

ARCHIVI LETTERARI DEL NOVECENTO - RICERCHE IN CORSO



QUADERNI DEL PENS

Numero 4, 2021

ARCHIVI LETTERARI DEL NOVECENTO

RICERCHE IN CORSO



Università del Salento

QUADERNI DEL PENS
Numero 4, 2021

ARCHIVI LETTERARI DEL NOVECENTO
RICERCHE IN CORSO



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2021

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 Giorgio (Università di Trento, 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

© 2021 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-179-1

DOI: 10.1285/i2611903xn4

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

PREMESSA

Come una provocazione o una sfida, in un momento storico di più o meno parziale inaccessibilità e di forte crisi dei sistemi bibliotecari e archivistici in Italia, abbiamo deciso di dedicare il quarto numero dei Quaderni alle ricerche in corso negli Archivi letterari del Novecento, rilanciando uno degli aspetti fondanti e dei filoni principali del Centro di ricerca PeNs – Poesia contemporanea e Nuove scritture, quello relativo proprio alle carte d'autore. La sfida risiede anche nella scelta di aver coinvolto giovani studiose e studiosi provenienti da varie Università, tutti dottorandi o dottori di ricerca e dunque impegnati in alcuni progetti che vertono sui campi d'indagine della ricostruzione di carteggi inediti, ovvero nel recupero di fonti e pubblicazioni disperse¹. I loro contributi, rivolti allo scandaglio di sezioni o segmenti di Fondi e Archivi letterari (Emilio Cecchi, Marco Forti), pareri editoriali (Gianni Celati e casa Einaudi), carteggi inediti (Antonio Porta e Luigi Di Ruscio), testimoniano della vitalità degli studi in corso intorno ai “laboratori”, ai “cantieri” o al “lavoro” degli scrittori del Novecento, e indicano possibili nuovi approcci – anche interdisciplinari – alle ricerche d'archivio.

Per aprire il numero, in qualità di mallevadore o di “maestro in ombra”, ospitiamo l'intervento di Luca Lenzini, il quale dal 1989 al 2021 è stato Direttore della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, e soprattutto figura tuttora come il principale animatore dell'Archivio Franco Fortini, il cui fondo è stato donato nel 1995 all'Università di Siena da Ruth Leiser. Lenzini rivolge uno sguardo consuntivo delle principali acquisizioni e sulle attività dell'Archivio Fortini, attività ancora in fieri e vitalissime: l'Archivio raccoglie non soltanto carte inedite o disperse come gli avantesti delle poesie, gli epistolari e le prose saggistiche, ma anche materiali eterogenei che si dispongono in quella dimensione interdisciplinare di cui parlavo, come i testi per i film e per i documentari, le poesie per musica, i testi fortiniani sulle arti figurative.

Il saggio di Lenzini, che potrebbe fungere da introduzione al fascicolo, indica in filigrana alcuni aspetti metodologici e certe angolazioni prospettiche con le quali oggi sarebbe utile considerare il lavoro sulle carte d'autore, partendo da un'idea allargata di testualità (di fonti) e di archivio letterario inteso come «zona di transito»: «Dire *tra* l'archivio e il libro, anziché

¹ Ringrazio il dott. Simone Giorgio, dottorando presso l'Università di Trento, per l'aiuto operoso e concreto nell'allestimento di questo fascicolo.

dall'archivio al libro, significa concepire il rapporto tra il testo e ciò che lo precede e affianca come una tensione e non come una derivazione [...]. Quella dell'archivio è infatti una dimensione diversa, che non si coglie pienamente se la si concepisce in termini di pura precedenza cronologica o di subordinazione gerarchica rispetto al libro»². Tanto più che talvolta, a causa di ragioni storiche e non soltanto biografiche o puramente ecdotiche, la consistenza di un archivio letterario o il contributo diretto di un autore ai processi editoriali in una data epoca sono profondamente condizionati da ragioni extra-letterarie che riguardano ad esempio la censura (o l'auto-censura) – lo dimostra l'avvincente conversazione che chiude questo numero dei Quaderni, tenuta da Elettra Danese con un altro specialista delle ricerche di archivio come Domenico Scarpa, dedicata alla presenza o all'azione spesso «invisibile» di Leone Ginzburg nella cultura italiana durante gli anni del fascismo.

In altre parole, il lavoro critico intorno agli archivi letterari presuppone un eclettismo metodologico e una serie di competenze disciplinari di tipo fluido e impuro: che partono naturalmente dalla realtà materiale e testuale delle carte e dei dati disponibili, e allo stesso tempo sconfinano, oltre i limiti del documentabile e dei dispositivi d'archiviazione, nei territori inediti o quantomeno ancora inesplorati come gli ambiti contigui alla ricerca puramente letteraria (fototesti e arti visive, come si evince dal saggio di Caterina Miracle sull'Archivio fotografico di Emilio Cecchi); l'habitus compositivo e il sistema di poetica, l'idea di letteratura o di poesia (è il caso delle carte montaliane conservate nell'Archivio di Marco Forti e del carteggio Porta-Di Ruscio, al centro dei contributi di Maria Villano e di Jordi Valentini); le opere sommerse, le scritture e i progetti autoriali in fieri (spesso riflessi nei pareri o nell'attività editoriale, più o meno carsica e continuativa, come si ricava dal saggio di Simone Giorgio sui rapporti di Celati con l'Einaudi negli anni Settanta). Sono alcune delle coordinate e delle potenziali acquisizioni che presiedono alle ricerche d'archivio, e che vanno sempre tenute insieme allo studio e alla ricostruzione *dinamica* del contesto storico-culturale e biografico nel quale collocare il ritrovamento dei documenti. I contributi ospitati nel Quaderno aspirano, dunque, a porsi sulle tracce di questa idea allargata di archivio e di testualità, di lavoro critico, che può ricordare le formule di «filologia integrale» impiegata da Mario Marti o di «filologia sintetica» adoperata da Erich Auerbach³.

² N. SCAFFAI, *Il lavoro del poeta. Tra l'archivio e il libro*, in E. GAMBARO e S. GHIDINELLI (a cura di), *La poesia in archivio. Progetti autoriali e processi editoriali*, Milano, Unicopli, 2019, pp. 17-18 (corsivi dell'autore).

³ Cfr. M. MARTI, *Critica letteraria come filologia integrale*, Galatina (Le), Congedo, 1990 (ma la formula

È, in fondo, un'idea di lavoro critico che recupera la distinzione compiuta da Gianfranco Contini sui due modi di considerare un'opera letteraria (poetica), e prende partito per il secondo orizzonte operativo ben oltre ogni metodologia esclusivamente descrittiva, inerte o ancillare nello studio dei testi: «V'è un modo, per così dire, statico, che vi ragiona sopra come un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e v'è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un "valore"; il secondo, una perenne approssimazione al "valore"»⁴. Il lavoro sulle carte d'autore presuppone uno scambio continuo tra specifiche competenze ecdotiche e filologiche e altre di taglio più interdisciplinare, teorico e storico: insieme esploratore della stratigrafia dei brogliacci e dei quaderni di lavoro, carteggi, abbozzi e carte preparatorie, dei pareri editoriali o degli avantesti, ma anche storico della cultura, il ricercatore si mette di fronte all'archivio letterario come luogo di produzione di conoscenza a vasto raggio. Come scriveva Marc Bloch: «Quanto più la ricerca si sforza di cogliere i fatti profondi, tanto meno può sperare luce da altra fonte che dai raggi convergenti di testimonianze di natura assai diversa»⁵.

FABIO MOLITERNI

risale a uno studio del 1949); AUERBACH scriveva di «filologia sintetica» nel suo *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato, 1970, p. 170.

⁴ Cfr. G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto* (1937), in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.

⁵ M. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1969, p. 14.

LUCA LENZINI

L'ARCHIVIO FORTINI: CONSUNTIVO PROVVISORIO

1.1

L'archivio Franco Fortini fu recepito nel 1995 dall'Università di Siena e subito collocato nella sua destinazione, quella che al tempo si chiamava Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia e ora Biblioteca Umanistica¹; qui è tuttora, insieme alla biblioteca dello scrittore, collocata in una sala che dello scrittore porta il nome. Dalla donazione sono passati più di venticinque anni; i carteggi ed i libri sono da tempo interamente catalogati, così come le altre parti che ne compongono l'insieme, cioè la grafica, i manoscritti, le registrazioni audio e video, i ritagli e le fotocopie delle pubblicazioni in periodici e miscellanee, i floppy disk. Nel frattempo, la Biblioteca ha acquisito molti altri "fondi d'autore", a volte solo archivistici, più spesso composti sia di libri che di documenti, per un totale di oltre trenta fondi, tra i quali ricordo i fondi Alessandro Parronchi, Tommaso e Idolina Landolfi, Marino Raicich, Giovanni Previtali, Imre Toth, Fabrizio De André. Alcuni di questi, di recente acquisizione, sono poi strettamente collegati al fondo Fortini, come i fondi Cesare Cases e Renato Solmi; le aree disciplinari coperte vanno dalla letteratura alla storia dell'arte, dalla filosofia all'archeologia, la storia, la musica. Le descrizioni dei documenti reperibili su internet² hanno fatto sì che ogni anno ricercatori italiani e stranieri visitino la sezione Archivi della Biblioteca Umanistica, il cui referente scientifico è rappresentato dal gruppo di studiosi che fanno parte del "Centro di Ricerca Franco Fortini in Storia della Tradizione Culturale del Novecento"³, espressione del Dipartimento di filologia e critica delle letterature antiche e moderne dell'Università di Siena. Per la gran parte, i frequentatori della sezione Archivi sono laureandi e dottorandi, sia dell'Università di Siena che di altri atenei, europei e non solo, le cui ricerche vertono sui campi d'indagine appena menzionati (spesso i progetti di dottorato nascono nell'ambito del Centro, ma anche nell'alveo di co-tutorati con partner italiani ed esteri: Losanna, Roma, Torino, per esempio).

¹ Vedi <http://www.sba.unisi.it/baums>

² Vedi <https://onesearch.unisi.it/primo-explore/search>

³ <http://www.sba.unisi.it/baums/fondi-archivistici/centro-studi-franco-fortini/il-centro-interdipartimentale-di-ricerca>

1.2

Non importa precisare perché, le ricerche di archivio vertono in prevalenza sugli epistolari⁴; altre volte sugli inediti e sulle pubblicazioni disperse; altrettanto frequentemente esse hanno come esito prima una tesi, poi una pubblicazione (saggio, libro cartaceo o digitale che sia). Nel caso dell'archivio Fortini i "prodotti" in quest'ambito sono oltre una ventina di volumi monografici e diciassette numeri della rivista del Centro, «L'ospite ingrato»⁵; le tesi (alcune ricevute da altre sedi) sfiorano la cinquantina, non computabile il cospicuo numero di articoli e saggi, una parte non esigua dei quali confluita nella sezione "Fortiniana"⁶ del sito dell'Ospite ingrato, che da qualche anno accoglie anche un periodico esclusivamente *on line* con lo stesso nome, organizzato per numeri monografici⁷, interamente disponibili in rete.

Questo genere di attività, *mutatis mutandis*, è quel che avviene in istituzioni analoghe; e la collaborazione tra tali istituzioni è appunto una delle condizioni essenziali per il lavoro degli studiosi. Ma quale, ad uno sguardo consuntivo, il contributo specifico recato in questi anni, grazie alla presenza del Centro, dall'insieme delle ricerche e delle pubblicazioni all'approfondimento della figura di Franco Fortini, e in particolare all'apertura di nuove strade d'indagine?

Provo a dar conto, molto sommariamente, di alcune direttrici. Prescindendo da quanto - come attività "ordinaria" del Centro - ha consentito di produrre non solo edizioni critiche (*Foglio di via*⁸, *La guerra a Milano*⁹) e riproposte corredate di apparati (*Dieci inverni*¹⁰, *I cani del Sinai*¹¹), ma anche di recuperare progetti rimasti incompiuti e di grande spessore (*Un giorno o*

⁴ Per esempio le corrispondenze con Giorgio Caproni, Pier Paolo Pasolini, André Frenaud, Rossana Rossanda, Giorgio Bassani, Giambattista Vicari, Mario Luzi, oggetto di tesi.

⁵ <https://www.ospiteingrato.unisi.it/tutti-i-numeri/>

⁶ <https://www.ospiteingrato.unisi.it/category/fortiniana/>

⁷ <https://www.ospiteingrato.unisi.it/tutti-i-numeri-3/>

⁸ FRANCO FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018. In allestimento l'edizione critica di *Composita solvantur* a cura di Michel Cattaneo.

⁹ ID., *La guerra a Milano Estate 1943*, edizione critica e commento a cura di Alessandro La Monica, prefazione di Stefano Carrai, Pisa, Pacini, 2017. Da notare che tale edizione è basata sul materiale della Biblioteca Cantonale di Lugano, oltre che dell'Archivio Fortini.

¹⁰ ID., *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista*, a cura di Sabatino Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018.

¹¹ ID., *I cani del Sinai. Con una Nota 1978 per Jean-Marie Straub*, In appendice *Lettera agli ebrei italiani*, a cura del Centro di Ricerca Franco Fortini, Macerata, Quodlibet, 2020.

*l'altro*¹², *Lezioni sulla traduzione*¹³), compresi i già citati carteggi¹⁴, si possono indicare, ad uno sguardo di sorvolo, almeno quattro zone in cui i passi avanti della ricerca sono più evidenti, o almeno si sono mossi in territori poco esplorati.

1.3

Anche se è da considerare anch'esso parte delle attività ordinarie (e anzi in qualche modo preliminari) del Centro, essenziale è stato il lavoro di ricognizione degli inediti, sin qui riguardante le poesie¹⁵; con l'importante e parallela esplorazione dei testi per musica¹⁶. Analogo lavoro *in progress* riguarda le prose, che specie per la produzione giovanile e del periodo dell'esilio in Svizzera sono ancora poco conosciute¹⁷.

Un ambito a lungo trascurato e ora oggetto di scavo e di riconsiderazione è quello della produzione di testi per film¹⁸, da *All'armi siam fascisti!*, *Scioperi a Torino*, *La statua di Stalin*, a quelli per l'industria (Olivetti, Ansaldo, Fiat), quest'ultimi proiettati (e analizzati) nella rassegna egregiamente realizzata da Sergio Toffetti a Torino nel 2010¹⁹; ma un momento non meno importante sono state, in occasione del ventennale della scomparsa di Fortini, nel 2014, le

¹² ID., *Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, premessa di Romano Luperini, Macerata, Quodlibet, 2006; inoltre ID., *I confini della poesia*, a cura di Luca Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015. Al materiale conservato in archivio fa capo altresì *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

¹³ ID., *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011; recentemente tradotto in francese: Franco Fortini, *Leçons sur la traduction*, traduit par Julien Bal, Irène Bouslama, Lucia Visonà, Texte établi par Maria Vittoria Tirinato, Paris, Les Belles Lettres, 2021. Al tema della traduzione era dedicato il convegno senese del 2017: «*Per voci interposte*»: *Franco Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diaco ed E. Nencini, Macerata, Quodlibet, 2019. Inoltre in quest'ambito si è inoltrato con importanti esiti documentali e filologici Alessandro La Monica, vedi n. 9.

¹⁴ Accanto a quelli per cui vedi n. 4 si ricordi FRANCO FORTINI, GIOVANNI GIUDICI, *Carteggio 1959-1993*, a cura di Riccardo Corcione, Firenze, Olschki, 2018.

¹⁵ Vedi di FRANCESCO DIACO *Tra le poesie "scartate" di Franco Fortini*: <https://www.ospiteingrato.unisi.it/tra-le-poesie-scartate-di-franco-fortini/>. DIACO è altresì l'autore della più aggiornata monografia su Fortini poeta: *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017.

¹⁶ Vedi GIUSEPPE TRAINA, *Ancora sulle poesie per musica di Fortini*, «L'ospite ingrato», 4 n.s., 2017, *L'esperienza della musica* a cura di Marco Gatto e Luca Lenzini.

¹⁷ Ricordo almeno il pionieristico lavoro di RENATA BROGGINI, «*Svizzera rifugio della libertà*». *L'esilio inquieto di Franco Fortini*, «L'ospite ingrato», II, 1999; e le ricerche di DAVIDE DALMAS, all'origine dello scavo più rigoroso del Fortini "protestante": D. DALMAS, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006.

¹⁸ F. FORTINI, *Tre testi per film*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963. In Dvd è reperibile *All'armi siam fascisti!* [1962], regia di Lino Del Fra, Cecilia Mancini e Lino Micciché, testo di Franco Fortini, Raro Video, 2016. Lo studio più organico è di GIUSEPPE ALESSI, *Mutare in libere scelte quello che ancora ci sembra destino: Fortini e i testi per film*, tesi di laurea; relatore: Luca Lenzini, controrelatore: Gianluca Venzi, 2018.

¹⁹ Vedi <https://www.ospiteingrato.unisi.it/fortini-e-il-cinema/>

iniziative a Siena e a Firenze sotto l'insegna *Memorie per dopodomani*²⁰, grazie soprattutto alla presenza di Cecilia Mangini²¹, straordinaria protagonista del lavoro documentaristico e artistico in Italia, nonché regista di *All'armi siam fascisti!*, e all'impegno di Lorenzo Pallini, autore di un film-documentario²² su Fortini ideato per le scuole ma che ha avuto larga circolazione a partire dal '21.

Nella vastissima area degli studi settoriali e interdisciplinari, una menzione particolare riguarda lo studio del rapporto di Fortini con l'arte, considerato sia sotto il profilo dei riscontri nella produzione poetica dell'autore, sia quanto all'attenzione specifica per singoli artisti, da Rosso Fiorentino a Masaccio, Rosai, Poussin²³; senza dimenticare l'esposizione *Franco Fortini Disegni Incisioni Dipinti* di Fortini tenutasi a Siena nel 2001-2002²⁴, prima presentazione pubblica di una produzione tutt'altro che dilettantesca.

Altro significativo oggetto di ricerca è stato (ed è) il lavoro svolto da Fortini alla Olivetti, un'attività che lo ha visto autore, lungo gli anni Cinquanta, sia di scritti "tecnici" (sul lavoro del *copywriter*, del redattore e divulgatore, nonché dell'assiduo recensore per «Comunità»): aspetti che nel loro insieme sono ora esposti in piena luce dal recente fascicolo dell'«Ospite ingrato», *Umanesimo e tecnologia. Il laboratorio Olivetti*²⁵. E non meno stimolanti, per spessore e originalità, sono il Fortini insegnante²⁶ e consulente editoriale²⁷, oggetto di ampie ricerche i cui esiti a breve vedranno la luce per le pubblicazioni del Centro.

²⁰ Vedi <https://memorieperdopodomani.com/>

²¹ Vedi <https://www.ospiteingrato.unisi.it/un-ricordo-di-cecilia-manginilorenzo-pallini/>

²² <https://memorieperdopodomani.com/documentario-franco-fortini-memorie-per-dopo-domani/>

²³ Si vedano le tesi di Luca Dell'Elce, *Fortini e le arti figurative*, relatore: Luca Lenzini, controrelatore: Niccolò Scaffai, Siena, 2019; e Stefania Gismondi, *La parola e lo sguardo Scrittura creativa e arte figurativa in Franco Fortini*, relatore Luca Lenzini, controrelatore Niccolò Scaffai, Siena, AA 2018-19.

²⁴ Si veda il catalogo FRANCO FORTINI, *Disegni incisioni dipinti*, a cura di Enrico Crispolti, Macerata, Quodlibet, 2001.

²⁵ <https://www.quodlibet.it/rivista/9788822906731>

²⁶ LORENZO TOMMASINI, *Le lezioni inedite di Franco Fortini. Studio e edizione*, rel. Niccolò Scaffai, AA 2019-20. Anche cfr. VALENTINA TINACCI e MARIANNA MARRUCCI, «Meglio peccare Fortiter»: poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini, Pisa, Pacini, 2013

²⁷ Elena Arnone, *Franco Fortini e casa Einaudi attraverso le lettere Edizione e studio*, rel. Niccolò Scaffai, università di Losanna, AA 2019-20. I pareri editoriali di Fortini saranno pubblicati a partire dal 2022 per cura di Riccardo Deiana, Fabrizio Masci e Marianna Marrucci. (Importante in questo versante è lo studio di LUCA DAINO, *La gioia di conoscere: i pareri editoriali di Franco Fortini per Mondadori*, prefazione di Edoardo Esposito, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2017).

1.4

Le strade aperte, dunque, sono molte²⁸. Nel complesso, esse fotografano la personalità poliedrica di Franco Fortini, troppo a lungo confinata nella figura stereotipa del polemista o dell'intellettuale "eretico", senza vedere i nessi strettissimi che collegano le tante sfaccettature del suo lavoro intellettuale e poetico. Se poi pensiamo a quest'ultimo, l'ampia diffusione del volume che raccoglie *Tutte le poesie*, pubblicato nel 2014²⁹, si potrebbe anche considerare quel libro come un punto d'arrivo del percorso iniziato nel 1995, anno di fondazione del Centro Fortini, percorso che aveva avuto un'altra tappa importante nel 2004 con il volume dei *Saggi ed epigrammi*³⁰, prima ampia antologia fortiniana sul versante della produzione saggistica. Ma a me piace pensare a tutte queste occasioni, infine, come a momenti di quel «dialogo ininterrotto» che costituisce l'essenza vitale del lascito dello scrittore al nostro tempo; e molti altri ve ne saranno, di questi momenti, perché ancora molteplici sono le strade da esplorare e i lavori da intraprendere.

²⁸ Sono da ricordare tra le più rilevanti iniziative per la conoscenza di Fortini all'estero il lavoro di ALBERTO TOSCANO, che ha tradotto F. FORTINI, *The dogs of Sinai*, translated by Alberto Toscano, London, Seagull, 2013; ID., *A test of powers. Writings on criticism and literary institutions*, translated by Alberto Toscano, London, Seagull, 2016; e di ANDREA CAVAZZINI, *La conscience aux extrêmes. Ecrits sur les intellectuels 1944-1994*, traduit de l'Italien et présenté par A. Cavazzini, Caen, Nous, 2019.

²⁹ FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.

³⁰ ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003.

CATERINA MIRACLE

«L'ILLUSTRE FUMATORE DI PAPASTRATOS COLLA LEICA». SULL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI EMILIO CECCHI¹

Il primo luglio del 1934, nelle ultime righe di una lettera indirizzata a sua madre, Leonetta Pieraccini, Dario Cecchi scrive: «non so dove andremo ma credo che l'illustre fumatore di papastratos voglia arronzare colla Leica»². Lui e il padre, Emilio, sono in viaggio in Grecia, giunti il giorno prima ad Atene dopo una breve tappa a Corfù. Il giovane Dario fa riferimento ai due oggetti (le sigarette greche, la macchina fotografica) come a due *topoi* dell'armamentario di Cecchi viaggiatore, alludendo a una consuetudine cui l'intera famiglia parrebbe ben avvezza. La Leica³ in questione non è, in effetti, la prima macchina fotografica dell'autore. Come si desume, ancora, dalla corrispondenza con Pieraccini, già nell'autunno del 1930 - quando Cecchi alloggiava presso il Campus di Berkeley come *visiting professor*⁴ - l'autore si diletta con la fotocamera. Proprio al termine del semestre di insegnamento nella *West Coast*, l'autore aveva deciso di intraprendere una discesa dalla California al Messico, attraversando i paesi del sud. Una volta tornato in Italia, i racconti di quelle tappe erano stati pubblicati nella terza pagina del «Corriere della Sera», diventando poi un libro: *Messico*⁵. È il primo esperimento di scrittura odepórica che, data la buona riuscita, viene replicato per molti dei successivi viaggi dell'autore⁶

¹ Il presente contributo nasce dalla ricerca di dottorato in corso dell'autrice (*I taccuini fotografici di Cecchi: letteratura di viaggio, fotografia e politica*). Si ringrazia l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, nelle persone della direttrice Gloria Manghetti e di Fabio Desideri; gli Eredi Cecchi (il rappresentante Masolino d'Amico, Anna ed Emilia Cecchi), e infine la Regione Toscana, per l'autorizzazione alla consultazione del Fondo Emilio Cecchi e alla riproduzione dei materiali inediti. Si ringrazia altresì il Professor Luigi Weber, per aver condiviso le sue ricerche e per l'incoraggiamento a proseguirle.

² LCP.2.1735, lettera inedita. Leonetta Cecchi Pieraccini (1882-1977) fu pittrice, allieva di Giorgio Morandi, e scrittrice.

³ Probabilmente una Leica standard, con pellicola formato 24 x 36, il "formato Leica".

⁴ Tenne un corso semestrale in *History of Art* per una prestigiosa cattedra in *Italian Culture* istituita nel 1928. Vi hanno insegnato, nel corso degli anni, intellettuali e professori italiani tra i più autorevoli. Tra gli altri, Giuseppe A. Borgese (*Italian Literature*) nel 1931, Gaetano Salvemini (*History*) nel 1943, Bruno Migliorini (*Linguistics*) nel 1953, Mario Soldati (*Italian Literature & Cinema*) nel 1973, Adriana Cavarero (*Philosophy*) nel 2004.

⁵ Il testo è comparso in più edizioni: *Messico*, Milano-Roma, Treves, 1932; Firenze, Vallecchi, 1948; in *Nuovo continente*, Firenze, Sansoni, 1958; *Messico*, Milano, Adelphi, 1985. Pubblicato (così come i successivi testi di viaggio, su cui vedi n. 6) anche nella raccolta *Saggi e vagabondaggi*, Milano, Mondadori, 1962 e nell'edizione critica *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, da cui si trarranno le citazioni delle quattro opere.

⁶ In Grecia (giugno - luglio 1934, poi agosto - settembre 1957): *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936;

- ormai corrispondente del quotidiano di Via Solferino - dai quali egli riporta anche centinaia di fotografie (solo in minima parte pubblicate nei testi), attualmente conservate nel suo Fondo, all'interno dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", presso il Gabinetto Vieusseux. Si tratta di 1.458 documenti, perlopiù inediti, nel formato di negativi, (pochi) positivi e fotogrammi di pellicola cinematografica⁷, che non sono circoscritti ai soli viaggi, ma documentano ampiamente un decennio ('30 - '39) di vita dell'autore. Fino ai recenti lavori di Luigi Weber⁸, tale patrimonio, significativo già soltanto per la mole e il valore estetico (malgrado il dilettantismo dell'*Operator*) non era mai stato oggetto di studio; come ha rilevato Weber, invece, le fotografie sono anche fortemente implicate nel processo di scrittura e assemblaggio delle opere odepatiche. La prolungata assenza di analisi relative a questo settore della produzione cecchiana è dipesa verosimilmente dall'insolita scarsità, nei suoi scritti, di teorizzazioni sul medium fotografico, benché non manchino, come si vedrà, riferimenti alla sua personale pratica con l'obiettivo all'interno di lettere e appunti inediti. La fotografia è comunque argomento di due brevi prose scritte a quasi vent'anni di distanza: *Sul ritratto d'una bambina dormente e Fotografie della rivoluzione*, alle quali si riserverà maggiore attenzione nel corso delle prossime pagine.

Per un autore talmente devoto al visivo⁹ in tutte le sue forme, che nel 1923 dichiarava il suo «bisogno d'immagini», fino a definirsi «un povero feticista» illuso «di vivere in un mondo governato da figure»¹⁰, l'avvicinamento alla pratica fotografica risulta pienamente coerente. Si noti, tra l'altro, che in Italia negli anni '30 a possedere una macchina fotografica sono ancora o professionisti, o dilettanti perlopiù benestanti¹¹. Cecchi non proviene da una famiglia agiata, e

Verona, Mondadori, 1942; Milano, Mondadori, 1946; Milano, Mondadori, 1960. Negli USA e in Messico (novembre 1937 - luglio 1938): *America amara*, Firenze, Sansoni, 1939; *Nuovo continente*, cit. Nelle colonie portoghesi in Africa (giugno - settembre 1939): *Appunti per un periplo dell'Africa*, Napoli, Ricciardi, 1953.

⁷ Cecchi lavorò a periodi alterni per la casa di produzione Cines: vd. F. BOLZONI, *Emilio Cecchi tra Buster Keaton e Visconti*, Roma, Centro Sperimentale per la Cinematografia, 1995.

⁸ L. WEBER, *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019, pp. 108-123; ID., *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», 2020, XVI, pp. 173-181.

⁹ Cfr. P. LEONCINI, *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari*, Lecce, Milella, 2017.

¹⁰ CECCHI, *In una galleria di statue*, in *Pesci rossi* (1^a ed. 1920), in *Saggi e viaggi*, cit., p. 249. In ID., *Taccuini*, a cura di P. Citati, N. Gallo, Milano, Mondadori, 1976, libro VII, p. 298: «io sono un povero feticista / il mio mondo è stipato di figure / che mi guardano avidamente coi loro occhi dannati di vetro nero».

¹¹ «Questa "turba di nuovi fotografi" [...] non comprendeva [...] i poveracci, che dovranno attendere una successiva ondata della massificazione fotografica (in Italia questa iniziò nell'ultimo dopoguerra), per essere coinvolti in questo gioco, ormai pieno di pretese artistiche e intellettuali, oltre che hobbistiche», I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, Bologna, Quinlan, 2012, p. 102.

l'insicurezza economica degli anni della giovinezza non verrà mai meno, come testimoniano tra l'altro le ossessive note sulle spese presenti nei suoi taccuini. Eppure, egli possiede non una, ma più macchine fotografiche (già nel dicembre 1930 scrive alla moglie, incerto se sostituire la sua fotocamera: «in casa ci sono già due macchine formato 6 x 9»¹²) e le porta con sé durante i viaggi.

Il 17 gennaio 1931, all'inizio della sua discesa verso il Messico, Cecchi confida alla moglie: «Io ero troppo *stylé* [...] Ora voglio che nei miei scritti ci siano *cose, realtà*; lo scritto poi sarà come meglio posso»¹³. Il racconto del primo viaggio nasce sotto precisi auspici, dunque, che segnano una soluzione di continuità rispetto ai lavori precedenti, nella scelta di adesione alle *cose*: le fotografie - «frammenti e scheggioni di cruda realtà»¹⁴ - si presentano allora come uno strumento determinante in questo cambio di rotta compositivo.

Nel presente contributo si propone un primo tentativo di riflessione sistematica sulla produzione fotografica di Cecchi. Dapprima si ragionerà sul ruolo della fotografia per l'autore, successivamente si presenteranno le condizioni archivistiche del materiale fotografico conservato nel Fondo, infine si tratteranno le metodologie finora adottate per l'identificazione delle immagini.

La funzione delle fotografie e le co-implicazioni con la scrittura

Nello scorrere il catalogo fotografico è possibile assistere a un decennio di vita e di lavoro di Cecchi, oltre che rilevare, nella predilezione per determinati soggetti, alcuni dei suoi interessi principali. Si visualizzano le mete narrate nei reportages; i set della Cines; gli zoo, visitati in ogni nuova città¹⁵; i familiari e gli amici, solitamente ritratti sul terrazzo dell'appartamento familiare in Corso d'Italia. Le fotografie registrano istanti di vita da ricordare, ma non solo. Quelle di viaggio, in particolar modo, custodiscono un significato più complesso, segnalato per la prima volta da Margherita Ghilardi, che si è occupata in prima persona della sistemazione dell'archivio

¹² LCP.2.1660, lettera inedita.

¹³ LCP.2.1680, lettera inedita. Corsivi dell'autore.

¹⁴ CECCHI, *Fotografie della rivoluzione*, in *Messico*, cit. p.628; originariamente pubblicato con il titolo *Quando cominciarono le rivoluzioni*, «Il Tempo», 14 luglio 1946.

¹⁵ Cfr. M. SCHILIRÒ, *L'ideogramma del caos. Animali di Emilio Cecchi*, «Ermeneutica letteraria», III, 2007, pp. 91-119, ora in ID., *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli (Cosenza), Rubbettino, 2017. «Di ogni città che visitava Emilio Cecchi non trascurava mai lo zoo. Davanti alle gabbie, tirava fuori il taccuino e vi tracciava appunti che provocavano gli sbadigli degli oranghi», *ivi*, p. 23.

cecchiano. Nel resoconto della sistemazione dei negativi per l'inventario del Fondo, la studiosa osserva:

Dietro i reportages che uscivano sul "Corriere della Sera" o su altre testate (e poi riassembleati nei libri di viaggio) possiamo leggere, in controluce, le fotografie scattate sul campo. Ma non è lecito relegare a semplice ruolo di servizio, a ausilio mnemonico, questi scatti fotografici, che potremmo promuovere a un ruolo simile a quello occupato dai taccuini. Le immagini delle singole facce o della folla, di un paesaggio urbano o di quello del deserto, degli amici o degli sconosciuti, hanno un taglio (veloce e sfuocato o, al contrario, fermo e posato) che può benissimo essere promosso a stile¹⁶.

Non solo memorie, le fotografie costituirebbero delle annotazioni visive, degli appunti «vergati usando la scrittura della luce»¹⁷. Cecchi, normalmente scrupoloso annotatore di episodi, riflessioni e progetti nei suoi *libri studiorum*¹⁸, affronta in effetti l'esperienza itinerante con un approccio diverso. Gli appunti nei taccuini divengono sintetici, spesso disposti a mo' di elenco, sovrabbondanti di frasi nominali. Verosimilmente, in viaggio egli ha poco tempo per dilungarsi in descrizioni e riflessioni; ha fretta di fare esperienza dei luoghi e delle persone, piuttosto che tenerne traccia scritta¹⁹. Perciò le fotografie sembrano sopperire al "difetto" della scrittura, con la loro istantaneità. Non sono semplici vedute da cartolina, né seguono modelli pittorialisti, sono bensì caratterizzate da uno stile personale: «la tecnica sarà, forse, imperfetta o discutibile; al contrario, lo sguardo è coerente, e connotato da una personalità assai marcata [...]: una prospettiva costante, rapportabile a uno 'stile' per quanto idiosincratico e accademico»²⁰. Le foto restituiscono dunque uno sguardo precisamente orientato verso il mondo. E quando Cecchi rientra dai suoi viaggi, la sua scrivania può accogliere un nuovo strumento: le immagini, che divengono parte attiva del processo compositivo, «materiale preparatorio», «autentico avantesto»²¹ delle opere.

L'importanza della pratica fotografica durante i viaggi, d'altra parte, è testimoniata anche dagli scambi epistolari con la moglie, cui prima si accennava: il 28 ottobre, da Berkeley, Cecchi le scriveva: «Ti mando qualche fotografia, ma le migliori non sono stampate: cioè, me le prese

¹⁶ www.http://opera.nexusfi.it/easyweb; consultato il 06/10/2021.

¹⁷ WEBER, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 178.

¹⁸ Espressione con cui Cecchi indicava i suoi quaderni di appunti.

¹⁹ Nelle note ai testi di *Saggi e viaggi*, cit., Ghilardi afferma che l'autore prese anche appunti su fogli non conservati, ma normalmente questi appunti venivano riversati, in bella copia, nei taccuini, che dunque ne rappresentano un 'deposito' perlopiù affidabile.

²⁰ WEBER, *Maschere, teschi e fotografie spettrali*, cit., pp. 109-110.

²¹ ID., *Et in Arcadia ego*, cit., p. 178.

subito Olivieri, al quale le dovevo: mi aveva pilotato per 700 miglia, oltre 1000 chilometri. [...] Non lasciarle pigliare ad estranei, perché qualcuna mi può servire per stamparla. C'è anche la mia stanza al Faculty Club. Ma le più belle devo farle ristampare»²². Le fotografie sono un bene prezioso: ricompensano il professore che ha scortato Cecchi in visita alle missioni spagnole in California; allettano i quotidiani («Nessuna di queste fotografie va data a amici giornalisti che possano servirsene, naturalmente. Alcune mi pajono assai belle»²³); ma soprattutto servono all'autore, che più volte insisterà sull'importanza di non disperdere i suoi scatti. Il 2 dicembre, a qualche settimana dalla fine del semestre, e dunque dalla partenza per il viaggio verso il Messico, Cecchi si trova a ragionare anche sull'apparecchio fotografico, che vorrebbe sostituire, perché: «è troppo di formato piccolo: ingombra come una più grande, e le fotografie sono troppo minute. Se le devi far riprodurre, come spero di quelle del Messico e della Bassa California, viene un formicolajo. Ancora non ho deciso; ma siccome potrei farlo con non molta spesa o senza aggiungere troppo, credo che lo farò»²⁴. Il cambio viene effettuato, tant'è che un paio di settimane dopo Cecchi può constatare: «Ho fatto fotografie molto interessanti: un poche [sic] ne ho date a Ryder che mi fece fare 500 miglia di macchina. La nuova macchina fotogr. lavora in un modo splendido»²⁵. Tali riferimenti sono estremamente rilevanti, perché attestano l'esistenza di una riflessione continua non soltanto sulle fotografie realizzate e sul loro utilizzo futuro (in tal senso si noti anche l'importanza che Cecchi attribuisce al formato dei negativi, che deve essere aumentato, per non intaccare la leggibilità delle immagini), ma anche sul processo fotografico, da cui l'attenzione alla maneggevolezza e portabilità della macchina.

Di recente, si diceva, Weber si è occupato dell'archivio fotografico di Cecchi, concentrandosi sui primi rullini messicani e greci, e sui testi scaturiti dai relativi viaggi. Partendo dal presupposto che il fiorentino non pensava alla struttura fototestuale, la cui teorizzazione era ancora di là da venire, lo studioso nota però le consonanze e le antitesi tra componente verbale e componente visuale, che paiono aver guidato Cecchi nella strutturazione delle *princeps* di *Messico* e *Et in Arcadia ego* (e, in conseguenza della sottrazione delle fotografie, delle edizioni successive), pervenendo a conclusioni estremamente significative, che permettono di leggere con uno sguardo nuovo i testi in questione. In *Messico* le 33 foto d'autore riproducono visivamente

²² LCP.2.1650, lettera inedita.

²³ LCP.2.1651, lettera inedita.

²⁴ LCP.2.1660, lettera inedita.

²⁵ LCP.2.1671, lettera inedita.

la linea tematica dell'opera («una *danse macabre* affollata di spettri»²⁶), e la loro rimozione nella seconda edizione, come acutamente propone il critico, potrebbe derivare dall'acquisizione di coscienza, da parte di Cecchi, che questo modo di rappresentazione «è una nuova dimensione della scrittura»²⁷ di cui comprende la forza, ma che non sente propria. Per *Et in Arcadia ego* il discorso è differente. Delle 48 immagini pubblicate²⁸, solo due sono d'autore, e tutte sono disposte come tavole fuori testo. Ma proprio queste due fotografie, estremamente emblematiche, ci forniscono l'accesso all'autentico sguardo di Cecchi nei confronti della Grecia. Uno sguardo che va in direzione opposta a quella del comparto illustrativo scelto, di repertorio, e che è invece animato da «un'antropologia minore, ma estremamente vivida, e nella quale traluce ancora una sorta di deformata e tuttavia riconoscibile persistenza dell'antico»²⁹.

Pur non esistendo la volontà specifica di creare un «ecosistema»³⁰ fototestuale, tale ecosistema surrettiziamente esiste, celato agli occhi dei lettori ma disponibile nel Fondo Cecchi. Tra il pannello verbale e quello fotografico, v'è in effetti una referenza implicita: innumerevoli sono le co-implicazioni tra i testi e immagini, generate proprio dall'impiego delle prime come appunti, secondo un procedimento che innesta inesorabilmente la memoria delle immagini fotografiche nelle parole scelte. D'altronde, la decisione di pubblicare alcune fotografie d'autore nei testi non può essere posta in secondo piano; dietro la selezione delle immagini v'è un lavoro continuo, sintomo di un ragionamento più ampio sulla fotografia, come Weber ha ben messo in luce. Allo stato attuale della ricerca, è possibile presentare una prima tassonomia relativa al rapporto retorico immagini-testi, a livello microtestuale.

La tipologia più frequente è quella che va sotto il nome di ecfraresi descrittiva, che può essere molto, mediamente, o poco dettagliata. La fig.1, ad esempio, è così verbalizzata in *Messico*:

Ora la barca scivola pei rivi tortuosi d'una Venezia rusticana. Li fiancheggiano verande col tetto di stoppia e rozzi tronchi per colonne. Festoni di piante rampicanti penzolano sfilacciati dalle tettoie. [...] Nelle

²⁶ WEBER, *Maschere, teschi e fotografie spettrali*, cit., p. 108. Corsivo dell'autore.

²⁷ Ivi, p. 120.

²⁸ Poi eliminate nelle due successive edizioni e reinserite, ma in numero dimezzato, nell'ultima edizione, senza le due fotografie di Cecchi, e con l'aggiunta di tre fotografie assenti nella prima edizione.

²⁹ WEBER, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 180.

³⁰ Si riprende una recente proposta di G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

verande, donne indiane, che sembrano in camicia da notte, inginocchiati sull'acqua lavano panni. Guardano di sotto in su, fra la chioma nera e unta, e nell'ombra del viso balena il bianco dell'occhio³¹.



Fig. 1. Foto EC.7.2.095, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Edita come foto n. 14 in Messico (1932), con il titolo: «Giardini galleggianti». Xochimilco

Tre fotografie inedite³², scattate in Africa, riprendono tre *dansarinos*³³ dell'Isola di San Tomé straordinariamente acconciati. Gli scatti sono realizzati da diverse angolazioni, permettendo di avere una visione per intero delle loro figure. In *Appunti per un periplo dell'Africa* se ne trova la precisa traduzione in parole:

Uno sembrava una vecchia strega, nanerottola e ammantata di nero; una nera pezzuola intorno al viso che portava una maschera bianca come la ricotta. Stava in mezzo uno spilungone, che teneva alla strega un braccio affettuoso intorno al collo; il cappellaccio di feltro calcato alla spavalda, e la sua maschera era fatta d'una pelle di coniglio sporcata di rosso, se non addirittura sangue. [...] Ma c'era il terzo, con in capo uno straccio e la maschera di moscaiola color dello zigrino. E sebbene dipinta rozzaemente, poco

³¹ CECCHI, *I giardini galleggianti*, in *Messico*, cit., p. 632.

³² EC.Africa.II.078, 089, 095.

³³ Gruppo di ballerini che si esibiscono truccati e mascherati al ritmo del *batùque*, danza tipica delle isole di Capo Verde e di San Tomé.

dubbio restava che, con gli occhietti miopi e porcini e la bocca come quella dei salvadanai, essa intendesse raffigurare il pescecane. [...].³⁴

Un'altra tipologia è costituita da particolari ecfrasi che potremmo definire *diffratte*. Frequentemente Cecchi, nel realizzare le sue fotografie, riesce a registrare una visione estremamente personale della realtà che attinge a quella che Contini ha definito la sua *religio demoniaca*³⁵. La composizione delle immagini pare infatti assecondare l'ambiguità che egli legge nel reale³⁶, analogamente alla sua scrittura, in cui tenta di riprodurre la medesima percezione con metafore e similitudini. Come ha ben descritto Schilirò, Cecchi «cerca le cose e trova fantasmi. Lo sguardo tenta di registrare il reale, di fermarlo nella tenaglia dell'osservazione esatta, e trova invece un principio di disordine che lo scompagina e non lo ferma»³⁷. Così, ad esempio, la fig. 2 registra l'impressione visiva della Piramide del Sol che Cecchi riceve avvicinandovisi (quasi un'illusione ottica, quando questa gli appare come una testa), che successivamente viene resa nel testo:

Si potrebbe scambiare per una qualsiasi collina, se non fosse nel suo aspetto qualche cosa d'inquietante. Via via che ci s'accosta, dentro a quella mole si formano lineamenti. La scalinata che fende perpendicolarmente la piramide sembra il nasale d'un elmo greco, e il taglio orizzontale delle terrazze superiori, la feritoia per gli occhi. [...] La piramide posa sulla terra come una testa gigantesca che dagli occhi socchiusi domina la campagna³⁸.

Cecchi racconta il verificarsi di tale percezione a partire proprio da una foto³⁹ scattata nell'Alligator Farm di Los Angeles. Una volta sviluppata, si accorge di un effetto inatteso:

Nella comitiva de' miei amici, una signora volle che la ritrattassi con in mano uno di quei bestiolini. Stringendolo per la coda, lo teneva discosto di tutto il braccio. L'animale s'arroncigliava come un drago cinese [...]. Mentre cercavo nel mirino, quella strillava, strillava di far presto. E, nella precipitazione, non vidi quanto risultò poche ore dopo. L'ombra del rettile si stampava nerissima sulla gonnella bianca. E

³⁴ CECCHI, *La volpe e il gatto*, in *Appunti per un periplo dell'Africa*, cit., pp. 1565-1566.

³⁵ G. CONTINI, *Emilio Cecchi o della Natura (Dal Kipling a Messico)*, ora in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 102.

³⁶ «I famosi pesci nella boccia di vetro s'erano portati in prigione l'infinito. Il più straordinario però era questo: soltanto visti di profilo erano pesci veri e propri. [...] Quando davano un colpo di coda, un guizzo e si mettevano di fronte, la cosa cambiava. [...] Di profilo erano piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han; draghi millenari e imbronciati», E. CECCHI, *Pesci rossi*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 5.

³⁷ SCHILIRÒ, *La misura dell'altro*, cit., p. 28.

³⁸ CECCHI, *Le piramidi*, in *Messico*, cit., p. 649.

³⁹ EC.7.2.069, inedita.

l'immagine [...] sembrava piuttosto la radioscopia d'una sciagurata che, per qualche mistero, si ritrovasse con un coccodrillo in corpo⁴⁰.

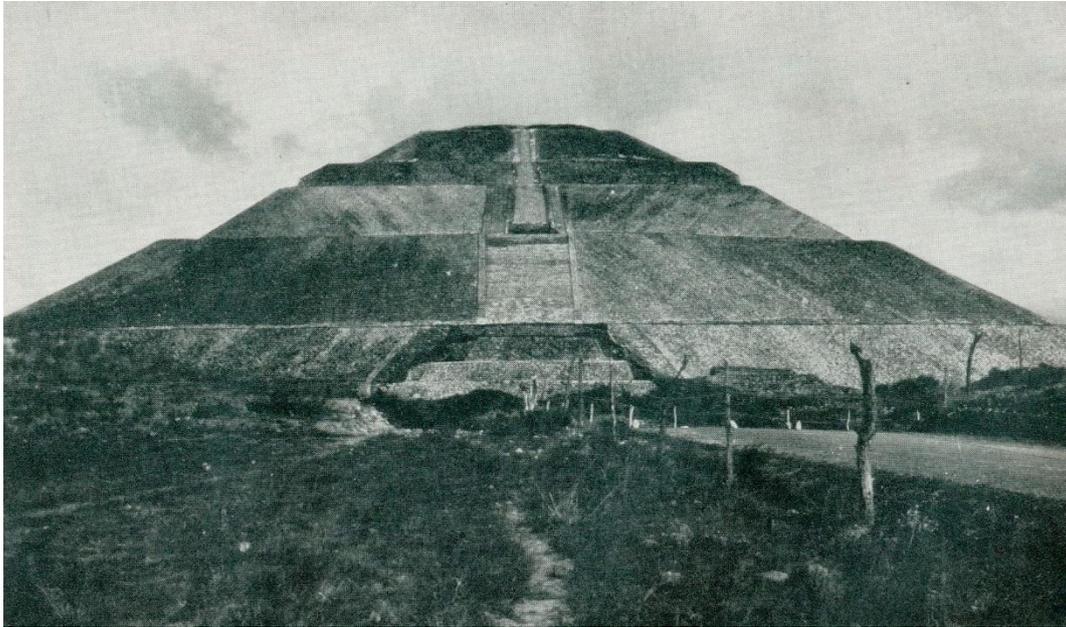


Fig. 2. Foto EC.7.2.119, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Edita come foto n. 17 in Messico (1932), con il titolo: Piramide del Sol, San Juan Teotihuacan

Un'ulteriore tipologia è quella delle ecfresi dinamizzate. Recuperando la classificazione di Michele Cometa⁴¹, si possono distinguere tre sottotipi di dinamizzazione: delle immagini, del processo compositivo, dello sguardo. Una dinamizzazione dell'immagine si verifica, ad esempio, in un passo di *Et in Arcadia ego* ambientato nell'Elide, a Olimpia. Visitandone il sito archeologico, Cecchi nota che la qualità della pietra di cui sono composte molte costruzioni dell'antica Grecia, un calcare marino denominato comunemente lumachello, li riceve un investimento ulteriore, trascendentale, divino. Mare e templi, onde e colonne, conchiglie e capitelli sembrano uniti armonicamente.

È un calcare gremito di conchiglie d'ogni forma e misura. [...] In quel luogo esso m'apparve come una meraviglia da aggiungere all'altre: quasi che il mare sorgesse improvvisamente a lambire i blocchi delle

⁴⁰ CECCHI, «*El diablo*», in *Messico*, cit., p. 578.

⁴¹ M. COMETA, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina editore, 2012.

fondamenta, smisurati come quelli all'ingresso dei porti; o s'arrovellasse bianco di schiuma fra i tronchi rovesciati delle colonne [...]. Il mare diventato sasso e ordine architettonico⁴².

La fotografia qui riportata (fig.3), che è solo una delle numerose (circa 25) scattate presso il sito archeologico, appare proprio all'origine dell'immagine verbale. La peculiarità materiale del lumachello e l'apparenza ondosa che assumono i pezzi di templi e edifici riversi al suolo, perfettamente registrata nello scatto, si congiungono nella vivificazione della fotografia attraverso la narrazione.



Fig. 3. Foto EC.Grecia.I.062, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Edita come foto n.30 in *Et in Arcadia ego* (1936), con il titolo: Rovine del tempio di Zeus, Olimpia

Un caso simile riguarda la fotografia di un busto aprosopo in Libia, pubblicata sul «Corriere della Sera» del 4 aprile 1937 nell'articolo *La divinità ignota nel giardino di Cirene*. L'immagine, inizialmente descritta dettagliatamente, viene poi animata: «Nessuno dapprima ci fa caso, ché le vesti, il portamento, la statura, in tutto e per tutto son come negli umani. Ma ad un tratto la figura si volta, si china; e con ansia incredula, vedendole quel viso cieco, ci s'accorge

⁴² CECCHI, *Il mare impietrato*, in *Et in Arcadia ego*, cit., pp. 768-769.

che non si tratta d'un essere di carne, ma d'una larva, d'un'ombra, d'un messaggere d'arcani sgomenti»⁴³. La dinamizzazione qui è sviluppata con una diversa modalità, poiché ad essere animato è lo sguardo dell'autore, che descrive una sorta di progressiva messa a fuoco della statua, e dunque il precisarsi di ciò che vede - anche se, eccezionalmente, il movimento viene attribuito alla statua, che «si volta, si china».

Vi sono, ancora, casi in cui Cecchi reinserisce la fotografia nel flusso temporale che ne è all'origine, descrivendo le azioni precedenti e successive allo scatto. La dinamizzazione ha luogo quindi proprio secondo i termini di Cometa: viene descritta «non più l'immagine, ma le azioni che hanno condotto al *punctum temporis* prescelto dall'artista ed eventualmente anche il prosieguo dell'azione»⁴⁴. Due fotografie inedite del 12 gennaio 1931 rappresentano uno stesso set della MGMT a Hollywood. Nella fig. 4 il luogo è vuoto; nella fig. 5 appare un uomo al centro dell'inquadratura: è Buster Keaton, come attesta anche la notazione autografa presente sul negativo. Il capitolo eponimo, che fa parte di *Messico*, racconta l'episodio racchiuso in questi due scatti. Per meglio dire, sono le fotografie a costituire l'«innesco della frase»⁴⁵ che apre il brano:

Buster Keaton ha il dono delle apparizioni. L'avevo intravisto alcune volte, prima d'averne il piacere di starci insieme. E sempre m'aveva colpito quella sua maniera, naturalissima, eppure imperiosa, di diventare di colpo il centro d'una situazione, mettendoci di suo meno che niente. [...] L'ultima volta lo incontrai in una specie di scenario pompeiano. Girellando nel campo della Goldwyn Mayer, m'ero condotto in un luogo spaesato: un angolo di città qualunque, con piccole botteghe e terrazzi, gli sgabuzzini dei lustrascarpe e dei giornalai; tutto abbandonato, deserto. [...] Ma c'era Keaton. Sbucò da una cantonata, piccino piccino, e prima di tutto lo riconobbi al passo [...]. Stetti a vedere quel che faceva. C'era poco da sbagliarsi: con gli occhi a un balcone, calcolava l'altezza d'un salto⁴⁶.

⁴³ CECCHI, *Deità ignote*, in *Corse al trotto* (1^a ed. 1936), in *Saggi e viaggi*, cit., p. 1021.

⁴⁴ COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 91. Corsivo dell'autore.

⁴⁵ WEBER, *Maschere, teschi, e fotografie spettrali*, cit., p. 114.

⁴⁶ CECCHI, *Buster Keaton*, in *Messico*, pp. 565 e 570.



Fig. 4. Foto EC.7.2.051, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita



Fig. 5. Foto EC.7.2.052, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita

Oltre alle tre tipologie di corrispondenze su cui ci si è finora soffermati, è utile rilevare anche la presenza di metafore e similitudini fotografiche, anch'esse sintomo dell'influenza di questo medium sul pensiero e sulla scrittura di Cecchi. Figure di questo tipo sono impiegate quando il termine di partenza è variamente implicato con il processo di visione; l'autore fa riferimento all'aspetto che assume ciò che lui osserva, e lo definisce paragonandolo a elementi pertinenti alla fotografia. Così alcune scene cui assiste vengono comparate a fotomontaggi, per l'affastellarsi di elementi diversi («Ma perfino i pompieri di Città del Messico, con macchine d'ultimo modello [...] e l'omino a bodo che batteva il *gong* disperatamente [...]: perfino i pompieri sembravano

una bizzaria di *photomontage*»⁴⁷; «Sullo sfondo di quest'affrettato fotomontaggio, si metta il panorama d'una od altra delle grandi roças»⁴⁸), oppure il disporsi preciso di soggetti di fronte all'autore viene assimilato ad una posa fotografica («Si ritrovavano in ben composti aggruppamenti, come per una posa fotografica»⁴⁹).

Come si anticipava nella premessa di questo lavoro, nella produzione di Cecchi non figurano pagine saggistiche dedicate specificamente alla fotografia; essa è però al cuore di due testi, il primo narrativo, il secondo assimilabile piuttosto a una recensione, che egli ha scritto a distanza di una ventina d'anni l'uno dall'altro: *Sul ritratto d'una bambina dormente*⁵⁰ e *Fotografie della rivoluzione*. Il *fil rouge* tra i due brani è rappresentato dal contrasto tra la fissità delle immagini cristallizzate e l'inesorabilità del tempo reale; le fotografie sono descritte come «reliquia», «confessione più sincera» del soggetto ritratto, che nella sua cornice assume una posizione di sospensione e di attesa («Mi rammentavo l'invocazione, sommessa e terribile [...]: *qui aspetta la fine del tempo*»⁵¹), conseguendo una «piccola immortalità»⁵².

La memoria, i ricordi, sono argomento ricorrente nei taccuini, «basi di una ininterrotta ricerca del tempo che non deve essere perduto»⁵³. Non è questa la sede per dilungarsi su tale argomento; sarà però utile citare un appunto del 1928, intitolato *Reliquiae*. Cecchi, ricollegandosi a quanto scritto precedentemente sul suo «feticismo» per le immagini, corregge l'oggetto della sua idolatria: «qualche cosa che avesse la vivezza di sentimento di una frase musicale, investita nella evidenza plastica di una linea. La vita che culmina in riconoscimenti istantanei ed acutissimi: momenti visionarî; e la sua storia, in fondo, si potrebbe costruire segnando questi»⁵⁴. I momenti epifanici che acquistano evidenza plastica sono le «reliquie» del titolo, termine con il quale, quattro anni prima, Cecchi aveva designato il ritratto della bambina. Ebbene, anche la fotografia, nel discorso cecchiano, in quanto registrazione di un solo e irripetibile istante

⁴⁷ CECCHI, *Commiato*, in *Messico*, p. 692. Corsivo dell'autore.

⁴⁸ ID., *Pranzo di gala*, in *Appunti per un periplo dell'Africa*, cit., p. 1553.

⁴⁹ Ivi, p. 1565.

⁵⁰ ID., *Sul ritratto d'una bambina dormente*, in *L'osteria del cattivo tempo* (1^a ed. 1927), in *Saggi e viaggi*, cit., pp. 266-269; originariamente pubblicato su «Galleria», a. I, n. 1, gennaio 1924, pp. 15-6. In questo testo avviene una dinamizzazione della fotografia della bambina del titolo, un ritratto che Cecchi racconta di aver visto nella vetrina di un antiquario, e che è in realtà uno scatto ancora conservato nelle carte dell'autore, il cui soggetto è Muriel Lee Mathews.

⁵¹ Le ultime due citazioni: ivi, pp. 268-269.

⁵² ID., *Fotografie della rivoluzione*, cit., 629.

⁵³ A. DEI, *La scacchiera di Cecchi*, Firenze, Nistri-Lischi, 1984, p. 90.

⁵⁴ CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 449.

selezionato dal flusso di tempo indiscriminato⁵⁵, ne è un'assolutizzazione; ciò le attribuisce la capacità di rivelazione del senso profondo di un luogo, di una persona, di un incontro. Le fotografie racchiuderebbero dunque, come una «reliquia», i *riconoscimenti istantanei ed acutissimi* della vita.

Il corpus fotografico nel Fondo Cecchi

L'archivio di Cecchi, predisposto in vita dall'autore, nasce sotto il segno dell'organizzazione e della disciplina. Nulla è lasciato al caso, ogni documento che egli ha scelto di rendere accessibile dopo la sua morte ha una sua precisa collocazione e soprattutto una specifica ragione per essere conservato. Tale rigore è stato acutamente epitomato da Margherita Ghilardi nell'espressione «macchina-laboratorio»: l'archivio per Cecchi non è un accumulo indistinto di materiale, ma «l'immagine di una ricerca in continua verifica»⁵⁶. Sono significative, all'interno di una struttura così logicamente composita, anche le assenze: mancano scartafacci e versioni preliminari degli scritti perché, a dire dell'autore, privi di valore critico; i documenti interni alla storia del testo fanno parte di un passato che si è concluso con l'edizione definitiva, che sancisce insieme la volontà autoriale e, idealmente, il livello di perfezione ambito. Vengono conservati, però, quegli elementi dell'officina di scrittura in grado di generare nuovi motivi e riflessioni: si tratta, concretamente, degli undici *libri studiorum*. «Non bisogna credere che nei taccuini confluissero appunti spiccioli di qualunque genere. Quasi tutto quello che è stato scritto è stato fermato perché rimanesse»⁵⁷, perché egli potesse quindi continuamente rileggersi, e continuare a creare a partire da ciò che era stato segnato. Che nelle suddette condizioni siano state rese disponibili anche le fotografie, equiparate così agli altri documenti testuali, conferma la loro importanza per l'autore.

⁵⁵ Interessante notare anche come Cecchi definisce il fotogramma cinematografico: «viva frattura del vero», in *Cinematografo e letteratura narrativa*, in BOLZONI, cit., p. 119.

⁵⁶ M. GHILARDI, *Tra sottoscala e salotto. L'archivio dello scrittore secondo Emilio Cecchi*, in *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte*. Atti del Convegno (Treviso, 27-28 settembre 1991), a cura di G. Lavezzi, A. Modena, Edizioni del Premio Comisso, 1992, p. 65. E ancora: «Fu Cecchi stesso, con una metodicità che a tratti rasenta la follia, a ritagliare i suoi articoli da giornali e riviste, ad incollarli su fogli di carta quadrettata diligentemente aggiungendovi riferimenti bibliografici, correzioni, postille, varianti, e infine a massacrarli per inserirli nei grandi contenitori ad anelli di cui si era innamorato durante uno dei primi soggiorni in Inghilterra», ivi, pp. 64-65.

⁵⁷ M. D'AMICO, *I taccuini di Cecchi*, «L'Approdo letterario», 40, XIII, ottobre-dicembre 1967, p. 81. A proposito dei taccuini cfr. *I taccuini e la guerra taciuta* di A. DEI, in *La scacchiera di Cecchi*, Firenze, Nistri-Lischi, 1984, pp. 88-113.

Il fondo Cecchi è articolato in dieci serie, ciascuna delle quali conserva tipologie diverse di materiali: i carteggi indirizzati a Cecchi da mittenti “privati” (I); la corrispondenza della moglie (II); i carteggi indirizzati ai familiari (III); i carteggi inviati a Cecchi da aziende, enti, istituzioni (IV); i dodici taccuini (V); gli autografi (VI); le fotografie e i fotogrammi da pellicole cinematografiche (VII-VIII); i suoi articoli (IX); la rassegna critica (X). Si aggiungono una raccolta d’arte, in cui si trovano disegni e dipinti della moglie pittrice e di altri artisti, e la biblioteca dell’autore; al suo archivio è inoltre aggregato quello della moglie.

Attualmente conservati in un album, i negativi della serie VII, in formato 9 x 12⁵⁸, sono arrivati al Fondo in due raccoglitori Kodak di formato tascabile. In calce riportavano un elenco redatto da Cecchi contenente luoghi, date e soggetti dei singoli scatti; in margine a ciascuno dei negativi egli aveva poi annotato le medesime informazioni. Nel primo raccoglitore erano conservati 257 negativi, nel secondo 235; tutti realizzati tra il 1930 e il 1932. Le fotografie della serie VIII (negativi e fotogrammi estratti da pellicole cinematografiche, di cui si conservano anche positivi), oggi conservate in due raccoglitori, sono invece in formato 24 x 36, essendo state realizzate con un diverso apparecchio. Conservate in 21 portarullini metallici sulle cui etichette Cecchi aveva annotato i luoghi principali (raramente anche l’anno) in cui erano state scattate, non sono mai state descritte singolarmente, a differenza delle foto della serie precedente.

Il materiale fotografico è oggi descritto in due elenchi: uno dattiloscritto, meno recente, ed uno digitale su software Easy Cat (lo stesso utilizzato per i documenti testuali), accessibile solamente dai computer disponibili in sede e aggiornato al 2019. Il primo è un catalogo semantico: la fotografia è analizzata esclusivamente come immagine, e di questa sono forniti i dati primari, ossia data, luogo e soggetto. La trasparenza della fotografia asseconda infatti «l’illusione [...] di un supporto che si sottrae nella sua materialità per divenire pura transitività»⁵⁹, la cui referenzialità cioè tende a predominare sulla materialità dell’oggetto fotografico. L’«autoevidenza tirannica dell’immagine fotografica»⁶⁰ determina frequentemente l’oblio della dimensione contestuale dello scatto, che pure invece è meritevole di una propria iscrizione, poiché «photographs are not only images, but also historically shaped

⁵⁸ Sulla base del formato dei negativi, 9 x 12, si può inferire che Cecchi inizialmente usasse un banco ottico (probabilmente della Kodak, dal momento che i negativi erano stati conservati, fino all’arrivo in archivio, in raccoglitori del marchio di Eastman).

⁵⁹ S. GUINDANI-RIQUER, *L’objet feuilleté. Nota sulla fotografia tra Barthes e Proust*, «Lebenswelt», 5, 2014, p. 83.

⁶⁰ T. SERENA, *Le parole dell’archivio fotografico*, «Rivista di estetica», 50, 2012, p. 171.

threedimensional objects. They have a physical presence, bear traces of handling and use, and circulate in social, political, and institutional networks»⁶¹. Ed in effetti, nel passaggio alla catalogazione digitale è maturata l'attenzione verso la descrizione dell'oggetto fotografico; sono perciò presenti anche i campi relativi a supporto, riproduzione, inserimento nel fondo, interventi eseguiti, procedimento, stato dell'emulsione, stato dell'inserimento, stato del supporto primario e secondario, interventi necessari e limiti di esposizione.

Nel caso di Cecchi l'importanza dell'oggetto fotografico non è tanto legata alla sua circolazione, limitata alla cerchia familiare, quanto all'uso che ne ha fatto, ricostruibile a partire dai segni dei suoi interventi sui negativi. Tuttavia, né le stampe, né i negativi sono visibili direttamente, poiché esporli alla luce, così come toccarli, rischierebbe di comprometterne la conservazione; sono quindi visibili le loro digitalizzazioni, su un computer consultabile in sede. Tuttavia, il file digitale rappresenta solo il contenuto, l'immagine, e non la fotografia nella sua integralità; per questo motivo è utile inserire nel catalogo anche le informazioni pertinenti la *cosalità* dell'immagine. Così è stato fatto per le annotazioni a margine dei negativi della serie VII, non visibili nell'immagine digitalizzata, che sono state trascritte nell'inventario dattiloscritto, ma non in quello digitale (sarebbe ragionevole, a questo riguardo, integrare totalmente i due inventari).

Inoltre, in svariati negativi Cecchi ha disegnato con un pennarello bianco dei riquadri destinati al taglio delle immagini, segno che le aveva predisposte per la stampa (e quindi spesso per la pubblicazione). È il caso di una fotografia di Dario Cecchi di fronte al tempio di Zeus ad Atene, in cui il riquadro zuma sulla sua figura, altrimenti in secondo piano rispetto alle colonne che gli si elevano accanto. Così anche nella foto in fig. 7, in cui le linee bianche tracciate da Cecchi portano in primo piano quello che è in effetti il *punctum*, il mendicante seduto sulla scalinata della chiesa.

⁶¹ C. CARAFFA, *Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive*, in *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, a cura di J. Bärnighausen, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schneider, and P. Wodtke, Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge. Studies 12, consultato il 06/10/2021, <https://www.mprl-series.mpg.de/media/studies/12/studies12.pdf>.



Fig. 6. Foto EC. VII.2.149, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Viesseux. Inedita

L'identificazione delle immagini

Se per la serie VII è disponibile, come si anticipava, il sistema di indicizzazione predisposto da Cecchi, per l'VIII egli non ha voluto o potuto effettuare lo stesso lavoro, ed essa è catalogata in maniera estremamente sommaria. Le foto dei ventuno rullini sono contraddistinte dalle informazioni generiche annotate sulle etichette dei portarullini. Dal momento che, come si è andato argomentando finora, le fotografie fanno parte dell'opera dell'autore, si rende necessaria l'identificazione dei dati primari degli esemplari di questa serie.

Mentre per alcune fotografie tale operazione è più semplice (quelle del primo e secondo rullino, ad esempio, scattate tutte il 27 maggio 1934 in un unico luogo, il Santuario della SS. Trinità di Vallepietra), per quelle dei grandi viaggi, che costituiscono la maggior parte della serie VIII (578 negativi su 922; 11 rullini su 21), diviene problematica. A complicare l'identificazione concorrono varie ragioni: la principale è che le fotografie sono catalogate e visibili secondo la sequenza dei fotogrammi, che non è detto rispetti fedelmente quella cronologica. Se anche si identifica una foto di un rullino, non ci si può basare sull'itinerario di viaggio per riconoscere le antecedenti e le successive, perché si tratta solo della loro disposizione nel catalogo e non di una loro collocazione cronologica. Spesso, poi, trattandosi di fotografie realizzate nel decennio '30-

'39, i luoghi sono mutati e anche questo contribuisce a problematizzare l'identificazione. Infine, molte immagini sono povere di dati e informazioni referenziali: molti ritratti hanno soggetti anonimi, troppo vaghi per poter essere riconosciuti precisamente, soprattutto laddove l'ambientazione dello scatto non fornisca elementi specifici per la sua localizzazione – e, di conseguenza, datazione (disponendo degli itinerari di viaggio, una volta identificato il luogo è possibile risalire anche ai giorni in cui Cecchi lo ha visitato, se non, il più delle volte, alla data precisa).

Le informazioni sui negativi di viaggio della serie VIII possono però essere ricostruite in buona parte sulla base degli scritti di Cecchi. Se le fotografie sono state parte integrante del processo compositivo, infatti, è possibile anche effettuare un ragionamento a ritroso, e dunque impiegare i testi come chiave di decifrazione delle immagini. Oltre ai testi odepotici, sia in forma di articoli sul «Corriere della Sera» sia nelle varie edizioni dei volumi, è possibile fare riferimento al libro XI dei taccuini (gennaio 1930 - dicembre 1941) e alle lettere inviate durante i viaggi (soprattutto quelle a Pieraccini, frequenti e molto approfondite). Oppure, è possibile effettuare una vera e propria ricerca per immagini, interrogando database fotografici (Google images, Alamy, Gettyimages), filmati e guide illustrate d'epoca. È chiaro che questi procedimenti, il più delle volte, vengono combinati, per una più precisa identificazione. Si presentano di seguito alcuni casi di identificazione: dai testi, dai taccuini e da fonti (audio)visive.

Nove fotografie⁶² della Libia ritraggono un esercito di cavalieri vestiti di bianco, schierati in una piazza sottostante un castello e circondati da una folla in festa (fig.7). La lettura dei reportage realizzati per il «Corriere della Sera» durante quel viaggio, occasionato dalla visita di Mussolini alla colonia governata da Italo Balbo nel marzo 1937, permette di identificare facilmente il soggetto delle immagini con i «tremila cavalieri intorno a Mussolini; in un disordine pieno di ritmo, e perfetto in ogni cadenza, in ogni pausa, come una danza»⁶³, riuniti in Piazza del Castello (attuale Piazza dei Martiri) di Tripoli per accogliere il duce, il 17 marzo 1939. Un evento altamente spettacolare, che Cecchi descrive alla moglie in questi toni: «L'ingresso di Mussolini in Tripoli fu cosa *enorme*. Mai concepito un simile capolavoro di regia. Balbo in queste cose è un genio. Mai visto nei più grandi film (*Ben Hur* ecc. ecc.) cose che lontanamente somiglino a

⁶² EC.Libia.II.058-059-060;074-075-076-077-078-079

⁶³ CECCHI, *Bianchi cavalieri in piedi sulle selle*, «Corriere della Sera», 23 marzo 1937.

questa. Fotograf(a)i molto nel viaggio: teste, teste, ecc., chi sa cosa è venuto; perché tutto è stato fatto con furia pazzesca, sfrenata»⁶⁴.



Fig. 7. Foto EC.Libia.II. 076, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita

Le fotografie scattate in Africa nel '39 sono le più complesse da identificare, poiché riprendono soprattutto persone, o gruppi, con pochi elementi referenziali. La fig. 9 fa parte del primo rullino, realizzato tra Capo Verde e San Tomé, come indicato dall'etichetta autografa. Sulla sinistra è visibile un gruppo di donne sedute a terra, a destra si scorgono alcuni uomini e bambini in abiti tradizionali. Si tratta dei festeggiamenti per la visita del Presidente della Repubblica Portoghese (il cui "tour coloniale" è all'origine delle corrispondenze poi confluite in *Appunti per un periplo dell'Africa*). Tuttavia, anche basandosi sui testi, si fa dubbia la localizzazione della fotografia nei luoghi menzionati dall'etichetta (potrebbe trattarsi di una sistemazione errata da parte di Cecchi): l'immagine, infatti, sembra assimilabile a una decina di altre simili che furono scattate a Marracuene il 21 luglio 1937 durante una parata militare in onore del Presidente Carmona. Anche in quelle fotografie, infatti, i soggetti sono uomini e ragazzi allineati lungo i viali in attesa

⁶⁴ LCP.2.1813, lettera inedita.

dell'arrivo del governatore, con i medesimi abiti. Nel capitolo *Una parata militare*, Cecchi scrive:

A vederli, accosciati, in lunghissime file, con lo scudo, le clave e le zagaglie posate a terra in un certo ordine militaresco, non nego che sul primo facessero impressione. Era tutto un brulichio di penne e pennacchi, ciuffi di pelo, code di volpe, sul lustrare untuoso delle membra nere. Le donne e i ragazzi li avevano accantonati in disparte⁶⁵.



Fig. 8. Foto EC.Africa.I.033, Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita

Sette foto⁶⁶ del secondo dei tre rullini africani (sull'etichetta: «Marracuene/Brousse») rappresentano la stessa scena, ripresa in diversi momenti e da diverse angolazioni: il cadavere di uno gnu che viene trascinato da un gruppo di ragazzi. Cecchi negli articoli (e nel volume) sorvola sull'episodio di caccia, che riferisce invece nei taccuini: «Poi, subito, l'allarme dei cocones (gnu). Corsa di tutti sulla camionetta. La galoppata degli gnu nel bujo (si vedeva del nero, del marrone e bianco). Sparatoria. Poi si riprese il cammino»⁶⁷; e in una lettera inviata il 28 luglio alla moglie,

⁶⁵ CECCHI, *Una parata militare*, in *Appunti per un periplo dell'Africa*, cit., p. 1576.

⁶⁶ EC.8.12.17-19-29-21-23-24-35.

⁶⁷ EC.5.11, p. 1238.

alla quale esprime la sua intenzione di realizzare, con l'abbondante materiale raccolto in quest'occasione, un libro a sé stante. Sono i taccuini a fornirci le indicazioni più precise per la datazione delle fotografie: se la battuta di caccia è avvenuta il 23 luglio, gli scatti al corpo dello gnu saranno stati realizzati il giorno successivo – il 24 luglio⁶⁸, – presso la segheria di Manueele (di cui si intravedono effettivamente alcuni elementi presenti anche in altre fotografie chiaramente localizzate in quel luogo), dove si erano fermati.

Una foto⁶⁹ del secondo rullino greco («Corinto, Dafni, Eleusi, Acro-Corinto, Micene, Argo, Tirinto, Nauplia, Epidauro») ritrae una donna di schiena, affacciata da un finestrino. Si tratta di un soggetto che, di per sé, sarebbe impossibile collocare nel tempo e nello spazio (abbiamo sì l'indicazione di una serie di luoghi nell'etichetta, ma si tratta di numerose possibilità, altrettanto valide in assenza di altre informazioni). Tuttavia, nei taccuini Cecchi riporta: «Presso Corinto, la donna scosciata, che si vedeva obliqua, di sotto in su»⁷⁰. L'autore è a Corinto l'11 luglio del 1934; si è così datata e localizzata la fotografia.

Dallo stesso rullino proviene una foto⁷¹ raffigurante un uomo affetto da nanismo che porta alcuni sacchetti verso un edificio sulla cui insegna è scritto *XENODOXEION*, 'albergo' in greco. Nei taccuini, troviamo un appunto su un nano, a Nauplia - dove Cecchi si trova il 12 luglio 1934: «65 anni, testa pelata, grossa, barba rossiccia, fauno: corpo piccolissimo [...] è forte, fa servizio di facchino, portando i viveri all'albergo»⁷².

Molte fotografie della Grecia sono state identificate ricorrendo ai database citati in precedenza: trattandosi perlopiù di siti archeologici, è più semplice avviare una ricerca per immagini. Tramite un filmato (*Il Duce in Libia* dell'Archivio Luce⁷³) è stato invece possibile identificare una fotografia⁷⁴ del primo dei due rullini libici, in cui è visibile una strada fiancheggiata da bianchi edifici su cui sventolano bandiere bianche; in questo panorama spicca uno striscione con la scritta «[Sa]lve Duc[e]». La stessa scena compare nel filmato citato e la voce narrante situa la scena a Derna il 13 marzo 1937.

⁶⁸ La caccia sarà comunque avvenuta certamente tra il 22 e il 25 luglio, i quattro giorni nei quali, come riporta nello schema "Arrivi e partenze" compilato nei taccuini (EC.5.11, p. 1187), Cecchi e i suoi compagni si muovono nella "brousse".

⁶⁹ EC.8.4.26

⁷⁰ EC.5.11, p. 914

⁷¹ EC.8.2.64

⁷² EC.5.11, p. 913

⁷³ <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000096343/1/il-duce-libia.html?startPage=0>

⁷⁴ EC.8.1.15

L'immagine, elemento germinale dell'esperienza di scrittura cecchiana, trova nella fotografia una sua ulteriore declinazione, che richiede di essere ancora indagata nella sua complessità retorica, ri-mediale, archivistica.

Scrivendo Bigongiari: «i suoi libri sono taccuini dove segna, con piglio sicuro, i quesiti che si pone per la sua attenzione strepitosa [...]; gli oggetti restano ognuno col proprio segreto d'origine e di futuro: egli li ha involti nella sua attenzione, iscritti nella sua mente come un alfabeto [...], gli oggetti di Cecchi pare che godano di questa condizione di sguardo, di questa fedeltà non smentita»⁷⁵. Gli oggetti che catturano l'inquieto sguardo cecchiano, in fondo, sono a loro volta catturati dal suo obiettivo, che li registra, custodendoli «ognuno col proprio segreto d'origine e di futuro» e perpetuando l'esperienza della visione. Così, lo scatto fotografico trattiene il tempo della sensazione, lasciando nel mistero l'oggetto, e fungendo, per Cecchi, come annotazione per una futura scrittura.

⁷⁵ P. BIGONGIARI, *Prosa per il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 29-31.

MARIA VILLANO

MONTALE NELL'ARCHIVIO DI MARCO FORTI¹

Arriva da Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori l'ultima importante acquisizione in materia di carte montaliane: si tratta di quelle conservate nell'Archivio di Marco Forti (Firenze 1925-Milano 2019), cospicuo complesso documentario, il cui riordino si è appena concluso, che restituisce tutta l'attività letteraria ed editoriale del critico letterario, collaboratore di Mondadori per circa un trentennio. Di carte di Montale, del resto, Fondazione Mondadori è uno degli scrigni più ricchi: delle carte riordinate, circa 450 documenti contenuti in fascicoli intestati al poeta sono conservati nelle due principali sezioni dell'archivio della casa editrice Mondadori (sezioni Arnoldo Mondadori editore e Segreteria editoriale autori italiani) e nell'archivio del Saggiatore, cui si aggiungono diversi altri fascicoli montaliani disseminati in archivi di persona; su tutti quello di Domenico Porzio, cui si aggiunge, dunque, questa recente acquisizione².

Formatosi in un'epoca in cui la letteratura e l'industria potevano ancora efficacemente dialogare e anzi concorrevano a un'attitudine culturale di fruttuosa complessità, Marco Forti incarna pienamente la figura dell'intellettuale degli anni del boom economico: allievo di Giuseppe De Robertis all'Università di Firenze, non arriva alla laurea e inizia la sua attività lavorativa alla fine degli anni quaranta nella Compagnia Nazionale Artigiana; a partire dagli anni cinquanta collabora con Carlo Ludovico Ragghianti, per cui è segretario generale della Galleria d'Arte La Strozzina³ e dal 1954 al 1956 lavora in Olivetti con Geno Pampaloni. Dal settembre 1956 al giugno 1957 frequenta a Torino l'IPSOA (Istituto Postuniversitario Studi Organizzazione Aziendale) e si trasferisce a Milano per lavorare come capo ufficio del personale della Rinascente Duomo. Ultimo incarico prima di entrare in Mondadori è quello svolto per ENI, dove lavora dal

¹ Tengo qui a ringraziare la famiglia di Marco Forti per aver consentito lo studio e la pubblicazione dei primi risultati della mia ricerca, che – d'altra parte – non sarebbe stata possibile senza il generoso e competente aiuto del personale di Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

² Per una rassegna completa e dettagliata dei materiali montaliani conservati presso Fondazione Arnoldo Alberto Mondadori si veda A.L. CAVAZZUTI, *Montale negli archivi conservati di Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori*, in *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani. Atti del Convegno*, Novara, Interlinea, 2021, pp. 277-292.

³ Di questa attività resta testimonianza nell'archivio di Carlo Ludovico Ragghianti, conservato presso la Fondazione Ragghianti di Lucca (<<https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2018/02/La-Strozzina-inventario.pdf>>; ultima consultazione: 8 dicembre 2021).

1959 al 1961 come docente presso la scuola aziendale per dirigenti.⁴ La letteratura è comunque, in questi primi anni, il «secondo mestiere» di Forti, che già a partire dagli anni cinquanta si occupa per la casa editrice Lerici di Milano della produzione di saggistica letteraria e per lo stesso editore nel 1960 pubblica insieme a Sergio Pautasso l'antologia del *Politecnico*.⁵ Ma è all'ambiente letterario fiorentino, in particolare a Mario Luzi e a Piero Bigongiari, che deve i suoi primi contatti con Montale, autore che costituirà il centro della sua produzione critica e della sua visione della poesia italiana del Novecento e di cui sarà – dal rispetto professionale – uno dei referenti in casa Mondadori.

Carte e libri di Forti sono giunti nell'archivio di Fondazione Mondadori in due versamenti: il primo nel 2006, disposto dal critico, e il secondo, tra il 2019 e il 2020, voluto dopo la sua scomparsa dalla famiglia, che ha in questo modo consentito di ricomporre il cospicuo complesso documentario. I documenti relativi ai rapporti con Montale e al lavoro trentennale che il critico gli dedicò sono distribuiti in massima parte tra la sezione dell'Archivio denominata appunto "Montale", che conserva le copiosissime carte di lavoro relative alle maggiori pubblicazioni curate da Forti e anche – come si vedrà – i materiali relativi all'edizione delle raccolte montaliane nello «Specchio» e, in parte molto minoritaria, nella sezione "Corrispondenza"; va da sé che, per una biografia intellettuale come quella di Forti e per la centralità che in essa ebbe il poeta, tracce montaliane si possono trovare disseminate un po' in tutte le sezioni dell'archivio. Alle partizioni d'archivio appena citate si aggiunge il cosiddetto "Fondo montaliano", costituito da pubblicazioni a stampa su e di Montale – soprattutto estratti da riviste – raccolte da Forti nel suo pluridecennale lavoro sul poeta. È chiaro che una valorizzazione piena di questo archivio potrà avvenire soltanto mettendolo a sistema con le carte dell'archivio della casa editrice, e ciò è tanto più vero se ci si vuole occupare del lavoro di Forti con e su Montale. È quanto si tenterà di dimostrare in questa breve scheda, in cui verrà tracciata, a titolo meramente esemplificativo,

⁴ Cfr. M. VILLANO, «Così conobbi l'inarrivabile Montale». *Marco Forti, gli amici poeti e il laboratorio dello «Specchio»*, «Qb online», 20, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2020; si veda anche la mostra digitale *Editoria, letteratura e industria: l'archivio di Marco Forti*, a cura di M. Villano (<https://www.fondazionemondadori.it/mostre-virtuali/esposizione-digitale-marco-forti/>).

⁵ Il "Politecnico". *Antologia critica*, a cura di M. Forti e S. Pautasso, Milano, Lerici, 1960. Nell'archivio di Forti si conserva una piccola corrispondenza relativa a questa iniziativa editoriale: in particolare si segnala una gustosa lettera di Elio Vittorini, che, nel declinare l'invito a scrivere la premessa dell'antologia, si propone come impaginatore (Elio Vittorini a Marco Forti, s.l., 5 aprile 1957, lettera ms, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (d'ora in poi Faam), Archivio Marco Forti, b. 25, fasc. 738 (Elio Vittorini); pubblicata in *Editoria, letteratura e industria: l'archivio di Marco Forti*, cit.

qualche possibile direzione di indagine attraverso la coagulazione di testimonianze tratte dai diversi archivi attorno a specifici episodi letterari ed editoriali.

Per quanto riguarda i materiali montaliani nella sezione “Corrispondenza”, è bene sottolineare sin da subito che non sono presenti in numero cospicuo lettere del poeta: i pochi documenti epistolari a firma di Montale vanno a costituire una minima integrazione ai carteggi conservati negli altri archivi mondadoriani, che – per quanto riguarda la figura di Forti – si addensano soprattutto intorno ai progetti editoriali che nascono, fuori e dentro la Mondadori, a partire dalla fine degli anni sessanta e soprattutto con l’inizio dei settanta, quando cioè Montale è ormai una stella del firmamento letterario italiano e mondiale e Forti il suo principale riferimento per le iniziative editoriali di casa Mondadori.

Un piccolo ma significativo esempio è costituito dalla breve missiva che il poeta invia al critico il 14 luglio 1973 da Forte di Marmi:

Caro Marco,

sto discretamente e anche la Gina. C'è molta gente. Tieni le recensioni al *tuo* e al *mio* libro. Il *Corriere*, non parla? Tuo aff.mo

Eusebio

TURN OVER: è il mio ritratto di 70 anni fa⁶

Lo scrupolo archivistico del ricevente ci consente di avere a disposizione anche la sua risposta, conservata in copia nell’archivio, che restituisce il tono di una franca amicizia e di un sodalizio anche professionale che vede procedere parallelamente i lavori del poeta e del critico:

Carissimo,

ti ringrazio infinitamente della cartolina e delle tue (vostre) buone notizie. Ho apprezzato il tuo ritratto giovanile con becco, testa azzurra e collarino rosso.

Non temere, tengo da parte le recensioni sia sul tuo che sul mio ultimo libro per fartele vedere al tuo ritorno.

Il Corriere è in ritardo: Zampa che deve fare la recensione, e che a voce mi ha parlato molto bene del libro, mi ha detto che durante l’estate la pagina letteraria è stata dimezzata e che ogni cosa esce con grande

⁶ Eugenio Montale a Marco Forti, Forte dei Marmi, 14 luglio 1973, cartolina ms, Faam, Archivio Marco Forti, b. 16, fasc. 455 (Eugenio Montale). La cartolina è firmata anche da Gina Tioffi.

ritardo. Potrebbe anche succedere che l'articolo su di me esca in autunno. Dovrei insistere con Barbiellini, ma sono pudico...

Posso intanto dirti che il 29 luglio di sera (a un'ora che potrai vedere sul Radio Corriere) sul III programma Radio, ti sarà dedicata la trasmissione di un'ora per la quale Walter Mauro ti ha intervistato e ha intervistato anche me. Pare che a Roma abbiano inoltre intervistato anche Spagnoletti. Vedremo com'è.

Temo proprio che non ci rivedremo prima di settembre. Ai primi di agosto partirò per la Svizzera e solo in settembre potrebbe darsi che io passassi dal Forte.

Mi auguro che i Giusti, i Tirinnanzi e tutti gli altri ti tengano allegro. Ricordami alla Gina.

Ti abbraccio molto affettuosamente,

tuo

Marco Forti⁷

Sul retro di una cartolina che raffigura un uccellino variopinto, forse un *painted bunting*, che il poeta riconosce come il proprio ritratto infantile – il che non può non richiamare i suoi veri ritratti con l'upupa e il martin pescatore realizzati da Ugo Mulas proprio pochi anni prima –, Montale chiede ragguagli a Forti sulle recensioni al *Diario del '71 e del '72*, pubblicato quell'anno nello «Specchio» con finito di stampare «marzo 1973», a pochi mesi di distanza dal primo monumentale studio sul poeta a firma di Forti: *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*,⁸ di cui nell'archivio si conservano, nella sezione "Montale", diversi materiali di lavoro. Nella medesima sezione dell'archivio è conservato anche il dattiloscritto con correzioni autografe del *Diario del '72* che Montale aveva consegnato proprio nelle mani di Forti, contenuto in una cartolina di cartone con un'annotazione manoscritta che lo indirizzava personalmente al critico:

Caro Forti,

questo manoscritto sostituisce il precedente che deve essere *annullato*.

Tuo affmo

Eusebio⁹

⁷ Marco Forti a Eugenio Montale, Milano, 19 luglio 1973, copia ds, Faam, Archivio Marco Forti, b. 16, fasc. 455 (Eugenio Montale).

⁸ M. FORTI, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973. La recensione attesa da Forti uscirà in effetti a firma di GIORGIO ZAMPA sul «Corriere» del 9 settembre 1973 (p. 13): *Montale, un mondo*.

⁹ Faam, Archivio Marco Forti, b. 53.

La prassi era evidentemente consolidata, se anche il dattiloscritto della raccolta precedente, *Satura*,¹⁰ era arrivato direttamente a Forti – da poco diventato responsabile dello «Specchio» in seguito a una riorganizzazione aziendale –, come attesta la lettera a Vittorio Sereni datata 2 settembre 1970, che è anche la redazione originaria del risvolto della raccolta pubblicata nel 1971.¹¹ Del resto, che Forti fosse, a quell’altezza cronologica, il referente principale del poeta non solo tra le mura della Mondadori è confermato dalla lettera – conservata nella sezione “Segreteria autori italiani” dell’archivio della casa editrice – inviata a Edith Farnsworth, in risposta alla richiesta della traduttrice americana di valutare l’indice del volume di traduzioni che sarebbe uscito di lì a poco per Regnery: *Provisional Conclusions. A Selection of the Poetry of Eugenio Montale*¹². Il 15 aprile 1970, data della missiva, Forti avvertiva la Farnsworth che la casa editrice non era ancora in possesso dei diritti di pubblicazione delle poesie del «quarto libro poetico di Montale», alcune delle quali tuttavia confidava di conoscere «in via del tutto privata»¹³. Anche il fascicolo di *Satura*, insieme alle prime e alle seconde bozze impaginate con correzioni manoscritte di Montale e di Forti, trova posto nella sezione “Montale”, che conserva dunque la parte più cospicua di questo archivio, e certamente la più preziosa, almeno dal punto di vista del cosiddetto «soggetto produttore»: non è un caso infatti che i citati dattiloscritti di *Satura* e del *Diario* e le relative bozze (due giri di bozze per ciascuna raccolta, con correzioni manoscritte dell’autore) – ora inventariati e conservati in modo integrato insieme a tutte le altre carte – costituissero, prima del riordino, un nucleo a parte all’interno del complesso documentario.

¹⁰ L’incartamento è composto in parte da fotocopie, come già segnalato in G. CONTINI, R. BETTARINI, *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L’opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 849. Accompagnava il fascicolo un appunto manoscritto di Forti, che sta ancora una volta ad indicare il suo estremo scrupolo conservativo: «Ho dato a Isella il dattiloscritto (e manoscritto) originale di *Satura* 4/2/1988 Isella me lo ha poi regolarmente restituito 10/12/1994».

¹¹ Marco Forti e Vittorio Sereni, Sede, 2 settembre 1970, lettera ds, Faam, Archivio storico Arnoldo Mondadori editore (d’ora in poi ArchAme), sez. Segreteria editoriale autori italiani (d’ora in poi SegAutIta), fasc. Eugenio Montale. Sul margine superiore della lettera, che contiene un articolato parere di lettura di Forti su *Satura*, si legge l’appunto manoscritto di Sereni: «parere molto bello ed esauriente, da riportare per intero nella proposta di contratto a suo tempo, senza altri interventi».

¹² Un esemplare del volume è presente tra i libri della biblioteca di Forti conservata presso Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

¹³ Marco Forti a Edith Farnsworth, Milano, 15 aprile 1970, copia ds, Faam, ArchAme, SegAutIta, fasc. Montale.

Tuttavia, poiché si tratta di testimoni già noti ai filologi e ai critici, che se ne sono serviti per l'allestimento degli apparati delle edizioni capitali – nell'*Opera in versi* Contini e Bettarini li censiscono nella tavola dei testimoni come «altre testimonianze», fornite, al tempo della preparazione dell'edizione, in via privata¹⁴ – la prospettiva con cui gli studiosi potranno guardare a questa sezione “Montale” dell'archivio Forti sarà necessariamente di natura diversa.

Si tratta innanzitutto di carte che consentono da una parte di indagare snodi fondamentali della storia editoriale dell'opera di Montale e dall'altra di inserire Marco Forti a pieno titolo come uno degli attori principali di questa articolata vicenda: è noto come, soprattutto a partire dagli anni settanta, la contesa tra le due maggiori case editrici italiane, Mondadori ed Einaudi, per avere il poeta stabilmente nel proprio catalogo – contesa iniziata già dagli anni quaranta e che aveva richiesto l'intervento di un giudice *super partes* come Raffaele Mattioli¹⁵ – si era fatta ancora più aspra; e a questo complicarsi del disegno editoriale non era certo estraneo lo stesso Montale, autore consapevole quant'altri mai del proprio peso e partecipe nel sottile gioco di accordi, smentite, ritrattazioni, provocazioni; molto attento, anche, alle strategie di vendita, come mostra la corrispondenza interna tra i funzionari della casa editrice¹⁶.

Quel che salta all'occhio, d'altra parte, è il notevole scrupolo archivistico di Forti, che in qualche misura compensa la nota idiosincrasia di Montale per le proprie carte¹⁷ e che consente ora di avere a disposizione una messe di documenti atti a ricostruire quasi puntualmente tutto il suo lavoro di critico, in special modo – ed è forse la parte più rilevante della sua attività – di critico montaliano. Oltre alle carte relative al già citato monumentale saggio del 1973 pubblicato

¹⁴ G. CONTINI, R. BETTARINI, *Varianti e autocommenti*, in E. MONTALE, *L'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 849-850.

¹⁵ Cfr. M. VILLANO, «L'unità d'intenti». *Einaudi e Mondadori*, a cura di M. Villano, «Qb online», 13, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009; e EAD., *Montale einaudizzato*, in *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani. Atti del Convegno*, cit., pp. 227-241.

¹⁶ A mero titolo esemplificativo: nella lettera datata 5 novembre 1968 Forti informa Sereni dell'apertura di Montale alla possibilità che gli venga dedicato un volume della collezione “Per conoscere...” (auspicio che si realizzerà solo dodici anni più tardi), riportando motivazioni del poeta che rivelano attenzione e consapevolezza dei meccanismi del mercato editoriale: «Quando parlammo dell'Oscar il suo timore, del resto non ingiustificato, fu che un volume economico della sua poesia esaurisse praticamente il mercato in proposito. Nel caso del “Per conoscere” non dovremmo assolutamente pubblicare più di un terzo circa delle sue poesie e dovremmo invece rimpolpare il volume con altro» (Marco Forti a Vittorio Sereni, Sede, 5 novembre 1968, copia ds, Faam, ArchAme, SegAutIta, fasc. Eugenio Montale).

¹⁷ Come scrive Niccolò Scaffai, l'interesse di Montale per le proprie carte matura in anni tardi, ma resta comunque «occasionale, selettivo, pre-archivistico» (N. SCAFFAI, *Come lavorava Montale*, in *L'autore e il suo archivio*, a cura di S. Albonico e N. Scaffai, Milano, Officina libraria, 2015, p. 26).

per Mursia, vi sono documentati i lavori per il volumetto *Per conoscere Montale*, pubblicato in prima edizione nel 1980¹⁸ e, naturalmente, quelli per il volume dei “Meridiani” *Prose e racconti*¹⁹, di cui si conservano praticamente tutte le fasi di lavorazione, dal manoscritto fino alla bozza impaginata²⁰; sono conservate inoltre – ma qui, ormai è chiaro, ci si spinge oltre i territori strettamente montaliani – anche le bozze del *Diario postumo*, con correzioni manoscritte dello stesso Forti.

È chiaro quindi che l’incremento di conoscenza che deriverà dallo studio di questo nuovo nucleo documentario potrà essere di natura essenzialmente storico-culturale più che strettamente filologica: come ha osservato Niccolò Scaffai, in presenza di un autore dalla «relativa stabilità testuale», lo scavo d’archivio – si aggiunge qui: lo scavo di *questo* archivio – aiuterà a «capire dove finisce il lavoro del poeta e dove comincia la mediazione (e perfino l’arbitrio) dell’editore, del curatore, del critico»²¹. Come si è detto, la messa a sistema di questo archivio con quelli della casa editrice, con cui è in qualche modo connaturato, sarà condizione necessaria a fare in modo che le carte dicano ancora qualcosa di rilevante sulla storia di Montale nella cultura e nell’editoria italiana. Lavoro auspicabile (e da tempo auspicato²²) per questo autore sarebbe naturalmente una ricognizione complessiva di tutte le carte e degli archivi che le custodiscono, di cui esistono già censimenti parziali²³; ma, considerata la mole dell’impresa, una ricognizione parziale che prendesse in considerazione anche solo gli archivi editoriali – e dei funzionari editoriali come Forti e Zampa, per dirne solo due tra i maggiori – sarebbe senza alcun dubbio un buon punto di

¹⁸ *Per conoscere Montale*, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1980; seconda edizione: 1986.

¹⁹ E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, Milano, Mondadori, 1995.

²⁰ Si conservano inoltre anche materiali relativi a progetti editoriali mai finalizzati, di cui se ne segnalano due tra i meglio individuabili: *Scritti di poetica* (raccolti da Forti) e un volume *Sulla prosa* (probabilmente gemello di *Sulla poesia*, pubblicato nel 1976 a cura di Giorgio Zampa nei “Saggi”), di cui – oltre all’indice completo – esistono già gli indici dei nomi. Il finito di stampare indicato nel dattiloscritto conservato è del 1982; il volume doveva essere incluso nella “Varia Classici”.

²¹ N. SCAFFAI, *Come lavorava Montale*, in *L’autore e il suo archivio*, cit., p. 35.

²² Cfr. M.A. GRIGNANI, *Il punto su Montale*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», 1999, I, 1, pp. 195-214.

²³ V. GURRIERI, *Per l’epistolario di Montale. Indice delle lettere pubblicate (1946-2004)*, in «Studi italiani», 2004 (2), 2005 (1), pp. 245-260; M. PARISI, *Per l’epistolario di Eugenio Montale*, tesi di laurea magistrale, Università di Friburgo, relatore C. Genetelli, Friburgo, 2016; A. DI GLORIA, *Eugenio Montale. Epistolario (1917-1926)*, con una Guida alla lettura e un Indice analitico, tesi di laurea magistrale, Università di Friburgo, relatore C. Genetelli, Friburgo, 2018; F. KLEINSTEIN, *Eugenio Montale, Epistolario (1927-1932)*, con una Guida alla lettura e un Indice analitico, tesi di laurea magistrale, Università di Friburgo, relatore C. Genetelli, Friburgo, 2018. Si ringraziano qui Christian Genetelli e Uberto Motta per queste preziose indicazioni.

partenza, per rileggere Montale nella storia della cultura italiana come autore e, anche, come letterato editore²⁴.

²⁴ Se si considera che Montale fu, oltre che autore di punta, anche collaboratore di molti editori italiani grandi e piccoli in qualità di redattore, traduttore, lettore, autore di introduzioni e prefazioni di libri altrui – da Bemporad negli anni venti, alla piccola casa editrice Cederna di Milano nel dopoguerra, per arrivare ai grandi editori come Bompiani, Sansoni, Einaudi e Mondadori – emerge chiaro l'interesse che un progetto di ricerca sulle collaborazioni editoriali di Montale potrebbe avere: ribaltando la prospettiva canonica, si tratterebbe di mettere al centro il sodalizio tra Eugenio Montale e gli editori e di scrivere il capitolo ancora mancante della biografia intellettuale del poeta, quello, appunto, del Montale «letterato editore».

SIMONE GIORGIO

DAL SURREALISMO A GHIRRI: TRACCE
DELL'EVOLUZIONE DELLO SGUARDO DI CELATI
NELL'ARCHIVIO EINAUDI

Tra la laurea, conseguita nel 1965 con una tesi sull'*Ulisse* di Joyce, e l'incarico di insegnamento presso l'Università di Bologna nel 1976, nell'ambito del neonato DAMS, Gianni Celati ha una vita piuttosto turbolenta e precaria dal punto di vista lavorativo. Si sposta tra molte località (Londra, Stati Uniti, Bologna) e si barcamena tra mestieri differenti: se il massimo dei suoi sforzi intellettuali è rivolto, com'è lecito aspettarsi, alla produzione narrativa, Celati mantiene vivissima anche la sua attività come saggista, scrivendo per varie riviste e pubblicando scritti che vanno al di là di quel *Finzioni occidentali* così centrale nella sua carriera²⁵, e si dedica poi con molta attenzione anche alle traduzioni²⁶. Come recentemente sottolineato da Micheletti²⁷, i tre ruoli di narratore-saggista-traduttore in Celati sono così intrecciati che è impossibile valutarne uno senza tener conto degli altri; se a ciò aggiungiamo la lunga frequentazione di Celati con diversi protagonisti del mondo editoriale italiano di quegli anni²⁸, e se infine consideriamo l'importanza che, sul finire degli anni Settanta, i suoi corsi al DAMS hanno rivestito per la maturazione della sensibilità estetica del Settantasette bolognese, possiamo affermare che, pur risultando un personaggio irregolare e attestato su posizioni personalissime, Celati ha attraversato gli anni Settanta da protagonista, grazie alla sua capacità di captare i segnali più nuovi e importanti della cultura di quel decennio; in questo periodo risulta fondamentale la sua collaborazione con Einaudi, testimoniata dal materiale conservato nel fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di

²⁵ «Proprio la raccolta saggistica, licenziata una prima volta nel 1975, è la bussola che a ogni passaggio orienta il percorso di Celati» (ANDREA CORTELLESA, *Libri segreti. Autori critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere 2008, p. 392).

²⁶ In particolare, assurge velocemente al ruolo di maggior traduttore, all'epoca, di Céline, autore che influenza la sua scrittura (si pensi a romanzi come *Le avventure di Guizzardi* o *La banda dei sospiri*).

²⁷ GIACOMO MICHELETTI, *Celati 70. Regressione Fabulazione Machere del sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati Editore 2021, p. 11.

²⁸ Com'è noto, l'episodio culturalmente più rilevante di questi dialoghi è la rivista, mai nata, «Alì Babà», pensata con Calvino; su questo progetto, molto ha scritto Belpoliti: vedi in particolare *Nella grotta di Alì Babà*, in MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi 2001, pp. 117-146. Nonostante la rivista non abbia mai visto la luce, la sua ideazione intercetta molti dei temi più cari alla cultura italiana di quegli anni, dallo strutturalismo all'antropologia.

Torino²⁹. In questo articolo farò riferimento ad alcune delle carte lì custodite; la traiettoria culturale che viene fuori è importante per definire il Celati degli anni Ottanta, e non si può non tenere conto che i cambiamenti stilistico-tematici dello scrittore a partire da quel momento non possono essere interpretati senza sottolineare che la sua trasformazione procede di pari passo con quella dell'atmosfera culturale italiana.

Mi riferisco, in particolare, al delicato passaggio che ha portato la cultura letteraria italiana fuori dall'orbita del modernismo e delle sue propaggini nella seconda metà del Novecento e dentro la postmodernità³⁰, passaggio di cui Celati è stato uno dei protagonisti più peculiari; si tratta di un periodo in cui, oltre all'elaborazione (e in alcuni casi all'importazione) di nuovi concetti culturali, si è realizzato un deciso recupero delle tecniche letterarie del modernismo storico di inizio Novecento. Ora esse vengono rivestite, con una mossa tipica delle avanguardie, di un compito che va al di là della sfera artistica e sfocia in quella politica; questa tensione va inquadrata nell'ampio dibattito sul ruolo della letteratura nella nuova società italiana, e non si risolve necessariamente in una militanza effettiva in un partito o in un movimento, ma può essere riletta anche in chiave puramente antiautoritaria o anti-borghese – è attraverso questa via, d'altronde, che si arriverà al Settantasette, ed è proprio su questa particolare traiettoria che si innesta la parabola di Celati. Questa dinamica genera due effetti: da un lato, la manipolazione consapevole dei linguaggi e delle tecniche letterarie moderniste³¹ è vista come un modo per

²⁹ Ho tratto il materiale utilizzato per questo articolo dalla sezione del fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino chiamata «Corrispondenza con autori italiani», cartella 47, fascicolo 682. Qui sono contenuti 289 fogli attenenti la corrispondenza tra Celati e varie personalità legate all'Einaudi. L'interlocutore più frequente è Guido Davico Bonino; tra gli altri interlocutori troviamo: Paolo Fossati, Giulio Bollati, Ernesto Ferrero, Nico Orenco, Giulio Einaudi, Roberto Cerati. Le lettere sono tutte dattiloscritte, talvolta contrassegnate da correzioni a mano, e coprono un periodo che va dal 15 settembre 1966 al 14 febbraio 1979. Gli unici allegati presenti risultano essere ricevute di pagamento dei diritti dei libri e delle traduzioni di Celati, inviategli dalla casa editrice. Ho inoltre visionato anche il materiale contenuto nella sezione «Originali e bozze» (cartelle 383 e 384: nella prima troviamo le tre versioni di *Finzioni occidentali*, nella seconda le bozze e gli originali de *La banda dei sospiri* e di *Lunario del paradiso*). Ringrazio la dott.ssa Luisa Gentile e il prof. Walter Barberis per avermi concesso l'autorizzazione a esaminare tali carte.

³⁰ Mark Fisher, un critico culturale contemporaneo molto attento a questa transizione e alle sue conseguenze sociali ed estetiche, ha così definito la stagione degli anni Sessanta e Settanta: «ciò che è scomparso [nell'epoca contemporanea, ndr] è piuttosto una propensione, una traiettoria virtuale. Uno dei nomi che si possono attribuire a tale propensione è “modernismo popolare”. [...] Nel modernismo popolare il progetto elitario del modernismo originario ha trovato una giustificazione a posteriori. Nel frattempo, la cultura popolare ha deciso una volta per tutte che non era costretta ad essere per forza populista. Il modernismo popolare non soltanto ha diffuso particolari tecniche, ma le ha rielaborate ed estese a livello collettivo, esattamente come ha ripreso e svecchiato la missione modernista di creare forme culturali adeguate al presente» (MARK FISHER, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimum fax 2019, pp. 22-23).

³¹ Le tecniche in questione sono, ormai, ben note: dallo straniamento al flusso di coscienza, esse però vengono rivestite di un ruolo diverso da quello di inizio Novecento: vengono adoperate, infatti, anche per esplorare il rapporto fra sfera privata e orizzonte pubblico (cfr. TIZIANO TORACCA, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*,

cercare di modificare la società rinnovando la coscienza del lettore, abituandolo a nuove forme e nuovi codici letterari³²; dall'altro, questi esperimenti trovano giustificazione perché c'è un pubblico attento e sensibile a queste sperimentazioni, e che anzi le ricerca e le promuove.

In questo contesto va riconosciuto il prezioso lavoro svolto dalle due più importanti case editrici italiane del periodo, Feltrinelli ed Einaudi³³. Se la prima, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, attraverso collane come «Materiali» e «Meteore» ha saputo proporre una selezione di testi sperimentali coerente e strutturata, riconducibile all'area del Gruppo 63, la casa torinese ha invece puntato sulla creazione della collana «La ricerca letteraria». A quest'operazione hanno presieduto, tra gli altri, esponenti della Neoavanguardia quali Sanguineti e Manganelli; ciononostante, tale collana ha goduto di minor successo rispetto alle controparti feltrinelliane, raccogliendo testi più variegati e dissimili fra loro³⁴. Si tratta comunque di una collana importante per la carriera di Celati, dal momento che vi esordisce nel 1971 con *Comiche*. La collaborazione con l'Einaudi comincia già nel 1966, quando Celati è contattato da Guido Davico Bonino in merito alla possibile pubblicazione de *Gli annegati della baia blu*, un testo apparso su «Marcatré» l'anno precedente³⁵. Da questo primo approccio scaturisce il rapporto di Celati con la casa editrice torinese, ricostruito dettagliatamente da Michele Ronchi Stefanati³⁶; per tutto il decennio degli anni Settanta, la triplice attività di Celati di cui si diceva all'inizio di questo scritto è legata appunto all'Einaudi. Nel giro di pochi anni, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del nuovo decennio, Celati diventa uno dei traduttori di punta della casa editrice, nonché consulente editoriale, seppur quest'ultimo ruolo non sia mai stato regolato ufficialmente dal punto di vista contrattuale. Prove di questo rapporto sono, come detto, le lettere dell'autore; nella sezione delle corrispondenze con gli autori italiani, infatti, troviamo il faldone di Celati, che

a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci 2018, pp. 211-230).

³² Il ruolo della letteratura nella modificazione di massa dei lettori è d'altronde al centro del dibattito più politicamente impegnato della Neoavanguardia attorno alla narrativa: cfr. l'inchiesta pubblicata su «il Verri», n. 1, IV (1960); e il volume *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Seguito da Col senno di poi*, a cura di NANNI BALESTRINI, Roma, L'orma editore, 2013.

³³ Traggo le osservazioni che seguono da FABIO LIBASCI, *Politica editoriale e cultura del dissenso. Due esempi in casa Einaudi e Feltrinelli tra il 1964 e il 1968*, in «Between», vol. X, n. 19 (maggio 2020), pp. 248-271; MICHELE SISTO, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55, XIX, (2007), pp. 86-109.

³⁴ La collana era divisa in quattro serie: la rossa, dedicata a esordienti italiani; la grigia, dedicata agli autori stranieri; la verde, in cui si pubblicavano testi di critica letteraria; la viola, in cui invece venivano raccolti libri di critica legata ad altre discipline. Quella che ha riscosso maggior successo è la verde, in cui si sono apparsi molti libri fondamentali per la disciplina (e per cui scrivevano molti critici provenienti dall'area bolognese).

³⁵ In «Marcatré», nn. 14-15, III, 1965, pp. 112-118.

³⁶ Cfr. MICHELE RONCHI STEFANATI, *'Intonare lo strumento di un altro italiano'. Il carteggio tra Gianni Celati e l'Einaudi (1966-1979)*, in «Italian Studies» vol. 72, n. 3 (2017), pp. 309-322.

consta di poco meno di trecento fogli e copre il periodo che va dal 1966 al 1979. Dopo quella data Celati passerà alla Feltrinelli, cui si lega fino all'inizio del nuovo secolo, e con cui pubblica nel 1985 *Narratori delle pianure*.

Le carte conservate presso il fondo Einaudi sono preziose testimonianze di come si è sviluppata la relazione tra la casa editrice e Celati. La corrispondenza, infatti, si assesta su un tono ibrido, colloquiale ma comunque professionale: scarseggiano le comunicazioni strettamente private, mentre abbondano i pareri e i consigli di lettura informali da parte di Celati, che partecipa attivamente alla vita culturale della casa editrice. Ronchi Stefanati nota però giustamente come nella seconda metà degli anni Settanta il rapporto tra l'Einaudi e Celati si raffreddi notevolmente³⁷: oltre a questioni di carattere pratico-economico, infatti, a Celati non va più a genio il ruolo cui era stato relegato nel tempo, cioè quello di consulente sui libri più sperimentali apparsi presso Einaudi. Infatti, col passare degli anni, Celati comincia a dare pareri anche sulle possibili pubblicazioni di autori italiani; tuttavia, diventa presto insofferente nei confronti di questo compito, poiché gli pare che l'Einaudi cerchi di mantenere attive due linee editoriali diverse e non conciliabili: una più avanguardistica, con testi che puntano a una più marcata sperimentazione soprattutto linguistica; una più tradizionale, da Celati vissuta come una forzatura culturale nata come conseguenza di una mancanza di coraggio in fatti di politica letteraria³⁸. Non è difficile immaginare, d'altronde, che una casa delle dimensioni e dell'importanza dell'Einaudi dovesse fare i conti con la presenza di numerose e forti personalità, e che in un panorama editoriale quanto mai frammentato come quello degli anni Settanta, ciò si risolvesse in una politica editoriale variegata al punto da sembrare confusa. Tanto più che Celati, in questi anni, ha ormai maturato non solo una propria voce e un suo tono peculiare, ma anche un modo di concepire la letteratura e la sua storia molto personale, e che rivendica con fermezza. Basti leggere il seguente passo:

...come si collabora con la giustizia borghese dando pareri che portano alla chiusura dei malati di mente nel manicomio, così ora penso che si collabori egualmente con la giustizia borghese accettando che gli altri ti prendano per un matto, un deviante, uno strambo, e che come tale ti concedano una marginalità di

³⁷ Cfr. STEFANATI, *Intonare lo strumento di un altro italiano*, cit.

³⁸ Molto significativa, ad esempio, la conclusione di una lettera indirizzata a Ernesto Ferrero, in cui Celati dà il suo parere sull'eventuale pubblicazione de *I bugiardi* di Adriana Silvestri Pancaro: «dunque in conclusione della conclusione, guardiamoci in faccia: che consigli volete da me? chi dirige la politica letteraria della casa editrice? chi pubblica certi romanzi? ci sono criteri validi per pubblicare una roba, dettati da un piano di battaglia, e non da vaghe idee umanistiche su come dovrebbe essere un romanzo?» (Celati a Ferrero, lettera non datata).

sopravvivenza. Come gli omosessuali credo che sia ora di uscire dai cessi a fare le nostre pratiche "sporche". Perciò non accetto questa marginalità di sopravvivenza che mi è stata concessa mettendomi a dare pareri su questa collana³⁹.

Queste parole sono tratte da una lettera di Celati a Davico Bonino, senza data, ma riconducibile all'autunno del 1976. A colpire sono soprattutto due cose: l'idea che la letteratura proposta da Celati sia vittima di una «marginalità di sopravvivenza», idea che non solo ricorre nell'immaginario dei movimenti giovanili dell'epoca (basti pensare agli indiani metropolitani), ma che Celati stesso riprenderà in lavori futuri⁴⁰; la vicinanza di queste parole a un passo di *Finzioni occidentali*, uscito l'anno prima e centralissimo nelle riflessioni dell'autore. L'assonanza è rintracciabile già in questo brano, che apre lo scritto che dà il titolo alla raccolta:

Il romance arcaico, che in sostanza corrisponde al tipo di finzione che Don Chisciotte cerca di far rivivere, dopo il Seicento avrà *un'esistenza marginale* e senza sviluppi: *sarà relegato in quella provincia di sottoletteratura* abbandonata dagli adulti e lasciata ai bambini delle classi alte e agli adulti delle classi popolari. [...] Con la riduzione del romance a questa provincia, abbiamo forse per la prima volta l'evidenza di due modi d'uso diverso della finzione scritta che convivono nella stessa società: l'uno promosso come adeguato ai principî conoscitivi sui quali la civiltà occidentale si va orientando, l'altro respinto e tenuto per forma inadeguata alle conquiste conoscitive avvenute⁴¹.

L'insistenza sull'uso della letteratura come strumento di conoscenza è un tema particolarmente caro a Celati, perché si ricollega alla forte polemica contro i toni intellettualistici che è una costante di tutta l'attività dello scrittore. Fin dagli esordi, infatti, dirà di sentirsi lontano dagli esponenti del Gruppo 63 proprio per il loro atteggiamento autoritario dal punto di vista intellettuale⁴²; l'insofferenza verso la pretesa di spiegare tutto tramite la letteratura è anche una

³⁹ Gianni Celati a Guido Davico Bonino, lettera non datata.

⁴⁰ Mi riferisco al titolo della raccolta di racconti da lui curata e pubblicata per Feltrinelli nel 1992, *Narratori delle riserve*.

⁴¹ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi 1975, p. 5.

⁴² «In poche parole: i miei rapporti con questo mondo dell'avanguardia 'saputa' sono stati sempre abbastanza disastrosi dal punto di vista psicologico. Soprattutto una cosa mi è rimasta continuamente in mente: che era gente che ti vuol sempre far capire che tu non hai capito delle cose e che ci sono dei punti più avanzati da conquistare, ai quali tu non sei ancora arrivato. Nel Gruppo '63 io ho sentito il continuo 'terrorismo' di questo genere: era un ambiente terroristico come l'ambiente umanistico: la gente si scannava per questo tipo di stupidaggini hegeliane»: così Gianni Celati in un'intervista a Claudio Cerritelli (GIANNI CELATI, *Contro le avanguardie*, su [doppiozero.com](https://www.doppiozero.com), consultabile al link <https://www.doppiozero.com/materiali/contro-le-avanguardie>).

delle tematiche alla base di *Finzioni occidentali*, non a caso l'unica vera raccolta di saggi di Celati⁴³.

Tirando quindi le fila dei discorsi che Celati intrattiene con i personaggi einaudiani, depurandoli dalle questioni pratiche che talvolta appesantiscono il dialogo, si possono individuare, tra gli altri, tre nuclei tematici particolarmente interessanti per il presente studio. Il primo nucleo è quello legato all'idea che la letteratura possa essere sia uno strumento di dominio che di liberazione. Ciò comporta l'idea (per l'appunto centrale in Celati) che il romanzo realista tradizionale, per come si è imposto nella storia della letteratura, sia uno strumento di affermazione della mentalità delle classi dominanti e che le classi subalterne possiedano sì delle forme letterarie, ma che, in questo sistema, esse vengono percepite come periferiche. Celati rilegge la questione da prospettive nuove, perché integra in questo discorso anche alcune forme letterarie d'avanguardia e moderniste che si erano sviluppate a inizio secolo proprio come reazione all'ipoteca totalizzante del realismo ottocentesco, e le propone come modelli alternativi. Infatti, per tutta la carriera Celati presterà attenzione alla stagione primonovecentesca: come detto, si occupa di tradurre Céline e Joyce, ma anche Michaux e Conrad⁴⁴.

Questo interesse verso il modernismo, vivo specialmente nel Celati degli anni Settanta, costituisce il secondo nucleo tematico che emerge dai carteggi con Einaudi. È da questo rifiuto della concezione totalizzante della letteratura che nasce la passione per le scritture marginali di Celati, fin dai tempi dei diari degli internati che hanno ispirato *Comiche*: negli anni che vanno dalla laurea all'abbandono di Bologna, la sua scrittura si apre, accoglie registri diversi, fa un uso creativo degli errori; sembra davvero offrire una sorta di porto sicuro alle scritture che da sempre venivano escluse dalla sfera dell'alta letteratura, alla ricerca di «un'intonazione» diversa: il nucleo caldo alla base della definizione della sua scrittura è indubbiamente l'asse Céline-Beckett; Céline, per la possibilità di utilizzare elementi che richiamino i modi del parlato all'interno dei propri testi (pur essendo ben consapevole del loro essere puri artifici); Beckett, per l'attenzione alla marginalità e all'errore.

⁴³ Più avanti raccoglierà anche le *Conversazioni del vento volatore*, che hanno un tono più sapienziale, dimesso e ostentatamente anti-accademico; di recente, sono stati raccolti suoi interventi e prefazioni, ma anche qui manca il piglio intellettuale dell'accademico rigoroso.

⁴⁴ Nel corso degli anni Settanta è proprio la sua traduzione a contribuire alla diffusione di Céline in Italia; successivamente, traduce per Mondadori *La linea d'ombra* (1999) e per Quodlibet *All'estremo limite* (2017), entrambi di Conrad; sempre per Quodlibet, traduce *Altrove* e *Viaggio in Gran Garabagna* di Michaux (rispettivamente nel 2005 e nel 2010); per Einaudi esce *Ulisse* nel 2013. Sulla vicinanza fra gli autori della generazione di Celati e il modernismo storico, e sul ruolo di Beckett come autore-ponte fra le due stagioni, cfr. il quarto capitolo di FRANK KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, il Saggiatore, Milano 2020.

Ora, queste idee sono esposte nei vari articoli e saggi che Celati pubblica nel corso di questo decennio, anche se non vengono mai sistematizzate in modo coerente, conformemente agli ideali di Celati, e vengono in effetti trattate solo marginalmente in *Finzioni occidentali: se è vero*, come scrive Cortellessa, che questo libro, nelle sue varie edizioni, costituisce la bussola con cui orientarsi nell'evoluzione del pensiero di Celati⁴⁵, è altrettanto vero che, nella sua edizione originale del 1975, il problema della sistemazione della letteratura in una struttura gerarchica è affrontato solo nel primo saggio. In ogni caso, queste elaborazioni teoriche hanno, molto evidentemente, un risvolto pratico in quello che è il terzo dei nuclei che volevo esporre, cioè la polemica con la linea letteraria perseguita dall'Einaudi in questo periodo, che abbiamo già parzialmente illustrato. Dunque: interesse verso la letteratura marginale e interpretazione della letteratura "alta" come strumento di dominio egemonico; ripresa di concetti-chiave della letteratura di inizio secolo; distacco dalla politica letteraria einaudiana. Queste tre chiavi tematiche si rincontreranno lungo la rotta che porterà Celati fuori dall'orizzonte tardo modernista e nella seconda fase della sua carriera. In particolare, è attraverso una testimonianza sull'esperienza dello sguardo nel surrealismo che possiamo notare come Celati fosse giunto, nel corso degli anni Settanta, a una sorta di vicolo cieco concettuale, da cui è uscito solo allargando i suoi orizzonti nel decennio successivo.

La testimonianza cui mi riferisco è la scheda di lettura su un libro di Lino Gabellone, *Archeologia dell'oggetto surrealista*⁴⁶. Lino Gabellone è figura nota all'Einaudi e personaggio importantissimo per Celati: mimo e francesista, ha infatti tradotto assieme a lui *Colloqui con il professor Y* e *Il ponte di Londra*, entrambi pubblicati dalla casa editrice torinese nel 1971, come conseguenza dell'impegno da parte dell'Einaudi nel promuovere in Italia l'opera di Céline. Le due traduzioni sono lavori impressionanti, e costituiscono davvero delle tracce valide per interpretare la maturazione dell'idea di letteratura di Celati, dal momento che non si può non leggere, nella varietà gergale che contraddistingue soprattutto i *Colloqui*, quella tensione verso l'accoglienza degli idioletti e delle sottoparlante che è tipica della narrativa celatiana degli anni Settanta⁴⁷, e che in seguito si evolverà nell'idea che a governare il racconto siano l'oralità, i modi teatralizzati, il ritmo.

⁴⁵ Cfr. CORTELLESA, *Libri segreti*, cit.

⁴⁶ Da qui in avanti, la scheda verrà citata con la sigla GS (Gabellone, surrealismo).

⁴⁷ Sull'influsso di Céline sulla narrativa celatiana, cfr. MICHELETTI, *Celati 70*, cit.

Il libro di Gabellone sul surrealismo verrà effettivamente pubblicato, nella serie verde della «Ricerca letteraria», col titolo lievemente modificato *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto*. Questo aggiustamento del titolo è importante, perché di fatto sottolinea alcuni concetti che Celati aveva già messo in evidenza nel suo parere di lettura. La scheda comincia con la constatazione che il surrealismo si distingue dalle altre avanguardie storiche perché non costituisce una tentazione di totalità, non è cioè un tentativo di ripristinare il rapporto uomo-mondo su basi nuove⁴⁸; per i due studiosi, il surrealismo è più che altro un volgersi agli scarti, a quanto resta al margine della concezione scientifico-realistica del mondo: di qui la metafora archeologica, che recupera il portato semantico dello spreco e delle rovine, che, come ben si sa, è centrale nella riflessione del Celati degli anni Settanta⁴⁹.

Ora, è proprio questa diversa posizione riguardo alla realtà che fonda la peculiarità del surrealismo: esso si costituisce non come genere letterario *ex novo*, ma come nuovo modo di rapportarsi agli oggetti. Si scorge qui l'inizio di una certa riflessione sullo sguardo di Celati, che lo accompagnerà negli anni Ottanta, durante il sodalizio con Ghirri, e che parte già in questo decennio, attraverso varie letture, su tutte quella di Benjamin, e nel rapporto con Calvino. C'è, infatti, una vicinanza tra Calvino e Celati circa l'idea che il cambio di decennio abbia portato con sé un nuovo modo di vedere le cose, che caratterizza i cambiamenti stilistici dei due autori a partire dagli anni Ottanta: la strada è aperta da Calvino, che dopo il successo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* pubblica *Palomar*, una serie di esercizi di descrizione di fenomeni naturali; l'autore parla in questi termini della rinnovata centralità dello sguardo in questa fase della letteratura:

In Francia [...] il problema della "cosa in sé" ha continuato a contrassegnare la ricerca letteraria [...]. Ma credo che l'ultima parola non sia ancora stata detta. Recentemente in Germania Peter Handke ha scritto un romanzo basato interamente sui paesaggi. E anche in Italia un approccio visivo è l'elemento comune di alcuni degli ultimi nuovi scrittori che ho letto⁵⁰.

⁴⁸ «...ciò che Gabellone chiama la tentazione della totalità nel surrealismo: la tentazione cioè di riprodurre una grammatica generale dei funzionamenti simbolici, come nuova utopia storica. Tuttavia ci sono altri aspetti di questo movimento che ci permettono di considerarlo come un progetto del tutto inverso» (GS).

⁴⁹ È anzi proprio la polemica sull'irrazionalità a separare le strade di Calvino e Celati, facendo naufragare il progetto «Ali Babà».

⁵⁰ ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di MARIO BARENGHI, tomo II, Milano, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1995, p. 1873.

Queste righe risalgono al 1983; Calvino si riferisce agli esordi di Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice, spesso considerati suoi allievi⁵¹. È difficile non trovare una consonanza tra queste parole di Calvino e il mutato sguardo di Celati, ora rivolto alla provincia, che toccherà il suo culmine letterario proprio poco dopo la morte di Calvino, nel 1989, con *Verso la foce*, quando ormai all'autore ligure si è stabilmente sostituito Luigi Ghirri come interlocutore privilegiato di Celati. E infatti, pochi mesi prima di morire, Calvino recensisce così *Narratori delle pianure*:

[...] Dopo vari anni di silenzio, Celati ritorna ora con un libro che ha al centro la rappresentazione del mondo visibile (un tema che già affiorava al tempo delle nostre discussioni di dieci anni fa - ma nel frattempo so che Peter Handke è stato uno dei suoi punti di riferimento) e più ancora un'accettazione del paesaggio quotidiano in ciò che meno sembrerebbe stimolare la nostra immaginazione – e anche qui si potrà forse riconoscere una continuità col principio di ripartire sempre da un «grado zero», ma soprattutto quel rovesciamento dall'interno sull'esterno che mi sembra il movimento più caratterizzante degli anni Ottanta⁵².

Al nodo concettuale legato al problema della visione Celati sembra essere giunto attraverso due strade diverse ma convergenti: da un lato, recuperando la questione dell'esperienza dello sguardo e del suo rapporto con il linguaggio; dall'altro, da una sotterranea, meno esibita ma comunque importante attenzione che rivolge alle pubblicazioni einaudiane, soprattutto a quelle caldegiate dall'amico Calvino⁵³. Per quest'ultima via, va citato il ruolo della mancata rivista «Alì Babà», che costituisce una sorta di «arto fantasma» della cultura italiana degli anni Settanta⁵⁴. A queste due vie se ne può aggiungere una terza, che deriva dalla frequentazione di Celati con la letteratura d'avanguardia e ha proprio nell'attenzione al surrealismo – e a quanto di nuovo esso può dire delle cose – la sua origine. Queste riflessioni, che cominciano a maturare in questi anni, raggiungeranno poi il loro grado di maturazione più alto qualche anno dopo, quando Celati

⁵¹ Vedi SABINA CIMINARI, *Gli "eredi" di Calvino negli anni Ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 14 (2012), pp. 163-181.

⁵² ITALO CALVINO, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, in «L'Espresso», 30 giugno 1985, ora in ITALO CALVINO, GIANNI CELATI, CARLO GINZBURG et al., *Riga 14. «Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di MARIO BARENGHI e MARCO BELPOLITI, Milano, Marcos y Marcos 1998, pp. 310-311.

⁵³ D'altronde in questo primo scorcio degli anni Ottanta, Celati sembra quasi sorprendersi della sua vicinanza concettuale col Calvino di *Palomar*, come si vede nella sua recensione al libro (cfr. GIANNI CELATI, *Palomar, nella prosa del mondo*, in «Alfabeta», VI, 59, 1984).

⁵⁴ Anche se la rivista non vide mai la luce, il nucleo di temi che era stato individuato nelle discussioni sul progetto ha segnato in modo decisivo le vie intellettuali intraprese da Calvino e Celati.

sposterà il punto focale del discorso dagli oggetti all'esperienza che di essi si fa attraverso lo sguardo:

[...] il valore d'una immagine non dipende più dagli oggetti o paesaggi che mette in mostra, quanto da una precisione affettiva con cui li si inquadra, per farne una misura dell'esperienza. [...] Niente è in posa, niente è lì per rappresentare qualcos'altro. [...] La fotografia non è una fotocopia della realtà, ma una misura geometrica e affettiva per guardare quel che è rimasto fuori dall'inquadratura, ossia per immaginare il mondo com'è⁵⁵.

Prima di giungere a queste conclusioni, però, Celati si confronta con il surrealismo proprio attraverso il lavoro di Gabellone. Lo studio di Gabellone sul surrealismo dà a Celati l'opportunità di riflettere e calibrare la questione del realismo nel suo rapporto col regime estetico borghese: difficile, negli anni in cui si sviluppava il movimento del Settantasette a Bologna, non trovare un'eco, sia pure lontana, di una valenza socio-politica di questo discorso. Tale valenza non si discosta troppo dai binari individuati da Celati per *Finzioni occidentali*, le cui idee riecheggiano in effetti all'interno della scheda non solo per quanto riguarda la scrittura, ma anche come chiave di lettura dell'avanguardia surrealista: sembra, infatti, che questo studio che deriva dalla lettura del libro di Gabellone sia una sorta di "costola" di *Finzioni*, e la lettura che Celati dà del surrealismo è davvero vicina a quel *Bazar archeologico* che comparirà nella raccolta di saggi a partire dalla seconda edizione (successiva al libro di Gabellone).

La scheda di lettura, rimaneggiata e ampliata, diverrà poi l'introduzione al testo, edito da Einaudi nel 1977. Sebbene non si discosti troppo dalle questioni sollevate più brevemente nel parere di lettura, i due testi presentano alcune differenze sulle quali vale la pena soffermarsi. La prima sta proprio nell'esplicitazione del valore politico del surrealismo. Mentre nella scheda Celati parla più genericamente di «rifiuto della logica storica»⁵⁶, nell'introduzione afferma apertamente:

[...] si passa da un ordine simbolico a un altro: dal testo alla città moderna [...], e insomma all'impatto con quell'ordine simbolico che dobbiamo definire il regime borghese della realtà. In questo impatto o

⁵⁵ GIANNI CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in *Riga 40. Gianni Celati*, a cura di MARCO BELPOLITI, MARCO SIRONI e ANNA STEFI, Macerata, Quodlibet 2020, p. 263.

⁵⁶ GS.

scontro vengono messe in gioco alcune predisposizioni del surrealismo: [...] in altri termini questo scontro mette in gioco tutto il bagaglio idealistico del surrealismo⁵⁷.

Notevole che Celati sia prima indeciso sulla natura del rapporto fra la realtà borghese e il surrealismo («impatto o scontro»), per poi propendere con più decisione verso l'interpretazione di tale relazione come problematica, usando più disinvolatamente la parola «scontro». Celati, insomma, vede nel surrealismo un modo per scardinare la concezione borghese di realtà: d'altronde, l'ascesa della borghesia si è accompagnata alla definitiva affermazione del metodo scientifico e dunque al passaggio a una visione razionale del mondo; già nel manifesto surrealista, Breton prefissava proprio lo sconfessamento della razionalità come uno dei principi del movimento: «Automatismo psichico puro, attraverso il quale ci si propone di esprimere, con le parole o la scrittura o in altro modo, il reale funzionamento del pensiero. Comando del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale»⁵⁸.

L'idea che il surrealismo riveli «il reale funzionamento del pensiero» sarà proprio, come vedremo, il punto da cui Celati partirà per superarlo; per ora, l'autore si limita a individuare nel surrealismo la fonte primaria di alcune tendenze della cultura contemporanea: l'idea che l'inconscio garantisca una «buona coscienza poetica»; l'idea del «simbolico come straniamento "perverso" dalla dimensione reale»; un generale recupero di forme magiche, fantastiche e meravigliose⁵⁹. È però il primo punto a catturare l'attenzione di Celati: la presunzione d'innocenza del surrealismo, infatti, è secondo lui alla base di *Nadja*, il romanzo surrealista di Breton datato 1928:

L'innocenza di Nadja è per Breton sia uno straniamento «perverso» dalla dimensione reale, sia un'immagine meravigliosa dell'innocenza del surrealismo. Però l'innocenza di Nadja è in effetti la sua follia; e chi è folle finisce in manicomio, mentre Breton che è sano resta fuori dai cancelli e deve separarsi così dall'immagine catturata. La buona coscienza poetica trova il suo limite, o il margine di tolleranza concessole dall'ordine simbolico borghese, sulla soglia del manicomio⁶⁰.

⁵⁷ GIANNI CELATI, *Lino Gabellone, «L'oggetto surrealista»*, in ID., *Animazioni e incantamenti*, a cura di NUNZIA PALMIERI, Roma, L'orma Editore 2017, p. 323.

⁵⁸ ANDRÉ BRETON, *Manifesto del surrealismo*, in ID., *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi 2003, p. 30.

⁵⁹ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 323.

⁶⁰ Ivi, p. 324.

Non è difficile scorgere in queste parole un'eco di *Finzioni occidentali*: ma se nel saggio omonimo, che apre la raccolta, Celati parlava del romanzo borghese del Settecento, stavolta – spinto proprio dalle riflessioni sul surrealismo – deve constatare lo scacco socio-politico dell'avanguardia di inizio Novecento, pur riconoscendo la validità del tentativo messo in pratica da Breton⁶¹. Per Celati, Breton ha chiara la distinzione tra razionalità e follia, e chiaro gli appare come essa si riverberi nella tradizione romanzesca europea; l'autore francese sceglie – volontariamente, e in modo consono ai dettami surrealisti – di schierarsi per la seconda, ma tale gesto, preso in sé, non basta a sovvertire il destino del romanzo, poiché tale sovversione è comunque stabilmente inquadrata nell'ambito della letteratura borghese. Nella scheda di lettura per Eianudi Celati non parla di *Nadja*; in realtà, in quella sede insiste molto di più sui concetti di «sguardo» e «apparizione», che invece nell'introduzione passano in secondo piano. La sfida lanciata dal surrealismo al realismo borghese non sta nella valorizzazione dell'inconscio, ma appunto in questa «vocazione archeologica» dovuta alla rottura tra le nostre proiezioni e gli oggetti concreti, ossia l'alterità:

La poetica dello storicismo è basata su un processo di identificazione con ciò che è l'altro o il diverso, ridotto alle proiezioni sul passato del qui e ora, ridotto a un semplice annuncio di ciò che esiste nella contemporaneità. Gabellone mostra come la ricerca surrealista istituisca invece questo straniamento rispetto all'oggetto, che designa il taglio tra le nostre proiezioni e ciò che è alterità, diversità [...] ⁶².

Il luogo in cui si sviluppa questa particolare percezione è la città. L'ambiente metropolitano, infatti, contiene tutti gli oggetti degni di attenzione per il surrealismo, e questo è secondo Celati il principale carattere di novità del libro di Gabellone:

E qui si apre uno spazio non ancora studiato, su cui Gabellone dà i primi suggerimenti: dal momento che l'oggetto si situa nella dimensione della città, è la scoperta che viene fatta visitando la città e i suoi ripostigli (come il marché aux puces), *la città si presenta come un bazar di oggetti archeologici su cui*

⁶¹ Di «scacco storico del surrealismo» Celati parla anche in una lettera a Calvino sul progetto «Ali Babà», sempre citando Gabellone: «è l'insuccesso del gioco sublimatorio, della realizzazione di una pienezza che era ancora precisamente la sua illusione umanistica, l'illusione di poter ristabilire attraverso la grammatica dell'inconscio una anti-utopia» (Gianni Celati a Italo Calvino, lettera del 23 febbraio 1972, citata in CALVINO, CELATI, GINZBURG et al., «*Ali Babà*», cit., p. 160).

⁶² GS.

intervenire con un nuovo sguardo. La città per Breton diventa il luogo d'una ricerca di tipo antropologico: una ricerca [...] basata su una economia del desiderio, delle attese e delle apparizioni dell'oggetto nello spazio della realtà fisica⁶³.

Ecco: la grande novità del surrealismo sta nell'aver capito che gli oggetti "chiedono" di essere visti con un nuovo sguardo, che non corrisponde più a quello borghese-razionale, ma ha a che fare con il sentimento di desiderio e attesa che tali oggetti sono in grado di provocare nel visitatore. Celati scrive:

Lo sguardo sulla città che il modernismo, da Baudelaire in poi, sviluppa è esattamente questa ricerca dell'apparizione parziale e frammentaria che guiderà il surrealismo. E anche il metodo della ricerca, il vagabondaggio o la *flânerie* di cui parla Benjamin, è lo stesso. Lo sguardo sulla città moderna che si sviluppa da Baudelaire a Breton è questo tipo di sguardo archeologico che coglie lo straniamento dell'oggetto parziale, la sua presenza come apparizione irrelata.

Il rapporto tra sguardo archeologico e città è dunque centrale, perché consente di mettere in scena le apparizioni frammentarie che caratterizzano la vita metropolitana. Non è difficile ricavare da queste righe un'effettiva linea genealogica sullo choc cittadino che parte appunto da Baudelaire e giunge al surrealismo, passando per quel Joyce su cui Celati si è formato e che, come dimostrato da Moretti, rifunzionalizza il flusso di coscienza per rendere gestibili i bombardamenti sensoriali della vita metropolitana⁶⁴. Nell'introduzione, tuttavia, Celati elimina il riferimento a Benjamin, probabilmente perché negli stessi anni ha scritto e pubblicato *Il bazar archeologico*, in cui la presenza del filosofo tedesco è pervasiva⁶⁵. Preferisce piuttosto porre l'accento su come Breton abbia rappresentato gli oggetti:

È in questo campo che la ricerca bretoniana ha camminato più a lungo, giungendo ad annullare ogni differenza tra l'oggetto qualunque e l'oggetto importante, tra l'occasione poetica e l'avvenimento, tra il documento artistico e storico e quello «insignificante», tra il mito o lo stereotipo quotidiano e l'oggetto come occasione di narcisismo e di identificazione della coscienza adulta. Ha camminato tanto da cancellare le sue tracce e contraddizioni, generando alla fine uno *sguardo* che designa lo straniamento, il taglio rispetto ai frammenti di sistemi mitici che sopravvivono nello spazio della nostra realtà fisica (dal

⁶³ GS, corsivo mio.

⁶⁴ Cfr. FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994, in particolare il capitolo sesto (pp. 115-170).

⁶⁵ D'altronde, nella nota bibliografica che accompagna l'apparizione del *Bazar* in *Finzioni occidentali*, Celati cita proprio *L'oggetto surrealista* fra i testi che più lo hanno influenzato (si noti che all'epoca della stesura del *Bazar*, il libro di Gabellone era ancora in lavorazione).

cucchiaio di Cenerentola di Breton, al modello della Ford T usato dalla pop art): uno sguardo che impedisce di ridurre tutti gli oggetti alle coordinate delle nostre proiezioni, e impedisce in sostanza di includere l'oggetto o il frammento in un ordine generalizzato, sia quello dell'omogeneità del tempo storico, sia quello della grammatica dell'inconscio⁶⁶.

A questo punto, al Celati scrittore sembrano aprirsi due strade: da un lato, la questione degli stimoli della città; dall'altro, l'idea che questo immaginario degli oggetti parziali e del vagabondaggio dello sguardo possa evidentemente essere messa a frutto anche in contesti diversi, come quello della nuova provincia italiana. La questione è complessa, tanto più se consideriamo che il concetto di città non ha mai svolto un ruolo davvero centrale nella letteratura del Celati narratore; lo ha ricoperto eccome, però, per una serie di autori cari al Celati studioso, da Joyce al già citato Benjamin, e a proposito del surrealismo, è la filosofia della storia di quest'ultimo a fare da punto di riferimento⁶⁷.

La ricerca archeologica è ciò che presta attenzione agli scarti, ai dettagli: a ciò che rimane fuori dal progetto della storia, o meglio, si propone essa stessa come negazione di una progettualità storica; la liberazione dalla tirannia del *telos*, in un atteggiamento passivo, rischia di rovesciarsi in un determinismo nichilista, per cui ogni progetto culturale sembra destinato inevitabilmente al fallimento⁶⁸; in un atteggiamento attivo si traduce invece nel rifiuto del potere preconstituito rappresentato dall'ideologia borghese dominante. È l'avanguardia diffusa che Celati osserverà prima in America, nei primi anni Settanta, e poi ritroverà a Bologna, durante il Settantasette. Nel 2007, in un libro su quel decennio, ricorderà: «Tra i moltissimi fermenti dell'epoca, c'era anche questa moda d'una stravaganza "creativa" di tipo surrealista [...]; ed era una stravaganza programmatica, nella quale si annidava il miraggio d'un modo di vivere liberato dalle rigidità dell'establishment e del conservatorismo familiare. [...]»⁶⁹.

Ed ecco che le due cose si riallacciano: il surrealismo e il suo discorso artistico, per il Celati degli anni Settanta, appaiono ancora una questione aperta, perché vengono riprese proprio dai giovani contestatori. C'è, insomma, un isomorfismo tra la cultura del Settantasette e il

⁶⁶ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 327.

⁶⁷ Vedi nota 25.

⁶⁸ Lo nota lo stesso Celati: «La routine quotidiana, irrisoria e banale, la parzialità dei sintomi che ci legano ai luoghi, la casualità d'ogni espressione e d'ogni passione, la variabilità d'ogni soggetto umano, tutto ciò non riusciva più a diventare conoscenza, modello, insegnamento storico, per mancanza di un quadro di omogeneità e completezza. Così noi abbiamo imparato ad accettare la deperibilità e l'instabilità profonda di qualsiasi forma di sapere» (GIANNI CELATI, *Il progetto «Ali Babà», trent'anni dopo*, in CALVINO, CELATI, GINZBURG, *Riga 14. «Ali Babà»*, cit., p. 321).

⁶⁹ GIANNI CELATI, *Alice*, in *Riga 40*, cit., p. 283.

surrealismo: per questo, nella prefazione al libro di Gabellone, Celati insiste sull'uso contemporaneo che si può fare dello sguardo surrealista sugli oggetti:

E chiunque, se ne ha voglia, può capire che di qui in avanti non si tratta più di cercare nell'oggetto delle valenze simboliche per iscriverlo in un ordine di surrealtà, ma di usarlo per una pratica materialista, cioè per decostruire il senso dei valori d'uso e di scambio: contro l'aura, lo status symbol, gli oggetti di prestigio, i segni della promozione sociale e dell'elevazione spirituale⁷⁰.

«Decostruire il senso dei valori d'uso e di cambio»: in un'espressione, l'obiettivo della stagione degli anni Settanta. È da sottolineare, tra l'altro, che questa liberazione costruttiva è alla portata di «chiunque, se ne ha voglia»: è, appunto, popolare: non si deve mai perdere di vista che l'obiettivo di Celati non è mai quello di arroccarsi su sperimentalismi elitari, ma quello di cucire questa rete intricata di riferimenti culturali in una proposta letteraria indirizzata a un pubblico quanto più largo possibile.

Nel giro di pochi anni, tuttavia, la spinta propulsiva di questo atteggiamento si esaurisce⁷¹. Lo sguardo di Celati si modifica, trovando adesso insufficiente il modo surrealista: a dire il vero, il fatto che per Celati il surrealismo «nega sé stesso», come scrive sempre nella prefazione a Gabellone, tradisce l'idea che non sia un metodo del tutto valido. È l'incontro con Ghirri, negli anni Ottanta, assieme alla rinnovata attenzione per il paesaggio provinciale, a modificare in maniera decisiva lo sguardo di Celati – e farlo uscire dal vicolo cieco surrealista⁷². Scomparso l'orizzonte avanguardistico-rivoluzionario, ora è la nostalgia a imprimere la direzione allo sguardo. Nel 1984, Ghirri pubblica uno scritto intitolato *Mondi senza fine*; all'interno del testo, parlando della poetica di William Eggleston, il fotografo cita Celati a proposito della nostalgia, ossia il nuovo tono narrativo dello scrittore emiliano (oltre che il sentimento alla base della sua fotografia):

⁷⁰ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 328.

⁷¹ D'altronde, a sottolineare la rinnovata centralità e la revisione (la verifica) intorno all'eredità del surrealismo nella cultura di massa durante gli anni Settanta, seppur in un orizzonte culturale e ideologico diversissimo da quello di Celati, anche Franco Fortini nello stesso torno di anni si confrontò con questo movimento, nell'introdurre la seconda edizione del libro scritto con Lanfranco Binni, non a caso datata 1977: cfr. FRANCO FORTINI, *Introduzione*, in ID., *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti 1977 (Fortini definisce la mutazione che ha investito la società e la cultura italiane negli anni successivi al miracolo economico come «surrealismo di massa»).

⁷² Sul rapporto fra Celati e le arti visive, cfr. almeno GIULIO IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis 2005 e *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, «Recherches», n. 24 (2020), a cura di MATTEO MARTELLI e MARINA SPUNTA.

Per molti "nostalgia" è una brutta parola, segno di debolezza di testa. Però non ne trovo un'altra per dire quello che non ho, e nello stesso tempo mi rappresenta come una liberazione. Ho nostalgia di un sentire, perché mi sembra di essere senza sentimenti che non siano già infognati nei cattivi pensieri. Ho nostalgia di un tono narrativo che mi leghi agli altri, perché tutto quello che so scrivere sono cose separate dalla vita degli altri. Il sentimento vero e forte che potrei raccontare meglio è quello di essere perduto. Non io in particolare, come individuo. È piuttosto uno stato di cose che mi pare di leggere dovunque. E più sto in una metropoli, a Parigi, per esempio, più mi convinco che questa non è solo una mia fantasia. Mi convinco che l'essere perduti è il vero sentimento che ho attorno, la cosa più viva che esista⁷³.

Questo sentimento di perdita non ha un valore morale, ma metafisico: la separazione e la perdita degli altri è vissuta, sia da Celati sia da Ghirri, come un enigma; enigma diventato pressoché insolubile negli anni Ottanta, quando ogni orizzonte rivoluzionario è ormai estinto. Non è un caso che questa sensazione si faccia più insistente nelle metropoli: perché da un lato il paesaggio urbano era, fino a pochi anni prima, lo spazio designato per la rivoluzione; ora, è il teatro di questo sentimento nostalgico di perdita. Gli oggetti, nella città, continuano senz'altro a presentarsi come irrelati allo spettatore; chiedono ancora di essere visti da uno sguardo privo di preconcetti, ma il modo più giusto di farlo ora non è più attraverso la modalità surrealista, con il suo sentimento anti-borghese; sta in un atteggiamento nuovo, diverso, che Celati individua nei nuovi fotografi italiani, e che ha stretti legami con la *straight photography* americana di inizio Novecento⁷⁴. Non è un caso che la città citata nel passaggio riportato poco sopra sia Parigi, la città di Benjamin e Baudelaire: perché il discorso sulla nostalgia è, ancora, la prosecuzione dell'antico discorso sulla folla parigina e sullo choc metropolitano. Sempre nel 1984, Celati scriverà un testo su Ghirri, intitolato *Finzioni a cui credere* (si noti ancora il riferimento alle finzioni e il rimando al suo saggio degli anni Settanta), in cui dice che Ghirri «[...] ha compiuto una radicale pulizia negli intenti o scopi dello sguardo. Finalmente ha fatto vedere uno sguardo che non spia un bottino da catturare, che non va in giro per approvare o condannare ciò che vede, ma scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente»⁷⁵. È uno sguardo antitetico a quello surrealista, perché libera il campo da pregiudizi, mentre l'obiettivo del surrealismo, o

⁷³ LUIGI GHIRRI, *Mondi senza fine*, in ID., *Niente di antico sotto il sole*, Macerata, Quodlibet 2020, p. 76.

⁷⁴ Non a caso, uno dei modelli espliciti di Luigi Ghirri è Walker Evans, celebre fotografo della Grande Depressione, nonché coautore, assieme a James Agee, di *Let us now praise famous men*, reportage sulle conseguenze della crisi del '29. In seguito a periodi di crisi e grande disillusione, insomma, gli artisti sembrano rifugiarsi in uno sguardo più sicuro, che tende idealmente a stabilire un rapporto più diretto con la realtà.

⁷⁵ GIANNI CELATI, *Finzioni a cui credere*, in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis 2004, pp. 175-176.

comunque la sua conseguenza che smentisce le premesse stesse del movimento, è quello «...d'un recupero di tutti i residui mitologici in una nuova totalità utopica, in un nuovo repertorio di simboli e significati, di cui l'inconscio sarebbe la grammatica generale»⁷⁶. Ora, invece, agli oggetti non si domanda più niente; scrive Elio Grazioli:

"Ripulire lo sguardo" significa restituire un'immagine che non chiede di essere interpretata, che non nasconde un messaggio da decifrare, ma custodisce casomai la chiarezza del suo apparire; significa dare un'immagine non solo del mondo ma anche dello sguardo, del loro incontro e rapporto, del loro legame. La questione casomai è come la chiarezza non solo sia legata all'enigma ma propriamente lo sveli, letteralmente lo illumini⁷⁷.

Queste immagini non possono più essere rintracciate nell'ambiente cittadino, dove gli oggetti sono ormai troppo investiti di una ricerca del senso che ne distorce la percezione. Per questo Celati si rivolge alla provincia; perché lì questo "pensare per immagini" che caratterizza ora la sua ricerca (e quella di Ghirri) può rovesciare uno dei fenomeni percettivi principali della modernità metropolitana: il perturbante. Nota ancora Grazioli:

...è difficile, scrive Ghirri, dire perché in un certo istante qualcosa che vedi ti appare "improvvisamente familiare", tanto che sembra di aver abitato quel luogo, di conoscere già quell'angolo di giardino mai visto. È il rovesciamento, si noterà, dell'effetto "perturbante", che fa apparire estraneo il familiare. Ma, dunque, questa è la vera impossibilità: l'apparire familiare del mai visto prima, questa "sintonia" dello sguardo [...] ⁷⁸.

Seguendo queste indicazioni, la tonalità ricercata da Celati e Ghirri diventa dunque una specie di tonalità affettiva, come spiega Celati stesso:

[nella fotografia di Ghirri] ogni momento del mondo è riscattato dalla possibilità di ridargli una vaghezza, cioè di riportarlo al sentimento che abbiamo dei fenomeni. Questo mi sembra Ghirri lo faccia nel modo più esemplare, in quella serie conclusiva di paesaggi alle foci del Po. Qui ci chiama ad una attenzione elementare per fenomeni così indefiniti, indefinibili, di colore e di luce, da rendere persino traballante l'idea che esistano davvero "fatti" documentabili. Sono gli artifici della vaghezza: questo antico termine dell'arte italiana, per dire qualcosa che somiglia ai fenomeni delle nuvole, del cielo e degli orizzonti⁷⁹.

⁷⁶ CELATI, «L'oggetto surrealista», cit., p. 328.

⁷⁷ ELIO GRAZIOLI, *Celati e Ghirri, scrittura e fotografia*, in *Riga 40*, cit., p. 472.

⁷⁸ Ivi, p. 475.

⁷⁹ GIANNI CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 188.

Il nuovo orizzonte in cui maturare questo sguardo, finalmente libero dalle imposizioni di natura ideologica, non può essere la città: meglio rivolgersi alla campagna o alla provincia. E infatti, in questo decennio, le narrazioni di Celati saranno ambientate nella pianura padana; e così Celati ricorderà Ghirri, dopo la sua morte, nel 1992:

diceva che il mondo alla rovescia – cioè riflesso ribaltato che noi vediamo dentro l'obiettivo fotografico – era parte del comune modo di vedere nella vita di campagna. Era la luna riflessa in un pozzo, come una figura che vediamo nelle nuvole... cioè era l'altro mondo, che è sempre con noi e attorno a noi, nelle ombre e nelle visioni della mente⁸⁰.

«L'altro mondo» che Celati, partendo dal surrealismo e approdando al sodalizio con Ghirri, ha imparato a guardare nella delicata fase di passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta.

⁸⁰ GIANNI CELATI, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in LUIGI GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet 2010, p. 253.

JORDI VALENTINI

«UNA FORTE STRETTA DI MANO». IL CARTEGGIO PORTA-DI RUSCIO AL CENTRO APICE

Il 16 maggio 1978, Luigi Di Ruscio (Fermo 1930 – Oslo 2011) scrive la prima lettera ad Antonio Porta (Vicenza 1935 – Roma 1989), iniziando una corrispondenza che durerà per un decennio, nel segno di una discontinua ma sempre intensa complicità. Non un'amicizia, come entrambi si trovano a specificare, ma il riconoscimento del valore della poesia in entrambi e la necessità di difendere questo valore dai tempi in cui i due poeti si trovano a conversare.

Il Centro APICE conserva poche delle lettere di Antonio Porta inviate a Di Ruscio, ma queste permettono comunque di stabilire la differenza sostanziale tra le due scritture epistolari¹.

¹ Il carteggio tra Antonio Porta e Luigi Di Ruscio è conservato al Centro APICE (Fondo Antonio Porta. Serie 1: corrispondenza privata. Unità archivistica: Di Ruscio Luigi), in una cartella che contiene 115 lettere (20 di queste firmate da Antonio Porta), datate tra il 16.05.1978 e il 25.06.1990 (l'ultima lettera è indirizzata a Rosemary Liedl). Alcune lettere inviate da Di Ruscio a Porta sono copie di lettere inviate ad altri corrispondenti: Ferruccio Brugnaro (LDR 11.11.1980); Roberto Voller (LDR 28.03.1982); Giancarlo Majorino (LDR 23.10.1982); Beno Fignon, Franco Fortini, Giancarlo Majorino, Antonio Porta (LDR 04.02.1983); "Carissimo Argani" (LDR 19.02.1988); Roberto Roversi (LDR 19.02.1988); "Caro Eugenio" (LDR 23.05.1988). Tra le lettere sono incluse: due lettere in formato A4, dattiloscritte, non datate; sei lettere in formato cartolina, manoscritte, di cui tre datate (LDR 11.03.1979; LDR 12.03.1979; LDR 05.08.1981) e tre databili tra il 04.03.1979 e la fine del 1981; sei lettere in formato A5, una dattiloscritta e datata (LDR 08.03.1981), cinque manoscritte e non datate. Oltre alle lettere, la cartella contiene diversi materiali, alcuni catalogabili come allegati alle lettere, altri di incerta collocazione. I materiali (di cui si segnalano in parentesi, quando possibile, le lettere di cui sono l'allegato) si dividono in: 1. articoli di giornale e interventi critici: ritaglio di giornale, *Due fermani al premio «Viareggio»*, «Il Messaggero», mercoledì 28 giugno 1967, 1 foglio (LDR 05.01.1979); ritaglio di giornale, S. Vassalli, *Lo "stil novo" arriva da Oslo*, «L'Unità – Pagina Libri», 21 agosto 1980, 1 foglio (LDR 21.08.1980); fotocopia di *Luigi Di Ruscio, Uno di noi*, «Noi Italiani in Norvegia. Bollettino dell'Associazione Italiani», n. 1, settembre 1982, 4 fogli (LDR 25.09.1982); dattiloscritto di Adam Vaccaro, *L'immagine metropolitano dell'uomo centro. La forma di adiacenza della poetica di Di Ruscio*, nov. 80 – dic. 83, 23 pagine dattiloscritte e 9 pagine di note (LDR 05.01.1984). 2. Bozze di poesie e prose di Luigi Di Ruscio: poesia intitolata *LXIV*, su due fogli (LDR 23.09.1979); poesie riunite sotto il titolo *Nacht und Nebel*, 5 fogli (LDR, 02.08.1980); poesia di Ferruccio Brugnaro intitolata *Non vi vogliamo, non vi vogliamo*, 2 fogli (LDR 11.11.1980); poesie riunite dal titolo *Poesie romanzesche*, 6 fogli (LDR 15.08.1982); riscritture su poesie degli anni 50, data 16 ottobre 1980, 1 foglio (LDR 19.12.1982); poesia intitolata *La santa Europa dei nuovi guelfi*, 2 fogli (LDR 04.02.1983); prose intitolate *La poesia nelle Marche*, 5 fogli e *Cronaca amorosa*, 3 fogli (LDR 19.02.1983); prosa intitolata *Nichilismo Nichelio*, (LDR 31.05.1984), 1 foglio; prose intitolate *Sei frammenti*, corretto a mano in *Sei scritture*, 6 fogli, *I funerali di Berlinguer*, 16 fogli, *Racconto terrorizzato*, 14 fogli (LDR 05.11.1988); busta contenente fotocopia di *Non possiamo abituarci a morire*; poesie riunite dal titolo *Anne Anne!*, fotocopia dalla rivista «Alterazioni», giugno 1984, 4 fogli; poesie dattiloscritte, numerate IX-XV, 6 fogli; cartella di 41 poesie intitolate *41 Testi*, sottotitolo *Caino e Babele (?)*, 38 fogli; poesia *A Iosif Stalin e al suo centenario staliniano*, 1 foglio; poesie intitolate *In tistitia hilaris, in hilaritate tristis*, 2 fogli; poesie intitolate *Jordani Bruni Nolani, Dall'universo firminio gustosissimo, Pornografia astrologica, Note del 4 giugno 1952, Cronaca amorosa, Anne Anne!, L'ascensione, Bruxell-Christiania primi di maggio 1957*, più altre poesie senza titolo, 33 fogli numerati; prosa intitolata *Cronaca amorosa*, 1 foglio; poesia intitolata *Il verbalizzatore dopo aver verbalizzato...*, ritaglio di foglio dattiloscritto; prosa

Porta è estremamente sintetico, spesso procedendo per punti, e impiegando anche mesi per rispondere. Di Ruscio scrive ininterrottamente, senza aspettare risposta, anche a distanza di un giorno e spesso ripetendosi, insistendo su richieste urgenti. Le sue lettere battute a macchina sono piene di correzioni e aggiunte a penna in fondo alla pagina, ritornando su dei concetti appena espressi ed esortando con forza una risposta. Dalle lettere di Di Ruscio non solo si ha notizia di alcune missive di Porta non conservate dall'archivio, ma anche di tutto un materiale irrecuperabile che costituisce una parte importante della loro interazione: in particolare le telefonate, a cui si fanno alcuni accenni, e le poche occasioni in cui i due si sono incontrati in Italia.

Sono anni in cui si confrontano e si scontrano gruppi, corporazioni, conventicole letterarie. Attraversano la fine della Neoavanguardia, la 'guerra delle antologie', la crisi politica ed economica che stravolge tanto l'editoria 'ufficiale' quanto quella antagonista nata dalla spinta sempre più debole del Sessantotto. Accanto alle notizie dal mondo letterario, Di Ruscio segue e commenta in queste lettere anche la cronaca politica: critica gli attacchi fascisti e le azioni delle Brigate Rosse, teme le centrali termonucleari e guarda con entusiasmo misto a preoccupazione ciò che succede fuori dall'Italia. Lui stesso è un osservatore esterno, emigrato a Oslo nel 1957 ma mai assente dal panorama culturale italiano, anche grazie agli innumerevoli contatti epistolari. Nella solitudine in cui si trova e che spesso confessa anche a Porta, Di Ruscio ha una quantità ampissima di corrispondenti: tra i più importanti, l'amico Giancarlo Majorino, che lo include nelle antologie *Poesie e realtà* (Savelli, 1977) e *Cent'anni di letteratura* (Liviana, 1984), oltre a pubblicare *Istruzioni per l'uso della repressione* (Savelli, 1980) nella collana «Poesia e realtà» curata con Roberto Roversi. Assieme ad *Apprendistati* (Bagaloni, 1977), la sua terza raccolta,

intitolata *Luciano Luciani sottoscritto*, 1 foglio; poesie sparse, senza titolo e con riscritture a mano, numerazione cancellata, 7 fogli; scritto intitolato *Situazione poetica del sottoscritto nel Novecento*, 1 foglio. 3. Altri materiali: contratto editoriale stipulato con Semir s.r.l. per *Istruzioni per l'uso della repressione* (LDR 13.04.1981), 3 fogli; ricevuta per Antonio Porta (non firmata) che attesta il rimborso spese e gettone per la partecipazione a *Zibaldone 83 – l'industria del best-seller – Incontri con gli autori* a cura degli Assessorati alla Cultura del Comune e della Provincia di Ancona, 1 foglio; fotocopia della copertina de *Gli autori e i testi dell'Italia repubblicana*, a cura di Claudio Venturi e Antonio Di Cicco, vol. 1, *Gli anni del Neorealismo*, Roma, Zanichelli, 1981, 1 foglio. Si ringrazia il Centro APICE – Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (Università degli Studi di Milano), nelle persone della direttrice Claudia Piergigli, Raffaella Gobbo, Gaia Riitano e Valentina Zanchin; gli Eredi Porta, in particolare Rosemary Liedl, e gli Eredi Di Ruscio, rappresentati da Angelo Ferracuti, per avermi permesso la consultazione del Fondo Porta e per l'autorizzazione alla riproduzione dei materiali inediti tratti dal carteggio.

queste pubblicazioni si situano in un periodo di rinascita poetica per l'autore, aiutato fortemente e in modo particolare da Majorino e Porta, come egli stesso riconosce².

Le lettere e le poesie sono le poche occasioni che Di Ruscio ha di esprimersi in italiano, poiché anche a casa sua è l'unico a parlarlo. Anche per questo, il suo linguaggio poetico è molto influenzato dalla sua scrittura epistolare, per quanto egli voglia sottolineare la differenza tra le «lettere sconclusionate» e le «poesie chiarissime» che scrive (LDR, 16.05.1978). Lo ribadisce nella sua prima lettera a Porta, chiedendosi se per il suo interlocutore varrà invece il caso opposto.

Ci sono altri documenti conservati al Centro APICE utili non solo alla ricostruzione del rapporto tra i due poeti, ma anche allo studio dell'opera di Di Ruscio. Decine di cartelle dattiloscritte tra poesie, racconti e saggi brevi inviati da Di Ruscio a Porta, allegate con l'intento di trovare una sede editoriale. Gran parte dello scambio tra i due autori è dedicato a questa esigenza: Di Ruscio manifesta più volte il bisogno che i suoi amici e corrispondenti in Italia 'lo facciano lavorare', non tanto per essere riconosciuto come poeta in patria (nonostante Porta su questo punto lo incalzi più volte), ma per rimanere attivo intellettualmente e, soprattutto, per poter guadagnare materialmente dalla sua scrittura. Scorrendo questa corrispondenza, emergono le difficoltà concrete dell'editoria nel passaggio tra anni Settanta e Ottanta, con cui Di Ruscio si confronta a modo suo: spesso incurante delle regole non scritte, di un codice di comportamento a cui la figura del poeta in Italia sembra dover aderire. Da qui anche i «casini epistolari», le 'cagnare' di Luigi Di Ruscio con gran parte dei suoi corrispondenti, che unite a condizioni materiali esterne – la chiusura di riviste e case editrici, la crisi di altre che porta ad una riduzione drastica delle pubblicazioni, le dispute sui diritti d'autore per i testi già pubblicati – portano diversi progetti a non vedere la luce, ma a recare le tracce di questa discussione serrata nella corrispondenza, inclusa quella con Porta.

Tra queste idee, le due più importanti sono una scelta di poesie da pubblicare prima nella «Universale Economica» di Feltrinelli e poi nella «Collezione di Poesia» di Einaudi. In entrambi i casi, leggendo il carteggio è evidente che i numerosi ripensamenti, la cura estrema nel non pubblicare testi che a Di Ruscio sembrano 'ancora aperti', oltre che una sempre schietta opinione di quest'ultimo in merito alle scelte critiche altrui, hanno contribuito a rallentare i tempi di pubblicazione già lenti e più complessi di quanto Di Ruscio sembri intendere. In questo senso,

² D'ora in avanti, le lettere saranno indicate con la sigla riferita al mittente e la data espressa in numeri arabi. Le sigle utilizzate sono le seguenti: LDR per Luigi Di Ruscio; AP per Antonio Porta.

Antonio Porta offre al suo interlocutore la prospettiva ‘manageriale’ del mercato letterario italiano: per esempio, quando Di Ruscio chiede che Porta lo pubblichi nella collana «Universale Economica», quest’ultimo chiarisce in una lettera che lui non è la casa editrice Feltrinelli. L’importanza per Di Ruscio di questi progetti, per due dei principali editori in Italia, è legata al suo desiderio di uscire dalle etichette di poeta ‘operaio’ o più in generale di poeta ‘selvaggio’, vista la relazione stretta con gli ambienti legati all’onda lunga del Movimento (per esempio, la casa editrice Savelli, una delle più importanti e rappresentative realtà della sinistra extra-parlamentare, e le riviste «Salvo Imprevisti» (1973-1992) e «Abiti lavoro» (1980-1993) con cui più volte collabora).

Alla categoria di poeta ‘alternativo’ si unisce quella, altrettanto stretta, della ‘marchigianità’. Di Ruscio vive il rapporto con la terra natale in modo ambivalente. Da una parte, rifugge gli accostamenti che lo vorrebbero appartenere a quella che descrive come una «linea marchigiana da contrapporre alla linea lombarda» (LDR, 14.11.1978) e cerca di sottrarsi a quell’ambiente culturale. Per esempio, cerca di far ristampare da Feltrinelli la raccolta *Apprendistati*, pubblicata da un editore locale con cui Di Ruscio ha delle divergenze importanti. Pochissimi, inoltre, sono i riferimenti alla famiglia: ricorre più spesso la figura del fratello Gianfranco, che a volte gli invia volumi difficilmente recuperabili (o non accessibili economicamente per Di Ruscio), come l’antologia *Poesia italiana del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo (LDR, 23.01.1979). D’altra parte, le Marche restano una componente importante nella sua riflessione, e ritornano con maggiore frequenza a partire dagli anni Ottanta e specialmente nella produzione in prosa: dal racconto *La poesia nelle Marche*, che invia a Porta per chiedergli un parere, a *Palmiro* (Il Lavoro Editoriale, 1986), il suo primo romanzo ambientato nella sezione fermana del Pci nell’immediato dopoguerra. Questo primo romanzo, scritto ai tempi del suo esordio poetico negli anni Cinquanta, è pubblicato con un’introduzione di Antonio Porta e costituisce l’ultima traccia della loro complicità.

Questo studio si concentra su alcuni tratti che emergono con forza maggiore dal carteggio, che permettono di cogliere meglio certe tappe del percorso letterario di Luigi Di Ruscio, data la maggiore quantità di lettere sue conservate ad APICE. L’analisi si svolge, inoltre, considerando aspetti specialmente extra-testuali: più che una lettura della poesia di Di Ruscio, si propongono le coordinate principali che caratterizzano la sua riflessione sulla poesia, propria e altrui. Si delineano i percorsi che lo portano a prendere contatto con diverse aree politico-culturali del panorama editoriale italiano, riflettendo su come questo possa aver influenzato la costruzione

della sua identità autoriale: per esempio, nell'ambivalenza con cui Di Ruscio accetta e rifiuta di essere chiamato 'poeta operaio'. La scelta di non occuparsi, in questo studio, dell'analisi poetica nello specifico non dipende da una scarsità di materiali tra quelli conservati ad APICE. Una lettura della poetica di Di Ruscio, di ciò che la avvicina e la differenzia da quella di Porta negli anni della loro corrispondenza, può sicuramente emergere dai numerosi avantesti dattiloscritti, dal ricco e variegato materiale allegato alle lettere, quando non è stato (e leggendo il carteggio se ne ha più di una testimonianza) richiesto dal mittente. Questi ultimi materiali, con ogni probabilità, potranno essere recuperati dalle carte private di Luigi Di Ruscio, su cui attualmente e da diverso tempo lavora Angelo Ferracuti. Di conseguenza, la direzione in cui questo lavoro preliminare si volge è verso un lavoro collettivo che possa unire i materiali presenti al Centro APICE, che sono l'oggetto principale di questo studio, ed altri materiali conservati in sedi private e istituzionali, con l'intento di focalizzare ulteriormente la scrittura sempre 'aperta', come l'analisi che qui si propone, di Luigi Di Ruscio.

Neorealismo, fede e (dis)impegno

La pubblicazione di *Apprendistati* sancisce una nuova fase nella scrittura, e in qualche modo nella carriera poetica, di Luigi Di Ruscio. Tra le due precedenti raccolte – *Non possiamo abituarci a morire* (Schwarz, 1953) e *Le streghe si arrotano le dentiere* (Marotta, 1966) – e la terza la distanza è ampia. A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, Di Ruscio invece intensifica la sua scrittura: pubblica *Istruzioni per l'uso della repressione* appena due anni dopo la precedente raccolta, facendo rapidamente seguire *Epigrammi* (Valore D'Uso Edizioni, 1982). L'arco temporale in cui avviene questa proliferazione creativa in Di Ruscio coincide con la frequentazione con Porta e l'avvicinamento all'ambiente di riviste legate alla sinistra extra-parlamentare, mentre volge al termine la stagione dell'impegno politico. Il legame con Porta sembra però essere una condizione particolare, come Di Ruscio segnala in una delle sue prime lettere:

posso confidarti una cosa, io dopo *Le streghe si arrotano le dentiere* mi ero messo in testa di essere morto come poeta, per anni uscivano solo cose morte, stanche frasi, proprio il nulla, il niente. Poi piano piano riscrivendo la stessa poesia ininterrottamente strappando e scrivendo fogli per anni, fortissima resistenza

in tutti i sensi. Tra noi c'è, cioè tra la tua poesia e la mia, tra me e te, è la stessa cosa, c'è in comune che siamo passati a volte negli stessi posti e abbiamo reagito alla stessa maniera. (LDR, 23.12.1978)

L'essere «passati negli stessi posti» è una constatazione dell'importanza per entrambi di un esercizio rigoroso della scrittura poetica, nonostante i loro percorsi siano stati molto diversi. Di Ruscio riconosce in parte che il suo esordio è stato influenzato dal Neorealismo, mentre riconduce Porta (e i primi testi suoi che ha letto) all'antologia *I Novissimi* (Rusconi e Paolazzi, 1961) e alla Neoavanguardia.

Del suo esordio poetico che in parte riconosce come 'neorealista', Di Ruscio salva solo «cinque o sei poesie molto belle», ammettendo di non aver davvero riconosciuto in quegli anni cosa fosse il Neorealismo: «D'altronde durante i primi anni del decennio 50 sapevo che i neorealisti dovevano esserci, ma non ne sapevo nulla» (LDR, 14.11.1978). Inoltre, nell'intervista posta in coda a *Istruzioni per l'uso della repressione*, Di Ruscio scrive che «nel periodo di *Non possiamo abituarci a morire* veramente non propugnavo niente e figuriamoci se avevo voglia di “propugnare” l'abbandono dei linguaggi letterari»³. Se quindi in *Non possiamo abituarci a morire* Di Ruscio adotta stilemi cari alla poetica neorealista, Porta riconosce che Di Ruscio ha saputo evitarne la «retorica», prendendo da questa corrente «il meglio: la rapidità della scrittura e l'assenza di indugi, e anche la forza nella lotta che non lo abbandona mai»⁴. La forza nella lotta che Porta evidenzia è presente nelle lettere di Di Ruscio, anche quando commenta la cronaca politica, che non sempre però riesce ad ispirarlo poeticamente. In questo senso la poesia di Di Ruscio non è retorica, poiché non si rende funzionale a qualsiasi accadimento che richieda una risposta 'impegnata'. Così ammette, per esempio, di non riuscire a scrivere quando pensa al Senatore Leo Valiani e alla sua lotta al terrorismo, condotta dalle pagine del «Corriere della Sera»⁵:

Valiani continua con la sua guerra, arrestare tutti, mettete tutti in galera, qui si salva l'Italia repubblicana o ci anneghiamo nell'inchiostro e così via, segno brutto queste cose neppure mi ispirano qualche matta poesia, andiamo male. Parlo di me, ma di chi dovrei parlare che non conosco nessuno? Il neorealismo si

³ L. DIRUSCIO, *Istruzioni per l'uso della repressione*, Roma, Savelli, 1980, p. 120.

⁴ A. PORTA, *Di Ruscio: «Apprendistati». Una palla di neve giù nell'inferno*, «Corriere della Sera», 11.05.1979.

⁵ Per un elenco esaustivo dei titoli degli articoli di Valiani sul terrorismo nel periodo 1978-81, Cfr. A. COLOMBO, *La battaglia contro il terrorismo*, in *L'utopia necessaria. Leo Valiani a cento anni dalla nascita*, a cura di C. Scibilia, Roma, Gangemi, 2013, pp. 89-95 (in particolare pp. 92-94).

rincurva nel proprio continente. La realtà è diventata tanto neorealista che il poeta ultimo dei neorealisti sogna puri versi. (LDR, 22.04.1980)

Non è chiaro se con «il poeta ultimo dei neorealisti» Di Ruscio si riferisce a sé stesso, ma leggendo il carteggio con Porta sembra che si riconosca, a posteriori, come un autore chiave di quella corrente. Più precisamente si identifica in quello che Di Ruscio chiama il ‘vero’ neorealismo, circoscritto perfettamente, secondo lui, da Walter Siti ne *Il neorealismo nella poesia italiana* (Einaudi, 1980).

Nel capitolo *Figuralità controllata*, dal quale secondo Di Ruscio potrebbe nascere un’antologia della poesia del Neorealismo, Siti propone anche una lettura di *Apprendistati*, a confronto con *Il re del magazzino* (Mondadori, 1978) di Antonio Porta. Di questa parte del volume, Di Ruscio ricopia un passaggio in una sua lettera: «Stilisticamente questa accelerazione si traduce in un ritmo proiettivo simile a quello di Porta; è interessante notare, simmetricamente, che i testi portiani del “re del magazzino” [...] puntano su motivi di urgenza e di solidarietà sentimentale, non disdegnando di porsi in continuità con il neorealismo, sia pure avendo trasformato la fiducia in delusione e catastrofe. Vedi pagina 296» (LDR, 31.12.1980). La catastrofe, in molte lettere di Di Ruscio, è percepita come una dimensione imminente e difficile da fronteggiare. Tuttavia, permane in lui una fiducia profonda nella possibilità di una resistenza che non è l’ispirazione artefatta, ‘comandata’, di certa poesia neorealista e impegnata, ma un lavoro critico trasformativo che recuperi una dimensione collettiva della mobilità poetica e sociale di fronte alle minacce incombenti. Per Di Ruscio, quella più pressante è la catastrofe termonucleare, poiché pone in diretta relazione le condizioni strutturali della società alla distruzione biologica dell’essere umano. Di Ruscio avverte questo pericolo anche in una recensione al volume di Siti, in cui sottolinea la necessità della fede nel cambiamento. In quest’ultima, è lui stesso ad accostare le sue parole a quelle di Porta:

E sarà vero quello che scrive Siti: unica fede è la resistenza alla morte, cioè come scrivo io FEDE NEL NON POTER VENIRE ARROTATO, oppure NOI CON LE LUNGHISIME GUERRE DURARE SINO ALL’ESTREMA VECCHIEZZA / CON L’ULTIMO PEZZO TENUTO CON LA DENTIERA. O come scrive Porta “UNA INDOMABILE VOLONTÀ DI RESISTENZA”. Cioè la fede non riguarda la resistenza alla morte, la fede di cui io parlo nella mia poesia riguarda questo: basta uno che continui la lotta e loro non hanno vinto, i cambiamenti radicali sono ancora possibili tutti e le “condizioni strutturali

dei cambiamenti ci sono ancora tutti”. [...] Però è da notare che ora “la mancanza delle condizioni strutturali dei cambiamenti” coincide oggi come mai è avvenuto nella storia dell’uomo con la nostra distruzione biologica. Così “combattere contro la morte” non è più una metafora⁶.

Di fronte alla catastrofe questo è il compito della poesia, mentre alla critica letteraria, continua Di Ruscio, compete ricercare i segni di questa resistenza: l’unica «in positivo» condotta fino a quel momento in Italia, per Di Ruscio, sono le antologie *Poesie e realtà* di Majorino e *Poesia degli anni Settanta* di Porta. In una sua lettera Di Ruscio commenta l’uscita dell’antologia *Poeti italiani del Novecento* (Mondadori, 1978), curata da Pier Vincenzo Mengaldo, presagendo la ‘guerra delle antologie’ per l’anno 1979; una guerra «bellissima, soprattutto se rimarremo fuori a guardarla» (LDR, 23.12.1978). Curiosamente, quando Porta riceve questa lettera sta probabilmente ultimando *Poesia italiana degli anni Settanta*, che Di Ruscio riceve il 5 gennaio 1979. Quest’ultimo ne coglie in primo luogo la capacità di ‘recuperare’ voci che personalmente non gli piacciono o avrebbe considerato meno fino a quel momento (come il caso di Penna). Inoltre, suggerisce delle aggiunte che si sarebbero potute fare (*In bocca alla balena* di Mariella Bettarini, Cartia editore, 1975) e critica qualche inclusione a suo parere evitabile, come «il poemetto in prosa di tipo apocalittico di Enzo Siciliano». Al di là delle differenze d’opinione, Di Ruscio però sottolinea soprattutto l’ampiezza e l’apertura mentale che caratterizzano la scelta antologica: «è bellissimo il Porta che si intravede nella tua antologia, questa tua enorme apertura mentale verso la poesia, questo tuo enorme SI a tutta la poesia quasi in blocco AMO TUTTO MOLTIPLICATO PER TUTTO, questa tua totale disponibilità» (LDR, 08.01.1979).

Di Ruscio valuta molto positivamente la sua inclusione nell’antologia. A parte qualche errore nelle poesie e nel titolo della raccolta inedita (*Istruzioni per l’uso della regressione* al posto di *repressione*), rilegge le sue poesie in una luce nuova grazie alla selezione operata da Porta. Ma è soprattutto il breve profilo critico che Porta gli dedica a colpire Di Ruscio, e in particolare l’espressione «bucare la carta», che torna a insistere sulla necessità della resistenza, oltre che sull’idea di ‘impegno’ neorealista e movimentista:

La poesia deve *bucare la carta*, passare al di là, arrivare a incidere la storia fatta dagli altri, dalla classe dominante: così uno dei protagonisti delle poesie di Di Ruscio è la macchina da scrivere con la sua furia,

⁶ L. DIRUSCIO, Il neorealismo nella poesia italiana di Walter Siti, in «Abiti-lavoro», 1, primavera-estate 1981, pp. 99-107 (p. 103).

col suo modo di scrivere colpendo, sbrecciandola, a volte, la pagina bianca e muta, che vuole sedurci col silenzio di una sapienza mancante, che è invece rassegnazione nemica, assenza. [...] Dice Di Ruscio: “Se non riesco a inventarmi rischio di non esistere”; c’è il fuoco e c’è il grasso, c’è il gelo e il calore incandescente della storia tritatutto, ma la palla di neve (che noi siamo) continua a riformarsi, a covare la speranza, servendosi anche della poesia, con i verbi del nostro agire⁷.

Ad aumentare in Di Ruscio il senso di una vicinanza profonda a Porta è anche il «che noi siamo» posto tra parentesi, che legge come un riferimento al loro comune impegno letterario e umano. Rispondendo in una sua lettera all’adesione di Di Ruscio per la sua antologia, Porta sintetizza ulteriormente il carattere che unisce la loro poesia: «un atto di vitalità poetica, oltre le ideologie ammuffite, oltre le barriere classificatorie che vorrebbero metterci davanti» (AP, 02.02.1980).

Poesia operaia, editoria alternativa

La spinta ad aderire e al tempo stesso a voler uscire dalle «barriere classificatorie» interessa fortemente Di Ruscio in questi anni. Da *Apprendistati* fino alla metà degli anni Ottanta, Di Ruscio frequenta l’ambiente di gruppi e antigruppi che operano soprattutto attraverso le riviste ciclostilate, o comunque facenti parte dell’editoria ‘alternativa’, che muovono una critica radicale alle egemonie politico-culturali nella società capitalista. Suoi testi sono inclusi, per esempio, in «Salvo Imprevisti», «Collettivo R» (1970-1994) e «Intergruppo» (1977-1984), realtà conosciute grazie a Majorino. D’altro canto, rispetto a questi ambienti Porta è distante sia politicamente, sia poeticamente. Di Ruscio misura questa distanza già dalla sua prima lettera, parlando dell’antologia *I Novissimi*, grazie alla quale ha scoperto le poesie di Porta. Pur avendole amate molto, così come ha apprezzato particolarmente Sanguineti, Di Ruscio ritiene che la via intrapresa dai Novissimi non sia percorribile: «Siete stati bravi, è inutile negarlo anche se credo che la vostra posizione sia senza via d’uscita, insomma la cosa non può essere continuata ma solo saltata» (LDR, 16.05.1978). Con questa affermazione intende dire che anche una posizione come quella della Neoavanguardia, giocata specialmente sulla sovversione dei codici linguistici e formali, a lungo andare non può essere efficace. Essa rimane comunque una poesia ‘borghese’, che non intacca in alcun modo il potere. Così l’operazione del Gruppo 63 è stata l’ultima

⁷ A. PORTA, *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 91.

possibilità di proporre qualcosa di nuovo nella cultura borghese, dentro la quale non è più possibile innovare se non andando contro di essa:

il fatto è che dopo i nuovissimi fare qualcosa di nuovo nell'ambito della cultura borghese non è più possibile, [...] l'urlo della poesia italiana è quello dei nuovissimi, urletti, strilletti, qualche urlo vero di Porta, dopo questo urlo o urletti si può continuare ad urlare, ritornare a posizioni prima dell'urlo, fare gli scemi, ma andare avanti, superare l'urlo è difficile e impossibile rimanendo nella cultura borghese, [...] gli intellettuali borghesi sono gli utopici dell'ultimo capitalismo. (LDR, 23.01.1979)

Così, per esempio, anche i 'poeti nuovi' dell'antologia *La parola innamorata* (Feltrinelli, 1978) non compiono per Di Ruscio un'azione davvero eversiva, poiché non si pongono in una posizione di antagonismo verso il potere. Secondo Di Ruscio, i poeti antologizzati «sono troppo poco impertinenti e beffardi [...] infatti credo che alla impertinenza delle parole innamorate non si scandalizzi proprio nessuno».

Di Ruscio manifesta più volte la convinzione che la sua poesia possa essere 'impertinente' e quindi scomoda. Per la sua inclusione (e quella di Ferruccio Brugnaro) nell'antologia di Porta, spera che quest'ultimo non si sia fatto dei nemici, e usa parole simili anche rispetto al libro di interviste *Chi è il poeta?* (Gammalibri, 1980), curato da Mariella Bettarini e Silvia Batisti: «credo che il libro di Mariella fallirà, saranno pochissimi quelli che risponderanno, faranno i difficili moltissimi per non trovarsi con me e anche con Brugnaro, veramente io con Brugnaro non ho nulla a che fare, ma Mariella ha sbagliato, era meglio non far sapere i nominativi dei poeti che sarebbero stati intervistati» (LDR, 23.09.1979). In realtà, il legame con Brugnaro è meno labile di quanto Di Ruscio intenda in questa lettera: pochi mesi prima, parlando delle inclusioni in *Poesia degli anni Settanta*, scrive a Porta che capisce bene come Brugnaro possa risultare incomprensibile a chi non ha vissuto da vicino la realtà che descrive, la stessa che compare in molte poesie di Di Ruscio: la fabbrica, che Brugnaro coglie «in maniera perfetta, soprattutto in certi squallori, certe stanchezze terribili» (LDR, 08.01.1979). Di Brugnaro, o di un altro poeta operaio come Roberto Voller (con cui Di Ruscio pubblica un ciclostile per Salvo Imprevisti), gli importa soprattutto il chiaro posizionamento di operaio che scrive versi, prima che dell'appropriazione della parola 'poeta' fine a sé stessa. Analogamente, riconosce in queste scritture una funzionalità del testo poetico alla contestazione, dove il testo non basta a sé stesso ma è mosso a favore di un'azione politica. Così, ad esempio, leggere poesie nelle fabbriche rende

la poesia un linguaggio orizzontale, non imposto dall'alto, alternativo a una condizione borghese che non è disposta a misurarsi concretamente con il dramma quotidiano del lavoro in fabbrica. Distinguere il posizionamento di chi scrive sulla fabbrica è importante per Di Ruscio proprio perché, nella sua ottica, il testo non può ignorare l'intenzione e la prossimità al dato reale di chi scrive: come specifica in una lettera, «la mia poesia diventerebbe una cretinata se io invece di fare l'operaio fossi proprietario di fabbrica» (LDR, 26.11.1980).

Su questa questione, e in generale su cosa significhi parlare di letteratura e poesia operaia, ha modo di interrogarsi anche grazie alla collaborazione con la rivista «Abiti-lavoro», specificamente dedicata a queste scritture. Nel n. 0 della rivista è pubblicata una lettera di Di Ruscio inviata alla redazione, in cui scrive che la letteratura sino ad ora si è occupata solo dei drammi relativi ad una società borghese in declino, mentre le voci che dentro la fabbrica hanno provato a raccontarne i suoi drammi non sono emerse. Ciò accade, secondo Di Ruscio, anche per un complesso di inferiorità che in generale l'operaio ha rispetto alla letteratura borghese, intesa come la 'vera' forma di scrittura. A questo si unisce anche una tendenza separatista e corporativa, dannosa per chi voglia raccontare la fabbrica da dentro. Se è vero, come scrive Di Ruscio, che la sua poesia non sarebbe credibile da proprietario di fabbrica, ciò non implica che una voce esterna non possa parlarne in modo preciso, né che una voce operaia sia automaticamente poetica per il solo fatto di essere operaia. Che si operi all'interno o all'esterno della fabbrica, l'importante è riconoscere che «non è più possibile capire il mondo senza sapere cosa è e cosa avviene in una fabbrica, cioè la cosa diventa anche di "conoscenza", la cosa è di conoscenza generale» (LDR, 26.11.1980). Se quindi la fabbrica è «il centro del mondo», bisogna comunque riconoscerne la portata al di là del contesto operaio. La rivendicazione sociale e l'esperienza poetica che può nascere dalla fabbrica non possono limitarsi ad essa, ma devono rappresentare una più ampia analisi della società. In una lettera a Porta, ribadisce che «il problema non deve essere la fabbrica, ma la maniera di vedere più profondamente possibile la cellula sociale in cui viviamo» (LDR, 03.03.1981).

Porta legge e apprezza le poesie che Di Ruscio pubblica su «Abiti-lavoro», ma non stima la rivista in sé, oltre ad avere difficoltà nel reperirla: «Mi sarebbe anche piaciuto trovare da qualche parte la rivista "Abiti di lavoro" ma non c'è nemmeno alla libreria Feltrinelli! Che sia colpa del titolo più snob di questo mondo?» (AP, 17.03.1982). Secondo Porta, Di Ruscio ha poco a che fare con la 'poesia operaia', che vede come un'etichetta senza senso, così come sono secondarie le differenze tra i due al di là del dato poetico: «Tu sei un poeta e basta, che per vivere

fa l'operaio in Norvegia, come io ho dovuto fare il funzionario editoriale per oltre venticinque anni... Ora basta, faccio il consulente. Per fortuna posso, se non potessi dovrei continuare a fare a meno di scrivere quello che devo. Dunque vado giudicato dai miei scritti, il resto sono palle e cagate». Porta si trova inoltre a mettere in guardia il suo corrispondente dalle manie classificatorie di molti poeti, specialmente di aree alternative, che criticano il rapporto di Di Ruscio con personalità come Porta: «Si tratta, credo, dei soliti emarginati finti, che mascherano il loro fallimento stilistico e poetico con proclami contro i 'padrini' della poesia [...]. Questi stronzi fatti a macchina hanno mai provato a scrivere qualcosa su di te a un qualunque foglio di sia pur modesta circolazione? Sospetto di no. Da che mondo è mondo sono sempre stati i poeti (alcuni poeti, si capisce) che hanno riconosciuto i poeti [...]». Porta riconosce il valore di Di Ruscio come poeta, prescindendo tanto dal posizionamento politico, quanto dal rapporto personale tra i due. In questa stessa lettera, tornando proprio sull'esigenza di riconoscersi fra poeti, segnala a Di Ruscio di aver parlato in televisione di *Istruzioni per l'uso della repressione*, in termini e con motivazioni che con l'affinità personale non hanno nulla a che fare:

Tra l'altro: forse nessuno te l'ha detto, ma il 3 gennaio ho parlato del tuo libro in TV (2 canale, ore 22.30, trasmissione "Finito di stampare"). Ero tutto bello a colori e il nome del Di Ruscio risultò appropriato... Ma non perché io ti ami. Non ti amo affatto. Stimo le tue poesie, ti stimo poeta vero, non dar retta ai coglioni vaganti per l'Italy Italy (*Bad country, Italy*, scriveva il Pascoli...). Certo, è ben vero che ci sono piccoli poeti, poetini, a cui tu dai fastidio, ma chi se ne freca [sic]... i poetini, come navicelle troppo leggere, stanno facendo il loro bravo naufragio. (AP, 23.01.1981)

In questo senso assume un significato importante, nel rapporto tra Di Ruscio e Porta, il termine 'complicità' rispetto ad 'amicizia': quest'ultima presuppone implicazioni emotive che, almeno leggendo il carteggio, sono poste in secondo piano.

Al di là della complicità con Porta, la vicinanza con gli ambienti legati alle riviste alternative, all'editoria alternativa, rimane un canale importante, se non proprio una fonte di sopravvivenza, per Di Ruscio nel passaggio tra anni Settanta e Ottanta. Sono anni in cui effettivamente, come scrive Porta, molte prospettive ed iniziative che fino a qualche anno prima erano appena autosufficienti iniziano a naufragare. La dissoluzione del Movimento, la lotta al terrorismo e la rinnovata sfiducia in una politica culturale dell'impegno sono fattori che contribuiscono alla chiusura, o al netto 'depotenziamento', di realtà rappresentative della

contestazione. «Abiti-lavoro», per esempio, esce fino al 1993 in modo sempre più discontinuo e sporadico, e non riesce a porre le basi per un'uscita concreta dal dibattito su che cosa sia e cosa debba rappresentare una letteratura operaia. Savelli, la casa editrice simbolica del Movimento, chiude nel 1982. Di Ruscio coglie il rischio, in questi ambienti, di essere visto solamente come un 'poeta operaio', sacrificabile al pari di tutte le altre soggettività rese più invisibili dalla fine degli anni Settanta. Al tempo stesso, tuttavia, sa di non poter fare a meno di queste etichette e di queste realtà, nonostante le sempre più difficili condizioni e i rapporti sempre più tesi anche con i poeti 'operai' e con Majorino, che per primo aveva introdotto Di Ruscio a questi ambienti. Così, oltre alle raccolte mai uscite per Feltrinelli ed Einaudi, anche i suoi nuovi testi, come la raccolta *Elogi* mai pubblicata, faticano a trovare una sede editoriale anche nell'editoria indipendente⁸: «ormai posso far miei quei bellissimi versi di Ungaretti: di tanti che mi corrispondevano non mi è rimasto tanto. Si è fatta avanti solo *Assemblea* e il mio nome ad *Assemblea* lo ha fatto [Daniele] Del Giudice. Possibile che posso essere arruolato solo da "mattari"?» (LDR, 31.05.1984).

Feltrinelli e Einaudi

Le disavventure editoriali caratterizzano la corrispondenza tra Di Ruscio e Porta fin dalle prime lettere. Una delle prime richieste che Di Ruscio gli rivolge è la possibilità che Feltrinelli ristampi la raccolta *Apprendistati*, pubblicata dall'editore marchigiano Bagaloni. Le difficoltà con Bagaloni sono soprattutto di carattere economico: Di Ruscio scrive a proposito di copie che l'editore avrebbe venduto a suo fratello (nonostante avesse promesso di stampare il libro gratuitamente) e di mancati invii del libro alle librerie dove dovrebbero tenersi le presentazioni. Inoltre, *Apprendistati* apre una collana di volumi che, secondo Di Ruscio, fa parte di un tentativo condiviso tra editori, giornali e radio locali di scoprire e valorizzare 'la marchigianità'. Per perseguire questo intento, Di Ruscio teme che si sacrifichi la qualità dei testi selezionati e che, di conseguenza, *Apprendistati* inauguri «una collana di fessi». Il successo di *Apprendistati* per Bagaloni sarebbe quindi motivo di vergogna per Di Ruscio, che vorrebbe «ristampare da un editore dignitoso, oppure l'insuccesso anzi il silenzio» (LDR, 14.11.1978). Per questo, chiede a Porta di non pubblicizzare in alcun modo *Apprendistati* se non può garantirgli di stamparlo per

⁸ In una lettera a Porta datata 19 dicembre 1982, Di Ruscio precisa che la raccolta *Elogi* a cui sta lavorando riprende i testi pubblicati con lo stesso titolo in «Incognita» (I, 2, giugno 1982) e in «Alfabeta» (IV, 40, settembre 1982), più altri inediti.

Feltrinelli. Un mese dopo questa lettera, il 14 dicembre, Porta e Majorino presentano *Apprendistati* alla libreria Einaudi di via Manzoni 40 a Milano, e pochi mesi dopo Porta recensisce il libro sul «Corriere della Sera». È sempre Porta a proporre a Di Ruscio non la ristampa di *Apprendistati*, ma una selezione di suoi testi anche dalle raccolte precedenti nella collana «Universale Economica» di Feltrinelli. Nonostante il suo iniziale entusiasmo, e la proposta di affidare la curatela a Majorino, Di Ruscio decide però di fare un passo indietro:

Caro Porta, tu mi devi scusare, a proposito del tuo progetto di pubblicare la scelta delle mie poesie sulla *Universale Economica* Feltrinelli, ho cambiato idea. La scelta delle mie poesie non posso pubblicarla per due motivi, il primo motivo è che una raccolta di mie poesie scelte sarebbe distruttivo per il mio lavoro, sarebbe troppo difficile scrivere poesie avendo davanti le mie migliori poesie scelte da superare o eguagliare, immaginerei che il meglio l'ho fatto e scrivere ancora sarebbe perdita di tempo. [...] Insomma sarei felice solo se Feltrinelli mi pubblica una delle mie tre raccolte, in una collana dove vi pare, nessuna prefazione ma una nota critica a fine volume, nota critica dove si dica chiaramente che io considero le mie tre raccolte come aperte e che continuo a lavorare sulle tre raccolte aumentando continuamente i testi. (LDR, 23.02.1979)

Il cantiere aperto per Di Ruscio non riguarda soltanto le poesie delle tre raccolte fino a quel momento pubblicate, ma anche quarantacinque poesie che invia a Porta e richiede indietro poco tempo dopo. Questi testi non sono materiali per la quarta raccolta, ma servono ad arricchire quelle già pubblicate, e per questo sono parte integrante della riscrittura a cui Di Ruscio vuole sottoporre la sua produzione poetica. In una lettera datata 28 febbraio 1979, scrive a Porta che intende «sbracarsi» ancora di più nei suoi prossimi testi, dirigendo parole dure nei confronti del suo corrispondente e della sua poesia. Dal canto suo, Porta rispedisce i materiali richiesti, ma non si esime dal far notare a Di Ruscio l'idea che si è fatto della sua repentina marcia indietro per quanto riguarda la pubblicazione con Feltrinelli:

il tuo problema è semplice, è il conflitto tra il violentissimo desiderio di essere accettato e riconosciuto dalla società letteraria italiana, la si può chiamare anche così, e dagli intellettuali, come poeta e intellettuale, quale sei, e la scoglionatissima paura di scrivere puttanate. Chiunque decida e abbia mai deciso di scrivere “sbracato” lo fa e lo ha fatto per scagazzante paura dei risultati. Tu poi credi che qualunque cosa ti impedisca di scrivere (perfino l'idea di pubblicare tue poesie da un editore non

infinitesimale, che è sempre un bell'alibi, l'editorucolo cui scaricare tutte le colpe!): è questo un altro bel sintomo. (AP, 04.03.1979)

A questa lettera Di Ruscio risponde scrivendo a mano su delle cartoline, come raramente avviene nella corrispondenza tra lui e Porta. Forse è l'urgenza di scusarsi e di dare ragione al suo interlocutore che lo porta a questa scelta, e a tornare sull'idea di stampare da Feltrinelli. Propone quindi di stampare le prime due raccolte e alcuni inediti, con la prefazione di Majorino, lasciando da parte *Apprendistati* che, ammette, lo terrorizza.

Il progetto di una raccolta per Feltrinelli è rimandato, anche perché nel frattempo Di Ruscio lavora su *Istruzioni per l'uso della repressione*, che pubblica per Savelli nel 1980. L'anno dopo però torna sull'idea di pubblicare nella «Universale Economica», che secondo Di Ruscio dovrebbe non solo includere le sue prime due opere, ma anche la poesia di Sanguineti, Porta e Majorino. Questi dovrebbero essere i primi quattro volumi della collana, che si deve distinguere nettamente dai libri «paralitici e atrofizzati» di Mondadori (LDR, 17.02.1981). Bisogna andare oltre l'idea classica di antologia, per lavorare a quella che Di Ruscio chiama la «freccia» della poesia: una selezione che permetta di uscire dal pubblico abituale della poesia (composto da poeti), che soffoca la poesia stessa. Uscire da questa asfissia è il «compito storico» delle voci che Di Ruscio ritiene centrali in quel momento: «Questa centralità non è più possibile nasconderla e tradirla, bisogna immediatamente staccarci attraverso manovre nette dal solito pubblico della poesia, entrare imperterriti nella folla, tra la massa, la tattica dovrebbe essere di staccarci e isolarci e nello stesso tempo immergerci» (LDR, 17.02.1981). Nell'idea di una raccolta di poesia come «freccia» Di Ruscio trova antiquata anche la prefazione, che vorrebbe sostituire per il suo libro con una «documentazione». Questa includerebbe l'articolo di Porta su *Apprendistati* pubblicato nel «Corriere della Sera», la prefazione di Fortini a *Non possiamo abituarci a morire*, le note di Majorino sulla poesia di Di Ruscio in *Poesie e realtà*, e così via. Per Di Ruscio è anche necessario partire da sé, specificare i motivi che hanno portato all'avvicinamento alla poesia, più che la poetica in sé.

Per la raccolta da pubblicare presso Feltrinelli, intende riscrivere le prime due raccolte e parte di *Istruzioni*, anche per tentare di scavalcare i contratti firmati con Marotta (per *Le streghe s'arrotano le dentiere*) e Savelli (per *Istruzioni per l'uso della repressione*). La raccolta si intitola *Apprendistati* (come la raccolta edita da Bagaloni, che rimane intatta); invia il manoscritto a Porta il 31 marzo 1981, specificando in una lettera scritta il giorno dopo che se Feltrinelli non ha

intenzione di stampare la raccolta, conviene che rimandi subito tutto indietro. Rispondendo alle esortazioni di Di Ruscio, Porta chiarisce prontamente che non ha più potere decisionale all'interno della casa editrice: «Io sono solo (dal 1 gennaio 1981) un consulente culturale e letterario, sia pure molto ascoltato [...] Quindi: io proporrò con forza la tua candidatura alla pubblicazione per il 1982 (quest'anno è già al completo) e mi batterò per te. Spero di riuscirci, ma saranno "loro" a decidere definitivamente in un senso o nell'altro» (AP, 05.04.1981). Porta reitera questo punto anche pochi mesi dopo, quando conferma a Di Ruscio che la raccolta per Feltrinelli non uscirà «a causa di una grossa crisi finanziaria, tanto per cambiare e nei prossimi mesi (anni?) faranno pochissimi libri, quasi nessuno (uno all'anno?) di poesia...» (AP, 09.06.1981).

Pochi mesi dopo, Di Ruscio comunica a Porta che Einaudi è interessata a pubblicare una selezione delle sue poesie, curata da Walter Siti (LDR, 05.08.1981). Nella selezione di Siti, scrive Di Ruscio, «per il novanta per cento la cosa è bellissima, ci sono un dieci per cento di casini o sbagli o leggerezze» (LDR, 28.03.1982). Quel «dieci per cento», con il passare del tempo, diventa però «inaccettabile» (LDR, 14.04.1982) e Di Ruscio si trova in disaccordo anche con il titolo scelto. Siti propone *Firmum*, il nome latino del paese in cui Di Ruscio è nato (Fermo), spiegando che nella sua poesia «c'è un'estrema mobilità ma un fondo "fermissimo"». Per il titolo, Di Ruscio chiede a Porta cosa pensa di *Poesia presunta*, e Porta risponde che il titolo non si può usare, poiché troppo simile a *Carme presunto* di Borges. (AP, 21.06.1982). Di Ruscio propone quindi a Einaudi il titolo *Poesie orgasmiche*, che è rifiutato, e *Firmum* rimane il titolo definitivo. Il 13 luglio 1982, Di Ruscio lo conferma scrivendo che la raccolta uscirà «tra una decina di mesi». Pur con ulteriori interventi di Siti, e il conseguente scetticismo di Di Ruscio, Porta invita quest'ultimo alla calma, e si congratula per questa pubblicazione, nonostante tenga a precisare che «il mondo cambierà poco lo stesso...» (AP, 17.04.1983). In una fase inoltrata della revisione del volume, Fortini sembra avere un ruolo maggiore nella selezione dei testi (LDR, 15.05.1983), ma Di Ruscio riceve comunque il contratto, subito firmato e rispedito (LDR, 30.01.1984). Da allora di Einaudi non avrà più notizie, e anche la raccolta *Firmum*, che in origine sarebbe dovuta uscire con *Millimetri* di Milo De Angelis (Einaudi, 1983), non vedrà mai la luce.

Bisogna però ricordare che *Firmum*, prima di essere il titolo della selezione einaudiana, è un romanzo che Di Ruscio spedisce a Porta nel novembre del 1980: «È un romanzo "ingenuo", l'ho scritto verso il 1977 però adoperando un mucchietto di appunti scritti nel 1953, cioè all'epoca del neorealismo, insomma non so proprio se una cosa simile è di qualche "entusiasmo" molte

pagine saranno belle, ma le cose che non funzionano sono molte» (LDR, 7.11.1980). Del romanzo Porta considera pubblicabili solo le prime 30-40 cartelle, facendolo diventare quindi un racconto lungo. Cerca di proporlo alla rivista «Il cavallo di Troia» senza successo (AP, 17.03.1982), di conseguenza il racconto *Firmum* rimane in sospeso. Nel 1985, Di Ruscio scrive a Porta che la casa editrice Il Lavoro Editoriale (Ancona) è interessata a pubblicare le pagine di *Firmum* che Porta aveva selezionato, ma non vuole mantenere il titolo. Comunicandogli questa notizia, gli chiede anche di scrivere la quarta di copertina. Porta accetta e Di Ruscio legge con commozione questo scritto, comunicando che Il Lavoro Editoriale intende anche stampare le poesie di Di Ruscio (LDR, 20.11.1987). Infine, il romanzo *Firmum*, che uscirà nel 1986, si intitola *Palmiro* e include lo scritto di Antonio Porta. Le poesie, riunite sotto il titolo *Firmum* ma con una selezione più ampia (1953-1999) rispetto alla raccolta di Einaudi, sono invece pubblicate nel 1999.

L'ultima lettera

L'ultima lettera di Di Ruscio conservata al Centro APICE è indirizzata a Rosemary Liedl, compagna di Porta dal 1977. In essa traspare il legame profondamente umano, oltre che intellettuale e poetico, che unisce i due poeti: «Più passa il tempo e più sento la mancanza di Porta. Per me era quasi l'unico punto di riferimento, era uno dei pochissimi che credesse ancora nella poesia, era uno dei pochissimi che stimasse le mie poesie e in certi periodi le ha stimate moltissimo» (LDR, 25.06.1990).

La lettura di questo carteggio è naturalmente incompleta, mancando molte delle lettere di risposta a Di Ruscio. Il Centro APICE conserva soprattutto le lettere di quest'ultimo, e leggendo il materiale di questa corrispondenza emergono alcuni aspetti più di altri: il riconoscimento del valore poetico, indipendentemente dalle idee politiche; l'attraversamento difficile nella «società letteraria italiana», internamente per Porta e da esterno per Di Ruscio; numerosi invii e rinvii di decine di pagine dattiloscritte, progetti mai realizzati o faticosamente stravolti e portati a termine. Questi sono gli aspetti più rilevanti della loro complicità che emergono maggiormente dai materiali consultati. Ma nella corrispondenza emergono, in misura minore, anche racconti più personali che rendono ancora più profondo il legame poetico tra i due. Così in una delle sue lettere, Di Ruscio lega un aneddoto legato alla figlia Caterina a dei versi di Porta:

Ieri a casa, insomma per la mia famiglia è stato un giorno favoloso, io ho ricevuto la tua lettera e Caterina, dodici anni ha saputo che all'esame di balletto ha preso il massimo dei voti "ad onorem". Quando penso a Caterina penso anche alla tua poesia molto bella la seconda di "aprire" Le calze infila, nere, e sfila, con i denti⁹. Caterina mi ha fatto pensare ad una cosa bella, ha imparato tardissimo a camminare, si alzava e crollava, sino a sedici mesi andava a sbattere la testa ovunque, gli comprammo un casco protettivo. Ora non fa che ballare, è come se continuasse a vincere quel primo terribile impedimento, che volesse continuare a trionfare su quella terribile inibizione per tutta l'eternità. Ci deve essere una cosa simile per chi scrive, il vincere quella prima terribile angoscia di esprimerci. Ci deve essere sotto qualcosa di simile. (LDR, 23.12.1978)

È una spinta comune a entrambi, quella che Di Ruscio descrive in questo passaggio, pur essendo le loro poesie molto diverse. La lontananza delle loro scritture, per Di Ruscio, è una condizione essenziale perché possano mantenere quella complicità, se non addirittura pensare (come non avviene spesso) di essere amici. Secondo Di Ruscio, questa condizione è più semplice se pensa al suo rapporto con Majorino: pur avendo una base politico-culturale simile, le loro poesie sono radicalmente diverse (Di Ruscio è lontano dalla parlata milanese che invece permea la scrittura di Majorino). Nel caso di Porta, invece, la lontananza è meno marcata. In certi punti della loro corrispondenza, Di Ruscio coglie il rischio che le loro poesie inizino a somigliarsi troppo, e riconduce anche a questo i loro «casini epistolari»:

Insomma io credo che se riusciremo ad allontanare terribilmente le nostre poesie da loro potremo diventare molto amici, se invece le nostre poesie si contaminano tra loro le nostre poesie ci aizzeranno a lotta e rissa stronzissima [...] con te non poteva che scoppiare casini essendo stata la nostra poesia per un momento molto brutto molto vicina nonostante che le nostre posizioni culturali e politiche fossero tutte opposte. (LDR, 08.08.1979)

Qui si riferisce probabilmente alle poesie di *Apprendistati* (1977) e *Il re del magazzino* (1978), riprendendo il paragone che Siti istituisce tra queste due opere. Nelle opere successive, nota Di Ruscio, le loro poesie però prendono strade diverse e questo lo tranquillizza: già a partire da *Passi passaggi* (Mondadori, 1980), che a Di Ruscio non convince pienamente in alcuni punti e sul quale ha modo di discutere con Porta. Questo però non significa che Di Ruscio non continui

⁹ A. PORTA, *aprire*, Milano, Scheiwiller, 1964, poi ne *I rapporti umani*, Milano, Feltrinelli, 1966.

ad apprezzare la poesia di Porta, come dimostra una lettera che segue l'uscita de *L'aria della fine* (Lunarionuovo, 1982) in cui nuovamente si incontrano la dimensione poetica e il loro essere entrambi padri:

Più che aria della fine, forse siamo nell'aria dell'inizio, almeno nelle poesie finali, [...] forza Porta che vai magnificamente. [...] Sono felice, poesie ottime e notizie ottime, poi non si fanno figli se non si immagina un mondo diverso, mica si fa figli per immetterli nell'inferno, sarebbe una sciaguratezza. (LDR, 02.08.1982)

L'ultima parte è il meglio che io ho letto in questo ultimo periodo, poesie belle, proprio belle in tutti i sensi, è impossibile dire quali poesie mi piacciono di meno, la 61 per esempio dove però ci sono due versi molto belli come: quando esce la testa del neo-nato / subito la terra si sgombra di radici inservibili. [...] è un colpo di fortuna fantastico, colpo di fortuna certo solo se la cosa è casuale. Però per fare raccolte buone e molto buone ci vuole anche la fortuna. [...] Insomma lavoro eccezionale, sono entusiasta. (LDR, 04.08.1982).

Per misurare più precisamente la distanza o la vicinanza tra le scritture di Porta e Di Ruscio, occorre una conoscenza della poesia di entrambi che questo studio non ha avuto la pretesa di affrontare. Di conseguenza, la lettura di questo carteggio ha soprattutto cercato di porre in evidenza fenomeni extra-testuali, ma non meno rilevanti per la costruzione dell'identità autoriale dei due poeti. Il rapporto mai del tutto conciliato con il Neorealismo, l'appartenenza tra scrittura e la vita o il mondo della fabbrica, la distinzione netta tra editoria alternativa e editoria ufficiale: sono aspetti che orientano fortemente la percezione che oggi è possibile avere di un autore come Luigi Di Ruscio. Studi ulteriori potranno e dovranno focalizzare più attentamente il testo, ed eventualmente i testi, di Di Ruscio e Porta. I materiali conservati ad APICE, di cui si è proposta una selezione densa ma non esaustiva, comprendono anche una quantità di testi poetici dattiloscritti, avantesti e inediti mai pubblicati, che potrebbero offrire non solo una maggiore comprensione del 'cantiere' di Di Ruscio, ma anche evidenziare i legami possibili con la produzione coeva di Porta¹⁰. Il carteggio tra i due poeti, come l'opera poetica di Di Ruscio, rimane quindi 'aperta'. Un lavoro collettivo che possa unire ai materiali del Centro APICE i

¹⁰ Sul modo che ha Di Ruscio di lavorare e riscrivere i suoi testi è preziosa la nota di MASSIMO GEZZI, *Perché (e come) le Poesie scelte*, in L. DI RUSCIO, *Poesie scelte 1953-2010*, Milano, Marcos y Marcos, 2019, pp 15-27.

documenti conservati da Di Ruscio, potrebbe portare ad una più ampia comprensione del rapporto decennale che ha legato e influenzato fortemente la scrittura di entrambi i poeti.

«IL NOME INVISIBILE»: LEONE GINZBURG E L'EDITORIA ITALIANA. CONVERSAZIONE CON DOMENICO SCARPA¹¹

D. Nel suo saggio intitolato *Vigile eleganza. Leone Ginzburg e il progetto di un'editoria democratica*, presente nel volume curato da Paolo Soddu *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura nel Novecento italiano* (Leo S. Olschki editore, Firenze, 2015), lei parla delle questioni legate alla scelta, da parte di Ginzburg, de *I dolori del giovane Werther* come titolo di apertura della collana «Narratori stranieri tradotti». La scelta era perfettamente in linea con la politica editoriale della collana, che, come lei sostiene, intendeva offrire classici anche molto noti, come appunto il *Werther*, ad un pubblico vasto, un «nutrimento culturale» di buona qualità e ad un prezzo ridotto (il libro costava 6 Lire). D'altronde lo slogan scelto per la collana recitava: «Libri per tutti, a prezzi popolari, magistralmente tradotti, presentati con vigile eleganza». Pubblicare il libro di Goethe poteva apparire controversa, specialmente per una casa editrice sino ad allora dedita alla saggistica. Lo stesso traduttore Alberto Spaini aveva inviato una lettera a Giulio Einaudi nella quale elencava una serie di obiezioni nei confronti di tale scelta, proponendo di tradurre il *Wanderjahre*, e sminuendo il *Werther*. La risposta, a nome Giulio Einaudi, ma certamente scritta dallo stesso Leone Ginzburg, sembra lasciare una certa libertà al traduttore, ma, con l'imposizione della data di pubblicazione, di fatto lo convince a ripiegare sul più abbordabile *Werther*. Sarebbe interessante se parlassimo di altri episodi relativi al carattere di Leone Ginzburg, che, come in questo caso, sembra esercita la sua volontà decisionale senza volerla imporre.

¹¹ L'intervista che segue è stata gentilmente concessa da Domenico Scarpa in occasione della mia tesi di Laurea triennale in Letteratura italiana contemporanea dal titolo *Lo struzzo a testa alta. La casa editrice Einaudi di fronte al fascismo*, discussa il 3 giugno 2021 presso l'Università del Salento (relatore: prof. F. Moliterni). Domenico Scarpa è consulente del Centro studi Primo Levi di Torino. Ha insegnato nelle Università di Napoli "L'Orientale" e di Milano "Bicocca" ed è stato ricercatore presso la Scuola Normale di Pisa e alla Italian Academy at Columbia University, New York. Ha curato per Einaudi il III volume *Dal Romanticismo a oggi* dell'*Atlante della letteratura italiana* e ha pubblicato monografie su Italo Calvino, Natalia Ginzburg e Franco Lucentini, oltre alla raccolta di saggi *Storie avventurose di libri necessari*. Ha curato per i "Meridiani" Mondadori le *Opere di bottega* di Fruttero & Lucentini. Cura per Einaudi le opere di Natalia Ginzburg e per Sellerio i romanzi di Graham Greene.

R. Domanda grossissima, tanto che ho paura che non finirei più. Il punto è: ci sono entrambe le cose. Lui è stato, non solo in questa occasione, in cui Einaudi iniziava a pubblicare opere di narrativa, partendo da *Werther* e andando indietro sino al Settecento per poi arrivare al Novecento, un grande suggeritore, in qualsiasi impresa, fosse essa intellettuale o politica. Ha sempre avuto un forte ascendente, dotato com'era di una spiccata capacità di entrare in contatto con il prossimo, e con argomenti sempre convincenti. Questo valeva non solo per i suoi coetanei, il che sarebbe stato facile. Il punto è che Leone questo ascendente ce l'aveva anche con maestri del calibro di Benedetto Croce, Santorre Debenedetti, Luigi Einaudi stesso, persone che ha convinto a collaborare nelle imprese editoriali e politiche da lui avviate. Convince Benedetto Croce a scrivere a quattro mani un articolo politico per «Giustizia e Libertà», uscito a Parigi, e ovviamente non firmato, ma sostanzialmente scritto insieme. Una cosa enorme, a ben pensare. Leone Ginzburg ha una personalità morale e intellettuale con una forza di convinzione irresistibile. L'episodio del *Werther* è solo uno dei tanti, che troviamo dispersi in vari libri, scritti, carteggi, testimonianze epistolari, e che non è possibile trovare raccolti in un solo volume. Einaudi vuole per iniziativa di Leone lanciare questa nuova collana. Deve essere rivolta ai classici, è una collana di un piccolo editore che però vuole fare concorrenza ai grandi, e qui parliamo di Mondadori che stava pubblicando la «Biblioteca Romantica», con la quale Einaudi si trova spesso a impattare. Qualche anno più tardi, con Leone al confino in Abruzzo, le due case editrici si trovano a pubblicare quasi in contemporanea *Guerra e pace*: è una lotta sul filo di lana del tempo. Si tratta di prendere un classico conosciutissimo, e senza fare grandi sofisticate invenzioni intellettuali proporlo come una assoluta novità. Questa è l'idea di Leone: semplificare senza banalizzare, facendo apparire l'opera scelta come fosse una novità assoluta. Qual era la caratura di Spaini? Era un giornalista importante, e tra i traduttori di letteratura tedesca era uno dei più prestigiosi in Italia, e questo da almeno vent'anni. Lui e la moglie Rosina Pisaneschi erano due personalità importanti, Spaini aveva tradotto *Il processo* di Kafka per la Frassinelli, in una collana – la «Biblioteca Europea» – che si era aperta con *L'armata a cavallo* di Babel' nella traduzione di Renato Poggioli: altra impresa suggerita da Leone. Perché Leone sa bene con chi parla, e si rende conto che il suo interlocutore Spaini ha delle ragioni a chiedersi se ha senso rifare di nuovo il *Werther*. D'altronde, se mettiamo a confronto la lettera di Spaini e la prefazione del volume, gli argomenti sono quasi gli stessi, tanto da poter sembrare quasi una prefazione contro il libro, e non a favore. Il che spiega poi quel risvolto di Leone. Egli sembra quasi voler dire: il traduttore scrive quello che vuole, ma sulla copertina il libro lo presento io, e in questo

modo: guardate che il libro è importante culturalmente, è importante storicamente, e poi è un bel libro, e guardate che vi divertirete a leggerlo. Questo è il senso della scelta. Lo stile di Leone era proprio quello di avvicinarsi agli oggetti culturali senza banalizzarne niente, mettendoli sotto una piena luce che desse il giusto valore alle cose. A me sembra che quella di Ginzburg sia una voce perfettamente intonata, senza inflessioni, è come una persona che parla un italiano perfetto, a tratti anche troppo, talmente è privo di inflessioni, però arriva e convince...

D. Quindi anche l'utilizzo delle note a piè di pagina è stata una scelta di Ginzburg. La sua era una cura editoriale a tutto campo...

R. Questa cosa va precisata a sua volta. Pensiamo ai libri oggi, soprattutto ai libri di narrativa. In generale gli editori, soprattutto nei romanzi e nei racconti, sono contrari a mettere le note. Hanno ragione, perché nulla dovrebbe intralciare la lettura. Ci sono varie scuole di pensiero, varie scuole editoriali, ma in generale sono contrari. Anche Leone, non è che avesse questa fissa di mettere le note dappertutto. Le note andavano messe per quei libri, per quegli scrittori per cui ce n'era davvero bisogno. In particolare quei libri e scrittori che venivano da una cultura tutta ancora da scoprire o che, se era già stata scoperta, era stata scoperta male, in maniera distorta, non scientifica. La cultura russa aveva questa caratteristica. Se andiamo a guardare la storia della ricezione della letteratura russa in Italia ci accorgiamo che, salvo pochissime eccezioni, tra le quali ricordo le traduzioni del napoletano Federico Verdinois, questi libri non venivano tradotti direttamente dal russo, ma spesso dal francese, venivano tagliati e rimaneggiati. Insomma, non c'era né una traduzione fedele, né una traduzione completa, né una traduzione scientifica. Leone, che era di origine russa, aveva questa forte persuasione che la Russia fosse una parte dell'Europa. Che fosse sì culturalmente diversa, ma di fatto appartenente all'Europa. Quindi bisognava favorire questo incontro. Lui fa delle correzioni persino a Croce alla *Storia d'Europa*, che è del 1932. Dice: non lo trattare come un Paese alieno, questo è un Paese d'Europa. Ecco, le note servivano a questo. Ma se noi andiamo a vedere il *Werther*, o altre traduzioni che lui ha fatto o voluto, di note lì non ne troviamo. Faccio un esempio per analogia: secondo lui le note vanno messe, e dopo vediamo come, per quei testi che siano scritti in una lingua che per il lettore italiano di quell'epoca fosse una lingua straniera, anzi, aliena. Quello che dico ci porta ad

un secondo passaggio. Perché per il lettore giovane, uno che sta al liceo o ai primi anni dell'Università, è una lingua straniera anche quella di Dante, la lingua di Petrarca, di Cavalcanti. I classici sono scritti di fatto in una lingua che sembra italiano, ma è l'italiano antico, è una lingua parzialmente straniera. Allora, lo stesso discorso che si fa per *Anna Karénina* bisogna farlo anche per le *Rime* di Dante. Tant'è vero che quando Leone con il suo maestro Santorre Debenedetti progetta la nuova raccolta di classici italiani annotati, che viene inaugurata per l'appunto con le *Rime* di Dante a cura del giovane, geniale filologo Gianfranco Contini, lì naturalmente ci vogliono le note. Quante note? Dove, perché, scritte come? Quando si fa una nota su un classico italiano, intanto è inutile fare le note estetiche, il lettore non ha bisogno di questo. Il lettore ha bisogno di capire le parole, che cosa volevano dire nel Duecento, che è qualcosa di diverso da oggi. Ha bisogno di capire le allusioni storiche, quelle politiche, se la costruzione della frase è diversa, se quel componimento prima era apparso in altra veste, se ha avuto varianti, la storia stessa del testo. Ha bisogno di informazioni, e chi dà le informazioni non deve avere il tono di chi stia facendo la lezioncina, ma quello di chi sta parlando al lettore in maniera rigorosa e amichevole, come se gli stesse raccontando qualcosa che lui magari già sapeva, ma che per un attimo ha dimenticato. Ginzburg scrive proprio in questa maniera. Ora, a me sembra che questo atteggiamento, che è umano prima che intellettuale, sia un modo di entrare in dialogo con il lettore, e mi sembra che tenga insieme le due cose della prima domanda. Cioè, questo ruolo di suggeritore che ha avuto Leone, e l'autorità con la quale lo ha esercitato. Se andiamo a vedere la storia dei suoi suggerimenti editoriali, essa è vertiginosa. Anche in una vita così breve (ricordiamolo, Leone è morto a trentacinque anni), l'Einaudi è stata certamente l'impresa culturale di più vasto respiro che lui abbia affrontato, e anche quella che è durata di più, perché lui ha seguito questa casa editrice dalla fondazione, anzi, da prima...

D. È proprio il pilastro portante della casa editrice, insieme a Giulio Einaudi.

R. Certamente, il pilastro fondante. Diceva Natalia: «il pensiero e l'anima della casa editrice». Sono stati dieci anni pieni, intensi, interrotti solo dal carcere, perché Leone, lo sappiamo bene, anche dal confino, di fatto anche da lontano dunque, bene o male continua non dico a dirigerla, ma sicuramente a indirizzarla...

A proposito di questo, leggendo le *Lettere dal confino*, noto che esse sono tutte caratterizzate da incipit in stile burocratico, quasi asettico. Poi, tra le righe, Ginzburg mandava dei segnali, e per esempio è un evidente segnale a Pavese quello in cui scrive: «le poesie di Pavese sono uscite? perché non me ne è ancora giunta traccia». In realtà era solo un modo per suggerire che Pavese pubblicasse le poesie... Mettetele in programma... se non ci avete pensato ve lo sto suggerendo io: era esattamente questo.

Come ho già detto l'Einaudi è stata l'impresa più importante e più lunga, ma si continuano a fare altre scoperte, scoperte del tipo: suggerimenti ad altre case editrici di libri da pubblicare, suggerimenti di articoli, di nuove riviste, suggerimenti ad amici di studi da affrontare... e questo vale per la Slavia, vale per Frassinelli, vale per Laterza, vale per Benedetto Croce, vale per Nello Rosselli, vale per Pavese, vale per Massimo Mila, vale per una quantità di persone. Tutto questo è accaduto negli anni del fascismo, gli anni della guerra. Poi, sia la famiglia Levi, quella di Natalia, sia la famiglia Ginzburg, hanno avuto delle vicende così rocambolesche che sono state fatali alle testimonianze di cui disponiamo. I documenti, gli archivi, le lettere: è andato quasi tutto disperso. Delle cose alle quali Leone stava lavorando, il suo libro su Manzoni, i suoi appunti su Ariosto, è andato perso tutto, non abbiamo più nulla, e sappiamo che erano cose sulle quali lui aveva lavorato per anni. I carteggi e le testimonianze ce lo confermano: lui su quelle cose ci stava lavorando da tempo. Non è rimasto molto, e purtroppo non è rimasto molto nemmeno negli archivi Einaudi, perché la casa editrice tra il 1942 e il 1943 è stata bombardata a ripetizione, ha cambiato sede anche più volte in un mese, e poi durante la Repubblica di Salò c'è stato il commissariamento nazista, e tutto è stato letteralmente buttato all'aria. Della gestione ante 1945 si è salvato veramente poco, quindi bisogna andare per indizi. Gli indizi ci dicono che l'importanza di questo personaggio è stata veramente enorme. I libri sulla storia della casa editrice Einaudi sono innumerevoli, e dando un ordine ad essi secondo me il testo ideale per iniziare è il *Colloquio con Giulio Einaudi* di Severino Cesari. Questo libro lo considero intanto quello più comprensibile, completo, e vorrei dire addirittura meglio "intonato" per chi voglia ricostruire quella storia, perché lì, anche con una certa reticenza, Giulio Einaudi dice la verità, e anche perché ha un interlocutore che lo porta per mano su questa strada. Esiste poi un altro libro, veramente un'enciclopedia sulla Einaudi, che è *Pensare i libri* di Luisa Mangoni. Per quanto comprensibile bisogna tuttavia essere già preparati per leggerlo, bisogna già conoscere la storia della Casa, altrimenti si rischia di perdersi.

D. Vorrei ora chiederle delle riflessioni personali su alcuni temi relativi al legame tra Leone e Pavese, che si evince per esempio in *Lessico familiare*. Essendo molto affezionata anche alla figura di Pavese, ecco, volevo chiederle: lei ha definito meticoloso Leone Ginzburg, e con questo stesso aggettivo Natalia ha definito Cesare Pavese. Quella meticolosità che, come dice lei, non si traduce, non si declina in un timore di sbagliare qualcosa o in un atteggiamento di superiorità, bensì nella ricerca dell'accuratezza dei dettagli. Mi è molto interessato questo lato che ha fatto emergere di Leone, questa meticolosità, questo studio approfondito, e anche questa attenzione nel nascondere le prove di qualsiasi cosa...

R. Per analizzare veramente la complessa personalità di Pavese, più che ai suoi romanzi, alle sue poesie, ai suoi saggi, bisogna rifarsi alle sue lettere. A differenza di quello che succede per Leone, Pavese era uno che conservava qualsiasi cosa scrivesse. Anche delle lettere, conservava finanche la brutta copia. Così, mentre per Leone dobbiamo andare veramente a cercare gli indizi, di Pavese abbiamo fin troppo, abbiamo anche le poesie scritte quando aveva quattordici anni. E per certi aspetti può essere un problema avere anche cose più vecchie, magari futili, peggiori, in un certo senso. L'importanza delle lettere per scoprire il Pavese uomo è una convinzione mia, ma non solo mia: ho scoperto che la stessa Natalia Ginzburg la pensava allo stesso modo. Pavese tutto intero, cioè anche la persona, non solo lo scrittore, non solo il personaggio che si costruiva scrivendo, il suo io narrante o io poetante, il Pavese vero insomma, lo troviamo solo nelle lettere. Sarebbe essenziale leggersene almeno un po'. Una lettura esaustiva delle sue lettere è molto impegnativa, considerato il numero enorme, ma anche una lettura a campione può essere utile. La sua produzione epistolare può essere suddivisa in tre nuclei: il primo riguarda la corrispondenza che lui tenne con un giovane studente di Conservatorio, Anthony Chiuminatto, un musicista italo-americano, un piemontese trapiantato negli Stati Uniti, che era venuto per un periodo a studiare a Torino. Pavese aveva avuto modo di conoscerlo, e quando lui ritorna in America comincia a sfruttarlo, e lo fa in maniera intensiva, con grande contentezza di Chiuminatto peraltro, come fornitore di libri. Pavese ha fatto gran parte del suo apprendistato come lettore di letteratura americana, come scopritore di letteratura americana, proprio tramite questa amicizia. E ci sono le lettere ad attestarlo: Pavese prima comincia a scrivergli in italiano, che l'americano capisce benissimo, poi si mette a scrivergli in slang, e scrive delle cose pazzesche. È un Pavese che legge a rotta di collo, che divora libri ogni settimana, che

si fa mandare libri su libri che gli arrivano con il piroscampo, e nello stesso modo glieli restituisce, con un giro di lettere incredibile, una rotta della quale è difficile immaginare fino a che punto sia bella ed esaltante. E lì si capisce anche l'intelligenza mostruosa, la capacità di assorbimento rapido e profondo che aveva Pavese per le strutture, per il lessico, per la sintassi, per la musicalità dell'inglese. Una velocità e una capacità di assorbire straordinaria.

Ci sono poi le lettere di quando lui finisce al confino a Brancaleone Calabro. E queste sono lettere ferocissime, perché lui sostanzialmente era disinteressato alla politica, ed è finito al confino perché aveva tenuto lettere e opuscoli sovversivi della donna alla quale lo legava un amore peraltro infelicissimo, Tina Pizzardo. E così, finisce incastrato in questa storia per amore, e per voler proteggere la donna, senza però essere interessato alla politica. E se la prende con tutti, scrive delle lettere tremende, soprattutto alla sorella, delle lettere che fanno accapponare la pelle. Ma lì si capisce il tono di Pavese, si capisce il suo sarcasmo, la sua inermità, la sua cattiveria da ragazzino contrariato e geniale al tempo stesso. Lì emerge la sua personalità, anche a livello intellettuale. E poi infine c'è tutta la marea, perché sono migliaia di lettere, del periodo in cui fa l'editore, e di fatto è il direttore editoriale dell'Einaudi. Leone è lontano, è a Pizzoli, dirige sì la casa editrice, ma in quella maniera rocambolesca, facendo finta burocraticamente di essere il professor Leone Ginzburg, suggerendo, facendo grandi lavate di capo ai suoi collaboratori, però sempre qualificandosi come professore.

D. Ma quindi possiamo dire che effettivamente, in questo periodo del confino, Leone non riusciva ad esercitare il suo potere decisionale.

R. La risposta non può essere così netta. La vita di una casa editrice, come quella di qualsiasi altra impresa, anche non culturale, è fatta di vita quotidiana, di decine, centinaia di decisioni da prendere momento per momento, e questo prevede una presenza assidua e reale. È chiaro che se Leone non era lì non poteva indirizzare momento per momento la vita della casa editrice. Ma sulle questioni importanti la sua influenza era determinante. Quando ad esempio interviene in merito all'idea di intitolare «Biblioteca dello Struzzo» una collana di narratori, ironizza e fa osservare che il nome richiama l'idea che i libri siano indigeribili: questo è di fatto un invito a cambiare nome, e infatti dopo l'uscita del primo volume, *Paesi tuoi*, la collana cambia

nome in «Narratori contemporanei». Allo stesso modo lo stanno a sentire per mille altre cose che sarebbe lungo e noioso raccontare una ad una. I suoi “suggerimenti” erano volti a indirizzare il progetto, le grandi linee, le scelte editoriali, gli autori, i traduttori, di certo non le cose quotidiane. Pavese, e ovviamente Giulio Einaudi, erano invece quelli che stavano in prima fila. Il tono con cui Pavese curava i rapporti editoriali, un tono brusco, sfottente, deciso, senza cerimonia, riflette la sua vera natura, l’atteggiamento vero del Pavese uomo. E qui ancora una volta ritroviamo il carattere del Pavese uomo che emerge dallo scrittore di lettere, così diverso dal Pavese narratore o poeta. Altrettanto interessante è poi il Pavese saggista. Penso a *La letteratura americana e altri saggi*, ai saggi che lui scrive dopo la guerra rievocando che cosa fossero stati gli anni Trenta e la scoperta della letteratura americana, non solo per lui, ma per tutta la sua generazione, per Vittorini, per le case editrici.

D. Ecco, a proposito di letteratura americana, sempre leggendo Mangoni mi è parso di capire che in questo periodo, soprattutto per Pavese, essa sia stata utile per evadere dal contesto storico del ventennio fascista.

R. È corretto, ma più che di contesto storico parlerei di contesto culturale. Pavese era uno che non viaggiava, o che viaggiava poco. In realtà Pavese aveva fatto un tentativo per andare in America, in particolare alla Casa Italiana della Columbia University. Erano i primi anni Trenta, il periodo in cui corrispondeva con Chiuminatto e in cui era infiammato per la letteratura americana: possiamo parlare in questi termini della preistoria di Pavese, quel periodo in cui scrive le prime poesie e i primi racconti, il periodo de *I mari del Sud*, il periodo di certi racconti strani scritti in dialetto piemontese su un meccanico, *Ciau Masino*, pubblicati dopo la morte, il Pavese insomma che fa i suoi tentativi, il suo apprendistato. Il proposito di recarsi in America era dapprima fallito per impicci burocratici, per questioni di visto, poi aveva iniziato a tradurre a tempo pieno, poi finisce persino in galera e il sogno di andare in America svanirà definitivamente. Pavese dunque non ha mai viaggiato, ha di fatto viaggiato da Torino a Roma, è andato in Calabria per il confino, ma non credo sia mai uscito dal territorio italiano. Quindi per quel che lo riguarda si tratta di un’evasione a tutto tondo: non è solo un’evasione storica, è anche un’evasione geografica, per questo dico evasione culturale, a ogni livello. Quello è il mondo nuovo,

immaginario, che però lui vive come se lo conoscesse dall'interno. È straordinario come questi giovani, Pavese e anche Vittorini, che possiamo definire i più implicati con la letteratura americana, perché sono quelli che la studiano e la traducono di più, parlino dell'America senza esserci mai stati, e non ci andranno mai. Sono invece i più vecchi che ci vanno, Emilio Cecchi, Arturo Loria, anche Mario Soldati, che è appena più anziano di Vittorini e Pavese (Soldati è nato nel 1906, Pavese e Vittorini sono nati nel 1908).

D. Vorrei chiederle ancora qualcosa sull'attività editoriale di Ginzburg, per avviarci alla conclusione di questa nostra intervista. Con convincenti argomentazioni, lei sostiene che gli scritti che ci sono rimasti, per quanto relativamente pochi, ci consentono ugualmente di tracciare in maniera esaustiva sia il profilo sia il "metodo" di Ginzburg in campo editoriale. Però proprio questo riflesso concreto che noi abbiamo sulla produzione libraria italiana durante il fascismo, fa sorgere spontanea una domanda: quanto la storia dell'editoria sarebbe stata diversa se appunto non fosse mancato Ginzburg, quanto la storia della cultura del dopoguerra sarebbe stata diversa se non ci fosse stata questa prematura scomparsa?

R. Questa è una domanda che naturalmente non ha una risposta, perché è impossibile immaginare che cosa una persona del genere avrebbe potuto fare dopo. Intanto, pare una banalità, ma in realtà non è banale affatto in quanto le testimonianze sono concordi su questo, non è affatto garantito che dopo la guerra Leone avrebbe continuato con l'editoria. Leone era più portato a diventare un dirigente politico. Ma non un capo partito come quelli che abbiamo conosciuto nel nostro dopoguerra. Anche in questo caso, forse, sarebbe diventato un suggeritore, un persuasore, una persona che influiva. Una delle possibilità che lui vedeva davanti a sé, uno dei mestieri che avrebbe potuto o che gli sarebbe piaciuto fare, poteva essere quello di fare l'ambasciatore italiano nella Russia Sovietica, nientemeno per cercare di persuadere i suoi interlocutori a una gestione più democratica e liberale del potere. Ci immaginiamo Leone Ginzburg che da ambasciatore italiano va nella sua madre patria e cerca di convincere i dirigenti staliniani a diventare più democratici? È una cosa che dà le vertigini. Certamente, lo abbiamo visto bene, lui riusciva ad avere un ascendente anche su Benedetto Croce o su Giulio Einaudi, ma che ciò potesse avvenire su Stalin è molto difficile immaginarlo. Però ad una domanda impossibile va data una risposta

altrettanto impossibile. Impossibile però realistica, nel senso che a Franco Antonicelli, che era suo amico sin da quando erano ragazzini, dai tempi del Liceo e dell'Università, fa presente che, se l'amico continua ad interessarsi alla filologia, a lui in questo momento interessano più le questioni sindacali, e questo glielo dice in prigione, a Regina Coeli, nei suoi ultimi giorni, prima di essere torturato dalla Gestapo. Notiamo anche che Leone viene sì catturato mentre sta dirigendo un giornale, ma che si tratta di un giornale politico. Sta facendo un lavoro editoriale, vero, però in campo politico. La fine di Leone è questa. Non è una fine editoriale, è una fine che trapassa dall'editoria alla politica, ed è tutta nel segno della politica. Una politica europea, e qui si apre un altro grande scenario, perché lui, pur non avendo fatto in tempo a costruire quasi nulla, è stato un precursore dell'idea che porterà alla Comunità Europea di domani, l'Unione Europea di oggi. È stato uno di quei pensatori politici visionari che agivano in vista di quell'obiettivo, insieme a pochissimi altri, ad Altiero Spinelli, a Eugenio Coloni, a Luigi Einaudi stesso, a Benedetto Croce.

Quanto al futuro che sarebbe stato dell'editoria, intanto consideriamo che una singola persona non è che faccia l'editoria. È opportuno ritornare alla domanda sul suggeritore. Il lavoro che lui è riuscito a fare dà le vertigini, perché qualunque collana della Einaudi noi andiamo a considerare si scopre che lui ci aveva messo almeno un'idea, un suggerimento geniale. Prendiamo ad esempio una collana che ci potremmo immaginare non fosse tanto nelle sue corde, una collana scientifica, la «Biblioteca di Cultura Scientifica». Ebbene, noi dobbiamo a lui il libro di Pavlov sui riflessi condizionati. Dobbiamo a lui uno dei primi articoli sul formalismo russo nel 1933, dobbiamo a lui uno dei primi articoli sull'iconologia, cioè cose che nella cultura italiana sono entrate trent'anni dopo. Cosa avrebbe fatto a livello editoriale? Non lo sappiamo, sappiamo però che aveva tutti i numeri per essere un precursore e un progettista di cultura. Poi magari avrebbe fatto l'uomo politico, magari avrebbe fatto l'ambasciatore, magari il sindacalista. Ripeto, non avrebbe fatto il capo partito, il demagogo, il trascinatore di folle. Lui non era un trascinatore, era un persuasore di singoli individui, a tu per tu in una riunione. Ecco, quella cosa che io riporto alla fine dell'articolo, quella cosa raccontata da Giaime Pintor: «abbiamo discusso i libri uno per uno». Quella era la dimensione di Leone. Quattro, cinque, sei, dieci, venti persone in una stanza che discutono ad alto livello, in maniera concreta su problemi culturali, su problemi politici, su questioni editoriali da risolvere, e lui aveva sempre delle idee, delle idee persuasive, dei modi di lavorare, un metodo, dei suggerimenti: questo era Leone Ginzburg. Semmai ci possiamo

rammaricare che tante cose non sia arrivato a farle con la sua firma, la sua firma è scomparsa quasi dappertutto, in un mio saggio parlo appunto di «il nome invisibile».

D. Tanto che, prima della morte, aveva già utilizzato uno pseudonimo...

R. Sì, Leonida Gianturco. Ma quello era già uno pseudonimo politico, nel senso che quando lui arriva sotto falso nome a Roma per fare il dirigente del Partito d'Azione naturalmente ci va con dei documenti falsi nella città già invasa dai nazisti. In ambito editoriale non si trattava neanche di mettere lo pseudonimo, perché il nome non c'era affatto. Io qui ho tutte le edizioni che lui ha curato. Esce nella «Universale Einaudi» *La sonata a Kreutzer* di Tolstoj: l'ha tradotta lui, ha fatto lui la prefazione... il nome non c'è, il libro esce anonimo. Traduce a Pizzoli *Riflessioni e pensieri inediti* di Montesquieu, ed è un'altra idea sua: non ci sono i nomi, né dei traduttori (perché lo traduce insieme con Natalia), né di chi ha scritto la nota di presentazione, non c'è niente, i nomi sono cancellati. Quest'uomo non ha potuto firmare assolutamente nulla dopo il 1938. L'ultimo libro che Leone arriva a firmare paradossalmente non è un libro Einaudi. È la sua edizione dei *Canti* di Leopardi che esce da Laterza, e qui bisogna considerare il mese, febbraio 1938: manca ancora qualche mese alle leggi razziali. In quello stesso anno, 1938, fa appena in tempo a firmare un'edizione filologica: sei mesi dopo già non lo potrebbe fare più. È molto semplice, tragicamente semplice, questa storia qui.

D. Mi chiedo cosa sarebbe accaduto se Ginzburg avesse avuto un atteggiamento più prudente e defilato nei confronti del Regime, così come tanti altri uomini di cultura all'epoca scelsero di fare. Ammesso che fosse possibile nel suo caso, se fosse almeno parzialmente sceso a compromessi con ciò che il Regime gli richiedeva, avrebbe potuto preservare la sua attività di uomo di cultura e politico, e così lasciare tanto più della sua opera? Probabilmente non avrebbe consegnato ai posteri lo stesso esempio di rara integrità morale: il suo profilo umano ne sarebbe uscito irrimediabilmente svilito, o ciò sarebbe stato compensato dalla nobile esigenza di tutelare l'uomo di cultura? Lei cosa ne pensa a riguardo?

R. Guardì, intanto io penso una cosa banalissima. Cioè che è praticamente impossibile per noi immedesimarci oggi nella situazione di chi allora si trovava a vivere in quel contesto. È difficile definire Leone da questo punto di vista, perché era sì una persona rigorosa, ma non era uno di quegli individui settari, puri e duri. Non era uno di quelli che stanno lì a fare la lezione agli altri, e ad accusare gli altri di aver fatto dei compromessi. Mi vengono in mente subito due cose che credo possano far capire quale fosse il suo atteggiamento morale e politico in queste cose. La prima è un articolo molto breve, *Viatico ai nuovi fascisti*, che sta tra gli scritti nel decimo anno dalla marcia su Roma. Nell'ottobre del 1932 per celebrare il suo decennale il fascismo riapre le iscrizioni al partito. È sostanzialmente anche un'arma di ricatto, perché due mesi dopo l'iscrizione diventa obbligatoria per i dipendenti statali. C'è quindi la cosiddetta "infernata del decennale": centinaia di migliaia di nuove iscrizioni al Partito Fascista per ragioni opportunistiche, di pagnotta, di famiglia, la necessità di lavorare. Lui scrive un articolo, naturalmente anonimo, per «Giustizia e Libertà». Dice sostanzialmente che questa gente d'ora in poi ha certamente qualcosa di cui vergognarsi. Ma che fare? Ha un senso dare loro addosso, gridare forte la loro vergogna? Coloro i quali con convinzione rifiuteranno coerentemente di scendere a questo compromesso dovranno avvicinarsi a costoro con comprensione, con pietà, con ascolto, non con la superiore presunzione di purezza di chi non ha preso la tessera. Il senso è: se io voglio avere un'incidenza politica domani, una capacità di costruire un paese nuovo il giorno in cui, magari anche per opera mia, la dittatura fascista cadrà, io devo sapere come è fatto il paese reale, come sono fatti gli uomini veri, quelli che stanno per la strada, quelli che la tessera del Partito Fascista l'hanno presa. Non è che si possa starne fuori, e poi sulla base di questa purezza dieci anni dopo pretendere di comandare. In Ginzburg è forte l'esigenza di conoscenza profonda della realtà e l'importanza della capacità di ascolto, pur mantenendo salde le proprie posizioni morali e politiche. Ovviamente questo equilibrio è una cosa da funambolo, difficilissima, accessibile ai pochi dotati della necessaria levatura, e lui era tra questi. Teniamo presente che anche la stessa casa editrice Einaudi, che era comunque un'impresa costretta a sopravvivere in quell'Italia, si trova obbligata ad accettare dei compromessi. Deve necessariamente entrare in rapporto con le autorità fasciste, sarebbe stato impensabile in un regime dittatoriale e tirannico mettersi in un angolo e fare la casa editrice liberal-democratica. Per lavorare si deve chiedere il permesso alla censura, bisogna parlare con i gerarchi, tenerseli buoni, bisogna anche pubblicare qualche libro di qualche grosso gerarca. Einaudi lo ha fatto negli anni Trenta. Era il prezzo da pagare. Ora qualcuno si scandalizza che siano usciti i libri del

generale Ambrogio Bollati dalla casa editrice Einaudi, ma bisogna calarsi nella realtà storica dell'Italia di quegli anni prima di giudicare.

D. A questo riguardo ho visto un'intervista in cui Giulio Einaudi, ospite in un programma televisivo alla fine degli anni Ottanta, diceva apertamente di non essersi mai pentito, giudicando troppo facile con il senno di poi accusare la Einaudi di avere accettato alcuni compromessi.

R. Certo, noi ora siamo seduti qui tranquillamente... ma come facevi in quell'Italia a fare uscire i libri di Luigi Salvatorelli, che aveva firmato il Manifesto degli antifascisti, ed era un antifascista conclamato e riconosciuto; come facevi a fare uscire gli scrittori americani in un periodo di autarchia xenofoba, come facevi a fare uscire come primo volume della collana «Saggi» il libro su Voltaire di Raimondo Craveri, che era il genero di Benedetto Croce, il marito della sua primogenita Elena? Intanto, fosse stata la Germania nazista, non sarebbero usciti neanche quelli, sotto un regime del genere sarebbero andati tutti in un Lager molto prima. L'Italia era leggermente più lassista, c'era maggiore possibilità di gioco con queste persone. Allora, i collaboratori dell'Einaudi, i cosiddetti "senatori", Muscetta, Alicata, Giaime Pintor, collaboravano con le riviste fasciste «Primato», «La ruota», «La nuova Italia», cercavano di creare un minimo di clima di vivibilità culturale, e quindi di fare sopravvivere questa casa editrice senza scendere a troppi compromessi. Se uno pensa a cosa fosse l'Italia di quegli anni, e a cosa questi uomini sono riusciti comunque a pubblicare c'è davvero da sbalordire. Come hanno fatto? Probabilmente proprio, o perlomeno sicuramente anche grazie ai compromessi, senza con ciò piegarsi. Per Leone è stato diverso, era stato il capo di Giustizia e Libertà a Torino, era andato in galera, era amico dei Rosselli, e tutti lo sapevano benissimo, con la storia che aveva non sarebbe mai potuto scendere a compromessi. Questa era la storia di Leone Ginzburg, solo questa poteva essere la sua vita, il suo percorso correva dritto senza alcuna possibile via di fuga.

INDICE

<i>Premessa</i>	p. 3
LUCA LENZINI, <i>L'Archivio Fortini: consuntivo provvisorio</i>	p. 7
CATERINA MIRACLE, « <i>L'illustre fumatore di Papastratos colla Leica</i> ». <i>Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi</i>	p. 13
MARIA VILLANO, <i>Montale nell'Archivio di Marco Forti</i>	p. 35
SIMONE GIORGIO, <i>Dal surrealismo a Ghirri: tracce dell'evoluzione dello sguardo di Celati nell'Archivio Einaudi</i>	p. 43
JORDI VALENTINI, « <i>Una forte stretta di mano</i> ». <i>Il carteggio Porta-Di Ruscio al Centro APICE</i>	p. 61
ELETTRA DANESE, « <i>Il nome invisibile</i> »: <i>Leone Ginzburg e l'editoria italiana. Conversazione con Domenico Scarpa</i>	p. 81

QUADERNI DEL PENS

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

© 2021 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>