì c'è un valzer", e così via. Calcolo tutto prima delle riprese. Detesto applicare la musica a film terminato, come un'etichetta».

⁶⁸ ID., *Incontro con Carmelo Bene*, cit., p. 59: «Il montaggio deve esserci ben prima del momento in cui si incollano dei pezzi di pellicola. I movimenti di macchina che autorizzano il montaggio non devono essere gli alibi: devono essere il montaggio».

⁶⁹ VCB, p. 282: «Il cinema è sempre servito a spacciare storielle, ma nessuno ha mai spacciato la pellicola, come ho fatto io in una lunga sequenza di *Nostra Signora*. Alla lettera. Squartata, bruciata, fatta a pezzi. Franco Jasiello, aristocratico napoletano padrone della Microstampa, rischiò l'infarto: mezzo chilometro di pellicola, e noi, io, Masini, Contini, i suoi tecnici in camice bianco che la trinciavamo coi coltelli, la bruciacchiavamo con le sigarette, la storpiavamo sotto le scarpe».

nel cinema più convenzionale si esplica in una serie lineare di fotogrammi che non lasciano dubbi allo spettatore sul significato di ciò che sta osservando. Per Deleuze questo è il grande «*cliché*» del cinema, il meccanismo da disarcionare; farlo vuol dire rimaneggiare l'immagine per «introdurre vuoti e spazi bianchi, rarefare l'immagine, sopprimere al suo interno molte cose, aggiunte per farci credere che si vedeva tutto»⁷⁰. Senza inoltrarci troppo nella dettagliatissima analisi di Deleuze, basti dire che per Bene il *cliché* individuato dal filosofo francese coincide con quella che lui definisce «volgarità dell'immagine»: «Un'immagine è volgare in quanto viene data lì morta, determinata, attraverso un linguaggio mistificante che non le permette di rispecchiare mai la realtà e quindi nemmeno di astrarsi da una realtà»⁷¹. Bene fa un esempio molto concreto sulla sua idea di sequenza cinematografica, visibilissima nel film di *Nostra Signora dei Turchi* nella scena in cui il protagonista si lancia dalla finestra:

Ecco, in un film tra i tanti, la caduta d'un corpo-oggetto include la ripresa di quest'ultimo dal suo *incipit* allo schianto, compreso (eccome!) l'esaltato, evidenziatissimo inter-tempo del percorso (magari complice il *ralenti*). Una dilatazione crono-temporale in ossequio all'evoluzione aerea disgraziata del manichino-stuntman: cinquanta o cento fotogrammi circa, nel montaggio, consacrati al "descritto" dell'espressione filmica uguale volgarità di un'immagine non sottratta all'indifferenza dello spazio-tempo. Finitudine brevissima. Raccon(ten)tino gravitazionale dell'agire-patire. Cinema d'accatto. L'immediatezza dell'*atto* è così spacciata. Come ripristinarla? È presto detto (fatto): montare inizio-fine dell'incidente, sopprimendone la *traiettoria* (verticalità tratteggiata dell'*altezza* nelle dimostrazioni geometriche gessate sulla lavagna scolastica): quasi un singolo fotogramma del corpo-oggetto, in alto (apressia precipite) e a terra (schianto). Cosa ho soppresso se non l'*intervallo*? (VCB, p. 270)

Riassumendo, l'operazione consisterebbe nel sopprimere l'«azione» per far emergere l'«atto» immediato, cioè sottraendo la narrazione dell'evento, cardine della «rappresentazione»; la differenza tra i termini è codificata da Deleuze in *Logica del senso*, in cui si distinguono due concezioni del tempo in rapporto al movimento e alla corporeità: da un lato «*Kronos*», tempo cronologico dell'azione e dunque «presente sempre limitato, che misura l'azione dei corpi

⁷⁰ DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 33.

⁷¹ F. CUOMO, *Giocare sul terreno dell'irrappresentabile*, «Spirali», Dicembre 1979, poi in *Panta. Carmelo Bene*, a cura di L. Buoncristiano, Milano, Bompiani, 2012, p. 263.

come cause»⁷², a cui il filosofo contrappone il tempo «*Aion*» degli stoici, «l'evento puro nella sua verità eterna, indipendentemente dalla sua effettuazione spazio-temporale, come a un tempo eternamente futuro e sempre già passato»⁷³. Per Deleuze la differenza consiste anche in movimento «corporeo» (*Kronos*) e «incorporeo» (*Aion*): quest'ultimo è «il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso. Il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione»⁷⁴.

Si può dunque comprendere l'importanza della differenza tra atto e azione⁷⁵ nell'opera di Bene, che si configura sempre come atto nell'«oblio» nell'*Aion*, ossia, secondo Giorgino, «il gesto totalmente gratuito, sovrano, fine a se stesso perché senza intenzionalità e progetto»⁷⁶. Deleuze applica al cinema e all'immagine le considerazioni sul tempo attraverso Bergson⁷⁷, per cui il passato non cessa mai di esistere, ma coesiste col presente:

Se ci è tanto difficile pensare che il passato sopravviva in sé, ciò è dovuto al fatto che crediamo che il passato non ci sia più, che abbia smesso di essere. Confondiamo allora l'Essere con l'essere-presente. Tuttavia, il presente *non c'è*, esso sarebbe piuttosto puro divenire, sempre fuori di sé. Esso non è, ma agisce. Il suo elemento proprio non è l'essere, ma l'attivo e l'utile. Il passato invece non agisce più o non è più utile. In ogni caso, non ha smesso di essere. Inutile e inattivo, impassibile, esso *È!*, nel pieno significato della parola: si confonde con l'essere in sé.⁷⁸

Deleuze distingue allora due tipi d'immagine: l'«immagine virtuale» o «ricordo puro», che esiste di per sé, nel passato e nelle regioni della memoria, e che può essere richiamata in causa dalla coscienza per essere attualizzata; in tal senso si ottiene così la sua «immagine attuale». Ciò che avviene è dunque uno scambio continuo tra livelli di tempo, una scissione in cui

⁷² DELEUZE, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 60.

⁷³ Ivi, p. 131.

⁷⁴ Ivi, p. 150.

⁷⁵ Ivi, pp. 147-148: «Mentre Kronos esprimeva l'azione dei corpi e la creazione delle qualità corporee, Aiôn è il luogo degli eventi incorporei e degli attributi distinti dalle qualità. Mentre Kronos era inseparabile dai corpi che lo riempivano, come cause e materie, Aiôn è popolato da effetti che lo frequentano senza mai riempirlo. Mentre Kronos era limitato e infinito, Aiôn è illimitato come il futuro e il passato, ma finito come l'istante. Mentre Kronos era inseparabile dalla circolarità e dagli incidenti di questa circolarità, come arresti o precipitazioni, esplosioni, disincastri, indurimenti, Aiôn si estende in linea retta, illimitato nei due sensi».

⁷⁶ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 246.

⁷⁷ VCB, p. 268: «Le grandi tesi di Bergson sul tempo si presentano così: il passato coesiste con il presente che è stato; il passato si conserva in sé come passato in generale (non-cronologico); il tempo si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva... La sola soggettività è il tempo, non-cronologico, colto nella sua fondazione, e siamo noi a essere *interni al tempo*, non viceversa... La soggettività non è mai nostra, è il tempo, cioè l'anima e lo spirito, *il virtuale*».

⁷⁸ DELEUZE, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 45-46.

presente e passato coesistono, come abbiamo rilevato in *Nostra Signora dei Turchi*; Deleuze codifica nell'«immagine-cristallo» questa comunicazione continua tra circuito «virtuale» e «attuale». È molto importante ai fini del nostro discorso citare la definizione del filosofo francese perché stabilisce un rapporto strumentale tra l'immagine-cristallo e il «visionario», termine che rimanda alle visioni che, secondo Giacchè (l'abbiamo visto nel primo paragrafo), determinano l'operare artistico di Bene:

Il tempo consiste in questa scissione, è essa, esso che si *vede nel cristallo*. L'immagine-cristallo non era il tempo, ma si vede il tempo nel cristallo. Nel cristallo si vede l'eterna fondazione del tempo, il tempo non-cronologico, Kronos e non Chronos. È la potente Vita non-organica che rinserra il mondo. Il visionario, il veggente, è colui che vede nel cristallo e ciò che vede è lo zampillo del tempo come sdoppiamento, scissione. Solo che, aggiunge Bergson, questa scissione non va mai fino in fondo. Il cristallo infatti non cessa di scambiare le due immagini distinte che lo formano, l'immagine attuale del presente che passa e l'immagine virtuale del passato che si conserva⁷⁹.

Le analogie tra le due definizioni, «Aion» e «immagine-cristallo», sono esplicate da Deleuze nella questione del «corpo» nel cinema. Filmare un corpo vuol dire costituire un corpo-cinepresa (Deleuze dice proprio «montare una cinepresa sul corpo») che si può esprimere, nel caso di Antonioni, in un'«interiorità attraverso il comportamento, non più l'esperienza, “ma quello che resta di esperienze passate”, “quel che viene dopo, quando è stato detto”, un metodo che passa necessariamente attraverso gli atteggiamenti o posture del corpo»⁸⁰; se in precedenza Deleuze si è interrogato sul come «entrare» nel cristallo, rispondendo che ciò può avvenire, ad esempio, tramite entrate di tipo «psichico» (i ricordi d'infanzia in *Otto e mezzo* di Fellini), «geografico» e «archeologico»⁸¹, ecco che gli viene in soccorso il nostro autore:

“Dare” un corpo, montare una cinepresa sul corpo acquista un altro senso, non si tratta più di seguire e inseguire il corpo quotidiano, ma di farlo passare attraverso una cerimonia, di introdurlo in una gabbia di vetro o di cristallo, di imporgli un carnevale, una mascherata che ne fa un corpo grottesco, ma ne estrae anche un corpo grazioso o glorioso, per giungere infine alla scomparsa del corpo visibile. Carmelo Bene è uno dei massimi costruttori d'immagini-cristallo: il palazzo di *Nostra Signora dei*

⁷⁹ ID., *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 96.

⁸⁰ Ivi, p. 210.

⁸¹ Ivi, p. 103.

Turchi fluttua nell'immagine, o meglio è l'intera immagine che si muove e palpita, i riflessi si colorano violentemente, i colori stessi si cristallizzano[...]. Degli occhi ossessionano il cristallo, come l'occhio nell'ostensorio, ma a vedere son dati innanzitutto gli scheletri di *Nostra Signora* [...] che si sfiniscono in gesti inutili e sempre ripresi, in atteggiamenti impediti e ricominciati [...]. Non è forse per liberare finalmente il terzo corpo, quello del "protagonista" o del maestro di cerimonia, che passa attraverso tutti gli altri corpi? Suo è già l'occhio che si intrufolava nel cristallo, lui comunica con l'ambiente cristallino, come in *Nostra Signora*, dove la storia del palazzo diventa autobiografia del protagonista.⁸²

Secondo Deleuze, Bene, sulla scia di Artaud, ha creduto nella capacità del cinema «di dare un corpo, cioè di farlo, di farlo nascere e scomparire in una cerimonia, in una liturgia»⁸³, dunque proseguendo sulla scia di quello che Bene definisce un «teatro irrepresentabile»: «Così come avevo inaugurato un teatro *irrepresentabile* in cui la presenza-assenza attoriale eccede la visione e il dire (riferito) del *dis-corso* nella musicalità della *voce-ascolto*. Ho sentito l'urgenza di sfidare – frantumandola – l'*immagine-corpo* già di per sé due volte larvata nella virtualità dell'obitorio cinematografico» (VCB, p. 268).

Se l'accesso al cristallo coincide con la messa in discussione dei riferimenti cronologici, di conseguenza per il soggetto, perduta la capacità critica del circostante, la lettura dello spazio si riduce a «esperienza di significanti solamente materiali o, in altre parole, di una serie di presenti puramente irrelati nel tempo», da cui ne scaturirebbe una narrazione sempre inattendibile da parte di un «individuo ormai decentrato, che ha perso la sua capacità di estendere attivamente le sue tensioni sulla molteplicità temporale e di organizzare il proprio passato e il proprio futuro in un'esperienza coerente»⁸⁴. Ecco perché il palazzo moresco, nell'illusione di una costruzione «in stile», può suscitare dei *blackout* conoscitivi nel protagonista fino ad assumere il ruolo di narratore «falsario» che «impone una potenza del falso come adeguato al tempo, in opposizione a ogni forma di vero che disciplini il tempo»⁸⁵ (Deleuze). In realtà, la definizione non riesce a racchiudere l'ambiguità narrativa in *Nostra Signora dei Turchi*, che lo stesso Bene individua nella scissione tra soggetto «autore» e «scrivente», per la quale il secondo opererebbe sotto dettatura del primo; secondo Giorgino si tratta di un «alter ego dispettoso» che si oppone allo scrittore come suo doppio manomettendo e

⁸² Ivi, p. 211.

⁸³ Ivi, p. 212.

⁸⁴ M. ARCHETTI, *Lo spazio ritrovato. Antropologia della contemporaneità*, Roma, Meltemi, 2002, p. 36.

⁸⁵ DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 150.

trasformando il romanzo in un «ricettacolo di contraddizioni e aporie stilistiche, specchio della schizofrenia dettatore/scrivente»⁸⁶. Lo stesso autore è ben consapevole di questa «farsa»:

In verità chi scrive per la prima volta, in età giovane, è in balia di qualcos'altro (lo sono sempre stato). Così nella mia prima esercitazione letteraria, anche avessi voluto stilare una nota drammatica, tragica, un solletico del soggetto, ho sempre avuto accanto, in queste tentazioncelle, una sorta d'angelo custode, ebete, idiotizzato quanto vuoi, ma intransigente nella sua qualità di controllore. Per cui tutto, al tempo stesso, riga dopo riga, mi si rivoltava in farsa. Automatico. (VCB, p. 221)

La voce narrante di *Nostra Signora dei Turchi* è, allora, quella di un narratore «messo a tacere» dai deliri del protagonista, corpo-cinepresa che fluttua nel «cristallo» e detta i ritmi di un racconto delirante. Eppure il narratore, di fronte all'evidente inattendibilità dei fatti riferiti, può in alcuni casi rinsavire ed esprimere il suo disappunto. Ciò pare avvenire quando, in un certo senso, il narratore «salva» il lettore da un delirio narrativo senza uscita, mettendolo in guardia sulla vera storia del palazzo moresco:

Quella costruzione era un falso. Non era davvero il caso d'intendersene. Fu progettato e realizzato ai primi del Novecento, andiamo! Gli schiavi solamente non sapevano quello che facevano. I padroni avevano voluto che somigliasse. Andiamo. Stava come una riflessione sull'acqua. Era sorto. Non si era presentato ad un esame. Era un cattivo gusto inattuale. Perché avrebbe dovuto essere un indizio? Come proibire a uno di cantare perché è stonato! Che canti, ma che canti! E così l'avevano costruito a picco sulla scogliera, come un peccato esemplificato a che nessuno lo ripetesse. [...] Pure esiste un palazzo moresco. Ma che fa? Ricorda vele gonfie di mezzelune? Niente affatto. Si vende, non essendo in vendita. Contempla anche il salmastro, e disprezza le case circostanti, come una benda bianca buttata via, impigliata qua e là tra i palmizi, riadoprata dal vento di ponente che ne fa un parapetto belvedere, premiando la pineta inginocchiata. E quell'unico errore, delle cupole, si distingue, si libera da tutta una verità italiana meridionale. (NST, pp. 127-128)

Nel brano sopracitato, prosegue Deleuze, la storia del palazzo diviene autobiografia del protagonista, e quest'ultimo pare in effetti volersi mimetizzare nel primo, sperimentando un'«edificazione» di sé: «Lui che si era provato in muratura, sapeva la fatica del tufo sopra il tufo» (NST, p. 127), come ben si evince d'altronde dalle scene del film, in cui il protagonista è

⁸⁶ GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 177.

quasi sempre ricoperto da «un impasto di calce grumoso spalmato sulla pelle [...], amalgama a perdere che si disfa in scena, scrostando l'io e la sua identità»⁸⁷ (Raciti).

Se il «teatro dell'irrepresentabile» è per Bene un ideale non-luogo in cui avviene la dissipazione del soggetto, in cui il dipanarsi infinito del tempo «Aion» infrange l'azione cronologica, il palazzo non può che essere il centro ideale in cui convogliare l'ansia di fuga dalla narrazione: «immagine-cristallo», come abbiamo visto, esso non solo infrange il tempo storico in un *continuum*, ma dissolve lo spazio all'esterno. Il palazzo stabilisce una sospensione assimilabile allo «spazio illusorio» dell'eterotopia, un «contro-luogo» che si apparta dagli altri luoghi circostanti, costituendone una sorta di rovesciamento⁸⁸, e che, secondo Foucault, «funziona appieno quando gli uomini vivono una sorta di rottura assoluta con il proprio tempo tradizionale»⁸⁹, evidente nel protagonista del romanzo. E se per Foucault eterotopia per eccellenza è la nave, «frammento di spazio fluttuante, un luogo senza luogo, che vive per sé e che, nello stesso tempo, è abbandonato all'infinito del mare»⁹⁰, nel finale di *Nostra Signora dei Turchi* anche il palazzo moresco, immagine-cristallo che si estrae dalla linearità cronologica ed eterotopia che si isola dal circostante, abbandona la narrazione dileguandosi all'orizzonte, alla ricerca di «nuovi stormi di follie» che possano ispirare il racconto della sua falsa storia:

Mattinata piovosa, le arcate come rondini allineate, ali aperte le bifore animate, il palazzo moresco se ne va. Rimpatria dove sono altri stormi di follie, si autentica incastrato in una via popolare di Tunisi, dimora inconsapevole a eccezionali vicende ordinarie. Se ne va, galleggiando sull'acqua, corroso dalle obiezioni occidentali, santuario vagante alla ricerca di sacerdoti sempre che lo inventino, incurante del pubblico africano. E dove toccherà la sponda, oltremare, starà naturalmente, come non se ne fosse mai staccato. E i turchi lo abiteranno a poco prezzo. Dormi, cambiamo i fiori. Se non fossi un palazzo mi crederebbero! (NST, pp. 155-156).

⁸⁷ RACITI, *Il ritornello crudele dell'immagine*, cit., p. 46.

⁸⁸ Cfr. ARCHETTI, *Lo spazio ritrovato. Antropologia della contemporaneità*, cit., p. 63.

⁸⁹ M. FOUCAULT, *Eterotopie*, in ID., *Archivio Foucault*, a cura di A. Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1998, p.

313.

⁹⁰ Ivi, p. 316.

SALVATORE DI NOI

A *BOCCAPERTA* DI CARMELO BENE: UN'OPERA «DEGENERE»

Dalla *Vita di Carmelo Bene*¹ apprendiamo che Bene ha scritto *San Giuseppe Desa da Copertino. A Boccaperta* nel 1970² e che solo a distanza di sei anni, nel 1976, il testo sarà pubblicato, insieme con altre due opere (*S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni* e *Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi*) in un volume edito per i tipi di Einaudi³. Nella quarta di copertina del volume si legge che questi scritti non sono pubblicati nella semplice veste di supporto preliminare a opere cinematografiche o a *pièces* teatrali, ma presentati al pubblico nella loro valenza squisitamente letteraria:

Non è tuttavia come materiali per lo spettacolo che i tre testi vengono qui riproposti, ma come vere e proprie opere letterarie, pervase da un'aspra tensione creativa, sotto la cui spinta si muove un universo sintattico ad esplodere e a ricomporsi secondo moduli e cadenze atipiche.

Soltanto *S.A.D.E.* (è lo stesso Bene a informarcene⁴) sarà inscenato «in Italia e quindi a Parigi (in lingua francese), truccato da *musical*»; mentre *Ritratto di Signora*, afferma l'autore, non sarà «mai traslato in teatro». Analoga sorte arriderà ad *A Boccaperta*, che resterà per sempre privo di trasposizione cinematografica. Giancarlo Dotto ne svela un primo motivo:

A Boccaperta, la favola di frate Asino. Non si arrivò mai ad allestire un set: sarebbe costato cifre catastrofiche. C.B. pretendeva che alcune sale si dotassero di due schermi, quello verticale più un altro sul soffitto per restituire i folli voli del frate⁵.

¹ C. BENE, G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.

² Ivi, p. 230.

³ C. BENE, *A Boccaperta*, Torino, Einaudi, 1976 (contiene: *Giuseppe Desa da Copertino. A Boccaperta; S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina. Spettacolo in due aberrazioni; Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della beata Maria Goretti. Spettacolo in due incubi*). D'ora in avanti, col titolo *A Boccaperta* ci riferiremo alla sola opera specificamente dedicata a San Giuseppe da Copertino e le indicazioni dei numeri di pagina saranno da riferirsi a *Giuseppe Desa da Copertino. A Boccaperta*, in ID., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 421-534.

⁴ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 233.

⁵ Ivi, p. 297.

Ancora, nella *Vita di Carmelo Bene*, Dotto parla di *A Boccaperta* come di «sceneggiatura cinematografica dedicata a San Giuseppe da Copertino»⁶. Tuttavia da questa «sceneggiatura cinematografica» l'autore, come abbiamo constatato, sceglierà di non trarre mai un film: una decisione che potrebbe apparire immotivata, se si considera che il 1970 è un anno che sta esattamente nel mezzo di quella che Bene, in *Sono apparso alla Madonna*, definisce

parentesi “eroica”. Quella cosiddetta cinematografica. Il ciclo della *dépense*. Immane spreco di energia a dar fondo all'avventura di ben cinque film consecutivi, diretti, prodotti, “scemografati”, decorati, vestiti, calzati, registinterpretati. Cinque film d’“autore”, autore in particolare del proprio disfacimento⁷.

Riferendosi a questo momento della sua attività artistica, Bene afferma: «Queste sono le frustrazioni di chi è tutto di qua o di là della cinepresa. La mia urgenza era solo una: sprecchiare in fretta il set e passare ad altro. Giravo un film pensandone un altro»⁸. E i ritmi di lavoro di Bene, ci informa Dotto, sono serrati:

Dal '67 al '72: cinque anni di furore iconoclasta mettono a soqquadro la dormivegliante provincia del cinema italiano, fermo alle celebrazioni del neorealismo [...]. Carmelo Bene [...], produttore di sé stesso, scenografo, regista, attore, al di qua e al di là della macchina da presa. Tutte opere girate a basso costo, in tempi brevissimi e con mezzi di fortuna⁹.

Ma allora perché, proprio in un periodo di così densa ispirazione e instancabile impegno nella cinematografia, rinunciare a girare un altro film, di cui è stata perfino scritta la sceneggiatura? Potremmo tentare di rintracciare una risposta a partire da quanto Bene stesso esprime in alcuni luoghi che esamineremo. Intanto, nella breve sezione introduttiva premessa alla versione di *A Boccaperta* contenuta in *Opere*¹⁰, egli tiene a specificare:

N.B. La mia produzione cinematografica consta di cinque lungometraggi: *Nostra Signora dei Turchi* ('68), *Capricci* ('69), *Don Giovanni* ('70), *Salomè* ('71) e *Un Amleto di meno* ('72), realizzati senza

⁶ Ivi, p. 230.

⁷ BENE, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(H)eros(es)*, in ID., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, cit., p. 1132.

⁸ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 297.

⁹ Ivi, p. 263.

¹⁰ BENE, *Opere*, cit., p. 419.

supporto di sceneggiatura. Questo *A Boccaperta* è [...] qualcosa in più d'una sceneggiatura, e perciò mai filmato.

Dunque, a monte di ogni pellicola creata da Bene non esiste una sceneggiatura, che è invece presente per l'unico progetto di film che non vedrà mai la luce del proiettore: Bene avverte l'esigenza di consegnare alla carta la sua ispirazione. Un altro passo della *Vita*¹¹ risulta in tal senso illuminante:

Scrivo per scompensarmi nell'infortunio del *corpo* tipografico [...]. Quando fai una cosa, devi occuparti di un'altra [...]. Lo scritto è come *ou topos*, un teatro senza pubblico. Né l'illusione d'una folla grande o piccola di lettori. Il *non-luogo* della pagina. Necessarissimo: dopo tanta congestione teatrale, ecco la degenerazione cartacea.

Quali sono le reali intenzioni di Carmelo Bene riguardo la destinazione di *A Boccaperta*? Egli stesso, come abbiamo letto, scarta l'idea che si tratti di una sceneggiatura *tout-court*: l'opera, per ammissione dello stesso autore, non è una mera "stampella" propedeutica ad un lungometraggio, né esaurisce in ciò la sua funzione. Occorrerà ancora prendere atto di quanto affermato nella *Vita*¹²:

C'è una scena senza scritti e degli scritti senza scena. In teatro non ho mai adoperato un pre-scritto. Così anche nel cinema. Quanto scrivo, al contrario, non ha transfert scenico. *A Boccaperta*, che i più sensibili considerano la mia cosa più alta, anche se strutturato in forma di sceneggiatura, non ha mai avuto una versione cinematografica.

La sostanza letteraria di *A Boccaperta*, infine, è confermata implicitamente da Bene: «Un evento letterario», ha giudicato più d'uno studioso. Talmente compiuto che rimane a sé, ricchissimo esercizio e documentazione»¹³. Da quanto esposto, emerge come Bene affermi e rivendichi per *A Boccaperta* il valore di opera autonoma, capace di far parte per sé, dotata cioè d'una sua indipendenza rispetto a un eventuale film ad essa ispirato e, infine, portatrice di significati propri e peculiari. Carmelo Bene, insomma, non sconfessa né circoscrive il campo di letterarietà in cui va a collocarsi la «sceneggiatura» in questione. Notiamo ancora come, sempre

¹¹ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 225.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 232.

nella sua *Vita*¹⁴, egli fornisca al lettore una coordinata capace non già di catalogare il genere in cui *A Boccaperta* rientrerebbe, ma almeno di rischiarare una direzione verso cui il Nostro autore si muove: «*A Boccaperta* è il mio unico tentativo d'irruzione nel *romanzo storico*». Siamo quindi dinanzi ad uno «scritto senza scena» che, «strutturato in forma di sceneggiatura», è in realtà «qualcosa in più d'una sceneggiatura» e costituirebbe per l'autore un «tentativo» di confrontarsi (in modo brusco, violento, non convenzionale, se di «irruzione» si parla) col genere-romanzo, nella sua declinazione storica, precisa Bene. Con tutto ciò non intendiamo negare che egli avesse un'intenzione aurorale di esplorare poi nel *medium* cinematografico l'ispirazione già consegnata alla carta, come è accaduto per il suo primo romanzo, *Nostra Signora dei Turchi*¹⁵, il cui «soggetto – scrive Giorgino – è stato presentato al pubblico in tre diverse versioni: letteraria, cinematografica e teatrale, ognuna delle quali, nel suo genere specifico, meriterebbe di essere studiata autonomamente»¹⁶. La forma filmica avrebbe senz'altro permesso allo spettatore di apprezzare alcuni elementi importanti: primo fra tutti la colonna sonora, ma anche le tecniche di ripresa, di montaggio e di missaggio che, per il Bene regista, sono sempre sede di una travagliata sperimentazione. D'altronde questo proposito pare confermato anche da Piergiorgio Giacché (intervistato da Antonio Di Giacomo), che ribadisce per altri versi la sostanziale compiutezza di *A Boccaperta*: «Quando [Bene] l'ha scritta forse voleva farne davvero un film, però col tempo s'è reso conto, e a ragione, che si trattava di una perla letterariamente e filosoficamente completa. Bastava a sé stessa e non aveva più bisogno del cinema»¹⁷. Inoltre, secondo Emiliano Morreale, dopo aver letto quest'opera, riuscirebbe perfino difficile immaginarne un seguito nel cinema:

A Boccaperta [...], che idealmente riallaccia il filo con il “Sud del Sud dei santi” di *Nostra Signora dei Turchi* [...], prima e unica vera sceneggiatura di Bene (i film precedenti erano girati sul filo di opere preesistenti e/o canovacci di poche pagine), tanto da far nascere il sospetto che la sua destinazione reale sia più la pagina che lo schermo. Un film che è impossibile immaginarsi, scritto com'è in alta letteratura¹⁸.

¹⁴ Ivi, p. 230.

¹⁵ C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Sugar, 1966.

¹⁶ S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Edizioni Milella, 2014, p. 207.

¹⁷ A. DI GIACOMO, *Le odi di Bene per San Giuseppe: 'ha fatto volare il sud del Sud'*, in «La Repubblica», 6 settembre 2003.

¹⁸ E. MORREALE, *Prefazione a Contro il cinema*, a cura di E. Morreale, Roma, Edizioni Minimum Fax, 2011, p. 17.

Tuttavia, tra le voci critiche vi è anche quella di Gino Pisanò, che considera *A Boccaperta* un'opera «incompiuta», dimidiata in quanto «destinata all'immagine filmica»:

Il percorso beniano si interrompe a metà del guado. Del progetto resta lo scheletro, sufficiente, però, a farci intuire quale poteva essere la sua trascrizione sullo schermo, sicché... *Nomina nuda tenemus!* Manca il colore. [...]. Dell'intenzione di Bene possiamo cogliere l'essenza invisibile, il *punctum oriens*, non la totalità. Eppure resta l'insieme in forma di testo letterario con la sua polisemia, le sue sequenze, i suoi campi semantici, le parole chiave. Un testo che potrebbe essere un racconto e che non è: in luogo della diegesi, del canone narrativo convenzionale, la vita del Santo è raccontata dalle disposizioni per la scena, per gli effetti da raggiungere nell'ordine della visione e del suono, fattori che molto aggiungerebbero alla sintesi mitopoetica¹⁹.

Concordiamo solo parzialmente con Pisanò: anche a noi pare innegabile il fatto che una versione cinematografica dell'opera avrebbe costituito un arricchimento di questo «evento letterario»²⁰; oppure avrebbe potuto addirittura costituire un'altra opera a sé stante, derivata dal medesimo soggetto (e meritevole a sua volta di analisi specifica), per tornare all'osservazione di Giorgino, che aggiunge:

Carmelo Bene, infatti, indirizza la propria ricerca artistica come studio critico delle caratteristiche particolari e dei codici linguistici propri del *medium* praticato, e cioè il cinema viene “smontato” attraverso una sistematica sperimentazione del linguaggio cinematografico, il teatro attraverso la sperimentazione teatrale, il romanzo e la poesia attraverso quella letteraria²¹.

Queste parole forniscono la chiave di volta per rischiarare la singolare scelta di scrivere un romanzo usando la struttura della sceneggiatura. Infatti, Bene è riottoso verso il «canone narrativo convenzionale»²² e, insofferente ad adeguarvisi, tende a «schernirlo» continuamente. Nota ancora Giorgino: «Per le opere letterarie di Carmelo Bene non è possibile ricorrere alle

¹⁹ G. PISANÒ, *S. Giuseppe da Copertino nella letteratura del Novecento* (I. Silone, V. Bodini, C. Bene, A. Prete), «Studi salentini», anno 49, LXXXI, 2004, pp. 148-184. La citazione è tratta dalle pp. 175-176.

²⁰ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 232.

²¹ GIORGINO, *L'ultimo trovatore*, cit., p. 207.

²² PISANÒ, *S. Giuseppe da Copertino nella letteratura del Novecento*, cit., p. 176. Tuttavia crediamo che il fatto che *A Boccaperta* ecceda questo canone non sia sufficiente per asserire l'assenza di diegesi nell'opera (ne mostreremo la presenza più avanti). Inoltre, a nostro modesto avviso la definizione di Pisanò, per cui *A Boccaperta* è «un testo che potrebbe essere un racconto e che non è» (*ibid.*), con la quale il critico intenderebbe osservare una mancanza rispetto alla compiutezza dell'opera, corrisponde in realtà all'inclassificabile *degenerazione* in cui Bene, scrivendo, ha voluto coscientemente situare *A Boccaperta*.

tradizionali distinzioni di genere, dal momento che le caratteristiche delle sue pubblicazioni fanno pensare, piuttosto, ad una contaminazione di generi letterari differenti, al limite fra drammaturgia, saggio, romanzo, autobiografia e sceneggiatura»²³.

«Eccedendo le forme» nella creazione artistica²⁴, Carmelo Bene oltrepassa gli stilemi convenzionali della disciplina di cui volta a volta si occupa attraverso «una sistematica infrazione dei generi e dei codici tradizionali»²⁵. Nella *Vita*, in riferimento all'*opera omnia* edita nel 1995 da Bompiani, Bene definisce il suo lavoro consegnato alla carta come «barbarico e cretino [...]. A dispetto della letteratura maggioritaria e sottoscritta»²⁶ e, qualche riga più avanti, aggiunge alcune considerazioni sull'editoria in generale, che risultano pregnanti per la comprensione di *A Boccaperta*:

Non esistono d'altra parte nell'editoria planetaria edizioni destinate al *barbarico* e al *neoclassico*, né tantomeno “sezioni” de-generi (*destabilizzazione del genere*) dedicate alla di-scrittura letteraria, all'equivoco del corpo tipografico e soprattutto all'*opera senza autore*²⁷.

Qui interessa notare la «destabilizzazione del genere» cui Bene accenna. Da quanto finora emerso, infatti, si potrebbe considerare *A Boccaperta* non come semplice sceneggiatura per un film abortito, ma come opera «degenerata», rigorosamente in linea con la robusta riflessione filosofica ed estetica che sempre soggiace all'arte di Bene; per questo, essa figurerebbe a pieno titolo nel *défilé* letterario di *Opere*²⁸, volume che egli definisce «anti-umanesimo affrancato anche dalla squallida connivenza col teatrino totale dell'*espressione* artistica – catastale dei generi»²⁹. Dopo *Nostra Signora dei Turchi* e *Credito Italiano V.E.R.D.I.*³⁰, Bene scrive *A Boccaperta*, un'ulteriore prova di smontaggio sperimentale del romanzo, forse perseguita

²³ GIORGINO, *L'ultimo trovatore*, cit., p. 23.

²⁴ C. BENE, *Quattro momenti su tutto il nulla*, Nostra Signora s.r.l. – RAI Trade, 2001.

²⁵ GIORGINO, *L'ultimo trovatore*, cit., p. 23.

²⁶ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 207.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ A giustificare la nostra affermazione concorre lo stesso Carmelo Bene. In un'intervista rilasciata in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria di Otranto, nel 1995, egli ha dichiarato a proposito di *A Boccaperta*: «Si tratta della sceneggiatura per un film centrato appunto su San Giuseppe da Copertino. Un vero e proprio affresco del Seicento. Fattela prestare. E comunque è compresa, ovviamente, nella mia *opera omnia* pubblicata da Bompiani. [...] In ogni caso, la sceneggiatura in questione è tale solo per definizione: in realtà, è vera e propria letteratura. Ma davvero non la conosci? Devi assolutamente leggerla». Cfr. E. FIORE, *E San Carmelo volò in Convento*, in «Il Mattino», 2 ottobre 1995, ora in *Panta. Carmelo Bene*, a cura di L. Buoncristiano, n. 30, Milano, Bompiani, 2012, p. 351.

²⁹ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 207.

³⁰ C. BENE, *Credito Italiano V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967.

dapprima a livello inconscio (se si ponesse come originario il proposito, poi deflesso, di destinare l'opera al cinema), ma che – col tempo – tale si rivelerà all'autore e come tale sarà consegnata ai lettori. Occorrerà ancora prendere atto di quale sia la singolare aspirazione di Bene, puntualmente inquadrata da Giorgino³¹:

La letteratura “barbarica” di Bene da una parte devasta le consuetudini dell'impegno neorealista, a suo avviso troppo impensierito da problematiche politiche e sociali, perché “trattare della società del consumo [...] è un compito da vigile urbano che non mi interessa”; dall'altra consente di prendere le distanze dalle Avanguardie, o perlomeno dalle sperimentazioni linguistiche cervelotiche e fini a se stesse; la letteratura barbarica, soprattutto, è per l'autore la “fine di ogni forma possibile”; è il modo per farla finita, paradossalmente, proprio con la letteratura e con l'arte, perché “ogni storia d'arte trasuda rappresentazione, ovvero ossessa secrezione dell'Io desiderante. Eccettuate quelle che si pongano nella ‘differenza’. Altrove. Che non si esauriscano nell'espressione documentaria-descrittiva-decorativa impressa su qualsivoglia superficie (tela, carta, pellicola, ecc.)”.

Preliminarmente, per non cadere in un equivoco, è opportuno ricordare come Bene sia certamente conscio del fatto che «la pagina scritta è comunque mera rappresentazione»³² e che non è dato superare la soglia del simbolico per mezzo della scrittura³³. Fermo restando ciò, egli si abbandona al paradosso: come poter rappresentare senza rappresentare? In quale modo portare al collasso il racconto? Per quale via tentare un'effrazione nel congegno del romanzo? Insomma come, sulla pagina, provarsi nel merito che egli attribuisce a James Joyce: «raccontare senza raccontare»? Quest'ultima è una citazione di Carmelo Bene, tratta da una video-intervista (rilasciata ad Antonio Debenedetti) dal titolo suggestivo, *L'Ulisse di Joyce mi ha cambiato la vita*³⁴: ciò può rendere la misura dell'importanza dello scrittore irlandese agli

³¹ GIORGINO, *L'ultimo trovatore*, cit., p. 39.

³² BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 209.

³³ Lo psicoanalista francese Jacques Lacan individua tre registri che corrispondono ad altrettanti stadi nella strutturazione psichica del soggetto: immaginario, simbolico, reale. Il simbolico è pervaso e dominato dall'Altro, ovvero il bagno preesistente del linguaggio (e della cultura nel senso più largo), in cui l'individuo singolo nasce. Cfr. A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Milano, Mondadori, 2000, p. 39. Nell'intervista di U. VOLLI, *I vescovi entusiasti di Carmelo*, in «La Repubblica», giugno 1994 (ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 332), Carmelo Bene dichiara d'essere «un artista che non ne può più del linguaggio dell'arte (il simbolico) [...]».

³⁴ C. BENE, *L'Ulisse di Joyce mi ha cambiato la vita*, Rai Letteratura, disponibile presso il seguente link: <http://www.letteratura.rai.it/articoli/carmelo-bene-lulisse-di-joyce-mi-ha-cambiato-la-vita/2245/default.aspx>.

occhi dell'artista salentino. James Joyce figura, infatti, nel novero dei suoi scrittori prediletti³⁵ e in diverse occasioni Bene afferma di considerare l'*Ulisse* il miglior «film» mai realizzato.

In un'altra intervista, Goffredo Fofi gli chiede se vi sia stato, «negli ultimi tempi», un film che gli abbia «dato l'idea di qualcosa di importante», ed egli ha occasione di rispondere: «Nessuno, in assoluto nessuno, in nessun caso. Nemmeno per un minuto. Senti sempre altre cose: la letteratura, la fotografia... Nessuna autonomia. Il più bel film? L'*Ulisse* di Joyce, non ci sono santi. Come film»³⁶. Nella sua *Vita*, Bene propone una «conclusione sul cinema *tout court*», offrendo poi come contraltare i nomi di due scrittori, Henry James e, ancora, James Joyce:

[Il cinema] questa ipervirtualità filmata del già trascorso non è mai (mai stato) un non-discorso *in fieri*, ma espressione-informazione scontatissima. Bene e male un rendiconto mnemonico del *fatto*, estorto sempre alla letteratura abortita. Qualche esempio? Eccovelo: *Giro di vite* (Henry James) è, pur se letterato raccontino, l'unico, insuperato film horror. In questa “esercitazione”-capolavoro il lettore vede, solare, il minimo dettaglio, pur senza mai vederlo. È senza fiato. È, appunto, sensazione purissima. Visione cieca. E l'*Ulysses* joyciano non è, forse, sulla pagina, la più immediata “pellicola” mai realizzata, via via “filmantesi” [...]? È pensiero *immediato*. Ebbene, questo sì che è cinema, conferma della dolente chiosa sul de-genere: non si può fare cinema col cinema!³⁷

Ora interessa prendere in esame l'*Ulisse* e, più esattamente, un determinato capitolo di questo testo³⁸. Abbiamo proposto di inquadrare *A Boccaperta* dalla prospettiva della *degenerazione* del genere, in quanto sceneggiatura che, citando le parole di Giorgino, «nell'impianto è molto più simile a un romanzo sperimentale»³⁹. La struttura generale, composta da scene, evocate per mezzo di didascalie che estrinsecano l'azione dei personaggi, alle quali si alternano le (poche) battute presenti, collocherebbe *A Boccaperta* nel genere drammatico, declinato secondo il

³⁵ S. Giorgino ci informa del fatto che nella vasta biblioteca posseduta da Bene «di Joyce sono presenti, per esempio, oltre che le *Poesie*, le *Lettere* e *Gente di Dublino*, anche ben tre edizioni differenti dell'*Ulisse* tradotte da De Angelis (alcune delle quali annotatissime) e uno studio di Patricia Hutchins dal titolo *Il mondo di James Joyce* (Lerici, 1960) [...]». Cfr. S. GIORGINO, *La biblioteca “impossibile” di Carmelo Bene*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015, p. 588.

³⁶ G. FOFI, *E adesso vi getterò nel panico*, in «Sette», supplemento del «Corriere della Sera», febbraio 1995, ora in *Panta. Carmelo Bene*, cit., p. 161.

³⁷ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 309.

³⁸ J. JOYCE, *Ulisse*, con *Guida alla lettura*, a cura di G. Melchiori e G. De Angelis, Milano, Mondadori, 2000.

³⁹ GIORGINO, *L'ultimo trovatore*, cit., p. 37.

sottogenere cinematografico (una sceneggiatura scritta per il cinema). Tuttavia, da questo complesso indiziario si può notare un'analogia con il capitolo XV dell'*Ulisse: Circe, il bordello*⁴⁰. Tale capitolo presenta la medesima struttura drammatica e perciò, ci pare, una certa somiglianza con *A Boccaperta*. Di *Circe*, infatti, De Angelis scrive che «l'esposizione è in forma dialogata con didascalie a volte molto minuziose»⁴¹. Lo stesso Joyce (nello «schema Linati»⁴²) descrive il capitolo nei seguenti termini:

Scena e azione: Bloom segue Stephen ubriaco nel bordello di Bella Cohen e lo aiuta quando viene aggredito da due soldati.

Tecnica: allucinazione, “visione animata fino allo scoppio” (forma drammatica).

Scienza o arte: magia, danza.

Leggiamo l'apertura di *Circe*, in cui peraltro fa la sua comparsa un «idiota» (come viene definito innumerevoli volte Giuseppe Desa, il protagonista di *A Boccaperta*):

(L'ingresso del quartiere dei bordelli di Mabbot Street, davanti al quale si stende un binario morto disseccato con scheletri di rotaie, fuochi fatui rossi e verdi e segnali luminosi. File di case sporche con porte spalancate. Rare luci dai deboli schermi iridati. Attorno alla gondola del gelataio Rabaiotti uomini e donne rattrappiti leticano. Stringono in mano cialde tra le quali sono inseriti blocchi di neve color carbone e rame. Succhiando, si disperdono lentamente. Bambini. La cresta a collo di cigno della gondola, eretta, si spinge avanti nella penombra, bianca e azzurra sotto un faro. Fischi chiamano e rispondono).

I RICHIAMI Aspetta, amor mio, e sarò da te.

LE RISPOSTE Laggiù dietro la stalla.

(Un idiota sordomuto con gli occhi sporgenti, la bocca senza forma sbavante, passa muovendosi a scatti, nella stretta del ballo di San Vito. Una catena di mani infantili lo imprigiona).

I BAMBINI Mancino, fa' il saluto!

⁴⁰ In JOYCE, *Ulisse*, cit., questo capitolo si estende da pagina 416 a pagina 567. Inoltre, è il caso di ricordare che i titoli con i quali Joyce indica le sezioni e gli episodi dell'*Ulisse* emergono solo dalla sua corrispondenza privata: egli preferì che non comparissero mai nelle varie edizioni della sua opera. Nelle edizioni recenti essi vengono indicati per comodità del lettore (cfr. la nota del curatore in ID., *Ulisse*, cit., p. 744).

⁴¹ *Guida alla lettura*, a cura di G. Melchiori e G. De Angelis, cit., p. 210.

⁴² Ivi, p. 38.

L'IDIOTA (Alza il braccio sinistro e barbuglia). Grhahuto!⁴³

Per avere un termine di paragone, poniamo subito a confronto un passo di *A Boccaperta* in cui Giuseppe cerca un po' di quiete, che gli è negata dalle beffe di alcuni bambini e di un vecchio lebbroso:

Copertino... Interni-esterni.

In questa attesa assoluta, rotto a strappi dalle decisioni disperate appena accennate, Giuseppe se ne sta sdraiato nel sole. "Idiota", la bocca sempre aperta e gli occhi fissi nel cielo vuoto, sotto un altissimo muro bianco... Dal terrazzo sovrastante, alcuni monelli gli giocano certi scherzi... Giuseppe non riesce a neutralizzarsi nella pace cui sembra vocato... Uno sputo di quegli scugnizzi gli finisce in un occhio. Ridestato, Giuseppe cerca invano di cambiare di posto. Cerca di non imbattersi in nessuno... Un povero vecchio, lebbroso all'apparenza, che se ne sta accucciato in attesa di morire, allunga il piede vecchio e rattappito e sgambetta Giuseppe al suo passaggio... Giuseppe, ruzzolato, si rialza, urtando un finto religioso, in fuga scomposta, che gli fa una smorfiaccia scimmiottandolo, e si eclissa⁴⁴.

Dal confronto dei due luoghi emerge una differenza (che resterebbe costante se estendessimo il confronto ad altri passi), e cioè la preponderanza nel testo joyceano di battute pronunciate da personaggi, che nell'opera di Bene sono invece fortemente minoritarie. Tuttavia, la narrazione si sviluppa in entrambi i casi grazie allo strumento della didascalia. Diamo ancora un esempio.

In *A Boccaperta* Giuseppe, bambino, è costretto a giacere a letto a causa di due piaghe sul deretano. Tutti lo credono sul punto di morire. La camera «pullula di vicinato»⁴⁵ e di anziani sdentati, i quali, rompendo ciotole e tegami (come Giuseppe aveva involontariamente fatto nella scena precedente), sperano di rallegrargli l'agonia. L'attenzione del narratore si concentra su due astanti, un religioso e il suo mulo:

⁴³ JOYCE, *Ulisse*, cit., pp. 416-417.

⁴⁴ BENE, *Opere*, cit., p. 458.

⁴⁵ Ivi, p. 444. Cogliamo l'occasione per segnalare una corrispondenza stilistica tra questo luogo e un passo presente nel *Pinocchio* di Collodi. Leggiamo in *A Boccaperta (ibid.)*: «La stanza-cortile pullula di vicinato, brava gente (*il più giovane ha novant'anni* [corsivo nostro]) [...]». Quest'uso dell'aggettivo qualificativo al grado superlativo relativo, che in conseguenza di quanto si legge immediatamente dopo raggiunge un effetto d'ilarità, potrebbe avere un precedente letterario nel capolavoro collodiano. Si legga la battuta di Geppetto, fabbricando il burattino: «Che nome gli metterò? Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. *Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina* [corsivo nostro]» (cfr. C. COLLODI, *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995, p. 367). Nella sua riduzione del testo collodiano, Bene accoglie il passo appena citato (cfr. BENE, *Pinocchio*, in ID., *Opere*, cit., p. 551).

Casa di Giuseppe. Interno-esterno.

(Stessa scena).

Rileviamo un particolare di questo affresco manicomiale:

Un vecchio religioso, il curato, forse, dal muso volpino, se ne sta nel bel mezzo di tutta questa babele artificiosa, seduto su uno scanno a un tavolaccio imbandito, come fosse all'osteria (indubbiamente è venuto di lontano o è lì da tanti giorni, e adesso ha fame). Mangia di buon appetito, sospirando di tanto in tanto, e soprattutto bevendo molto vino, nell'attesa che il piccolo Giuseppe entri in coma, per somministrargli l'estrema unzione. Nell'attesa, si ristora. Sempre nella stessa stanza, accanto a lui, se ne sta cheto il suo mulo. E perché no? Tanto la stanza-cortile sembra una stalla. Di tanto in tanto, anche l'animale fruga nei piatti del suo padrone⁴⁶.

Anche nel capitolo ulissiano *Circe* è presente una descrizione miniata, affidata a una didascalia. Il protagonista Leopold Bloom incontra per strada la moglie infedele, Molly Marion. Bloom è piuttosto scosso ed è visitato da miraggi e visioni (tra le quali un cammello al servizio della moglie):

BLOOM Molly!

MARION Be'? D'ora in poi tanto di Mrs Marion, caro mio, quando mi rivolgi la parola. (Satiricamente) Ha i piedi ghiacci il mio maritino a forza di aspettare?

BLOOM (Saltella su un piede e poi sull'altro). No, no. Neanche un pochino.

(Respira con profonda agitazione, deglutendo grosse sorsate d'aria, domande, speranze, zampetti di porco per la cena di lei, cose da dirle, scuse, desiderio, magato. Una moneta le riluce in fronte. Ha le dita dei piedi ingioiellate d'anelli. Le caviglie sono unite da una catenella. Accanto a lei un cammello, incappucciato con un turbante torreggiante, attende. Una scala di seta dagli innumerevoli scalini sale al suo ondeggiante baldacchino. Le ambia intorno col posteriore corrucciato. Rabbiosamente essa lo percuote su un'anca e i suoi braccialetti frendorati stizzinano, rimbrottandolo in lingua moresca)⁴⁷.

Le due tecniche sembrano collimare, eppure la questione non sarebbe ancora del tutto chiarita, potendo l'analogia essere casuale. Questa struttura drammatica nell'*Ulisse* è presente in un momento ben delimitato, cioè soltanto nel capitolo *Circe*, capitolo di un testo che, sperimentale quanto si voglia, è narrativo *in toto*, come lo stesso autore afferma. A tal proposito Giorgio

⁴⁶ Ivi, p. 445.

⁴⁷ JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 425.

Melchiori, nella *Guida alla lettura dell'Ulisse*⁴⁸, ricorda come «a smentire le affermazioni di Eliot sul carattere di antiromanzo o non-romanzo dell'*Ulisse* stanno le ripetute e costanti definizioni di Joyce che chiama il suo libro *novel*», ovvero «romanzo» (e qui si ricordi che Bene, pur se un'unica volta nella *Vita*⁴⁹, ha parlato di *A Boccaperta* come di «romanzo storico»). In *Circe*, però, è presente un segnale che, dall'interno, trasformerebbe il capitolo da drammatico in narrativo. Le didascalie, che paiono così oggettive per il loro carattere di descrizione, costituiscono delle narrazioni originate «dal continuo interpenetrarsi e susseguirsi di un'azione reale (Bloom, Lynch e Stephen nel bordello di Bella Cohen) e di una serie di fantasticherie in cui [cadono] Bloom e Stephen a turno»⁵⁰. Qual è la funzione qui attribuita alla didascalia?

Ricordiamo brevemente l'estetica di Joyce, per cui i personaggi non agiscono secondo la mente dello scrittore, ma agiscono «autonomamente»; ne consegue che le didascalie non sono più le indicazioni fornite dall'autore su come i personaggi debbano muoversi, ma sono la trasposizione esatta di quanto l'autore «vede» compiere dai personaggi: proprio come se lo sceneggiatore di un dramma, invece di predisporre gli attori all'azione, si limitasse a raccontare che cosa essi già compiono e dicono sulla scena. In tal senso, il capitolo XV si rivela solo apparentemente drammatico: non solo perché inserito in un *novel*, ma addirittura perché, per la poetica di Joyce, esso diventa il racconto di ciò che il narratore osserva e registra «immediatamente» sulla pagina. La prospettiva, quindi, si capovolge e l'autore, da *deus ex machina*, diventa un narratore «periferico», una sorta di spettatore dei personaggi, dei quali registra – quasi per procura – eventi e pensieri.

Un procedimento simile sembra determinare la scrittura del primo romanzo di Bene, che afferma nella *Vita* di scrivere sorvegliato da «una sorta d'angelo custode, ebete, idiotizzato quanto vuoi, ma intransigente nella sua qualità di controllore»⁵¹. Inoltre, sempre nella *Vita*, egli ci informa:

Non v'è in *Nostra Signora* scrittore-autore, ma nemmeno scrivente dilettante. Quanto emerge espropria l'autore dall'operina. È lo scrivente in terzo grado. Scrivente in quanto scritto, io scritto e non sottoscritto [...]. Condannato a scrivere (vivere) sotto dettatura, ascolto scritto, perciò mormoro quando

⁴⁸ *Guida alla lettura*, a cura di G. Melchiori e G. De Angelis, cit., p. 19.

⁴⁹ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 230.

⁵⁰ *Guida alla lettura*, a cura di G. Melchiori e G. De Angelis, cit., p. 210.

⁵¹ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 221.

scrivo a mano [...]. Tutte le mie operine letterarie sono il libro d'uno *scrivente* (non nel senso del dilettante)⁵².

Ritornando al nostro confronto strutturale, occorre notare come in una didascalia di *Circe* emerga per un attimo una voce che non è dei personaggi, ma dello stesso narratore. Si tratta in verità di due sole occorrenze a brevissima distanza tra loro, comunque utili per capire quanto accade in *A Boccaperta* (in cui la voce del narratore emerge in diverse occasioni, come vedremo). Leggiamo:

(Dall'altro lato sotto il ponte ferroviario appare Bloom, rosso in viso, ansimante, ficcandosi pane e cioccolata in una tasca. Dalla vetrina di parrucchiere di Gillen un ritratto composito gli mostra l'immagine del prode Nelson. Uno specchio concavo a lato gli presenta il derelitto d'amore ormai perduto lugubre Booloohoom. Il grave Gladstone lo guarda dritto negli occhi, Bloom per Bloom. Egli passa, colpito dallo sguardo del truculento Wellington, ma nello specchio convesso sogghignano incolpiti gli occhi bonari e le gote a braciola rotondette di *Poldacciuolo pollo tristanzuolo* [nostro il corsivo]. Alla porta di Antonio Rabaiotti Bloom si ferma, sudato sotto la splendente lampada ad arco. Sparisce. Dopo un momento riappare e avanza in fretta)⁵³.

«Poldacciuolo pollo tristanzuolo» sarebbe lo stesso Leopold Bloom: a parlare è qui il narratore che registra il personaggio con questo strano epiteto, caricaturandolo con un gioco di parole che compare all'improvviso nel fluire della diegesi. Continuiamo nella lettura per mostrare la seconda occorrenza. Bloom si è affaticato nel tentativo di seguire Stephen (che lo ha di molto distanziato) e decide di fermarsi presso una macelleria, dove compra uno zampetto di porco e uno di pecora, per poi uscire:

BLOOM Pesci e patatine. Niente buono. Ah!

(Sparisce da Olhausen, il norcino, sotto la saracinesca calante. Pochi istanti dopo emerge da sotto la saracinesca *Poldino sbuffante, Bloohoom soffiante* [nostro il corsivo])⁵⁴.

⁵² Ivi, p. 223.

⁵³ JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 420.

⁵⁴ *Ibid.*

Anche in questo luogo il narratore pare quasi prendersi gioco del personaggio, chiamandolo «Poldino» e rendendo, tramite un gioco di significanti, il fatto che egli sia ancora affaticato dalla corsa (in ciò possiamo tra l'altro apprezzare come nell'*Ulisse* «domina costantemente l'elemento linguistico, fonico più ancora che semantico», come ricorda Melchiori⁵⁵). Riconosciamo qui due casi ben camuffati di intrusione dell'autore (in forma di metalessi). Le intrusioni di un narratore eterodiegetico nel racconto non sono sempre facilmente riconoscibili. Anche soltanto con un aggettivo il narratore può esprimere una propria valutazione nei confronti di un personaggio. A volte nelle narrazioni trasparenti (quelle in cui il narratore tende a rendersi invisibile, dando alla storia un'illusione di realtà) si possono individuare minimi segnali di intrusione del narratore, che costituiscono delle vere e proprie infrazioni rispetto al canone dell'impersonalità.

I fenomeni di metalessi sono abbondantemente presenti in *A Boccaperta*, opera in cui il narratore eterodiegetico non esita a prendere la parola, determinando così una narrazione opaca (con ciò si intende che l'atto della narrazione non è reso invisibile dallo scrittore, ma è mostrato con chiarezza). Peraltro, egli propone considerazioni e istituisce similitudini, la cui ragion d'essere riposa esclusivamente nella pagina, perché – come si potrà constatare – esse resterebbero intraducibili in un film. Un primo esempio nella didascalia che ritrae la tavola da pranzo apparecchiata da Franceschina:

C'è una tavola rustica e due scanni, apparecchiata poveramente, ma con un ordine davvero eccessivo. Una dignità folle⁵⁶.

L'ultima frase è un'osservazione del narratore, che riprende poi in prima persona la parola, dopo che Giuseppe, riluttante ad accomodarsi per via del suo deretano piagato, è costretto sulla sedia dalla madre. Il narratore onnisciente commenta la scena:

È chiaro anche che a Giuseppe fa male star seduto. Ma sua madre non intende ragioni e, rudemente, secca, pressandolo sulle spalle, lo schiaccia a sedere sullo scanno. E' una frittata, questa, che lei, povera donna, non può capire (dico davvero)⁵⁷.

⁵⁵ *Guida alla lettura*, a cura di G. Melchiori e G. De Angelis, cit., p. 55.

⁵⁶ BENE, *Opere*, cit., p. 438.

⁵⁷ *Ibid.*

Ancora un'intrusione è facilmente individuabile nella scena della convalescenza di Giuseppe, il quale si sporge (non senza dolore) da una finestra molto stretta e di forma quadrata, che fa risaltare la rotondità della sua testa:

Giuseppe ha male, ha male veramente. Ha male al male. Ma dentro il cerchio della sua testa ormai si è spalancato quell'altro cerchio aperto della sua bocca, che non premia con l'estasi o il sogno il suo eroe ancora... (chi mai decide quando è presto o tardi, storicamente?!)⁵⁸.

Fra parentesi, il narratore pone un interrogativo di natura tale che non avrebbe motivo di comparire in un testo genuinamente drammatico (quale dovrebbe essere una semplice sceneggiatura). Diamone ancora un esempio:

Pianura otrantina. Tramonto. Notte-alba. Esterno.

Giuseppe, travestito da novizio, si precipita, ebe, verso la sua vocazione... Procedo via via più affrettandosi (si lascia camminare) a testa alta, contemplando il cielo e in cielo accendersi le prime stelle... (come santa Teresa bambina: "*ne voulant rien voir de la vilaine terre!*")⁵⁹.

Nuovamente tra parentesi, il narratore propone una similitudine che, tra l'altro, si direbbe di difficile resa su uno schermo.

Inoltre, l'opacità della narrazione è favorita dalle intrusioni in cui il narratore commenta l'agire dei personaggi, oppure si ritrae nell'atto di scrivere o, ancora, rende manifesto il suo ruolo di «regista» degli avvenimenti, attraverso interventi metanarrativi nei quali propone considerazioni sulla narrazione e sulla sua gestione. È quanto accade in *A Boccaperta*. Un vistoso esempio è nella scena in cui il santo Giuseppe, che si trova nella sua celletta in compagnia di fra' Ludovico, riceve la visita di un lebbroso, di un cieco e di uno storpio, i quali attendono che un miracolo del protagonista li guarisca. Il narratore si ritrae nell'atto di contemplarli:

E qui nessuno si vede visto. *Mentre anch'io me li godo uno ad uno* [nostro il corsivo], c'è tempo quanto basta a che l'impensabile si verifichi⁶⁰.

⁵⁸ Ivi, p. 456.

⁵⁹ BENE, *Opere*, cit., p. 460.

⁶⁰ Ivi, p. 511.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Tuttavia, da quanto è stato esposto nel complesso, è possibile trarre alcune conclusioni. La didascalia in *A Boccaperta* è lungi dall'essere oggettiva, non è un mero strumento impersonale con cui veicolare delle indicazioni relative alla recitazione degli attori e alla scenografia. Alla didascalia sono affidati sia l'affresco delle scene che il Narratore espone, sia le sue riflessioni estemporanee, che puntellano l'intera estensione del testo. Le occorrenze citate andrebbero ad avallare l'ipotesi secondo cui Carmelo Bene non abbia scritto una sceneggiatura per un'opera cinematografica, ma abbia raccontato quest'opera nel suo farsi, nel suo apparire «via via filmantesi»⁶¹.

Non un semplice canovaccio propedeutico ad una naufragata mimesi, *A Boccaperta* presenta la struttura drammatica della sceneggiatura, scelta dall'autore per la creazione di un testo, che si presenta come un'ulteriore, allucinata dissezione della forma romanzo e in cui, ricordando le già citate parole di Bene dedicate a Henry James e a Joyce, «il lettore vede, solare, il minimo dettaglio, pur senza mai vederlo. È senza fiato. È, appunto, sensazione purissima. Visione cieca». Perseguito la «destabilizzazione del genere», Carmelo Bene – sulla scia di Joyce – propone un testo narrativo in forma drammatica (o assimila un testo drammatico in una narrazione), consegnando un'opera «degenerata» attraverso una commistione che sfrutti ed eluda nel contempo convenzioni letterarie differenti.

⁶¹ BENE, DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 309.

GABRIELE CARLUCCIO

«LA GLORIA CHE MAI ARRIVERÀ E LA MALATTIA CHE
RESTERÀ SEMPRE». LEGGE E DESIDERIO NE *IL MALE OSCURO* DI
GIUSEPPE BERTO

Leggere *Il male oscuro* di Giuseppe Berto (1964)¹ lascia storditi. Un fiume debordante di parole che colpisce le nostre pieghe più nascoste, denuda le nostre paure e i nostri fantasmi. Parole vestite di «stile psicanalitico», che non rispondono alla garbata e pacificata logica del discorso, seguendo piuttosto il ritmo irregolare e martellante delle libere associazioni inconse, intollerante alle pause e alle virgole. Il narratore, alter-ego per larghi tratti dell'autore (eccetto per il finale), ripercorre le tortuose strade della sua nevrosi, che prende avvio dalla lotta col padre e si declina nella ricerca affannata e mai paga della gloria, passando per infinite disavventure e incomprensioni e per un ambiguo dialogo con la psicanalisi.

Sin dalla sua pubblicazione, il testo ha incontrato reazioni contrastanti. Così come si oppone resistenza all'emergere dell'inconscio, così per critici e lettori è stato facile mettersi sulla difensiva rispetto alla bulimia verbale ed emotiva di Berto. Troppo poco "impegnato" perché troppo autoriferito e contrario alle ideologie o alle conventicole letterarie, troppo poco allineato per essere preso in considerazione², questo narratore dall'io frantumato occupa tutta la scena. L'autore fa in effetti della propria soggettività il palcoscenico del romanzo, vi si rifugia per fuggire dal deserto affettivo che vive intorno a sé. Sarebbe tuttavia miope considerarlo un romanzo puramente solipsistico: «uno riuscirà a essere artista soltanto se egli è gli altri, cioè se riuscirà a esprimere qualcosa di comune a tutti gli uomini, e tanto meglio se questo qualcosa di comune a tutti è qualcosa di cui gli altri non si sono ancora accorti»³. Berto scrive *Il male oscuro* nella convinzione di essere molto più realista del neorealismo a lui contemporaneo. Nel 1964 espone così un memoriale della sua personale esperienza di nevrosi d'angoscia emersa in seguito alla scomparsa del padre, odiato e amato in vita, persecutore simbolico *post-mortem*.

Il lettore contemporaneo, immerso nel tempo ipermoderno di Padri sempre più lontani, «evaporati», morti come Dio e come ogni grande narrazione, potrebbe non trovarvi un

1 Cfr. ora G. BERTO, *Il male oscuro*, Vicenza, Neri Pozza, 2016.

2 Per avere un'idea dell'aspro trattamento riservato al romanzo di Berto da buona parte della critica, si veda F. MONTEROSSO, *Come leggere "Il male oscuro" di Giuseppe Berto*, Mursia, Milano, 1977, p. 88 e sgg.

3 Da un'intervista a C. TOSCANI, *Il ragguaglio librario*, maggio 1968, p. 108.

interlocutore all'altezza del proprio tempo. Chi scrive ha avuto tuttavia difficoltà a staccare gli occhi dalla pagina, a non ridere di gusto per l'umorismo sparso in ogni angolo, a trattenere la commozione per la drammatica crudezza di un dolore riversato sino all'ultima goccia. In questo articolo, oltre a ripercorrere l'itinerario soggettivo del narratore-autore, si tenterà di dare conto delle continue «provocazioni a pensare» suscitate dal racconto di Berto, in un singolare dialogo con il classico, nella figura di Spinoza, e con il contemporaneo, a metà strada fra Deleuze e Lacan: si percorrerà in tal modo la costante tensione fra legge e desiderio, cura e nevrosi, ricerca di libertà e rassegnata solitudine. Sul nodo fra Legge e desiderio si gioca tutta l'ambiguità e il fascino del romanzo, la sua incessante ricerca di libertà nonché il suo singolare epilogo, e da questo nodo è opportuno partire.

1. LE BRIGLIE DELLA LEGGE: «L'INEFFABILE MARESCIALLO»

Cercavo di riaddormentarmi chiedendomi che
diritto mai avesse uno di rompermi l'anima a quel modo
solo perché aveva fatto la bella prodezza di darmi i natali
come si suol dire.

L'origine e lo sviluppo del «male oscuro» che attanaglia il narratore ruotano intorno alla figura e alla funzione del padre. Una «lunga lotta» che si articola in tre fasi: la prima, segnata da una «massiccia prevalenza paterna», dalla nascita al diciottesimo anno d'età, «quanto mi venne in mente la bella idea di partir soldato»; una seconda fase, che giunge quando, «a forza di scoprire in mio padre contraddizioni e deficienze [...], arrivai a mettermelo sotto i piedi»; una terza, «al trentottesimo anno di età, quand'egli ebbe la disavventura di morire [...] e qui le cose si sono messe di nuovo [...] per me molto male». Alla notizia del padre morente sul letto d'ospedale il narratore si trova a Roma, lavora per il cinema e vive «benone sia di anima che di corpo». Torna per assistere il padre al suo paese d'origine, dove lo attendono la madre e le cinque sorelle: trova il padre degente in ospedale, con un «tumore esterizzato là sulla pancia». Questi muore proprio quando il narratore è appena ritornato a Roma, tranquillizzato dal medico curante: il senso di colpa nei suoi confronti esplose con un fragore che resterà dominante fino alla fine del romanzo.

Se la figura paterna è per il narratore-bambino come il «bene che sconfigge il male», un padre «forte e massiccio e praticamente invincibile», quell'immagine è destinata a cambiare nel tempo: egli caricherà sulle spalle del giovane Berto il peso delle proprie aspettative, è un padre minaccioso e austero che rinfaccia al figlio i sacrifici fatti per lui, al punto da profetizzarne la galera: «gridava che era stufo di dar la vita per mantenere certa gente che poltriva fino a mezzogiorno, gridava che non ne poteva più di sfamare certi lazzaroni che senza fallo sarebbero finiti in galera per il disonore della famiglia». Da qui prende le mosse il debito simbolico che il narratore porterà sulle spalle per sempre, nonché quel contrapporsi di affetti contrastanti verso il padre, dall'adorazione infantile allo «sbalzo in giù nella scala dei valori diciamo pure mitologici», fino al «ritorno della sua strapotenza» successivo alla morte. Dal momento della sua improvvisa scomparsa, si tratterà per il narratore-Berto di fronteggiare una vera e propria persecuzione ideale: il Padre che è in lui lo tormenterà con un senso di colpa inestinguibile, insieme al quale si sviluppa un inarrestabile processo di identificazione che sgorga come forza invisibile e malefica dalle fotografie che il narratore aveva scattato al padre, ormai defunto, nella bara. Significativamente, in un momento di estremo dolore fisico causato dalla nevrosi, il padre-carabiniere si riveste di assonanze divine: «padre mio perché non allontani da me questo calice, dico padre che sei nei cieli e non tu che stai nella tua cassa di noce che m'è costata invano un occhio della testa, vedi quanto sei entrato in me padre terreno se penso ai quattrini anche nei limiti estremi dell'agonia».

La nevrosi dell'io narrante ha dunque origine dall'inflessibile condanna paterna che grava sulla sua esistenza, dal senso di inestinguibile inferiorità e di inadeguatezza di cui non saprà mai liberarsi, un senso di colpa ancestrale che lo fa sentire «consapevole, giudicato e condannato dal destino»⁴. La Legge che conduce il narratore-Berto al terremoto psicofisico della nevrosi sembra tuttavia essere allo stesso tempo ciò che “produce” il suo desiderio, ciò che lo spinge a cercare senza sosta un soddisfacimento che non troverà mai.

⁴ S. RESNIK, *Berto e la funzione del padre*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, Firenze, Olschki Editore, 1989.

2. LA SPINTA DESIDERANTE: L'AMBIZIONE DI GLORIA

Nel mio inconscio c'era qualcosa che diceva «sta a vedere che sei capace di scrivere opere d'arte» [...].

L'ambizione di scrivere un capolavoro alimentava il male, e invero finché non fossi riuscito a soffocare quella smania di gloria postuma era del tutto improbabile che riuscissi a raggiungere la condizione spirituale diciamo pure.

La travagliata esistenza di cui il narratore-Berto ci dà conto è attraversata in larga parte dall'ossessione per il raggiungimento della gloria, un desiderio che assume diverse forme ma che resta il prepotente centro di gravità di ogni sua azione. La decisione giovanile di partire per l'Abissinia, che «era un'ottima occasione per conquistare insieme al resto anche morte e gloria», l'ambizione dell'età adulta di realizzare «il capolavoro che mi darà gloria», sono diverse declinazioni di un'unica insistente aspirazione: colmare il vuoto che il narratore avverte al centro del suo essere. La gloria è difatti per l'io narrante cosa ben diversa dal semplice successo:

Ecco tutti dovranno dire quest'uomo per quanto figlio di un modesto cappellaio è l'artista interprete della nostra epoca i posteri capiranno il nostro modo di pensare e vivere, in fondo pretendo solo questo non necessariamente ricchezze e fama passeggiere e redditizia, io punto alla gloria che può venirmi anche dopo morto però lo so bene anche da vivo se mi verrà la gloria dopo morto.

Si tratta di una tensione costante e inesausta verso un ideale, un modo di cercare il riconoscimento da parte dell'altro da sé, una ricerca ossessiva di un centro intorno al quale essere e sentirsi un soggetto. È il desiderio di affermarsi agli occhi dei «radicali», odiati per il loro impegno civile che ne celava lo snobismo, e segretamente invidiati per la posizione sociale raggiunta («tutte persone che almeno secondo la mia opinione avevano più fama e fortuna di quanto non meritassero»; «erano gente magari senza volerlo boriosa tanto che non si sapeva mai se salutarli o no per non correre il rischio di salutare a vuoto»). È, nondimeno, la volontà di affermarsi agli occhi del padre, verso il quale abbiamo visto essere principalmente rivolto il debito, materiale e simbolico, che l'autore sente di dover ripagare. Un obiettivo che si rivela

quasi sacrale: è l'esigenza di qualcosa di assolutamente superiore e incontestabile, un desiderio affannoso e perseverante di soggettivazione, ma destinata a continui scacchi e fallimenti.

Il pioniere del pensiero sulla equivalenza fra desiderio e soggettività, Baruch Spinoza, illumina la questione dell'ambizione al punto da considerarla il desiderio «dal quale tutti gli affetti sono alimentati e corroborati». Nessuno può dirsi immune dal desiderio di essere riconosciuto dall'Altro: Spinoza cita a proposito Cicerone, per il quale «anche il migliore è guidato in massimo grado dalla gloria: i filosofi appongono il proprio nome anche sui libri che scrivono per teorizzare il disprezzo della gloria»⁵. La relazione con l'altro da sé è un passaggio necessario per Spinoza, nel momento in cui quest'incontro accresce la «potenza» degli individui, che possono perseverare nel proprio «sforzo» all'esistenza (*conatus*) in maniera più ricca e complessa: essa è principalmente imitazione, tensione a fare in modo che ciò che facciamo sia in naturale accordo con quanto abbiamo intorno. Questo «naturale» sforzo di compiacere gli altri assume i tratti dell'ambizione «soprattutto quando ci sforziamo così intensamente di piacere al volgo [...], con danno nostro o degli altri; altrimenti suole chiamarsi umanità»⁶. L'appetito a fare ciò che piace agli altri uomini può avere così una duplice declinazione: laddove sia diretto a fare il bene altrui come il proprio è un affetto «attivo», che accresce la potenza individuale perché accresce quella comune, in un vincolo di amicizia; laddove invece si presenti come una ricerca autoreferenziale di gloria, a discapito del bene collettivo, non è altro che vanagloria.

Essa può diventare dunque figura estrema dell'a-socievolezza, e non a caso il narratore-Berto non incontra sulla sua strada neanche una figura che gli sia sinceramente amica: vive una solitudine estrema e inconsolabile, e in quella solitudine chiuderà il cerchio della sua esistenza. Egli racchiude in sé le due figure che Spinoza descrive come le due degenerazioni dell'ambizione: il «superbo», colui che stima sé stesso più del dovuto (il narratore convinto di poter scrivere il capolavoro che segni un'epoca), e l'«abietto» (lo stesso narratore che si sente costantemente inferiore agli altri), manifestazioni uguali e contrarie di un desiderio immoderato, debordante e solitario.

Per ridimensionare l'immagine del padre e l'ossessione altrettanto ingombrante della gloria che lo avrebbe riscattato, l'io narrante incontra la psicoanalisi. L'asfissiante ombra paterna che aleggia sul povero Berto troverà il suo contraltare nella figura del «vecchietto», l'analista

5 B. SPINOZA, *Etica*, a cura di E. Giancotti, Roma, Editori Riuniti, 1978 (parte III, definizione 44).

6 Ivi, parte III, proposizione 29, scolio.

grazie al quale egli riuscirà, per mezzo del transfert psicanalitico, a dare nuova significazione ai suoi affanni. Poco più che un respiro di sollievo.

3. VERSO LA CURA, OLTRE LA CURA

Dio mio sta' a vedere che questa psicoanalisi non è
che una montagna di balle.

«Mi pareva di avere alle spalle Svevo e Gadda, ed era a mio avviso una buona compagnia», dice Berto nell'*Appendice a Il male oscuro*. Riferimenti inequivocabili: se *La cognizione del dolore* era «un aborto di romanzo, ma mirabile descrizione d'un nevrotico», *La coscienza di Zeno* è il grande antenato novecentesco della letteratura psicanalitica.

Il testo di Berto ci mostra l'abisso nella sua crudezza, è un dolore psichico che si fa carne; la psicoanalisi giunge in soccorso dell'io narrante per alleviare quel dolore. Berto sceglie la terapia psicanalitica animato dal bisogno vitale di reagire a quel dolore e da una simultanea diffidenza nei confronti del lavoro analitico. Il fallimento di ogni trattamento precedente era sotteso dal «pensiero magico» del narratore, che riteneva che il padre reale lo perseguitasse dopo la morte, che lo punisse per la sua assenza, che facesse realmente in modo che le sue nefaste profezie per il figlio si avverassero. Le manifestazioni iniziali del male sono d'altro canto interpretate come puramente fisiologiche: il «rene mobile» che gli provoca fitte lancinanti, l'infiammazione delle «cinque vertebre lombari» che lo costringe a rantolare sul pavimento in preda al panico. Mosso da questo delirio ipocondriaco e melancolico, inizierà ad affrontare varie strane terapie, subisce un intervento chirurgico del tutto inutile, in un drammatico e deliziosamente umoristico *climax* di sconforto («accidenti se è bella questa clinica [...] proprio il posto giusto per venirci a crepare senza averne l'impressione»). Così Berto sceglie la psicoanalisi, preferita all'elettroshock «a causa di un forse eccessivo riguardo al mio cervello», e anche per un «segreto bisogno di sostituire in qualche modo il padre morto, affinché il conflitto [...] avvenisse con un essere vivo e ragionevole».

L'incontro col «vecchietto» (epiteto affettuoso e allo stesso tempo indicativo della funzione paterna che va a ricoprire) permette a Berto di liberarsi di quel pensiero magico che lo incatenava a una radicale incomprendenza del suo stato. Per mezzo della cura può chiamare la

sua nevrosi per nome, può dare una nuova significazione alla sua condizione psichica: «Ecco dunque che io stesso comincio a ragionare in termini psicoanalitici e non più con quella smania di razionalismo realista [...] ora riesco in verità a viaggiare direi agevolmente nelle ipotesi dell'inconscio nelle diatribe tra l'io e l'Es e il Super-io»; può interpretare la violenza della legge interiore che lo ha sempre accompagnato come quella di un Super-Io che ha «fagocitato tutto intero un maresciallo d'Arma» rendendolo un uomo del tipo «coattivo», dove «predomina il Super-Io che staccandosi dall'Io genera nell'individuo un'alta tensione con proclività a fregarsene del mondo esterno ma con spiccata dipendenza interiore e paura della propria coscienza».

Comprendere e ri-significare la propria condizione sono ottimi frutti dell'analisi. L'io narrante si libera parzialmente delle tenaglie che gli rendono impossibile la vita e gli affetti, riesce a ridimensionare la sua ambizione di gloria e sembra voler «reinserirsi produttivamente nella società e fruire della gioia di vivere». Ciò nonostante, la riconciliazione col mondo non avviene. Quando sembra ormai pronto a terminare l'analisi, scopre il tradimento della moglie, durato anni: il dolore resta dolore e non diventa angoscia (che sarebbe stata una prova del parziale successo dell'analisi), il narratore non regge l'urto, torna a salutare la vecchia madre e si rifugia nell'ultimo lembo di terra della penisola che il padre decantava come il paradiso terrestre, le terre calabresi dalle quali può osservare le coste siciliane in solitudine fino alla fine dei suoi giorni. Può così dare alle fiamme i capitoli del suo bramato capolavoro, insieme alle fotografie del padre: l'identificazione è ormai compiuta, la sua ricerca di un centro si spinge oltre la civiltà, una vera e propria *dépense* rivolta all'infinito.

Il narratore-Berto mostra così l'utilità e i limiti della sua esperienza psicanalitica. Riconosce in un primo momento il buon esito del trattamento, che gli consente un miglior adattamento al mondo esterno, ma lo smentisce nei fatti, abbandonando ogni affetto e conducendo altrove la sua personale ricerca. L'esito ultimo della ricerca dell'io narrante sembra una sostanziale critica alle possibilità "adattive" dell'analisi, una critica che avrebbe trovato di lì a poco un'ampia risonanza. Gilles Deleuze e Félix Guattari, poco dopo gli eventi del Sessantotto, avrebbero mosso nell'*Anti-Edipo* un importante attacco al progetto freudiano⁷: pur ammettendo che l'opera di Freud ha liberato la «produzione desiderante» dell'inconscio, inteso come «macchina pulsionale», subito lo avrebbe riavvolto fra i lacci della legislazione edipica,

7 G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Capitalismo e schizofrenia. L'Anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 1975.

lo avrebbe «territorializzato» al punto da inibire il pieno dispiegarsi della potenza del desiderio. È probabile che Deleuze avrebbe considerato inevitabile lo scacco in cui si imbatte l'io narrante del *Male oscuro*: l'analisi freudiana non poteva condurlo altrove che a un tentativo fallimentare di adattarsi al mondo circostante, legittimando la rinuncia pulsionale.

Ma avrebbe potuto il nostro narratore liberarsi del tutto dalle briglie della Legge? Nell'ambito della sua interpretazione del pensiero freudiano, Jacques Lacan denuncia con altrettanta forza come l'analisi non si possa intendere come una «ortopedia dell'Io», non possa e non debba mirare a una normalizzazione del soggetto. Pur riflettendo sull'azione umana, formulandone un giudizio, la psicanalisi non percorre la stessa strada della tradizione filosofica: se nel pensiero filosofico il nucleo centrale di ogni riflessione etica è il concetto di Bene (il Sommo bene platonico che orienta l'agire, la Legge morale kantiana che comanda il bene), il pensiero psicanalitico non fornisce garanzie di sorta, poiché non propone un modello etico da seguire e al quale uniformarsi per raggiungere una felicità senza ombre. La singolarità assoluta, irripetibile, di ogni individuo risiede nella dimensione del desiderio, ciò che è più proprio a ogni soggetto, che si configura in Lacan come l'impossibile tensione a ricostruire il fantasma dell'unità primigenia con la madre: una spinta continua a colmare una strutturale «mancanza-a-essere». La centralità del desiderio non va intesa tuttavia come un semplice ritorno agli istinti, perché legata a doppio filo alla Legge, alla castrazione simbolica come condizione stessa del desiderio. È inscindibile in Lacan il legame fra legge e desiderio: laddove Deleuze vede nell'Edipo l'ennesimo laccio imposto dalla società (capitalistica e repressiva) intorno al desiderio, l'Edipo «trasfigurato» da Lacan nella forma del Nome-del-Padre è invece ciò senza il quale il desiderio non potrebbe prendere le mosse. Emblema di tale tensione è per Lacan la figura di Antigone⁸, colei che trasgredisce le leggi della città e dà la vita per seppellire il fratello Polinice, nemico della patria. Antigone resta «fedele» al suo desiderio poiché il fratello rappresenta per lei un *unicum*, unicità assoluta che causa in lei il desiderio che la rende un soggetto; allo stesso modo, ciò intorno al quale ruota l'esistenza del narratore-Berto è l'Ideale della gloria eterna, che si concretizza ora nella fantasticata morte eroica in guerra, ora nella scrittura del «romanzo magari imperituro»⁹.

8 J. LACAN, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi, 2008.

9 L'espressione compare in BERTO, *Colloqui col cane*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 132; è inoltre il titolo di un bell'articolo di A. BASSAN, dedicato al tema della «gloria», *Un romanzo magari imperituro*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, cit., p. 85.

Se quella “dionisiaca” e vitalistica è certo una tendenza del nostro narratore (penso alla tormentata sessualità, all’ostilità verso l’istituzione del matrimonio), è pur vero che, terminata l’analisi, il narratore assume su di sé tutta la tragicità della sua condizione, fino al ritiro dal mondo delle relazioni e la solitaria ricerca dell’Altro, sempre più tendente all’assoluto, nelle terre calabresi. Giunge ad abbandonare l’unico affetto sincero che gli è rimasto, quello per la figlia Augusta, che lo andrà a trovare «o meglio conoscere poiché ben poco si ricorda di quando abitavo a casa», e la guarda andare «con cuore stretto perché è tale e quale la madre sua quel giorno sulla fontana di Piazza del Popolo», quando la vide la prima volta.

Un esito tragico e solitario, ma fedele in qualche modo al desiderio che da sempre sembra aver abitato il nostro narratore. Quella che sembra una rinuncia alla vita in realtà lo è forse solo in apparenza: il narratore cerca infine di godere di un luogo ultimo e ineffabile, sempre lambito e irraggiungibile, il dio che ha sempre, incessantemente cercato. Un luogo tragico, come la fine di Antigone, come quella del nostro protagonista.

FABIO MOLITERNI

«IO SONO QUASI SPAGNOLO: SONO UN ITALIANO DEL SUD».
IL MEDITERRANEO DI SCIASCIA E BODINI

1. «UNA SITUAZIONE NUOVA»

Anche al di là delle recenti declinazioni «meridiane»¹, le più interessanti riflessioni e sperimentazioni letterarie sull'identità culturale mediterranea continuano a vedere nel Sud lo spazio per eccellenza dei conflitti e degli attraversamenti (di persone, idee, lingue e culture): il crocevia strategico – se pensiamo che la cronaca di questi ultimi anni presto si farà storia – capace di chiamare in causa questioni che interessano tanto le responsabilità politiche e l'orizzonte civile delle nostre esistenze, quanto le prospettive di un impegno intellettuale, a vasto raggio, che sappia restituire a quella zona di confine un immaginario all'altezza del presente².

In un'ottica archeologica che possa servire a rintracciare le propaggini e le genealogie del migliore pensiero critico, meridiano o meridionalistico, la pubblicazione nel 2011 del carteggio integrale tra Leonardo Sciascia e Vittorio Bodini acquista un significato di rilievo perché indica in una mirabile e poliedrica curiosità intellettuale spesa tra provincia meridionale, Italia e Mediterraneo, la ragione principale di un breve ma denso sodalizio durato sette anni, dal 1954 al 1960³.

Sciascia e Bodini non sono coetanei, appartengono a due differenti generazioni, alle spalle hanno un vissuto diverso che dice molto del loro temperamento: il racalmutese solitario, timido e quasi sedentario; il salentino, all'opposto, sempre inquieto e in fuga dalla odiata-amata

¹ Cfr. F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 2017 (1996); ID., *Tre modi di vedere il Sud*, Bologna, Il Mulino, 2009.

² Mi riferisco al lavoro compiuto in questo ultimo decennio da ALESSANDRO LEOGRANDE (1977-2017), a partire almeno da *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud* (Milano, Mondadori, 2008) e *Fumo sulla città* (Roma, Fandango, 2013), fino a *Il naufragio. Morte nel Mediterraneo* (Milano, Feltrinelli, 2011) e *La frontiera* (Milano, Feltrinelli, 2015). Ma ora si rinvia anche al postumo *Dalle macerie. Cronache sul fronte meridionale*, Milano, Feltrinelli, 2018.

³ V. BODINI, L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di F. Moliterni, Nardò (Lecce), Besa 2011, al quale rimando per gli approfondimenti del caso e per la consultazione integrale delle lettere; vedi anche F. MOLITERNI, *Sciascia, Bodini e l'«unità culturale mediterranea»*, in «Todomodò», 1, 2011, pp. 187-193, e I. PAGLIARA, *La Spagna come metafora nell'opera di Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia*, in «Oblío», nn. 9-10, 2013, pp. 78-88.

provincia, tra Lecce, Firenze e Roma fino all'avventura in Spagna nel 1946. Quando incominciano a scriversi Bodini è già considerato un affermato ispanista, a partire dal 1952 insegna Letteratura spagnola nella Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari e dà alle stampe nello stesso anno la traduzione del *Teatro* di Lorca per Einaudi (oltre a pubblicare sempre nel 1952 una raccolta di poesie per le Edizioni della Meridiana di Milano)⁴; mentre Sciascia è autore di due volumi d'esordio usciti in edizioni quasi del tutto irreperibili, tra prose e poesie (*Le favole della dittatura*, 1950, *La Sicilia, il suo cuore*, 1952)⁵. E tuttavia, da posizioni e versanti diversi che a volte si possono congiungere, i due vivono in quegli anni un intenso lavoro culturale, che a partire dal «sud del Sud» porta al consolidamento di una fitta rete di contatti intessuti con personalità intellettuali di rilievo nazionale, da Luciano Anceschi a Vittorini, da Calvino a Mario La Cava e Mario dell'Arco, da Mario Tobino ai poeti delle nuove generazioni come Pasolini e Roversi. Si tratta di una serie di scambi e di legami che è possibile intrecciare grazie all'attività delle riviste che essi dirigono: «L'esperienza poetica» (1954-1956) di Bodini e la nissena «Galleria» di Sciascia. È un lavoro febbrile e gratuito che comprende i risvolti «agri» di questioni meramente tecniche e materiali di tipo redazionale (numero di cartelle, compensi per i collaboratori, revisione delle bozze, progettazione dei fascicoli)⁶, ma in ogni caso permette ai due autori di inserirsi attivamente nei dibattiti culturali più vivi di quegli anni.

Il carteggio si apre con una lettera di Bodini dell'8 giugno 1954 e termina con una comunicazione di Sciascia datata 2 febbraio 1960. Sono gli anni nei quali giunge a completa maturazione un lungo apprendistato che prevede, per Sciascia, la pubblicazione della sua prima opera organica, *Le parrocchie di Regalpetra* (1956); per Bodini, insieme all'«impresa» della traduzione del *Chisciotte* per Einaudi (1957), l'uscita della sua seconda raccolta di poesie,

⁴ È lo stesso editore di opere poetiche di Pasolini (*Il canto popolare*, 1954) e di altri autori esordienti o quasi all'esordio come Cattafi, Erba, Fortini, Zanzotto, eccetera (la collana nella quale appare *La luna dei Borboni*, intitolata Quaderni di poesia, era diretta da Vittorio Sereni).

⁵ Per le poesie di Bodini si veda oggi V. BODINI, *Tutte le poesie*, a cura di O. Macrì, Nardò (Le), Besa, (2015); per un approfondimento critico, cfr. gli Atti del Convegno *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa*, Lecce-Bari, 3-9 dicembre 2014, 2 voll., a cura di A.L. Giannone, Nardò (Le), Besa, 2017.

⁶ Oltre ai numerosi riferimenti relativi a progetti editoriali, ovvero alla lavorazione di saggi e contributi per «Galleria» e per «L'esperienza poetica» – e soprattutto in vista della pubblicazione della raccolta di Bodini *Dopo la luna* (1956) – si leggano come d'esempio alcuni passaggi di due corrispondenze di Sciascia del 26 dicembre 1955: «Le strenne natalizie reclamano immediata recensione, mi arrivano bozze da correggere e manoscritti da leggere. Brutto mestiere – e frutta pochissimo» (in V. BODINI, L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio 1954-1960*, cit., p. 103); e del 26 gennaio dell'anno successivo: «Io non sto bene: faccio un lavoro, per così dire, manuale – correggo bozze e metto ordine nelle mie cose...» (ivi, p. 105).

Dopo la luna, che verrà ospitata nella collana Quaderni di Galleria diretta proprio da Sciascia (1956).

Già dalle prime corrispondenze, è possibile notare come lo spazio nel quale prende corpo il dialogo tra i due autori si distenda lungo le coordinate di una geografia *policentrica* o *eccentrica* che parte per entrambi da un radicamento sofferto nella provincia meridionale (Sicilia e Salento), in opposizione o in alternativa ai centri tradizionali della cultura italiana. Da una lettera di Bodini datata 20 settembre 1956:

Io vedo ogni giorno che l'inciviltà e lo scetticismo meridionale nel campo del lavoro derivano dall'ipocrisia e dalla finta ingenuità da cui sono regolati tutti i rapporti, con quei lamentevoli risultati che è poi dato di constatare. Cosicché questo è diventato quasi un mio tic antimeridionale, cioè di amore al mezzogiorno⁷.

Di questa dimensione provinciale che nutre e attraversa i rispettivi percorsi intellettuali, Sciascia e Bodini offrono una rappresentazione fatta di luci ed ombre, confessando i limiti ma alludendo anche alle risorse o alle potenzialità che prevedeva quella condizione di partenza, fornendo una testimonianza che andrebbe correttamente inquadrata nel contesto più generale della storia culturale italiana tra anni Cinquanta e Sessanta. Se Sciascia allude alle difficoltà materiali che comporta questa ricerca di scambi e contatti tra le «province» della nazione – ad esempio tra Racalmuto, la Lecce di Bodini e il capoluogo ligure dove è attiva la rivista «Nuova corrente» («il nostro lavoro, tra Genova e Racalmuto, avviene in condizioni difficili»)⁸ –, nelle parole di Bodini riecheggia il lavoro di ricognizione sulle nuove espressioni letterarie che egli andava compiendo in quegli anni con la sua rivista «L'esperienza poetica», rivendicando la qualità di una ricerca culturale che si poneva programmaticamente lontana dalle capitali o dai capoluoghi più *à la page* (si ricordi anche un editoriale di Bodini, dal titolo eloquente *La cospirazione provinciale*, pubblicato nel 1955):

⁷ Ivi, p. 128.

⁸ «Caro Bodini, lavoro ad una antologia di “poeti nuovi” insieme a Mario Boselli...» (12 giugno 1954, ivi, p. 21). Sciascia collaborava con «Nuova Corrente» e stava progettando con Mario Boselli un'antologia di «poeti nuovi» che avrebbe compreso anche Bodini. L'antologia non fu mai realizzata.

È sorprendente che un tale volume di interessi letterari passi oggi fra Racalmuto e Lecce, poniamo, e su un piano di dignità ormai ignoto ai grandi centri nazionali. Ho l'impressione che stiamo lavorando a creare una situazione nuova⁹.

Nel marzo del 1955, a Bari, durante un ciclo di incontri che prevedeva la partecipazione di Sciascia e Bodini, lo scrittore siciliano potrà conoscere personalmente Vito Laterza, erede del patriarca Giovanni e protagonista del corso editoriale post-crociano. Come è noto, il giovane editore reciterà un ruolo non secondario nella realizzazione delle *Parrocchie di Regalpetra*, il «primo libro» sciasciano che vide la luce nel 1956 presso Laterza nella collana dei Libri del tempo, che in quegli anni, sull'esempio del *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, ospitava le inchieste, i racconti autobiografici e i reportage narrativi di Tommaso Fiore (*Un popolo di formiche*, 1951), Rocco Scotellaro (*Contadini del Sud e L'uva puttanella*, 1955), Carlo Cassola e Luciano Bianciardi (*I minatori della Maremma*, 1956), Danilo Dolci (*Banditi a Partinico*, 1955) e Anna Maria Ortese (*Silenzio a Milano*, 1958)¹⁰.

Da par suo, Bodini partecipa a questo rinnovato impegno di denuncia sociale che permeava la letteratura italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta (un impegno civile al quale si accompagnava una certa letterarietà e una tensione espressiva di tipo sperimentale, e dunque lontano dal bozzettismo delle scritture neorealiste), con due prose intitolate *L'aeroplano fa la guerra ai contadini* e *L'Arneide, ultimo atto*, pubblicate nel 1951 sulla rivista «Omnibus» e dedicate al racconto dell'occupazione delle terre incolte dell'Arneo, esteso latifondo nel cuore del Salento. L'occupazione degenera fino alla dura repressione militare e al processo a carico dei contadini, i quali scrivono per il poeta della *Luna dei Borboni* un «episodio luminoso della lotta del bracciantato meridionale», armati di biciclette contro i latifondisti armati di aeroplano.

Come sostiene Alessandro Leogrande, siamo in presenza di prose che fanno della violazione dei confini tra i generi (inchiesta e racconto, denuncia civile e autobiografia) il loro punto di forza:

[tra] inchiesta e narrazione, [...] le barriere giornalistiche vengono sistematicamente decomposte per avanzare in un terreno specificamente letterario e poetico, [...] e si collocano in una ideale terra di

⁹ Lettera 3 (s.l. e s.d, ma 1954), ivi, pp. 24-26. Cfr. anche V. Bodini, *La cospirazione provinciale*, in «L'esperienza poetica», nn. 5-6, gennaio-giugno 1955, pp. 1-3.

¹⁰ «Caro Bodini, io verrò a Bari il 4 marzo...», in V. BODINI, L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio 1954-1960*, cit., p. 61. Vedi ora VITO LATERZA, LEONARDO SCIASCIA, *L'invenzione di Regalpetra: Carteggio 1955-1988*, a cura di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2016.

mezzo in cui i confini della prosa (più propriamente quelli del saggio e del reportage) vengono tirati di qua e di là come un elastico che si fa sottilissimo¹¹.

2. ITALIANI DEL SUD

Oltre alla dimensione militante e sperimentale che connota questa fase della scrittura e del lavoro culturale di Sciascia e Bodini, l'epistolario ci restituisce la vocazione europea e mediterranea dei loro percorsi intellettuali.

Sciascia ricorre al nome di Vittorio Bodini ogni qualvolta si tratta di giudicare, verificare e correggere la qualità delle traduzioni dallo spagnolo che nel corso del tempo vengono pubblicate in Italia. Lo attestano alcuni passaggi tratti dagli epistolari e dai saggi critici, dove si fa riferimento non a caso ai momenti e agli autori ispanici più cari allo scrittore siciliano, dal *Siglo de Oro* all'amato Cervantes, da Lorca ai poeti e ai pensatori della generazione del '98 e del '27 (in particolare Ortega y Gasset e Jorge Guillén, Unamuno, Luis Cernuda, Pedro Salinas e Antonio Machado). Mi riferisco per esempio alla polemica ingaggiata con Oreste Macrì sulle scelte traduttorie del *Llanto* di Lorca, una polemica ospitata nel corso del 1961 sulle pagine di «Rendiconti». Scrive Sciascia: «Io [...] mi fido ciecamente delle traduzioni di Vittorio Bodini: e non ho avuto finora la più piccola ragione per ricredermi...»¹².

Per chi conosce il suo piglio di polemista, è facile individuare in questi scritti una vena ironica e a tratti sarcastica utilizzata per stigmatizzare l'approssimazione che circonda troppo spesso certe traduzioni o iniziative editoriali; e, d'altra parte, colpiscono i toni di un'adesione quasi totale nei confronti dell'attività di mediatore culturale tra Italia e Spagna compiuta da

¹¹ A. LEOGRANDE, *Il canto della vita: riflessioni su Vittorio Bodini*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, cit., pp. 695-696.

¹² L. SCIASCIA, *Del tradurre*, in «Rendiconti», 1, 1961, pp. 25-32. A questo primo intervento seguirà *Una lettera di Oreste Macrì* (in «Rendiconti», 2-3, 1961, pp. 106-10), e infine *Un biglietto di Leonardo Sciascia* (ivi, pp. 110-111). E ancora: «Casualità e capriccio [...] di solito presiedono alle mie letture. Sicché recentemente mi è capitato di rileggere il *Don Chisciotte*, nella perfetta traduzione di Vittorio Bodini ora edita da Einaudi...», così SCIASCIA (1957), ora in *Traduzioni poetiche*, in ID., *Opere I*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2012, pp. 1670-1694. Si legga infine una lettera di Sciascia a Calvino del 16 dicembre 1960 (in Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino, cit. in G. LOMBARDO, *Il critico collaterale: Leonardo Sciascia e i suoi editori*, Milano, Edizioni La Vita Felice, 2008, p. 89), scritta in occasione dell'uscita del volume curato da Elena Croce per Einaudi, *Poeti del Novecento italiani e stranieri* (1960): «Non sapevo si preparasse questo libro: ché mi sarei offerto, forse inutilmente però, per la traduzione di qualche spagnolo; disinteressatamente, solo per la passione che ho per i poeti spagnoli e per la rabbia che mi danno le sconce traduzioni che vedo circolare. Non parlo di quelle di Bodini che sono splendide. Ma il sangue di Ignazio Sanchez, per esempio, grida vendetta al cielo con la voce di Foà: il quale, poveretto, forse ridurrebbe a un soffio il volume della sua voce se sapesse che il toro non mugghia dalla fronte, né ha il cuore in alto; ma mugghia sulla fronte – di Ignazio – e sale al cuore del torero morente. Ma lasciamo perdere...».

Bodini fino alla morte nel 1970. Sospinto dalla passione per la cultura letteraria spagnola, Sciascia si confronta puntualmente con colui che considera uno dei migliori o forse il migliore traduttore della letteratura iberica. Si legga un passaggio tratto da *Nero su nero*, del 1979, nel quale Sciascia riscrive un memorabile aforisma che risale addirittura alle *Parrocchie di Regalpetra* («Avevo la Spagna nel cuore»), per un elogio senza riserve espresso nei confronti del poeta salentino («appassionato e impareggiabile traduttore, ispanista che aveva la Spagna nel sangue»)¹³:

Della sua traduzione del *Don Chisciotte*, pubblicata [...] da Einaudi, Vittorio Bodini proponeva [...] di difendere e salvare don Chisciotte e Sancio dal donchisciottismo, cioè dalle interpretazioni romantiche e unamuniana. Impresa ardua e quasi impossibile; e si potrebbe anche dire donchisciottesca: quasi che il senso del donchisciottismo, trasfondendosi nel traduttore (appassionato e impareggiabile traduttore, ispanista che aveva la Spagna nel sangue) attraverso quella «più rallentata conversazione col testo», venisse a realizzarsi in una specie di manzoniana guerra contro il tempo – contro il tempo che sul libro di Cervantes era venuto accumulando e stratificando interpretazioni¹⁴.

Tutta la seconda parte del carteggio è dedicata al progetto di «mappatura» dell'attività letteraria di area mediterranea (un Mediterraneo, come vedremo, «arabo-ispanico»), con l'ideazione di collane e iniziative editoriali che coinvolgono prima di tutto i poeti della generazione del '27 (Sciascia la definisce in più occasioni la «generazione dell'amicizia poetica» e della «fraternità dei poeti col popolo: col popolo che avrebbe dato inizio alla Resistenza europea»), protagonisti degli anni della Guerra civile e dell'esilio – da Federico García Lorca a Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre e Jorge Guillén, Pedro Salinas e Luis Cernuda¹⁵.

In questo senso, l'attività «professionale» di ispanista che Bodini conduceva presso editori quali Einaudi e Bompiani, Scheiwiller, Lerici e Mondadori, e prevedeva la realizzazione di

¹³ «Ora quei nomi delle città di Spagna mi si intridevano di passione. Avevo la Spagna nel cuore. Quei nomi – Bilbao Malaga Valencia; e poi Madrid, Madrid assediata – erano amore, ancor oggi li pronuncio come fiorissero in un ricordo di amore» (L. SCIASCIA, *Le parrocchie di Regalpetra*, 1956, ora in ID., *Opere II*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2014, p. 48).

¹⁴ L. SCIASCIA, *Nero su nero* (1979), in ID., *Opere II*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2014, pp. 947-948.

¹⁵ Sulla generazione del '27 come testimonianza «[del]la Spagna della fraternità dei poeti, della fraternità dei poeti col popolo: col popolo che avrebbe dato inizio alla Resistenza europea», cfr. L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, Milano, Contrasto, (1988), 2016, p. 15; e più avanti: «Questa passione per la guerra di Spagna – e per la Spagna – continuai a coltivarmela negli anni del dopoguerra...» (ivi, p. 97). Cfr. anche il carteggio con J. Guillen, *Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia*, a cura di L. Ladrón De Guevara Mellado, in «Cuadernos de Filología Italiana», 7, 2000, pp. 661-683.

opere fondanti come, tra le altre, il *Teatro* di Lorca (1952) e il *Chisciotte* (1957), le *Poesie di Salinas* (1958), l'antologia dei *Poeti surrealisti spagnoli* (1963), *Degli angeli* di Rafael Alberti (1966), si incrociava con lo spirito di «dilettante» dello scrittore siciliano (nel significato che del dilettantismo hanno dato Stendhal e Savinio), appassionato lettore e traduttore autodidatta di autori e opere della letteratura spagnola del Novecento¹⁶.

Le tappe di questo dialogo ispanico comprendono alcuni progetti editoriali realizzati con successo (il fascicolo monografico di «Galleria» del 1955 sulla letteratura spagnola contemporanea curato da Bodini)¹⁷, mentre altre proposte, ora di Sciascia ora dello stesso Bodini, verranno accolte quasi sempre con entusiasmo e disponibilità ma non si concretizzarono: e si passa da alcune traduzioni di saggi inediti di Ortega y Gasset a un'antologia mai realizzata sulla «nuova» o «nuovissima» poesia spagnola; da saggi o interventi programmati su Lorca e Dámaso Alonso a proposte di versioni di Cernuda, per finire con un numero di «Galleria» che Sciascia pensava di dedicare alla poesia argentina (va ricordato che risale al dicembre del 1955 la sua recensione alla *Biblioteca di Babele* di Borges, uscito quello stesso anno nei Gettoni di Einaudi)¹⁸.

Il rapporto dialogico instaurato da Bodini e Sciascia riguarda una molteplicità di tradizioni culturali: che partono dalla provincia meridionale e dall'immersione nella storia letteraria spagnola, nella *hispanidad* (la continuità Salento-Sicilia-Spagna), per verificare da lì gli innesti, gli intrecci e gli incroci con una più vasta geografia storica e letteraria, tra centri e periferie, tra Europa, America Latina e mondo arabo-mediterraneo. E acquista un significato civile dalla sorprendente attualità che si riflette, in particolare, nella proposta da parte di Bodini di realizzare una collana per l'editore Salvatore Sciascia di Caltanissetta, che in effetti verrà intitolata *Mediterranea*, destinata ad accogliere «testi antichi e moderni, arabi, spagnoli, portoghesi, catalani e magari provenzali»:

¹⁶ Su Sciascia e la cultura letteraria spagnola, cfr. almeno V. GONZÁLEZ MARTÍN, *España en la obra de Leonardo Sciascia*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 7, 2000, pp. 733-756; E. GONZÁLEZ DE SANDE, *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, Catania, La Cantinella-Edizioni dell'Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano, 2009; L. TRAPASSI, *Leonardo Sciascia: un testimone del XX secolo*, Acireale-Roma, Bonanno 2012. Ma si rimanda ora alla sezione dedicata a L. SCIASCIA, *Traduzioni poetiche*, in ID., *Opere I*, cit., pp. 1670-1694.

¹⁷ Al fascicolo, curato dal poeta salentino, partecipano tra gli altri Luciano Anceschi con un *Ricordo di D'Ors*, Carlo Bo su *L'ultimo Alexandre*, Dámaso Alonso con una testimonianza su *Una generazione poetica (1920-1936)*; in conclusione si presentava un'antologia di poeti tradotti che comprendeva Luis Cernuda, Victoriano Crémer, Pedro Salinas e altri.

¹⁸ «Un critico argentino manderà del materiale per un numero di "G.[alleria]" da dedicare alla poesia argentina. Saresti disposto a curare – o a dirigerne – la traduzione italiana?» (da una lettera di Sciascia datata Racalmuto, 28 aprile 1956, in V. BODINI, L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio 1954-1960*, cit., p. 119).

Mi pare che ci sia una tentazione molto intelligente da parte tua in quest'accostamento alla Spagna, scrive Bodini a Sciascia. Non invano la Sicilia e il Reame... Dovremmo estendere il lavoro al mondo arabo. Fare una collana (che potremmo dirigere assieme) di testi antichi e moderni [...]. Muoverci nell'unità culturale meridionale. Sopra tutto però il mondo arabo-ispanico dovrebbe essere il nostro obiettivo¹⁹.

Si legga la risposta di Sciascia del 2 ottobre 1956. Accanto alle sollecitazioni intellettuali vibrano in queste poche righe le corde e le risultanze dell'autobiografia, se si tiene a mente che tanto il suo cognome quanto il nome del suo paese natale sono di origine araba: «Carissimo Bodini, la tua proposta mi piace moltissimo: una biblioteca arabo-ispanica pubblicata in Sicilia, bellissima idea...»²⁰.

Quella che nasce grazie al dialogo con Bodini è l'idea illuminata di un'operazione editoriale che stava a testimoniare, da una parte, la ricchezza degli scambi culturali reciproci tra mondo arabo e europeo (Sciascia era avido lettore della *Biblioteca arabo-sicula* e della *Storia dei mussulmani in Sicilia* di Michele Amari); e dall'altra, valeva come indicazione di metodo per addentrarsi nella storia siciliana (meridionale) attraverso il riconoscimento delle comuni *matrici mediterranee*, dei «caratteri» e degli «invarianti» che la univano – come per il Salento bodiniano – alla penisola iberica: «Se la Spagna è, come qualcuno ha detto, più che una nazione un modo di essere, è un modo di essere anche la Sicilia; e il più vicino che si possa immaginare al modo di essere spagnolo»²¹. E si legga Bodini sulla Spagna intesa come «dimora vitale», in chiara sintonia con le riflessioni di Sciascia: «Io sono quasi spagnolo: sono un italiano del Sud, e questa dovrebbe essere la vera capitale del mio paese. Vi è in noi la medesima combinazione di follia e di realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo»²².

Come un gioco di specchi, la Sicilia, il Salento e la Spagna diventano luoghi uniti per analogia e intrecciati tra di loro da un sentimento *barocco* della vita, da un comune tessuto

¹⁹ Ivi, p. 128. La lettera era stata ritrovata e pubblicata per la prima volta da A.L. GIANNONE, *Un carteggio inedito [di V. Bodini] con Leonardo Sciascia. Cerchiamo la luna nel Mediterraneo*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 19 dicembre 1990.

²⁰ Ma qui si accenna soltanto all'attenzione di lunga durata prestata da SCIASCIA alla letteratura araba (o arabo-sicula), alle contaminazioni della storia e della cultura siciliana con quella dell'Africa mediterranea, come emerge, per fare solo un esempio, dai riferimenti al poeta siculo-arabo-andaluso Ibn Hamdis, citato nell'articolo del 1969 *Sicilia e sicilitudine* (poi in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, 1970).

²¹ L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1961, p. 13.

²² V. BODINI, *Corriere spagnolo*, a cura di A.L. Giannone, Nardò (Le), Besa, 2013 (1987), p. 93.

antropologico, dall'insicurezza o dal vuoto esistenziale, dalle violenze e dalle reiterate ingiustizie della storia, da un «viluppo inestricabile di pene segrete»²³: si potrebbero leggere in questa chiave gli affondi saggistici e narrativi – tra Sud ed Europa –, i racconti e i reportage odeporici di Sciascia, dall'*Antimonio* (1961) a *Ore di Spagna* (1988); e di Bodini, dal *Corriere spagnolo* (uscito postumo nel 1987) fino alle altre prose degli anni Quaranta e Cinquanta riunite nell'altro volume postumo di *Barocco del Sud* (2003), che purtroppo non furono oggetto di confronto tra i due scrittori.

Su questo meridionalismo «eretico» ed esteso, «cosmopolita» o apolide, si sofferma ancora Alessandro Leogrande:

Questa pluralità, questo eclettismo, questo guardare di sbieco alle cose, rovesciando il Sud in alterità ma sentendosi parte allo stesso tempo della grande tradizione euro-mediterranea, appartiene a tutti e due. Lo Sciascia «arabo» e il Bodini «spagnolo» sembrano intuire immediatamente che nelle vene del Sud scorre un sangue antico, meticcio, internazionale che rimanda a una storia millenaria, frutto di scambi-scontri-incontri-osmosi con l'Europa continentale. Nei secoli, la mediazione tra Meridione e altrove è stata realizzata da un potere gattopardesco, dai vicerè, dai signori sempiterni del sottogoverno; ma, tra le viscere degli eventi, si è prodotto anche un altro genere di interrelazione, quella offerta da una cultura ereticale, «pazza», non ufficiale, chiaramente cosmopolita²⁴.

Dopo alcune incomprensioni sulle questioni tecniche ed economiche legate alla direzione editoriale, la collana prenderà vita senza la partecipazione di Bodini e verrà inaugurata nel 1959. Ma è significativo che fino all'ultima lettera di Sciascia sia presente la volontà di coinvolgere lo scrittore salentino in questo dialogo *mediterraneo*:

Inutile dirti quanto, sempre, gradita mi sarebbe la tua collaborazione a «Galleria»; e quanto gradite mi sarebbero tue proposte per una collaborazione più larga – ai «Quaderni» e alla nuova collana «Mediterranea» di cui è già uscito il primo numero (il brasiliano Mendes) e sta per uscire il secondo (l'Aleixandre di Puccini)²⁵.

²³ A.L. GIANNONE, *Bodini prima della «Luna»*, Lecce, Milella, 1982, p. 74.

²⁴ A. LEOGRANDE, *Il canto della vita: riflessioni su Vittorio Bodini*, cit., p. 698.

²⁵ V. BODINI, L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio 1954-1960*, cit., p. 155.

Possiamo concludere questo rapido *excursus* su Bodini, Sciascia e l'identità culturale mediterranea ricordando che nel 1984, in un volume del Touring club italiano dedicato al *Viaggio nelle isole* che si affacciano sul *Mare nostrum*, Sciascia intitolerà *Araldica mediterranea* una sua traduzione tratta dalle *Nuevas canciones* di Antonio Machado, a testimonianza della lunga fedeltà messa in campo dal siciliano nei confronti della lingua e della letteratura spagnola (è del 1981 la versione uscita per Sellerio di *Muerte del sueño* di Salinas). Una geografia insieme letteraria e civile, mentale ed emotiva, intesa come culla e punto di irradiazione di una cultura più estesa e dall'identità stratificata e plurale, contaminata, fatta di scambi e incontri tra centri e periferie, mondo arabo ed europeo.

Il progetto o l'utopia di una biblioteca multiculturale, il gusto per le indicazioni e i suggerimenti bibliografici, e più in generale la «felicità di fare libri» in una geografia *transnazionale* che univa Racalmuto e Lecce alla Spagna, il Salento all'Europa, la Sicilia alla civiltà araba e all'America latina, risalgono alla frequentazione con Vittorio Bodini tra gli anni Cinquanta e Sessanta. È un dialogo a distanza che questi due scrittori, dall'identità culturale ibrida e mescidata, hanno costruito intorno agli ideali di un umanesimo rinnovato e tenace, al di là delle frontiere nazionali, oltre l'Europa.

BIBLIOGRAFIA

- BODINI, V. (1952). *La luna dei Borboni*. Milano: Edizioni della Meridiana.
- BODINI, V. (1955). *La cospirazione provinciale. L'esperienza poetica*, gennaio-giugno 1955 (5-6), 1-3.
- BODINI, V. (1956). *Dopo la luna*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia.
- BODINI, V. (1987¹). *Corriere spagnolo*. Lecce: Manni.
- BODINI, V. (2003). *Barocco del Sud*. Nardò (Le): Besa.
- CASSANO, F. (1996¹). *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari: Laterza.
- CASSANO, F. (2009). *Tre modi di vedere il Sud*, Bologna: Il Mulino.
- DE MAURO, T. (Ed.) (2016). *Vito Laterza, Leonardo Sciascia: L'invenzione di Regalpetra: Carteggio 1955-1988*. Roma-Bari: Laterza.
- GIANNONE, A.L. (1982). *Bodini prima della «Luna»*. Lecce: Milella.
- GIANNONE, A.L. (Ed.) (2013²). *Vittorio Bodini: Corriere spagnolo*. Nardò (Lecce): Besa.

- GIANNONE, A.L. Ed.) (2017). *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014): Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, Bari, 3-4, 9 dicembre 2014)*. Nardò (Lecce): Besa.
- GONZÁLEZ DE SANDE, E. (2009). *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*. Catania: La Cantinella-Edizioni dell'Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano.
- GONZÁLEZ MARTÍN, V. (2000). *España en la obra de Leonardo Sciascia*. *Cuadernos de Filología Italiana*, 2000 (7), 733-756.
- LEOGRANDE, A. (2008). *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*. Milano: Mondadori.
- LEOGRANDE, A. (2011). *Il naufragio. Morte nel Mediterraneo*. Milano: Feltrinelli.
- LEOGRANDE, A. (2013). *Fumo sulla città*. Roma: Fandango.
- LEOGRANDE, A. (2015). *La frontiera*. Milano: Feltrinelli.
- LEOGRANDE, A. (2017). *Il canto della vita: Riflessioni su Vittorio Bodini*. In Giannone, A.L.(Ed.) (2017). *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014): Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, Bari, 3-4, 9 dicembre 2014)*. Nardò (Lecce): Besa.
- LEOGRANDE, A. (2018). *Dalle macerie. Cronache sul fronte meridionale*. Milano: Feltrinelli.
- LOMBARDO, G. (2008). *Il critico collaterale: Leonardo Sciascia e i suoi editori*. Milano: Edizioni La Vita Felice, 2008.
- LUIS LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, P. (2000). *Cartas de Jorge Guillén a Leonardo Sciascia*. *Cuadernos de Filología Italiana*, 2000 (7), 661-683.
- MACRÌ, O. (Ed.) (2015). *Vittorio Bodini: Tutte le poesie*. Nardò (Lecce): Besa.
- MOLITERNI, F. (Ed.) (2011a). *Vittorio Bodini, Leonardo Sciascia: Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*. Nardò (Lecce): Besa.
- MOLITERNI, F. (2011b). *Sciascia, Bodini e l'“unità culturale mediterranea”*. *Todomodo*, 1 (2011), 187-193.
- PAGLIARA, I. (2013). *La Spagna come metafora nell'opera di Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia*. *Oblio*, III (9-10), 78-88.
- SCIASCIA, L. (1950). *Favole della dittatura*. Roma: Bardi.
- SCIASCIA, L. (1952). *La Sicilia, il suo cuore*. Roma: Bardi.
- SCIASCIA, L. (1956). *Le parrocchie di Regalpetra*. In Squillaciotti (Ed.). *Opere II* (p. 48). Milano: Adelphi.
- SCIASCIA, L. (1957). *Arthur Conan Doyle*. In Squillaciotti, P. (Ed.) (2018). *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo* (p. 122). Milano: Adelphi.

SCIASCIA, L. (1961). *Del tradurre. Rendiconti*, 1961 (1), 25-32.

SCIASCIA, L. (1961a). *Pirandello e la Sicilia*. (p. 13). Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia

SCIASCIA, L. (2016). *Ore di Spagna: fotografie di F. Scianna, con una nota di N. Tedesco*. Milano: Contrasto.

SCIASCIA, L. (2012). *Traduzioni poetiche*. In Squillaciotti (Ed.) (2012). *Opere I* (pp. 1670-1694). Milano: Adelphi.

SCOTELLARO, R. (1955). *Contadini del Sud*. Bari: Laterza.

SCOTELLARO, R. (1955). *L'uva puttanella*. Bari: Laterza.

TRAPASSI, L. (2012). *Leonardo Sciascia: Un testimone del XX secolo*. Acireale-Roma: Bonanno.

RIAPRIRE GLI ARCHIVI

SIMONE GIORGINO

«SOTTO LA COLTRE DI UN POLVEROSO OBLIO». L'ARCHIVIO GIROLAMO COMI

L'Archivio Girolamo Comi, conservato presso il palazzo baronale di Lucugnano (Lecce), è, assieme ai Fondi Vittorio Bodini e Michele Saponaro di Lecce, uno dei principali archivi letterari del Mezzogiorno e costituisce, per l'importanza dei carteggi e delle carte d'autore custodite, una risorsa documentaria di assoluto rilievo per lo studio della letteratura italiana del Novecento. L'archivio testimonia, inoltre, del prestigio e delle vaste relazioni personali di uno scrittore pur appartato e refrattario alle consorterie letterarie, e dunque apparentemente lontano dal "giro", com'era appunto Comi¹.

Dopo la scomparsa della sua seconda moglie, Tina Lambrini, l'archivio fu preso in custodia dalla Provincia di Lecce, che aveva già acquisito nel 1960 il palazzo e la ricca biblioteca, garantendo a Comi, inoltre, l'incarico di bibliotecario del Centro di Cultura di Lucugnano e mettendo così fine a quasi un decennio d'indigenza che aveva finito col prostrare il poeta salentino. Il personale incaricato dalla Provincia, però, non riordinò i documenti, che rimasero a lungo in attesa di essere inventariati.

Nel 1998, in occasione del trentennale dalla scomparsa del poeta, l'archivio fu affidato, con la supervisione di Donato Valli, a Maria Ferrecchia, col compito di dare finalmente una dignitosa sistemazione a quelle carte che si trovavano ancora in uno stato di totale disordine, «sotto la coltre di un polveroso oblio»², per riprendere le parole usate a suo tempo da Gino Pisanò, che fu fra i primi, come vedremo, a studiarle sistematicamente. Frutto di questo lavoro è l'inventario dal titolo *Archivio Girolamo Comi*, curato appunto dalla Ferrecchia e pubblicato da Conte Editore nel 1998, attuale testo di riferimento per una prima ricognizione del materiale disponibile.

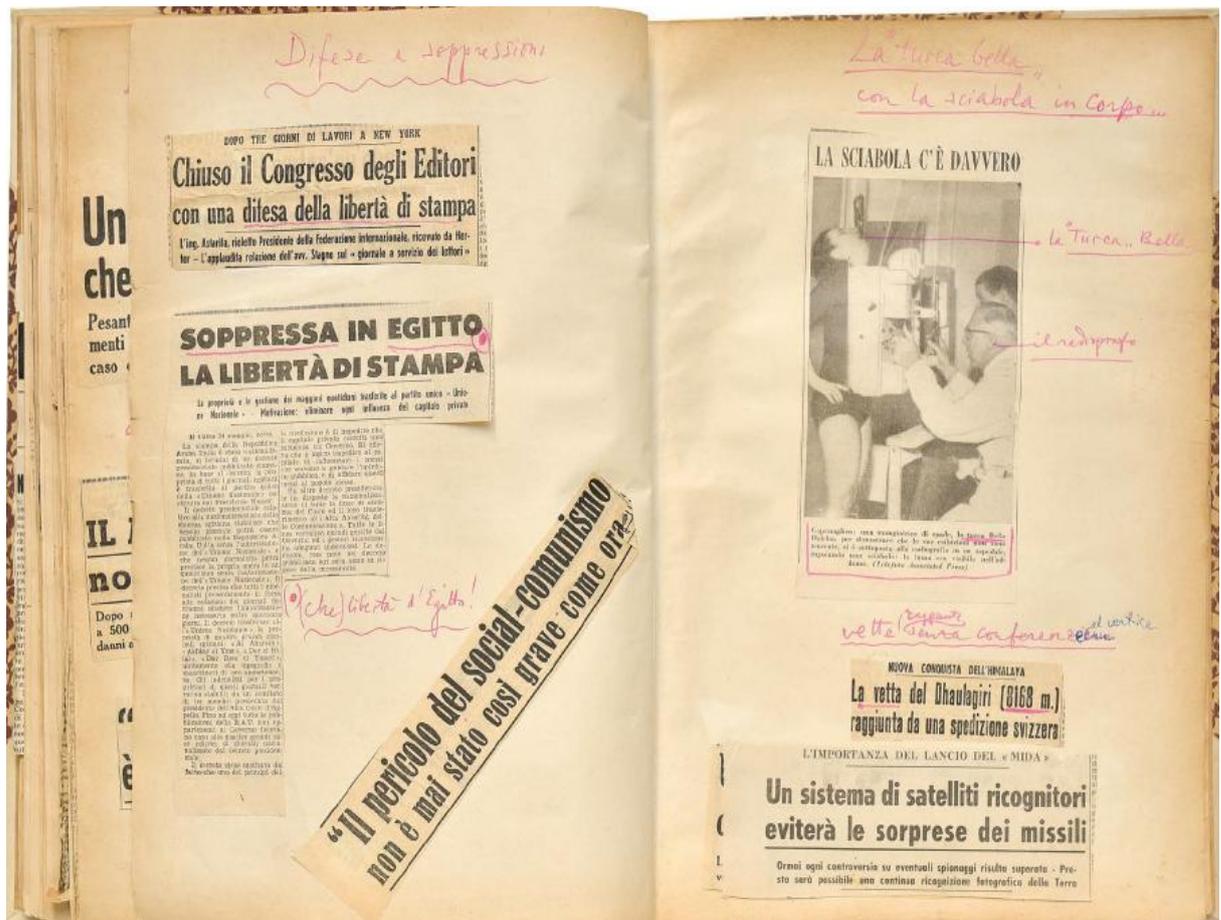
Purtroppo, però, l'inventario non è completo: la curatrice, infatti, non ha registrato una parte rilevante dei documenti conservati a Casa Comi, il cui contenuto è tuttora in attesa di essere catalogato e pubblicato. Mi riferisco, per esempio, a un fascicolo di minute comiane, costituito da lettere in bozza e da altri appunti; a uno di lettere e documenti "familiari" o comunque non legati alla sua attività letteraria; a tre faldoni che contengono ritagli delle recensioni e degli articoli sulla sua opera in versi e in prosa; a un fascicolo che raccoglie, assieme ad altri documenti personali, la

¹ Per un primo approfondimento dell'opera di Comi rimando al recente volume G. COMI, *Poesie. Spirito d'armonia, Canto per Eva, Fra lacrime e preghiere*, a cura di A.L. Giannone e S. Giorgino, Neviano (Lecce), Musicaos, 2019.

² G. PISANÒ, *L'«Accademia salentina» attraverso inediti*, in ID., *Lettere e cultura in Puglia tra Sette e Novecento (Studi e testi)*, Galatina, Congedo, 1994, p. 147.

corrispondenza di Tina Lambrini. Di particolare interesse è, inoltre, il *Campionario di Ritagli* (con e senza commento) – il titolo è scritto da Comi di suo pugno – risalente al 1960, cioè un «Album / Documentario per i Posteristi», come si legge in una delle pagine interne, che presenta, accanto a ritagli di giornali e rotocalchi, delle divertenti e spesso mordaci annotazioni del poeta su fatti di attualità, costume, politica e letteratura.

Oltre al *Diario di casa*, quaderno di appunti e riflessioni purtroppo smarrito ma più volte citato da Valli negli apparati dell'*Opera poetica* di Comi (Ravenna, Longo, 1977) e nel saggio-memoriale *Chiamami maestro. Vita e scrittura con Girolamo Comi* (Lecce, Manni, 2008), un altro documento di grande interesse è l'*Album* dell'Accademia salentina, a metà strada fra registro dei lavori, libro degli ospiti e quaderno con le impressioni dei visitatori, che Pisanò descrive come un «inedito brogliaccio zibaldonesco in cui sono manoscritti i verbali sia delle sedute che dei convegni del sodalizio. Vi sono registrati anche versi, meditazioni, disegni (quasi tutti estemporanei) di intellettuali che frequentarono casa Comi e di semplici amici o estimatori del poeta»³.



Pagine interne del *Campionario dei ritagli*. Lucugnano (Lecce), Archivio Comi

³ Ivi, p. 133.

Nell'inventario della Ferrecchia manca, inoltre, un'intera sezione che è forse una delle più importanti dell'intero archivio, l'«EPISTOLARIO COMIANO», che la curatrice ha solo citato di sfuggita nella sua nota introduttiva, senza fornirne dati sulla consistenza, come materiale «già in parte archiviato nella casa avita del poeta»⁴. Si tratta di un vasto e articolato carteggio tenuto da Comi con esponenti di spicco del nostro Novecento (non solo) letterario, ordinato e catalogato dal personale della Provincia in servizio a Lucugnano, che ha poi anche completato una trascrizione integrale di tutte le lettere. Il merito di questo meticoloso lavoro è anche di Stefania Turco e Francesca Licchetta, le attuali bibliotecarie di Casa Comi, che desidero ringraziare per le preziose informazioni fornitemi.

L'elenco dei corrispondenti è di prim'ordine: si va da tutta la pattuglia dell'Accademia Salentina (Oreste Macri, Mario Marti, Michele Pierri, Vincenzo Ciardo, Maria Corti, Luigi Corvaglia, Luciano Anceschi, Rosario Assunto, Enrico Falqui, Ferruccio Ferrazzi) a scrittori e intellettuali autorevoli come Carlo Betocchi, Piero Bigongiari, Romano Bilenchi, Vittorio Bodini, Giuseppe Cassieri, Libero de Libero, Danilo Dolci, Rina Durante, Julius Evola, Luigi Fallacara, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Gianna Manzini, Eugenio Montale, Nicola Moscardelli, Hrand Nazariantz, Guido Piovene, Michele Saponaro, Ardengo Soffici, Giuseppe Ungaretti, ecc.; da critici e studiosi illustri come Walter Binni, Carlo Bo, Arnaldo Bocelli, Giacomo Debenedetti, Francesco Flora, Giovanni Getto, Gerhard Rohlfs, Mario Sansone, Cesare Segre e Giacinto Spagnoletti, a esponenti di spicco dell'editoria come Ugo Guanda e Vanni Scheiwiller e perfino a politici del rango di Giulio Andreotti, Giuseppe Codacci Pisanelli e Giorgio La Pira. Una significativa parte dell'epistolario è stata recentemente digitalizzata dall'unità di ricerca ALIEN-Archivio Letterario Italiano ed Europeo del Novecento dell'Università del Salento, sotto il coordinamento di Antonio Lucio Giannone. Il responsabile dell'incarico, Andrea Carrozzini, ha descritto sinteticamente sul sito www.cartedautore.it il contenuto delle lettere di Elio Filippo Accrocca, Anceschi, Carlo Ballerini, Piero Bargellini, Maria Bellonci, Betocchi, Bo, Bocelli, Bodini, Giorgio Caproni, Corti, Saponaro, Cristanziano Serricchio, Manzini, Falqui, Pierri e Ferruccio Ulivi.

Di particolare fascino sono, infine, le registrazioni di una decina di poesie lette direttamente da Comi – con una voce che impressiona per la sua somiglianza alla dizione ungarettiana – pubblicate nel cd allegato alla ristampa anastatica dell'*Opera poetica*, in edizione di lusso e a tiratura limitata, realizzata in occasione del quarantennale dalla scomparsa del poeta.

Tenuto conte di queste sezioni non catalogate, torniamo, ora, alla struttura dell'archivio, così come presentato nell'inventario della Ferrecchia. Dopo una prima suddivisione per sfere d'interesse, che comprendevano in origine anche la vita privata e l'attività imprenditoriale di Comi,

⁴ M. FERRECCHIA, *Nota introduttiva*, in Ead. (a cura di), *Archivio Girolamo Comi*, introduzione di D. Valli, Lecce, Conte Editore, 1998, p. IX.

la curatrice si è soffermata prevalentemente sul materiale di ambito letterario, costituendo cinque distinte sezioni, POESIA, PROSA, CARTEGGI, COLLABORATORI «ALBERO» e VARIE, «articolate in più fascicoli comprendenti elementi caratterizzati da affinità tematiche, coincidenza cronologica o dalla similarità delle carte»⁵.

La prima sezione è suddivisa in dieci fascicoli che riprendono in massima parte i titoli delle varie raccolte e contengono manoscritti e dattiloscritti, editi e inediti, relativi all'attività poetica di Comi. Fra gli inediti si segnala, in particolare, un fascicolo di SCHERZI, costituito da venti carte che comprendono «versi occasionali e mottetti di spirito, [...] espressione di quel gusto per il gioco e una bonaria goliardia tra amici che appartengono ad un inedito Comi»⁶. Oltre a fornire utili informazioni sulle varianti d'autore, le carte contenute in questa sezione, che recano spesso il luogo di composizione, la datazione, la firma e soprattutto alcune note al margine autografe, possono senz'altro contribuire a una più approfondita comprensione di una poesia spesso ardua come quella comiana.

La sezione PROSA è suddivisa in sedici fascicoli contenenti quaderni e taccuini oltre a vari manoscritti e dattiloscritti, in gran parte inediti, relativi alle prose e, più in particolare, all'attività saggistica di Comi, comprese bozze di articoli poi apparsi in svariate sedi come «Frontespizio», «L'Albero» e «La Gazzetta del Mezzogiorno»: «Queste carte – scrive la Ferrecchia – rivelano l'amore di Comi per i francesi e soprattutto per Baudelaire; le sue letture filosofiche e i suoi gusti letterari; l'inclinazione a trascrivere citazioni e pensieri di altri da inserire poi nei suoi lavori, sempre indicandone la fonte; il suo modo di lavorare»⁷. Numerose sono le annotazioni, le impressioni di lettura, anche estemporanee, e le trascrizioni di alcuni brani dei suoi autori di riferimento: Baudelaire, soprattutto, ma anche Pascal, Laforgue, Tertulliano, San Paolo, San Tommaso, Dante, Hegel, Leonardo, Shelley, Nietzsche, Campanella, Lao-Tse, Gide, Novalis, Valery, ecc.

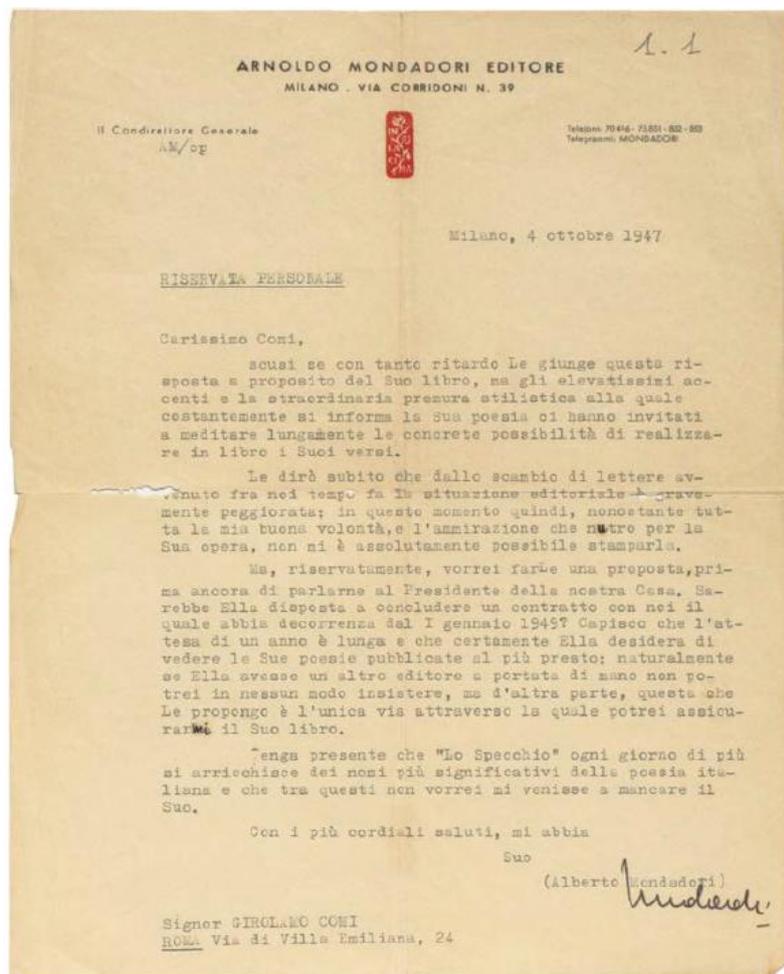
Nella sezione CARTEGGI, che, come già ricordato, non comprende l'EPISTOLARIO COMIANO, sono presenti dodici fascicoli ordinati tematicamente, cioè per argomento della corrispondenza, che raccolgono, rispettivamente, i carteggi con Alberto Mondadori; Marti e Corti; Mario Pannunzio e Furio Monicelli; Anceschi; Ballerini, Cassieri e Pagano; ancora Cassieri; un fascicolo dal titolo COLLOQUI DE «L'ALBERO», che contiene, fra le altre, lettere di Anceschi, Bo, Caproni, Emilio Cecchi, De Robertis, Luzi, Quasimodo e Soffici; Giovanni Necco; Falqui; Fallacara; Massimo Franciosa; Roberto Pane. La corrispondenza contenuta in questa sezione, in massima parte non ancora trascritta, costituisce una risorsa documentaria ancora tutta da esplorare. Le tre lettere che

⁵ Ivi, p. X.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ivi, p. XI.

compongono il fascicolo COMI-ALBERTO MONDADORI, per esempio, permettono di ricostruire la vicenda della promessa e mai realizzata pubblicazione di *Spirito d'armonia* presso l'editore milanese: in una lettera del 4 ottobre 1947, Alberto Mondadori propone a Comi di pubblicare la raccolta nella prestigiosa collana dello «Specchio» entro il 1949 («Tenga presente che «Lo Specchio» ogni giorno di più si arricchisce dei nomi più significativi della poesia italiana e che tra questi non vorrei che mi venisse a mancare il Suo»); nella minuta di una lettera di Comi a Mondadori, datata 10 ottobre 1949, il poeta chiede spiegazioni all'editore sui motivi del continuo rinvio («So che certa poesia non invecchia e che – come certi vini – guadagna anzi a stagionare... Ma non è così dei poeti: essi invecchiano e, a un dato momento, han pur ragione di desiderare di vedere stampata la loro opera»); nella risposta dell'editore, datata 18 ottobre 1949, Alberto Mondadori rimanda ancora la pubblicazione «non prima [...] del prossimo autunno 1950», facendo evidentemente spazientire Comi, che alla fine decide di pubblicare il libro autonomamente presso le sue Edizioni dell'Albero.



Lettera di Alberto Mondadori a Girolamo Comi del 4 ottobre 1947. Lucugnano (Lecce), Archivio Comi

La sezione COLLABORATORI. «ALBERO», suddivisa in ventuno fascicoli, uno per ogni autore presente, contiene i manoscritti e i dattiloscritti di alcuni dei principali collaboratori della rivista, per la maggior parte poi effettivamente pubblicati in quella sede. Tra le carte più interessanti si segnalano diversi manoscritti di Anceschi, il dattiloscritto della poesia *Versi di fine d'anno* di Caproni, due pezzi di Ciardo e due di Ferrazzi, i contributi di Maria Corti, Luzi, Macri e Pierri, diverse poesie e traduzioni di Vittorio Pagano, alcune delle quali con dedica autografa, e il dattiloscritto della sua *Antologia dei poeti maledetti*.

L'ultima sezione, VARIE, contiene trentadue fascicoli, ordinati per autore, che raccolgono materiale non direttamente riconducibile alla rivista o all'attività editoriale di Comi. Tra questi documenti si trovano il dattiloscritto di alcune poesie di Ercole Ugo D'Andrea, un manoscritto di Ferrazzi e i dattiloscritti dell'antologia dei *Poeti italiani del Novecento* curata da Francesco Lala e della raccolta *Litanie di San Martino* di Piero Pellegrino.

Nel corso degli anni, le ricerche condotte sui documenti conservati a Casa Comi hanno portato alla pubblicazione di alcune carte d'autore inedite. Alcuni manoscritti comiani sono stati pubblicati da Donato Valli nella nuova serie della rivista «L'Albero», da lui diretta assieme a Oreste Macri. In *Dieci lettere di G. Comi a se stesso* (1970) Valli raccoglie un gruppo di lettere risalenti agli anni Venti e Trenta, scritte «più per un'esigenza di conferma di sé che per un bisogno di reale comunicazione con l'altro da sé»⁸. Oltre a fornire uno spaccato del periodo romano di Comi, compreso, per esempio, anche un ritratto piuttosto dissoluto di Julius Evola («Io ebbi a colazione Evola e Papi [...]. Tutto andò bene. Evola bevve come un mago. Papi mangiò come un papa. [...]. Evola andò via che era *verdastrò*: non so come sia andato a finire»⁹), le lettere contengono anche alcune considerazioni dell'autore sulle poesie composte in quel periodo. Nella lettera del 6 giugno 1927, per esempio, Comi scrive, a proposito del *Cantico dell'Albero*: «Sono trentasei versi, costosissimi. Mi hanno dissanguato. Giorno e notte è stato un lavorio accanito. Ma credo, anzi sono sicuro di aver dato alla sostanza di questo poema esattamente l'espressione e le dimensioni che mi ero prefisso di dare [...] Ho fornito *a me stesso* (non mi premono gli altri), per la prima volta, la prova che anche in una *quantità relativamente* considerevole di *volume verbale*, si può realizzare la *sintesi* e la *quantità*, sia lirica, sia concettuale, sia tecnica, sia estetica, sia metafisica. (Sento il bisogno di stringermi la mano)»¹⁰; mentre nella lettera del 22 novembre 1933, a proposito della prima stesura del *Canto di Adamo*: «E tutto a un tratto, non so come, mi rimisi a scrivere quasi per gioco e da *calligrafo* senza nessuna specifica voglia o intenzione di comprendere chicchessia. E scrissi così tutta una facciata di endecasillabi senza una cancellatura, senza una pausa [...]. E mi

⁸ D. VALLI, *Dieci lettere di G. Comi a se stesso*, in «L'Albero», n. 45, 1970 (n.s.), p. 132.

⁹ *Ivi*, p. 134.

¹⁰ *Ibid.*

trovai *padrone*, dopo non so quanto tempo, di 60 endecasillabi in *carne e ossa*, così come son fatto io»¹¹. Il secondo dattiloscritto pubblicato da Valli è *Dramma senza dramma (Scherzo o gioco scenico-letterario)* (1971), testo pressoché contemporaneo alla stesura delle liriche di *Adamo-Eva* (Al Tempo della Fortuna, 1935), e dunque risalente al periodo della conversione al cattolicesimo, che può servire a chiarire «la storia interna di un poeta nelle sue esaltazioni e nei suoi abbattimenti, nella fede e nel dubbio»¹².

Sicuramente, però, il lavoro che risente di più dell'analisi dei documenti archivistici è la monumentale *Opera poetica* di Comi, curata da Valli e pubblicata da Longo nel 1977. In essa lo studioso fa un raffronto sistematico fra tutti i manoscritti e i dattiloscritti delle poesie presenti nell'archivio e le rispettive versioni definitive nelle raccolte edite in vita; ripropone la prima silloge, *Lampadario* (Frankfurter, 1912), «ripudiata dal poeta e fino a oggi sconosciuta a critici e lettori»¹³; pubblica le poesie disperse in riviste e antologie; e ospita gran parte delle poesie inedite, comprese quelle «di proposito rifiutate, in quanto non mature, non riuscite o non completate: spunti lirici, insomma, fermatisi a metà strada tra l'informità e la completezza»¹⁴. Al fine di una più approfondita comprensione dei testi, Valli ricorre, come già ricordato, anche al supporto del *Diario di casa* e di altri documenti analoghi che ricostruiscono le fasi di stesura delle poesie e riportano alcune riflessioni dell'autore sulla sua poetica. Un esempio su tutti è rappresentato da questo passaggio del *Diario* del 27-28 febbraio 1959, riportato da Valli per ricostruire l'intenso travaglio spirituale in cui venne composto *Fra lacrime e preghiere*, l'ultima raccolta pubblicata in vita da Comi: «In queste notti di intensa sofferenza intravedo l'aurora di eccezionali conquiste dell'anima finalmente slegata dalla carnalità e dalla concupiscenza del mondo. Non immaginavo di attuare dentro di me questo novissimo e purissimo stato d'amore in Dio»¹⁵.

Gli altri studi che si sono basati sull'analisi dei documenti d'archivio si concentrano essenzialmente sui carteggi. Il primo, in ordine di tempo, è stato condotto da Gianfranco De Turrís, il quale ha pubblicato le *Lettere di Julius Evola a Girolamo Comi. 1934-1962* (Roma, Fondazione Julius Evola, 1987), in seguito riprese e approfondite anche da Gigi Montonato nel volume *Comi-Evola. Un rapporto ai margini del fascismo* (Galatina, Congedo, 2000). Nel 1988 Gino Pisanò ha inaugurato i suoi studi sui carteggi con un articolo sul rapporto fra Comi e Luigi Corvaglia, seguito poi, due anni dopo, da un contributo che analizza tre lettere indirizzate a Erminia de Marco, prima moglie del poeta, a firma di Sibilla Aleramo, che non solo ha frequentato Comi negli anni romani

¹¹ Ivi, p. 139.

¹² ID., *Introduzione*, in COMI, *Dramma senza dramma (Scherzo o gioco scenico-letterario)*, in «L'Albero», n. 47, 1971 (n.s.), p. 125.

¹³ VALLI, *Piano dell'edizione*, in COMI, *Opera poetica*, Ravenna, Longo Editore, 1977, p. 8.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ ID., *Descrizione dei testi poetici*, in COMI, *Opera poetica*, cit., p. 410.

ma lo ha persino ricordato in un passo di un suo romanzo del 1927, *Amo dunque sono*, attribuendogli lo pseudonimo di Emirico:

Un antico amico m'ha telefonato ch'era qui per qualche ora e m'invitava a pranzo con altra gente al Pincio. Lumi, eleganze, discorsi vivaci. Al ritorno, distanziandoci un poco dalla compagnia, l'ospite s'è informato della mia situazione. La notte estiva dal viale fronzuto e profumato si stendeva su Roma con vasto e queto respiro. Amico di iersera e di sempre, il buon Emirico m'ha mandato stamane un biglietto da mille, con qualche parola di fede, e un flacone d'essenza di rosa, di Coty. Fraterno, non m'ha mai baciato neppure la punta delle dita. A Milano, a Napoli, qui, non so più quante volte, in incontri inattesi, ha indovinato sempre prima ch'io parlassi, e sempre m'ha aiutata, così, con dolcezza infinita, quasi arrossendo, quasi chiedendo lui perdono¹⁶.

Il successivo articolo di Pisanò prende in esame alcune lettere e altri inediti «salentini» di Alfonso Gatto, che dimorò per la prima volta nel palazzo baronale nel 1962 (l'ultimo soggiorno a Lucugnano risale al febbraio 1968, due mesi prima della scomparsa di Comi)¹⁷. Al di là del carteggio, va ricordata, in questo caso, la splendida testimonianza che il poeta salernitano, in occasione di quella visita, affidò alle pagine dell'*Album*, in parte incisa anche su una targa commemorativa affissa nell'atrio del palazzo:

Nel silenzio e nella calma della tua casa
 anche le parole non fanno rumore, vengono
 da lontano, fermano l'anima, a deciderla,
 a specchiarsi. Così, sul paesaggio di
 questa terra, la luce – per troppa luce –
 non è più luce, ma la reliquia di
 un evento, la rovina di un ordine.
 Forse lasciammo il nostro gesto, un
 giorno: forse vediamo quello che
 «abbiamo creduto di vedere».
 Questa è la casa della tua poesia, caro
 Girolamo Comi: e io so di che timbro,
 di che squillo, è lo specchio della tua
 parola.

¹⁶ S. ALERAMO, *Amo dunque sono*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 117.

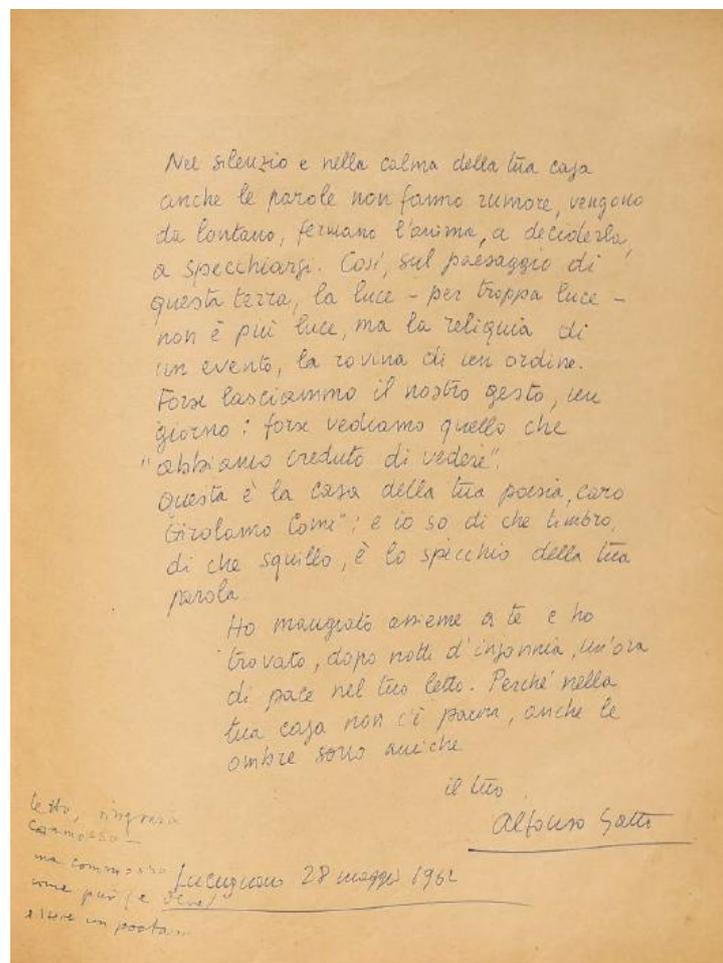
¹⁷ Cfr. PISANÒ, *A proposito di Comi. Inediti salentini di Alfonso Gatto*, in «SudPuglia», giugno 1990.

Ho mangiato assieme a te e ho
 trovato, dopo notti d'insonnia, un'ora
 di pace nel tuo letto. Perché nella
 tua casa non c'è paura, anche le
 ombre sono amiche

il tuo

Alfonso Gatto

Lucugnano 28 maggio 1962



Autografo di Alfonso Gatto nell'Album dell'Accademia salentina. In basso a sinistra: ringraziamento autografo di Girolamo Comi. Lucugnano (Lecce), Archivio Comi

Nel 1991, oltre a un articolo dedicato alla corrispondenza con Caproni, che contiene dei giudizi molto interessanti non solo sulla poesia (in particolare sull'allora fresco di stampa *Spirito d'armonia*: «Spero di poterti dire un giorno, a stampa o alla meno peggio, i fascino fortissimi e anche le repulsioni che provo leggendoti: come di chi vien fatto entrare in un palazzo d'oro,

abituato al duralluminio delle case economiche», lettera del 15 luglio 1954) ma anche sulla persona di Comi («Sei un vero signore dello spirito, e oggi di cavalieri dello spirito ce n'è tanto bisogno», lettera del 13 ottobre 1962), Pisanò ha anche studiato e trascritto, in un unico articolo, le lettere di Ungaretti e Montale¹⁸. Se la corrispondenza con il primo ha per oggetto un pezzo su Nerval per «L'Albero», quella con Montale riguarda, invece, un divertente episodio che lo vide coinvolto, suo malgrado, in un equivoco con Comi. «Uno sconosciuto, spirito bizzarro – racconta Pisanò – aveva inviato a Comi, in Lucugnano, un telegramma, con firma apocrifa di Montale, col quale il poeta degli *Ossi* annunciava al Salentino una sua visita e lo pregava di accoglierlo alla stazione di Lecce (dove sarebbe giunto con la sua segretaria)». Non solo Comi attende invano l'arrivo di Montale, ma, dopo una lettera con le sue rimostranze e la successiva risposta del poeta ligure («io non ti ho telegrafato nulla [...]. Aggiungi poi che non ho segretarie e che se ne avessi una non la porterei in casa di amici», lettera del 7 ottobre 1954), pochi giorni più tardi ricasca nello stesso scherzo, riscrive a Montale manifestando la propria delusione e riceve una nuova risposta, piuttosto secca e ironica: «D'ora in poi cestina tutti i telegrammi firmati Montale; se dovessi venire a Lucugnano arriverei in incognito e senza preavviso. Ma sarà difficile» (lettera dell'11 novembre 1954).

Dopo il già menzionato saggio sull'Accademia salentina del 1994, che ricostruisce la storia del sodalizio di Lucugnano attraverso l'esame di alcuni inediti, trascrivendo anche parte di quei documenti come, per esempio, i verbali di alcune sedute, una scelta della corrispondenza di Comi con Macri, Anceschi e la Corti, una memoria inedita di Ferrazzi, ecc., Pisanò termina il ciclo di ricerche sull'epistolario con uno saggio dedicato al carteggio e al lungo legame di amicizia con Carlo Betocchi¹⁹ (1996), cui viene riconosciuto non solo il merito di essere stato fra i primi a riconoscere il valore della poesia di Comi, ma anche di avergli fatto da mentore in quegli anni di forte travaglio spirituale, introducendolo negli ambienti letterari più avanzati del tempo, tanto da permettere a Pisanò di concludere che «per quegli anni così cruciali nella storia letteraria del nostro Novecento, non si possa parlare di isolamento del salentino se non in senso strettamente geografico»²⁰.

Anche Valli, nel frattempo, aveva ripreso le sue ricerche sui materiali dell'archivio, pubblicando uno studio sul carteggio con un altro poeta di origine pugliese, Luigi Fallacara, da cui emerge un rapporto umano e letterario di grande intensità: «Raramente – scrive Valli – è dato assistere nelle vicende della letteratura italiana, spesso contrassegnate da polemiche, maliziose

¹⁸ Cfr. ID., *Lettere inedite di G. Caproni a G. Comi*, in «SudPuglia», marzo 1991 e ID., *Asterischi comiani. Lettere inedite di Ungaretti e Montale*, in «SudPuglia», settembre 1991.

¹⁹ Cfr. ID., *Il sodalizio Betocchi-Comi*, in ID., *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento. Caproni Macri Pagano Coppola*, Galatina, Congedo, 1996, pp. 7-40.

²⁰ Ivi, p. 15.

allusioni, stroncature o significative indifferenze, a un sodalizio di tale consonanza culturale, via via cresciuto con gli anni fino a raggiungere mete di autentica fraternità spirituale»²¹.

Di «sodalizio» Valli tornerà a parlare anche a proposito del rapporto con Michele Pierri in un contributo presentato in occasione del Convegno internazionale dedicato a Comi nell'ottobre del 2001. Dal carteggio fra i due emerge una relazione caratterizzata da alti e bassi, che trova, secondo Valli, «un significativo punto di contatto nella accettazione della fede cattolica, ma anche profonde divergenze nella valutazione del fatto religioso in sé preso»²². I loro contrasti, però, non sono di natura esclusivamente “spirituale”, ma si estendono anche a questioni letterarie, e riguardano in particolare il progressivo disimpegno di Pierri dalla collaborazione con «L'Albero», interrottasi già a metà degli anni Cinquanta: «Dal 1956 al 1961, l'ultimo anno in cui è dato rintracciare cenni di corrispondenza, non esistono che rare lettere di pura convenienza e di sempre affettuoso ricordo con reciproci inviti, puntualmente disattesi, ad essere più vicini e presenti»²³.

Dopo Carlo Caporossi, che ha utilizzato materiali d'archivio sia per il suo intervento confluito negli Atti del Convegno del 2001, sia soprattutto per la monografia *Ascetico narciso* (Olschki, 2001), integrandoli spesso con testimonianze di familiari e altri documenti privati, lo studioso che più recentemente si è interessato alle carte di Comi è stato Antonio Lucio Giannone, il quale ha approfondito il carteggio fra Comi e l'autorevole critico romano Arnaldo Bocelli, che ebbe un ruolo fondamentale nella valorizzazione della sua poesia. Le lettere, che vanno dall'inizio degli anni Trenta alla fine dei Sessanta, fanno emergere un rapporto «sempre basato sull'estrema franchezza e libertà di giudizi da parte di entrambi»²⁴: la loro lunga relazione, infatti, non esime Bocelli dall'avanzare alcune perplessità sulla prima fase della poesia di Comi, che, da parte sua, non esita a segnalare il proprio garbato dissenso su alcune delle riserve espresse dal critico.

²¹ VALLI, *Civiltà letteraria in Puglia. Il sodalizio Comi-Fallacara*, in ID., *Assaggi di poetica contemporanea*, Cavallino, Capone, 1990, p. 81.

²² ID., *Contemplazione d'emblemi. Il sodalizio Comi-Pierri*, in *Girolamo Comi. Atti del Convegno internazionale, Lecce-Tricase-Lucignano, 18-20 ottobre 2001*, a cura di P. Guida, Lecce, Milella, 2002, p. 287.

²³ Ivi, p. 304.

²⁴ A.L. GIANNONE, *Un poeta e il suo interprete: il sodalizio Comi-Bocelli*, in *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, I, a cura di M. Cantelmo e A.L. Giannone, Galatina, Congedo, 2008, pp. 393-410; ora in ID., *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, Lecce, Milella, 2013, p. 95.

GIULIA VANTAGGIATO

VITTORIO BODINI E LECCE: DALLO ZIBALDONE A BAROCCO DEL SUD

Vittorio Bodini, nato a Bari nel 1914 ma leccese d'adozione, è una delle voci più interessanti del panorama novecentesco salentino, sebbene la sua esperienza di poeta, prosatore, ispanista e mediatore culturale possa essere collocata in un contesto senza ombra di dubbio nazionale e persino europeo. In questa sede sembra opportuno ricordare almeno la sua prima raccolta poetica, *La luna dei Borboni*¹ e le prose di argomento salentino raccolte nel volume *Barocco del Sud*²: le tematiche di un Sud non solo geografico ma «esistenziale», il colore della pietra leccese e alcuni nuclei concettuali come l'essenza a-storica di Lecce sono infatti alcuni degli elementi che, presenti nelle opere sopra citate, saranno riscontrabili anche nelle prose di cui ci si accinge a dare notizia. Il Sud, oggetto di sentimenti ambigui da parte del poeta, subisce, nella scrittura poetica di Bodini, un vero e proprio processo di astrazione, finendo con il rappresentare una dimensione «altra», fuori dal tempo e dalla storia. Questa concezione nasce però da uno studio approfondito della propria terra, e, più nello specifico, del suo svilupparsi nel corso dei secoli.

Di queste ricerche sono testimonianza le pagine della *Storia di Lecce*, contenute nello *Zibaldone Leccese*, un insieme di appunti, suggestioni, raccontini o dialoghi spesso incompleti che confluiranno poi nelle raccolte poetiche. Ritrovato nell'Archivio Bodini, presso la Biblioteca Centrale dell'Università del Salento, esso è databile sicuramente in un periodo collocabile dopo il rientro dalla Spagna, e molto probabilmente ai primi anni Cinquanta, in contemporanea quindi con le prime prose di *Barocco del Sud*. Nello *Zibaldone*, gli scritti che possono ricollegarsi al nucleo della storia di Lecce sono tre: se ne presenterà una breve introduzione, riservando poi alle prossime pagine la trascrizione e la fotocoproduzione del testo manoscritto.

Il fascicoletto I è intitolato «Storia di Lecce» e già in questa scelta sobria e piuttosto tecnica l'Autore suggerisce preziosi indizi per risalire alle sue fonti: Bodini, infatti, stende questo primo testo attingendo a una fonte ben precisa, la *Storia di Lecce* scritta da Gregorio Carruggio³, di cui si preoccuperà di raccontare le vicissitudini editoriali nel fascicoletto II. Carruggio, consapevole della «naturale malevolenza» dei suoi concittadini, decise – al principio del secolo – di far credere che

¹ V. BODINI, *La luna dei Borboni* (1952), a cura di A. Mangione, Nardò, Besa, 2006.

² BODINI, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A.L. Giannone, Nardò, Besa, 2003.

³ H. KRASS, *Storia di Lecce* (Traduzione dal tedesco con note di Gregorio Carruggio), Bari, Laterza & Polo, 1936.

questo libro, scritto da uno storico tedesco, tale Hebert Krass⁴, fosse stato da lui solo tradotto in italiano, guadagnandosi così il consenso dei lettori. Quando però la truffa fu scoperta, lo scrittore fu vittima di uno scandalo, e il suo libro cadde nel dimenticatoio. Bodini, che evidentemente apprezza in qualche modo il lavoro di ricostruzione storica effettuato da Carruggio, racconta questo episodio non solo per amor del vero, ma lo assume proprio come emblema, in un certo senso, dell'anima dei leccesi e della loro «naturale malevolenza»:

Ci fu uno scandalo e l'autore fu smascherato e ingiuriato per la sua truffa. Non si pensò invece a complimentarlo per essere stato molto più che un semplice traduttore d'un'opera che avevano poco prima lodato.

Il fascicoletto I è suddiviso in una prima parte introduttiva, che fa il punto sulla preistoria di Lecce e sulle sue origini legate al mito, cui seguono tre paragrafi che riassumono la storia della città sotto il *dominio romano*, le vicissitudini succedute al *crollo dell'impero* e l'insediarsi del potere *normanno*.

L'Autore riprende il testo di riferimento in modo molto preciso, talvolta ricopiando addirittura interi periodi, talaltra riassumendo interi capitoli in poche frasi, come nel caso del dominio normanno. Questo modo di procedere può essere spiegato dal fatto che la ricerca di Bodini non è finalizzata a una ricostruzione storicamente accertata, o per lo meno non solo a questo, ma a individuare, all'interno dei rivolgimenti storici della città, la sua essenza, il suo essere nella storia, o fuori di essa, a intravedere insomma in accadimenti realmente succedutisi l'*anima* della città, e quindi anche dei suoi abitanti.

Quasi come legati da un rapporto causa-effetto, gli avvenimenti sembrano indissolubilmente collegati alla natura stessa di Lecce, e a un certo punto, leggendo questi scritti, sembra perfino di cadere nell'illusione che niente potesse andare in modo diverso; questa assurdità dell'esistenza, questa sorta di «incantesimo» in cui la città vive, come sospesa, trovano un corrispettivo in quella che Bodini definisce nel fascicoletto II la «speculazione della topografia inutile» che, se da un lato ha risparmiato a Lecce saccheggi e devastazioni, escluso quello operato da Totila nel 542⁵, dall'altro la relega in una dimensione *astorica e artificiale*:

Che razza di idea avranno avuto a fondare una città in questo punto? Si direbbe che l'abbiano scelto come si sceglie un nascondiglio: vediamo dov'è che nessuno s'immaginerebbe di cercarla. Perché nessuno ci pensasse occorre evidentemente che non vi fosse un solo motivo perché sorgesse in quel punto una città. E così era di fatti. Con tanta costa, non è sul mare; con tanta campagna fertile, è sul

⁴ Bodini parla in realtà di Herbert Krass, ma è evidentemente un refuso dell'autore.

⁵ Su questa data ci sono delle discordanze: nel fascicoletto I Bodini indica, giustamente, questa data, riportata anche da Carruggio; nel fascicoletto II la data, riferita allo stesso evento, è il 536.

punto più pietoso. Di questa speculazione della topografia inutile non poco è passato nell'indole degli abitanti, la cui vita si svolge come nella provvisorietà d'una sala d'aspetto d'una stazione, dove non si possono stabilire delle relazioni stabili, ed è inutile sprecare sentimenti diretti a gente destinata a prendere un altro treno.

La costruzione sintattica suggerisce la natura intrinsecamente contraddittoria della città, che nega, con il suo esistere in quel modo, la propria essenza cittadina, nonché la propria fedeltà a sé stessa, come testimonierebbe, nell'interpretazione di Bodini, il cambiamento del nome durante la dominazione normanna e la convivenza nello stemma, sotto forma di rebus, dei due nomi, delle due identità di Lecce, *Lupiae* e *Litium*.

Il fascicoletto III prosegue sulle orme di questa ricostruzione, sottolineando ancora una volta l'isolamento storico-geografico di Lecce, la sua lontananza dai teatri di guerra e di avventura e il conseguente abbandono cui veniva costretta dai conti normanni e francesi che ne avrebbero dovuto curare l'amministrazione. L'interesse per la storia come simbolo di una «condizione dell'anima», più che per un'approfondita conoscenza degli eventi, è ampiamente manifestato anche dallo scarso rilievo che Bodini concede alla figura di Maria d'Enghien, da lui stilizzata in poche righe: «E Maria d'Enghien che fu la sola a occuparsi degli affari della città non lo fece se non dopo aver accarezzato l'ambizione d'esser regina ecc. “Se moro morirò regina”», mettendo ancora una volta in risalto la marginalità di Lecce negli interessi dei personaggi storici che di volta in volta si avvicendano sulla scena. Nella sua *Storia* Carruggio le aveva invece dedicato un intero capitolo, offrendone un profilo a tutto tondo come donna e regnante, e sottolineandone anche la sua importanza per l'incivilimento della città⁶.

Per l'Autore «nella dominazione spagnola, poi borbonica la città trovò ciò che voleva, ciò per cui era nata: il quieto vivere»: in questi due righe si trova *in nuce* l'essenza della storia di Lecce secondo Bodini, ma anche l'essenza della sua stessa poetica. È in questo momento che matura nella mente dell'Autore la dimensione «borbonica» di Lecce, che si intreccia subito con l'altra chiave di lettura, quella del barocco: «In quel tempo fiorì la città, veramente fiorì nella docile materia della sua pietra: l'ozio e il capriccio si sbizzarrirono in centinaia di chiese e di palazzi». E questo è anche il punto di massima distanza tra l'Autore e la sua fonte: «Questo capitolo che il nostro storico intitola “Periodo antistorico spagnolo” è l'unico in cui la città abbia vissuto in armonia con la storia. Di contraddizioni simili son lastricate le sue strade».

⁶Cfr. KRASS, *Storia...*, cit., capp. VII e VIII.

Si possono così individuare alcuni dei nuclei fondamentali del Sud di Bodini: la tranquillità che spesso si trasforma in ozio e noia, il ritardo, la marginalità e, non ultima, la contraddizione che, come un fiume carsico, attraversa questa terra, per rivelarsi di tanto in tanto all'intuizione del poeta.

* La *Storia di Lecce* consiste di tre fascicoletti manoscritti contenuti in un blocco per appunti insieme ad altro materiale manoscritto e dattiloscritto. Il blocchetto, su cui l'autore stesso ha scritto «Storia di Lecce», è contenuto a sua volta in una cartellina intitolata «ZIB. LECCESE», di misura 18,5 x 25,4 cm, con campi indicati da termini spagnoli: *Calle, Población, Nombre, Año*; sul margine superiore è invece riportato con scritto di altra mano «BODINI VITTORIO/ ZIBALDONE LECCESE». Tale materiale è compreso nella serie III (prosa di invenzione), busta 19, fascicolo 80, sottofascicolo 15 dell'Archivio Bodini.

Storia di Lecce

L'età preistorica⁷ ha⁸ nel Salento una testimonianza importante nella Grotta Romanelli (scoperta da Paolo Emilio Stasi credo a principio del secolo)⁹ che mostra segni di gran valore sull'antichità dell'uomo. Nei pressi della grotta furono trovati i resti di carbone e ceneri attestanti l'uso dei focolari. È fra le più antiche d'Italia – dopo la caverna dei Balzi Rossi.

Remotamente avranno abitato la regione gli Italioti, a cui risalirebbe l'uso di specchie e di trulli.

Invasioni di japi, peucezi¹⁰, messapi e calabri¹¹ – popolazioni che vengono secondo alcuni da Creta¹² secondo altri dall'Illiria, da una parte e dall'altra¹³.

Case e recinti¹⁴ di mura con pietroni megalitici si sostituiscono alle primitive costruzioni italiote.

Il più antico¹⁵ monumento di Lecce è l'ipogeo messapico ritrovato nell'atrio del palazzo Guarini, via Palmieri. Secondo un'iscriz. Messapica è dedicato a Eczena di Pirro.

Leggenda: la città¹⁶ sarebbe stata fondata da Malennio¹⁷. Il greco Idomeneo – re di Creta¹⁸ – tornato a Creta¹⁹ dopo la guerra di Troia e²⁰ non potendovi rimanere per rivolta²¹ del suo popolo sbarcò qui e tolse in moglie la figlia di Malennio.

Roma

C'è Lupiae e Rudiae, due paesi vicinissimi o l'uno è sobborgo dell'altro²².

Uniche testimonianze²³ dei primi tempi²⁴ della conquista romana:

a) Quinto Ennio, nato a Rudiae nel 239 a.C.²⁵

Dice: “Noi (io)²⁶ siamo²⁷ Romani che fummo prima Rudici”.

⁷ L'età preistorica] *precedono quattro righe cassate con cassature interne riportate tra parentesi uncinata*: <Gli Italioti abitavano remotamente la regione; avevano specchie e trulli.> Dell'età preistorica s'è trovata testimonianza <importantissima> nella Grotta Romanelli che presenta <il maggior nu[mero]> <grandissimi> molti (*sps. a grandissimi*) elementi importantissimi sull'antichità dell'uomo.

⁸ ha] *sps. e poi cassato* mostra

⁹ del secolo)] *segue punto fermo e poi cassato* Questa grotta

¹⁰ peucezi] *ins. nell'interl. superiore*

¹¹ e calabri] *ins. nell'interl. superiore, segue parola ill. cassata*

¹² Creta] *segue in interl. superiore da una civiltà pre-ellenica ed [ill.]*

¹³ da una parte e dall'altra] *ins. in rigo dopo punto fermo*

¹⁴ recinti] *prima pietroni*

¹⁵ Il più antico] *prima* Fra i [più antichi]

¹⁶ la città] *prima* secondo

¹⁷ Malennio] *segue cassato* re (*ins. in rigo*) salentino (*ins. in interl.*)

¹⁸ -re di Creta-] *ins. in interl. superiore*

¹⁹ tornato a Creta] *sps. a sbarcato* su queste terre

²⁰ e] *per errore* è

²¹ rivolta] *prima* insurrezione

²² dell'altro.] *segue cassato* Quinto [Ennio]

²³ Uniche testimonianze] *prima* Unici segni. Uniche *da* unici, testimonianze *sps. a* segni

²⁴ dei primi tempi] *ins. in interl. superiore*

²⁵ a)... 239 a.C.] *prima* a) l'anfiteatro e gli anfiteatri, a) *da* b)

b) L'anfiteatro o i 2²⁸ anfiteatri (non s'è ancora deciso se quello piccolo è greco o romano)²⁹.

Il grande è del I sec. dopo Cristo.

Più tardi, l'imperatore Adriano fondò il porto col suo nome³⁰ sull'Adriatico.

Qui sbarcò _____³¹ che convertì Sant'Oronzo, patrizio leccese, che unitamente ai suoi amici o famigli Giusto e Fortunato, ebbe poi la testa mozzata sotto Nerone³².

Stemma della città – La lupa³³ col leccio è stemma che appare in epoca normanna, cioè dopo il 1000³⁴. La lupa³⁵ vuol rappresentare³⁶ un ricordo della antichità romana della città.

Mia ipotesi³⁷: Lo stemma sarebbe stato coniato, semplicemente, a modo di rebus, per significare³⁸ i due nomi di Lecce, l'antico e il nuovo³⁹, *Lupiae* e *Litium*⁴⁰. Tanto più⁴¹ se lo stemma⁴² comincia ad apparire in epoca normanna, cioè quando è sopraggiunto da poco il cambiamento di nome, che dovette avere luogo verso il 1000.

*Dopo la*⁴³ *caduta di Roma*

Non si sa nulla. Certamente si saranno susseguite le invasioni barbariche. Come tutto il sud fu soggetta al dominio bizantino. La città decadde⁴⁴, la popolaz. diminuì. Nel 542 si trovò nella zona della guerra fra⁴⁵ [i] Bizantini e i Goti di Totila, che la saccheggiò nel 542.

Nel 544 fu donata da Giustiniano alla Chiesa insieme con Gallipoli. La città fu sottoposta a onerose gravezze fiscali contemporaneamente da parte del governo imperiale bizantino e da parte della Chiesa. Nel 680⁴⁶ cadde sotto i Longobardi con Taranto e Brindisi, incorporati nel Ducato di Benevento⁴⁷, il resto del Salento restò alla Chiesa.

²⁶ (io) *ins. in interl. superiore*

²⁷ siamo] *prima* fu[mmo]

²⁸ i 2] *prima* gli

²⁹ greco o romano)] *ins. in interl. inferiore*

³⁰ col suo nome] *ins. in interl. superiore*

³¹ _____] *la lacuna è dell'Autore*

³² Qui sbarcò... sotto Nerone] *ins. in interl.*

³³ La lupa] *segue cassato* romana

³⁴ 1000] *segue dopo il punto fermo breve parola cassata ill.*

³⁵ La lupa] *prima* Evidentemente la lupa; *segue cassato* copiata da Roma

³⁶ rappresentare] *sps. a essere dunque*

³⁷ Mia ipotesi] *prima* "[parola ill.]

³⁸ significare] *prima* rap[presentare]

³⁹ l'antico e il nuovo] *ins. in interl. superiore*

⁴⁰ Litium] *da* Lec[ce]

⁴¹ Tanto più] *prima* (Lezz[e]

⁴² stemma] *segue cassato* avviene

⁴³ Dopo la] *ins. in interl. superiore*

⁴⁴ La città decadde] *prima* Saccheggiata da Totila re dei Goti (re dei Goti *ins. in interl. sup.*) nel 542

⁴⁵ fra] *segue cassato* il governo

⁴⁶ 680] *segue cassato* fu conquistata da

⁴⁷ incorporati nel Ducato di Benevento] *ins. in interl. inferiore*

Nel 773, per sconfitta dei Longobardi, ritornò alla Chiesa. Furono edificate chiese e conventi, istituiti molti ordini religiosi. Sulle coste salentine si andò abbattendo in questo tempo⁴⁸ la furia delle irruzioni moresche.

I Normanni (dal 1000⁴⁹ al 1200)

Di passaggio per l'Italia Meridionale intervengono nella guerra fra Greci e Saraceni⁵⁰. Sono vari mucchi, uno dei quali – la stirpe degli Altavilla⁵¹ – occupa la Puglia e la divide in 12 baronie con Melfi metropoli. Un⁵² Goffredo⁵³ di Altavilla prende il nome⁵⁴ di primo conte di Lecce nel 1055. Lotte fra i suoi nipoti Ruggiero e Boemondo, al quale rimarrà il Principato di Taranto.

⁴⁸ in questo tempo] *prima* per tutto questo tempo, per *non cassato per errore*

⁴⁹ 1000] *sps. ad altra cifra, forse 1019*

⁵⁰ Saraceni] *seguono cassati dopo il punto fermo Alleati corr. in Occupazioni, poi riscr.*

⁵¹ -la stirpe degli Altavilla-] *ins. in interl. superiore*

⁵² Un] *prima parola ill.*

⁵³ Goffredo] *segue cassato Conte di Lecce*

⁵⁴ prende il nome di] *sps. a è il*

[II]

Che razza di idea avranno avuto a fondare⁵⁵ una città in questo punto? Si direbbe che l'abbiano⁵⁶ scelto come si sceglie un nascondiglio: vediamo dov'è che nessuno s'immaginerebbe di cercarla. Perché nessuno⁵⁷ ci pensasse occorreva evidentemente che non vi fosse un solo motivo perché sorgesse in quel punto una città. E così era di fatti. Con tanta costa⁵⁸, non è⁵⁹ sul mare; con tanta campagna fertile, è⁶⁰ sul punto più pietroso⁶¹. Di questa speculazione della topografia inutile⁶² non poco⁶³ è passato nell'indole⁶⁴ degli abitanti, la cui vita si svolge come nella⁶⁵ provvisorietà d'una sala d'aspetto d'una stazione, dove non si possono stabilire delle relazioni stabili, ed è inutile sprecare sentimenti diretti⁶⁶ a gente⁶⁷ destinata a⁶⁸ prendere un altro treno.

L'astuzia, il trucco della topografia valse a risparmiare a questa città⁶⁹ le⁷⁰ devastazioni e i saccheggi⁷¹ che si succedono⁷² dopo la caduta dell'impero normanno nelle altre città, nelle città vere⁷³. Unica eccezione⁷⁴: gli Ostrogoti di Totila che la trovarono per caso nel loro cammino. E la spianarono (536).

Di quanto sia storicamente⁷⁵ artificiale questa città, basti considerare questa circostanza: verso la fine del X sec. o il principio dell'XI essa⁷⁶ cambierà nome. Come⁷⁷ può cambiar nome una città a un tale punto della storia⁷⁸, quando ha già una quindicina di secoli di vita?⁷⁹

Durante⁸⁰ la dominaz. normanna – e cioè fra il 1000 e il 1200, si affermerà il cambiamento del nome, e in più farà la sua apparizione⁸¹ lo stemma della città. Tale stemma è composto d'una lupa ai

⁵⁵ fondare] *segue cassato* qui

⁵⁶ l'abbiano] *prima* abbiamo

⁵⁷ Perché nessuno] *cassato e poi riscr.*

⁵⁸ Con tanta costa] *prima* Di questo calcolo di topografia inutile (*lezione ripresa in seguito variata*)

⁵⁹ è] *prima* era

⁶⁰ è] *segue cassato* in mezzo ai

⁶¹ pietroso] *prima* sterile

⁶² inutile] *segue cassato* qualcosa *corr. in* è rim[asto] *corr. in* ha

⁶³ non poco] *segue cassato* ha

⁶⁴ nell'indole] *prima* nella psicologo[gia]

⁶⁵ come nella] *sps. a* con la; *nella]* *da* la *con aggiunta di* nel *in interl. sup.*

⁶⁶ diretti] *prima* verso

⁶⁷ gente] *segue* che

⁶⁸ a] *segue cassato* la

⁶⁹ a questa città] *segue cassato* molte delle occup[azioni]

⁷⁰ le] *prima* la

⁷¹ saccheggi] *segue cassato* di cui

⁷² succedono] *sps. e cassata parola ill.*

⁷³ vere] *il corsivo è dell'Autore*

⁷⁴ Unica eccezione:] *segue cassato* Totila, che la distrusse nel 536.

⁷⁵ storicamente] *sps. in interlinea superiore*

⁷⁶ essa] *cassato e riscr.*

⁷⁷ Come] *prima* Le

⁷⁸ storia] *segue punto fermo da cui poi la virgola e cassato* I cambiamenti

⁷⁹ vita?] *segue cassato* Bisogna evidentemente che la sua esistenza *corr. in* Solo una cosa artificiale, non una creatura reale

⁸⁰ Durante] *prima* Verso quest[o]

piedi d'un leccio fronzuto. Molte⁸² interpretaz⁸³. sullo stemma, la più comune, e⁸⁴ soddisfacente la vanità dei liciensi, è che la lupa⁸⁵ costituisca un richiamo orgoglioso alla romanità⁸⁶ della città, che nella lupa si sia⁸⁷ inteso di riaffermare il vincolo⁸⁸ coi nipoti di Romolo e Remo. Sono attendibili⁸⁹ tali sentimenti in una popolazione che poco tempo fa ha potuto con indifferenza⁹⁰ lasciare il nome vecchio e prenderne un nuovo⁹¹, come se si⁹² trattasse di cambiarsi di camicia⁹³.

Non so⁹⁴ se questa interpretazione sia mai stata avanzata. Proponiamo l'ipotesi che lo stemma altro non sia che un rebus per ricordare i due nomi, vecchio e nuovo. Così la lupa dovrebbe leggersi Lupiae, il leccio *Litium* o *Lycium*, cioè Lecce.

Una storia falsa non poteva avere che uno storico falso. La storia⁹⁵ dello storico falso è delle falsità storiche di L^x la più singolare, forse la più maliziosa – e con tutta la tristezza che ha la malizia vista dall'altra parte.

Tanto più che questa storia dello storico appartiene al nostro tempo – può controllarla chiunque.

Al⁹⁶ principio del secolo⁹⁷ uno scrittore di L.⁹⁸, uomo⁹⁹ che fra le sue qualità conta¹⁰⁰ abbastanza talento¹⁰¹ ma non, per suo danno, l'indipendenza economica, dubitando che una storia di L. da lui scritta avrebbe mai potuto interessare i suoi concittadini alla cui naturale malevolenza la sua mancanza di danaro annullava anche quei meriti di studioso che poteva avere, riuscì a far

⁸¹ farà la sua apparizione] *prima* vediamo apparire

⁸² Molte] *prima* La soluz[ione]

⁸³ interpretaz.] *prima* supposizioni

⁸⁴ e] *prima* che ci

⁸⁵ lupa] *segue cassato* si

⁸⁶ alla romanità] *prima* alle origi[ni]

⁸⁷ si sia] *prima* abbiano

⁸⁸ il vincolo] *prima* il v[incolo]

⁸⁹ Sono attendibili] *prima* Com'è possibile

⁹⁰ ha potuto con indifferenza] *sps. a* s'è dimenticata persino com'è che si chiamava; o *corr. in* che le era indifferen[te] *corr. in* comunque le era indifferente; *segue cassato* prendere un *corr. in* mettersi un *corr. in* come un

⁹¹ lasciare il nome vecchio e prenderne uno nuovo] *sps. alle cassature prima indicate*

⁹² si] *prima* fosse

⁹³ come se... di camicia] *sts. alle cassature prima indicate*

⁹⁴ Non so] *prima* Proponiamo

⁹⁵ La storia] *segue cassato* dello storico è la più

⁹⁶ Al] *prima* Ai

⁹⁷ Al principio del secolo] *il corsivo è dell'Autore*

⁹⁸ uno scrittore di L] *prima* uno studioso (*segue piccola cassatura*) tedesco pubbl[i]cò]

⁹⁹ uomo] *segue cassato* d'ingegno

¹⁰⁰ conta] *precedentemente* conta(va) poi il contenuto tra parentesi è stato cassato

¹⁰¹ talento] *prima* genio

pubblicare quell'opera¹⁰² gabbandola¹⁰³ per l'opera d'uno storico tedesco, Herbert Krass, che egli aveva tradotto¹⁰⁴.

Il successo incontrato dall'opera indusse qualcuno¹⁰⁵ a ricercare¹⁰⁶ in Germania l'autore. Se ne provò l'inesistenza¹⁰⁷. Ci fu uno scandalo, e l'autore fu smascherato¹⁰⁸ e ingiuriato per la sua truffa. Non si pensò invece¹⁰⁹ a complimentarlo per essere stato molto più che un semplice traduttore di un'opera¹¹⁰ che avevano poco prima lodato¹¹¹.

Questa città¹¹² – a rigore – non consente¹¹³ una storia: solo una cronaca. Ma¹¹⁴ invaghito dell'illustre il nostro storico¹¹⁵ è portato a celebrare¹¹⁶ quella scarsa materia¹¹⁷ che si eleva di un po' sulle cronache (da ciò il fastidio del tono celebrativo), ed eccolo entusiasinarsi per il periodo in cui Lecce fu capitale di contea, sotto i normanni, sotto i Brienne e gli Enghien, e da ultimo Giovanni Orsini del Balzo, ed arrestarsi¹¹⁸, invece, alle soglie della dominazione spagnola, indispettito dall'anonimia in cui il governo accentratore degli aragonesi avrà gettato politicamente questa città.

Ma quale fu l'importanza politica della Contea?

Continuò a non aver storia anche in quei secoli¹¹⁹ e¹²⁰ le vicende dei suoi feudatari non¹²¹

¹⁰² riuscì a far pubblicare quell'opera] *prima* presentò a un editore di Roma <quella sua opera> quella sua opera come(*sps. parola ill.*) traduzione <d'un> dal tedesco da un' (*segue parola cassata ill.*)

¹⁰³ gabbandola] *prima* presentandola

¹⁰⁴ che egli aveva tradotto] *prima* da lui [tradotta]. *Segue cassato* L'opera ebbe successo.

¹⁰⁵ qualcuno] *prima* alcuni

¹⁰⁶ ricercare] *aggiunto nel margine destro in correzione al successivo rigo cassato*: cercare di un *corr.* in ricercare chi fosse propriamente

¹⁰⁷ l'inesistenza] *segue cassato dopo il punto fermo* Non importa, la storia di L. continua a leggersi da quei pochissimi, come opera di Kra[ss]

¹⁰⁸ smascherato] *prima* accusato di

¹⁰⁹ invece] *prima* che in[vece]

¹¹⁰ essere stato... d'un'opera] *sps in interl.* a un'opera <di cui egli>

¹¹¹ che avevano poco prima lodato] *segue cassato* e di cui egli era dunque l'autore e non il semplice traduttore – ciò che innalzava moltissimo i suoi meriti.

¹¹² Questa città] *segue cassato* non comune

¹¹³ consente] *da* parola *ill.*

¹¹⁴ Ma] *segue cassato* il fals[ario] *corr. in* lo storico

¹¹⁵ il nostro storico] *segue cassato* va in cerca di fatti

¹¹⁶ celebrare] *prima* esalt[are]

¹¹⁷ scarsa materia] *segue cassato* di storia

¹¹⁸ ed arrestarsi] *prima cassatura ill.*

¹¹⁹ in quei secoli] *prima* quei

¹²⁰ e] *segue cassato* quel poco

¹²¹ Questa città – a rigore – non consente... dei suoi feudatari non] *questa porzione di testo è evidenziata dall'Autore con una serpentina verticale nel margine sinistro*

[III]

Finché si cerca di [far] coincidere la storia di Lecce con la storia personale di questi insigni avventurieri dal sangue irrequieto che¹²² cercano la gloria su campi più illustri che non sia¹²³ quello di bene¹²⁴ amministrare questa città piantata qui non si sa bene per quale ragione.

Non¹²⁵ saprei dargli torto: anche se molti di essi son poi finiti miseramente. Son pochi i conti normanni o francesi che vissero nella contea: qualcuno non la vide neanche – come¹²⁶ oggi farebbe un ricco proprietario con una lontana¹²⁷ tenuta¹²⁸ toccatagli in eredità. La maggior parte di essi scendevano¹²⁹ a Lecce dopo¹³⁰ qualche rovescio di fortuna: a finire¹³¹ qui, meditando¹³² gli errori commessi, oppure a restaurarsi col riposo finché non gli ritornasse la voglia di ricominciare a correre avventure.¹³³

Rotolavano qui dopo avventure qualche volta ingloriose. Dov'è¹³⁴ che poteva¹³⁵ andare a finire il duca d'Atene dopo la cacciata da Firenze. (E pensare che abbiamo visto tante volte quel quadro di Stefano Ussi: il duca seduto su un seggiolone, affranto: tutt' intorno _____¹³⁶

E¹³⁷ c'era tante volte venuta la curiosità di sapere dov'è che poteva essere andato a finire quell'uomo ormai battuto, cacciato fuori dal gioco della storia. Ma ora lo sappiamo: a Lecce, naturalmente. E Maria d'Enghien che fu la sola a occuparsi degli affari della città non lo fece se non dopo aver accarezzato l'ambizione d'esser regina ecc. “Se moro morirò regina”¹³⁸

Nella dominazione spagnola¹³⁹, poi borbonica la città trovò ciò che voleva, ciò per cui era nata: il quieto vivere. Confinata nel fondo dello stivale, dove le rivoluzioni e i rivolgimenti arrivano in ritardo, come minestre fredde¹⁴⁰ quando non sono più in grado di suscitare passione¹⁴¹ di

¹²² che] *cassato e riscr.*

¹²³ sia] *prima sian*

¹²⁴ bene] *ins. in rigo*

¹²⁵ Non] *prima piccola cassatura e poi, in un secondo momento, Maga[ri]*

¹²⁶ come] *segue cassato si fa con una*

¹²⁷ lontana] *ins. in rigo*

¹²⁸ tenuta] *segue cassato troppo lontana*

¹²⁹ scendevano] *sps. a venivano*

¹³⁰ dopo] *sps. a quando corr. in quando tocca[va] corr. in in seguito a*

¹³¹ finire] *prima venire*

¹³² meditando] *segue cassato la causa dei*

¹³³ avventure] *seguono cassati quattro righe: Così <non> fra la (sps. a una) storia movimentatissima di questi individui e quella calma e pacifica della città <i conti non tornano> i conti (di Lecce) non tornano; e un capoverso pure cassato: L'unico elemento che offre q[uesto]*

¹³⁴ Dov'è] *prima Per esempio dov'è*

¹³⁵ poteva] *prima andò, segue cassato a fi[nire]*

¹³⁶ _____] *la lacuna è dell'Autore*

¹³⁷ E] *prima Do[v'è]*

¹³⁸ regina] *prima da [regina]; segue capoverso cassato: Cacciata via tornò a Lecce*

¹³⁹ Nella dominazione spagnola] *precedono cinque righe cassati: Le donne <sono> custodiscono <la s[ola]> il solo elemento mediatore fra <la contea> i conti di Lecce e la città. Lo stesso passaggio del titolo <avvi[ene]> da[i] Normanni ai Brienne e dai Brienne agli Enghien <avviene> è dovuto alle donne*

¹⁴⁰ fredde] *segue cassato senza corr. in che non poss[ono]*

novità¹⁴² e lo si vede dai tempi attuali, nei quali è il solo comune d'Italia che abbia un sindaco monarchico; per di più non attenta a difendersi perché circondata da una pianura aperta da ogni lato: questa coscienza che la storia non dipende da lei¹⁴³, e che data la sua posizione non le resta¹⁴⁴ da fare altro che aggregarsi¹⁴⁵ passivamente, trovarono il loro clima ideale¹⁴⁶ nella tranquillità delle dominazioni. In quel tempo fiorì la città, veramente fiorì nella docile materia della sua pietra: l'ozio e il capriccio si sbizzarrirono in centinaia di chiese e di palazzi.

Questo capitolo¹⁴⁷ che il nostro storico intitola¹⁴⁸ "Periodo antistorico spagnolo" è l'unico in cui la città abbia¹⁴⁹ vissuto in armonia¹⁵⁰ con la storia. Di¹⁵¹ contraddizioni simili son lastricate le sue strade.

Nel '60¹⁵² vi fu a Lecce un solo arresto¹⁵³. Le notizie qui arrivavano sempre in ritardo. Una notte, la città dormiva, un leccese¹⁵⁴ tornò in città¹⁵⁵ con la notizia che¹⁵⁶ Garibaldi era sbarcato in Sicilia e che l'aveva già quasi tutta occupata. A Lecce ancora non se ne sapeva nulla¹⁵⁷. Due guardie lo fermarono e lo portarono¹⁵⁸ al corpo di guardia. Allora arrabbiato di questa assurdità¹⁵⁹ cercò di sciogliersi dalla stretta¹⁶⁰ e disse: Sangue di Dio! Così fu arrestato per bestemmia e rifiuto di obbedienza. In quel tempo i garibaldini fecero una cosa veramente empia: rovesciarono la statua d'un grande re che era nell'attuale piazza Sant'Oronzo: era la statua del re Carlo V, a cui fu¹⁶¹ dedicato anche¹⁶² un arco di trionfo a Porta Napoli. Carlo V non venne mai¹⁶³ a Lecce come qualcuno potrebbe arguire dall'arco di trionfo che gli fu dedicato all'ingresso di una delle sue porte. Mai venuto, e non ha mai avuto a che fare con Lecce.

¹⁴¹ passione] *prima* alcuna [passione]

¹⁴² di novità] *ins. in interl. superiore*

¹⁴³ da lei] *segue cassato dopo la virgola* l'impossibilità di scegliere gli avvenimenti una volta che siano stati decisi lungo la penisola

¹⁴⁴ le resta] *sps. a c'è*

¹⁴⁵ aggregarsi] *segue cassato* a ciò che è stato

¹⁴⁶ ideale] *prima* più ad[atto]

¹⁴⁷ capitolo] *sps. a periodo*

¹⁴⁸ intitola] *prima* chiama

¹⁴⁹ abbia] *prima* sia

¹⁵⁰ armonia] *sps. a accordo*

¹⁵¹ Di contraddizioni] *prima* Cont[raddizioni]

¹⁵² Nel '60] *prima* Qu[ando] *corr. in* Quando; *segue cassato* qua[ndo] *corr. in* quando Garibaldi sbarcò in Calabria

¹⁵³ arresto] *prima* arrestato

¹⁵⁴ leccese] *prima* cavaliere

¹⁵⁵ tornò in città] *prima* arrivò da fuori

¹⁵⁶ che] *segue* era

¹⁵⁷ A Lecce ancora non se ne sapeva nulla] *ins. in interlinea sup.*

¹⁵⁸ portarono] *da* portavano

¹⁵⁹ assurdità] *segue cassato* bes[temmiando]

¹⁶⁰ stretta] *segue cassato* bestemmiare

¹⁶¹ fu] *segue non cassato* nel

¹⁶² anche] *cassato e riscr.*

¹⁶³ non venne mai] *prima* non era [mai venuto]

Così nell'attuale piazza restò¹⁶⁴ incontrastata l'autorità di Sant'Oronzo che¹⁶⁵

¹⁶⁴ restò] *sps. a sorse, non cassato*

¹⁶⁵ che] *segue cassato mantiene; lo scritto non trova prosecuzione*

Il fascicoletto [I], intitolato «Storia di Lecce» è costituito da 4 fogli a quadretti scritti solo sul r, i primi due con inchiostro nero, gli altri due a matita, di misura 20,8 x 28,5 cm.

Storia di Lecce

[I]

~~Gli Italo-oti abitavano raramente la regione; avevano specie e bulli dell'età preistorica s'è trovata testimonianza importante nella Grotta Romanelli che presenta il maggior numero di elementi importanti nell'antichità dell'uomo.~~

L'età preistorica ha nel talento una testimonianza importante nella Grotta Romanelli (scoperta da Paolo Luntia tra i primi a principio del secolo) ~~che mostra segni di gran valore nell'antichità dell'uomo.~~ Per parte della grotta furono trovati i resti di carbone e ceneri attestanti l'uso di focolari. E' fra le più antiche d'Italia - dopo la caverna di Balzi Rossi.

Rientranche avremmo abitato la regione gli Italo-oti, a cui risalirebbe l'uso di specie e di bulli.

Invasioni di popoli ^{preziosi e tribù} ~~mezogapici~~ - popolazioni che vengono secondo alcune da Creta o secondo altre dall'Ellada, in una parte e ad altre case e ~~preziosi~~ ^{recinti} di mura con focolari megalitici. Si sostengono alle prime tre costruzioni italo-ote.

È il più antico monumento di Lecce è l'ipogeo megalitico ritrovato nell'atrio del palazzo Sgarbi, via Palucchi, secondo una opinione megalitica è dedicato a Eczena di Piero.

Leggenda: ~~la città sarebbe stata fondata da Malennio, e il suo nome deriverebbe dal fatto che fu fondata a notte fonda.~~ Il greco Idonieno sbarcato in qualche nave dopo la guerra di Troia e non potendosi marciare per mancanza di molte del suo popolo sbarcò qui e tolse in moglie la figlia di Malennio.

origina
caduta di Roma

non si sa nulla. Certamente si susseguirono conseguenti le invasioni barbariche. Come tutti il Sud fu oggetto al dominio bizantino. ~~Sostanzialmente era sotto il controllo~~ ~~del~~ ~~542~~ ~~la~~ ~~area~~ ~~decade~~, la popolazione diminuì. Nel 542 si trovò nella zona della guerra fra ~~il~~ ~~governatore~~ ~~Bizantino~~ e i Goti di Totila, che lo riconquistò nel 542.

Nel 544 fu portata da Justiniano alla Chiesa insieme con Saluzza. La città fu restituita a Giulio per essere fruibili contemporaneamente da parte del governo imperiale bizantino e da parte della Chiesa. Nel 680 fu conquistata ~~da~~ ~~Costa~~ ~~di~~ ~~Sto~~ ~~Longobardi~~ ~~con~~ ~~Taranto~~ ~~e~~ ~~Brindisi~~, ~~il~~ ~~re~~ ~~del~~ ~~Gotico~~ ~~verso~~ ~~alla~~ ~~Chiesa~~.

Nel 773, fu sconfitta da Longobardi, ridotta alla Chiesa. Fu una epifora di crisi e inconfine, avvenuta nella sua religione. Sulla costa rocciosa si erge abbazia per ~~la~~ ~~questo~~ ~~tempo~~ ~~in~~ ~~questo~~ ~~tempo~~ ~~col~~ ~~finire~~ ~~della~~ ~~università~~ ~~normale~~.

L'opera è uno *Donus Leseus*, Herbert Gray, *Don Leseus*
 che egli aveva tradotto.

~~L'opera ebbe successo.~~
 Il successo incontrato dalle opere indusse qualcuno a cercare
 di ~~accusare chi fece falsamente~~ in Germania
 l'autore. Se ne provò l'insistenza. ~~Non impati, lo stesso~~
~~del~~ ~~autore~~ ~~colpa~~ ~~di~~ ~~questo~~ ~~scandalo~~, e l'autore fu accusato
 di ~~aver~~ ~~scrittura~~ ~~in~~ ~~una~~ ~~lingua~~ ~~che~~ ~~non~~ ~~era~~ ~~la~~ ~~sua~~ ~~madre~~
 pensò ~~per~~ ~~non~~ ~~avere~~ ~~a~~ ~~completamente~~ ~~per~~ ~~non~~ ~~avere~~ ~~avuto~~ ~~la~~ ~~parola~~
 molto più che un ~~semplice~~ ~~traduttore~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~opera~~
 con ~~gli~~ ~~scrittori~~ ~~che~~ ~~avevano~~ ~~prima~~ ~~scritto~~ ~~la~~ ~~parola~~ ~~e~~ ~~l'idea~~ ~~con~~
 comunque l'autore non ~~il~~ ~~semplice~~ ~~traduttore~~ - ciò che
 malgrado ~~molto~~ ~~intelligente~~ ~~e~~ ~~non~~ ~~aveva~~ ~~scritto~~

Questa città ~~non~~ ~~aveva~~ ~~una~~ ~~storia~~ - a rigore - non ~~aveva~~ ~~una~~ ~~storia~~
 una storia: solo una cronaca. Ma ~~il~~ ~~falso~~ ~~lo~~ ~~storia~~
 immaginata dall'illustre ~~il~~ ~~nostro~~ ~~storico~~ ~~comune~~ ~~era~~ ~~in~~
~~questo~~ ~~è~~ ~~portato~~ ~~a~~ ~~celebrare~~ ~~quella~~ ~~occorrenza~~ ~~matrice~~
~~di~~ ~~storia~~ ~~che~~ ~~si~~ ~~eleva~~ ~~di~~ ~~un~~ ~~po'~~ ~~sulle~~ ~~cronache~~ ~~di~~ ~~in~~ ~~un~~
 il ~~forse~~ ~~del~~ ~~tono~~ ~~celebrativo~~, ed ~~avrebbe~~ ~~potuto~~ ~~estendersi~~ ~~ancora~~
 per il periodo in cui ~~lasciò~~ ~~fu~~ ~~capitale~~ ~~di~~ ~~Contea~~, sotto i
~~Normanni~~, sotto i ~~Briganti~~ e gli ~~Englishi~~, e in ultimo
~~Germani~~, ~~Omni~~ ~~del~~ ~~Balzo~~, e ~~non~~ ~~ad~~ ~~arrestarsi~~, ~~giacché~~
 alle ~~regole~~ ~~della~~ ~~dominazione~~ ~~spagnola~~, ~~indipendente~~ ~~dell'~~ ~~arcidiocesi~~
 in cui il ~~governo~~ ~~accentrato~~ ~~degli~~ ~~aragonesi~~ ~~aveva~~ ~~gettato~~
 politicamente ~~questa~~ ~~città~~

Ma quale fu l'importanza politica della Contea?
 Continuò a non aver storia anche ~~nei~~ ~~in~~ ~~quei~~ ~~secoli~~
 e ~~qual~~ ~~fu~~ ~~le~~ ~~vicende~~ ~~dei~~ ~~suoi~~ ~~feudatari~~ ~~una~~

Il fascicoletto con numerazione [III] raccoglie due fogli a quadri uniti da graffetta, misura 15 x 20,5 cm, scritti con inchiostro nero sia su r che su v («Finché si cerca di...»). Sul v del secondo foglio sono riportati i versi che costituiscono la poesia 10 in *La luna dei Borboni*, di cui qui non si riporta la riproduzione perché non pertinente all'argomento affrontato.

[III]

Finché si cerca di conciliare la storia di Leice con la storia personale di questi uomini avventurieri dal sangue requieto che cercano la gloria su campi più illustri che non sia quella di amministrare questa città piantata qui non si sa bene per quale ragione.

Il ~~stato~~ Non saprei dirgli: torto: anche se molti di essi son poi finiti miseramente. Son pochi i conti normanni o francesi che vissero nella contea: qualcuno non la vide neanche - come si fa un'idea oggi sarebbe un ricco proprietario con una tenuta ^{lontana} tempo lontano toccatagli in eredità. La maggior parte di essi ^{si recavano} a Leice quando: ^{dopo} toccò ^{un} requieto a qualche rovescio di fortuna: a ~~venire~~ venire qui, meditando la ~~causa~~ causa dei gli errori commessi, oppure a restaurarsi col riposo finché non gli ritornasse la voglia di ricominciare a correre avventure.

Cotì ~~era~~ fra ^{la} storia movimentatissima di questi insubditi e quella calma e pacifica della città ~~i conti non tornavano i conti (di Leice) non tornavano.~~

L'unico elemento che offre a Rotolavanno qui dopo avventure qualche volta in gloriose. Per esempio per'è che ~~avrebbe~~ poteva ~~o~~ ~~si~~ andare a finire il duca d'Atene dopo la cacciata da Firenze. (E pensare che abbiamo visto tante volte quel quadro di Stefano Lorenzini: il duca seduto in un seggioleone, affiancato tutti intorno).

È c'era tante volte venuta la curiosità di sapere dov'è che poteva essere andato a finire quell'uomo ormai.

PENS PAPERS

DANIELA MASSAFRA

IL METODO DI UN CANTASTORIE. CONVERSAZIONE CON FRANCESCO GUCCINI

Ci sono dei momenti in cui la relazione sostanziale, e non solo retorica, tra letteratura e musica, e quindi fra la pagina «muta» e la pagina «cantata», legate di fatto ad una medesima tradizione orale – che inizia con gli aedi e continua, attraverso l’esperienza trobadorica, fino ai giorni nostri con quella che Paolo Giovannetti definisce «poesia orale postmoderna», in riferimento al fenomeno cantautorale e al rap¹ – riesce a dar vita a prodotti di notevole valore artistico, a dimostrazione che le due arti sorelle possono non soltanto dialogare, ma anche, fatte salve le specificità dei rispettivi codici e linguaggi, viaggiare insieme. Ne è un esempio la produzione narrativa di Francesco Guccini, che va di pari passo con quella musicale, tanto da poter essere inserita, assieme a questa, in una sorta di «macrotesto» bifronte ma unitario, letterario e musicale.

In un continuo rapporto dialettico tra musicalità della parola e intrinseca letterarietà del suono, nel corso degli anni canzoni e prose narrative si evolvono fino ad abbracciare i medesimi nuclei tematici (situazioni, luoghi e personaggi) che ritornano sistematicamente nel tempo, come a voler «tenere insieme le cose», per citare il poeta americano Mark Strand. Nella produzione del cantautore-narratore modenese si possono individuare, da una parte, elementi di continuità tematica: dall’autobiografismo al *topos* del luogo nativo, fino alla continua ricerca delle radici, l’atavico senso di un’appartenenza socio-geografica che si lega al desiderio sempre vivo di «raccontare e raccontarsi», seguendo, per usare le parole di Roberto Roversi, «il metodo di un cantastorie»²; dall’altra, siamo di fronte a una forte discontinuità stilistica che, rappresentando il vero elemento innovativo della scrittura *tout court* di Guccini, genera, come vedremo, contrappunti e andirivieni tra canzoni e narrazione.

¹ P. GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 190-191.

² Afferma Guccini: «Mi piace definirmi appartenente alla famiglia dei cantastorie, dai quali ho ereditato la tecnica nella costruzione dei versi. A lungo sono stato considerato il cantautore politicizzato per eccellenza, una specie di equivoco cui hanno contribuito in maniera determinante certi eventi storici in virtù dei quali ogni mia affermazione veniva interpretata alla lettera, con l’occhio di quei tempi. Politico è il mio modo di raccontare le cose, quasi mai avulse da una realtà che dal particolare può anche arrivare all’universale. Il mio stile narrativo è strettamente legato a una forma dubitativa espressa attraverso una velata ironia. Il “ma”, il “forse”, l’“oppure” cui ricorro spesso servono a stemperare le mie affermazioni, che sono invece pensieri suscettibili di diverse interpretazioni», F. GUCCINI, *Non so che viso avesse. Quasi un’autobiografia*, Milano, Mondadori, 2010, p. 209.

Possiamo suddividere il lavoro di scrittura di Guccini in tre grandi filoni: il primo, inaugurato da *Cròniche Epafániche* (Milano, Feltrinelli, 1989), è costituito da una trilogia autobiografica e romanzesca, che è venuta completandosi con i successivi *Vacca d'un cane* (Milano, Feltrinelli, 1993) e *Cittanòva blues* (Milano, Mondadori, 2003). Il secondo si compone invece di racconti, più o meno lunghi e molto vari per ambientazione, intonazione e orientamenti, e che muove i passi da quel piccolo capolavoro che è *La cena* (inserito nel 2001 nel terzo volume dei *Racconti italiani del Novecento*, edito dai Meridiani Mondadori a cura di Enzo Siciliano), e continua con le due raccolte successive: *La legge del bar e altre comiche* (1996: con tutto il corollario di tipi comici e di lingue inventate, nate dalle «goliardate» del dopo-spettacolo al Club Tenco), e *Icaro*, edito da Mondadori nel 1998. L'autore, in un'architettura costituita da tante piccole storie autonome, a sé stanti, che fanno accostare la struttura a quella di una raccolta di racconti d'eco calviniana, piuttosto che a quella del “romanzo ben fatto”, di matrice ottocentesca, narra in maniera minuziosa e priva di retorica le piccole storie quotidiane di un universo popolato da personaggi *deracinés*, che potremmo definire stralunati, per ricollegarci alla tradizione dell'area appenninica e padana (Celati, Benati, Cavazzoni). Il terzo campo di attività del Guccini narratore riguarda invece il suo proficuo rapporto di collaborazione con Lorian Machiavelli, giallista bolognese, inventore del personaggio di Sarti Antonio, con il quale darà alla stampe una serie di *thriller* ben riusciti, ambientati sull'Appennino bolognese, tra Vergato e Porretta Terme, e incentrati sulla fortunata figura di Benedetto Santovito, carabiniere antifascista venuto dal Sud. A questi tre filoni narrativi, ne andrebbe aggiunto un quarto, appartenente alla fase dei primissimi esordi: quella del fumetto e della scrittura giornalistica presso la «Gazzetta dell'Emilia», a testimonianza che già in giovanissima età, e prima dell'approdo alla canzone d'autore vera e propria, era ben presente in Guccini una vera e propria vocazione per la scrittura.

Soffermandoci sui tre filoni narrativi, legati rispettivamente a tre diversi piani geografici (uno spazio agreste e rurale, direttamente connesso alle radici appenniniche e agli anni della prima infanzia, e due spazi urbani, uno rappresentato da Modena e dal percorso di formazione infantile e adolescenziale, l'altro dalla vivissima Bologna degli anni Sessanta-Settanta)³, ciò che colpisce il lettore è l'aspetto stilistico e la presenza di una continua e instancabile ricerca di natura glottologica, capace di ricreare tutto un microcosmo fatto di dialetti, lingue, gerghi,

³M. RENZI, “Fra la via Emilia e il West”. *L'Appennino di Francesco Guccini*, in «Appennino», n. 6, 2017.

slang giovanili, tanto da poter accostare, seguendo il suggerimento di Marco Renzi, il procedimento narrativo di Guccini a quello di Gadda e Meneghello⁴. Ma, citando Brevini, «mentre nell'*Adalgisa* e in *Libera nos a Malo* gli ingredienti dialettali vengono versati in una prosa sostanzialmente italiana e di solito alta», il macro-racconto gucciniano «ci restituisce i ritmi del parlato, con le sue vivaci incongruenze, le costruzioni sospese, gli anacoluti, insomma tutto l'incontenibile disordine della lingua orale»⁵.

E di lingua orale parla lo stesso autore, sia, come vedremo in seguito, durante l'intervista che mi ha gentilmente concesso nella sua casa a Pàvana Pistoiese, sia in un articolo pubblicato nel 1996 su «Micromega»: «Le mie scelte, in generale, si fanno condurre dal filo del discorso come se si trattasse di un racconto fatto a tavola con gli amici. In questo mi sento molto vicino a certa letteratura latinoamericana a forte connotazione orale, con frequenti riprese e ritorni indietro, digressioni, anacoluti»⁶. Guccini, dunque, nel costruirsi una sua personalissima lingua *epifanica*, opera come se fosse un pioniere tra gli archivi di una memoria individuale e collettiva, e agisce sul linguaggio in maniera assolutamente indipendente e innovativa, su due diversi piani. Da una parte mescola i registri linguistici, «correndo su e giù dal dialetto alla lingua della scuola, dallo standard al gergo più affilato e ammiccante»; dall'altra, «sloga morfologia e sintassi, talvolta addirittura l'ortografia dell'italiano [...] traendo [...] tutti gli effetti del caso dal cozzo dell'aulico con il prosaico»⁷.

E se la veste formale o lo stile delle sue canzoni restano lontani dal plurilinguismo a tratti vertiginoso e dai tentativi di mimesi dell'oralità sperimentati nelle prose narrative, il cantautore e lo scrittore si incontrano sul piano della lingua, intesa nella sua dimensione sociale e comunitaria: entrambi privilegiano l'immediatezza della parola per raccontare, alla maniera dei «novellatori di tradizione», una matassa intricata e vivissima di memorie che si intrecciano ad altre memorie. L'autore de *L'avvelenata*, nell'assumere il ruolo tradizionale del menestrello, rievoca con divertimento e nostalgia il passato della comunità, esprime una forte partecipazione al materiale narrato (tutt'al più riservando per sé qualche piccolo spazio di ammiccamento all'universo letterario), realizzando quel desiderio sempre malcelato di scrivere non solo

⁴ «Si potrebbe definire il testo di Guccini come una variante tosc-emiliana di quello meneghelliano, soprattutto per il mimetismo delle forme dialettali», *ivi*, p. 68.

⁵ F. BREVINI, *Formidabili, quegli zamponi*, in «Corriere della sera», 19 novembre 1993.

⁶ F. GUCCINI, *Canto italiano, scrivo dialetti*, in «Micromega», 1996, n. 5, pp. 87-93.

⁷ G. SCHIRRU, *Il realismo comico di Francesco Guccini*, in ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Minimum fax ed., 1997, p. 135.

canzoni: «Vèe mago! Io qui a suonare tutta la vita? Ci restate poi voi, a far ‘sto mestiere qui, vacca d’un cane»⁸.

*[L’intervista, che qui si trascrive conservandone a tratti il tono colloquiale, si è svolta il 6 giugno 2018 a Pàvana Pistoiese].

La Sua opera letteraria e musicale può essere inserita in una sorta di macro-testo in cui vi sono degli elementi di continuità, come il sottile fil rouge dell’autobiografia, la ricerca delle radici, il senso di un’appartenenza; ed elementi di discontinuità come lo stile. Come si evince dal titolo di un articolo che Lei ha scritto nel 1996, Canto italiano, scrivo dialetti, poi pubblicato in «Micromega», infatti, i testi delle canzoni sono scritti in un italiano, se non letterario, per lo meno controllato, con inserti colloquiali e qualche aulicismo utilizzato prevalentemente in senso ironico; mentre i testi dei romanzi ricalcano non soltanto i modi dell’oralità, ma tentano di ricostruire il dialetto del luogo. Si potrebbe parlare di un pluristilismo letterario e di un monolinguismo musicale. Perché questa doppia direzione stilistica?

Perché sono due cose diverse. In *Vacca d’un cane*, ad esempio, descrivo l’ambiente modenese, quindi adopero il linguaggio di sottofondo del luogo, in *Cittanòva Blues* adopero non il linguaggio, ma il gergo bolognese di quegli anni; è una cosa voluta l’oralità, e quindi il sottofondo è quello della lingua parlata. Molti di noi parlano diverse lingue, diversi tipi di italiano: lessico regionale, lessico familiare; dipende dall’ambiente in cui siamo. Io dico, parlando normalmente: «Non sono capace di suonare il pianoforte», ma in modenese direi: «Non sono mica buono di suonare il piano». Nella canzone ho un altro modo di usare l’italiano, gioco spesso fra un italiano a volte aulico, a volte importante, che cade nella stessa canzone, nella stessa strofa, fino a diventare volgare, corrente.

Il Suo rapporto con il dialetto è stato sempre prolifico. Oltre, infatti, alla ricostruzione linguistica dei dialetti di Pàvana, Modena e Bologna, operata nei tre romanzi corrispondenti, rispettivamente Croniche epáfaniche, Vacca d’un cane e Cittanòva blues, ha dato alle stampe

⁸ F. GUCCINI, *Vacca d’un cane*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 137.

anche un Dizionario pavanese e si è cimentato nella traduzione di opere plautine dal latino al dialetto di Pàvana, dimostrando grandi capacità glottologiche e filologiche. A cosa è dovuto questo interesse?

Io sono bilingue, nel senso che parlo il modenese di mia madre e il pavanese di mio padre, avessi avuto un padre inglese e una madre francese avrei risolto molte più cose nella vita, e invece mi devo accontentare di due dialetti. In realtà sono due dialetti diversi, di ambiente diverso, anche se hanno un qualche cosa in comune, perché Pàvana è Toscana solo per pochi metri, il confine è lì attorno. Il dialetto pavanese quando ero ragazzo era parlato normalmente, poi si è via via stemperato, ora è scomparso, non lo parla più nessuno. Noi stessi in casa non l'abbiamo mai parlato, lo parlavano i nostri vecchi, poi i vecchi siamo diventati noi e ci siamo accorti di non averlo mai parlato. E così è venuta fuori questa curiosità. Addirittura avevo pensato di tradurre delle poesie di vario tipo in dialetto pavanese, oltre che le commedie di Plauto, ho tradotto ad esempio *Il lupo e l'agnello*, *La moglie infedele* di García Lorca, *Leuconoe* di Orazio. Ma non è una ricerca filologica, è soprattutto un divertimento, un ricordo che nasce come ricerca iniziale di un dialetto purtroppo scomparso.

Restando ancora sui luoghi, Marco Aime parla di un linguaggio montanaro da una parte, e di un linguaggio urbano, «che sa di asfalto», dall'altra. Si pensi a Samantha, o a Quello che non, in cui si affastellano immagini aspre e periferiche, a simboleggiare un paesaggio interiore, una zona franca e sospesa tra due realtà. Lei ha anche dedicato un album al concetto moderno di città, Metropolis. La città è il contraltare negativo delle radici che tanto ricorrono nei suoi brani? L'interesse nei confronti della periferia è dovuto a quella famosa via Emilia e ad un'adolescenza vissuta alla periferia di Modena? O è anche un interesse più profondo verso la perifericità, la marginalità esistenziale?

A Pàvana sono sempre venuto. I primi cinque anni di vita li ho vissuti qua ma sono nato a Modena, poi ho iniziato a recarmi a Pàvana solo d'estate, che ricordo come un periodo meraviglioso, fatto di vacanze, libertà. Nel 2000 sono tornato ad abitarci in via definitiva e adesso mi dà fastidio tornare in città, mi dà fastidio il traffico, il rumore, la gente; la città la vedo come un qualche cosa di diverso, ma non come un non-luogo. Ci sono i non-luoghi: adesso a Bologna è stata costruita una nuova stazione ferroviaria da cui si prende il treno ad alta velocità, è un non-luogo, agghiacciante. Una volta forse c'era in me questo dualismo di uno

che viveva in città, però aveva un piede anche nel ricordo montanaro, nella visione della libertà, ma non so se è tornato fuori nelle canzoni questo, e se si senta nelle canzoni, può darsi.

Giancarlo Schirru parla di «racconto orale» in riferimento al procedere narrativo dei Suoi primi due romanzi, affermando che le sequenze da Lei utilizzate sono «assenti dalla conversazione faccia a faccia, organizzata piuttosto per frasi brevi con frequenti cambi di parola» e si avvicinano invece al racconto orale, ovvero alla narrazione d'un avvenimento reale o fantastico, «interamente progettato senza l'aiuto della scrittura». L'esigenza di narrare per storie e per racconti emerge principalmente nei romanzi autobiografici, divisi per paragrafi tematici autonomi, tanto da sembrare delle raccolte di racconti alla maniera di Calvino, piuttosto che dei romanzi ben fatti, di stampo ottocentesco. A cosa è dovuta questa scelta per la narrazione breve, alla stregua di un cantastorie? È legata alla tradizione popolare e contadina?

Può darsi rispecchi il raccontare una storia con amici; ogni tanto, con amici, progettiamo un libro che non verrà mai scritto: *Musicisti, giornalisti e altri sciagurati*, tutti aneddoti divertenti, impossibili da trascrivere perché hanno bisogno dell'oralità. Se uno siede a un tavolo con amici e racconta un aneddoto, e lo fa con varie espressioni, anche muovendo le mani, questo viene divertente, viene bello. Mentre a scriverlo perde spessore; è come una barzelletta, che deve essere raccontata, scritta invece perde di umorismo, perde di bellezza. E quindi nei miei romanzi io adopero il linguaggio orale, come se lo stessi raccontando a viva voce a qualcuno, e anche con degli stilemi tipici dell'oralità. Posso fare un esempio: ripetizione di certi verbi, modi di dire. Anche adesso sto scrivendo una specie di conclusione di *Cròniche Epafániche*, in cui adopero la stessa tecnica, meno forse dialetto (perché, come dicevo prima, il dialetto è morto, non lo usa più nessuno), ma uso le tecniche dell'oralità, del linguaggio come se raccontassi ad alta voce.

La vocazione della scrittura è antecedente a quella musicale. Lo dimostrano le prime prove letterarie in età giovanile: a partire dal romanzo scritto all'età di otto anni, Bràzos Bill, il Coyote, fino alle ricerche sui cantastorie d'area padana fatte in virtù del lavoro di tesi, passando per l'esperienza alla «Gazzetta dell'Emilia» e il poemetto scritto sui banchi dell'università, Le tecniche da difendere, che alcuni studiosi definiscono di matrice eliotiana,

per i numerosi echi letterari presenti. Perché la scrittura «senza bocca» non è continuata e ha ceduto il passo alla scrittura «con la bocca», per usare un'espressione di Umberto Fiori?

Forse perché non ero un gran poeta, e rispondevo con le canzoni. La canzone può andare per l'aria, non annoia, anzi se si è in un gruppo di persone, la canzone è sempre un momento conviviale. La canzone è uno strumento d'amicizia; non nascondo che era anche un strumento, per usare un frase di gergo, «d'intorto», cioè mi sono accorto che uno alto, magro, molto timido, con la chitarra e una canzone, riusciva meglio con le ragazze, e quindi anche quello ha contato. Riguardo alla poesia, ogni tanto ne scrivo una; ne ho scritta una in dialetto pavanese, perché un amico modenese, professore universitario di italianistica e poeta, asserisce che il pavanese non esiste, esiste solo il dialetto modenese, così è sorto un gioco fra di noi. Ultimamente ho scritto una poesia per introduzione a un libro di poesie di un mio cugino che è morto qualche mese fa. Com'era quella citazione? «Le poesie uno le scrive quando è giovane, poi se continua o è poeta o è stupido». Io ho scritto canzoni, poesie con la bocca sì, poesie cantate, però con l'accompagnamento musicale, ma le mie canzoni si possono anche isolare a approfondire con commenti critici. Ho un'amica che sta facendo una lettura critica di numerosissime mie canzoni, che uscirà, credo, in settembre, dice delle robe. Ma siamo sicuri che i poeti intendessero proprio quella roba lì? Infatti ho in mente un'appendice fatta di un dizionario di retorica, perché ci sono delle figure retoriche che io stesso ho studiato ma neanche ricordo... l'ipallage, ad esempio, cos'è?

Molte delle sue canzoni traggono spunto da suggestioni letterarie, che vanno dalla letteratura provinciale: Pavese, Meneghello («Senza i suoi provinciali la letteratura non ha nerbo», afferma Pavese), alla letteratura del primo novecento (ancora Pavese: «Non si ricordano i giorni, si ricordano gli attimi»), da cui le epifanie, spesso ricorrenti nelle canzoni, o le occasioni per dirla alla maniera di Montale, che in un attimo irrompono nella quotidianità aprendo un varco verso una dimensione altra dell'esistenza, più autentica (Autogrill, La canzone della bambina portoghese), fino alla suggestione sudamericana dell'argentino Borges. Da cosa scaturisce questo bisogno di letterarietà? E perché questi modelli?

Avevo appena terminato il disco *L'isola non trovata* e si era aperta l'osteria delle Dame da poco. Arriva uno e dice: «Ah, ho preso il tuo disco, si sente che hai letto Pavese!». Io non

avevo ancora letto Pavese. Allora ho letto Pavese e ho pensato: «È vero!», perché certi racconti sull'ambiente contadino delle Langhe piemontesi Pavese avrebbe potuto scriverli su certi contadini pavanesi, perché l'ambiente era lontano, ma simile in un certo senso. Le letture sono state tantissime, sono stato un grandissimo lettore, adesso purtroppo con questo guaio agli occhi non riesco più a leggere. Leggevo di tutto, e a volte cito qualche autore volutamente, a volte invece certe suggestioni riemergono naturalmente e non si sa da dove vengano. Ho sempre letto da ragazzino, passavo dei mesi, più che altro d'estate qua dai miei nonni, al mulino, era una casa isolata, e ad agosto venivano gli amici villeggianti; ma in settembre (allora le scuole cominciavano in ottobre) io ero da solo e leggevo, leggevo tutto quello che mi capitava; rimanere senza leggere era per me una sventura. Quindi dire da dove possa saltare fuori un autore piuttosto che un altro è difficile. Certe citazioni sono volontarie e sono più che altro dei giochi, degli intarsi, altre invece sono misteriose, emergono dalle nebbie della mente del passato.

Tra le fonti si possono citare anche quelle che vanno oltre la letteratura e che appartengono invece alla cultura pop, che deriva dall'influenza del mito americano, fenomeno condiviso dalla Sua generazione: cinema, fumetto. Come si è accostato a queste due dimensioni?

Si andava al cinema da ragazzini, almeno tre, quattro volte alla settimana; ricordo con nostalgia a Bologna, quando si parcheggiava anche a venti metri dal cinema, ora è impossibile. Adesso i cinema sono semivuoti, in decadenza. Avevamo una mitologia cinematografica, fra l'altro io ricordo nomi di attori e attrici fino a un certo punto degli anni, dopo non so più chi siano. Il fumetto mi è sempre piaciuto, anche se mio padre mi proibiva di leggerne, non voleva che leggessi fumetti perché diceva che mi avrebbero disabituato alla lettura, invece i miei nonni mi facevano leggere tutti i fumetti che volevo. Sono sempre stato collezionista di fumetti. Avevo dei miti inossidabili: il *Paperino* di Barks (solo quello eh!), e tutti i fumetti americani; poi abbiamo scoperto anche dei grandissimi disegnatori italiani come Milo Manara, Andrea Pazienza, Vittorio Giardino, Hugo Pratt. Qui a Modena negli anni Cinquanta c'era Bonvi che era un gran soggetto, un mio quasi coetaneo, più giovane di un anno, lui era dello stesso gruppo di amici, disegnava, disegnava... Ogni festa per Carnevale si vestiva da soldato tedesco, aveva proprio la fissa, cambiava solo la campagna, se era estate si vestiva da *Afrikakorps*. Pensava che io fossi un genio della letteratura; abbiamo collaborato anche con una casa di produzione pubblicitaria, facevano dei caroselli: abbiamo prodotto *Salomone il pirata paciocccone* per la

Fabbri. Mi chiamò un giorno, era l'estate del '69, stava iniziando la produzione degli *Sturmtruppen* e mi chiese delle battute, lì ci venne l'idea di *Storie dello Spazio profondo*. Ma ho sempre lavorato con dei fumettari; l'ultimo, *Storia del brigante Gnicche*, è di un veronese, un certo Francesco Rubino. Purtroppo il fumetto in Italia non ha la diffusione o lo stesso valore di mercato che ha in Francia, la maggior parte dei nostri disegnatori lavorano bene quando pubblicano in Francia, dove vengono pagati in maniera seria.

Una costante tematica che ricorre nei suoi testi, sia musicali che letterari, è la galleria umana di personaggi irregolari, «immergenti», clochards carichi di saggezza esistenziale come Il frate, l'Ubricaco, Cencio il nano e che potremmo definire stralunati, collegandoci alla tradizione letteraria d'area padana: si pensi a Gianni Celati, «un outsider della letteratura» che dà vita ad una vera e propria «scrittura dei matti» ne Le avventure di Guizzardi, oppure a Ermanno Cavazzoni, che con La galassia dei dementi e Il poema dei lunatici ha raccontato storie di fantascienza ironica, surreale e delirante. Lei ha mai avuto rapporti o subito l'influenza di queste figure?

No, però voglio fare una precisazione: anche De André ha scritto delle storie con questa gente. La derivazione, per me, più che di area padana, è francese. Sia De André che io, all'inizio, abbiamo guardato a un certo tipo di canzone francese, agli *chansonniers*, come Brassens o Jacques Brel, che avevano ogni tanto dei personaggi di quel tipo, e per imitazione (De André ha fatto anche delle traduzioni da Brassens) anche noi abbiamo utilizzato gli stessi personaggi: l'ubriaco, il frate sono presenti nelle mie prime canzoni. Anche come giri armonici, come tipo di melodia o di struttura musicale il modello era la Francia di quel periodo, perché all'inizio qualche maestro lo devi avere per ispirarti. Io ricordo che un amico mi fece sentire *Ne me quitte pas* e rimasi folgorato, dissi: «Accidenti! È così che si deve scrivere una canzone»; subito dopo scrissi *Ti ricordi quei giorni*, uno dei miei primi testi.

Paolo Jachia parla di poetica carnevalesca e di rovesciamento ironico della realtà nei suoi testi (si pensi a Cencio che per sfuggire alla propria natura entra nel circo, intesa come «realtà capovolta»)⁹. È d'accordo con questa definizione?

⁹ «Si potrebbe accostare Guccini a quella letteratura che [...] Bachtin ha definito carnevalesca, perché capace di veicolare una visione del mondo libera da ogni dogma, da ogni morale precostituita e da ogni imposizione gerarchica, e perché capace di ricreare quella particolare atmosfera di libertà e spregiudicatezza che caratterizza

Non sono d'accordo; anche un'altra studentessa che ha fatto una tesi sulle mie canzoni avanzava questa visione carnevalesca del mondo; per Cencio è chiaro, Cencio è un nano e quindi deve andare in un mondo in cui tutto è strano, è diverso, per sentirsi a proprio agio; lui non si sentiva a proprio agio con noi, sebbene noi lo avessimo accolto, era un nostro amico, però alle nostre feste non veniva e quando parlavamo di ragazze lui millantava storie incredibili. Si sentiva messo da una parte e quindi è scappato per andare in un circo.

Altro topos è quello dei personaggi-specchio, come Amerigo, Il pensionato, Van Loon, in cui si passa da un'incomprensione iniziale ad un pieno riconoscimento finale, ovvero a quella che, ancora secondo Jachia, Gramsci chiamava «medesimezza umana». Si ritrova in questa definizione?

Può darsi, però con Amerigo e con Van Loon c'è un rapporto diverso che col Pensionato, perché i primi due sono personaggi familiari: Amerigo un mio prozio, Van Loon era mio padre, il pensionato era un vicino di casa. Io mi chiedo in che modo il loro tipo di vita abbia a che fare con la mia, e quindi c'è questo riconoscimento, diciamo, che molti figli hanno nei confronti di un genitore: quando il personaggio è adolescente, è giovane, rifiuta, deve rifiutare l'anziano perché ha dei valori diversi e dei progetti diversi, delle istanze diverse. Passano gli anni e uno si rende conto che tutto sommato è stato ingiusto, che quei valori che gli parevano diversi dai suoi erano pur sempre valori da rispettare. C'è un tipo di riconoscimento tardo.

E veniamo al romanzo giallo, genere che a partire dal 1997, con Macaroni, continua ad approfondire attraverso la collaborazione con Lorian Machiavelli. Quali sono i modelli da cui attingete? Quale il metodo d'indagine? Quale l'ambientazione? Possono essere inseriti in quel macro-testo di cui parlavo all'inizio, per il riferimento a certe ambientazioni di provincia?

I miei testi gialli hanno un'ambientazione montanara più che provinciale, perché per provinciale si intende un piccolo mondo forse crepuscolare, come ad esempio la provincia di Cesena di Marino Moretti, fatta di grigiore; invece il nostro mondo non è così grigio, anzi è pieno di colori, di verde, di alberi. È Appennino. Nel giallo sono entrato per caso, sono sempre stato un grande lettore dei classici gialli, come quelli di Agatha Christie, e di quelli moderni, svedesi, norvegesi. Ero venuto a conoscenza di una storia, veramente accaduta qui a Pàvana

appunto il Carnevale e le feste popolari». Cfr. P. JACHIA, *Francesco Guccini. 40 anni di storie romanzi canzoni*, Roma, Ed. Riuniti, 2002.

agli inizi del Novecento, di un prete trovato morto nella gola d'un mulino; si diceva che bevesse e che fosse caduto nel fosso che portava l'acqua al mulino, ma in una stagione in cui i fossi in realtà non avevano tanta acqua da portare; c'è stata una polemica su alcuni giornali pistoiesi circa il presunto omicidio, una bella storia. Così ho pensato a un maresciallo dei carabinieri, in un paesino di montagna, alla fine degli anni Trenta, che avrebbe dovuto scoprire l'arcano traendo l'indizio fuori da una battuta detta durante una partita a carte, per giungere alla soluzione del caso, e a una trama che contemplasse diversi omicidi, perché un morto si nasconde tra tanti morti. Io non sarei riuscito a scrivere questo giallo, allora ho casualmente conosciuto Lorianò e gli ho detto: «Tu che sei un giallista, vedi di sviluppare questa storia!». Ma il progetto era stato rifiutato dalla casa editrice a cui l'aveva inviato. Abbiamo allora iniziato a lavorarci insieme su suggerimento di un editor della Mondadori ed è nato *Macaroni*; ci abbiamo preso gusto e adesso siamo all'ottavo giallo, con cinque romanzi con protagonista il maresciallo Santovito, e gli ultimi tre protagonista uno della Forestale. Abbiamo l'idea di continuare ancora. Abbiamo già le tracce per altri due romanzi, ovviamente ci divertiamo, un capitolo io, un capitolo lui, poi li mescoliamo.

Tornando al panorama musicale, dagli anni Ottanta in poi, e in particolare con l'album Signora Bovary, si assiste ad un cambio di rotta nella sua poetica, in linea con il ripiegamento interiore che caratterizza la crisi del cantautorato in questi anni. I testi, segnati dalla volontà di una ricerca sganciata dallo stereotipo militante, si aprono ad una maggiore ricchezza e raffinatezza musicale e linguistica, oltre che a tematiche dal carattere più intimo; vengono ripresi i topoi della Sua scrittura per musica (il dubbio esistenziale, gli amori e i disamori, i viaggi, la fuggevolezza del tempo) ma con l'atteggiamento tipico del saggio distaccato che tanto ha vissuto e che ora osserva le proprie vicende personali. A cosa è dovuto questo mutamento? Può esserci un legame con l'impegno della scrittura che inizia a maturare in questo periodo?

Io non mi sono accorto di questo mutamento, è ovvio che passano gli anni e una persona cambia, non dico matura, che è una parola brutta, ma cambia dentro. Però che abbia sentito la crisi del cantautorato, assolutamente no, anzi era in pieno vigore negli anni Ottanta, non ricordo crisi particolari. Musicalmente parlando forse sì, perché dipende dal fatto che è cambiato l'arrangiatore: da *Guccini*, disco del 1983, non c'era più Pier Farri (arrangiatore dell'Equipe

84) e sono subentrati nuovi musicisti; ma le canzoni non sono cambiate, se pensi a *Radici* c'è anche lì un interrogarsi; non c'è quindi un prima e un dopo.

«Mi tocca coi miei due giri costanti / far il make-up a metonimie erranti: / che gaffe proprio all'età della ragione», canta nel brano intitolato paradigmaticamente Parole. Eppure Roberto Cotroneo, nell'introduzione a Stagioni, afferma che «il rapporto con le parole in Guccini è più forte che in altri cantautori. Perché lui parte da letterato, passa attraverso la musica, e torna ad essere letterato». Come mai Lei mostra spesso nei suoi versi una sorta di ritrosia ironica ad essere inserito nella cerchia dei letterati e dei poeti? Qual è oggi, e qual è stato in passato il suo rapporto con le parole?

Io sono un «cacciatore di parole», mi piacciono le parole, le varie lingue. Sono stato da poco a fare una vacanza in Romania, il romeno è una lingua neolatina, e quindi facevo la caccia a tutte le parole; una cosa che mi ha fatto impazzire di gioia è che mentre in tutto il nostro mondo neolatino, Italia, Francia, Spagna, Portogallo, si dice «bianco», che è una voce germanica (da *blanc*, i latini invece dicevano *albus*), i Rumeni dicono *albo* (vino bianco ad esempio è *vin albo*). Anche il catalano assomiglia a certi dialetti del nord Italia; sono affascinato dall'etimologia di certe parole, che poi in canzone e in poesia, mescolate alla rima, assumono altre vibrazioni; le parole vibrano: messe assieme hanno un suono dentro, hanno un qualche cosa dentro che dice al di là.

Cosa ne pensa delle nuove frontiere della scena musicale italiana? Penso ad esempio al rap; e che fine ha fatto la canzone d'autore?

Io non ascolto assolutamente più musica, mi infastidisce delle volte, forse perché questo è un difetto di chi l'ha praticata, l'ha smontata, e poi perché non mi interessa più, sono lontano dalla musica. La perdita della canzone d'autore è grave, perché la canzone d'autore è stato per me uno dei maggiori momenti della storia della canzone italiana, ha prodotto delle cose molto, molto buone. Però questo vuol dire che non era facile produrre una canzone di quel tipo, ci voleva della gente preparata, della gente fatta in un certo modo; non tutti gli autori di canzoni sono capaci di fare canzoni come quelle che abbiamo fatto noi, e quindi si ritorna alla banale canzonetta d'amore, alla banale storiella che è quella che è, molto facile, anche se fatta bene. Perché, e qui il discorso si allarga, in Italia ci stiamo imbarbarendo da tanti punti di vista,

politico se vogliamo, ma la canzone è soltanto uno degli aspetti dell'imbarbarimento della cultura italiana in questo periodo. Quanto al rap: certo, può darsi che qualcuno abbia qualcosa da dire, ma ora nascono rap come i funghi quando piove, e invece bisogna essere vissuti in certi ghetti newyorkesi, in certe atmosfere, non si può fare del rap e andare a mangiare le lasagne, i tortellini della nonna...

INDICE

Premessa p. 3

LAVORO CRITICO

ALESSIO PAIANO, «*Se non fossi un palazzo mi crederebbero*»:

luoghi della visione in Nostra Signora dei Turchi p. 7

SALVATORE DI NOI, *A Boccaperta di Carmelo Bene: un'opera «degenere»* p. 32

GABRIELE CARLUCCIO, «*La gloria che mai arriverà e la malattia che resterà sempre*».

Legge e desiderio ne Il male oscuro di Giuseppe Berto p. 48

FABIO MOLITERNI, «*Io sono quasi spagnolo: sono un italiano del Sud*».

Il Mediterraneo di Sciascia e Bodini p. 57

RIAPRIRE GLI ARCHIVI

SIMONE GIORGINO, «*Sotto la coltre di un polveroso oblio*».

L'Archivio Girolamo Comi p. 71

GIULIA VANTAGGIATO, *Vittorio Bodini e Lecce: dallo Zibaldone a Barocco del Sud* p. 82

PENS PAPERS

DANIELA MASSAFRA, «*Il metodo di un cantastorie*». *Conversazione con Francesco Guccini* p. 107

QUADERNI DEL PENS

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

© 2019 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>