

SCRITTURE

Collana della Biblioteca d'Ateneo

IL CORPO DELLA PAROLA

Indagini nelle carte degli Archivi culturali
dell'Università Cattolica di Milano

a cura di Aurora Alagni, Paolo Senna, Lidia Verdesca



VITA E PENSIERO

SCRITTURE

Collana della Biblioteca d'Ateneo

3

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Corradini, Maria Teresa Girardi, Antonietta Porro,
Elena Rapetti, Francesco Rossini, Paolo Senna

IL CORPO DELLA PAROLA

Indagini nelle carte degli Archivi culturali
dell'Università Cattolica di Milano

a cura di Aurora Alagni, Paolo Senna, Lidia Verdesca



VITA E PENSIERO

Le immagini presenti in questo volume riproducono esemplari appartenenti al patrimonio bibliografico della Biblioteca dell'Università Cattolica della sede di Milano. Si ringrazia Roberto Rancati per la loro realizzazione.

© 2025 Vita e Pensiero – Largo Gemelli 1 – 20123 Milano

www.vitaepensiero.it

ISBN edizione digitale (formato PDF): 978-88-343-5081-2

In copertina: Carlo Maria Maggi, sonetto «Ecco, spirito gentil con quai sembianti...» (part.), UC-MS-156, c. 11r.

Progetto: studio grafico Andrea Musso

Questo e-book contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato, o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

INDICE

Premessa <i>di Paolo Senna</i>	7
MAICOL CUTRÌ Un codice di rime in lingua di Carlo Maria Maggi	11
MATTEO RUGGERI Genealogia e notariato: storia e struttura del Fondo Pallavicini Sforza Fogliani	37
MASSIMO MIGLIORATI Una lettera inedita: Giuseppe Ungaretti e il <i>Porto sepolto</i> del 1923	55
CHIARA FOLADOR Dal Fondo Buzzi: due lettere inedite di Giorgio Caproni	63
SILVIA CAVALLI Dino Buzzati, Giancarlo Buzzi e la «croce» di Kafka	83
FEDERICO BELLINI Teatro, avanguardia e guerra fredda. Su un carteggio inedito fra Samuel Beckett e Luciano Codignola	95
PAOLO SENNA Due schede d'archivio	101
ELENA RONDENA «Sei il mio maestro»: le lettere di Eugenio Corti a Mario Apollonio	115
LIDIA VERDESCA Gli articoli giornalistici di Franco Loi nel mensile di cultura «Il Discanto»	123

MASSIMILIANO MANDORLO

«La grandezza t'infiama». Viaggio tra i libri e le carte
del Fondo Loi 143

AURORA ALAGNI

«dopo “Il disperso”»: prima ricognizione del Fondo Maurizio Cucchi.
Il caso della ricezione de *Le meraviglie dell'acqua* 151

Tavole 179

Premessa

Questo volume riunisce un gruppo di esercizi condotti sulle carte degli Archivi culturali conservati dalla Biblioteca d'Ateneo della sede di Milano e si collega alla precedente serie di ricerche attorno al medesimo perimetro raccolte nel numero monografico della rivista «Testo» (82, 2021), intitolato «*Il cammino dell'invenzione*». *Dagli archivi dell'Università Cattolica*, del quale rappresenta una ideale prosecuzione. In quel primo appuntamento si intendeva celebrare la nascita di un soggetto conservatore istituzionale in grado di raccogliere e preservare documenti, volumi e manufatti della tradizione culturale, e al contempo darne notizia agli studiosi. Attraverso indagini su materiali in larga parte inediti venivano approfonditi aspetti relativi, tra gli altri, a Manzoni e Pascoli, Ungaretti e Gadda, Caproni e Sereni, Calvino e Loi, coinvolgendo studiosi di atenei differenti. In questo volume si è dato spazio ai lavori di docenti e bibliotecari della nostra università, con il desiderio di voler anzitutto radicare lo studio di queste carte nella disponibilità e nell'orizzonte di ricerca di quanti esercitano il loro magistero in Università Cattolica, accompagnati dall'apparato di coloro che operano nella Biblioteca d'Ateneo, le cui attività sono mirate a fornire indicazioni a supporto della ricerca tanto quanto a tutelare e valorizzare le risorse possedute. L'ambizione è di creare una tradizione di studi sugli Archivi conservati dal nostro Ateneo – e, più in generale, sull'ampio insieme delle raccolte e dei Fondi –, fornendo ai lettori materiali utili e diversificati per le loro ricerche; ma solo il tempo saprà darci conferma di questo intendimento.

Con questo spirito è nata la collana «Scritture», espressamente dedicata alle raccolte della Biblioteca e giunta qui alla terza uscita: dopo i primi due numeri rivolti, rispettivamente, ai *Libri del Seicento in Università Cattolica* (2021) e ai *Libri del Settecento in Università Cattolica* (2024), è ora il turno delle carte d'archivio. Ma potranno aprirsi spazi – e già in questo senso si notano le prime avvisaglie – per contributi dedicati a Fondi specifici o a sezioni di Collezioni speciali, anche guidati da proposte concrete relative a ricerche in essere presso Dipartimenti, Istituti e Centri di ricerca. Anche per tali motivi, le raccolte e i Fondi conservati dalla Biblioteca d'Ateneo non si raggruppano attorno a uno specifico tema

ma si organizzano secondo una trama multidisciplinare: ai manufatti antichi si accompagnano insieme relativi alla storia moderna e contemporanea, e alle carte di natura letteraria si accostano archivi di argomento storico-economico, artistico e linguistico-computazionale.

Un secondo intento – ma non in termini di rilevanza – è la volontà di riferirsi in maniera diretta agli elementi di storicità dei dati, intendiamo dire agli oggetti materiali che raccolgono le testimonianze e che riportano gli inevitabili elementi del loro tempo in termini di supporti e impostazioni testuali – dalla *mise en page* alla *mise en texte* fino ai vari gradi di elaborazione testuale – essenziali per approfondire non solo gli aspetti formali ma anche i valori di contenuto e di significato; e ciò tanto più in un momento, quale è il nostro, in cui la smaterializzazione del dato e la proliferazione di sistemi di intelligenze generative, per molti versi imprescindibili e di grande utilità, rischiano di far perdere di vista l'elemento originale, aurorale da cui il testo ha preso la sua forma, che trascina con sé caratteri specifici in quanto alla propria materialità e alla propria consistenza fisica. Il presente volume, non a caso intitolato *Il corpo della parola*, raduna dunque undici articoli e saggi che si sdipanano lungo un arco di tempo piuttosto ampio: dal Seicento alle soglie degli anni Duemila. Si deve a Cutrì il lavoro di apertura in cui è indagato un manoscritto secentesco che riporta i testi in lingua di Carlo Maria Maggi, conservato nella serie dei manoscritti della Biblioteca della sede di Milano. Attraverso l'analisi dell'esemplare e lo spoglio puntuale delle liriche che lo compongono, sono stati individuati diversi testi inediti che dunque potrebbero integrare il corpus a oggi noto delle opere del segretario del Senato milanese. Ruggeri presenta, per la prima volta in modo completo, l'archivio Pallavicino Sforza Fogliani, donato all'Università Cattolica negli anni Sessanta del secolo scorso, al quale è stato conferito recentemente un ordinamento definitivo e funzionale. L'archivio, che raccoglie in massima parte documenti settecenteschi ma che non è avaro di attestazioni medievali e della prima Età moderna, è ora pienamente fruibile agli studiosi. Migliorati pubblica una rilevante lettera di Ungaretti a riguardo della edizione 1923 del *Porto sepolto*, ricostruendo il contesto nel quale questo volume si è realizzato e completato, anche a livello editoriale. Folador conduce un'ampia disamina della rivista «L'educatore italiano», concentrandosi in particolare sugli inserti letterari curati da Giancarlo Buzzi, nel cui Fondo sono state individuate lettere inedite – tra gli altri – di Giorgio Caproni, con il quale Buzzi intrattiene un significativo dialogo. Sempre dal Fondo Buzzi si muove il saggio di Cavalli, che individua una preziosa lettera inedita di Dino Buzzati in cui l'autore del *Deserto dei Tartari* esprime la propria posizione riguardo all'influenza di Kafka, considerata da molti un punto essenziale della critica buzzatiana.

Bellini propone, attraverso le carte del Fondo Luciano Codignola, un'analisi delle lettere che Samuel Beckett inviò al drammaturgo, all'epoca direttore della biblioteca del Centro Culturale Olivetti, fonti privilegiate per l'esame della ricezione delle opere di Beckett nella cultura italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Il successivo contributo, opera di chi scrive, offre due schede d'archivio: la prima, volta ai Libretti di Mal'aria e al libretto, mai realizzato, di Franco Loi riguardante Delio Tessa, i cui incunaboli sono rintracciabili nel Fondo Loi; la seconda, invece, elenca le lettere di Ada Negri possedute dagli Archivi culturali e conservate in Fondi diversi. Rondona esplora i rapporti tra Eugenio Corti e Mario Apollonio a partire da testimonianze epistolari censite nel Fondo del drammaturgo e maestro, docente di lungo corso presso l'Università Cattolica, dove tenne la cattedra di Letteratura italiana e, successivamente, quella di Storia del teatro. Verdesca recupera tre rari testi pubblicati da Franco Loi sulla rivista «Il Discanto» nei primi anni Sessanta: si tratta di scritti di notevole interesse per saggiare il percorso intellettuale loiano, all'epoca strettamente legato all'impegno politico e ancora lontano dalla futura produzione poetica. Sempre sul versante loiano si spinge anche Mandorlo, che mette a fuoco i rapporti tra Loi e Andrea Zanzotto evidenziando le dediche e le lettere del poeta trevigiano e sottolineando il tema del comune interesse linguistico, in misura speciale verso i dialetti. Il lavoro di Alagni si presenta come prima investigazione del Fondo Cucchi, recentemente accolto tra gli Archivi della Biblioteca d'Ateneo. Il saggio si concentra sulla ricezione della seconda raccolta cucchiana, *Le meraviglie dell'acqua*, con una puntuale considerazione di fonti edite e inedite al fine di comprendere lo sviluppo della poesia di Cucchi nel contesto del suo tempo.

Infine è doveroso ringraziare la Direzione di Sede e la Direzione della Biblioteca per l'attenzione riservata agli Archivi culturali e alle attività di promozione e valorizzazione a essi connesse. Insieme a loro, un sentito ringraziamento va a tutti coloro che con il loro lavoro quotidiano rendono fruibili al pubblico i servizi della Biblioteca e ai collaboratori di questo volume, che hanno risposto con fattivo interesse ed entusiasmo.

Paolo Senna

Un codice di rime in lingua di Carlo Maria Maggi

I manoscritti che trasmettono rime in lingua di Carlo Maria Maggi, delle quali manca ancora sia un censimento sia un'edizione affidabile, sono stati oggetto di diverse indagini nel corso del Novecento. Infatti, mentre i manoscritti che contengono le rime milanesi sono pochissimi, come ha dimostrato Dante Isella¹, che ne ha fornito una meritoria edizione, ben diversa e più articolata è la situazione per le rime in lingua, di cui si contano diversi canzonieri, oltre alle poesie sparse inserite in raccolte miscellanee. Dei canzonieri presento ora una rassegna essenziale, segnalando gli studiosi che ne hanno compiuto le prime descrizioni, prima di concentrarmi sul codice inedito al quale è dedicato questo saggio.

Antonio Cipollini, in preparazione alle celebrazioni del secondo Centenario della morte del poeta, effettuò una ricerca approfondita nelle biblioteche milanesi², individuando due codici maggiori conservati alla Braidense: il ms. AD XIII.19, canzoniere autografo, di 169 carte, e il ms. AD X.45, una copia di codice perduto già posseduta dal gesuita Bartolomeo Corte (1666-1739), di 55 carte. Achille Ratti, futuro papa Pio XI, allora Prefetto dell'Ambrosiana, partecipò alle celebrazioni del Centenario segnalando altri due codici osservati a Roma³: un codice maggiore

¹ D. ISELLA, *I volgari milanesi di Carlo Maria Maggi*, in «Studi di filologia italiana», 20 (1962), pp. 315-363 e ID., *Carlo Maria Maggi. Le rime milanesi*, in «Studi secenteschi», 6 (1965), pp. 67-264, che sono alla base di C.M. MAGGI, *Le rime milanesi*, a cura di D. Isella, Pistoia, Edizioni Can Bianco, 1985 (poi Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1994). La situazione delle rime milanesi è la seguente: quattro poesie sono trascritte da Muratori nei manoscritti ora alla Biblioteca Estense; una si trova nel ms. del *Manco male* conservato alla Braidense; un'altra è stata scoperta nelle carte dell'Archivio Borromeo presso l'Isola Bella (per un riesame delle carte conservate all'Isola Bella, cfr. R. CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «teatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998).

² A. CIPOLLINI, *Carlo Maria Maggi: i manoscritti milanesi e le poesie inedite, mondane e sacre. Studio critico*, Milano, Aliprandi, 1895. Per un riesame del codice AD XIII.19, cfr. E. FOGLIO, *Sonetti religiosi inediti di Carlo Maria Maggi*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 13 (1977), pp. 495-533.

³ A. RATTI, *Poesie di Carlo Maria Maggi in manoscritti romani. Nota*, in «Rendiconti del Real Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», s. II, vol. 33 (1900), pp. 724-730.

di 113 carte, posseduto da certo Carlo Brambilla, che Cipollini confermò essere canzoniere autografo, acquistato per l'Ambrosiana a un'asta pubblica e ora in collocazione B 3 suss.; una silloge minore, posseduta dalla Vaticana, tra i Barberiniani latini (4056), di 54 carte, copia allestita a Milano nel 1696 come dono per il cardinale Francesco Barberini iunior. Cipollini, per preparare la sua *Scelta di poesie e prose di Carlo Maria Maggi* del 1900⁴, si avvale anche di «un grosso codice miscellaneo» contenente poesie e prose di Maggi custodito nella Biblioteca Melziana del Marchese di Soragna (Meli-Lupi), la quale, come è noto, andò dispersa nei decenni successivi⁵. Nel 1976, Emilia Foglio⁶ ha descritto un codice di rime conservato alla Biblioteca Reale di Torino (Varia 158), di 55 carte, già posseduto da Vittorio Emanuele I, legato, forse, da un archetipo comune all'autografo braidense. Nel 1994, poi, Fabio Marri ha dato una prima descrizione di due codici miscellanei conservati all'Archivio Muratoriano di Modena⁷: il principale, segnato VII/4, contiene 523 carte con poesie e brani di commedie trascritti da Muratori per l'allestimento della sua edizione delle opere di Maggi⁸, insieme ad alcuni autografi e documenti vari; l'altro, segnato LXXXVII/5C, è un quaderno di 40 carte, forse in origine connesso al codice precedente, ancora opera di Muratori, usato per l'edizione citata e anche per la successiva edizione delle *Poesie miscellanee* curata da Giacomo Machio⁹. Per quanto riguarda invece i codici minori e le poesie sparse, manca ancora uno studio specifico¹⁰, che spero di ultimare prossimamente. Dei codici citati fornisco ora uno schema riassuntivo, con le collocazioni attuali:

⁴ C.M. MAGGI, *Scelta di poesie e prose edite e inedite nel secondo centenario della sua morte*, con introduzione, commemorazione, note ed una nuova tavola genealogica della famiglia Maggi di A. Cipollini, Milano, Hoepli, 1900 (cit. da p. 13).

⁵ Cfr. F. CRISTIANO, *La biblioteca di Gaetano Melzi, ovvero una storia esemplare*, in «Bibliotheca», 2 (2003), pp. 57-94.

⁶ E. FOGGIO, *Otto poesie inedite di Carlo Maria Maggi*, in «Studi secenteschi», 17 (1976), pp. 161-170.

⁷ F. MARRI, *Autografi muratoriani poco noti della "Vita" e delle opere poetiche di Carlo Maria Maggi*, in M. CAPUCCI (a cura di), *Il soggetto e la storia. Biografia e autobiografia in L.A. Muratori*, Atti della II giornata di studi muratoriani (Vignola, 23 ottobre 1993), Firenze, Olschki, 1994 (Biblioteca dell'Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori, 9), pp. 131-163.

⁸ C.M. MAGGI, *Rime varie*, raccolte da L.A. Muratori, 4 voll., Milano, G. Malatesta, 1700; il vol. 3 ha titolo diverso: *Lettere e rime varie*.

⁹ C.M. MAGGI, *Poesie miscellanee*, tomi due raccolti e dati alla luce da G. Machio, 2 voll., Milano, G.P. Malatesta, 1729.

¹⁰ Cfr. A. CIPOLLINI, *Carlo Maria Maggi: i manoscritti milanesi e le poesie inedite, mondane e sacre*, cit., per la descrizione di alcuni codici miscellanei nelle biblioteche milanesi. Nu-

- A Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Manoscritti, B 3 suss.
 B¹ Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manoscritti, AD XIII.19
 B² Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manoscritti, AD X.45
 E Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Archivio Muratoriano, 7.4 e 87.5C
 R Torino, Biblioteca Reale, Manoscritti vari I, 158
 V Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4056

Elenco anche le sigle delle principali edizioni antiche utili alla collazione con i manoscritti:

- Mil *Rime varie*, Milano, C.G. Quinto, 1688
 Mur *Rime varie*, a cura di L.A. Muratori, 4 voll., Milano, G. Malatesta, 1700; un quinto volume, siglato Mur *Vita*, contiene la *Vita di Carlo Maria Maggi*
 Ven¹ *Poesie varie*, 4 voll., Venezia (ma Milano), s.e., 1700-1701
 Ven² *Poesie varie*, 4 voll., Venezia (ma Milano), s.e., 1708
 Arc *Rime degli Arcadi*, iv, Roma, A. Rossi, 1717, pp. 272-288
 Mac *Poesie miscellanee*, a cura di G. Machio, 2 voll., Milano, G.P. Malatesta, 1729

L'unica raccolta curata dall'autore, con l'ausilio di Paolo Segneri e di Francesco Redi, è rappresentata da Mil, che sembra essere la stampa più aggiornata e autorevole tra quelle uscite dal 1688 al 1696¹¹. Delle vaste raccolte postume in più volumi curate da Muratori (Mur) e da Machio (Mac) si è già detto. Ven¹ e Ven² sono raccolte pirata basate su codici manoscritti inediti, reperiti dopo la morte dell'autore, già descritte da Isella¹². Arc raccoglie 32 sonetti del Maggi arcade sotto il nome di Nicio Meneladio¹³.

Forniti i chiarimenti preliminari, passo ora al codice in esame, rimasto finora nell'ombra. Conservato presso la Biblioteca dell'Università Cattolica di Milano, è da annoverare tra i codici maggiori. Ne fa menzione, a mia conoscenza, solo Kristeller nell'*Iter Italicum*, vol. 6¹⁴, senza indicarne la collocazione e basandosi su uno scrutinio risalente agli anni

merosi codici miscellanei contenenti poesie di Maggi sono segnalati nella serie *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*.

¹¹ Cfr. M. CUTRÌ, *Le rime in lingua di Carlo Maria Maggi nelle prime stampe*, in «Rivista di letteratura italiana», 42 (2024), 1, pp. 23-43.

¹² Cfr. D. ISELLA (a cura di), *Bibliografia delle opere a stampa della letteratura in lingua milanese*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1999, pp. 38-39.

¹³ Cfr. M.L. DOGLIO - M. PASTORE STOCCHI, *Rime degli Arcadi I-XIV. Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. 282.

¹⁴ P.O. KRISTELLER (edited by), *Iter Italicum. Accedunt alia itinera. A finding of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, vi, London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1992, p. 82.

1966-1974. Grazie a uno studio più recente di Mirella Ferrari¹⁵, è stato identificato nel fondo «Manoscritti Università Cattolica» (abbreviato UC MS) con numero di inventario 156. Ne ripropongo ora la descrizione di Ferrari con qualche leggera modifica e piccola integrazione:

- C Milano, Biblioteca dell'Università Cattolica, Manoscritti, 156 (UC MS 156)
 Cart.; fine sec. XVII - inizio sec. XVIII; mm. 200 x 155; ff. I + 149 + I', numerazione antica in penna in cifre arabe in alto a destra da 11 a 159, bianche le carte 28-30v; 16 quint. con il primo quint. caduto e l'ultima carta del sedicesimo tagliata, carte di guardia in apertura e in chiusura; assenza di segni di rigatura; si riconosce un'unica mano, che ha copiato in pulito a penna con scrittura cancelleresca; il codice è stato sottoposto a revisione, come si evince dalla presenza di striscioline di carta incollate sopra le righe che riportano correzioni a penna; legatura membr.

Il codice è anepigrafo, con ogni probabilità per la caduta del primo fascicolo, ma il contenuto tradisce chiaramente l'autorialità di Carlo Maria Maggi e la struttura a canzoniere, come già supponeva Tino Foffano, prima catalogatore e poi direttore della Biblioteca fino al 1995, negli appunti di lettura che accompagnano l'esemplare. L'assenza di note di possesso, forse contenute anch'esse, in origine, nel primo fascicolo, non permette di tracciare con sicurezza la storia del codice. Sul dorso è presente in orizzontale una scritta a penna, ma è difficilmente comprensibile (forse «Canigris varie»), mentre in verticale si distinguono le lettere «S.», «T.», «G.». Allo stato attuale delle ricerche, non mi è stato possibile individuare le circostanze in cui il codice entrò nella biblioteca: dalle indicazioni riportate da Kristeller e da Ferrari, si può solo dedurre che non appartiene ai fondi più strutturati, forse perché acquisizione occasionale. Il codice doveva comunque già essere in Cattolica nel 1974, anno dell'ultimo spoglio di Kristeller.

La scrittura del codice, di una sola mano, non è troppo lontana da quella dei due autografi riconosciuti da Cipollini, A e B¹. La calligrafia, cancelleresca, è pulita ed elegante, segno che il codice fu preparato con calma, come dimostra anche la presenza di correzioni fatte dalla medesima mano e affidate a strisce di carta incollate sulle pagine. Ci si trova forse di fronte a un canzoniere autografo, che Maggi non lesinava di produrre e di far circolare, come attestano i codici A e B¹, il secondo dei quali destinato a Teresa Serra Visconti, la donna vagheggiata con lo

¹⁵ M. FERRARI, *I fondi manoscritti della biblioteca*, in AA.VV., *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Le istituzioni*, v: M. BOCCI - L. ORNAGHI (a cura di), *I patrimoni dell'Università Cattolica*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 295-378: 345.

pseudonimo di Eurilla. La mancanza del primo fascicolo non permette di ricavare dati utili circa la destinazione del codice da lettere prefatorie, come è invece il caso di B¹ e della copia usata da Muratori per Mur IV. Solo da un esame attento dei tre codici, che permetta un confronto in parallelo delle tre scritture, potrebbe arrivare la conferma che si tratti effettivamente di un autografo. Per ora, un riscontro degli usi grafici, come lo slegamento delle preposizioni articolate (*co i* invece che *coi*, *a i* invece che *ai*, *su l* invece che *sul*, ecc.), contribuisce ad avvicinarlo agli autografi noti, di contro all'uso che si trova in Mur. D'altro canto, il codice presenta numerosi refusi, il che potrebbe pesare contro la tesi dell'autografia.

Elementi di datazione interni assicurano che il codice sia posteriore al 2 settembre 1686, data della «presa di Buda» da parte della Lega Santa, celebrata nelle quartine alla c. 69v (un riferimento al medesimo contesto storico nella canzone *La gran torre vacilla, onde Maoma*, alle cc. 57r-66r). Più difficile è fissare un termine *ad quem*: da alcuni elementi di cui parlerò sotto sembra che il codice conservi una versione precedente di alcune poesie stampate nel 1688, per cui, almeno per questi testi, sembra usare una copia che precede l'autunno 1687, quando avvenne l'allestimento della raccolta in tipografia¹⁶.

Prima di procedere con l'analisi dei contenuti, passo a elencare le rime di cui si compone il codice. Indico le rubriche, quando presenti, con il maiuscoletto, mentre per i componimenti già pubblicati nelle principali raccolte a stampa uso le sigle dichiarate sopra, seguite dal numero romano del tomo e dal numero arabo della pagina¹⁷; i riferimenti alle rime presenti anche nei due codici autografi, A e B¹, sono dati, nel primo caso, al numero di carta, nel secondo, alla numerazione progressiva data da Cipollini¹⁸. Uso l'asterisco nei casi in cui ci sia un *incipit* diverso.

- 1 (11r) son. Ecco, spirito gentil, con quai sembianti (Mil 83, Mur I 127)
- 2 (11v) son. Troppo inique mi fur sorte e natura (A 49r; Mur IV 35, Ven I 97)
- 3 (12r) son. Tu porti un cuor che de' celesti rai (Ven IV 86)
- 4 (12v) son. PROEMIO. Cari del cuore amante affetti e lai (B¹ I; Ven I 1)
- 5 (13r) son. DELIBERATO SILENZIO. Ohimè vorrei pur dirlo, e forse forse (A 29r, B¹ II; Mur IV 98, Ven I 2)

¹⁶ Cfr. M. CUTRÌ, *Le rime in lingua di Carlo Maria Maggi nelle prime stampe*, cit., pp. 27-28.

¹⁷ Con la sigla Ven prendo in considerazione solo Ven¹, poiché Ven² ne ristampa identiche le rime qui in esame.

¹⁸ A. CIPOLLINI, *Carlo Maria Maggi: i manoscritti milanesi e le poesie inedite, mondane e sacre*, cit., pp. 16-54.

- 6 (13v) son. AUDACIA DI SPERANZA. Nelle miserie mie se' troppo altero (A 49v, B¹ III; Mur IV 29, Ven I 3)
- 7 (14r) son. DUBIO PENOSO. Poiché tacita voglia a morir mena (*A 5r, B¹ IV; Mur IV 221, Ven I 4)
- 8 (14v) son. CARO RIGUARDO. Eran lieti ancor prima i guardi, ond'arsi (B¹ V; Mur IV 221, Ven I 5)
- 9 (15r) son. FIDUCIA SCHERNITA. Oh, s'io ritorno all'amoroso intrico (B¹ VI; Mil 245, Ven I 6)
- 10 (15v) son. FIERA RICADUTA. Dissi ad Amore infra' sospiri un giorno (A 31v, B¹ VII; Mur IV 43, Ven I 7)
- 11 (16r) son. MISERA MEMORIA. Poiché le mie speranze ad una ad una (A 2r, B¹ IX; Ven I 8)
- 12 (16v) son. SGUARDO NEL RITORNO. Mentre fortuna o crudeltà mi invola (B¹ X; Ven I 10)
- 13 (17r) son. AMO NEL VOLTO IL CUORE. Miro l'alte sembianze in cui s'unio (A 38r, B¹ XI; Ven I 11)
- 14 (17v) son. USO NE' MALI. Tanto a' suoi strazij amor l'anima avezza (A 39r, B¹ XII; Ven I 12)
- 15 (18r) son. Per tua presta partenza al viver mio (B¹ XLVIII; *Ven IV 79)
- 16 (18v) son. Quella parte gentil che in noi risiede (inedito)
- 17 (19r) son. Quella garrula musa omai si tace (A 12r, B¹ CVII; Mur IV 94, Ven I 125)
- 18 (19v) son. Amalo, o cara Eurilla, il degno affetto (*A 22r, B¹ XXXVII; Mur IV 3, Ven I 88)
- 19 (20r) son. O magnanima, o bella, in sen tu porti (A 8r, B¹ XXXV; Mur IV 180, Ven I 87)
- 20 (20v) son. Loda della mia musa Eurilla il pianto (A 19v, B¹ CXXIII; Mur IV 110, Ven I 120)
- 21 (21r) son. Dunque al tuo gentil cuore io pur divegno (*Mil 103, *Mur I 147)¹⁹
- 22 (21v) son. Voi dite, Eurilla mia, s'io vi conforto (*Ven IV 84)²⁰
- 23 (22r) son. Poiché svenir la stanca vita io sento (B¹ XL; *Mur IV 102, Ven I 90)
- 24 (22v) son. FIORI D'ARANCI A DAMA DIVOTA. Quella che in questi fior cadente miri (inedito)
- 25 (23r) son. FIORI D'ARANCI A DAMA SAGGIA. Questa vedi spirar pallida Flora (A 12v, B¹ CXI; Ven I 102)
- 26 (23v) son. Tu sol riposo e libertà sospiri (Mil 234, Mur II 187)
- 27 (24r) son. CHE LA FRODE È LA MAGGIOR SCIOCCHEZZA. Valor del saggio è profittar co 'l vero (Mil 107, Mur I 150)
- 28 (24v) son. Il volgo crederà dei bassi amanti (A 9r, B¹ CXXII; Mur IV 205, Ven I 118)

¹⁹ L'incipit nelle edizioni a stampa è *Al tuo gran cuore, al tuo sublime ingegno.*

²⁰ L'incipit dell'edizione a stampa è *Rispondi, Eurilla mia, s'io ti conforto.*

- 29 (25r) son. Disse una volta Eurilla: Amar non deggio (A 11r, B¹ xxiv; Mur IV 83, Ven I 17)
- 30 (25v) son. A questa cetra, Eurilla, e a questo cuore (A 7r, B¹ xxi; Mur IV 205, Ven I 21)
- 31 (26r) son. Eurilla, io vi ringrazio, al vostro aspetto (A 6r, B¹ xix; Mur IV 32)
- 32 (26v) son. Se fia che giunga a' secoli futuri (Mur IV 13)
- 33 (27r) son. In questa delle selve amabil pace (A 14r, B¹ xxiii; Mur IV 221, Ven I 20)
- 34 (27v) son. Com'io viva non so, come debb'io (*A 10r, B¹ xli; Mur IV 224, Ven I 70)
- 35 (31r-34v) canz. AD EURILLA NELLE SUE CURE. Eurilla, il basso mondo è sempre in guerra (A 71r-73v; Mur IV 122-124)
- 36 (35r-38r) canz. MALINCONIA D'EURILLA. Musa, se mai recasti a' miei lamenti (A 75v-77v, B¹ cxxxiv; Mur IV 98-101)
- 37 (38v-40r) canz. MALINCONIA D'ALCINDO. Maestà de' pensieri (A 60r-61r, B¹ cxxxv; Mur IV 161-163, Ven I 213-215)
- 38 (40v-41r) canz. Vi parrò forse aver poca creanza (completo in Mur IV 187)
- 39 (41v-44r) canz. Io vorrei ben da voi due paroline (B¹ lxxxix; Mur IV 67-69, Ven I 171-174)
- 40 (44v-45v) canz. Ho veduto, e saprei dire (B¹ lxxxix; Mur IV 71, Ven I 209-210)
- 41 (46r-48v) canz. Voi mi dite ogni dì, signora mia (B¹ lviii; Mur IV 206-208)
- 42 (49r) son. IN LODE DEGLI OCCHI NERI DI BELLA DAMA. Occhi a mia servitù morì tiranni (B¹ liv; *Ven I 55)
- 43 (49v) son. Io son (ve lo confesso) un matto umore (B¹ lxxiii; Mur IV 35, Ven I 104)
- 44 (50r) son. Or che state in ogni giorno in giuoco e in festa (*B¹ xcvi; Mac II 62)
- 45 (50v) son. Direte alla bellissima esaudita (B¹ ci; Ven I 31)
- 46 (51r) madr. Di grazia non mettete (B¹ cxxviii; Mur IV 43, Ven I 127)
- 47 (51v) madr. Io so ben che mandar meloni in fette (B¹ lxxviii + lxvi; parziale in Mur IV 172)
- 48 (52r) son. MAGGI AL DOTTOR LEMONE [*sic*]. O gran Lemone [*sic*], or che orator vi fé (Mur *Vita* 154)
- 49 (52v) son. RITRATTO DEL SEGRETARIO MAGGI. Son un uomo lunghissimo et asciutto (Mur *Vita* 144)
- 50 (53r) son. Il conte, sopra cui compor si de' (inedito)²¹
- 51 (53v) son. Venite omai, che il dipintor v'aspetta (B¹ lv; Mur IV 118, Ven I 99)
- 52 (54r) son. Trovo la moglie col dolor di dente (B¹ li; Mur IV 94)
- 53 (54v-56v) canz. Padri miei siete invitati (inedito)
- 54 (57r-66r) canz. La gran torre vacilla, onde Maoma (Mur I 70-75)

²¹ Il componimento si trova attribuito a Francesco De Lemene in T. CEVA, *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene con alcune riflessioni su le sue poesie*, Milano, G.P. Malatesta, 1706, p. 74. L'*incipit* è leggermente diverso: *Il signor, sopra cui compor si de'*. Il destinatario del sonetto è probabilmente il cremonese Sigismondo Ponzone.

- 55 (66v-69r) canz. ARIDITÀ DI SPIRITO. Ove siete? Ove siete? (Mil 206-209, Mur II 123-126)
- 56 (69v) son. AVANTI LA PRESA DI BUDA. Son tant'anni omai che il sangue suda (Mur I 178)
- 57 (70r-74r) canz. Ben senti, Eurilla, ognora (Mil 88-90, Mur I 131-133)
- 58 (74v-80r) canz. Allor la bella italica sirena (Mil 292-296, Mur I 234-238)
- 59 (80v-81r) canz. Non è sempre buon'aria il gran senato (completo in Mur IV 169-170)
- 60 (81v-82v) canz. A voi fo riverenza e a quella dama (B¹ LXXV)
- 61 (83r-84r) canz. È creanza men gentile (inedito)
- 62 (84v-86r) canz. Questa moda di rime in versi sciolti (B¹ LXXXVIII; Mur IV 177-178)
- 63 (86v-88r) canz. Una volta era almen mercoledì (inedito)
- 64 (88v-90r) canz. Or dite, mia signora, al vostro Resta (B¹ LXXXIV; Mur IV 47-49)
- 65 (90v-94r) canz. DELLA PAROLA DISINGANNO. Il nuovo onor dell'accademia etrusca (B¹ LXXIV; Mur IV 200-203)
- 66 (94v-97v) canz. Entrar in un concetto io non vorrei (Mur IV 184-187)
- 67 (98r-98v) madr. VILLANELLA. Ho pur serrato il cuore (inedito)
- 68 (99r) madr. FIORI D'ARANCI. Promessa di Pomona è il gentil fiore (inedito)
- 69 (99v) madr. VILLANELLA. E voi dite che io me la passi (inedito)
- 70 (100r-105r) canz. CONVERSIONE A DIO. O fallace sentir del mondo folle (Mil 165-168, Mur II 43-46)
- 71 (105v-111v) canz. ALL'ITALIA, DOPPO LA LIBERAZIONE DI VIENNA. Nobil madre, al cui soglio (Mur II 205-207)
- 72 (112r-117r) canz. FINEZZA DI VERITÀ. Poiché nelle mie lodi a vele sparse (B¹ LXVII; Mur *Vita* 195-198, Ven I 190-195)
- 73 (117v-120r) canz. Certi mali vi son, ma non il vostro (B¹ LXVII; Mur IV 208-215, Ven I 243-246)
- 74 (120v-123r) canz. Voleste ancor malsana, ancorché sia (B¹ LXXXVI)
- 75 (123v-125v) canz. AL REVERENDO PADRE. In tanta lontananza, e in sì forbiti (B¹ LXXI; Mur IV 79-81, Ven I 270-273)
- 76 (126r-127r) canz. Vorrei saper come passò la villa (B¹ CII; Mur IV 196-197, Ven I 211-212)
- 77 (127v-129r) canz. Verrovi a ripigliare i versi, ond'io (inedito)
- 78 (129v-135v) canz. Se fate, Alcindo con favor crudele (Mur IV 73-76, Ven I 167-170)
- 79 (136r-137v) canz. MI VIEN DETTO CH'IO MI STIMO. Madama, ch'io mi stimi (B¹ LIX; Mur IV 29-31)
- 80 (138r-139r) canz. Desinate voi pure allegramente (Mur IV 111-112)
- 81 (139v) canz. Con questo carnoval che senno toglie (B¹ LXV; Mur IV 169-170, Ven I 227-229)
- 82 (140r-142v) canz. SIMPATIA NE' MALI. D'Eurilla ancor nel sottil sangue appressa (A 68v-70v, B¹ CXXVII; Mur IV 89-92, Ven I 162-165)
- 83 (143r-147r) canz. EURILLA. Nobiltà del mio cuore (B¹ LXXXIII; Mur IV 235-237)

- 84 (147v-149v) cant. Penelope piangea (Mac II 160-162)
 85 (150r-154v) canz. DALLA VILLA A CUORE DOLENTE. Per la foresta io vo' penso-
 so e solo (Mil 58-63, Mur I 89-94)
 86 (155r-157v) canz. IN RINGRAZIAMENTO D'UN DONO DI BELLISSIMI GAROFFANI.
 Come, o bei fiori, in voi l'odore e l'ostro (A 80r-80v, B¹ xxxix; Mur I 115-116,
 Ven I 150-151)
 87 (158r-158v) canz. Sembran queste di luglio aure focate [*sic*] (B¹ xlix; Mur IV
 166-167, Ven I 233-234)
 88 (159r-159v) madr. Amo un cuore, il più bel cuore (B¹ cxlvi; Mur IV 199-
 200)²²

Dato che, seguendo Muratori, sotto la sigla «madr.» e «canz.» ho incluso varie tipologie minori riconducibili ai due generi, presento ora un indice metrico più approfondito:

Cantata

55, 84, 85

Canzone

aBBA cBcDD	57
aBCaBC bDeDeFF (aBCaBC)	71
AbCAbC dCdEE	54
AbCBaC cDD (ABBACC)	70
libera	37, 62, 63, 75, 79, 81, 83

Canzone-ode²³

ABAB	61, 73, 80, 87
ABBA	38, 39, 53, 64, 65, 66, 72, 74, 76, 78
mista	60

Madrigale

aBabcDD	46
---------	----

Ode-canonetta

40

Ottava rima

ABABABCC	35, 36, 41, 47, 58, 68, 77, 82, 86
----------	------------------------------------

²² Cfr. B.M. GALANTI, *Le Villanelle alla Napolitana*, Firenze, Olschki, 1955, p. xxx.

²³ Si tratta della «forma più propriamente oraziana (a parte i tentativi di rifacimento della prosodia latina) [...] la quartina di endecasillabi, che imita la struttura di quattro versi ('tetrastico') propria delle odi di Orazio, con rime incrociate ABBA o alterne ABAB» (P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 343).

Sonetto

ABAB ABAB CDC DCD	1, 11, 13, 25, 26, 27, 28, 45
ABBA ABBA CDC DCD	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 42, 43, 44, 48, 49, 51, 52, 56
ABBA ABBA CDD DCC	15
ABAB BABA CDC DCD	16, 50

Villanella

67, 69, 88

Premesso che una collocazione precisa del codice C nella tradizione delle rime in lingua di Maggi sarà possibile solo dopo aver studiato le numerose poesie sparse o raccolte in miscellanee, e dopo una collazione attenta delle rime con tutti i testimoni disponibili, è possibile comunque ricavare alcune indicazioni sul suo contenuto dal confronto con le stampe antiche e con gli autografi.

Si noterà, innanzi tutto, che molte delle rime presenti in C compaiono anche nell'autografo B¹ (con cui Ven¹ è strettamente imparentata) e in Mur IV, il tomo dedicato alle rime amorose e piacevoli. Tuttavia, l'ordine del canzoniere e le molte varianti che emergono nelle singole poesie, anche solo a un rapido confronto, fanno sospettare che C non derivi direttamente né da B¹ né dalle copie sfruttate da Muratori per la sua raccolta (ma solo un esame dei suoi quaderni di lavoro, raccolti in E, potrà confermare il sospetto). Ci sono poi alcuni componimenti (nello specifico: 1, 21, 26, 27, 55, 57, 58, 70, 85) che compaiono già nelle *Rime varie* pubblicate da Maggi nel 1688²⁴, poi riprese da Muratori, soprattutto nei tomi I e II, ma non in B¹, né in A. Altre sono poesie politiche o «baie bernesche» del tipo che Francesco Redi escluse dalla stampa del 1688²⁵, ma accolte poi da Muratori perché note ormai per le copie che circolavano (2, 35, 48, 49, 54, 56, 71). Dato che la raccolta di Muratori soffre di autocensura e di censura indotta dagli eredi, dagli amici e dai diretti interessati dalle poesie di Maggi²⁶, ci sono in C pure componimenti comparsi solo nella *Nuova aggiunta di varie poesie* (tomo IV) della raccolta clandestina Ven¹ (3, 22) o nelle *Poesie miscellanee* curate da Machio (84). Un numero esiguo, ma non trascurabile, non mi sembra che trovi posto in nessuna delle stampe prese in esame, né nei codici autografi

²⁴ C.M. MAGGI, *Rime varie*, Firenze, nella stamperia di S. A. S. [per G.F. Cecchi], 1688.

²⁵ Cfr. la lettera di Redi a Carlo Maria Maggi del 25 novembre 1687, pubblicata in F. REDI, *Opere*, IV, Firenze, G. Manni, 1724, pp. 259-260.

²⁶ Cfr. F. MARRI, *Autografi muratoriani poco noti della "Vita" e delle opere poetiche di Carlo Maria Maggi*, cit.

collazionati. Di queste rime inedite (16, 24, 50, 53, 61, 63, 67, 68, 69, 77) darò in conclusione di questo contributo una prima edizione. Ma prima conviene fare alcune considerazioni generali sul codice in esame per ricostruire, almeno parzialmente, data l'assenza di dati completi sulla produzione in lingua di Maggi, il retroterra.

Il codice contiene principalmente rime amorose e burlesche, con qualche esemplare di rime sacre e politiche, come si è già visto. La presenza di tre carte bianche, 28, 29, 30, sembra non essere casuale, perché contribuisce alla struttura del canzoniere: le rime che precedono lo iato, fino alla 34, sono infatti tutte sonetti, mentre dalla 35 si assiste a un blocco di canzoni di vario metro (cfr. *supra* lo schema), che cedono a un'alternanza con sonetti e altri metri minori. Mentre il tema dei sonetti del primo blocco è essenzialmente amoroso, nel secondo si assiste a una varietà di temi, con predominanza del tema burlesco. La struttura è simile a quella del canzoniere autografo B¹, che presenta solo sonetti amorosi fino alla rima xxxii, per poi lasciare posto a metri e a tematiche misti. Così è anche A, che nella prima metà presenta sonetti (cc. 1-51v), nella seconda invece metri misti (cc. 52r-106v). La somiglianza nella struttura del canzoniere è un indizio in più a supporto dell'ipotesi che si tratti di un autografo, o almeno della copia diretta di un autografo; di certo, fa sospettare che la raccolta fosse allestita da Maggi, e non da uno dei molti estimatori che avevano ricevuto in dono, se non addirittura rubato, copie delle molte rime che il poeta componeva²⁷.

Si è già fatto notare che la maggior parte delle rime di C compaiono anche in B¹. Ora, la lettera prefatoria di Maggi a Teresa Serra Visconti presenta la raccolta come «sonetti amorosi mal colti dalla rozza infanzia della mia musa» e come «primizie»²⁸, benché il codice sia posteriore alla stampa del 1688, come ha confermato Cipollini²⁹. Il codice C presenta dunque molte delle rime giovanili già incluse in B¹, mentre le rime politiche già ricordate (54 e 56), che condivide con Mur, devono essere più recenti, dato che i fatti storici a cui fanno riferimento risalgono al 1686, quando Maggi aveva già 56 anni. Devono risalire alla maturità del poeta

²⁷ Cfr. Mur *Vita* 229: «Egli è certo, che appena dell'intelletto del Maggi usciva componimento alcuno, che a pruova se ne cercavano, e rubavano copie, procurando tutti a gara di ottener somiglianti tesori». Circostanze confermate da una lettera di Francesco Bondicchi a Francesco Redi del 7 maggio 1685, pubblicata in A. MIRTO, *Lettere di Francesco Bondicchi ad Antonio Magliabechi, Francesco Redi, Vincenzio Viviani e Giulio Benedetto Lorenzini*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 9 (2020), pp. 137-219: 214.

²⁸ B¹, c. 1r.

²⁹ Cfr. A. CIPOLLINI, *Carlo Maria Maggi: i manoscritti milanesi e le poesie inedite, mondane e sacre*, cit., p. 21.

anche il sonetto 48, composto quando Francesco De Lemene (e non «Lemone», come si trova scritto, più per celia che per refuso) ottenne la carica di oratore dalla città di Milano, nel 1672³⁰, e il sonetto 49, che rivaleggia con un ritratto di Maggi dell'aprile del 1684, benché Muratori scriva che fu composto molto prima³¹. Di un periodo successivo alla giovinezza devono essere anche le rime che il codice condivide con la stampa del 1688³². Dato che queste presentano molte varianti rispetto alla versione pubblicata, viene da chiedersi se si rifanno a copie precedenti o successive al 1688. Una variante significativa aiuta, in questo caso, a dirimere il dilemma.

Il sonetto 27, *Valor del saggio è profittar col vero*, ha la peculiarità di presentare varianti al v. 5 che Maggi inserì solo in alcune stampe successive alla prima, come conferma l'*errata corrige* dell'edizione bolognese del 1689, del quale ho già parlato in uno studio precedente³³. C presenta il testo della prima versione, per cui deve essere precedente alle ristampe della *princeps*; inoltre presenta varianti proprie che non compaiono negli altri testimoni: ciò conferma, in definitiva, che si tratta di una versione primitiva del testo, che passò alla stampa del 1688 e poi alle ristampe successive, subendo modifiche progressive. Riporto, per una comprensione migliore, un confronto tra le tre versioni³⁴:

³⁰ Cfr. A. GRIMALDI, *De Lemene, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, *ad vocem*.

³¹ Cfr. Mur *Vita* 143-145. Sull'invio del ritratto a Francesco Redi, cfr. la lettera di Maggi del 19 aprile 1684, pubblicata in appendice a M. GORIO, *Un poeta milanese del '600: Carlo Maria Maggi*, Parma, Tip. Riunite Donati, 1922, p. xxvii; cfr. anche A. MIRTO, *Lettere di Francesco Bondicchi ad Antonio Magliabechi, Francesco Redi, Vincenzio Viviani e Giulio Benedetto Lorenzini*, cit., p. 213.

³² Sulle fasi della poesia di Maggi, cfr. L.A. MURATORI, *Vita di Carlo Maria Maggi Milanese, detto Nicio Meneladio*, in G.M. CRESCIMBENI (a cura di), *Le vite degli Arcadi illustri*, I, Roma, A. de' Rossi, 1708, pp. 79-88: 81-83.

³³ M. CUTRÌ, *Le rime in lingua di Carlo Maria Maggi nelle prime stampe*, cit., p. 31.

³⁴ La prima versione si legge in C 24r; la seconda in C. M. MAGGI, *Rime varie*, cit., p. 103, poi a testo nella prima ristampa milanese (Milano, C.G. Quinto, 1688, p. 107) e nella prima bolognese (Bologna, Eredi del Sarti, 1689, p. 96); la terza versione si legge nell'*errata corrige* della stampa bolognese (cit., p. 339), nella ristampa torinese (Torino, Erede del Colonna, 1688, p. 77), nella seconda ristampa milanese (Milano, C.G. Quinto, 1688, p. 107) e in Mur I 150.

C	FI 1688, MI 1688 ¹ , BO 1689	e. c. 1689, TO 1688, MI 1688 ² , Mur
CHE LA FRODE È LA MAGGIORE SCIOCCHEZZA	IN BIASIMO DELLA FRODE	IN BIASIMO DELLA FRODE
Valor del saggio è profittar co 'l vero: <i>valor vincè</i> co 'l falso è debolezza; la più sana condotta è del sincero: e il più bello del rio è la limpidezza.	Valor del saggio è profittar col vero. <i>L'avanzarsi</i> col falso è debolezza. La più sana condotta è del sincero; e il più bello del rio, la limpidezza.	Valor del saggio è profittar col vero. <i>L'avanzarsi</i> col falso è debolezza. La più sana condotta è del sincero; e il più bello del rio la limpidezza.
Più sciocco dell'errante è il menzoniero: fallir più volontario è più stoltezza: lieve nebbia è l'error del sol pensiero: alta notte del cuore è la doppiezza.	Più sciocco dell'errante è il menzognero. Fallir più volontario è più stoltezza. Lieve nebbia è l'error del sol pensiero: alta notte del cuore è la doppiezza.	Mentire è dell'errar vizio più nero, fallir più volontario è più stoltezza. Lieve nebbia è l'error del sol pensiero: alta notte del cuore è la doppiezza.
Tutto è l'astuzia ria, che <i>inganna</i> , e mente, fa dissonanza, e la converge in danno, e a salda verità tutto consente.	Tutto <i>all'</i> astuzia ria, che <i>finge</i> , e mente, fa dissonanza, e la converge in danno: e a salda verità tutto consente.	Tutto <i>all'</i> astuzia ria, che <i>finge</i> , e mente, fa dissonanza, e la converge in danno: e a salda verità tutto consente.
Le frodi usar, che poi durar non sanno, è cieca povertà di <i>stolta</i> mente, che in <i>difetto del ver</i> consiglia inganno.	Le frodi usar, che poi durar non sanno, <i>nasce da</i> povertà di <i>corta</i> mente, che <i>fa supplire alla ragion</i> l'inganno.	Le frodi usar, che poi durar non sanno, <i>nasce da</i> povertà di <i>corta</i> mente, che <i>fa supplire alla ragion</i> l'inganno.

Di notevole interesse, poi, sono i componimenti che negli altri testimoni sono stati composti o scomposti in nuove vesti. Le sei quartine di *Vi parrò forse aver poca creanza* (38) compaiono in Mur IV 187 come ultima parte della canzone-ode *Entrare in un concetto io non vorrei*, che in C ha una sua autonomia alle cc. 94v-97v (66). In Mur, *Entrare in un concetto io non vorrei* è privata delle cinque ultime quartine, che sono sostituite dalla versione tagliata di *Vi parrò forse aver poca creanza*: probabilmente l'operazione non si deve a Maggi, ma a Muratori, che eliminò riferimenti alla «gara» del poeta con il rivale Giulio Resta³⁵, verseggiatore di Teresa Serra Visconti, a cui si fa riferimento già in altri componimenti inclusi in Mur³⁶ che fecero andare «in bestia» la marchesa³⁷. Vale la pena riportare le quartine eliminate:

Voglio co 'l gran signor, co 'l bel cervello
del più candido amar venire in gara;
perché, se pur non io, ritorna cara
antica fede al paragon novello.

³⁵ Qualche notizia biografica in A. CIPOLLINI, *Carlo Maria Maggi: il ritratto. Studio su documenti inediti*, Milano, Stabilimento tipografico Insubria dell'editore C. Aliprandi, 1894, pp. 4-5n.

³⁶ Cfr. Mur IV 47-48, 68, 73-74. Cfr. anche Mac II 62, componimento che si legge pure in C 50r e in B¹ xcviII.

³⁷ Così nella lettera di Michele Maggi, figlio di Carlo Maria, a Muratori del 10 novembre 1700, pubblicata in L.A. MURATORI, *Carteggi con Mabillon ... Maittaire*, a cura di C. Viola, Firenze, Olschki, 2016 (Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori, 26), p. 230.

Sapete pur, se in mansueti modi
io stetti già di gran rivali a petto;
e del mio modestissimo dispetto
fu la maggior bestemmia il dirne lodi.

Mia modestia fedel con salde tempre
volle vedere il fin della ventura;
è penosa la via, ma via sicura;
e chi può sofferir, la vince sempre.

Cioè la vinsi in sostener il loco
di leal servo, e d'umiltà sincera:
poco s'inganna un, che modesto spera:
e la via d'aver tutto, è voler poco.

Queste, signora mia, son le zioncine [*sic*, ma 'lezioncine']
da dare a' belli umori a mezzo il corso;
fa un poco di dolor, che stringe il morso,
ma poi riguarda il piè dalle ruine.

Insomma, i «mansueti modi» del poeta lo salvarono dalla «ruina», tra le grazie della marchesa, che colpì il Resta: riferimenti che sarebbero risultati inopportuni sia per il diretto interessato, nominato governatore di Civitavecchia poco prima dell'uscita di Mur IV³⁸, sia per Teresa Serra Visconti, donna di alto rango tra la nobiltà milanese, facile all'ira.

La canzone *Con questo carnoval, che senno toglie* di Ven I 227-229 nasce dall'unione delle strofe di *Con questo carnoval che senno toglie* (81) e di *Non è sempre buon'aria il gran senato* (59) di C, in una versione che differisce sia da quella trasmessa da B¹ (LXV), che ottiene due versi in più dalla rottura di due endecasillabi in due settenari e due quinari, sia da quella trasmessa da Mur (IV 169), mutila degli ultimi 16 versi, ma che ricalca quella trasmessa dal secondo codice braidense, B² (XXVII)³⁹.

In un altro caso, le due ottave di cui si costituisce *Io so ben, che mandar meloni in fette* (47) sono separate nell'autografo B¹ (LXXXVIII e LXVI) e solo la prima compare nella raccolta di Muratori (Mur IV 172): non c'è una vera continuità tematica tra le due, in realtà, se non nel riferimento metaforico a un frutto, nel primo caso al melone, nel secondo ai fichi secchi, dunque è difficile capire se la versione unificata fosse solo accidentale o fosse dovuta a una primitiva associazione di idee.

³⁸ Cfr. Mur *Vita* 162 e 270; cfr. anche C. CALISSE, *Storia di Civitavecchia*, Firenze, Barbèra, 1898, p. 534.

³⁹ Cfr. le informazioni trasmesse da A. CIPOLLINI, *Carlo Maria Maggi: i manoscritti milanesi e le poesie inedite, mondane e sacre*, cit., pp. 8 e 27.

Insomma, il codice C, di cui non è ancora stato possibile dimostrare che sia autografo, si rivela un valido testimone non solo per reperire preziosi inediti, dei quali fornisco qui di seguito la trascrizione⁴⁰, ma anche per tracciare la genesi delle rime in lingua di Maggi, complicata da autocensura, varianti progressive, diaspora delle prime copie, presenza di canzonieri autografi con strutture diverse. Si tratta, in definitiva, di un nuovo tassello che si aggiunge ai molti materiali oggi disponibili agli studiosi che vogliano affrontare la selva delle rime in lingua di Maggi, tra i più importanti poeti in lingua a cavallo tra Sei e Settecento.

*Quella parte gentil, che in noi risiede*⁴¹
(16, c.18v)

[Sonetto morale sulla natura dell'intelletto umano e della menzogna. L'intelletto è la facoltà più nobile dell'uomo per il suo rivolgersi alla verità; quando si dirige verso la menzogna, va contro la sua stessa natura, causando la «cecità de' stolti» di contro al «lume de' saggi».]

Quella parte gentil, che in noi risiede
come signora, e sovra l'altre intende,
povera di splendor quasi non vede,
se a i riflessi del ver lume non prende.

Dal vero ha la beltà, per cui risplende, 5
e per lui solo all'alto imper se 'n riede;
che la parte minor pria non s'arrende,
che 'l ver non tragga ubidienza, e fede.

Se a i rai del falso, che son d'ombre avolti, 10
vana si specchia, tra quell'ombre i raggi
di maestà natia piange sepolti;

e scorge offesa da rubelli oltraggi,
che solo il falso è cecità de' stolti,
e sol la verità lume de' saggi.

⁴⁰ Ho escluso il sonetto 50, perché rima dubbia (cfr. nota 21).

⁴¹ Nella trascrizione ho rispettato la grafia del manoscritto, se non nell'adequare le maiuscole e nell'uniformare gli accenti acuti all'uso moderno.

FIORI D'ARANCI A DAMA DIVOTA

(24, c. 22v)

[Come si apprezza il bianco e il profumo delle zagare sul finire della primavera, così il pallore e i sospiri devoti della dama alla quale è rivolto il sonetto saranno apprezzati in Paradiso, perché segni della sua innocenza e della sua devozione. Sonetto morale, del tipo che si riscontra nelle rime sacre.]

Quella, che in questi fior cadente miri
Primavera esalar gli ultimi fiati,
fa de gli estremi suoi parti odorati
degni eredi i tuoi guardi, e i tuoi respiri;

e fare il de'; che, s'ella avvien che spiri 5
in sì grato pallor li spirti grati,
così a' celesti sono orti beati
del tuo candido cuor grati i sospiri.

Nel puro fior, che le fragranze asporta,
vien a dirti quel Dio, che t'innamora, 10
sospir di pura fé quanto il conforta.

Egli con tal di moribonda Flora
candor soave a meditar ti porta,
con quai delizie un'innocenza mora.

Padri miei, siete invitati

(53, cc. 54v-56v)

[Invito scherzoso ai padri gesuiti di San Gerolamo per venire ad ascoltare una pubblica lettura di Maggi alle Scuole Palatine. Brillante il tono satirico nei confronti degli allievi di filosofia, che si rileva nell'uso di termini tecnici in senso ironico. Vale per questa poesia quanto Muratori scrive a proposito della simile ode-canzonetta *Oh di vostro foglio eletto*: «seguendo il suo genio di nascondere agli occhi del pubblico i raggi delle sue virtù, faceva credere agli amici d'esser uomo desideroso di lodi, e facetamente ringraziava chiunque il lodava» (Mur *Vita* 139).]

Padri miei, siete invitati
per dimani in Palatina,
dove il Cielo mi destina
a purgare i miei peccati.

L'oria [<i>sic</i>] fia dell'altre volte, martedì dicembre il diece. È un imbroglio a chi lo fece, è una peste a chi l'ascolta.	5
L'orazione è una faragine di latini quindi, e quinci, ed ha prima, che cominci, un <i>oremus</i> di tre pagine.	10
Tutta va con ordinanza per la classe di Porfirio; e v'acquista il gran martirio d'udir tutto per creanza.	15
Tutta è chiose e vecchie, e fracide d'Aristotile, e Nicomaco; vi farà marea di stomaco con materie amare, ed acide.	20
Ha l'esordio altero indomito, traslazioni mostruose. La proposta è di tre cose, e una basta a metter vomito.	
Segue poi come un giostrante, che travalica le sbarre. Ha le prove più bizzarre, che le prove di Margante.	25
Vi son dentro orrende voci, e i periodi del Foccacci, a' miei vasti latinacci in Madrid si fan le croci.	30
Ha i passaggi mal acconci, digressioni immense, e matte. Le figure son mal fatte più, che quelle de i barconci [<i>sic</i>].	35
Vi son poi ragioni ignude <i>Nempe, Quoniam, Si quando</i> ; e il latin silogizzando sempre in <i>Barbara</i> conclude.	40

Vanno in giro come i vortici
gli entimemi paralogici,
con un tal latin da logici,
come in Brera sotto i portici.

Se un periodo un po' tessuto 45
per disgrazia mi ci viene,
ci sta mal quel poco bene,
come all'asino il velluto.

Vi son poscia poesie 50
fredde più, che queste nevi;
ch'alle lunghe per le brevi
si conoscono per mie.

Sono i versi prataroli,
per natura, non per arte;
e le sillabe in gran parte 55
cantan falso a' rosignoli.

Epigramma d'un anonimo
sentirete freddo, e scuro
più, che il ciel del verno impuro,
che patite in S. Geronimo. 60

Io lettore delle zucche
faccia immobile, e modesta
mi terrò come una testa
di barbier per le perucche.

Ben mirando sotto via 65
vostri applausi andrò bevendo
co' i disordini pascendo
la mia dolce malatia.

Io mi cuoco nel mio brodo,
se mi fate il viso bello, 70
e v'aspetto al ritornello
del *Laudemus alio modo*.

Ma, tornando all'udienza,
ch'umanissima v'aspetto, 75
venga pur, che le prometto
di condurla a penitenza.

È creanza men gentile
(61, 83r-84r)

[Ode-canzonetta satirica indirizzata a Teresa Serra Visconti, di riflessione sulla poetica irregolare che Maggi intende seguire a dispetto della «creanza», del buon gusto diffuso, quindi di critica alla piatta imitazione reciproca praticata dai cortigiani della marchesa. Il «melon tagliato» è metafora per i versi più corti della norma, ottonari invece che endecasillabi, e del tono burlesco della poesia. Un sonetto di tono simile (*Che fece al vostro mai spirito sublime*, in Mur IV 179) non fu particolarmente gradito alla marchesa⁴²: può essere dunque che l'ode-canzonetta rimanesse inedita a causa dell'autocensura.]

È creanza men gentile
il mandar melon tagliato;
pur sapete, che 'l mio stile
per tagliar non è men grato.

La creanza è nobil cura; 5
fin a un segno la consiglio;
ma i favori col puntiglio
anno [*sic*] assai della freddura.

Siete pure persuasa,
che non provan tenerezza 10
quei, che studian le finezze
su Giovanni Della Casa.

Ginocchioni darvi il brodo
è un amor da cortiggiano;
io v'adoro in miglior modo 15
co' l mio culto ambrosiano.

Già vi è noto il mio costume,
che tal volta ha della bestia,
e non sa star con modestia
nel tener ad altri il lume. 20

In materia di creanze
il mio genio s'abbandona;

⁴² Cfr. la citata lettera di Michele Maggi (in L.A. MURATORI, *Carteggi con Mabillon ... Maittaire*, cit., p. 230), in cui il riferimento alla «Strada Marina» e alla «cinquantina» sono chiaramente ai vv. 2 e 7 del sonetto.

e per ciò non son persona
da tenere in comunanze.

Se la Musa non fa i carmi, 25
non è già perché sia santa,
ma perché pensa bear mi
con tenermi ne i cinquanta.

Ancor più fia che mi scotti, 30
s'io vedessi mai premure,
ch'io camini con misure,
e altri poi libero trotti.

Se mi fate un tale scherno, 35
io l'impatto a' più garbati
con creanze del moderno
galateo de i disperati.

Già vi può la satiretta 40
con gli amici esser di spasso,
mentr'io vado a far vendetta
con le dame di Biagrasso.

Proverò, se quella stanza
al mio cuor sarà contraria,
s'io tornassi mai su l'aria
di compor la lontananza.

Tolerate la canzone, 45
se v'ha punta fin su l'osso:
alla fin dopo il melone
è salute il bever grosso.

Una volta era almen mercoledì
(63, 86v-88r)

[Componimento satirico sulle visite mondane che assillano il poeta. Sotto forma di lettera metà di scuse e metà di rimprovero, vede coinvolti vari personaggi della Milano del tempo, come «Bottigella» (citato anche nella rima 41) e il «marchese», forse Cesare Visconti, marito di Teresa Serra.]

Una volta era almen mercoledì
giorno di fausto spaccio:

or questo ancora è con l'usato impaccio
 peggio de gli altri di,
 ieri ancora trovai per mio martoro 5
 fermo al piè della scala il cocchio d'oro.
 Se all'or va per goder propizia stella
 qualch'alma semplicetta,
 di fuori assisa eternamente aspetta
 consolando i suoi guai con Bottigella. 10
 Ciano, siedo, passeggio, e si fa sera;
 sorride il moro, e riverenze fa;
 si tira la portiera;
 si sente muover sedie, e non si va;
 si fanno poi certi congedi eterni 15
 in presenza al poeta afflitto, e lasso;
 e si prendono spasso
 di farlo poetar su i proprij scherni.
 Questi gli danno poi conforto atroce;
 che parve lor, mentre aspettava in parte, 20
 di sentir la sua voce.
 Parte quel cocchio al fine, che mai non parte;
 resta il poeta, e su la fin del giuoco
 si vorria pur rimettere;
 ma consuman quel poco 25
 il medico, il marchese, e il firmar lettere.
 E, se capita pur qualche spiraglio,
 annuvola il decoro, incontrar mali
 e fisici, e morali.
 Quando dar si dovrebbe esca soave 30
 alle speranze inferme,
 si stampano su 'l grave
 moralità da raffreddar le terme.

Non so, per qual cagion menti sì fine
 non servin di retorica i precetti; 35
 dicon sentenze, e ci vorriano affetti
 di grazia, o indifferenti.
 Fastidio a voi non dia,
 ch'abbiano a dir le genti:
 quel gran saper, che l'altrui menti spia, 40
 v'ha proveduto, e senza
 che faccia seco altra passata il Maggio,
 soletto vi starà quel personaggio.

Ma voi, o gran sottil sopra i sottili,
 sopra gli acuti acuto, a voi mi volgo; 45
 di gran bontà co 'l gran saper mi dolgo.
 Le chiamate gentili
 portate dal marchese
 dir vi dovean, come soverchio vuole,
 chi soverchio è cortese. 50
 Andaste, e d'accortissime parole
 adornò quel signor l'altrui bontade,
idest quell'altra cosa;
 e disse voler far visite rade.
 Per la gente acchetar più sospettosa, 55
 voi prendete l'imbevo, e riferite
 con somma fedeltade, anzi condite
 con saporiti aggiunti
 le notizie gradite.
 Or ecco, a che siam giunti, 60
 ecco l'andar di raro, ecco i riguardi.
 Or co' 'l rozzo poeta ite a dolervi,
 che l'altrui gentilezze offende, e guasta
 co' 'l suo chiaro parlar, che ancor non basta.

VILLANELLA

(67, cc. 98r-98v)

[Ai due gruppi noti di villanelle (componimenti per musica composti di versi e di schemi metrici variabili, che hanno come base i distici e una o più riprese)⁴³ che compaiono in Mur (IV 191-192 e 198-200), se ne aggiunge uno inedito, costituito da C 67 e 69. Il tema è affine: l'infelicità per un amore non corrisposto, di cui Maggi analizza con piglio filosofico le dinamiche etiche e psicologiche.]

Ho pur serrato il cuore;
 son delle pene il centro;
 ma chiudo il mal sì dentro,
 che non appar di fuore.

Almen sfogasse il pianto, 5
 ma 'l crudo Amor non vuole,

⁴³ Cfr. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 138n e l'ancora valido G.M. MONTI, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Casa editrice "Il solco", 1925.

perché il mio cuor, che duole,
non dolerà più tanto.

A pensarvi è pur amaro,
che l'amor cagioni stento; 10
un affetto così caro
non dovrebbe esser tormento.

La fortuna è ben spietata
a far torto ad amor fino:
una fede consolata 15
è pur gloria del destino.

Or vedete, se son pene;
son nel fuoco,
sto morendo, e vi par poco;
sì non pare a chi 'l sostiene – or vedete. 20

Bel ristoro, che mi danno
tanti torti,
e voler, che mi conforti,
mi consolan coll'inganno – bel ristoro.

FIORI D'ARANCI (68, c. 99r)

[Il profumo delle zagare a primavera è occasione per una riflessione morale: come è difficile accettare che un fiore dal profumo così dolce produca un frutto tanto aspro, così è difficile accettare che un'illusione piacevole nasconda un inganno malevolo. Una seconda metafora insegna che è difficile decidersi a guarire da una «dolce ferita» per riguadagnare infine la salute, come avviene con il disinganno. Il tema del disinganno e l'insistenza delle antitesi avvicina il componimento al gusto barocco.]

Promessa di Pomona è il gentil fiore,
speme dell'anno, e la beltà de gli orti;
ma questo del giardin più vago onore
agre più le sue frutta avvien che porti.
Pur di bugia sì bella il grato odore 5
par che i sospiri al passaggier conforti:
sì dolce è il sospirar dell'alme sane
su le bugie delle speranze umane.

È pena lo sgannarsi infin che dura
 verso l'inganno il lusinghiero affetto: 10
 tenera piaga con dolor sì cura:
 un mal, che piace, ha del sanar dispetto;
 ma, risanata poi l'inferma cura,
 dopo la sanità segue il diletto,
 segue il piacer della salute; e in tanto 15
 del ravvisato error soave è il pianto.

VILLANELLA
 (69, 99v)

[Cfr. il cappello introduttivo a C 67.]

E voi dite, ch'io la passi;
 non lo direste poi,
 se questo cuor mostrassi,
 o piangereste voi,
 o piangendone i sassi – e voi dite. 5

E voi dite, ch'io non pensi,
 se non s'allentan mai
 i miei dolori immensi.
 Ho da sentire i guai,
 infin che sento i sensi – e voi dite. 10

Sdegna amore,
 ch'io mi dolga delli strazi;
 bell'umore
 vuol, ch'io peni, e lo ringrazi.

Verrovi a ripigliare i versi, ond'io
 (77, cc. 127v-129r)

[Ottave burlesche in cui il poeta, tramite allusioni oscure, rimprovera Eurilla di averlo allontanato dalle sue grazie. È indirizzato a un altro personaggio, forse il marchese Cesare Visconti, e contiene un riferimento a certa nuova poesia francese che Maggi vorrebbe trasporre in italiano. Come per la rima 63, si fanno apprezzare i dettagli realistici e quotidiani sulla vita mondana milanese.]

Verrovi a ripigliare i versi, ond'io
 consagro tante pene all'altrui gusto;

- manda ormai troppo rari al desir mio
i suoi cari groppetti il nostro Busto.
Raffrenarò fra tanto il gran desio 5
troppo acceso in servirvi, ancorché giusto
di grazia ricordatemi ad Eurilla,
e a chi tien la divota, al padre Villa.
- Ho frasentita certa poesia,
che dicono venir di là da i monti, 10
e voglion dir, che d'un tal conte sia,
che suol far bene in su 'l compagno i conti.
Ve la vorrei mostrare in compagnia
di quella dama, ch'ha i bei detti, e pronti:
è una consolazion, che mai non sazia, 15
aver compagni a mormorar con grazia.
- Ma non so mai, se la potrò rubbare;
di grazia non lo dite ad uom del mondo;
se aver non la potrò, lascerò stare;
che di questa promessa io non rispondo. 20
O vi son pure le notizie care!
Che saporito stil, che dir giocondo!
Ne farebbe con voi le meraviglie
quella bella, che tien le brutte figlie.
- Scrivo a voi con l'usata confidenza. 25
Quell'altra non vorrei, l'aveste a male;
io son gran servitor di sua eccellenza,
e umilissimo fui del cardinale.
Non mostrate, o mostrate con prudenza
sì, che almen io ne resti in capitale. 30
S'ella sdegnata i versi miei maledici,
altro saria, che aver commesso i medici.
- Ma voi andate all'opra, ed al festino,
e fate al buon Tezzago un gran dispetto;
all'opra v'osservai co' 'l candelino, 35
ma non mi feci avanti per rispetto;
ben vi mandai dal paggio il librettino
con le quattro canzoni, ed un sonetto,
sonetto, che si stima di rifiuto
dal buon Cattenò, e dal Barella astuto. 40

Io non venni al festin, ma sento dire,
che veramente fu cosa galante;
ov'è di nuovo ancor: parmi sentire,
che già ritorni alle sue glorie Argante;
e dice un tal, ch'ha bene un bel soffrire 45
senza soffrirne in un sol tempo tante,
che torna Eurilla, e tornano a i martori,
benché per vie diverse, Alcindo, e Clori.

Orsù con quel gran medico concludo,
che conclude i collegi in tolleranza: 50
con questa quel meschin si farà scudo,
e, se non ha fortuna, avrà costanza;
andrà dissimulando il colpo crudo,
servendosi del tempo, e dell'usanza,
dell'usanza, che suol con falso manto 55
cuoprir le gelosie con far da santo.

Genealogia e notariato: storia e struttura del Fondo Pallavicino Sforza Fogliani

L'archivio Pallavicino Sforza Fogliani è un corposo fondo archivistico pervenuto all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nella prima metà del Novecento: se la donazione effettiva risale infatti al 1925¹, le carte attesero quasi quarant'anni prima di giungere alla Biblioteca di Milano nell'estate 1964². Qui furono prima oggetto di ricerca per alcune tesi e studi e poi, dopo quasi un trentennio di sostanziale quiescenza, furono utilizzate come oggetto di esercitazioni pratiche di archivistica nei corsi tenuti dal prof. Angelo Giorgio Ghezzi (1994-2003)³.

La documentazione del Fondo Pallavicino Sforza Fogliani si iscrive pienamente nella classificazione di «archivio familiare» e presenta, all'interno delle 254 buste che lo compongono, tutte le tipologie documentarie generalmente associate a questa assegnazione: documenti contrattuali tra privati in forma pubblica, documentazione genealogica, documentazione processuale, rilievi cartografici e un più generale carteggio amministrativo e contabile per la tenuta dei beni⁴. Risulta rappresentata in misura percentualmente inferiore la corrispondenza, seppur definita da Marco Bologna come una dei tre cardini costitutivi degli archivi di famiglia⁵: delle 8517 unità archivistiche complessive, solo 334 (circa il 4% del totale) sono state inventariate come «Lettera», «Sup-

¹ Clelia Fogliani Sforza d'Aragona, ultima rappresentante della famiglia, lo donò insieme al castello di Castelnuovo Fogliani, poi divenuta sede piacentina dell'Università. Cfr. M. FERRARI, *I fondi manoscritti della biblioteca*, in AA.VV., *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Le istituzioni*, v: M. BOCCI - L. ORNAGHI (a cura di), *I patrimoni dell'Università Cattolica*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, p. 296.

² G.B. CAZZANIGA, *Le carte dell'archivio Pallavicino dal 1235 al 1454*, tesi di laurea, Università Cattolica del S. Cuore, relatore prof. P. Zerbi, a.a. 1964/65, p. XII.

³ La documentazione prodotta durante le esercitazioni (trascrizioni e regesti, ma anche documentazione di tipo organizzativo) è oggi conservata assieme all'Archivio Pallavicini Sforza Fogliani come «documentazione aggregata».

⁴ G. BONFIGLIO DOSIO, *Archivistica speciale*, Padova, Cleup, 2011, pp. 371-372.

⁵ M. BOLOGNA, *Per un modello generale degli archivi di famiglia*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 36 (1996), 2, 574.

plica» e «Corrispondenza». Di queste, oltretutto, una settantina vanno ricomprese per contenuto nella tipologia della documentazione processuale: l'impatto generale della corrispondenza tra le carte del Fondo appare essere così ancora minore.

Per quanto riguarda l'articolazione interna, l'archivio è pervenuto all'Università diviso in 16 serie rese evidenti dalle intestazioni presenti sulle buste originali ancora conservate⁶:

Archivio Pallavicini
Processi Pallavicini
Pallavicino Anguissola
Pallavicino Saline di Salso
Mulazzani
Mulazzani Rusca
Rusca Arcelli
Simonetta Scotti
Documenti Fogliani
Processi Fogliani
Processi Malvicini
Documenti Malvicini
Malvicini Fontana
Piombino d'Aragona
Lettere e memorie concernenti il Viceré
Scritture Famiglie diverse

Su chi avesse operato e su come si fosse originato questo ordinamento, apparentemente l'ultimo applicato alle carte con atto volontario del soggetto produttore, si era già interrogato Gino Cazzaniga nella sua tesi sulle carte Pallavicino⁷. Quest'ultimo aveva confrontato le grafie del materiale di repertorio, dei rogiti degli anni Settanta del Settecento e delle camicie settecentesche con regesto nelle quali sono conservati i documenti delle serie «Archivio Pallavicini» e «Documenti Fogliani»: dalle convergenze emerse, Cazzaniga aveva ristretto la cerchia dei possibili autori di questa riorganizzazione ai due notai Gobbi e Tirotti⁸.

L'analisi più puntuale della documentazione concessa dai lavori di inventariazione e riordino, se pur non ha consentito di rinvenire una

⁶ Questa struttura è stata utilizzata, a livello descrittivo e con poche variazioni non sostanziali, in diverse rappresentazioni del Fondo apparse nel corso degli anni. Valga a titolo di esempio quella in M. FERRARI, *I fondi manoscritti della biblioteca*, cit., p. 367.

⁷ G.B. CAZZANIGA, *Le carte dell'archivio Pallavicino dal 1235 al 1454*, cit., pp. xx-xxiii.

⁸ *Ibidem*, p. xxii.

lettera di incarico che dipanasse in maniera inequivocabile la questione, ha però permesso di fare luce sui ruoli di questi due notai: i chiarimenti emersi rispetto al loro ruolo nella strutturazione dell'archivio consentono di esprimere a riguardo, se non delle vere certezze, almeno delle fondate congetture.

Di Antonio Tirotti, notaio attivo sulla piazza di Piacenza tra il 1754 e il 1803⁹, poco possiamo aggiungere rispetto a quanto già noto se non riconoscerlo come autore di trenta rogiti equamente distribuiti tra le due famiglie Pallavicino e Fogliani e, in particolare, di un inventario del 23 settembre 1776 dei beni lasciati in eredità dal marchese Gian Girolamo Pallavicini di Scipione alla moglie Lucrezia Lambertini e alla figlia Dorotea¹⁰.

Molto più si può dire, invece, della figura di Francesco Maria Gobbi, notaio piacentino operante tra il 1764 e il 1824¹¹. Innanzitutto, per semplice confronto con il notaio Tirotti, Francesco Gobbi risulta essere autore di un maggior numero di rogiti (circa 60) interamente rogati per la famiglia Fogliani Sforza. Sappiamo inoltre che doveva godere di una certa fiducia da parte dei membri della casa Fogliani se fu lui a rogare tanto nel 1778 le ultime volontà del duca Giovanni Fogliani¹² (che fu, tra le altre cose, viceré di Sicilia) quanto quelle della consuocera Lucrezia Lamberti Pallavicini¹³ nel 1792 e se lo troviamo, cinque anni dopo, con la carica di procuratore della duchessa Dorotea Pallavicini Sforza Fogliani¹⁴. Dalle carte traspaiono poi indizi più evidenti di un suo coinvolgimento diretto nella gestione dell'archivio di famiglia. Da una nota spese emessa dallo stesso Gobbi alla duchessa Dorotea nel 1785 apprendiamo infatti che il notaio aveva personalmente trascorso tredici giorni (dal 23 al 31 ottobre, e dal 2 al 4 novembre del medesimo anno) «tutte mattina, dopo pranzo e cena occupate nell'archivio Pallavicini per separare [...]

⁹ C. ALBERGO - A. AGNELLO - E. TIRAMANI (a cura di), *Archivio Notarile di Piacenza. Elenco dei Notai*, Piacenza, 2015 (ultima rev. 19 luglio 2024), p. 132 (<https://archiviodistatopiacenza.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/07/protocolli-revisione2024.pdf>).

¹⁰ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Simonetta e Scotti - 13: Inventario (23/09/1776).

¹¹ C. ALBERGO - A. AGNELLO - E. TIRAMANI (a cura di), *Archivio Notarile di Piacenza. Elenco dei Notai*, cit., p. 68.

¹² FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Fogliani Sforza d'Aragona / serie - Documenti Fogliani / 1769: Testamento (18/08/1778).

¹³ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Fogliani Sforza d'Aragona / serie - Documenti Fogliani / 1884: Testamento (16/06/1792).

¹⁴ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Fogliani Sforza d'Aragona / serie - Documenti Fogliani / 1924: Lettera (12/07/1797).

nel grande ammasso di scritture ivi ritrovato, e non curato in occasione della riordinazione d'esso archivio»¹⁵ la documentazione relativa a una causa contro le famiglie Simonetta e Scotti. Questa attività produsse, come vedremo più avanti, una piccola serie separata.

La nota, nella sua sintesi contabile, è sufficiente a dirci che: 1) al 1785, parte dell'archivio Pallavicini era già stata oggetto di riordino e che a esso era affiancata una parte rimasta ancora disordinata; 2) di fronte alla necessità di estrarre documenti dall'archivio della famiglia Pallavicino per affrontare una causa corrente, era stato incaricato il notaio Gobbi, che si era impiegato personalmente e per diversi giorni nella questione. Quest'ultimo evento non era oltretutto un caso né isolato né episodico: ne abbiamo indicazione dallo strumento di corredo originario della serie «Documenti Fogliani», un repertorio cronologico e tematico allegato al Fondo medesimo e compilato prima del 1778¹⁶.

Una nota manoscritta su foglio sciolto inserita nel volume a pagina 359 è relativa all'acquisto di beni in località Vianino e comunica che il duca Fogliani «desidera [...] sapere se nel di lui Archivio esista qualche documento provante detto acquisto e che il signor dottor Gobbi abbia la bontà di mandarglielo». Anche in questo caso quindi di fronte a una necessità di ricerca di documenti dall'archivio è di nuovo il notaio Gobbi a essere incaricato delle operazioni di ricerca ed estrazione, anche se in questo caso sono effettuate sui documenti della famiglia Fogliani.

Un'ultima conferma della ricorsività di questi incarichi, infine, viene da una serie di indizi sparsi per tutta la serie «Archivio Pallavicini»: le camicie di poco meno di un centinaio di documenti legati alla famiglia Anguissola contengono scampoli di carta con la nota manoscritta «Consegnato al dottor Gobbi» e datati in varie giornate del primo semestre del 1777¹⁷. In molti casi il documento che dovrebbe essere contenuto in queste camicie risulta mancante oppure è presente in copia (semplice o autenticata): l'originale, se non è andato disperso, è invece presen-

¹⁵ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Simonetta e Scotti / 16: Documentazione patrimoniale (1788).

¹⁶ Il registro è stato compilato nel tempo da diversi scrittori, individuabili dalle differenti grafie. La parte principale del volume, che corrisponde alla sua stesura originaria, include tutte le registrazioni fino all'anno 1778. Le indicazioni relative a documenti con data successiva a quell'anno (e fino alla metà del XIX secolo) sono di mani diverse e corrispondono ad aggiunte successive.

¹⁷ Si riportano, a titolo esemplificativo, i documenti: FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Archivio Pallavicini / 1309: Fini generali (10/04/1614); 1595: Inventario di beni (13/09/1631); 1649: Locazione (31/05/1636); 1694: Attestazione di matrimonio (15/12/1640); 2044: Testamento (07/09/1666).

te nella serie «Pallavicini Anguissola» che fu verosimilmente costituita a seguito del prelievo delle carte da parte di Gobbi¹⁸. Queste noticine danno nuova conferma al ruolo del Gobbi rispetto all'archivio e restringono ulteriormente l'arco cronologico in cui può essere stato svolto il riordino delle carte della famiglia Pallavicino anticipandolo a prima del gennaio 1777: a quella data le camicie dovevano essere necessariamente già presenti per potervi inserire gli scampoli manoscritti.

Riemerge brevemente in questo contesto anche la figura di Tirotti: a lui sono intestate due sole note, identiche a quelle rinvenute per il notaio Gobbi, inserite nelle camicie di un atto di vendita¹⁹ e di un testamento²⁰ legati alla famiglia Rusca. Ciò testimonia che quest'ultimo aveva occasione di contribuire, anche se in maniera marginale rispetto a quello che sembra essere stato il coinvolgimento di Gobbi, alle attività dell'archivio di famiglia.

Se gli indizi fin qui raccolti non permettono di ricostruire con certezza il percorso che ha permesso di giungere all'ordinamento attuale dell'archivio, alcuni punti possono essere considerati chiariti:

1. Il processo di formazione dell'archivio (nella forma attuale) ha visto in primo piano il notaio Francesco Maria Gobbi, già al servizio della famiglia Fogliani Sforza d'Aragona e successivamente anche della famiglia Pallavicino. Appare presente, ma marginale, il contributo del notaio Antonio Tirotti.

2. Alcune delle serie meno voluminose, come la «Pallavicini Anguissola» e la «Simonetta e Scotti», sono state costituite a valle del processo di formazione delle sue serie maggiori (Archivio Pallavicini e Documenti Fogliani) a partire dalla documentazione residua dei lavori di riordino e da carte estrapolate da quella riordinata, che riporta ancora oggi le tracce di questa estrazione;

3. Tanto la serie «Archivio Pallavicini» quanto la serie «Documenti Fogliani» nell'anno 1778 erano formate e ordinate così come le vediamo ancora oggi.

La fissazione al 1778 del limite cronologico recente del riordi-

¹⁸ Si veda, a titolo di esempio, FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Pallavicini Anguissola / 9: "Compositiones factae a domino comiti Cesare Anguissola de feudo et castro Potentiani" (29/03/1636). La sua collocazione originale è ancora rintracciabile in: FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Archivio Pallavicini / 1647: Convenzioni (29/03/1636).

¹⁹ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Archivio Pallavicini / 2082: Vendita (17/05/1669).

²⁰ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Archivio Pallavicini / 748: Testamento (04/01/1580).

no delle due serie principali dell'archivio²¹ potrebbe essere fondamentale per capire le motivazioni sottese al riordino stesso. Il triennio 1776-1778 risulta infatti essere il momento in cui, a livello documentario, si stabilisce quel matrimonio tra Carlo Fogliani Sforza d'Aragona e Dorotea Pallavicini e che unì in unico corpo le due famiglie e i rispettivi patrimoni: il periodo si apre con una ratifica dei capitoli matrimoniali²² e si chiude con la formulazione di una dote, mentre la data effettiva del matrimonio resta ignota²³. Una suggestione possibile, in attesa di ulteriori conferme che potrebbero emergere da uno studio puntuale della documentazione, porta quindi a pensare che questo matrimonio, oltre a catalizzare l'unione familiare e patrimoniale, abbia dato l'abbrivio a una unione archivistica in qualche modo curata o supervisionata dal notaio Francesco Maria Gobbi, servitore fedele e di lunga data del nuovo capofamiglia (Carlo Fogliani), e che sarebbe diventato, da lì in avanti, referente privilegiato per le ricerche nell'archivio di famiglia.

Ciò detto, permanendo una sostanziale incertezza rispetto alla genesi di questo ordinamento, dall'analisi delle sole intestazioni delle serie appare evidente come il criterio che meglio definisce le partizioni di questo articolato Fondo sia quello genealogico (14 serie su 16 sono intitolate a una o più famiglie nobiliari): si conferma così l'affermazione per cui in Età moderna il criterio genealogico fosse ampiamente considerata la «strada maestra da seguire» in quanto «l'andamento dinastico della famiglia coincideva spesso con lo sviluppo degli affari e delle pratiche d'archivio relative»²⁴.

Tale ordinamento appare con evidenza legato alle politiche matrimoniali delle famiglie Pallavicino e Fogliani Sforza d'Aragona che, nel corso dei secoli, hanno in questo modo acquisito i beni di diverse famiglie dell'area piacentina e parmense. Le famiglie eponime delle serie minori, nello specifico, hanno la peculiarità di essersi estinte proprio nel matrimonio con i Pallavicini o i Fogliani Sforza d'Aragona.

L'analisi delle fonti genealogiche permette di restringere a tre i ma-

²¹ «Archivio Pallavicini» e «Documenti Fogliani» contano collettivamente 5395 unità archivistiche, che corrispondono a più del 60% di quelle contenute nel Fondo.

²² FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Fogliani Sforza d'Aragona / serie - Documenti Fogliani / 1728: Ratifica di capitoli matrimoniali (22/04/1776).

²³ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Fogliani Sforza d'Aragona / serie - Documenti Fogliani / 1753: Dote (18/04/1778). In questo documento si accenna all'imminenza delle nozze, celebrate verosimilmente tra la tarda primavera e l'inizio dell'estate del 1778.

²⁴ M. BOLOGNA, *Per un modello generale degli archivi di famiglia*, cit., p. 566.

trimoni che hanno influenzato la struttura dell'archivio, associando a ciascuno di essi la dipendenza di serie specifiche secondo vicende matrimoniali che saranno dettagliate più avanti. Si fa riferimento, come mostrato dallo schema seguente, ai matrimoni tra Pompeo Pallavicini e Barbara Anguissola, legato ai beni della famiglia Anguissola (e indirettamente alle famiglie Simonetta e Scotti), tra Pompeo Pallavicini e Dorotea Mulazzani, legato ai beni delle famiglie Mulazzani, Rusca e Arcelli, e quello tra Giovanni Fogliani e Rosa Malvicini Fontana, legato ai beni della famiglia Malvicini Fontana (e indirettamente alla famiglia Appiani d'Aragona):

Tabella 1 – *Connessioni tra serie archivistiche e matrimoni*

<i>Serie</i>	<i>Matrimonio</i>
Archivio Pallavicini Processi Pallavicini Pallavicini Salina di Salso	
Pallavicini Anguissola Simonetta e Scotti	Pompeo Pallavicini (1605-1665) + Barbara Anguissola
Mulazzani Mulazzani-Rusca Rusca-Arcelli	Pompeo Pallavicini (1705-1745) + Dorotea Mulazzani
Documenti Fogliani Processi Fogliani Lettere e memorie concernenti il Viceré	
Documenti Malvicini Processi Malvicini Malvicini Fontana Piombino d'Aragona	Giovanni Fogliani Sforza d'Aragona + Rosa Malvicini Fontana
Scritture famiglie diverse	

Dall'analisi di queste specifiche unioni emerge un dato fondamentale che contrasta con la rappresentazione data alla struttura del Fondo continuativamente dalla sua acquisizione ad oggi e riportata all'inizio di questo articolo: le serie non sono tutte uguali e non possono essere poste tutte sullo stesso livello. Si qualificano infatti, sia a livello logico che a livello di volume, due grandi archivi di famiglia (Pallavicini e Fo-

gliani Sforza d'Aragona), uniti nel tardo Settecento da un matrimonio che ne ha fuso i patrimoni, ciascuno dei quali accompagnato da piccole serie documentali che ne testimoniano i legami familiari significativi intrecciati nel corso dei secoli precedenti. Questa preminenza delle due famiglie maggiori era già stata notata e abbozzata sul finire degli anni Sessanta da Giorgio Picasso ma non aveva al tempo condotto a interventi archivistici o ad analisi più approfondite sul tema²⁵.

Per questa ragione, in occasione dell'inventariazione svolta tra il 2022 e il 2023, è risultato opportuno modificare la rappresentazione logica di questo archivio: si è voluto dare in questo modo risalto alla complessa organizzazione familiare e sociale emersa dall'analisi delle sue vicende genealogiche raggruppando le serie originali all'interno di due distinti sub-fondi²⁶, ciascuno dedicato alle due grandi famiglie unitesi alle porte del XVIII secolo.

L'albero archivistico risultante è quindi il seguente:

Subfondo – Famiglia Pallavicini

Archivio Pallavicino
Processi Pallavicino
Pallavicino Anguissola
Pallavicino Saline di Salso
Mulazzani
Mulazzani Rusca
Rusca Arcelli
Simonetta Scotti

Subfondo – Famiglia Fogliani

Documenti Fogliani
Processi Fogliani
Processi Malvicini
Documenti Malvicini
Malvicini Fontana
Piombino d'Aragona

²⁵ G. PICASSO, *Le carte dell'archivio Sforza Fogliani Di Castelnuovo all'Università Cattolica Di Milano*, in «Aevum», 42 (1968), 3/4, p. 271.

²⁶ «Sub-fondo (sub-fonds). La suddivisione di un fondo contenente un insieme di documentazione correlata, corrispondente a suddivisioni amministrative dell'istituzione o dell'organismo produttore, o altrimenti, a raggruppamenti geografici, cronologici, funzionali, o di simile natura del materiale documentario. Quando l'ente produttore ha una struttura gerarchica complessa, ciascuna suddivisione si articola nelle suddivisioni necessarie a dar conto dei livelli della struttura gerarchica stessa», cfr. *ISAD (G): general international standard archival description*, trad. it. di S. Vitali, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 63 (2003), 1, p. 85.

Lettere e memorie concernenti il Viceré
Scritture Famiglie diverse

La struttura così rappresentata, pur non comportando una decisa variazione rispetto all'impianto precedente, risulta più articolata e più rispondente alla realtà dello sviluppo diacronico di questo archivio formato dal confluire di alcune tra le più importanti famiglie dell'Italia Centro-Settentrionale.

Passando ora a dettagliare legami familiari che hanno portato a rivedere in questo modo la struttura del Fondo, non si può certamente non partire dalle famiglie eponime dell'archivio (Pallavicino di Scipione e Fogliani Sforza d'Aragona), unite come detto dal matrimonio tra il duca Carlo Fogliani Sforza d'Aragona e la marchesa Dorotea Pallavicini, ultima del proprio casato.

La genealogia della famiglia Pallavicino di Scipione, molto ben tratteggiata da Pompeo Litta nelle sue tavole genealogiche²⁷, affonda le sue radici nel x secolo e trova come capostipite quell'Oberto, marchese del Sacro Romano Impero, indicato come punto di origine da diverse altre famiglie nobiliari del nord-Italia²⁸.

Il ramo di Scipione, uno dei più longevi assieme al geograficamente e genealogicamente vicino ramo di Pellegrino, si attestò nella zona oggi occupata dalle diverse frazioni di Salsomaggiore Terme e comuni limitrofi e si separò dagli altri rami della famiglia con Manfredo Pallavicini (prima metà del XIII secolo) e i suoi figli Uberto, Guidotto, Guglielmo ed Enrico: da questi ultimi originò una controversia ereditaria la cui composizione è tra i più antichi documenti in originale contenuti nell'archivio Pallavicino Sforza Fogliani²⁹.

Mentre i rami generati dai fratelli si estinsero prima del sopraggiungere dell'Età moderna, la discendenza di Enrico Pallavicini continuò a perpetuarsi nel tempo esprimendo personalità che ebbero ruoli di primo piano nella storia dell'Italia Centro Settentrionale e che furono capaci di accrescere i propri domini e la propria influenza sostenendo

²⁷ P. LITTA, *Famiglie celebri italiane. Pallavicino*, Milano, Giulio Ferrario, 1838 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452309t/fl.item>).

²⁸ Sulla funzione di Oberto come capostipite di Malaspina, Pallavicino, Estensi e Massa Parodi si veda S. PIVANO, *Obertenghi*, in AA.VV., *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1935 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/obertenghi_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/obertenghi_(Enciclopedia-Italiana)/)).

²⁹ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Archivio Pallavicini / 10: Compromesso (08/08/1303).

prima la causa ghibellina³⁰, poi le velleità visconteo-sforzesche³¹ e infine legandosi ai duchi di Parma per i quali ricoprirono nei secoli una molteplicità di incarichi istituzionali differenti³².

Dal punto di vista documentario, da questa famiglia dipendono direttamente tre serie: «Archivio Pallavicini», «Processi Pallavicini» e «Pallavicini Saline di Salso». Se nei primi due casi si tratta, semplicemente e con poche eccezioni, degli insiemi rispettivamente delle carte di amministrazione e delle carte processuali della famiglia e di quelle con cui si legarono nei secoli, l'ultima serie apre invece una finestra sul mondo della gestione delle fabbriche di sale di Salsomaggiore da parte della famiglia Pallavicino³³.

È possibile effettuare anche per la famiglia Fogliani Sforza d'Aragona una ricostruzione come quella vista per la famiglia Pallavicino e le sue principali acquisizioni genealogiche. Questa famiglia rappresenta il ramo piacentino della più ampia stirpe dei Fogliani (o «da Fogliano») di Reggio, risalente almeno al XII e a quel Guido I Fogliani che fu feudatario del castello di Biasio e cognato di papa Innocenzo IV³⁴. Il ramo piacentino si staccò dal parallelo ramo di Modena (andato estinto nel XVIII secolo) con Guglielmo Fogliani (XIII secolo) che fu creato cavaliere da Azzo d'Este e, dopo la cacciata di quest'ultimo dai domini di Reggio, divenne capitano del popolo di Parma³⁵. Discendente di quest'ultimo fu Corrado Fogliani, condottiero e fratello uterino di Francesco Sforza

³⁰ I fratelli Enrico e Uberto Pallavicini (metà XIII secolo) sostennero la causa ghibellina durante la discesa di Carlo I d'Angiò in Italia contro Manfredi di Svevia. Enrico morì a Benevento al fianco di Manfredi nella battaglia del 26 febbraio 1266 (P. LITTA, *Famiglie celebri italiane. Pallavicino*, cit., tav. XXVIII, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452309t/f48.item.r>).

³¹ Pietro Pallavicini (ca. 1402-1469) sostenne i Visconti nella contesa contro gli Estensi per il controllo di Parma e fu grande sostenitore di Francesco Sforza, da cui ricavò feudi e privilegi per sé stesso e la discendenza (cfr. *Ibidem*).

³² Giangirolamo Pallavicini (1570-1628) fu coppiere della duchessa Margherita Aldobrandini e maestro di camera del duca Odoardo Farnese; Pompeo Pallavicini (1605-1665) fu «uomo d'arme della guardia» del duca Odoardo Farnese; Giangirolamo Pallavicini (1651-1772) fu maestro di camera; Giangirolamo Pallavicini (1736-1776) fu gentiluomo di camera. *Ibidem*, tav. XXX (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452309t/f50.item.r>).

³³ Per una ricostruzione diacronica completa delle vicende delle saline di Salsomaggiore si rimanda a G. DREI, *I pozzi e le saline di Salsomaggiore*, in AA.VV., *Salsomaggiore: 1° centenario delle cure, 1839-1939*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1939. In questa pubblicazione è denunciata la dispersione dell'archivio Pallavicini legato al controllo delle saline.

³⁴ P. LITTA, *Famiglie celebri italiane. Fogliani di Reggio*, Milano, Giulio Ferrario, 1834, tav. I (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452278q/fl.item.r=zoom>).

³⁵ *Ibidem*, tav. III (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452278q/f3.item.r=zoom>).

da cui ottenne per i propri servigi i feudi di Castelnovo Parmigiano e Viguzzolo: da legami con la casa regnante spagnola, il medesimo Corrado ottenne nel 1466 il privilegio, trasmesso anche alla discendenza, di poter portare il cognome e le insegne d'Aragona³⁶. Ludovico Fogliani d'Aragona, figlio di Corrado, vide confermati da Galeazzo Maria Sforza i privilegi del padre, ottenne la creazione a marchese per il feudo di Pellegrino (separato per l'occasione dalle terre di Piacenza) e, a suggello della profonda amicizia tra le famiglie, anche il privilegio di portare e trasmettere alla discendenza il cognome e le insegne sforzesche³⁷: si cementò così il nome di famiglia «Fogliani Sforza d'Aragona» utilizzato da lì in avanti. Le generazioni successive furono foriere di aspre contese legali in seno alla stessa famiglia: con i figli di Ludovico, i domini Fogliani si scissero tra il ramo di Francesco, che ottenne il feudo di Pellegrino e metà di quello di Castelnuovo, e quello di Pallavicino, a cui spettarono Viguzzolo e l'altra metà di Castelnovo. La discendenza di Pallavicino, gravata da dubbi di legittimità in quanto nata non dalla moglie di Pallavicino (Laura Baroni) ma dalla sua amante Agnese Barbieri, trascorse il successivo secolo e mezzo a contendere con la linea legittima di Francesco i feudi ricevuti in eredità e che nel frattempo si frammentarono ulteriormente a causa delle numerose ramificazioni della famiglia³⁸.

A fronte delle lunghe ed estenuanti vicende legali, ampiamente documentate nella serie «Processi Pallavicini» e, per le sentenze, nella serie «Documenti Fogliani», il ramo di Pallavicino andò via via estinguendosi finendo per convogliare nuovamente e per via testamentaria tutti i feudi di famiglia nelle mani dei discendenti di Francesco verso la metà del XVII secolo³⁹. Punto di arrivo di questa discendenza fu Giovanni Fogliani Sforza d'Aragona, diplomatico di spicco e fedele servitore del Regno di Napoli prima come ministro e, dal 1755, come viceré di Sicilia⁴⁰.

³⁶ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Fogliani Sforza d'Aragona / serie - Documenti Fogliani / 89: Privilegio di Giovanni II d'Aragona (15/05/1466).

³⁷ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Fogliani Sforza d'Aragona / serie - Documenti Fogliani / 109: Concessione di Galeazzo Maria Sforza (30/05/1472).

³⁸ P. LITTA, *Famiglie celebri italiane. Fogliani di Reggio*, cit., tav. IV (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452278q/f4.item.r=zoom>).

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Per una narrazione in dettaglio della vicenda di Giovanni si veda S. DE MAJO, *Fogliani Sforza D'Aragona, Giovanni*, in AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48: *Filoni-Forghieri*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, ad vocem ([https://www.treccani.it/enciclopedia/fogliani-sforza-d-aragona-giovanni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fogliani-sforza-d-aragona-giovanni_(Dizionario-Biografico)/)).

Allo svolgimento di questo incarico è dedicata l'intera serie «Memorie concernenti il viceré», caratterizzata da una particolare abbondanza di documenti relativi all'insurrezione del 1773 al seguito della quale Giovanni fu cacciato dalla Sicilia e perse il titolo di viceré.

Rimasto senza figli, Giovanni ottenne la prosecuzione della famiglia adottando il nipote Federico Meli-Lupi di Soragna, figlio di sua sorella Lucrezia: tra le condizioni poste per questa adozione (e con essa la nomina a discendente primogenito della famiglia Fogliani), Federico dovette rinunciare completamente all'eredità e al cognome paterni per assumere il cognome dello zio⁴¹. Il figlio di Federico Fogliani Sforza d'Aragona, Carlo, fu poi marito di Dorotea Pallavicini.

Come abbiamo visto, la serie «Pallavicini Anguissola» è formata da documentazione processuale, testamentaria e genealogica estratta dal notaio Gobbi dalla serie «Archivio Pallavicini» in cui l'archivio familiare era nel frattempo interamente confluito. L'unione delle famiglie Anguissola (ramo di Podenzano, Rivergaro, Montechiaro e Rustigazzo) e Pallavicino avvenne nel 1640 con il matrimonio di Pompeo Pallavicini (1605-1665) con Barbara Anguissola, ultima di stirpe⁴²: con questa unione la famiglia Pallavicino incamerava beni di quella che era, assieme alle famiglie Landi, Scotti e al più vasto consorzio dei Fontana, una delle più importanti e radicate stirpi nobiliari piacentine. Questa famiglia risaliva storicamente al x secolo e individuava il proprio capostipite 'mitico' in Galvano De Soardi o Sordi, inglese, liberatore di Costantinopoli dall'assedio dei Saraceni nel 717⁴³. Il ramo di Podenzano si era distaccato dagli altri della linea con Ugolino di Riccardo (1356-1420) e aveva nel tempo ricevuto prima l' infeudazione e la erezione in contea di Podenzano (rispettivamente Galeazzo Maria Sforza, 1466 e Gian Galeazzo Maria Sforza, 1477), poi i beni di Montechiaro per lascito testamentario del defunto conte Gian Galeazzo di Montechiaro (1472) e infine l' infeudazione di Rustigazzo e Rivergaro (sempre da Gian Galeazzo Maria Sforza, 1481)⁴⁴. Questa articolata eredità di feudi e possedimenti venne spezzata nel xv secolo dai fratelli G. Francesco e Bartolomeo: al secondo, secondogenito e stipite della di-

⁴¹ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Fogliani Sforza d'Aragona / serie - Documenti Fogliani / 1572: Donazione (25/05/1759).

⁴² FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Archivio Pallavicini / 1694: Attestazione di matrimonio (15/12/1640).

⁴³ O. MASNOVO, *Anguissola*, in AA.VV., *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1929 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/anguissola_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anguissola_(Enciclopedia-Italiana)/)).

⁴⁴ O. ANGUISSOLA SCOTTI, *La famiglia Anguissola*, Piacenza, Edizioni TEP, 1976, pp. 247-248.

scendenza che confluì nei Pallavicini, andò unicamente metà del feudo di Podenzano. I possedimenti restanti seguirono la linea primigenia⁴⁵. Il patrimonio di Podenzano lasciato nelle mani di Bartolomeo Anguissola si frammentò nei secoli all'interno della sua prolifica discendenza che produsse una fioritura di rami principali e rami cadetti salvo poi ricostituirsi nella mani del conte Cesare Anguissola (1597-1636, padre di Barbara) che ottenne per via testamentaria i beni del cugino Ascanio e da una causa contro la Camera Ducale i beni del cugino Pietro Cervato: il primo, discendente dal ramo del secondogenito di Bartolomeo Anguissola, trovandosi genitore di tre figli maschi dediti alla vita religiosa, nel 1630 aveva nominato erede universale il cugino Cesare, capofamiglia della linea principale⁴⁶. L'eredità di Pietro Cervato, primo cugino di Cesare, morto senza discendenti, fu in principio avvocata dalla Camera Ducale: contro questa decisione il conte Cesare presentò ricorso e ottenne la restituzione dei beni⁴⁷.

Il conte Cesare Anguissola ebbe dalla moglie Clelia Lusardi ben 11 figli, di cui cinque consacrati a vita religiosa e tre morti celibi o comunque senza prole. I tre restanti erano Bartolomeo (1610-1666, erede universale del padre)⁴⁸, don Callisto (1622-1693) e appunto quella Barbara che portò in dote i beni Anguissola ai Pallavicini: tre fratelli legati da un intreccio di cause con la Camera Ducale. Alla morte del primo, i beni passarono per lascito testamentario a don Callisto, nominato dal fratello come proprio erede in caso di morte senza figli; alla propria morte quest'ultimo, attuando una volontà dello stesso Bartolomeo, dichiarò come proprio erede il nipote marchese Giangirolamo Pallavicini figlio di Barbara⁴⁹. Ciascuno di questi passaggi fu marcato da cause contro la citata Camera Ducale che di volta in volta si trovò a confiscare prima e restituire poi i beni e i possedimenti agli interessati.

Sempre legata all'eredità Anguissola e alle cause a essa relative è la serie «Simonetta e Scotti» che, come abbiamo visto, è stata fondamentale per la comprensione della storia archivistica del Fondo nella sua

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 266.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 264.

⁴⁸ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Archivio Pallavicini / 1579: Testamento (07/10/1630).

⁴⁹ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Simonetta e Scotti / 6: «Declaratio ultimae voluntatis d. comitis Bartholomaei Anguissolae emissa a patre abbate Congregationis Lateranensis d. Calixto Anguissola ejus fratre [...]» (13/06/1679).

interezza. Diverse generazioni dopo l'unione delle famiglie Pallavicino e Anguissola si aprirono una serie di cause davanti al Supremo consiglio di Giustizia e di Grazia di Parma che si trascinarono fino a metà Ottocento e derivanti dalla comune aspirazione all'eredità familiare di tre diverse parti in causa: Dorotea Pallavicini in quanto discendente diretta della famiglia da una parte; la famiglia Scotti dall'altra, in virtù del matrimonio di Clelia Pallavicini (prozia di Dorotea) con il conte Carlo Scotti; la famiglia Simonetta da una terza, in ragione anche qui di un matrimonio intercorso tra Barbara Pallavicini (sorella di Clelia) con il conte Gentile Simonetta.

Sempre di carattere processuale e genealogico sono le tre serie sorelle «Mulazzani», «Mulazzani Rusca» e «Rusca Arcelli», la cui genesi è ignota ma che sono collegate tra loro non solo da una comunanza documentale ma anche da un'unica, articolata, provenienza familiare. Si hanno poche notizie sulla famiglia Mulazzani, le più organiche delle quali (edite da Giorgio Fiori nel 1979⁵⁰) muovono proprio dai documenti del presente Fondo archivistico: di origini lombarde ma con ampi possedimenti nel piacentino, i Mulazzani vi si trasferirono tra il Quattrocento e il Cinquecento dando origine a metà del XVI secolo a due rami distinti (di Andrea e di Giacomo) di cui solo il primo ricevette riconoscimenti in ambito nobiliare. Andrea Mulazzani (morto 1636), nipote omonimo del capostipite, ottenne infatti nel 1628 il titolo di marchese di Medesano che trasmise alla discendenza. Questo titolo si estinse con un ulteriore omonimo (marchese Andrea Mulazzani, morto 1734) che si rivela però fondamentale per comprendere l'intersezione tra la sua famiglia, la famiglia Pallavicino e le già citate famiglie Rusca e Arcelli. Innanzitutto, Andrea fu nonno di Dorotea Mulazzani (il cui padre, Giuseppe, premorì allo stesso Andrea), che sposò Pompeo Pallavicini, a sua volta nipote e omonimo di quel Pompeo con cui si era consumata l'unione con gli Anguissola. Questo legame fece sì che alla morte di Andrea Mulazzani, tutti i beni della famiglia (ad eccezione del titolo marchionale, morto con Andrea) passassero tramite Dorotea alla famiglia Pallavicino, aumentandone i già ricchi possedimenti. L'eredità Mulazzani era nel contempo già stata aumentata dallo stesso Andrea che fu punto di intersezione con il ramo piacentino della famiglia Rusca, di cui sposò Angela, a sua volta ultima di stirpe e portatrice di possedimenti in eredità e dote: le poche notizie su questa famiglia, anch'esse pubblicate da Fiori nel 1979⁵¹, la vogliono originaria di Como e con estesi inte-

⁵⁰ G. FIORI (a cura di), *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza, Edizioni TEP, 1979, p. 301.

⁵¹ *Ibidem*.

ressi commerciali tali da guadagnarle, nel tempo, ampi possedimenti a Caorso, Castelsangiovanni e Fiorenzuola d'Arda e la creazione a nobili piacentini nel 1653 (Ranuccio Farnese crea Carlo Rusca).

Più sottile è infine il filo che collega la famiglia Rusca alla famiglia Arcelli e passa, in questo caso, per un incrocio di ragioni genealogiche e processuali. Angela Rusca era infatti cugina di Elisabetta Rusca, coniugata con Luigi degli Arcelli del Castellaro⁵². La coppia morì senza lasciare eredi e sulla loro eredità potevano vantare pretese i padri gesuiti del Collegio di San Pietro di Piacenza⁵³ così come la stessa Angela, probabilmente in virtù del testamento di Diego Rusca⁵⁴, zio di Angela, che aveva nominato Elisabetta sua erede sostituendole, alla di lei morte, i fratelli Francesco e Carlo Rusca (rispettivamente zio e padre di Angela). La documentazione relativa a questi lasciti e queste e altre cause è confluita nelle serie «Mulazzani-Rusca» e «Rusca-Arcelli».

Un innesto di beni e documenti notevole fu portato all'archivio Fogliani dalla famiglia Malvicini Fontana a cui sono intestate le serie «Documenti Malvicini» (di carattere patrimoniale, circa 450 documenti), «Processi Malvicini» (contenente un migliaio di atti di causa) e «Malvicini Fontana» (con testamenti e documentazione genealogica). Appartenente a questa famiglia era Rosa Malvicini Fontana, madre del viceré Giovanni e deceduta nel 1756: ultima di una lunga e ramificata stirpe, Rosa portò alla famiglia Fogliani molti possedimenti tra cui il feudo di Vicobarone, di cui fu investito Giovanni Fogliani nel 1718⁵⁵. L'origine della famiglia Malvicini Fontana è da ricercare nell'XI secolo nel più ampio consorzio nobiliare dei Fontanesi (comprendente anche le famiglie Antiqui, Arcelli, Paveri e Zagni) attestato sulla riva destra del Po con ampie proprietà fondiarie e privilegi di riscossione dei diritti di navigazione⁵⁶. Nei secoli successivi la famiglia Malvicini partecipò attivamente alle vicende militari e politiche dell'area padana esprimendo condottieri vicini alla famiglia Visconti tra cui spiccano, nel Due-Trecento, Dondazio I (cavaliere dello Speron d'Oro) e i figli Antonino e Alberico⁵⁷.

⁵² A.F. ARCELLI, *Genealogie della famiglia Arcelli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, p. 81.

⁵³ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Mulazzani - Rusca / 19: Processo (03/08/1667).

⁵⁴ FONDO - ARCHIVIO PALLAVICINO SFORZA FOGLIANI / subfondo - Famiglia Pallavicini / serie - Archivio Pallavicini / 1805: Testamento (02/04/1650).

⁵⁵ G. EREMO - P. BAVAGNOLI - M. HORAK, *I Malvicini Fontana: storia, avventura, arte e architettura*, Piacenza, LIREdizioni, 2020, p. 377.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 25.

che amplieranno notevolmente i beni familiari⁵⁸. Nel 1408, Giovanni Maria Visconti confermò alla famiglia i diritti feudali acquisiti negli anni sui Nibbiano, Genevreto, Stadera, Tassara e Vicobarone, creando contemporaneamente marchesi i fratelli Francesco e Antonino. I titoli così acquisiti passarono, per dinamiche ereditarie, ai soli figli di quest'ultimo, Gabriele e Antonio, iniziatori di due distinti rami familiari: il ramo di Vicobarone, Genevreto e Stadera (discendenti di Gabriele) e quello di Nibbiano e Stadera (discendenti di Antonio). Ultima rappresentante della prima linea, passante – tra gli altri – per il celebre condottiero piacentino Erasmo II Malvicini Fontana⁵⁹, fu proprio Rosa Malvicini Fontana, madre del viceré Fogliani Sforza d'Aragona: tramite lei, Giovanni ampliò ulteriormente il patrimonio familiare e venne investito del feudo di Vicobarone che rimase alla famiglia fino alla sua morte, quando venne avvocato dalla Camera Ducale e consegnato alla famiglia Serafini⁶⁰.

Eccenzion fatta per la piccola serie «Malvicini Fontana», probabilmente creata *ad hoc*, come nei casi illustrati in precedenza, per condensare la documentazione testamentaria e altri documenti selezionati relativi alla famiglia, non si hanno indicazioni del motivo per cui la documentazione dei marchesi di Vicobarone sia stata mantenuta separata dalle serie «Documenti Fogliani» e «Processi Fogliani» invece di esservi unita.

Un discorso a parte merita la piccola serie «Piombino d'Aragona», legata al resto della documentazione sempre da un vincolo parentale ma di senso inverso rispetto a quello visto finora. Se nei casi Malvicini, Anguisola e Mulazzani erano queste famiglie a sposare una propria donna (nei casi specifici sempre ultima di stirpe) rispettivamente alle casate Fogliani Sforza d'Aragona e Pallavicino, in questo caso assistiamo al matrimonio intercorso tra Eleonora Malvicini Fontana, cugina di Erasmo II Malvicini Fontana, avo paterno di Rosa, e Giovanni Battista Appiani d'Aragona. Tutta la documentazione, compresa tra gli estremi del 1575 e il 1618, è relativa a diverse cause intentate dalla famiglia Appiani a diversi soggetti e, in particolare, quella per il possesso del Principato di Piombino. Il ramo familiare a cui apparteneva Giovanni Battista era infatti una derivazione piacentina della famiglia dei signori di Piombino: Gerolamo,

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁵⁹ Ad Erasmo II, che nel corso della sua vita prestò servizio sotto Ottavio Farnese (anche come diplomatico), Carlo IX di Francia (come generale) e della Repubblica di Venezia come governatore di Verona e di Brescia, il figlio Lazzaro dedicò una *Vita*, ampliata in appendice dal fratello Fortunato (*Ibidem*, pp. 101-196).

⁶⁰ Questo passaggio avveniva per il matrimonio della sorella di Rosa, Alessandra, con Odoardo Serafini (*Ibidem*, pp. 376-377).

fratello cadetto del signore di Piombino e padre di Giovanni Battista, fu esiliato dal fratello Giacomo perché sospettato di volerne usurpare il trono. Anni dopo, estintasi la linea dello zio, Giovanni Battista intentò una causa infruttuosa per cercare di ottenere il dominio sulla città⁶¹. Sebbene non se ne possa avere la certezza risulta comunque possibile che Erasmo II Malvicini Fontana, capofamiglia all'epoca di questi fatti, abbia voluto tenersi informato sulle vicende processuali che attraversavano la famiglia a cui era andata in sposa la cugina, soprattutto in virtù della ricca posta in palio (il Principato di Piombino): tale scopo, principalmente informativo, si può presupporre abbia originato questa piccola serie.

Un carattere residuale, ma sempre connesso alle famiglie Fogliani e Malvicini, ricopre infine la piccola serie miscellanea «Scritture diverse», composta da 25 documenti legati a diverse famiglie: a una piccola presenza dei Malvicini (cinque documenti) e Fogliani (un documento), si affiancano le famiglie nobili Gandini, Mancassola, Mandelli, Marazzani Visconti, Nicelli, Ponzoni e Pusterla.

⁶¹ G. FIORI (a cura di), *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, cit., p. 112.

MASSIMO MIGLIORATI

Una lettera inedita: Giuseppe Ungaretti e il *Porto sepolto* del 1923

Stabilimento di Arti Grafiche S. Belforte & C.
Livorno

Caro Signor Magnani,

sono quell'Ungaretti del "Nuovo Paese" amico del Viani e del Soffici per il quale i signori Belforte le hanno ordinato della carta a mano. Il Viani deve averle parlato della cosa. Ora per il mio libro è indispensabile avere 600 fogli fabbricati nel modo che oggi stesso le indicheranno i signori Belforte. Ed è necessario averli subito. Un artista apuano si raccomanda a un altro artista apuano. Sono certo che m'accontenterà anche se dovesse sormontare qualche difficoltà. Si tratta di far un libro bello, anzi perfetto, in tutti [i] sensi. Ella mi aiuti in questo sforzo nel volere onorare il mio paese.

Mi saluti il Viani al quale scriverò appena tornato a Roma.

Mi creda il suo dev.^{mo}
[(Giuseppe)] Ungaretti*

[2/4/1923]

Tra le recenti acquisizioni della Biblioteca dell'Università Cattolica di Milano vi è una lettera inedita con la quale Giuseppe Ungaretti si rivolge al «Signor Magnani» per richiedere (forse sollecitare, forse rassicurarsi) che un certo quantitativo di carta per la stampa di un «libro bello, anzi perfetto» arrivi ai «signori Belforte». Servirà per stampare la seconda edizione del *Porto sepolto*.

Scritta su carta intestata dello «Stabilimento di Arti Grafiche | S. Belforte & C. | Livorno» stampigliata in nero, consiste in un foglio di 222 x 283 mm, di un color giallo tendente al nocciola, vergato in inchiostro nero. Due interventi a matita, che si indicano tra parentesi quadre, sono riconducibili alla mano del destinatario: la data di ricezione

* La trascrizione riproduce la versione ultima della lettera, rendendo conto dell'unica aggiunta sovrascritta nel commento. Sono invece riportati tra quadre gli interventi in matita attribuibili al destinatario, come pure spiegato nel commento. Si coglie l'occasione per ringraziare gli eredi Ungaretti, nella persona della signora Anna Livia Lafragola, per l'autorizzazione a stampare la missiva.

(«2/4/1923») in basso a sinistra, e il nome del mittente aggiunto, tra parentesi tonde, a sinistra del cognome. La lettera sembra stesa di getto, senza ripensamenti, salvo l'aggiunta «del “Nuovo Paese”», in soprallinea a chiarimento di «quell'Ungaretti».

Nel 1923 pare a Ungaretti che finalmente si prospetti il riconoscimento popolare al quale ambisce. Lasciata Parigi, da due anni è rientrato a Roma, dove rimane sino al 1927; sposato, non ha la necessaria stabilità economica, così lamenta nelle lettere, benché lavori all'Ufficio Stampa del Ministero degli Esteri. Ha ottenuto l'incarico anche grazie alla conoscenza personale di Benito Mussolini e all'adesione al fascismo della prima ora: adesione ancora informale, per altro, fino al tesseramento che avviene nel giugno 1924, una settimana dopo il delitto di Giacomo Matteotti¹. Il poeta era consapevole dell'eccezionale risonanza ottenuta dal *Porto sepolto* del 1916, non replicata da *Allegria di naufragi*: dal 1918 progetta di ripubblicare con Vallecchi la prima *plaque*, ampliata con altre poesie². Con queste aspettative sta cercando di avvalorare la propria posizione nell'ambiente fascista (e dunque la propria rinomanza nazionale), e chiede a Mussolini di firmare una presentazione alla riedizione del *Porto sepolto*, con una lettera datata 5 novembre 1922 in cui auspica anche «una breve udienza»³. Mussolini accetta, con un biglietto senza data riconducibile ai due o tre giorni immediatamente successivi:

Caro Ungaretti,

sta bene; ma riuscirò mai ad avere il tempo necessario per leggere il vostro libro e parlarne quindi con *devota* cognizione di causa? Lo spero, ma voi, forse, non potete attendere.

Vi saluto con la vecchia cordialità.

Mussolini⁴

¹ Le relazioni fra Ungaretti e il fascismo sono state variamente ricostruite, si vedano almeno: A. VERGELLI, «Un uomo di prim'ordine». *Giuseppe Ungaretti (documenti e altra corrispondenza inedita)*, Roma, Bulzoni, 1990; F. PETROCCHI, *Giuseppe Ungaretti e il fascismo*, in EAD., *Scrittori italiani e Fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1997, pp. 165-212; C. AURIA, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 2019, pp. 107-263.

² Lo scrive a Papini in due lettere dell'ottobre 1918, in G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini. 1915-1948*, a cura di M.A. Terzoli, introduzione di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1988, pp. 219 e 221; e a Giuseppe Raimondi, sempre nell'ottobre del 1918, in G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Raimondi. 1918-1966. Con dodici lettere di Raimondi a Ungaretti*, a cura di E. Conti, Bologna, Pàtron, 2004, pp. 48 e 52.

³ C. AURIA, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 123.

⁴ Il biglietto di Mussolini fu conservato dal poeta e si può leggere in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono - L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 910-911. La missiva, scrivono i curatori, «è senza data, ed è vergata su un foglio in-

Complici i sodali Ettore Serra – editore della prima raccolta, come è noto – e Ardengo Soffici, in poco tempo è accordata a Ungaretti un’udienza, e «dopo quindici giorni, puntualmente»⁵, Serra riceverà il breve testo di Mussolini. Ungaretti può così comunicare già l’8 novembre la propria soddisfazione («Prossimamente uscirà un mio volume di liriche – ed. di gran lusso – con prefazione di Mussolini»)⁶, e occuparsi di questioni pratiche: innanzitutto, appunto, ottenere la carta da Magnani, affinché i torchi di Belforte possano stampare.

La lettera che qui si pubblica per la prima volta coglie la vicenda a questo punto, ma si inserisce in una sottile trama di altre missive, con cui il poeta annuncia agli amici la nuova pubblicazione. A Giovanni Papini, il 14 novembre: «presto uscirà un mio libro in edizione di gran lusso: ho voluto ospitare nella mia casa: Jacopone, Petrarca, Marino, Leopardi: troppa superbia?»⁷; a Soffici, il 23: «perché non fai un salto a Roma? Spero di aver pronto (stampato) il libro ai primi dell’anno nuovo», e poi ancora il 6 dicembre: «il mio libro riesce una meraviglia in tutti i sensi!»⁸.

Nell’aprile seguente cade il sollecito a Magnani che leggiamo, e così da maggio può ormai alludere alla prestigiosa carta del libro quasi pronto. A Paul-Henri Michel, l’8 maggio: «mon livre paraîtra en mai, l’édition en sera magnifique. De grand format, sur un papier fabriqué exprès à la main. Je vous l’enverrai aussitôt paru»⁹; a Jean Paulhan, all’inizio dell’estate: «mon livre, qui sera bientôt prêt, en porte le signe [della vostra amicizia], et il s’ouvre par un poème qui vous est dédié. Ce sera un beau livre»¹⁰.

Serra avrebbe preferito un *Porto sepolto* improntato a una classicità più sobria, ispirato «al Dante di Bodoni, quello del 1796 in folio picco-

testato *Il Presidente del Consiglio dei Ministri*. È precedente al dicembre 1923», ma andrà intesa precedente al dicembre 1922, essendo *Il porto sepolto* con l’agognata prefazione pubblicato nel maggio del 1923.

⁵ E. SERRA, *Il tascapane di Ungaretti. Il mio vero Saba e altri saggi su Cardarelli, Sbarbaro, Barile e Tallone*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 39. Per gli eventi collegati alla richiesta della presentazione cfr. *ibidem*, pp. 37-40; C. AURIA, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 122-124.

⁶ G. UNGARETTI, *Lettere a Soffici. 1917-1930*, a cura di P. Montefoschi - L. Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 101-102.

⁷ *Id.*, *Lettere a Giovanni Papini*, cit., p. 307.

⁸ *Id.*, *Lettere a Soffici*, cit., pp. 102, 107.

⁹ P. GUIDA, *Ungaretti privato. Lettere a Paul-Henri Michel*, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato, 2014, p. 94.

¹⁰ *Correspondance Jean Paulhan Giuseppe Ungaretti. 1921-1968*, édition établie et annotée par J. Paulhan - L. Rebay - J.-C. Vegliante, préface de L. Rebay, Paris, Gallimard, 1989 (Cahiers Jean Paulhan 5), p. 42.

lo, che secondo me è il più bello dei suoi tre», ne scriverà poi: «in quel momento» però la «Nouvelle Revue Française» aveva appena pubblicato nel formato, «quasi quadrotto», di un piccolo in-quarto, la raccolta di Paul Valéry *Charmes ou Poèmes* «con ornamenti del XVII secolo», e l'edizione «piaceva molto» a Ungaretti: «mi distolse, ma mi arresi, assai malvolentieri, dal mio prediletto Bodoni». Ungaretti aveva spiegato a Serra di concepire la pagina del libro «come la facciata di un bel palazzo: e siccome sono un toscano mi piace un'architettura nobile, serena, semplice»; richieste alle quali l'amico editore ripensava con ironia e un filo di rammarico:

Peccato che Ungaretti rinunciassero al mio Bodoni grazie al quale avremmo avuto un libro “nobile, sereno, semplice”, e insistesse invece per il libro decorato (ricordo una sua fissazione: le colombe e le tortore, e il buon Gamba gliene fece annidare parecchie – troppe – tra i fogli della bellissima carta)¹¹.

Il «buon Gamba» era Francesco Gamba, illustratore nato a Savona nel 1895 e allora residente a La Spezia: si era segnalato come ottimo decoratore su «L'Eroica», rivista fondata nel 1911 ed edita da Ettore Cozzani, intorno alla quale si erano ritrovati i migliori nomi della xilografia, quali Adolfo De Carolis, Lorenzo Viani e Felice Casorati. La redazione ne promuoveva l'opera pubblicando numeri monografici, coordinando l'attività espositiva, stampando libri decorati con xilografie originali, incoraggiando la produzione di *ex libris*, marchi e carte intestate. Gli illustratori che radunava mostravano orientamenti diversi, propensi comunque al gusto della Secessione e ai linguaggi di derivazione espressionista. Gamba si distingueva per la formazione influenzata dalla grafica inglese, appresa negli anni trascorsi fra Inghilterra e Scozia, al seguito del padre operaio di cantieri navali. Nel primo decennio del secolo «il suo stile si sviluppò in direzione di un linearismo stilizzato, dalla cifra moderatamente *déco*»¹², e forse per questo il suo gusto piacque a Ungaretti.

Nel giugno 1923 il nuovo *Porto sepolto* è pubblicato: «ti manderò presto il libro», scrive a Carlo Carrà il 23¹³; a Paulhan, il 28 luglio:

¹¹ E. SERRA, *Il tascapane di Ungaretti*, cit., pp. 40-41. La lettera di Ungaretti completa è in G. UNGARETTI, *Lettere di una vita. 1909-1970*, Milano, Mondadori, 2022, pp. 434-435.

¹² S. SPINAZZÈ, *Gamba, Francesco Fortunato*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (51, 1998, cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-fortunato-gamba_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-fortunato-gamba_(Dizionario-Biografico)/), ultimo accesso 4/2/2025). Sulla figura di Ettore Cozzani si veda L. GIUDICI - A. ZOLLINO (a cura di), *Ettore Cozzani. Arte e letteratura*, Atti del Convegno di studi (Milano, 15 gennaio 2019), Lugano, Agorà e Co, 2020.

¹³ G. UNGARETTI, *Lettere di una vita*, cit., p. 447.

Voilà: ce livre a paru. On en parle déjà ici, et on en parle beaucoup. Mardi dernier Cecchi lui a consacré deux colonnes et demie da *la Tribuna*. Il a cité Mallarmé et Valéry; il a passé à côté de ce que j'ai voulu faire; il a même déclaré qu'en somme depuis Leopardi c'était le premier essai intéressant de poésie en Italie; mais, tout de même, je crois avoir cherché à dire autre chose. Trouverai-je ici quelqu'un qui me comprenne?¹⁴

Il prestigio dell'opera si deve anche alla preziosità del libro, che costa «un occhio della testa», come Ungaretti scrive a Giuseppe Raimondi il 24 marzo 1924, scusandosi per non averne inviato un esemplare: «Il volume delle poesie è uscito, ma ne ho ricevute pochissime copie. Costa un occhio della testa (cento lire). Figurati, se avessi potuto, con quanto piacere te ne avrei mandato una copia»¹⁵.

Oltre alla questione della costruzione materiale del secondo *Porto sepolto*, la missiva a Magnani dell'aprile 1923 si inserisce anche in una rete di relazioni che è utile ricostruire, almeno con qualche cenno.

Nell'aggiunta in sopralinea, Ungaretti si definisce «[quello] del "Nuovo Paese"». Si qualifica cioè giornalista del quotidiano fondato nel 1921 da Francesco Saverio Nitti come «Il Paese», passato da voce liberale a un orientamento filofascista con totale mutamento della redazione, con la direzione di Ardengo Soffici della sezione culturale dal gennaio 1923. Su questo foglio Ungaretti aveva pubblicato il 16 gennaio 1923 *Pittura cosmopolita*, un articolo in forma di lettera, indirizzata ad Ardengo Soffici, in cui difendeva l'arte di Massimo Campigli con toni amichevoli e discorsivi. Soffici aveva risposto nella stessa sede il giorno seguente, e il 18 Ungaretti aveva chiuso il breve confronto¹⁶. Sarebbe poi apparso il 31 marzo *Primo tempo*, una breve recensione ad alcuni sonetti di Saba, firmata «G.U.»¹⁷.

A Magnani Ungaretti scrive di essere «amico del Viani e del Soffici», probabilmente per lasciar intendere il loro avallo all'operazione, e per meglio definire la propria figura.

Agilmente si ricostruisce la figura del secondo menzionato: l'importanza di Soffici per la cultura italiana della prima metà del Novecento è nota: trasferitosi nel 1900, a ventun anni, a Parigi, vi aveva frequentato Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso e Max Jacob; rientrato in Italia

¹⁴ *Correspondance Jean Paulhan Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 43.

¹⁵ G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Raimondi*, cit., p. 58.

¹⁶ L'articolo si legge in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., 1974, pp. 53-54; le considerazioni di Soffici e la risposta di Ungaretti sono alle pp. 896-897.

¹⁷ La recensione si legge in *ibidem*, pp. 992. I sonetti di Saba a cui si riferisce saranno i quindici apparsi sulla rivista «Primo tempo» e intitolati *Autobiografia*.

sette anni dopo, aveva avuto rapporti prima conflittuali poi di solidarietà con i futuristi, divenendone quindi uno degli esponenti di rilievo. Con Giuseppe Prezzolini aveva fondato nel 1908 «La Voce» e poi, nel 1913, con Giovanni Papini e Aldo Palazzeschi, «Lacerba». Grazie alla mediazione di Papini aveva incontrato Ungaretti negli anni della Prima guerra mondiale, nella quale si era arruolato volontario¹⁸. Fu lui, grazie alla stima che godeva presso Mussolini, a concertare l'udienza con Serra e il poeta di cui si diceva, ma fu grazie a Ungaretti che egli divenne il direttore della pagina culturale del «Nuovo Paese», a partire dal 2 gennaio 1923¹⁹.

Qualcosa di più si può dire sul primo: Lorenzo Viani, nome d'arte di Lorenzo Romolo Santi, illustratore del gruppo dell'«Eroica», pittore, scrittore e giornalista. L'incontro con Ungaretti era avvenuto nel 1915 nella «Repubblica di Apua», che Viani aveva fondato nel 1905 come «Manipolo d'Apua» insieme al poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi; l'aggregazione politico-letteraria riuniva tra gli altri Enrico Pea, amico di Ungaretti fin dagli anni egiziani, i pittori Giuseppe Viner, Spartaco Carlini e Moses Levy, il sindacalista socialista Alceste de Ambris, il giornalista Luigi Campolonghi e il deputato socialista Luigi Salvatori, animatori di discussioni anarchico-socialiste cariche di un'enfasi poetica che guardava a Carducci e a Pascoli, a d'Annunzio e a Nietzsche, oltre che ai *poètes maudits*²⁰. Viani aveva vissuto a Parigi tra il 1908 e il 1911, affermandosi come pittore e illustratore a partire dall'esposizione al *Salon d'Automne*, nel 1909, di due opere che gli valsero l'ingresso fra i soci del salone. Tornato in Italia, al fronte da volontario dal 1917 al 1918, aveva ripreso contatti con De Ambris e sostenuto l'iniziativa fiumana di d'Annunzio, trasferendosi quindi a Montecatini tra il 1920 e il 1923.

Tanto per Ungaretti quanto per Viani e Soffici, dunque, l'esperienza formativa fondamentale era stata, sul versante artistico, la frequentazione degli ambienti parigini negli anni Dieci; sul versante umano, l'arruolamento volontario nella Grande guerra. I tre ebbero poi occasione di incontrarsi nella redazione di «Lacerba», ma anche del «Popolo d'Italia», invitati a collaborarvi nel 1919 da Mussolini, che in quegli anni ne era direttore.

¹⁸ Ungaretti aveva conosciuto Soffici a Parigi, lo nomina nella lettera a Pea del 21 febbraio 1913: «Rousseau, quel pittore vantato da Soffici, armenopulo», ora in Id., *Lettere di una vita*, cit., p. 61.

¹⁹ La vicenda è ricostruita in C. AURIA, *La vita nascosta di Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 124-126.

²⁰ E. DEI, *Lorenzo Viani. Tra la Senna e le Apuane: l'apocalisse del segno*, Firenze, Mauro Pagliani editore, 2009, p. 314.

È infine da notare che nel 1909 Viani aveva illustrato alcune opere di Pea, tra cui *Fole*, pubblicata a Pescara nel 1910; ma, soprattutto, nel 1921 aveva decorato *Vogliamo vivere*²¹, la stampa in grande formato del discorso propagandistico di d'Annunzio indirizzato al «legionario Alceste de Ambris», sindacalista socialista di simpatie anarchiche che aveva contribuito a stilare il Programma di San Sepolcro dei nascenti Fasci di combattimento, edito da Mussolini nel 1919 sul «Popolo d'Italia». Ungaretti aveva conosciuto De Ambris – originario di Licciana, in provincia di Massa Carrara – durante le attività a favore dell'interventismo condotte con Viani e la “Repubblica d'Apua”, a Viareggio: «sono nell'armata dove c'è Soffici, a 30 chilometri, nel paese di De Ambris»²², scriveva a Papini il 19 dicembre 1917 quando, soldato del 19° Reggimento di Fanteria, si era trovato di stanza nel paese toscano.

Alla luce di questa rete di frequentazioni, assume un significato più chiaro la frase al centro della lettera – «un artista apuano si raccomanda a un altro artista apuano» –, la quale sottintende una solidarietà di matrice geografica, quasi campanilistica, che vorrebbe accomunare Ungaretti, Soffici, Viani, Belforte e, appunto, il «Signor Magnani»: senz'altro Carlo Magnani (1887-1965), amministratore dell'azienda cartiera di famiglia, ma anche sottotenente di fanteria nella Grande guerra, sensibile agli argomenti patriottici a cui Ungaretti rinvia nella chiusa. Si comprende meglio anche l'ultima frase, dove è data per conosciuta la frequentazione se non assidua almeno regolare con Viani.

La Magnani era la migliore cartiera italiana, dal 1930 quella che avrebbe fornito il prezioso supporto per le lettere a d'Annunzio²³, primo poeta nazionale ed efficacissimo editore delle proprie opere. Le grafiche che adornano il volume ungarettiano devono molto, guarda caso, ai volumi dannunziani soprattutto nei fregi, benché procurati da Francesco Gamba e non da Adolfo De Carolis, disegnatore prediletto da d'Annunzio a partire dalla prestigiosa impresa editoriale Treves del 1902 di *Francesca da Rimini*. Non sorprenderebbe scoprire che Ungaretti aveva presentato a Gamba *Vogliamo vivere*, per trarne un'impostazione per il nuovo *Porto sepolto*; del resto, Gamba e De Carolis si conoscevano bene, come si diceva. Non sorprenderebbe nemmeno apprendere che

²¹ G. D'ANNUNZIO, *Vogliamo vivere. Al legionario Alceste de Ambris*, decorazioni di L. Viani, s.l., s.d. (ma Pescia, 1921).

²² Lettera del 19 dicembre 1917, in G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini*, cit., p. 165.

²³ L'avvio della collaborazione fra la Cartiera Magnani e d'Annunzio è ricostruito sul sito del Museo della Carta di Pescia da Marta Maria Caudullo (cfr. <https://museodellacarta.org/it/opera/gabriele-dannunzio/9>, ultimo accesso 29/1/2025).

Ungaretti aveva chiesto a Serra la stessa carta Magnani indicata nel *colophon* xilografato da Viani nel penultimo foglio.

La veste grafica, esito anche della richiesta espressa nella lettera che qui si pubblica, ebbe un'accoglienza favorevole, apprezzata, come racconta Serra, da Emilio Cecchi e Lorenzo Montano²⁴. Tra le voci fuori dal coro, riferiamo quella di Leone Piccioni, convinto che «tra tutti i volumi a stampa» del poeta, il *Porto sepolto* del 1923 sia «il più brutto, illustrato da xilografie di Francesco Gamba più proprie del gusto del corrente (o già superato) Gabriele, che non della profeticità accolta in quei versi»²⁵. Concordava in anni meno lontani Maria Antonietta Terzoli, per la quale l'edizione «di gran lusso» auspicata «si risolse in realtà in un'operazione di gusto discutibile e sovraccarico»: forse, addirittura, «la peggiore prova editoriale» di Giuseppe Ungaretti²⁶.

²⁴ E. SERRA, *Il tascapane di Ungaretti*, cit., p. 42.

²⁵ L. PICCIONI, *Vita d'un poeta*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 95; il richiamo a d'Annunzio non compare nella riedizione: ID., *Vita di Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 140.

²⁶ G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini*, cit., p. 307.

CHIARA FOLADOR

Dal Fondo Buzzi: due lettere inedite di Giorgio Caproni

Nel Fondo Giancarlo Buzzi si trovano quattro lettere di Giorgio Caproni risalenti al 1955-1956: la corrispondenza si inserisce negli anni dell'esperienza di Buzzi come curatore di un inserto letterario sulla rivista quindicinale «L'educatore italiano» e in quelli dell'evoluzione della riflessione di Caproni sul legame fra la poesia e i ragazzi; essa contribuisce, inoltre, a chiarire il rapporto di stima che intercorreva fra i due. Per comprendere meglio il contesto entro il quale si collocano le due lettere del maggio 1955 selezionate per la presente pubblicazione¹, è necessario approfondire, da un lato, la rivista e la storia dei suoi inserti letterari e, dall'altro, le prime attività di Giancarlo Buzzi critico, che precedono la sua esperienza di romanziere.

1. *La rivista «L'educatore italiano» e la storia dei suoi inserti letterari*

«L'educatore italiano» fa parte della pubblicistica pedagogica fiorita nel periodo post-unitario e intensificatasi nel secondo dopoguerra, alimentata dagli entusiasmi della nuova società democratica. Si colloca fra le testate indipendenti da indirizzi ideologici, con un orientamento centrato sulla didattica²: è indirizzata ai docenti della scuola elementare, come molti altri periodici che si inseriscono nella lunga tradizione le cui origini risalgono agli anni Venti dell'Ottocento³.

¹ Per la pubblicazione delle lettere di Giorgio Caproni, sentiti ringraziamenti vanno al professor Attilio Mauro Caproni e a Michele e Marco Buzzi. Ringrazio altresì il dottor Paolo Senna e la dottoressa Silvia Cavalli per la precisione e la competenza con cui hanno guidato le mie ricerche archivistiche. Le lettere appartengono al Fondo Giancarlo Buzzi conservato presso gli Archivi culturali della Biblioteca d'Ateneo dell'Università Cattolica del S. Cuore della sede di Milano e sono pubblicate nel rispetto delle particolarità grafiche riscontrate sugli originali, avendo cura di allineare sul margine destro date e firma dell'autore.

² Per alcuni esempi si veda <https://dizionariofse.unisal.it/encyclopedia/prefix:riv/?print=print-search> (ultima consultazione: 8/10/24).

³ G. CHIOSSO, *Stampa pedagogica e scolastica periodica*, in M. LAENG (diretta da), *Enciclopedia pedagogica*, vol. VI, Brescia, La Scuola, 1994, pp. 11123-11153.

La diffusione delle riviste pedagogiche si intreccia alle vicende che animano il dibattito culturale e sociale intorno ai temi dell'istruzione. Ad esempio, a Milano, sede di Fabbri, editore dell'«Educatore italiano», emergono organizzazioni e singole personalità (insegnanti, direttori didattici, ispettori scolastici) che orientano discussioni e scelte operative: fra questi, Gian Carlo Sottili, condirettore della rivista al fianco prima di Gustavo Bontadini, poi di Sergio Neri⁴.

Il primo numero dell'«Educatore italiano» viene pubblicato il 1° febbraio 1954 col sottotitolo «rivista quindicinale pedagogico-filosofica e di didattica»; dal quinto numero dell'anno xv (1° dicembre 1967) assume quello di «quindicinale di pedagogia, didattica e problemi professionali». Singolare è la scomparsa dell'attributo «filosofica», dal momento che sino all'anno xxii il direttore è Gustavo Bontadini, che vi colloca un inserto (1954-1973) nel quale sintetizza i temi più importanti del suo pensiero⁵.

L'ultimo numero risale al luglio 1976 (anno xxiii, n. 24), ma nel settembre dello stesso anno continua a essere edita col nuovo titolo «L'educatore: quindicinale di pedagogia, didattica e problemi professionali per la scuola elementare». È interessante la limitazione dei destinatari ai soli docenti di scuola elementare, per quanto in realtà i fruitori fossero già stati dichiarati nel primo numero del 1954: si tratta di una scelta della nuova direzione, subentrata nell'anno xxiii (1975-1976), sotto la guida di Sergio Neri, pedagogista e insegnante⁶.

Nel 2004 «L'educatore italiano» muta nuovamente sottotitolo in «Mensile di pedagogia, didattica e problemi professionali per la scuola primaria», interrompendo la sua attività quindicinale e aderendo alle disposizioni della riforma Moratti, che vuole che il nome di scuola elementare sia sostituito da quello di scuola primaria; infine, nel 2011-2012 cessa di essere pubblicato in forma cartacea, continuando la propria diffusione online fino a data incerta.

Il primo numero del 1° febbraio 1954 contiene – nelle sue poche pagine – una sorta di dichiarazione d'intenti in forma di editoriale. In

⁴ C. SCURATI, *Elementare: una scuola nella città*, in E. ZUCCHETTI (a cura di), *Milano 2009. Rapporto sulla città*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 119-136.

⁵ Gli articoli di Gustavo Bontadini (1903-1990) per «L'educatore italiano» sono stati raccolti e pubblicati postumi nel volume G. BONTADINI, *Appunti di filosofia*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.

⁶ Per approfondimenti su Sergio Neri (1937-2000) si veda I. VERONESI, *L'alfabeto di Sergio Neri. Le parole del pensiero pedagogico di un grande educatore*, Trento, Erickson, 2005. In F. DE BARTOLOMEIS (a cura di), *Guardare vicino e lontano: qualità e prospettive della scuola dell'infanzia. Scritti di Sergio Neri*, Milano, Fabbri, 2001, supplemento al n. 10/11 dell'«Educatore», sono raccolti gli interventi di Neri sulla rivista pubblicati fra il 1996 e il 2000.

apertura è presente uno scritto degli editori, che promettono un impegno particolare per quella che dichiarano essere «la più nobile fra tutte le nostre iniziative e quella che dovrà riassumere le nostre migliori capacità», cui segue una pagina, attribuibile alla direzione, che sottolinea gli impegni del periodico: «informare sui più recenti indirizzi pedagogici e didattici, vagliandoli alla luce di quei principi filosofici che, conservati nella grande tradizione cristiana, sono riusciti intatti – purificati e illuminati – dal cimento col criticismo moderno» e «contribuire a provare che la categoria o il principio non coarta il dato, e, in genere, non spegne la problematizzazione dell'esperienza didattica, ma, anzi, la alimenta e la promuove». Il taglio, come si evince, è eminentemente filosofico e non nasconde la propria matrice cristiana, nonostante la rivista risulti nel complesso meno ideologicamente orientata rispetto ad altre del periodo. Si conferma oltretutto che, seppur l'attenzione sia rivolta in prevalenza ai docenti della scuola elementare, viene adottata una visione comprensiva del fatto pedagogico, il quale altro non è che una parte di un «umanesimo integrale». Si legge quindi in queste parole la ragione per la quale, probabilmente, si è scelto di non specificare i destinatari nel sottotitolo: per includere una più ampia platea di educatori, genericamente interessati a una riflessione pedagogica inserita in un certo sostrato filosofico. Oltretutto, come si legge, i contenuti pedagogico-filosofici sono destinati al fascicolo del primo del mese, mentre quello di metà mese è dedicato «alla didattica e ai problemi professionali»: risiede probabilmente in questa dichiarazione il motivo della perdita del sottotitolo già dalla seconda annualità, poi riproposto, modificato, a partire dall'anno xv.

Dal punto di vista contenutistico, quindi, accanto agli articoli dedicati alle questioni didattico-professionali, fra i quali figurano per esempio gli affondi sulle novità legislative, sono previste rubriche di approfondimento pedagogico (come *Consultorio medico-pedagogico* e *Attuazioni pedagogiche all'estero*) e disciplinare; oltre alle *Pagine divulgative*, non mancano inserti sullo sport, sugli usi e costumi, sulle novità cinematografiche e teatrali e, infine, sulla letteratura.

L'inserto letterario, presente sin dal primo numero, conosce identità tematica e pubblicazioni regolari solo nell'anno II e nell'anno III, con le firme di Giancarlo Buzzi e di Ines Scaramucci⁷, che si occupano di letteratura italiana contemporanea. Prima e dopo, si alternano contenuti

⁷ Ines Scaramucci (1908-1990) è stata docente di Letteratura moderna e contemporanea presso l'Università Cattolica e direttrice della rivista di critica letteraria «Il Ragguaglio Librario». Il titolo del suo inserto per «L'educatore italiano», pubblicato fra il 1955 e il 1956, *Romanzi e romanziere del nostro Novecento*, richiama la monografia pubblicata per La Scuola nel 1956, *Romanzi del nostro tempo*.

e autori con meno costanza e coerenza nel progetto editoriale, probabilmente orientato in quegli anni verso direttrici differenti; di conseguenza, dall'anno iv l'inserito in quanto tale viene meno, scorporandosi in articoli a tema letterario talvolta guidati da un filo conduttore, altre volte indipendenti gli uni dagli altri (come quelli di Giovanni Cristini⁸, che per «L'educatore italiano» scrive anche di attualità). Dall'anno xii subentra la rubrica intitolata *Lettere, arti, scienze*, in cui confluiscono i contributi di Giuseppe Grieco⁹ sulla narrativa straniera; sotto il titolo di *Segnalibro* vengono recensite le nuove uscite e in *Una pausa, una poesia*, breve trafiletto presente solo in alcuni numeri, è presa in esame una poesia contemporanea accompagnata da poche righe sulla vita dell'autore¹⁰. Dall'anno xv gli articoli di contenuto letterario (così come, d'altra parte, tutti quelli di approfondimento culturale, a eccezione di quelli di materia psico-pedagogica) cominciano a diminuire notevolmente, lasciando spazio a contributi utili alla pratica didattica, all'aggiornamento professionale e alla preparazione concorsuale. Rimangono, però, inserti di letture utili da proporre a scuola, che dall'anno xvi confluiscono nell'*Antologia didattica per ogni classe*, «una vasta, accurata selezione di materiale letterario» (xvi [1968], 1, p. 92), costituita da brani e poesie selezionati secondo criteri tematici, che seguono le principali ricorrenze religiose e civili. Risale all'anno xxiv la scomparsa definitiva dell'antologia didattica, che si accompagna, oltre che alla già citata diminuzione di contenuti culturali, anche a una generale contrazione del numero di pagine. Al di là delle ragioni sottese alle scelte editoriali, la tendenza a prediligere contenuti immediatamente spendibili nella pratica didattica mette in luce una volontà di tecnicizzare l'insegnamento a scapito della decisione di fornire ai docenti un consistente bagaglio culturale. Bisogna però sottolineare che le scelte antologiche si consolidano nella ricerca di una certa qualità letteraria nel rispetto della tradizione, senza approdare all'idea che, procedendo secondo criteri di semplificazione, ai bambini si debbano proporre solamente contenuti scritti e pensati per l'infanzia. Ad esempio, nel n. 6 del 1° gennaio 1969, è possibile trovare, all'interno di una sezione interamente dedicata all'anno nuovo, il

⁸ Su Giovanni Cristini (1925-1995) si veda la sezione biobibliografica del volume G. CRISTINI, *Tutte le poesie. Con testi inediti*, a cura di A. Vaccari, Novara, Interlinea, 2003.

⁹ Su Giuseppe Grieco (1920-1994) si vedano le informazioni biografiche presenti nell'edizione postuma del suo ultimo romanzo, *L'esilio*, pubblicato nel 1995 da Camunia.

¹⁰ Nel n. 6 dell'anno xiii (15 novembre 1965) in *Una pausa, una poesia* viene commentata la poesia *Dietro i vetri* di Giorgio Caproni, poeta «recentissimamente tornato alla ribalta della cronaca letteraria in occasione dell'assegnazione del Premio Chianciano di poesia, [...] vinto con la sua ultima raccolta di versi», *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*.

Dialogo di un venditore d'almanacchi di Leopardi insieme alla *Diligenza di Capodanno* di Andersen e al *Girotondo di tutto il mondo* di Gianni Rodari (xvi [1969], 6, pp. 59-63).

Nel panorama sin qui delineato, si comprende come l'inserito di Giancarlo Buzzi sui poeti contemporanei, pubblicato sull'«Educatore italiano» nell'anno II, si inserisca perfettamente nell'impostazione culturalmente solida, orientata verso fruitori interessati a collocare la propria didattica su un ampio sostrato di conoscenze, assunta dalla rivista nei suoi primi anni di pubblicazione. In apertura al primo numero dell'anno II (1° ottobre 1954) si legge a tal proposito:

L'educatore italiano [...] vuole essere una Rivista di cultura e di problemi professionali: una guida e uno strumento per ogni insegnante che nell'apertura ai problemi della cultura e della consapevolezza dei problemi professionali intende trovare, giorno dopo giorno, la misura di un impegno personale. [...] la Rivista vuole essere accanto ad ogni educatore, per interpretarne le esigenze nel mondo della cultura, per orientare le opinioni nella difesa attiva e intelligente degli interessi di tutti gli insegnanti.

In questo orizzonte, non sorprende che nell'inserito buzziano il riferimento a un uso didattico dei contenuti appaia in soli due brevi passaggi, di cui uno proprio in chiusura: si sottolinea l'importanza di far entrare nelle classi la cultura viva, affinché la dimestichezza coi contemporanei aiuti a interpretare gli autori del passato, e si suggerisce di far imparare ai bambini delle elementari «più che le tradizionali filastrocche, che hanno solo il merito di uno schema metrico e di una uggiosa convenzionalità sentimentale, certi felici componimenti di Saba, di Valeri, di Gatto», senza credere che siano troppo difficili¹¹. Per il resto, la disamina critica della poesia novecentesca pare venga fatta dall'autore a prescindere dalla sua possibile spendibilità didattica, ma piuttosto in riferimento alla necessità che i docenti siano al corrente degli sviluppi del panorama letterario contemporaneo. Un intento opposto è, ad esempio, quello di una delle rubriche sorte nell'anno XIII, intitolata *Poeti dei banchi di scuola*, inserita allo scopo di offrire ai docenti competenze esplicite, direttamente impiegabili nella pratica didattica, approfondendo i «poeti che si incontrano per la prima volta nella scuola elementare», fra cui Gozzano, Palazzeschi e Negri.

¹¹ A tal proposito, aggiunge: «ve n'è di semplici che anche i più bimbi tra i bimbi (ne abbiamo fatta più volte esperienza) sentono e amano» (G. BUZZI, *La poesia difficile*, in «L'educatore italiano», II [1955], 17, p. 30).

2. Giancarlo Buzzi e l'insero letterario sull'«Educatore italiano»

L'insero letterario di Giancarlo Buzzi viene pubblicato a cadenza quindicinale¹² sull'«Educatore italiano»: il primo articolo, intitolato *La poesia italiana del '900. Reazione al provincialismo* compare sul n. 3 del 1° novembre 1954, seguito da un altro articolo introduttivo, *La poesia italiana del '900. Ermetismo e no*, sul n. 4 del 15 novembre. I contributi successivi si incentrano ciascuno su un poeta differente, con uno schema omogeneo: caratteristiche formali e contenutistiche delle opere, dalle quali viene desunta un'idea di poetica, pregi e difetti più evidenti, rapporti con altri autori e posizioni della critica, seguiti da una selezione di due, tre o quattro componimenti significativi. Sono presentati, nell'ordine: Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Mario Luzi e Giorgio Caproni. Viene pubblicato, in chiusura, un articolo intitolato *La poesia difficile*, apparso sul n. 17 del 10 giugno 1955.

Quando si occupa di questo inserto, Giancarlo Buzzi è appena venticinquenne; si è laureato tre anni prima, nel novembre 1951, presso l'Università di Pavia, e ha lavorato per un breve periodo al Touring Club, per poi essere assunto come pubblicitario per la Pirelli, dove rimane per due anni, dal 1953 al 1955, prima di trasferirsi da Milano a Ivrea e iniziare la lunga collaborazione con la Olivetti. Non ha, a quel tempo, ancora pubblicato né cominciato a scrivere il suo primo romanzo, *Il senatore* (stesso fra il 1956 e il 1957), ma ha già a *curriculum* una serie di articoli e una monografia concepiti nell'ambiente universitario a partire dai suoi studi letterari. Sceglie volontariamente di non perseguire la carriera accademica per lavorare in azienda, alla ricerca di «un più multiforme contatto con la realtà»¹³. Non sorprende che il timore di aver preso la strada sbagliata lo abbia tormentato per tutta la vita: come i suoi romanzi, anche i suoi saggi critici, seppur scritti in giovane età, lasciano emergere una vivacità intellettuale e un acume espressivo decisamente eccellenti, che gli sono valsi meritati apprezzamenti e portano ragionevolmente a immaginare che avrebbe potuto avere una brillante carriera accademica. La sua prima pubblicazione risale al 1948: a soli diciannove anni, scrive *Intorno al Diario d'Algeria* per la rivista «Saggi di umanismo cristiano»¹⁴ dei Quaderni dell'Almo Collegio Borromeo: il trimestrale, diretto da

¹² Le uniche due eccezioni riguardano il n. 6 del 15 dicembre 1954 e il n. 9 del 1° febbraio 1955, dedicati rispettivamente al Natale e alla preparazione dei concorsi magistrali.

¹³ Sulla biografia di Giancarlo Buzzi si veda <http://www.giancarlobuzzi.it/> (ultima consultazione: 11/11/24).

¹⁴ G. BUZZI, *Intorno al Diario d'Algeria*, in «Saggi di umanismo cristiano», 3 (1948), 3, pp.

Cesare Angelini, edito fra il 1946 e il 1955, ospita, oltre ai contributi di autori noti, le prove d'esordio di giovani studiosi, tra i quali alunni ed ex alunni dello stesso Borromeo, del Collegio Ghislieri e della Normale di Pisa¹⁵. Buzzi, ammesso al collegio Ghislieri nel 1947 dopo aver superato il concorso con il massimo dei voti, si fa conoscere nell'ambiente universitario godendo, come già accaduto durante gli anni liceali a Como, della considerazione e attenzione del corpo docente, col quale intrattiene vivaci rapporti intellettuali. Sui «Saggi di umanismo cristiano» dà prova della brillantezza del suo pensiero critico, per quanto ancora acerbo, come poi tiene a sottolineare. Infatti, quando sull'«Educatore italiano» torna a occuparsi di Vittorio Sereni vuole ricordare il suo articolo *Intorno al Diario d'Algeria*, pubblicato sette anni prima: uno scritto caratterizzato dal «molto amore», ma anche da «un poco di incertezza e di retorica giovanili», motivo per cui meriterebbe di essere spogliato «di quel tanto di confuso e di esagerato» per poterne apprezzare ciò che è valido «nella sostanza e nell'intenzione»¹⁶. In particolare, ne chiarisce alcuni passaggi: per esempio, specifica meglio in che modo si configura la continuità fra le raccolte sereniane, laddove la prima volta aveva semplicemente parlato di non troppe differenze tra *Frontiera* e *Diario d'Algeria*; d'altra parte, conferma, pur in termini diversi, il limite della poesia di Sereni, caratterizzata da «certa esteriore convenzionalità formale», nel primo caso, e dalla vigilanza eccessiva di chi «ha netta coscienza della propria voce e la trattiene immediatamente, anziché secondarla», nel secondo, in cui Buzzi si dice d'accordo con chi definisce Sereni «poeta e critico», verosimilmente capace di aver compiuto sui suoi versi una severissima cernita. Sulla critica che Buzzi fa a sé stesso in merito all'eccessiva retorica si potrebbe aprire un'ampia parentesi di riflessione: è innegabile che in un certo modo sia riuscito, in quei sei anni, a smussare in parte la propria magniloquenza in direzione di un linguaggio critico maggiormente sorvegliato; tuttavia, anche nell'inserito dell'«Educatore italiano» si nota una predilezione per un linguaggio ricco ed evocativo, che procede per immagini e metafore, talvolta chiaro, in altri momenti più fumoso e meno puntuale¹⁷. Questo aspetto non deve sorprendere: l'impegno

78-80. *Diario d'Algeria*, la seconda raccolta poetica di Vittorio Sereni, era uscita per Vallecchi nel 1947.

¹⁵ https://www.cesareangelini.it/riviste_saggi_umanismo.html (ultima consultazione: 11/11/24).

¹⁶ G. BUZZI, *Vittorio Sereni*, in «L'educatore italiano», 2 (1955), 14, p. 19.

¹⁷ Di seguito due esempi della prosa buzziana: «la poesia del Novecento è una poesia faticosa, ma non pigra» (Id., *La poesia italiana del '900. Ermetismo e no*, in «L'educatore italiano», II [1954], 4, p. 19); «Della propria anima Saba ha fatto oggetto di contesa: sveglio e

formale, che a volte si traduce in un eccesso di retorica, caratterizzerà anche e soprattutto il suo lavoro di romanziere, in un percorso che dal *Senatore* (1958), attraverso *L'amore mio italiano* (1963) e poi specialmente *Isabella delle acque* (1977) e *L'impazienza di Rigo* (1997), lo condurrà sino a *Dell'amore* (2004)¹⁸, entro una graduale conquista di una strumentazione retorica impiegata e posseduta con sempre maggiori puntualità e consapevolezza, nella convinzione che «lo strumento linguistico» debba avere «per scopo la conoscenza»¹⁹ e fornire, in ottica ottimistica e generativa²⁰, coordinate di comprensione del reale. L'urgenza che sentirà Buzzi di pensare a un nuovo romanzo italiano, dal respiro europeo, libero dalle catene del neorealismo, rappresenta lo sviluppo di convinzioni che si leggono già agli albori del suo mestiere di critico: l'idea, cioè, che la poesia dei suoi contemporanei è valida soprattutto perché finalmente libera dal cosiddetto provincialismo letterario²¹.

Seguono fra il 1948 e il 1950 altri contributi per i «Saggi di umanismo cristiano»: *Boiardo novelliere*, *Nota ad Annibal Caro* e *Ritorno di Moretti*²², e un articolo pubblicato nella collana degli «Studia Ghisleriana», *Appunti su Gozzano*²³. Nel 1951, Buzzi cura l'introduzione alle *Poesie* di Ester

disarmato tra le forze che sommuovono l'esistenza, di fronte alla malinconia e alla gioia, all'amore e all'amicizia, persino di fronte alla bellezza [...] ebbe tanto e così vibrante egoismo che un'inconsapevole e indicibile carità ne fu necessaria trasfigurazione» (Id., *Umberto Saba*, in «L'educatore italiano», II [1954], 5, p. 18).

¹⁸ Nel *Senatore* lo stile è «secco e letterario»; in *Isabella delle acque* diviene serrato e impenetrabile; infine, negli ultimi due romanzi si definisce lucidamente stemperandosi all'interno di un discorso più esteso (si veda S. CAVALLI, *Avere ragione avendo torto. La ricerca letteraria di Giancarlo Buzzi*, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2020, p. 116).

¹⁹ D. BISUTTI, *Storia di Rigo, industriale tra bozzoli e seta*, in «Corriere di Como», 7 aprile 1998, citato in S. CAVALLI, *Avere ragione avendo torto*, cit., p. 91.

²⁰ Il termine di paragone è la forma gaddiana, che invece culmina nel caos e nel grottesco con intento svalorizzante; Buzzi stesso rifiuta ogni accostamento al lavoro di Gadda, a eccezione dell'ovvia istanza innovatrice. Per approfondimenti si veda A. DORIA, *Buzziana. Conversazione con Giancarlo Buzzi*, anche online all'indirizzo <http://www.giancarlobuzzi.it/antonella-doria/> (ultima consultazione: 12/12/24); S. CAVALLI, *Avere ragione avendo torto*, cit., p. 93; EAD., *Buzzi e il romanzo sperimentale*, in EAD. (a cura di), «*Odisseo peregrinare*». *L'opera letteraria di Giancarlo Buzzi*, Novara, Interlinea, 2015, p. 103.

²¹ G. BUZZI, *La poesia italiana del '900. Reazione al provincialismo*, in «L'educatore italiano», 2 (1954), 3, p. 18.

²² Id., *Boiardo novelliere*, in «Saggi di umanismo cristiano», 3 (1948), 4, pp. 69-78; Id., *Nota ad Annibal Caro*, in «Saggi di umanismo cristiano», v (1950), 1, pp. 67-77; Id., *Ritorno di Moretti*, in «Saggi di umanismo cristiano», v (1950), 2, pp. 67-72.

²³ Id., *Appunti su Gozzano*, in *Studi letterari-filosofici-storici*, Milano, Bocca, 1950, pp. 203-231 (Studia Ghisleriana, ser. II, 1).

Wojtowicz²⁴ e l'anno successivo viene pubblicata la sua tesi di laurea su Grazia Deledda, la cui stampa presso l'editrice Bocca è finanziata dal Collegio Ghislieri²⁵. Il relatore Luigi Fassò ne individua nella nota introduttiva la straordinaria finezza critica e la capacità di analisi limpida e penetrante, quest'ultima considerata in senso negativo in alcune critiche uscite sul «Corriere della Sera» e su «Vita e Pensiero»²⁶: Antonio Baldini la giudica «impegnativa ma certamente troppo giovanilmente ingenerosa», mentre Ines Scaramucci ne loda l'obiettività, la libertà e la serietà d'impegno, pur riconoscendovi «la disincantata spregiudicatezza» e «talune troppo recise prese di posizione». Non si può divergere eccessivamente da questi giudizi, dal momento che, leggendo la monografia buzziana, è frequente incappare in opinioni *tranchant* sulla Deledda, sulla sua prosa, sulla giuria che le conferì il Nobel e sugli editori che ne continuavano a ripubblicare a solo scopo di lucro anche le opere secondarie e di minor qualità²⁷, per quanto il giovane critico lodi *Canne al vento*. Dal momento che intercorrono solamente tre anni fra questo lavoro, seguito nel 1954 da un contributo in rivista su Elio Vittorini²⁸, e l'inserito sui poeti novecenteschi nell'«Educatore italiano», non stupisce il fatto che il carattere tagliente di certi pareri buzziani abbia investito anche gli autori dei quali tratta sulla rivista. Per quanto maggiormente contenuti, i giudizi severi non mancano: per esempio, Alfonso Gatto, nonostante le «doti eccezionali», viene definito «danneggiato dalla violenza del suo temperamento e dall'entusiasmo», anche se in chiusura la posizione viene mitigata come segue: «Lo preferiamo così, turbolento e generoso, disordinato e impulsivo: perché dov'è il suo difetto è la sua virtù»²⁹. La maggior misura è altresì motivabile con un fatto metodologico: Buzzi specifica, infatti, che un giudizio critico esatto («esatto naturalmente nella misura in cui un giudizio critico può essere, cioè fondato su ragioni storiche abbastanza concluse») su autori contemporanei ancora attivi è impossibile, dal momento che subentrano sia il gusto personale del critico sia i naturali cambiamenti dello scrittore nel percorso evolutivo della propria produzione, motivo per cui ritiene possibile stabilirlo solo

²⁴ E. WOJTOWICZ, *Poesie*, con un saggio introduttivo di G. Buzzi, Sesto San Giovanni, Azienda Libreria Ambrosiana, 1951.

²⁵ G. BUZZI, *Grazia Deledda*, Milano, Bocca, 1952.

²⁶ A. BALDINI, *Tastiera*, in «Corriere della Sera», 19 marzo 1953; I.S. [=I. SCARAMUCCI], «Grazia Deledda» di Giancarlo Buzzi, in «Vita e Pensiero», 38 (1955), 8, p. 489.

²⁷ G. BUZZI, *Grazia Deledda*, cit., pp. 57-64 e 168.

²⁸ Id., *Vittorini, generosità e pericolo*, in «Saggi di umanismo cristiano», IX (1954), 2, pp. 27-29.

²⁹ Id., *Alfonso Gatto*, in «L'educatore italiano», 2 (1955), 12, p. 16.

per tutti i poeti precedenti a Eugenio Montale. «Per quelli che vengono dopo», aggiunge, «vogliamo ancora lasciarci guidare dal nostro impulso, concedere a noi e ad essi la possibilità di mutare»³⁰.

È molto probabile che l'inserito letterario sia stato assegnato a Buzzi grazie alla mediazione di Cesare Angelini, che ne aveva ospitato i contributi giovanili nei «Saggi di umanesimo cristiano» e che quello stesso anno scrive diversi articoli sull'«Educatore italiano»³¹. D'altra parte, il panorama intellettuale intorno all'ateneo pavese doveva essere ben noto a Gustavo Bontadini, che vi aveva insegnato sino a tre anni prima dell'uscita del primo numero dell'«Educatore italiano»: il coinvolgimento di personalità di spicco provenienti sia da questo ambiente sia da quello dell'Università Cattolica sono certamente motivabili con l'interesse del direttore a coinvolgere autori di cui aveva già potuto saggiare la competenza.

Per ciò che concerne i contenuti dell'inserito buzziano, è opportuno approfondire gli aspetti che interessano trasversalmente tutti gli articoli; in particolare, gli affondi critici sulla poesia del Novecento e sulle caratteristiche che un componimento poetico deve avere per essere considerato valido, nonché alcune riflessioni sul ruolo del critico letterario.

Secondo Buzzi, è una buona poesia quella che dà voce all'interiorità dell'autore attraverso una forma equilibrata, ma non eccessivamente sorvegliata. Già in *Intorno al Diario d'Algeria* aveva parlato di «memoria sonora o figurativa», spiegando che i versi migliori di Sereni, come d'altra parte i migliori di ogni poeta, provengono necessariamente dalla memoria, capace di riportare le cose «alla meraviglia e alla stupefatta scoperta». La necessità del dialogo del poeta con la propria interiorità si incontra anche nell'articolo su Saba, giudicato da Buzzi colui che «tra i poeti novecenteschi [...] tiene il primo posto»³², autore di «alcune poesie alla cui altezza nessun contemporaneo è giunto»: il critico sottolinea che «il dono del poeta [è] più magnifico quanto più egli

³⁰ Id., *La poesia italiana del '900. Ermetismo e no*, cit., p. 19.

³¹ Per la rubrica *Religione* sono usciti a suo nome *Sentir messa* (1994, 1), *Cielo* (1954, 2), *Città con stella in fronte* (1954, 6), *Invito in Terra Santa* e degli approfondimenti su alcune parabole (3, 4, 7), ma ha scritto anche di letteratura, con *Del rileggere i capolavori e Tre variazioni: Il Manzoni e il Croce; Il Manzoni e G.A. Borgese; Il Manzoni e Moravia* (1955, 17).

³² Giancarlo Buzzi ha manifestato a più riprese il suo apprezzamento nei confronti di Saba: non solo è stato invitato come relatore a una serata commemorativa in suo onore, tenutasi il 13 settembre 1957, ma ha anche intrattenuto con lui una corrispondenza, della quale sono conservate alcune lettere nel Fondo Buzzi. Ha iniziato senza concluderlo un saggio sul *Canzoniere*, e ha recensito il volume di Saba intitolato *Ricordi, racconti. 1919-1947*, uscito nel 1956. Il suo più grande omaggio al poeta è stato però l'inserimento di alcune citazioni sabiane nei suoi romanzi: si veda a tal proposito S. CAVALLI, *Avere ragione avendo torto*, cit., pp. 107 e 110.

avrà saputo scavare alle proprie radici, di sé preoccuparsi, denudare il cuore»³³. Il tema del cuore torna anche nell'articolo su Penna, questa volta inteso in riferimento alla capacità del poeta di comunicare con le più profonde pieghe dell'animo umano: «vorremmo qualcosa di più», scrive Buzzi in relazione ai componimenti di Penna da lui giudicati troppo circoscritti e frammentari, per quanto sintomatici di un dominio della parola «perfetto e castigato», «vorremmo una poesia che dicesse chiaramente se Penna sa toccare zone profonde, se conosce il cuore dell'uomo, se può comunicare una verità»³⁴. La trasmissione di questa verità profonda è necessario che avvenga, però, attraverso la forma di un «compatto e armonioso canto», in un discorso poetico dalla «limpida ed aurea concentrazione»³⁵. A tal proposito, percorrendo lo sviluppo della poesia novecentesca, Buzzi individua nel futurismo e nel crepuscolarismo una funzione di reazione al provincialismo letterario, rappresentato da quella poesia incapace di valicare i confini nazionali a causa di un uso forzato della retorica (nel caso del futurismo) o di una certa autoreferenzialità (nel caso del crepuscolarismo); questo terreno fertile, ma di per sé immaturo, consente a suo parere la nascita e lo sviluppo di un «canto puro e nuovo» attraverso le voci di Campana, Onofri, Rebora, Saba e Ungaretti, che riescono a dar vita alla «fresca misura, all'equilibrio e alla lucentezza di cui la poesia vive»³⁶. Buzzi si dice consapevole dell'impossibilità di determinare quanti e quali degli autori da lui selezionati per l'inserito sono destinati a sopravvivere, ma afferma di essere convinto della validità della loro maniera di far poesia, del loro «mondo e linguaggio», considerandoli «i più adatti a un discorso illustrativo ed esemplificativo»³⁷. Ne riconosce comunque alcuni diffusi difetti: l'eccessiva raffinatezza culturale, che li conduce a vigilarli eccessivamente³⁸; la mancanza di naturalezza, probabile conseguenza dell'esagerata sorveglianza, da cui scagiona solamente Caproni³⁹; le

³³ G. BUZZI, *Umberto Saba*, cit., p. 18.

³⁴ Id., *Sandro Penna*, in «L'educatore italiano», 2 (1955), 13, p. 21.

³⁵ Questi caratteri sono attribuiti alla poesia di Saba, in contrasto con quella di altri poeti: infatti, la «limpida ed aurea concentrazione» non è stata raggiunta né dai decadenti né dai crepuscolari, per i quali è rimasta solamente un anelito, né dagli ermetici, che l'hanno ottenuta episodicamente, né da tanti altri in generale, per cui è diventata semplicemente «prosa senza speranza di slanci» (Id., *Umberto Saba*, cit., p. 19).

³⁶ Id., *La poesia italiana del '900. Reazione al provincialismo*, cit., p. 18.

³⁷ Id., *La poesia difficile*, cit., p. 29.

³⁸ Id., *Vittorio Sereni*, cit., p. 19; Id., *La poesia difficile*, cit., p. 29.

³⁹ «Il problema, per un artista del Novecento, ci sembra sia, valicando un limite difficile, quello di raggiungere naturalezza, fosse pure l'ardua naturalezza rimasta possibile in un

«esitazioni, involuzioni e mancanza di forti direttive», proprie di tanta parte della poesia a lui contemporanea a eccezione della produzione di Luzi, che è invece «un'ascesa, un perfezionamento continuo»⁴⁰; infine, l'oscurità, la tendenza ermetica – elementi che secondo Buzzi esulano dal dibattito intorno all'ermetismo in quanto tale e dall'idea, quindi, di una difesa incondizionata di certi valori di chiarezza – che costituiscono in quel momento storico un attributo legittimo del gusto poetico ormai consolidato ma che non sono giustificabili se eccessivi e volti a mascherare difficoltà compositive e palesi mancanze di «intima chiarezza». A tal proposito, scrive: «ogni tempo ha un modo di denunciare le proprie debolezze: i poeti dei secoli passati le mostravano con la banalità, con la retorica, con la gonfiezza delle immagini, con la sciattezza e la pesantezza del tono: i poeti d'oggi le mostrano con l'oscurità»⁴¹. Nonostante ciò, sostiene che, «ammesse tutte le scorie», la poesia del primo Novecento riesce, specialmente attraverso l'arte di Saba, Ungaretti e Montale, a raggiungere validi livelli di qualità, tanto da renderne possibile il confronto col «rimpianto e vezzeggiato Ottocento»: a suo parere, è proprio lo spegnersi della necessità di confrontarsi polemicamente coi componimenti degli autori ottocenteschi che ha consentito ai migliori poeti del ventesimo secolo di raggiungere culmini di elevatezza armonica assolutamente indiscutibili. Chiaramente, gli esempi di Ungaretti, Montale e Saba, «che indirizzarono su una nuova strada la poesia italiana imprimendo al secolo un'impronta incancellabile»⁴², sono quelli con cui gli autori delle ultime generazioni devono confrontarsi, ripercorrendone i passi e subendone inevitabilmente l'influsso: fra questi menziona Vittorio Sereni, giudicando negativamente l'ovvietà di certi commenti critici che ne sottolineano la dipendenza da Saba, Ungaretti e Montale.

A tal proposito, si trovano nell'inserito interessanti affondi sul mestiere del critico. Buzzi considera la possibilità che qualcuno formuli giudizi sul suo lavoro: «ci rendiamo conto del rischio di questa asserzione che potrebbe esser tacciata di temerarietà»⁴³, scrive in merito all'evidente trasporto dichiarato nei confronti della poesia di Saba. Eppure, è consapevole del fatto che il giudizio critico, per sua natura, non può mirare all'assoluta obiettività ed è di conseguenza passibile d'errore, purché

mondo artefatto e viziato. Troviamo nei versi di Caproni questa naturalezza, che è poi lo stesso amore alla vita di cui parlavamo» (Id., *Giorgio Caproni*, in «L'educatore italiano», 2 [1955], 16, p. 18).

⁴⁰ Id., *Mario Luzi*, in «L'educatore italiano», 2 (1955), 15, p. 19.

⁴¹ Id., *La poesia difficile*, cit., p. 30.

⁴² Id., *Vittorio Sereni*, cit., p. 19.

⁴³ Id., *Umberto Saba*, cit., p. 18.

lo sbaglio venga fatto «animosamente, così che [...] stimoli la ricerca e dia frutto»⁴⁴; riflette, a tal proposito, sulla selezione degli autori inclusi nell'inserto, elencando i nomi di coloro che si è trovato costretto a omettere: si augura che le sue eventuali mancanze vengano riconosciute dai lettori e costituiscano il pretesto per riflettere su quali poeti meritino maggior spazio e siano con più probabilità destinati a sopravvivere. Buzzi non apprezza né i critici che fingono di aver compreso tutto di quanto commentano, ostentando eccellente acume interpretativo, né coloro che parlano di poesia senza analizzare i componimenti per individuare «dove la poesia sta e perché ci sta»⁴⁵. Più in generale, non apprezza la superficialità di tutti coloro che leggono la poesia contemporanea o per disdegnarla a prescindere o per compiacersene oltre misura: «tanto troviamo viziosa la negazione a tutti i costi, la negazione pigra e superficiale, quanto l'accettazione indiscriminata, che non viene da partecipazione ma da vezzo culturale»⁴⁶. Spiega che entrambi questi atteggiamenti conducono alla polemica, che di per sé ha conseguenze dannose; al contrario, l'atteggiamento che sarebbe opportuno adottare è quello di coloro che sanno «affrontare la poesia contemporanea con spirito aperto», osando ammetterne pregi e difetti⁴⁷.

3. *La corrispondenza fra Giancarlo Buzzi e i poeti dell'inserto: due lettere di Giorgio Caproni*

Parte del patrimonio del Fondo Buzzi è costituito proprio dalla sua corrispondenza epistolare con molte delle personalità più in vista del panorama letterario ed economico-aziendale dell'Italia di quegli anni: tra gli altri, Dino Buzzati, Italo Calvino, Alfonso Gatto, Giovanni Giudici, Eugenio Montale, Umberto Saba, Vittorio Sereni, Elio Vittorini e Adriano Olivetti. Negli anni delle pubblicazioni sull'«Educatore italiano», Buzzi si mette in contatto con i poeti di cui tratta nell'inserto, per informarli del proprio lavoro e, in alcuni casi, per chiedere loro un parere in merito. È conservata una lettera di Giuseppe Ungaretti dell'11 febbraio 1955, il quale ringrazia Buzzi dell'articolo dedicato alle sue poesie, giunta in risposta a una missiva del critico inviata tre giorni prima⁴⁸, una settimana

⁴⁴ Id., *La poesia difficile*, cit., p. 29.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ La lettera di Buzzi a Ungaretti risale all'8 febbraio 1955 ed è conservata presso il fon-

dopo l'uscita del numero della rivista contenente l'approfondimento sul poeta. Vi è inoltre una lettera di Mario Luzi⁴⁹ che lascia intendere che Giancarlo Buzzi tendeva a esporsi con modestia, esprimendo il timore che lo scrittore oggetto dell'articolo si potesse dispiacere per alcuni dei suoi giudizi, e che, perlomeno nel suo caso, sperava in un incontro di persona. Per quanto riguarda altri poeti dell'inserto, manca in quegli anni un carteggio con Vittorio Sereni, anche se il rapporto tra i due scrittori doveva essere stato molto vivace in altri periodi, dal momento che i due si vedevano quotidianamente perché lavoravano presso la Pirelli in uffici attigui; né si trovano lettere di Alfonso Gatto, probabilmente perché i due, essendo molto amici, erano soliti incontrarsi di persona o sentirsi telefonicamente. Esistono inoltre, come già accennato, alcune lettere di Umberto Saba⁵⁰.

Esamino qui due lettere di Giorgio Caproni, inviate dopo la pubblicazione dell'articolo uscito sul n. 16 del 15 maggio 1955 dell'«Educatore italiano»: la prima, del 16 maggio, è un ringraziamento per l'articolo; la seconda, del 25 maggio, contiene degli apprezzamenti sull'inserto e una manifestazione di disponibilità per un incontro di persona a Roma. Esistono nel Fondo Buzzi anche altre due lettere di Caproni, di poco successive: quella del 16 giugno risponde a una richiesta di informazioni bio-bibliografiche, rivolta anche a Mario Luzi nello stesso periodo⁵¹, probabilmente ai fini di un'iniziativa culturale in seno alla Olivetti che avrebbe visto protagonisti alcuni volti della scena poetica contemporanea; quella del 7 marzo dell'anno successivo, invece, contiene le scuse del poeta, che si dice impossibilitato per ragioni personali a preparare un'ulteriore conferenza chiestagli da Buzzi, ma di aver pronto un intervento per la Olivetti, il quale probabilmente si è tenuto la settimana successiva a Ivrea col titolo *Conferenza: Un'esperienza poetica*⁵².

do Giuseppe Ungaretti dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, a Firenze. Si veda la scheda al seguente indirizzo: <https://opera-vieusseux.nexus.it/it/record/ID00002128?ref=ricerca> (ultima consultazione: 11/11/2024).

⁴⁹ Questa lettera di Luzi non riporta una data, ma risale senz'altro al periodo nel quale è uscito l'inserto a lui dedicato, pubblicato nel n. 15 del 1° maggio 1955.

⁵⁰ I carteggi di Saba sono oggetto di un ampio lavoro di ricerca attualmente in corso. La corrispondenza Buzzi-Saba, accompagnata da un approfondimento sul rapporto, anche intratestuale, fra i due, meriterebbe uno spazio dedicato.

⁵¹ Anche questa seconda lettera di Luzi non riporta la data, ma sicuramente risale al 1955 ed è successiva a quella citata precedentemente. Il poeta denuncia ironicamente la propria inadeguatezza nel tenere discorsi pubblici, e con grande modestia introduce la propria biografia, non dimenticando di far riferimento al dibattito intorno alla questione ermetica che interessò diverse sue raccolte.

⁵² L'ipotesi è che si tratti dell'evento menzionato in questa pagina dell'archivio digita-

Ecco la prima lettera:

Roma, 16 maggio 1955

Gentilissimo Buzzi,

Ho letto con piacere, nell'Educatore italiano, la sua nota che mi riguarda. La ringrazio, col cuore, per la sua attenzione, e soprattutto per la cordialità e libertà del suo giudizio.

Sono certo che il suo scritto mi sarà utile, e perciò la ringrazio anche per questo suo graditissimo aiuto.

Coi più cordiali saluti, mi creda suo devotissimo

Giorgio Caproni
Viale dei Quattro Venti, 31 – Roma

Il poeta considera il giudizio del critico cordiale e libero: in effetti, Buzzi loda da diversi punti di vista il talento poetico di Caproni, sottolineando dei suoi versi l'originalità contenutistica e la musicalità «fluida e cantante». Del primo aspetto, pone in evidenza lo scostamento della produzione del poeta dai temi della lirica contemporanea, incentrata su questioni contingenti e per questo maggiormente sottoposta sia all'attenzione sia alla polemica da parte del pubblico; Caproni, al contrario, lavora in disparte, e i suoi componimenti poetici sono legati alla memoria, sembrano «non avere un tempo»: la sua «confidenza nelle cose» conferisce alla sua poesia «una sensazione di costruttivo, di amore alla vita», una rara naturalezza. Per ciò che concerne i mezzi tecnici, lo considera un innovatore tra i «più importanti e più tormentati»: in questo risiede, secondo Buzzi, la sua modernità rispetto ai tempi. In effetti, si può affermare che in questo aspetto il critico non si sia sbagliato ma che, anzi, abbia individuato nella poesia di Caproni un germoglio che sarebbe poi sbocciato in altre raccolte successive: «il tono della sua poesia ci fa attendere da lui ancora una ricerca stilistica che non sappiamo a quali risultati potrà condurre», scrive Buzzi, cogliendo in potenza quelle singolari caratteristiche formali che saranno proprie delle ultime raccolte, ma mancando di immaginare quanto in realtà esse si sarebbero scostate dall'apprezzata vitalità, dall'idillio, per quanto precario, di *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938) e *Finzioni* (1941), per esplorare – altrettanto, se non più sapientemente – temi come il male, l'assenza di Dio e l'interiorità psichica. L'unico appunto negativo da parte di Buzzi riguarda la tendenza all'ermetismo inteso come oscurità di parola – e quindi di pensiero – che rende difficile al lettore la decodifica di un'immagine che diviene arbitraria. «Diventa motivo di lode che a Caproni si possa

imputare solo questo difetto e non altri vizi più profondi», aggiunge però per stemperare la severità del giudizio, meritando forse anche per questa ragione gli attributi di «cordialità e libertà» in riferimento al suo lavoro critico. D'altra parte, anche Mario Luzi nella prima fra le due lettere qui citate ravvisa gli stessi pregi nell'articolo buzziano a lui dedicato: ne loda la puntualità, la comprensione e la correttezza interpretativa e sottolinea che, pur concentrandosi maggiormente sugli aspetti positivi, non alimenta la vanità ma, al contrario, invita a un mantenimento saldo dei propositi più veri.

In chiusura all'articolo, Buzzi inserisce due poesie dalle *Stanze della funicolare, 1944* e un componimento anepigrafo dalla sezione intitolata *I lamenti*⁵³, pubblicate tre anni prima. Le ragioni della scelta non sono specificate in questa sede, ma è sicuramente possibile estendere il criterio esplicitato nell'articolo su Luzi, nel quale Buzzi chiarisce che le poesie selezionate sono, semplicemente, quelle che più gli sono piaciute. Sceglie due sonetti caratterizzati dalla tendenza caproniana ad adattare la forma classica in chiave moderna, tramite l'assenza di ripartizione in strofe e le variazioni metriche e retoriche volte a rendere il ritmo frammentato e per questo, secondo Buzzi, «vivificato». Il tema bellico, che interessa entrambi i componimenti e ricorre in questa raccolta come nella precedente, *Cronistoria* (1943), mette in luce una sensibilità che comprende e supera, sfociando nell'angoscia, la malinconia che Buzzi aveva individuato come uno dei sentimenti capaci di suscitare nella poesia di Caproni «una frequente corposità, una concretezza di oggetti»: in sostanza, si tratta di due esempi che, paradossalmente, sembrano negare la vitalità della lirica caproniana, tanto lodata da Buzzi, ma che in realtà mettono in luce la sua capacità di rappresentare il dramma attraverso una parola limpidamente efficace pur nella sua durezza. Così, termini come «morte» e «sangue» vengono sinesteticamente accompagnati dal suono del pianoforte, in un caso, e dal rumore delle bottiglie sulle carrette del latte, nell'altro, nonché dalla sensazione opprimente della scarsità di luce, che impedisce la chiarezza visiva – a eccezione della visione del giornale, sede di notizie infauste, connotato in *1944* anche dal riferimento olfattivo «afrore» – e consente alla dimensione uditiva di prendere il sopravvento. Contribuisce a infondere calore, anche se per la sola ragione dell'introduzione di un 'tu' che apre alla dimensione dialogica, l'invocazione alla persona amata, che compare in entrambe le liriche e risponde alla necessità dell'«io» di ricevere conforto nell'angoscia.

La seconda lettera di Caproni risponde forse a una richiesta da parte

⁵³ Quando le poesie vengono nuovamente raccolte nel *Passaggio di Enea*, pubblicato nel 1956, la seconda assume il titolo *Strascico*.

di Buzzi di ricevere un'opinione sull'intero inserto letterario, dal momento che l'articolo su di lui cade in chiusura alla disamina dei diversi poeti. Non si può dire con certezza quale fosse il contenuto della lettera del critico dal momento che in entrambi i fondi Caproni mancano le lettere di Buzzi⁵⁴. Potrebbero essere due le possibili ragioni per cui Buzzi si è rivolto proprio a Caproni: da un lato, perché, in quanto insegnante delle scuole elementari, poteva potenzialmente essere un lettore attento e assiduo della rivista, dall'altro perché si era già occupato del rapporto fra i giovani e il testo poetico in un'intervista del 1949⁵⁵, e poteva dare quindi un'opinione sul contenuto dell'inserto buzziano anche in riferimento ai destinatari. Di seguito, il testo della lettera:

Roma, 25 maggio 1955

Caro Buzzi,

Sì, ho visto e apprezzato, soprattutto per la loro misura, le sue precedenti note letterarie nell'Educatore. La sua opera è veramente meritevole di plauso, perché rinfresca l'aria a volte viziata delle nostre aule scolastiche. Non soltanto di quelle delle elementari, si capisce, ma di tutte.

Se avrà occasione di capitare a Roma, questo è il mio numero telefonico: 589814. Non so che effetto le farà il conoscermi, perché sono un pessimo conversatore e non ho l'abito dell'intellettuale. Ma per me sarà un piacere grandissimo incontrarmi con lei, che, ne sia certo, considero amico.

Ancora grazie, e saluti cari

Suo Giorgio Caproni

Al di là delle note personali in chiusura, che rivelano il già noto garbo modesto di Caproni, è interessante soffermarsi sulle righe che fanno riferimento all'istruzione e al contributo buzziano all'innovazione dei testi poetici veicolati nelle aule di tutti i gradi di scuola. Caproni aveva ben presente la situazione delle classi elementari, nelle quali insegnava ormai da vent'anni⁵⁶ con slancio e passione, considerando questa occupazione non come un ripiego ma come un'attività di pari dignità a quella del poeta: nei suoi registri⁵⁷ emergono osservazioni pedagogico-didattiche che mettono in luce la modernità del suo modo di fare scuola, più allineato a quello di grandi innovatori come Mario Lodi e don

⁵⁴ Sono stati interrogati per questa ricerca i cataloghi del Fondo Caproni presso l'Archivio contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Vieusseux e del Fondo Caproni presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

⁵⁵ G. CAPRONI, *La poesia e i ragazzi*, in «Mondo operaio», 14 maggio 1949.

⁵⁶ Giorgio Caproni insegnò in Val Trebbia e ad Arenzano (1935-37), poi a Roma alla «Giovanni Pascoli» (1938-1951) e alla «Francesco Crispi», dove rimase sino al 1973.

⁵⁷ Si veda G. CAPRONI, *Registri di classe*, a cura di N. Quarenghi, Milano, Garzanti, 2023.

Milani che a quello di alcuni suoi colleghi che usavano ancora punizioni e bacchettate. Nonostante ciò, Caproni sceglie di non allinearsi ad alcun movimento pedagogico, non formalizza un metodo, e talvolta non riesce a non esprimere lo sconforto provocatogli dalle fatiche della sua professione⁵⁸. Anche nella scuola come nella poesia, pur lavorando in disparte, senza intenti di protagonismo, offre un contributo eccezionale, imprimendo negli alunni ricordi indelebili di attenta amorevolezza. Non fa mai convergere le due esperienze, quella come poeta e quella come docente: sostiene che l'insegnamento è «un'attività ben normale, non poeticizzabile»⁵⁹ e nei suoi versi l'infanzia non è un tema ricorrente, anzi, non è nemmeno concepita come tale⁶⁰. Allo stesso tempo, però, non manca di interrogarsi sul rapporto fra poesia e infanzia e su quali poesie proporre ai bambini e come farlo. Nella citata intervista *La poesia e i ragazzi* riflette sul fatto che i bambini, a suo parere, faticano ad apprezzare la poesia perché mancano loro esperienze, memorie e rimandi culturali che, costruiti nel tempo, sono quelli che consentono alle persone mature di comprendere i riferimenti dei poeti; d'altra parte, crede che i più piccoli si mostrino sensibili al suono e al ritmo, che esercitano con piacere. In quel periodo, Caproni legge ai suoi scolari le poesie di Carducci⁶¹, attento a proporre loro versi dotati di musicalità orecchiabile o componimenti dal carattere narrativo, capaci di muovere la fantasia, ma anche Pascoli, Novaro, Valeri e Schwarz⁶². Nel dicembre 1953 si imbarca in un progetto editoriale con Carlo Betocchi e Libero Bigiaretti per la realizzazione di un'antologia di testi poetici per le scuole elementari: nel carteggio fra Caproni e Betocchi i riferimenti a questo lavoro continuano fino all'agosto dell'anno successivo, momento in cui altri impegni e progetti li distolgono dal proposito, o perlomeno li spingono a rinviarlo a data da destinarsi⁶³. Nel corso della sua carriera scolastica,

⁵⁸ Scrive a Betocchi nello stesso periodo della corrispondenza con Buzzi: «4 giugno 1955 [...] di nuovo son ripreso da una delle mie solite crisi nervose. Forse è colpa della scuola che mi ammazza»; e poi il 20 settembre dell'anno successivo: «Dal 24 avrò gli esami. Ma sono così stanco della scuola, dove – proprio – non so cosa insegnare!» (G. CAPRONI - C. BETOCCHI, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di D. Santero, Lucca, Pacini Fazzi, 2007, pp. 152 e 177).

⁵⁹ G. CAPRONI, *Registri di classe*, cit., p. 14.

⁶⁰ Si veda E. DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 114.

⁶¹ M. BACIGALUPI - P. FOSSATI, *Giorgio Caproni maestro*, Genova, Il melangolo, 2010, pp. 228-229.

⁶² *Ibidem*, p. 266.

⁶³ Per approfondimenti si veda *L'avventura di un libro di testo*, in M. BACIGALUPI - P. FOSSATI, *Giorgio Caproni maestro*, cit., pp. 261-270.

Caproni cambia idea sul rapporto poesia-ragazzi, maturando una maggior fiducia nella ricettività dell'infanzia e convincendosi dell'infondatezza dell'idea che i bambini non possano avere uno sguardo serio e illuminante sulla realtà; una fra le prime svolte avviene proprio contestualmente all'avvio del progetto antologico, quando nel dicembre 1953 annota nel registro di classe: «Oggi m'è capitato un fatto nuovo, niente affatto convinto d'esser compreso ho letto *La Madre* di Ungaretti. Un poeta moderno, 'difficile'! Be', devo rivedere le mie opinioni al proposito, e abbassare la mia superbia. I ragazzi sono rimasti entusiasti di quella poesia, e l'hanno saputa 'spiegare' benissimo!»⁶⁴. Da quel momento in avanti, inizia a proporre ai suoi alunni anche qualche componimento di Foscolo, ma con misura, convinto che l'eccessiva aulicità di linguaggio rappresenti un limite tanto quanto gli eccessivi infantilismi⁶⁵, sino a giungere, nei suoi ultimi anni di insegnamento, dal 1971 al 1973 – occupandosi di un progetto sulla poesia che lo porta ad andare «in giro per le scuole di Roma con in mano libri di versi» per «sollecitare l'interesse ma senza forzare» dal momento che «la poesia non si può spiegare come la geometria»⁶⁶ – a essere conosciuto come «il maestro che [...] legge e commenta poesie di antichi e di moderni, Dante e Leopardi, ma anche Ungaretti, Montale, Saba, Sbarbaro, Palazzeschi, Cardarelli, Bertolucci, de Libero, Penna, Sinisgalli, Gatto, Sereni, e altri»⁶⁷.

In questo quadro, non sembra sbagliato considerare la sua lettera del 25 maggio 1955 a Buzzi come una delle prime manifestazioni della convinzione che i poeti a lui contemporanei possono, e anzi devono, essere proposti in tutti i gradi di scuola, di modo che con la loro freschezza rinnovino quell'«aria viziata» derivata dall'uso a scopo didattico di soli componimenti poetici semplici e orecchiabili, perlomeno nel caso della scuola elementare.

In conclusione, sembra opportuno avanzare l'ipotesi che la lettera di Caproni abbia in qualche modo influito sulla chiusa buzziana dell'articolo del 10 giugno 1955, pubblicato sull'«Educatore italiano» come ultimo contributo per l'inserito letterario. Il già menzionato affondo implicitamente rivolto agli insegnanti, incentrato sulla necessità di accan-

⁶⁴ G. CAPRONI, *Registri di classe*, cit., p. 161.

⁶⁵ Si vedano i riferimenti in M. BACIGALUPI - P. FOSSATI, *Giorgio Caproni maestro*, cit., p. 231.

⁶⁶ Si tratta della seguente intervista: E. MANCA (a cura di), *Su e giù come un minatore*, in *I ferri del mestiere*, supplemento dell'«Unità», 15 dicembre 1989, citato in G. CAPRONI, *Registri di classe*, cit., p. 307.

⁶⁷ L. BIGIARETTI, *Signor maestro, ancora una poesia*, in «Il Giorno», 7 aprile 1973, ora in L. BIGIARETTI, *Profili al tratto*, Roma, Aracne, 2003, p. 73, citato in M. BACIGALUPI - P. FOSSATI, *Giorgio Caproni maestro*, cit., pp. 265-266.

tonare nelle classi gli autori del passato, o perlomeno di reconsiderarli alla luce di quelli del presente, per lasciare spazio alla cultura viva, altro non è che un'eco dell'idea caproniana del rinfrescare «l'aria a volte viziata delle [...] aule scolastiche». Questa manifestazione di attenzione da parte del critico nei confronti del contesto nel quale il suo inserto avrebbe potuto avere risonanza è un *unicum* all'interno della trattazione di Giancarlo Buzzi, molto distante nel tono e nel contenuto dalle premesse esposte nei primi due articoli introduttivi, che sembrano invece rivolte a un pubblico di generici lettori colti: in sostanza, una dimostrazione assai probabile dell'influenza del poeta-maestro.

SILVIA CAVALLI

Dino Buzzati, Giancarlo Buzzi e la «croce» di Kafka

Milano, 15 ottobre 1953¹

Caro Giancarlo Buzzi, è molto difficile, mi creda, scriverle dopo avere letto il suo saggio critico sui miei scritti. Sono rimasto sorpreso, sbalordito per tanto onore e per tanta bontà. Io non posso che dirle grazie ma un grazie è ben poco di fronte a ciò che lei ha fatto. Il bello è che non posso neppure fare le lodi del suo saggio, perché indirettamente farei le lodi di me stesso. Ma, indipendentemente dalle sue valutazioni critiche, posso dirle che il suo articolo mi ha fatto un piacere immenso per due motivi, specialmente: il primo consiste nella gioia di una altrui piena comprensione, per cui lei intuisce fino in fondo le cose più mie; il secondo è il calore umano e la simpatia, così rari nei critici italiani, con cui lei considera i miei lavori; per cui è portato a interpretare a mio vantaggio proprio quello che altri giudicano difetto e colpa. Grazie, intanto, di avermi alquanto sollevato del peso di Kafka, diventato da parecchi anni la mia croce; tanto più che, se mi accusano di derivazioni, influenze ecc..., evidentemente io non posso reagire perché sarebbe eccessivamente ridicolo, come una donna che disprezzata dagli uomini si mettesse a protestare: "Avete torto, non capite niente, io sono bella!".

Certo un autore di fronte al critico, quando il critico fa sul serio e prende il problema di petto, si trova imbarazzato. E alcune cose, sinceramente, non le afferra, anche se riconosce che possano essere vere. Per esempio, le sue riserve circa i miei elzeviri che pure, dal punto di vista della loro nascita e fattura, non differiscono affatto dagli altri miei racconti (eccezion fatta per quelli dichiaratamente occasionali, tratti da recenti avvenimenti). Ma devo aggiungere che anche altri mi hanno detto la stessa cosa.

Resta poi da considerare il dramma dell'invecchiamento; di fronte al quale ci si sente disarmati e spaventatissimi. Come accorgersene? Esso non consiste, io penso, nel fatto che si ricalchino gli stessi temi o si adottino le medesime tonalità; perché in questo caso ogni scrittore comincerebbe a invecchiare imme-

¹ Lettera di D. Buzzati a G. Buzzi, Milano, 15 ottobre 1953, autografa su carta intestata «Il Nuovo Corriere della Sera. Redazione». La lettera è conservata nel Fondo Giancarlo Buzzi, serie Carteggio, dell'Archivio della letteratura cattolica e degli scrittori in ricerca (ALCaSiR) presso gli Archivi Culturali della Biblioteca d'Ateneo dell'Università Cattolica della sede di Milano (d'ora in poi Fondo Buzzi). Si ringraziano Lorenzo Viganò, gli eredi di Dino Buzzati e gli eredi di Giancarlo Buzzi per averne autorizzato la pubblicazione.

diatamente dopo il suo primo libro (ogni scrittore infatti, ogni artista anzi, ha da dire una sola cosa, sulla quale fatalmente torna a rimestare tutta la vita[]); e perciò una grande valvola di salvezza è rappresentata dall'intreccio, vedi romanzo dell'800, per cui *La certosa di Parma* differisce da *Rosso e Nero* mentre i libri di Proust sono uno identico all'altro. Come accorgersene? Forse l'unico sistema per evitarlo è di non scrivere se non quando "se ne ha bisogno"; ma anche qui come è facile ingannarsi...

Basta. Non sarò mica io adesso a imbastire una disquisizione critica, sarebbe veramente di pessimo gusto, no?

Perciò la saluto. E la prego, se ha tempo e voglia, di venirmi qualche volta a trovare (per esempio io sono mattina e pomeriggio qui al «Corriere»); anche se, dopo i primi cordiali saluti, non sapremo cosa dirci, così infatti succede nella vita.

Ancora grazie da

Dino Buzzati

1. È il settembre 1953 quando un ventiquattrenne Giancarlo Buzzi, ex allievo del Ghislieri a Pavia, pubblica un articolo intitolato *Dino Buzzati scrittore solitario* su «Saggi di umanismo cristiano», la rassegna trimestrale del Collegio Borromeo pubblicata dal 1946 al 1955 e diretta da Cesare Angelini, rettore del convitto pavese². A concepire le pagine su Buzzati non sembra però essere lo stesso giovane che nel 1950 si era distinto al Premio San Babila per versi inediti³ (negli anni successivi la produzione poetica di Buzzi sopravvivrà per scampoli solo all'interno del romanzo *L'amore mio italiano*)⁴ e nemmeno il critico letterario in formazione che ad Angelini consegna le proprie prove. Si direbbe piuttosto che a elaborare l'intervento buzzatiano sia il futuro narratore, intento a rileggere l'opera di uno scrittore attraverso il filtro del proprio sguardo.

Il saggio su Buzzati è il penultimo dei contributi di Buzzi sulla rivista diretta da Angelini. La collaborazione è iniziata nel 1948 con alcune poesie⁵ ed è proseguita con recensioni e note critiche su autori non solo contemporanei: nel settembre 1948 le attenzioni di Buzzi sono infatti

² G. BUZZI, *Dino Buzzati scrittore solitario*, in «Saggi di umanismo cristiano», 1953, 3, pp. 3-12.

³ Le poesie selezionate per il premio si leggono in AA.VV., *Seconda antologia di poeti nuovi (Premio "S. Babila" 1950 - Inediti)*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1951, pp. 51-56.

⁴ Pubblicato nel 1963 nella collana «Il tornasole», diretta da Niccolò Gallo e Vittorio Sereni per Mondadori, il romanzo è articolato in due parti scandite dall'inserimento di alcune filastrocche; cfr. G. BUZZI, *L'amore mio italiano* [1963], nuova edizione riveduta, a cura e con introduzione di S. Cavalli, postfazione di G. Lupo, Roma, Avagliano, 2014, pp. 125-134.

⁵ Sono tre le poesie di Buzzi accolte su «Saggi di umanismo cristiano»: *Anche l'acque* (1948, 2, p. 24), *Anche se il tempo...* (1948, 3, p. 25) e *Sera* (1949, 3, pp. 14-15).

rivolte a Vittorio Sereni⁶, nel dicembre 1948 a Boiardo⁷, nel marzo 1950 alle traduzioni di Annibal Caro⁸, nel giugno 1950 a Marino Moretti⁹, nel settembre 1953 è appunto la volta di Buzzati e nel giugno 1954 uscirà un ultimo saggio su Elio Vittorini¹⁰. Secondo quanto testimoniato dai carteggi d'archivio, almeno in questi ultimi due casi Buzzi fa avere agli interessati un estratto del proprio articolo, tant'è che sia Buzzati sia Vittorini non mancano di ringraziare e replicare alle sue osservazioni¹¹.

In prospettiva critica, l'articolo su Buzzati e la lettera di risposta inviata da quest'ultimo sono di particolare rilievo. Non è possibile sapere se a quell'altezza di anni Buzzi avesse in incubazione il suo primo romanzo, rimasto inedito, del quale si trovano tracce negli scambi epistolari del 1955 con Vittorini e con Carlo Betocchi, oltre che in un biglietto di presentazione firmato da Carlo Bo¹². Di sicuro da qualche tempo vive a Milano e ha abbandonato l'ipotesi di una carriera universitaria a vantaggio di un impiego in azienda, dapprima presso il Touring Club Italiano, poi, dal 1953 al 1955, nell'ufficio pubblicità della Pirelli: un percorso che lo porterà in seguito, tra il resto, a lavorare per l'olivettiano Movimento Comunità, a ideare campagne pubblicitarie per diverse agenzie, a dirigere il marketing della Mondadori e a diventare amministratore delegato della Vallecchi¹³.

⁶ G. BUZZI, *Intorno al "Diario d'Algeria"*, in «Saggi di umanismo cristiano», 1948, 3, pp. 78-80.

⁷ Id., *Boiardo novelliere*, in «Saggi di umanismo cristiano», 1948, 4, pp. 69-78.

⁸ Id., *Nota ad Annibal Caro*, in «Saggi di umanismo cristiano», 1950, 1, pp. 67-77.

⁹ Id., *Ritorno di Moretti*, in «Saggi di umanismo cristiano», 1950, 2, pp. 67-72.

¹⁰ Id., *Vittorini, generosità e pericolo*, in «Saggi di umanismo cristiano», 1954, 2, pp. 27-39.

¹¹ La lettera di Vittorini a Buzzi, autografa e datata 16 luglio 1954, è anch'essa conservata nel Fondo Buzzi.

¹² Il biglietto autografo di Bo, indirizzato a Betocchi e datato 18 luglio 1955, è presente nel Fondo Buzzi in copia fotografica, mentre sono conservate in originale una lettera di Vittorini del 13 settembre 1955 (dattiloscritta su carta intestata «Giulio Einaudi editore») e due lettere di Betocchi del 17 ottobre 1955 (autografa) e del 22 maggio 1956 (dattiloscritta su carta intestata «Vallecchi editore»). Le lettere autografe di Buzzi a Vittorini, datate 26 agosto 1955 e 4 ottobre 1955, si trovano invece nell'Archivio storico Giulio Einaudi editore, sezione Corrispondenza della collana «I gettoni», cartella 5, fascicolo 293, presso l'Archivio di Stato di Torino.

¹³ Per il contributo di Buzzi in campo editoriale, cfr. G.C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 178 e 287, mentre in ambito pubblicitario si segnalano il saggio *La tigre domestica* (Firenze, Vallecchi, 1964; ora a cura di S. Cavalli, prefazione di G. Lupo, Matelica, Hacca, 2011) e le campagne per SEAT Pagine Gialle con fotografie di Aldo Ballo e grafica di Antonio Loiacono (1965) e per il Saggiatore di Alberto Mondadori con fotografie di Ugo Mulas e grafica di Loiacono (1966). Cfr. [n.f.], *Problemi della pubblicità. Pagine Gialle*, in «Sipradue», 1966, 10, pp. 41-45 e G.C., *La*

Il fatto che Buzzi si trovi alla Pirelli nel 1953, quando scrive l'articolo su Buzzati, non è un dettaglio irrilevante e serve a spiegare alcune questioni che si annidano tra le pagine pubblicate su «Saggi di umanismo cristiano». Di lì a qualche anno, infatti, dall'esperienza pirelliana Buzzi ricaverà l'ispirazione per la stesura di un romanzo breve, *Il senatore*, che uscirà nel 1958 nella serie «Scrittori d'Oggi» dell'Universale Economica Feltrinelli e rappresenta – insieme alla *Nuvola di smog* di Italo Calvino – uno dei primi esempi di narrativa aziendale all'alba del miracolo economico. L'ingrandirsi delle realtà imprenditoriali, le gerarchie impiegate e dirigenziali che vanno ramificandosi, i fenomeni di alienazione dei dipendenti ridotti a ingranaggi di un meccanismo, il conseguente senso di angoscia e solitudine reso nella forma di un racconto fantastico: sono tutti elementi presenti nel *Senatore* e devono essere tenuti a mente nel momento in cui si legge l'intervento del 1953.

2. Italo Calvino sarà il primo a formulare per *Il senatore* la definizione di «kafkismo», declinato però in chiave «aziendale»¹⁴. Lo farà in una lettera indirizzata a Buzzi il 5 dicembre 1957, condensando così quella che a suo parere è «una possibilità aperta alla nostra letteratura, per rappresentare certi aspetti della realtà contemporanea»¹⁵. Altri dopo di lui noteranno le convergenze del romanzo con i temi kafkiani: Glauco Cambon, per esempio, amico di Buzzi e anch'egli ex alunno del Ghislieri, autore di una recensione apparsa su «Aut Aut»; ma anche Marco Forti, che a tre anni dalla pubblicazione inserisce *Il senatore* nella rassegna sui *Temi industriali nella narrativa italiana* nel «menabò 4» del 1961¹⁶. L'aspetto del romanzo su cui queste letture mettono l'accento è incontrovertibile: il meccanismo narrativo del *Senatore* è affine alla soppressione del «come se» che per Roland Barthes, sulla scorta di Marthe Robert, è

campagna de *Il Saggiatore*. Una formula nuova per la pubblicità editoriale, in «Sipradue», 1967, 9, pp. 17-32.

¹⁴ Lettera di I. Calvino a G. Buzzi, Torino, 5 dicembre 1957, in I. CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981* [1991], a cura di G. Tesio, con una nota di C. Fruttero, nuova edizione riveduta, Milano, Mondadori, 2022, pp. 238-239: 238. Per la definizione di «kafkismo aziendale» e in genere per la presenza di Kafka nella narrativa di fabbrica, cfr. G. LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2016, pp. 135-173.

¹⁵ Lettera di I. Calvino a G. Buzzi, Torino, 5 dicembre 1957, in I. CALVINO, *I libri degli altri*, cit., p. 238.

¹⁶ Cfr. G. CAMBON, *Per un giovane scrittore*, in «Aut Aut», 1958, 48, pp. 338-341 e M. FORTI, *Temi industriali della narrativa italiana*, in «Il menabò», 1961, 4, pp. 213-239: 227-228.

caratteristica di Kafka¹⁷. E si capisce. Assunto alla Pirelli nel 1953, Buzzi avrà iniziato da subito a rielaborare l'esperienza quotidiana attraverso la lente del fantastico e dell'assurdo, anche se attenderà di trasferirsi nell'Ivrea olivettiana per tradurre il vissuto in scrittura. Kafka ha senz'altro un ruolo, ma non esclusivo e l'articolo dedicato a Buzzati, uscito in quello stesso anno, conferma che sono altri i modelli cui Buzzi guarda¹⁸.

Non sorprende allora che – quasi in previsione delle critiche – uno dei temi che occupa maggiore spazio in *Dino Buzzati scrittore solitario* sia la questione delle ascendenze kafkiane:

Hanno parlato di Kafka, ogni volta che hanno accennato a Buzzati. Non è un'assurdità: la gioia di chi riesce a scovare una parentela tra due scrittori, vera o falsa che sia nella sostanza, giustificabile o meno con l'andamento di certi temi e con l'atteggiarsi esterno di talune preoccupazioni, è perfettamente legittima e comprensibile. Il guaio è che Kafka non è neppure, per molti lettori, un mero pretesto per sminuire Buzzati e per dirne male: funge da facile solutoria, da paradigma su cui misurare quel che Buzzati ha scritto e catalogarlo, risparmiandosi la fatica e la ricerca¹⁹.

Kafkismo, dunque, come etichetta di comodo che non insinua un'imitazione didascalica da parte dello scrittore (quella che per Umberto Eco sconfinerà nella categoria del *Kitsch*)²⁰, ma come esibizione di intertestualità fine a sé stessa («bisogna guardarsi dal gusto di individuare e di stabilire parallelismi, come quelli che fanno la felicità dei profani o degli individui dotati di scarsa riflessione»)²¹. Ferma restando l'«affinità di angoscia», Buzzi preferisce però mettere in evidenza le diversità più che

¹⁷ Cfr. R. BARTHES, *La risposta di Kafka* [*La réponse de Kafka*, 1960], in Id., *Saggi critici* [*Essais critiques*, 1964], trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1966, pp. 197-200 e M. ROBERT, *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960.

¹⁸ Per questo aspetto rimando a S. CAVALLI, *Questi fantasmi. "Il senatore" di Giancarlo Buzzi tra Kafka e Pirandello*, in «La critica sociologica», 2016, 199, pp. 99-106, poi confluito in EAD., *Avere ragione avendo torto. La ricerca letteraria di Giancarlo Buzzi*, Napoli, Paolo Loffredo, 2020.

¹⁹ G. BUZZI, *Dino Buzzati scrittore solitario*, cit., pp. 4-5. Per il complesso rapporto tra Buzzati, la critica e il modello kafkiano, cfr. S. LAZZARIN, *Preliminari a uno studio dell'intertestualità buzzatiana*, in «Italianistica», 1997, 2, pp. 303-311 e Id., *Nani sulle spalle dei giganti. Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, in «Italianistica», 2002, 1, pp. 103-119, entrambi confluiti in Id., *Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Roma, Vecchiarelli, 2008. Ma si veda anche l'introduzione di Giulio Carnazzi al volume dei Meridiani da lui curato: G. CARNAZZI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998, pp. IX-L.

²⁰ Cfr. U. ECO, *La struttura del cattivo gusto*, in Id., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* [1964], Milano, Bompiani, 2013, pp. 67-129.

²¹ G. BUZZI, *Dino Buzzati scrittore solitario*, cit., p. 5.

le somiglianze con Kafka: «forse la differenza», scrive, «è tra una logica apparente e contrastata, affermata come vera nei libri di Kafka, e una illogicità tristemente accettata in quelli di Buzzati»²². Così è nel *Deserto dei Tartari*, ma anche in *Barnabo delle Montagne*, *Il segreto del Bosco Vecchio* e *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, «favole», continua Buzzi, «di quelle che ben meritano il nome che designa i racconti che si rivolgono ad una riposta infanzia dell'uomo [...] semplicissimi, anche se il significato non si lascia facilmente schematizzare»²³. E se tale giudizio non si estende né ai racconti in volume, né a quelli apparsi sul «Corriere» («li il prosatore perde se stesso, il poeta non rispetta più la propria poesia e gli spunti che i critici dicono accattati altrove, la famigerata eredità kafkiana, assumono una nettezza spiacevole»)²⁴, un discorso a parte è invece riservato a un libro che sfugge alle classificazioni: *In quel preciso momento* «non è racconto, non è neppure diario», scrive Buzzi, bensì «una confessione» resa attraverso «pagine semplici, talvolta ingenue, che toccano punte di commozione», nelle quali Buzzati «si preoccupa di dare sincerità alla sua voce» senza «mettere l'io in vetrina»²⁵.

Anche se involontariamente sembra dare ragione a quella parte di critica che vede in Buzzati un *naïf*, in realtà Buzzi sta cercando di tracciare una linea di separazione tra i narratori contemporanei e l'esempio di uno scrittore «isolato» («Tutti [...] si sono appoggiati a una tradizione: Buzzati ha invece battuto la via dei solitari»), capace tuttavia di esercitare un «magistero [...] tanto più profondo quanto meno diffuso e accessibile»²⁶. Ciò che secondo Buzzi contraddistingue Buzzati è infatti la capacità di raccontare la realtà senza cedere al grigiore del «documento» e della «cronaca»:

Egli non è autore che accetti compromessi con la realtà e con il documento. Molti, soprattutto tra i giovani, credono o si illudono che il documento basti a salvare un libro: ed è la ragione dell'imperversare funesto di racconti e romanzi che purtroppo non sono neppure scritti male (chi scrive male potrà un giorno scrivere bene), ma fanno mediocre pompa di una scrittura vuota [...]. La narrativa diventa cronaca [...]. Tutti pretendono di possedere una chiave, di avere capito bene qualcosa al punto da poterla dominare e spiegare agli altri. Buzzati non ha mai avuto – fortuna sua – simili pretese²⁷.

²² *Ibidem*, pp. 5-6.

²³ *Ibidem*, p. 7.

²⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁵ *Ibidem*, p. 10.

²⁶ *Ibidem*, pp. 10-11.

²⁷ *Ibidem*, p. 11.

Rielaborare la cronaca attraverso l'invenzione letteraria e trasformare la realtà in allegoria sono le peculiarità di Buzzati che più affascinano Buzzi. Non è un caso. L'esordio con *Il senatore* lo collocherà presto in quella narrativa di fabbrica in cui dominano i documenti: basti pensare alla definizione «scrittore di carne triste» che Calvino conia a proposito di Ottiero Ottieri e del suo primo romanzo, *Tempi stretti*, uscito nel 1957 nei «Gettoni» einaudiani²⁸. Per la vicenda raccontata da Buzzi varranno invece le parole di Sereni, allora all'ufficio stampa della Pirelli: all'amico (ed ex collega) scriverà che nel romanzo si ritrova l'«equivalente fantastico» di «un'esperienza precisa [...] trasfigurata di quel tanto che basta a farle nettamente superare il piano documentario»²⁹. L'intervento su «Saggi di umanismo cristiano» rappresenta allora in questo senso un indicatore di cosa e come legge Buzzi nel momento del suo ingresso in azienda. Il modo in cui si distaccherà dall'affanno di descrivere le relazioni umane all'interno di una grande realtà industriale per elaborare una personale favola aziendale avrà sì ascendenze kafkiane, come notato da Calvino e dalla critica successiva, ma con ogni probabilità dovrà molto, se non più, anche al «magistero» di Buzzati.

3. Le tre pagine autografe della lettera che Buzzati invia a Buzzi in risposta a queste osservazioni sono datate 15 ottobre 1953 e sono scritte su carta intestata «Il Nuovo Corriere della Sera. Redazione». È il direttore di «Saggi di umanismo cristiano», Angelini, a riceverla e a inoltrarla a Buzzi il giorno seguente, lasciando trapelare un certo compiacimento per il riscontro ottenuto dall'articolo³⁰.

Dopo le iniziali espressioni di riconoscenza, forse convenzionali ma non meno sentite («Il bello è che non posso neppure fare le lodi del suo saggio, perché indirettamente farei le lodi di me stesso»), Buzzati manifesta infatti la propria soddisfazione per l'intervento in materia kafkiana:

Grazie, intanto, di avermi alquanto sollevato del peso di Kafka, diventato da parecchi anni la mia croce; tanto più che, se mi accusano di derivazioni, influen-

²⁸ Lettera di I. Calvino a E. Vittorini, [Torino], 15 maggio 1956, in I. CALVINO, *I libri degli altri*, cit., pp. 180-181: 180.

²⁹ Lettera di V. Sereni a G. Buzzi, Milano, 9 giugno 1957, in G. BUZZI (a cura di), *Una vicenda amicale: lettere di Vittorio Sereni*, in «Concertino», 1992, 1, pp. 38-47: 38. L'originale dattiloscritto è conservata nel Fondo Buzzi. La rivista «Concertino. Bimestrale di varia cultura» è stata fondata e diretta da Buzzi dal 1992 al 1996.

³⁰ La lettera di Angelini, autografa su carta intestata «Almo Collegio Borromeo. Pavia», è datata 16 ottobre 1953 ed è anch'essa conservata nel Fondo Buzzi.

ze ecc..., evidentemente io non posso reagire perché sarebbe eccessivamente ridicolo, come una donna che disprezzata dagli uomini si mettesse a protestare: "Avete torto, non capite niente, io sono bella!"³¹.

Al netto del paragone che chiude il periodo e risulta forse un po' datato per la sensibilità di oggi, sono due le cose che colpiscono di questa frase. In primo luogo, l'impossibilità dichiarata di recusare i debiti verso Kafka, un modello troppo illustre per pretendere di prenderne le distanze. In secondo luogo, l'utilizzo della formula «la mia croce», proverbiale ma non così peregrina nella produzione buzzatiana. Un decennio più tardi la locuzione torna identica sul «Corriere della Sera» in un contesto analogo:

Di passaggio a Praga, mi venne la curiosità di vedere i luoghi di Franz Kafka. Da quando ho cominciato a scrivere, Kafka è stato la mia croce. Non c'è stato mio racconto, romanzo, commedia dove qualcuno non ravvisasse somiglianze, derivazioni, imitazioni o addirittura sfrontati plagì a spese dello scrittore boemo. Alcuni critici denunciavano colpevoli analogie con Kafka anche quando spedivo un telegramma o compilavo il modulo Vanoni. Tutto questo da molti anni ha determinato in me, nei riguardi di Franz Kafka, non un complesso di inferiorità ma un complesso di fastidio. Da allora non ho voluto più leggere cose sue, né biografie, né saggi che lo riguardavano. Ma qui a Praga sarebbe stata una viltà di fronte a me stesso se non avessi cercato la sua ombra: esattamente l'attrazione – diranno i cari amici – che induce il criminale a tornare sul luogo del delitto³².

Il pezzo, pubblicato in terza pagina il 31 marzo 1965, è intitolato *Le case di Kafka* e racconta un «pellegrinaggio» che termina (simbolicamente?) di fronte alla tomba di Kafka – «l'ultima sua casa», scrive Buzzati – e con il commento a metà tra il divertito e il malinconico di una guida: «Lui però non ce n'ha colpa, vero?»³³.

«Peso», «croce» nella lettera a Buzzi; «fastidio» nella terza pagina del «Corriere», persino «iettatura» sono le parole che Buzzati associa al nome di Kafka: sentimento comprensibile se echi e somiglianze vengono trovati pure nei moduli per la dichiarazione del reddito (la riforma tributaria introdotta dalla legge Vanoni è del 1951)³⁴. Harold Bloom avrebbe parlato di «anxiety of influence» e l'espressione non sembra

³¹ Lettera di D. Buzzati a G. Buzzi, Milano, 15 ottobre 1953, Fondo Buzzi.

³² D. BUZZATI, *Le case di Kafka* [1965], in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1428-1434: 1428. Cfr. S. LAZZARIN, *Il Buzzati 'secondo'*, cit., p. 93.

³³ *Ibidem*, pp. 1428, 1433, 1434.

³⁴ *Ibidem*, p. 1432 (il testo del Meridiano legge però «letteratura kafkiana» al posto dell'originale «iettatura kafkiana» che si trova sul «Corriere della Sera»: «Ironizzava sulla iettatura kafkiana che mi accompagnava?»).

contestabile³⁵. Ma si voglia o no accettare l'«angoscia dell'influenza» come spiegazione dell'atteggiamento di Buzzati, è indubbio che il ringraziamento a Buzzi per essere intervenuto nella «vertenza» (è un'altra espressione presente in *Le case di Kafka*) sia collocato in apertura della lettera per sottolineare l'importanza di un giudizio che si discosta da quello della maggioranza. L'obiezione sugli elzeviri pubblicati sul «Corriere», a proposito dei quali Buzzi esprime perplessità, viene addirittura in un secondo momento e non è nemmeno insistita, nonostante la nota predilezione di Buzzati per questo genere di scrittura³⁶.

Su un aspetto Buzzati mostra però di essere in disaccordo con le parole del suo lettore ed è per lui così rilevante che nella porzione finale della lettera si concede di esporre il proprio punto di vista. «C'è un momento», scrive Buzzi nell'incipit del saggio, «in cui uno scrittore invecchia, un attimo impalpabile che sconta e cristallizza un'intera vicenda poetica». Prosegue Buzzi:

Diciamo che quel momento è quello del ripiegarsi, del tormentare le cose fatte, nel tentativo di ripetere note altra volta felici. Oppure è il proporsi di un interrogativo che dura continuo [...]. Stabilire se questo momento per uno scrittore è venuto, conta abbastanza: serve a comprendere meglio molti suoi atteggiamenti [...]. Ma se ci proponiamo il problema davanti agli ultimi libri di Buzzati, non sappiamo trovare risposta³⁷.

Buzzati sintetizza il ragionamento con un sintagma, «dramma dell'invecchiamento», che svela il suo coinvolgimento («ci si sente disarmati e spaventatissimi»). Così infatti replica a Buzzi:

Esso non consiste, io penso, nel fatto che si ricalchino gli stessi temi o si adottino le medesime tonalità; perché in questo caso ogni scrittore comincerebbe a invecchiare immediatamente dopo il suo primo libro (ogni scrittore infatti, ogni artista anzi, ha da dire una sola cosa, sulla quale fatalmente torna a rimestare tutta la vita[]) [...] Forse l'unico sistema per evitarlo è di non scrivere se non quando “se ne ha bisogno”; ma anche qui come è facile ingannarsi...³⁸

³⁵ Cfr. H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [*The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 1973], trad. it. di M. Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983.

³⁶ Si vedano a questo proposito l'introduzione di Lorenzo Viganò alla nuova edizione delle *Cronache fantastiche* (L. VIGANÒ, *L'«altro mondo» di Dino Buzzati*, in D. BUZZATI, *Cronache fantastiche. 120 storie (quasi) impossibili*, nuova edizione, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2024) e gli interventi raccolti in N. GIANNETTO (a cura di), *Buzzati giornalista. Atti del congresso internazionale*, con la collaborazione di P. Dalla Rosa - M.A. Polesana - E. Bertoldin, Milano, Mondadori, 2000.

³⁷ G. BUZZI, *Dino Buzzati scrittore solitario*, cit., p. 3.

³⁸ Lettera di D. Buzzati a G. Buzzi, Milano, 15 ottobre 1953, Fondo Buzzi.

La necessità della scrittura, la ricorsività dell'ispirazione narrativa, l'«invecchiamento» dopo il «primo libro»: per una coincidenza del tutto fortuita il Calvino della seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* dirà all'incirca le stesse cose³⁹. Ma se Calvino non esiterà a confessare i propri debiti verso Buzzati, seppur con quarant'anni di ritardo, Buzzati li lascia solo intuire attraverso la stesura dell'articolo del 1953 e negli anni successivi i modi in cui cercherà di rivelarli diventeranno ancora più tortuosi. Lui, che nel rispondere a Calvino nel 1957 non aveva commentato la definizione di «kafkismo aziendale» a proposito del *Senatore*, si preoccuperà in seguito di suggerire ai suoi lettori di confutarla e per farlo li indirizzerà proprio all'intervento uscito su «Saggi di umanismo cristiano»⁴⁰. È ancora da indagare in maniera sistematica l'importanza di Buzzati per la formazione degli scrittori nati negli anni Venti del Novecento (Calvino è del 1923, Buzzati del 1929), ma le parole usate dall'uno per descrivere i propri racconti si potrebbero adattare anche al romanzo dell'altro; gli obblighi contratti con Buzzati sono gli stessi:

Lo stampo del racconto buzzatiano, preciso come un meccanismo che si tende dal principio alla fine in un crescendo d'attesa, di premonizione, d'angoscia, di paura, diventando un crescendo d'irrealtà, diede forma al mio modo di concepire una narrazione. Tanto che quando appena finita la guerra mi misi a scrivere storie che passavano per neorealiste, era l'insorgere d'angoscia, di paura, d'irrealtà delle situazioni buzzatiane che operava in me come modello⁴¹.

4. Non è certo se Buzzati accettò l'invito di Buzzati alla sede del «Corriere della Sera» («la prego, se ha tempo e voglia, di venirmi qualche volta a trovare») oppure se si lasciò scoraggiare dalla clausola finale della lettera («anche se, dopo i primi cordiali saluti, non sapremo cosa dirci, così infatti succede nella vita»). Senz'altro ebbe modo di fargli avere un dattiloscritto, ma non rimangono tracce della lettura fatta Buzzati. Alla lettera del 15 ottobre 1953 fanno seguito solo alcuni brevi biglietti,

³⁹ I. CALVINO, «Prefazione» 1964 al «*Sentiero dei nidi di ragno*» [1964], in Id., *Romanzi e racconti*, vol. 1, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1185-1204.

⁴⁰ La lettera con cui Buzzati risponde a Calvino, dattiloscritta su carta intestata «Movimento di Comunità. Segreteria Culturale della Comunità del Canavese», è datata 10 dicembre 1957 ed è conservata nell'Archivio storico Giulio Einaudi editore, sezione Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cartella 31, fascicolo 502, presso l'Archivio di Stato di Torino.

⁴¹ I. CALVINO, *Dino Buzzati* [1980], in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. 1, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1012-1015: 1013. L'articolo è originariamente apparso su «la Repubblica» il 1° novembre 1980 con il titolo *Quel "Deserto" che ho attraversato anch'io*.

datati tra il 1955 e il 1956, ed è significativo che quelli firmati da Buzzati rinnovino sempre, in chiusura, i ringraziamenti per l'articolo a lui dedicato⁴². Un segno di riconoscenza nei confronti di chi, almeno per lo spazio di alcune pagine, l'ha «sollevato» dalla «croce» di Kafka.

⁴² Le lettere di Buzzati a Buzzi del 10 febbraio 1955 (autografa su carta intestata «Il Nuovo Corriere della Sera. Redazione») e del 9 aprile 1956 (dattiloscritta su carta intestata «Il Nuovo Corriere della Sera. Redazione») sono entrambe conservate nel Fondo Buzzi.

FEDERICO BELLINI

Teatro, avanguardia e guerra fredda

Su un carteggio inedito fra Samuel Beckett
e Luciano Codignola

Il breve carteggio, a oggi inedito, intercorso fra Luciano Codignola e Samuel Beckett nel 1956 e conservato negli archivi dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano costituisce un interessante, piccolo capitolo della ricezione italiana dell'autore irlandese¹. Il contatto fra i due autori avvenne in quell'anno cruciale che fu il 1956 e si inserisce all'interno dell'avventura della rivista «Tempo Presente», sulla quale Codignola pubblicò una sorta di mappatura del teatro europeo dell'epoca. Destinò a questa impresa una serie di articoli dedicati a *Il teatro della guerra fredda* che avrebbe poi raccolto insieme ad altri saggi in un volume pubblicato nel 1969, in concomitanza con la conclusione dell'esperienza di «Tempo Presente»².

Nel primo di questi saggi, uscito sul numero 5 dell'agosto 1956 e dedicato ad Arthur Adamov, Codignola esplicita la chiave interpretativa con la quale intende accostare questi autori. Il concetto principale sul quale impernia la perlustrazione del teatro contemporaneo è quello di avanguardia, o meglio dell'assenza di questa nei decenni a lui contemporanei:

A che si debba l'assenza di forme di avanguardia in questo secondo dopoguerra è difficile dire. Una risposta netta sarebbe che la guerra sta appena terminando adesso e che se ogni avanguardismo è legato a una certa promessa di pace (la protesta esige un minimo di speranza e senza speranza si può tutt'al più affidare un messaggio a una bottiglia) non c'era davvero da attendersi, finora, manifestazioni d'avanguardia³.

La tesi di Codignola è dunque che l'assenza di un teatro di avanguardia negli anni Quaranta e Cinquanta fosse da attribuire alla mancanza di

¹ Il carteggio fa parte del Fondo Codignola-Bo conservato presso la Biblioteca dell'Università Cattolica della sede di Milano. Si ringraziano gli eredi, in particolare Luca Codignola-Bo, per aver concesso l'autorizzazione alla pubblicazione delle carte o di loro parti. I documenti sono trascritti in modo fedele all'originale, rispettando le tipicità grafiche e ortografiche riscontrate sui manoscritti e i dattiloscritti.

² L. CODIGNOLA, *Il teatro della guerra fredda e altre cose*, Urbino, Argalia, 1969.

³ Id., *Il teatro della guerra fredda*. 1) Arthur Adamov, in «Tempo Presente», 1956, 5, p. 422.

quella «promessa di pace» che avrebbe invece infiammato le arti dopo la Prima guerra mondiale. Si tratta di una tesi che, dalla prospettiva attuale, risulta quantomeno discutibile, ma che manifesta l'intenzione ideologica sottostante la panoramica offerta dall'autore. Il proposito di Codignola è infatti polemico, teso a constatare l'assenza nel teatro a lui contemporaneo di quell'afflato critico ma al tempo stesso costruttivo che caratterizzava parte dello sperimentalismo delle arti dei primi decenni del Novecento, secondo un'opposizione fra quell'epoca e il suo presente che in decenni più recenti sarebbe stata forse letta alla luce della dicotomia modernismo/postmodernismo.

Codignola non mette in dubbio il valore artistico delle opere degli autori di cui si occuperà (Adamov, Ionesco, Beckett e Schéhadé), ma sostiene che nonostante il ricorso a forme antitradizionali, e nonostante l'afflato provocatorio che le attraversa, esse non siano all'altezza del nome di avanguardia. Il loro sperimentalismo gli sembra infatti di maniera, orientato più a intrattenere che a scandalizzare il pubblico borghese. Manca infatti la capacità di accompagnare all'intento distruttivo l'espressione di una speranza di rinnovamento senza la quale lo sforzo creativo degli autori si arena in un compiaciuto nichilismo. Solo in alcune opere, Codignola sostiene, lo spirito genuinamente avanguardista si palesa, diventando il sintomo di come forse la coscienza collettiva si stesse apprestando a uscire dalla stasi della guerra fredda.

Codignola attraversa dunque la produzione degli autori cui si dedica con un piglio tutt'altro che sottomesso, utilizzando la nozione di avanguardia così declinata come una lama per discriminare ciò che è vitale nella loro produzione da ciò che non lo è. Codignola presenta la produzione di Adamov, per esempio, come «un campionario dei cento modi di fare fallimento» che si risolve nella negazione «pessimistica e qualunquistica»⁴ di ogni possibilità di trasformazione del mondo per il meglio. Solo nelle ultime opere, e in particolare in *Le ping pong*, Codignola ritiene di poter ravvisare un «nuovo aggancio con la realtà sociale»⁵ che farebbe finalmente rivivere lo spirito avanguardistico di inizio secolo⁶. Nel secondo saggio, pur riconoscendone il talento, Codi-

⁴ *Ibidem*, p. 423.

⁵ *Ibidem*, p. 424.

⁶ Nello stesso orizzonte ideologico si inserisce il saggio su Brecht pubblicato sul numero successivo da Herbert Luthy *Il povero Brecht*, teso a criticare la rivendicazione da parte dell'intellighenzia occidentale di sinistra di Brecht come «conferma vivente che la formula estetico-ideologica secondo cui progressismo artistico, sinistra politica e Est geografico si identificano, è valida» (cfr. H. LUTHY, *Il povero Brecht*, in «Tempo Presente», 1956, 6-7, p. 495). Al contrario, sostiene l'autore, Brecht non avrebbe scritto nulla di rilevante da quando accettò di diventare un intellettuale integrato nel campo sovietico.

gnola rimprovera a Ionesco un uso derivativo del *nonsense* e dell'assurdo che scimmietta l'avanguardismo vero e proprio senza però riuscire a esser provocatorio. A suo avviso, al contrario dei veri avanguardisti, «Ionesco ha poco da eccepire alla realtà come se la trova davanti [...], però predilige giusto quel linguaggio che nella poesia moderna equivale a protesta»⁷. Questa scelta solletica il gusto del pubblico borghese per la provocazione senza arrivare a smuoverne la coscienza.

Il dialogo epistolare con Beckett si svolge all'insegna di tale perlustrazione critica del teatro contemporaneo. La prima lettera di Beckett, datata 15 maggio 1956, arriva evidentemente in risposta alla richiesta di Codignola di inviargli indicazioni biografiche e suggerimenti bibliografici in vista della preparazione del suo lavoro⁸. Se per il primo punto Beckett rimanda Codignola al suo traduttore italiano presso Einaudi, Carlo Fruttero, riguardo al secondo promette di sollecitare il proprio editore a condividere alcuni saggi critici, aggiungendo che a suo avviso, fra quelli apparsi sino ad allora, i migliori sarebbero quelli scritti da Maurice Nadeau e Maurice Blanchot. Ai due saggi menzionati da Beckett in questa lettera si aggiunge il saggio di Alain Robbe-Grillet pubblicato su «Critique» cui farà riferimento l'impiegato delle Éditions de Minuit incaricato di mandare il materiale a Codignola allegandolo a una lettera datata 14 giugno 1956, nella quale esplicita che l'autore considera il saggio di Robbe-Grillet quale «la plus intéressante écrite à ce jour». Si tratta ovviamente di una nota di grande interesse, che permette di comprendere da quali autori Beckett si sentisse meglio compreso, suggerendo allo stesso tempo delle tracce interpretative al critico italiano, che le riproporrà diligentemente nel suo articolo⁹.

Nella lettera successiva, datata 19 novembre 1956, Beckett accoglie la proposta che Codignola deve avergli fatto di incontrarsi durante un suo soggiorno parigino. Beckett lo invita per la sera del giorno 22 a casa propria, all'epoca l'appartamento di Rue des Favorites 6, nel quindicesimo *arrondissement* parigino. Verosimilmente per quella data Codignola aveva già terminato di comporre il suo saggio e deve avere consegnato

⁷ L. CODIGNOLA, *Il teatro della guerra fredda. 2) Eugène Ionesco*, in «Tempo Presente», 1956, 6-7, p. 548.

⁸ Codignola aveva rivolto la stessa richiesta anche ad Adamov, che gli risponde in una lettera datata 6 giugno 1956, anch'essa conservata nel Fondo Codignola-Bo della biblioteca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

⁹ I saggi inviati a Codignola sono verosimilmente i seguenti: M. NADEAU, *Beckett ou le droit au silence*, in «Les Temps Modernes», 1952, 75, pp. 1272-1282; ID., *La 'Dernière' Tentative de Samuel Beckett*, in «Les Lettres Nouvelles», 1 (1953), 7, pp. 860-864; A. ROBBE-GRILLET, *Samuel Beckett, auteur dramatique*, in «Critique», 9 (1953), 69, pp. 108-114; M. BLANCHOT, *Où maintenant? Qui maintenant?*, in «La nouvelle revue française», 1953, 10, pp. 678-686.

il manoscritto all'autore. La settimana seguente, in data 30 novembre 1956, Beckett invia a Codignola una lettera di commento nella quale afferma di avere apprezzato molto il contributo critico dell'autore, al quale rimanda l'articolo con alcune annotazioni a margine. Purtroppo, questo manoscritto annotato non è stato conservato, ma possiamo ricavare alcuni spunti interessanti sull'opinione di Beckett dalla lettera stessa, in particolare in un passo in cui Beckett sembra volere rispettosamente riprendere Codignola:

Il y a danger évidemment à s'appuyer sur des citations d'un texte aussi prompt à se démentir. Je pense à «telle reçus par l'oreille etc.». Hypothèses à peine, s'écroulant à peine échafaudées, et à chaque fois infirmant un peu plus un moi de rêve. Mais vous avez la main si légère, et le jugement si nuancé, que rien n'est faussé.

Beckett si riferisce al secondo paragrafo del saggio di Codignola in cui questi, dopo avere reso conto della singolarità dell'opera dell'autore, sostiene che «da *Molloy* in poi è un ininterrotto flusso di parole e lagrime, parole e pioggia, parole ed escrementi, materia seminale, mugolii, che Beckett pare condannato a gettare fuori senza un attimo di respiro, senza un istante di silenzio»¹⁰. Codignola fa leva sulla citazione da *Innomable*, cui fa riferimento Beckett, nella quale il personaggio esprime quel dubbio di 'essere parlato' da un Altro che, da lì in avanti, sarà una cifra di tante opere dell'autore:

Tels reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible. Cette infime hésitation, entre l'arrivée et le départ, ce léger retard apporté à l'évacuation, j'en fais mon affaire, c'est tout ce que je peux faire¹¹.

Con uno sguardo panoramico su tutto il percorso creativo di Beckett fino a quel punto, Codignola legge la serie delle sue opere come un «enorme informe monologo interiore»¹² monopolizzato dall'unico soggetto che sarebbe Beckett stesso, l'eco del cui *moi* si ode in tutti i nomi dei suoi protagonisti: Murphy, Molloy, Moran, Mahood, etc... L'osservazione di Codignola, ispirata dal saggio di Maurice Nadeau¹³ che gli aveva

¹⁰ L. CODIGNOLA, *Il teatro della guerra fredda*. 3) *Samuel Beckett*, in «Tempo Presente», 1957, 1, p. 55.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. M. NADEAU, *Beckett ou le droit au silence*, cit., p. 1278.

suggerito l'autore stesso, non poteva che lasciare insoddisfatto Beckett, la cui produzione era sempre più rivolta a un tentativo di cancellare le tracce del proprio passaggio dalla sua opera costruendo personaggi ogni volta più astratti e improbabili. Beckett, dunque, insiste sul fatto che la voce che prende la parola nei suoi personaggi non dovrebbe essere intesa avere la consistenza di un soggetto, non essendo altro che «un moi de rêve», un'ipotesi sospesa fra affermazione e negazione. Riconoscendo però la «mano leggera» e il «giudizio sfumato» del critico, tuttavia, Beckett approva come in effetti egli non si limiti a dare una lettura della sua opera schiacciata sull'autobiografismo se non per tracciare una linea interna al suo percorso creativo:

Beckett è dunque arrivato alla soglia dell'ossessione, anzi c'è dentro in pieno. A questo punto non gli resta che la pazzia vera e propria, il delirio oppure il misticismo, oppure l'uno e l'altro: il caso di Artaud. Forse gli resta ancora un mezzo per salvarsi, un mezzo classico anche se piuttosto sleale: rappresentare a sé stesso il proprio dramma, per cercar di liberarsene¹⁴.

All'interno di questa strategia «piuttosto sleale» di superamento dell'apparente *impasse* nella quale ritiene si sarebbe andato a infilare l'autore, Codignola inserisce anche quella che all'epoca era ancora l'unica – ma immensa – opera teatrale di Beckett, *En attendant Godot*, di cui interpreta i personaggi principali, Vladimir ed Estragon, come due facce speculari del medesimo *moi* che monopolizza i romanzi. I due atti dell'opera vengono interpretati come espressione, il primo, della perdita della speranza nella morte come soluzione dell'*impasse* di cui sopra, il secondo come la speculare esclusione della speranza nella vita, che egli vede annunciata e poi negata dalle foglie nell'albero («Beckett ci tiene al *fair play*, o almeno alla simmetria, e non vuole rifiutarsi, sia pure in linea di principio, alla Vita») ¹⁵. Forse è questo lo spunto più curioso e originale del saggio di Codignola, ed è forse a questo che si riferisce Beckett nella sua lettera quando suggerisce di avere trovato nel saggio del critico «des choses auxquelles je n'avais pas pensé et qui me semblait juste».

Nella «slealtà» diagnosticata da Codignola si percepisce lo scontento per un percorso creativo che, pur nella sua evidente grandezza, non si dimostra all'altezza della definizione di Codignola di avanguardia, «perché ancora una volta avanguardia è protesta, e Beckett non protesta e non spera: Beckett constata» ¹⁶. Anche gli elementi che, nei romanzi di

¹⁴ L. CODIGNOLA, *Il teatro della guerra fredda. 3) Samuel Beckett*, cit., p. 55.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 56.

Beckett, potrebbero lasciare spazio per tale protesta, nell'opera teatrale vengono neutralizzati dal fatto che il pubblico sarebbe portato dalla «paralisi» (il riferimento a una delle parole chiave di Joyce non è forse casuale) prodotta dal clima della Guerra Fredda a non «desiderare altra cosa che un semplice spettacolo d'evasione», illudendosi al medesimo tempo di «partecipare alla rinascita dell'avanguardia»¹⁷.

Pare probabile che le successive *pièces* di Beckett, a partire da *Fin de partie*, che sarebbe uscita l'anno seguente, non potessero che confermare il giudizio di Codignola, ma del resto era forse prematuro il tentativo di cercare, nella rinascita dell'avanguardia, i primi segni di un disgelo che era ancora soltanto parziale¹⁸.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ La corrispondenza include anche una lettera successiva, datata 23 settembre 1961, in cui Beckett si scusa per non poter partecipare a un evento (che non è stato possibile individuare con precisione) al quale era stato invitato da Codignola e Giulio Einaudi, e che era probabilmente legato alla pubblicazione del volume delle sue opere, pubblicato da Einaudi nel 1961.

Due schede d'archivio

1. *Libretti di Mal'aria: la «tenace gentilezza» di Arrigo Bugiani*

Su Arrigo Bugiani e sulla sua creatura più celebre e ricca di fascino, i Libretti di Mal'aria, esiste ormai una ben nutrita bibliografia che, a partire dalle prime segnalazioni di Luciano Rebuffo e Marino Parenti all'altezza degli anni Sessanta del secolo scorso, giunge fino a più recenti e articolate analisi critiche dell'opera, non di rado accompagnate da un profondo sentimento d'affetto, come nel prezioso ricordo di Michele Feo, apparso nel 1998 e ancora oggi imprescindibile per chiunque voglia accostarsi a Bugiani uomo, scrittore ed editore. A queste si aggiungono proposte di sistematizzazione e ordinamento dei libretti, come l'*Indice dei Libretti di Mal'aria* redatto dal figlio Orso, e l'indice dei nomi curato da Francesco Sarri, che consentono di disporre di accessi ragionati a una collezione tanto vasta e complessa¹. Se è vero, come è

¹ Queste le voci bibliografiche più significative su Bugiani e la sua opera: D. GIULIOTTI, *L'omo di Follonica*, in ID., *Penne pennelli scalpelli*, Firenze, Vallecchi, 1942, pp. 7-14; L. REBUFFO, *I libretti di Mal'aria*, in «Rivista Italsider», 4 (1963), 1, pp. 36-38; M. PARENTI, *La più esile (ma sostanziosa) biblioteca del mondo*, in «La Nazione», 25 giugno 1963, p. 3; *Mostra grafica «i Libretti di Mal'aria»*, Pisa, Biblioteca universitaria, 11-23 giugno 1979, con un testo introduttivo di M. Feo, Pisa, [s.i.e.], 1979; P. TESI (a cura di), *500 libretti di «Mal'aria» pubblicati da Arrigo Bugiani. Mostra antologica 1960-1989*, Pistoia, Comune di Pistoia, 1989; M. OLDONI (a cura di), *Mal'aria. Rivista maremmana, 1951-1954*, ristampa anastatica, saggio introduttivo di R. Fedi, con due contributi di E. Ajello e M. Oldoni, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1996; F. SARRI (a cura di), «*Mal'aria» nome per nome, 1960-1994. Indice dei libretti di Arrigo Bugiani*, Novara, i fogli del geranio, n. 21, 14 aprile 1996 (poi ristampato in «Cartevive», 22 (2011), 46, pp. 42-91); P. TESI, *I libretti di Mal'aria di Arrigo Bugiani*, in «Antologia Vieusseux», n.s., 3 (1997), 8-9, pp. 158-161; L. MAFATTO, *Arrigo Bugiani e i «Libretti di Mal'aria»*, in *Un dono alla Biblioteca Berio, una mostra, un seminario*, in «la berio», 37 (1997), 1, pp. 40-84; L. MAFATTO - G.L. OLCESI (a cura di), *Omaggio ad Arrigo Bugiani*, Genova, Assessorato alla cultura - Biblioteca Berio, 1998; M. FEO, *Aria di Mal'aria. In memoria di Arrigo Bugiani*, in «Archivi del nuovo», 1998, 2, pp. 13-26; P. TESI, *I libretti nati per caso. Arrigo Bugiani e i Libretti di Mal'aria*, in «Il Tremisse pistoiese», 23 (1998), 1-2, pp. 24-27; S. GIUSTI (a cura di), *Arrigo Bugiani e il mondo di Mal'aria. La traccia della semplice bontà. Un'idea, un progetto, un percorso letterario*, Roccastrada, Vieri, 2002; M. OLDONI, *Arrigo Bugiani e i «Libretti di Mal'aria»*, in «Paratesto», 2005, pp. 211-248; O. BUGIANI, *Arrigo Bugiani scrittore ed editore*, in «Resine», 31 (2010), 123, pp. 7-62 (contiene l'indice completo dei libretti);

stato avanzato da diverse parti, che i Libretti di Mal'aria costituiscono la vera "opera" di Bugiani, non sono tuttavia molte le sedi istituzionali che dispongono della totalità dei 570 libretti costruiti e stampati dal poeta-editore²: una di queste è il Gabinetto G.P. Vieusseux che, oltre a detenere una copia dell'intera collezione della rivista «Mal'aria» e dei libretti, conserva anche il ricco Fondo comprensivo della vasta corrispondenza spedita da circa 900 mittenti (per un totale di oltre 6000 pezzi), alla quale si aggiungono la documentazione preparatoria tanto dei fascicoli del periodico quanto dei successivi Libretti di Mal'aria, materiali grafici (una sorta di inventario-repertorio iconografico al quale Bugiani attingeva per la fattura dei libretti) e la biblioteca privata dello scrittore, con diverse prime edizioni dedicate o invii autografi³. Una seconda sede è la Biblioteca Comunale Berio di Genova, destinataria anch'essa della provvidente cura dei figli di Bugiani col fine di divulgare e accrescere la conoscenza dell'attività paterna. Conservano la collezione completa dei Libretti anche la Biblioteca della Fondazione Mario Novaro di Genova e la Civica raccolta delle stampe Bertarelli di Milano (ma questa, come appare dalle opere censite nel catalogo nazionale SBN, con due mancanze). Altri insiemi significativi sono nella Biblioteca della Normale di Pisa (538), nel Centro APICE dell'Università di Milano (517), nella Nazionale di Roma (477) e via via a scendere: l'Universitaria di Pisa (458), la Bertoliana di Vicenza (443), la Biblioteca della Fondazione Sinisgalli di Montemurro (196). È però da presumere che ulteriori serie complete o comunque cospicue si trovino nella disponibilità di privati e collezio-

F. SARRI, *Il «visibile parlare» di Arrigo Bugiani. Per una lettura storico-letteraria dei «Libretti di Mal'aria»*, in «Cartevive», 22 (2011), 46, pp. 42-91; S. GIUSTI (a cura di), *L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958. Documenti e studi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012; F. CENETIEMPO (a cura di), *I libretti di Mal'aria. La biblioteca più esile del mondo negli scrittori e artisti giuliani e friulani del '900*, Trieste, Biblioteca statale Stelio Crise, 11 ottobre-29 novembre 2014, Trieste, Il Ramo d'oro, 2014; S. GIUSTI, *The Mal'aria Booklets*, in «Archivio», 2017, 1, pp. 172-176.

²La numerazione tiene conto delle cinque centurie, più i 68 volumetti pubblicati dopo il numero 500 (numerati fino al n. 570 di cui due però non furono stampati) e il numero speciale fuori serie *Mossieri intravisti da Dilvo Lotti* stampato in occasione del Natale del 1977. Secondo il suggerimento di Laura Malfatto (*Arrigo Bugiani e i «Libretti di Mal'aria»*, cit., p. 44) «[a]d essi si deve aggiungere il libretto con la prosa di Bugiani *Lo sdrucchiolo del monaco tessitore*, che non reca il numero di collana. L'ultimo libretto, *Chi non sa amare non sa morire*, secondo le intenzioni dell'autore è apparso postumo». Questa indicazione porterebbe dunque il computo al totale di 570.

³Desumo queste notizie dalla scheda di descrizione del Fondo Bugiani disponibile sul portale web SIUSA (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche). Inoltre si veda G. MANGHETTI, *Il «luogo cordiale» di Arrigo. L'Archivio Bugiani al Gabinetto G.P. Vieusseux*, in S. GIUSTI (a cura di), *L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958*, cit., pp. 73-85.

nisti, come può in parte confermare il mercato antiquario che propone di prammatica alcuni esemplari dei libretti, spesso in raggruppamenti numericamente significativi⁴.

All'elenco tratteggiato poc'anzi si aggiunge anche la Biblioteca dell'Università Cattolica di Milano che raccoglie oggi 233 libretti, conservati nella sezione dei fondi speciali e degli archivi culturali, con l'intento di offrire agli studiosi la possibilità di accostare direttamente questa particolarissima manifestazione editoriale.

I Libretti di Mal'aria nascono come supplemento alla rivista omonima «Mal'aria» alcuni anni dopo la cessazione delle pubblicazioni di questa. Si tratta di una collezione di opuscoli composti da un foglio A4 (29x21 cm) ripiegato in quattro e generalmente impresso da una sola parte, così da formare un vero e proprio piccolo libro di otto paginette (14,5x10,5 cm). Utilizzando solo un lato del foglio originale, Bugiani ricavava dopo la piegatura quattro pagine stampate; più rari sono i casi in cui le pagine impresse siano otto, ottenute con la stampa sul *recto* e sul *verso* del foglio intero: sulla prima pagina si accampa il frontespizio che tuttavia ha manifestazioni molto varie e include assai spesso oltre al titolo anche un disegno o una grafica; nelle pagine centrali è disposto il testo vero e proprio del libretto, mentre la pagina finale accoglie le indicazioni tipografiche (stampatore, data, tiratura, tipo di carta). Con la prospettiva di restituire al lettore un oggetto che impone chiaramente la propria evidenza materiale a chi lo fruisce, Bugiani sceglie una tipologia di carte estremamente varia per grammatura e qualità: dalle veline alle «bambagine» (il termine è dello stesso Bugiani), dalle carte da pacco o da regalo a quelle fiorite e colorate. Si tratta di un utilizzo che – in un contesto sempre più omologato e industriale qual era quello in cui Bugiani iniziò a operare – esprime scelte originali e non serializzate: queste, in aggiunta, non si esauriscono nel rapporto meramente personale, colto e giocoso, tra il loro autore, da un lato, e le tecniche a stampa e la loro storia, dall'altro; anzi tali opzioni diremmo così “operative” appaiono strettamente funzionali al contenuto e risultano dunque capaci di concentrare l'attenzione del lettore su uno spazio fisico certamente circoscritto (quale è quello dei libretti) ma in grado di recepire un marcato condensato culturale attraverso la scelta oculata di testi e immagini. L'apparato paratestuale nel suo complesso, perciò, agisce come sistema di segni e valori in grado di dare nuova forma alla tradizione testuale, suggerendone nuove sfumature e interpretazioni.

Bugiani aveva posto come orizzonte ideale della propria attività edi-

⁴ Per esempio, la milanese Libreria Antiquaria Pontremoli pone ora in vendita (febbraio 2025) una collezione pressoché completa, mancante di nove sole uscite.

toriale cinque centurie, ovvero cinquecento libretti, numero che fu raggiunto nel 1992. Per i libretti successivi impiegò una numerazione diversa, apponendo la definizione «meno», ovvero *500 meno 1*, *500 meno 2*, e così via fino ad arrivare a un totale di 570.

Oggetti d'artigianato puro più che prodotti bibliografici standardizzati, i Libretti di Mal'aria rappresentano la croce e la delizia del bibliotecario catalogatore. Basti considerare qualche esempio di indicazione di luogo e data che traggo prelevandolo a volo da alcuni colophon: «al principio dell'anno 1975», «Pisa, stamperia di C. Cursi e F. editori, a mezzo tra febbraio e novembre 1980», «luglio 1990, sotto il segno del Cancro e i tafani ronzano», «1992, 25 dicembre beldinatale». Anche le indicazioni di responsabilità (quali autori e curatele) sono tra le più fantasiose: «ricerca, introduzione e regia di Domenico Astengo», «rievocazione scenica di Fiore Mascheroni», «idea di Alberto Zampieri», «una rara acquatinta di Trento Longaretti e una uscita musicale di Aldo Palazzeschi posta qui a modo di chiosa», «una fioritura votiva di Melania Bugiani, un angelo annunciatore di Raimondo Rossi», «contentezza di Vanni Scheiwiller».

Com'è noto da parte di collezionisti e studiosi, l'elenco del pubblicato riporta due vuoti, ovvero i numeri «500 meno 62» e «500 meno 68» che non furono mai stampati⁵, probabilmente perché mancarono il tempo o le possibilità di una effettiva concretizzazione. Tra gli archivi conservati presso l'Università Cattolica appare possibile restituire qualche contorno almeno a uno di questi due libretti non editi, il «500 meno 62»: libretto che avrebbe dovuto accogliere un'opera di Franco Loi e, in particolare, una specie di «*Angel* ridotto al minimo»⁶. Ma andiamo con ordine.

Il Fondo Franco Loi donato all'Università Cattolica conserva sei lettere di Arrigo Bugiani inviate al poeta che coprono un arco di tempo molto circoscritto: dal 22 settembre 1991 al 25 giugno 1994. La prima missiva lascia presupporre un precedente contatto, avvenuto probabilmente per via telefonica, riguardo ai Libretti e alla possibilità che Loi collaborasse in particolare per un'edizioncina sui dialetti:

ch.mo dr. Franco Loi, 22.09.'91, ho messo insieme quanto può bastare a farle conoscere i libretti di Mal'aria e c'è un opuscolo che sommariamente ne spiega l'origine.

Se il suo libero apprezzamento le consentirà di partecipare ad essi ne sarò proprio contento.

Quanto alla noticina esplicativa per il 369, ciò che le ho chiesto telefoni-

⁵ Cfr. nota 2.

⁶ Cito dalla lettera di Arrigo Bugiani a Franco Loi del 25 giugno 1994.

camente, basta poco (o lodativo o, sia pure, dubitativo) tanto per rendere il libretto somigliante nella costruzione agli altri nove.

Farò seguire fotocopie di pagine di due volumi relativi a Rovigno esistenti nella Biblioteca Universitaria di qui. Le trattenga pure e a suo tempo ne ripareremo per ricavar qualcosa dai Canti Popolari esposti nelle pagine 11/18 di Saggi di Dialecto Rovignese.

Il cordiale saluto di

Arrigo Bugiani⁷

L'interesse per le parlate locali, che è a conti fatti uno dei caratteri distintivi della ricerca di Bugiani, lo aveva spinto a realizzare a quell'altezza temporale una serie di nove libretti. Si tratta di: *Canto di Condofuri* (testo originale grecanico con traduzione a fronte), a cura di Francesca Luzzati Laganà (n. 361), *Parlata friulana di Navarons nella Val Meduna*, a cura di Giovanni Frau (n. 362), *Il walser di Gressoney*, a cura di Anna Giacalone Ramat (n. 363), *L'arbëreshe parlato a San Demetrio Corone*, a cura di Nicola Miceli (n. 364), *L'oc-oitanico di casa a Fraisse nel Cuneense*, a cura di Antonio Bodrero (n. 365), *Il catalano di Alghero*, a cura di Rafael Catardi e Giovanni Ibba (n. 367), *Il provenzale a Santo Lucio de Coumboscuro*, a cura di Sergio Armeodo (n. 368), *Lo slavo parlar nativo a Ràvanca in Val Resia*, a cura di Silvana Paletti (n. 369), *L'istro-rumeno di Sušnjevic in Istria*, a cura di Antonio Dianich (n. 370). Tutti questi libretti (intervallati dal n. 366, *Lingua e fede in Israele*) riportano un disegno o un'opera grafica di Pietro Parigi. In particolare, Bugiani aveva interpellato Loi per il numero 369. Le cose dovettero tuttavia evolvere se qualche mese dopo Bugiani scriverà:

egregio dottor Franco Loi, 1°.04.'92, facciamo il punto su quanto di scritto è passato tra noi.

1 – appartata l'idea del dalmata-pugliese di Ligio Zanini.

2 – non abbandono l'idea di un suo libretto per il vernacolo milanese; ma l'idea è buona per un inedito. S'intende, se a lei piace la compagnia e senza porre limiti di tempo.

⁷ Lettera dattiloscritta con una correzione manoscritta e firma autografa in inchiostro blu su foglio di carta intestata «I libretti di Mal'aria» e, in calce, «– Arrigo Bugiani – via Rainaldo, 17-12 – 56124 Pisa – [tel.] 050-540350 –». Il testo delle lettere è fedele all'originale, fatta eccezione per gli evidenti errori di battitura a macchina che qui vengono corretti, mentre sono taciuti i passaggi relativi a informazioni di carattere strettamente privato o personale indicando tale assenza tra parentesi quadre. Si mantiene l'oscillazione delle maiuscole e minuscole, anche in apertura di lettera per i titoli delle opere, così da restituire con maggiore efficacia al lettore le tipicità degli originali. Gli interventi manuali sono molto circoscritti e in ogni caso, quando presenti, sono stati segnalati. La loro occasionalità ha reso superfluo il doppio apparato. Sono grato a Orso Bugiani, a Lucia Benassai e agli Eredi Loi per aver concesso l'autorizzazione alla pubblicazione delle lettere. Esprimo un sentito ringraziamento a Gloria Manghetti per i preziosi consigli fornitimi.

3 – per il vernacolo milanese, veda se può trovare il tempo di proporre un sunteggio del pezzo relativo al poeta Delio Tessa apparso in *Sole* 24 ore del 2 settembre 1990.

Altra cosa importante e bella sarebbero pochi versi di Anna Akhmatova e molto di ciò che è detto di essa in un recente numero sempre di *Sole* 24 ore⁸. Di questo ne riparleremo.

Penso che lei abbia superato i malanni stagionali e le auguro di non ricapitarci più, tanto son noiosi e dannosi.

I cordiali saluti del suo

Arrigo Bugiani⁹

Per Ligio Zanini, poeta istriano (1927-1993), Lui avrebbe offerto una lunga prefazione al volume *Cun la prua al vento. Poesie nel dialetto di Rovigno d'Istria*, uscito nel 1993 per Scheiwiller, che si pregiava anche di una lettera di Biagio Marin allo stesso Zanini¹⁰. Bugiani faceva inoltre riferimento all'articolo *Piccoli sopravvissuti nel cimitero dei vivi*, in cui Lui aveva recensito favorevolmente il recente volume di Giuseppe Anceschi dedicato a Delio Tessa¹¹, e immaginava di allestire un Libretto dedicato all'autore di *L'è el dì di mort, alégher!*, per il quale compiegava, assieme alla lettera, un menabò raffigurante il profilo in caricatura di Tessa sul frontespizio. Questo abbozzo che riporta l'indicazione di «I Libretti di Mal'aria | 500 meno 36» non sarà pubblicato come inizialmente preventivato, tanto che il numero verrà invece adottato per *Sera ai giardini* di Giovanni Cristini con disegni di Giuditta Feo.

La collaborazione di Lui, dunque, latitava se è vero che ancora il 4 ottobre dell'anno successivo Bugiani si riproponeva al poeta milanese con un nuovo appello:

eg. Dr. Franco Loi, 04.10.'92, ma perché non s'induce a mandarmi di che fare un libretto dialettale? Son sicuro di averlo di ciò già vivamente pregato.

Accetti il cordiale saluto di

Arrigo Bugiani¹²

⁸ Cfr. F. LOI, *Anna, la voce della Russia asovietica*, in «Il Sole 24 Ore – Domenica», 23 febbraio 1992, p. 21.

⁹ Lettera dattiloscritta con firma autografa in inchiostro blu su foglio di carta intestata «I libretti di Mal'aria» e, in calce, «– Arrigo Bugiani – via Rainaldo, 17-12 – 56124 Pisa – [tel.] 050-540350 –».

¹⁰ Cfr. L. ZANINI, *Cun la prua al vento. Poesie nel dialetto di Rovigno d'Istria*, prefazione di F. Loi, con una lettera di B. Marin, Milano, Scheiwiller, 1993 (il Fondo Loi dell'Università Cattolica conserva la copia appartenuta al poeta, Fondo Loi Franco-D-12). Biagio Marin (Grado, 1891-1985) intrattenne con Loi un lirico e affettuoso scambio epistolare: F. LOI - B. MARIN, *Lettere, 1981-1985*, a cura di E. Serra, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2006.

¹¹ G. ANCESCHI, *Delio Tessa*, Milano-Lugano, Marcos y Marcos-Casagrande, 1990.

¹² Lettera dattiloscritta con correzioni manoscritte e firma autografa in inchiostro blu su

A forse parziale risarcimento di una mancata collaborazione, Loi pubblicò un articolo dedicato ai Libretti di Mal'aria sulle pagine culturali del «Sole 24 Ore», nella rubrica «Poetando». In questa pagina, di cui si dà un ampio stralcio, Loi elogia il lavoro di Bugiani in quanto capace di far emergere il fiume carsico della poesia che innerva nel profondo il nostro paese e pone, quale centro operoso e significativo di valori reali e concreti, quella «provincia» tanto spesso bistrattata dalle patrie lettere. Una lode dei margini culturali, e dunque anche linguistici, che coglievano insieme – e non poteva essere altrimenti nell'idea di Loi – valori di contenuto e di forme espressive, ivi compresa la qualità dei dialetti:

Devo alla tenace gentilezza di Arrigo Bugiani se oggi posseggo un buon numero di questi libretti, tipograficamente preziosi, di quell'eleganza che viene dalla povertà e semplicità, e che offrono, tra l'altro, poesie di Betocchi, Marin, Giotti, Caproni, due versioni shakespeariane inedite di Ceronetti, e ancora poesie di Dell'Arco, Malabotta, Pierro, Fabiani, Luzi, Michael Ende, Tomea, Sbarbaro, De Libero. Dunque, la poesia è ben viva e sorprendente sotto la scorza marcia della nostra società, impropriamente detta civile, e lo è anche grazie alla buona memoria e alla passione di uomini come Bugiani, la cui operosità sta a testimoniare che la vita degli uomini va ben oltre i clamori e le mode, e che provincia non significa decentramento da un luogo o da un supposto modello ideologico o intellettuale, ma non sapersi far centro di cultura nel dare espressione a se stessi, al proprio e altrui lavoro, non prestare attenzione alla realtà intima e alle ragioni più modeste e nascoste, e forse per questo più vere, tra cui gli uomini consumano la loro giornata e la loro inesauribile capacità di essere. Non chi grida, ma chi tace o sussurra può avere qualcosa da dirci. Anche per questo mi sembra utile insistere in queste segnalazioni¹³.

Bugiani non mancò di ringraziare il poeta, anche per l'invio di una parte dell'*Angel*, che avrebbe dato modo di pensare a una nuova ipotesi di libretto. Scrive appunto Bugiani nelle due missive successive del 2 e del 22 novembre 1992:

ch.mo e caro dottor Franco Loi, 02.11.'92, ho ricevuto la sua lettera del 20 ottobre con la II parte di "L'angel" per cui vivamente la ringrazio.

Era tanto che miravo ad un risultato come questo, con le mie insistenze: sebbene inesperto dei dialetti, pure mi hanno sempre appassionato e, in ogni caso d'incontro, commosso.

foglio di carta intestata «I libretti di Mal'aria» e, in calce, «– Arrigo Bugiani – via Rainaldo, 17-12 – 56124 Pisa – [tel.] 050-540350 –».

¹³ Cfr. F. LOI, *Sui fogli di «Mal'aria»*, in «Il Sole 24 Ore – Domenica», 1 novembre 1992, p. 20. In quest'occasione Loi segnalava il volume A. BUGIANI (a cura di), «*Mal'aria*», Pisa, Pisangrafica, 1992.

Alla prima schiarita di questo tempaccio [...] concretizzerò in tipografia un progetto di libretto al quale intanto sto pensando; le manderò subito la bozza.

Nel frattempo lei è andato poetando «Sui fogli di Mal'aria» nel modo che più schietto non era pensabile. Anche di ciò ho obbligo di ringraziare¹⁴.

[Arrigo Bugiani]

caro, ch.mo prof. Franco Loi, 22.11.'92, ho messo insieme il libretto 500meno62 (più preciso non ho fatto altro che allogare lo scritto nelle quattro stanzette del foglio) col sostanziale contenuto della sua lettera del 20 ottobre e le mostro il risultato.

C'è solo da aggiungere nella quarta pagina la breve didascalia: (ornamento grafico con 'ANGELO DEI CAMPANELLI' di Paul Klee), ammesso, s'intende, che lei ne approvi l'impiego.

Nel caso le abbisognasse allungare lo scritto, allunghi pure quanto vuole: si ricorre alla volta del foglio con la disponibilità di altre quattro pagine.

Il cordiale saluto del suo grato

Arrigo Bugiani¹⁵

Come si evince da queste missive il libretto «500meno62» stava assumendo una netta fisionomia, anche se, purtroppo, non risulta conservata la bozza nell'Archivio Loi. Possiamo però immaginare una selezione di versi con la riproduzione sul frontespizio di uno degli angeli di Paul Klee. Il testo avrebbe potuto estendersi anche sul *verso* del foglio, occupando così otto facciate. Quale ne fosse la ragione – probabilmente l'impraticabilità di comprimere su una superficie tanto ridotta anche solo una delle lasse della propria opera – il progetto non vide la luce. Ulteriori indagini da condursi sulle carte Bugiani conservate al Gabinetto Vieusseux potranno in futuro fornire maggiori dettagli e consistenza a questo libretto mancato.

Il 1994 sarà poi l'anno che vedrà la pubblicazione accresciuta dell'opera maggiore di Loi. *L'angel*, precedentemente uscito nel 1981 per l'editore genovese San Marco dei Giustiniani, in questa nuova edizione per Mondadori recuperava il testo precedente, che ne costituiva dunque il primo capitolo, e ne aggiungeva altri tre, portando dunque a quattro le sezioni del testo: un libro di vasto respiro insieme biografico e poetico, caratterizzato da una potente spinta emotiva e lirica trascinata da una lingua dialettale che raccoglieva su di sé tanto il portato della tradizione

¹⁴ Lettera dattiloscritta con una correzione manoscritta in inchiostro rosso (mancante di firma) su foglio di carta intestata «I libretti di Mal'aria» e, in calce, «- Arrigo Bugiani - via Rainaldo, 17-12 - 56124 Pisa - [tel.] 050-540350 -».

¹⁵ Lettera dattiloscritta con una correzione manoscritta in inchiostro rosso e firma autografa in inchiostro blu su foglio di carta intestata «I libretti di Mal'aria» e, in calce, «- Arrigo Bugiani - via Rainaldo, 17-12 - 56124 Pisa - [tel.] 050-540350 -».

meneghina quanto l'apertura alla carica inventiva giocata dunque sul piano linguistico e non solo su quello dei contenuti.

Arrigo Bugiani ritorna a indirizzarsi a Loi il 25 giugno, a conti fatti poche settimane prima della sua dipartita (15 agosto): il carteggio così si chiude con l'invio del «libretto natalizio» del 1993, ovvero *Quando nascette Ninno a Bettalemmè* (numero 500 meno 60), puntualmente conservato da Loi nel suo Archivio:

25.06.'94

caro professor Franco Loi, le mando il libretto natalizio 1993 preparato a tempo giusto ma stampato tardivamente; mi condiziona l'età e il tempo che è stato costantemente [-]accio mi ha contrastato.

Ora voglio proprio dire la verità: questo invia [*sic*] mi fa da scusa per sollecitarle la fotografia promessa p[er] il libretto 500meno62 L'ANGEL ridotto al minimo.

A queste sere mi aggiro per gli iniziali LV carrugi de L'ANGEL grande; mi ci ritrovo bene e con vero diletto.

L'abbraccio del suo

Arrigo Bugiani¹⁶

2. Lettere di Ada Negri nelle collezioni della Biblioteca d'Ateneo

Nel 2025 ricorre l'ottantesimo anniversario della scomparsa di Ada Negri (1870-1945). Se la sua opera in sede critica ha subito, per molti decenni e per vari motivi anche di natura non strettamente letteraria, il passaggio in una fitta zona d'ombra, negli ultimi anni – complice anche una fortunata catena di celebrazioni – la bibliografia ha potuto registrare un deciso incremento di studi, che va di pari passo con la puntuale riproposta delle opere della poetessa, come la riedizione di una significativa scelta di testi nel recente volume *Poesie e prose* curato da Pietro Sarzana¹⁷.

¹⁶ Lettera dattiloscritta con firma autografa in inchiostro nero su foglio di carta intestata «I libretti di Mal'aria» e, in calce, «– Arrigo Bugiani – via Rainaldo, 17-12 – 56124 Pisa – [tel.] 050-540350 –». Conservata la busta che include oltre alla lettera anche i libretti n. «500meno70» (stampato in occasione del Natale 1993) e il n. 92 con gli *Stornelli* di Orsola Nemi.

¹⁷ A. NEGRI, *Poesie e prose*, a cura di P. Sarzana, Milano, Mondadori, 2020. Ma non si dimentichi l'ottimo volume EAD., *Vespertina*, a cura di C. Tagliaferri, prefazione di G. Baroni, Venezia, Marsilio, 2020 e la più recente riedizione della raccolta di prose *Sorelle*, prefazione di M. Onofri, Vicenza, Neri Pozza, 2025. Tra i volumi collettanei usciti negli ultimi anni rimando a: G. BARONI (a cura di), *Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto»*. *Atti del Convegno internazionale di studi* (Lodi, 14-15 dicembre 2005), Pisa, Giardini, 2007; B. STAGNITTI (a cura di), *Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice*

La Biblioteca d'Ateneo della Sede di Milano dell'Università Cattolica conserva diversi gruppi epistolari negriani che appartengono ad acquisizioni diverse pervenute in momenti anche molto lontani fra loro. Ecco l'elenco:

a) *Carteggio con Guglielmo Guariglia*

Mons. Guglielmo Guariglia (1909-1993) è stato docente di Etnologia presso l'Università Cattolica. Dopo essersi laureato in Lettere nel 1937 presso lo stesso ateneo con una tesi su *Galvano Fiamma e la sua opera storica*, insegnò Lettere nel Seminario vescovile di Treviso fino al 1956, anno in cui poté pubblicare il suo studio sul messianismo russo, frutto del Corso di perfezionamento in Storia delle religioni dell'Università di Padova. Nell'ottobre di quell'anno venne inviato dal vescovo di Treviso e per iniziativa di padre Gemelli a frequentare i corsi dell'Istituto di Etnologia dell'Università di Vienna. L'anno successivo (1957) vi si laureò in Filosofia (con specialità Etnologia: la disciplina non aveva ancora una piena autonomia accademica), con una tesi sui movimenti profetico-salvifici presso i popoli primitivi. Si recò successivamente a Parigi per seguire i corsi di André Leroi-Gourhan e di Jean Guiart, e in quella città intrattenne rapporti con Claude Lévi-Strauss, Georges Balandier e Alfred Métraux. Il lavoro di Guariglia ebbe vasta eco internazionale e, tornato in Italia, fondò la prima cattedra di Etnologia in Università Cattolica, dove insegnò fino al 1985¹⁸.

Mons. Guariglia e Ada Negri si scambiarono una breve corrispondenza tra la fine del 1939 e il gennaio del 1941¹⁹. Lo studioso, a quel tempo un giovane sacerdote di circa trent'anni, insegnava Lettere al Seminario arcivescovile di Treviso. Le carte pervenute alla Biblioteca d'Ateneo con-

tra Otto e Novecento, Padova, Il Poligrafo, 2015; EAD. (a cura di), *«Da lagrima in diamante». Ada Negri a 150 anni dalla nascita*, numero monografico della «Rivista di Letteratura italiana», 38 (2020), 1; C. TAGLIAFERRI (a cura di), *«Un'indomita fiamma in me s'alberga». Atti del Convegno su Ada Negri nei centocinquant'anni della sua nascita* (Lodi, 15 febbraio 2020), Milano, Prometheus, 2020.

¹⁸ Tra i suoi studi ricordiamo: *Il messianismo russo*, Roma, Studium, 1956; *Che cosa è l'etnologia*, Milano, Vita e Pensiero, 1962; *Le conquiste attuali dell'etnologia*, Milano, Vita e Pensiero, 1967; *L'etnologia: ambito, conquiste, sviluppi*, Milano, Pime, 1967; *Il mondo spirituale dei primitivi*, Milano, Ares, 1967; *Gli Igbo della Nigeria suborientale. La religione tradizionale: ricerca dell'equilibrio cosmico*, Como, Cairoli, 1969; *Buddhismo: il problema del dolore e la suprema illuminazione alla luce dell'etnologia e della storia delle religioni*, Milano, Nuove edizioni Duomo, 1985.

¹⁹ Si tratta del fascicolo con segnatura UC-MS-183, per cui cfr. M. FERRARI, *I fondi manoscritti della biblioteca*, in AA.VV., *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Le istituzioni*, vol. V: M. BOCCI - L. ORNAGHI (a cura di), *I patrimoni dell'Università Cattolica*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 295-378.

servano due minute di lettere di Guariglia, quattro tra lettere e biglietti di Ada Negri e tre fogli di appunti sullo sviluppo della poesia della Negri di mano di Guariglia che probabilmente servirono per una relazione tenuta alla Scuola di Cultura cattolica di Treviso nel febbraio del 1940. Si tratta di un breve carteggio che tocca in particolare il tema religioso e il progressivo «avvicinamento a Dio» della poetessa. Guariglia conferma che il suo interesse verso i testi negriani risale tempo addietro, quando «giovanello ho sentito parlare di Voi» e la incoraggia a perseverare nella scrittura giacché per i suoi versi ispirati «tante anime lontane dal Cristo ritroverebbero per Voi la luce».

b) *Lettere a Lidia Positano*

L'epistolario si compone di 18 missive (14 lettere e 4 cartoline postali) indirizzate da Ada Negri alla giovanissima Lidia Positano tra il maggio del 1925 e il gennaio del 1930. La Positano, allora tredicenne, aveva appena pubblicato un volume di versi intitolato *Primi canti* per le edizioni della Libreria Detken e Rocholl di Napoli. Da queste lettere appare il sentimento materno della Negri che mira a consigliare la giovane (e a volte anche a riprenderla), tanto su questioni di stile, quanto su quelle di contenuto, invitandola a riflettere sulla necessità di vita e di esperienza di cui la poesia si deve nutrire per essere vera arte («l'Arte non si conquista che a prezzo di vita», lettera del 5 maggio 1925). Dopo questa parentesi lirica, la giovane seguirà la sua strada: completati gli studi classici, diverrà una apprezzata filologa classica alla scuola di Vittorio De Falco e di lei rimangono studi su Saffo, Eschilo, Sofocle e sui testi della tradizione greca e bizantina²⁰.

c) *Fondo Piccoli-Addoli*

Tra le carte del Fondo Piccoli-Addoli è conservato un consistente nucleo epistolare di Ada Negri che si compone di 35 tra lettere e cartoline autografe, di cui due (le più antiche in ordine di data) indirizzate a Valentino Piccoli (1892-1938), mentre la porzione più consistente di 32 pezzi è diretta a Pia Addoli (1893-1958); la rimanente è destinata al comune amico Augusto Garsia (1889-1956) che, datata nel periodo oscuro e drammatico del novembre 1944, rimase con tutta probabilità tra le carte della famiglia Piccoli²¹.

²⁰ Sul carteggio cfr. lo studio di B. STAGNITTI, «Lei non sa che faticosa strada sia quella dell'arte». *Inediti epistolari negriani a Lidia Positano*, in «Rivista di Letteratura italiana», 36 (2018), 1, pp. 129-148.

²¹ Valentino Piccoli, letterato e giornalista di nobile famiglia vicentina, scrisse diversi saggi

L'epistolario prende avvio con Valentino nel giugno del 1930, che aveva sollecitato una recensione del volume di Nino Podenzani, *Ada Negri nell'arte e nella vita* sul «Popolo d'Italia»²², divenuto dal 1922 organo ufficiale del Partito Nazionale Fascista. Molte dovettero essere le amicizie comuni in quella Milano capitale industriale degli anni Trenta, tra le quali Amalia Moretti Foggia (meglio nota con gli pseudonimi Petronilla e Dott. Amal), il marito Domenico Della Rovere e Delia e Umberto Notari, fondatore quest'ultimo del quotidiano «L'Ambrosiano». Dopo la morte di Valentino, il carteggio continua fino al 1944 con la moglie Pia con la quale Ada Negri instaura un rapporto di frequentazione e di amicizia. Le lettere non fanno riferimento esclusivo a fatti di ordine letterario, ma registrano alcuni interventi della poetessa perché siano assicurate all'amica ore di insegnamento presso la Scuola Superiore Manzoni e, soprattutto, avvenga una riconciliazione con Pina Pirovano, sorellastra di Pia e compagna di Federico Binaghi, carissimo amico della poetessa e punto di riferimento per il suo percorso religioso.

d) *Lettere a Guido Pesenti ed Emma Villa*

Un insieme di 20 tra lettere e cartoline di Ada Negri destinate a Guido Pesenti (1884-1962), avvocato e Podestà di Milano dal 1935 al 1938, e sua moglie Emma Villa, inviate tra il 1909 e il 1941, con una consistenza maggiore per il periodo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta. Le missive ci restituiscono una poetessa spesso in viaggio, alternando la data topica di Milano, residenza abituale, al Collegio Boerchio di Pavia, alla Liguria, dove la figlia e i nipoti trascorrevano le vacanze e ancora all'Albergo Subasio di Assisi, a Marsciano, dove era spesso ospi-

sulla letteratura italiana dell'Ottocento (in particolare su Leopardi, del quale pubblicò edizioni commentate degli scritti in verso e in prosa, su Foscolo e d'Annunzio), sul pensiero filosofico di San Tommaso, Vico e Gioberti, e su vari aspetti della filosofia ottocentesca. Nella sua vasta produzione non mancano romanzi e drammi per il teatro. Si dedicò in modo particolare al giornalismo, occupando posizioni di prestigio nella direzione di quotidiani nazionali quali «Il Piccolo» di Trieste, «Il mattino» di Napoli, «Il giornale di Sicilia» e collaborò al «Popolo d'Italia». Fu caporedattore e poi direttore (dal 1923) dei «Libri del giorno». La moglie Pia Addoli collaborò con assiduità a diverse testate periodiche quali «Il Giornalino della Domenica», il «Corriere dei piccoli», «Mammina», «Mamme e bimbi», il «Corriere dei ragazzi», «Annabella». Fu scrittrice di libri per l'infanzia e insegnante. Su questo gruppo di lettere si rimanda a P. SENNA, «*Un terso diamante*». *Le carte di Ada Negri nel Fondo Piccoli-Addoli dell'Università Cattolica di Milano. Con appendice di testi e di lettere inedite*, in B. STAGNITTI (a cura di), *Fili d'incantesimo*, cit., pp. 227-251.

²² N. PODENZANI, *Ada Negri nell'arte e nella vita*, prefazione di P. Arcari, Milano, Maia, 1930. La recensione apparve sul «Popolo d'Italia» il 23 giugno 1930 a firma di Giacomo di Belsito.

te dell'amica Giuseppina Mosconi e infine a Villasanta di Monza, dove vivevano i cari amici Umberto e Delia Notari, e dove era solita recarsi.

e) *Altre lettere*

Un ultimo gruppo di quattro lettere è infine proveniente da fondi vari e ha, di conseguenza, destinatari diversi. Tra queste si segnala la missiva raccolta nel Fondo Mario Bagliani (1926-1990), appassionato e cultore del teatro e della storia della drammaturgia. Il suo percorso artistico iniziò come mimo con Étienne Decroux, prima di fondare tra il 1947 e il 1948 il Centro studi artistici "La Giostra" con alcuni amici. Entrò successivamente in contatto con artisti e maestri da Bacchelli ad Apollonio, da Valsecchi a Testori, e nel 1953 inaugurò il Piccolo Teatro di Cremona. Lungo tutto l'arco della vita raccolse una vasta documentazione sul teatro e lo spettacolo, datata in particolare tra Otto e Novecento, ora custodita in un Fondo in corso di lavorazione. Tra queste carte, spesso di natura eterogenea, frutto di acquisti condotti per gusto e personale attrattiva sul mercato antiquario, è compresa una lettera del 3 luglio 1942 di Ada Negri in cui la scrittrice esprime la sua profonda perplessità riguardo ai film religiosi, soprattutto per l'impossibilità, a suo parere, che un'attrice del bel mondo possa incarnare figure di donne sante.

La lettera desta interesse per saggiare il rapporto della poetessa con il cinema, ed è indirizzata a Padre «G. Vanzin», in realtà Calisto Vittorino Vanzin (1900-1976), attivo nella produzione cinematografica vaticana, che avrebbe supervisionato alla realizzazione l'anno successivo del film *Rita da Cascia* per la regia di Antonio Leonviola e con interprete femminile Elena Zareschi, attrice di teatro e di cinema.

«Sei il mio maestro»: le lettere di Eugenio Corti a Mario Apollonio

All'interno del Fondo Mario Apollonio¹, ricco di documentazione di vario genere – copioni teatrali, paraliturgie, romanzi, novelle, appunti di lezioni, conferenze, saggi, diari, corrispondenza –, presente in forma manoscritta e dattiloscritta, un posto particolarmente significativo è occupato dalle lettere inviate da Eugenio Corti² al professore dell'Università Cattolica³.

Si tratta di documenti che permettono di mettere meglio a fuoco la relazione tra lo scrittore brianzese e Mario Apollonio, mostrando come si tratti a tutti gli effetti di un vero e proprio rapporto tra discepolo e maestro: «Lei è il mio maestro»⁴; queste parole con le quali Eugenio Corti, in una lettera del 24 marzo 1961, si rivolge a lui non lasciano adito ad alcun dubbio.

Non si tratta certamente di una novità assoluta dal momento che, nelle molte interviste rilasciate, nelle tante conferenze tenute, Corti, lungo il corso della sua vita, ha spesso richiamato l'importanza e il ruolo fondamentale di Apollonio nella realizzazione della sua vocazione di scrittore. Nello stesso *Cavallo rosso*, la sua opera più importante, consi-

¹ Il Fondo Mario Apollonio è contenuto nell'Archivio della letteratura cattolica e degli Scrittori in Ricerca (ALCaSiR), che ora fa parte degli Archivi culturali conservati presso la Biblioteca dell'Università Cattolica della sede di Milano.

² Eugenio Corti (Besana 1921-2014) è noto per aver combattuto durante la Ritirata di Russia e, nel panorama della letteratura italiana, per aver pubblicato tra le varie opere *Il cavallo rosso*, giunto alla 36ª edizione. Per un profilo dell'autore mi sia consentito rimandare a E. RONDENA, *Eugenio Corti. Verità e bellezza*, Milano, Ares, 2023.

³ È stato professore di Letteratura Italiana e Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università Cattolica di Milano. Per approfondire la sua figura si vedano i seguenti studi: F. MATTESINI, *L'insegnamento di Mario Apollonio*, in ID., *Terzepagine. Da San Francesco ai Contemporanei*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 79-82; C. ANNONI (a cura di), *Istituzione letteraria e drammaturgia. Mario Apollonio (1901-1971): i giorni e le opere*, Atti del Convegno, Brescia-Milano, 4-7 novembre 2001, Milano, Vita e Pensiero, 2003; M. CORRADINI, *Mario Apollonio e le sue scuole*, in A. BARZANÒ - C. BEARZOT (a cura di), *Cent'anni di ricerca umanistica in Università Cattolica: storia, temi, protagonisti*, Summer school 2021 della Scuola di Dottorato in Studi Umanistici. Tradizione e contemporaneità, Milano, Educatt, 2022.

⁴ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 24 marzo 1961.

derata dal pubblico e dalla critica come il suo capolavoro, è possibile trovare anche Apollonio tra i vari personaggi storici che vi compaiono. Viene ricordato per la sua fama di critico e di scrittore – «forse non c'è in Italia un altro critico letterario paragonabile a lui», «è anche scrittore, non è soltanto un grande critico»⁵ –, intento ad aiutare e accompagnare uno dei protagonisti del romanzo, Michele Tintori, nella sua aspirazione a diventare scrittore. Questo romanzo ha un carattere fortemente autobiografico e, come lo stesso Corti ricordava, egli aveva vissuto «la maggior parte delle vicende in esso narrate» in prima persona, facendole «rivivere non da uno solo, ma da diversi personaggi»⁶, tra i quali sicuramente anche Michele. Lo si può facilmente cogliere in molti tratti di questa figura: nella scelta di partecipare alla campagna di Russia per poi poterne scrivere, oppure nel tentativo di scrivere una tragedia sulla vera natura del comunismo e, aspetto rilevante in merito al tema qui affrontato, anche nel considerare Mario Apollonio come un punto di riferimento imprescindibile. Nella finzione letteraria si ritrova così non solo una sorta di traccia di tale legame ma, si può dire, una vera e propria rappresentazione di questo rapporto discepolo/maestro, Michele Tintori/Mario Apollonio, Eugenio Corti/Mario Apollonio⁷.

Le lettere presenti nel Fondo permettono allora di ricostruire in modo puntuale alcuni degli snodi e dei passaggi fondamentali dell'intervento di Apollonio nella realizzazione e nella presentazione al pubblico di alcuni degli scritti cortiani, in modo particolare *I più non ritornano*, *I poveri cristi* (diventato poi *Gli ultimi soldati del re*) e *Processo e morte di Stalin*⁸. In questa corrispondenza epistolare si può comprendere come Eugenio Corti, che non seguì in Università Cattolica le lezioni del professore Apollonio, essendo egli iscritto alla Facoltà di Giurisprudenza e non a quella di Lettere, avendo inoltre dovuto sospendere la frequenza universitaria a causa della chiamata alle armi, abbia cercato in modo sistematico, fin quando gli è stato possibile, ovvero fino alla morte di

⁵ E. CORTI, *Il cavallo rosso*, Milano, Ares, 2023, pp. 87-88.

⁶ AA.VV., *Il cavallo rosso di Eugenio Corti: le prove della storia, il lievito della vita*, Milano, Ares, 2023, p. 5.

⁷ Lo stesso Eugenio Corti ha indicato esplicitamente l'esistenza di questa analogia: «Il mio rapporto con il professor Apollonio era quello che attribuisco al personaggio di Michele nel romanzo» (P. SCAGLIONE, *Parole scolpite. I giorni e l'opera di Eugenio Corti*, Milano, Ares, 2017, p. 183).

⁸ Nella letteratura del Novecento le sue opere illuminano pagine della storia molto significative, quali l'anabasi dell'ARMIR nelle steppe del Don, la storia del Corpo di Liberazione in Italia e la figura del dittatore Stalin. Queste opere pubblicate rispettivamente nel 1947, 1951, 1963 rappresentarono in ambito editoriale italiano delle importanti novità dal momento che le vicende narrate non erano ancora pienamente conosciute.

Apollonio (1971), il confronto con il maestro, trovando in lui un aiuto e un sostegno decisivi.

Quelle di Corti, infatti, sono sicuramente parole che esprimono innanzitutto una grande riconoscenza: in primo luogo per il modo con il quale Apollonio, non ancora conosciuto personalmente, recensisce positivamente la sua prima opera, *I più non ritornano. Diario di ventotto giorni in una sacca sul fronte russo (inverno 1942-43)*, contribuendo certamente a renderla un vero e proprio caso letterario. Come è noto, sulle pagine del quotidiano «Il Popolo» del 22 luglio 1947, a pochi giorni dalla pubblicazione del diario, con l'autorevolezza del suo giudizio, Apollonio lo indica come un libro destinato ad avere un posto preminente nella storia della letteratura, non solo italiana: «ogni pesante pagina fra Steinbeck e Hemingway, parrà uno svolazzo calligrafico, un arabesco documentario, a paragone di questo romanzo-poema-dramma-storia»⁹. Egli ritiene che non sia solo un'opera di cronaca ma che ci sia ben altro: «c'è dietro la realtà, la verità»¹⁰. Proprio in risposta a questa importante e favorevole recensione, nel Fondo è possibile trovare un breve ma quanto mai significativo messaggio di Eugenio Corti, datato 23 luglio 1947:

Come il vecchio soldato dall'animo semplice ringrazierà il Critico insigne che ha voluto attirare l'attenzione degli uomini sulla sua storia di dolore? Sul di Lei capo stia la benedizione dei morti: sento che Essi mi concedono d'impartirgliela¹¹.

Queste poche righe sono l'inizio di un rapporto che si consolida nel tempo e diventa molto importante per entrambi¹².

Sempre in merito ai *Più non ritornano*, esattamente a un anno di distanza, il 23 luglio 1948, Corti scrive nuovamente ad Apollonio. Questa volta è lui a chiedergli di intervenire sul suo libro perché lo ritiene colui che «meglio di ogni altro» può «scrivere la recensione» che avrebbe dovuto essere letta in radio, alla RAI, «negli intervalli di un'opera a concerto o durante una delle rubriche culturali»¹³. Sebbene prevalga

⁹ M. APOLLONIO, *Campagna di Russia*, in «Il Popolo», 22 luglio 1947, ora in *Presenza di Eugenio Corti. Rassegna della critica*, a cura e con traduzione di A. Monti, Milano, Ares, 2010, p. 97.

¹⁰ *Ibidem*, p. 95.

¹¹ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 23 luglio 1947.

¹² «Mi sono deciso ad andare da lui dopo che, sebbene io non gli avessi mandato il libro, ne era uscita una sua recensione straordinariamente positiva sul quotidiano *Il Popolo*. In seguito sono andato a trovarlo molte volte. Mi faceva i discorsi che riporto nel *Cavallo rosso*: diceva di non volermi indirizzare, che avrei dovuto trovare la strada per conto mio» (P. SCAGLIONE, *Parole scolpite. I giorni e l'opera di Eugenio Corti*, cit., p. 183).

¹³ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 23 luglio 1948.

sempre uno stile molto formale e rispettoso, si può notare come incominci a emergere una certa familiarità e come Corti ritenga fondamentale il coinvolgimento del critico nella sua attività di scrittore: «ancora una volta ho abusato della sua affettuosa gentilezza e mi sono permesso di indicare lei», «mi perdoni il mio ardire; scusi il mio abuso della sua bontà»¹⁴.

Tuttavia, ancora più illuminanti risultano essere le lettere che riguardano la stesura e la pubblicazione dei *Poveri cristi*. Esse documentano come lo scrittore brianteo non solo ritenga doveroso informare il maestro Apollonio, con il quale il rapporto di amicizia si era andato approfondendo, in merito agli sviluppi del proprio lavoro ma consideri fondamentale la sua valutazione. Nello scritto del 15 gennaio 1949, infatti, così si può leggere:

Sto isolato nella mia casa come in un eremo e lavoro al nuovo libro. Verrà pronto, calcolo, per Natale. Appena dattiloscritto glielo porterò: già mi capita di pensare al suo responso su questo o su quel punto: talvolta con ansia¹⁵.

I tempi della gestazione di quest'opera però si allungano e, in una successiva lettera del 5 ottobre del 1950, lo aggiorna manifestando i propri dubbi sulla completezza dell'opera e ribadendo quanto per lui fosse importante il suo giudizio:

Gentilissimo professore, intendevo, come le avevo promesso, portarle una copia del mio nuovo libro, ora che i dattiloscritti stanno venendo pronti. Ma sono così arruffati che ho deciso di venir meno alla mia promessa. Le porterò invece una bozza, come l'altra volta, non appena l'avrò: tengo moltissimo al suo giudizio e al suo consiglio, che mi è tanto affettuoso. Il libro avrà per titolo *I poveri Cristì* che sono gli uomini. Vi ho lavorato tre anni, ma sono pochi. Però i tempi premono e sento che è necessario pubblicare: tutti dobbiamo fare quello che possiamo. Ho molto desiderio di parlare con lei¹⁶.

Il libro esce per la casa editrice Garzanti il 2 maggio 1951 e lo stesso giorno Corti scrive a Mario Apollonio inviandogli il libro, timoroso del suo verdetto perché lo ritiene un responso decisivo. Sulla base di esso sarà possibile prevedere il destino del proprio lavoro e capire se si potrà coglierne subito i frutti o se si dovrà attendere:

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 15 gennaio 1949.

¹⁶ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 5 ottobre 1950.

Gentilissimo professore, è con spirito di confidenza e di timore insieme che le mando il mio libro, frutto di lunga fatica. [...] Se la sua impressione, nel leggerle, non sarà favorevole, ci vorrà molto tempo perché il buono che è in queste pagine serva alla comunità¹⁷.

Sono soprattutto le due lettere che Corti scrive a seguito della recensione ai *Poveri cristi* di Apollonio, apparsa su «Il Popolo», il 2 giugno 1951, pubblicata mentre Corti e sua moglie sono in viaggio di nozze, a offrire ulteriori elementi decisivi, utili per chiarire la natura profonda del loro rapporto.

Nella prima, datata 10 giugno 1951, è affermato chiaramente come egli abbia bisogno del riconoscimento del maestro per comprendere fino in fondo il proprio valore di scrittore, attribuendo al loro incontro un significato provvidenziale:

Il suo articolo bellissimo, bellissimo anche per sé stesso, mi ha insegnato, per evidenza, una cosa nuova: che davvero una critica può essere opera d'arte di grande valore: quasi l'arte dell'arte. Certe mie cose io le colgo nella loro portata intera, solo dopo averne udito parlare da lei. Devo dire che l'incontro con lei è stato, in questo miracolo sempre nuovo della vita, un bellissimo disegno di Dio¹⁸.

Nella seconda, scritta a distanza di pochi giorni, il 18 giugno 1951, ritorna sullo stesso argomento, manifestando ancora una volta al critico la grande riconoscenza che nutre verso di lui non tanto per avere promosso il proprio libro quanto per la bellezza e l'acume del suo insegnamento che traspare in quelle parole:

Gentilissimo Professore, non mi basta più la lettera di ringraziamento che le ho scritto giorni or sono e, non essendo la mia casa ove riceverla ancora pronta, il silenzio verso di Lei cui tanta riconoscenza devo, mi pesa sempre più. Così lo interrompo con questo mio scritto: non ormai per sdebitarmi: ché sono persuaso nessuna lettera varrebbe a sdebitarmi (e del resto tutti noi siamo in debito solo per ciò che ci è toccato di buono), ma per trattenermi filialmente con Lei. Mi capita fare per il suo articolo quello che non ho forse fatto per altre pagine di recensione ai miei libri: di rileggerlo spesso, e non per i libri, ma per l'articolo in sé. È bellissimo, e simile a una mirabile poesia. Si direbbe che l'intimo succo di quel modo suggestivo di narrare, di cui Lei dice, si sia condensato dentro alle sue righe: ed è quasi un accompagnatore che conduce chi La legge verso ogni

¹⁷ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 2 maggio 1951.

¹⁸ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 10 giugno 1951.

successiva riga, e fin parola. Non io soltanto, neanche io principalmente, direi, le devo essere grato, ma tutti lo dobbiamo, del suo scritto¹⁹.

È utile anche sottolineare che, al momento della pubblicazione dei *Poveri cristi*, Eugenio Corti non è del tutto soddisfatto da quanto realizzato, tanto che sente il bisogno di aggiungere, in coda al volume, una nota d'autore nella quale ritiene opportuno fare una precisazione: «Mi conceda Dio, in futuro, il tempo necessario a terminare di scolpire questo libro in tutte le sue parti»²⁰. Tale insoddisfazione porta lo scrittore a riprendere quest'opera, a rivederla e a riformularla, giungendo a ripubblicarla, a distanza di tempo, con il titolo *Gli ultimi soldati del re*. Anche per questo lavoro di ripensamento critico, Corti non manca di riconoscere il grande merito di Apollonio. Nella lettera del 13 luglio 1959, nella quale gli comunica che, insieme ad altre occupazioni, sta «lavorando [...] al rifacimento de *I poveri Cristi*», scrive: «Lei non ha neppure l'idea di quanto la sua critica a questo libro, pubblicato non decantato, sia importante per me»²¹. La conclusione del rifacimento non sarà però visionata da Apollonio a causa della sua prematura morte.

Infine, credo sia bene prendere in considerazione quanto nell'epistolario emerge in merito alla tragedia *Processo e morte di Stalin*, messa in scena per la prima volta a Roma il 3 aprile 1962. Già nella lettera del 18 giugno 1951 troviamo comunicata l'intenzione di «condurre a termine la tragedia»²² alla quale ha già cominciato a lavorare. Nel rendere partecipe Apollonio di tale impegno, vista la grande competenza in merito alla storia del teatro del suo maestro, Corti precisa che cercherà il più possibile di seguire i suoi insegnamenti: «E come è naturale nel mondo fantastico del teatro entrerò seguendo le strade maestre che Lei vi ha in modo impareggiabile tracciato: anche per me»²³.

Tuttavia è soprattutto lo scambio di lettere che intercorre tra i due nella primavera del 1961 a confermare quanto Corti cerchi i consigli e l'aiuto del maestro Apollonio e quanto quest'ultimo non manchi mai di sostenerlo. Il 24 marzo 1961, lo scrittore inviandogli il materiale preparato per la tragedia, così scrive:

¹⁹ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 18 giugno 1951.

²⁰ E. CORTI, *Nota dell'autore*, in *I poveri cristi*, Milano, Garzanti, 1951, p. 370.

²¹ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 13 luglio 1959.

²² FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 18 giugno 1951. Per approfondire il ruolo di Apollonio nel teatro pubblico italiano si veda il seguente studio S. LOCATELLI - P. PROVENZANO (a cura di), *Mario Apollonio e il Piccolo teatro di Milano: testi e documenti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.

²³ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 18 giugno 1951.

Chiar.mo Prof. Apollonio, Lei è il mio maestro e le mando quindi questo materiale (che non è una tragedia, ma piuttosto la preparazione d'una tragedia, come mi sono reso purtroppo conto avendola letta e poi ascoltata dal magneto-fono) poiché ho bisogno del suo consiglio. Se avrà la bontà di leggerla, la prego poi di chiamarmi. Mi dibatto nella difficoltà dei grossi tagli da fare, nella pena di dover distruggere cose che sento valide: ma non valide teatralmente. Aspetto la sua chiamata²⁴.

A questa lettera, Apollonio risponde celermente e già il 7 aprile conferma a Corti la bontà del suo lavoro affermando la propria disponibilità a confrontarsi con lui sulla sua opera:

Carissimo Corti, ho letto la tragedia [*Processo e morte di Stalin*] con l'interesse con cui mi avvicino a tutte le sue cose. [...] L'opera ha una sua forza enorme e inarrestabile: né so, dopo una prima lettura, misurare quanto di questa forza appartiene al fatto, e quanto alla necessità della teoresi del fatto. Non abbia preoccupazioni di tagli: questa è faccenda che tocca al regista. [...] E ammiro in lei una capacità intatta di far mito della realtà immaginata o vissuta. [...] Parto per Roma, ma la settimana prossima son di ritorno. Sarò molto contento di parlare con lei del suo lavoro. Penso che, adesso, si dovrebbe preoccupare dell'esecuzione: una fatica più penosa di quella di dare alla vita la parola²⁵.

È interessante notare come Apollonio si impegnerà attivamente perché la tragedia cortiana venga messa in scena come risulta da quanto annotato nei propri diari dello stesso Eugenio Corti. In data 13 ottobre 1961 si può infatti leggere:

Giornata importante. Apollonio, sempre più entusiasta dello Stalin, ne ha parlato nell'ambiente di S. Fedele. Oggi, dovendo insieme incontrare il regista De Bosio dello Stabile di Torino (al Nuovo), mi ha dato appuntamento in S. Fedele: l'ho trovato in seduta con 5 o 6 Padri, di cui P. Favaro deciso a promuovere la formazione di una compagnia di giro per la rappresentazione dello Stalin²⁶.

Il rapporto con Apollonio ha certamente segnato in maniera profonda la vita e la produzione letteraria di Eugenio Corti tanto che egli stesso lo definirà come «un grande dono»²⁷ dell'Università Cattolica. A partire dalla recensione dei *Più non ritornano*, il legame tra i due si è approfondito attraverso una frequentazione costante della quale sono rimaste

²⁴ FONDO MARIO APOLLONIO, Lettera di Eugenio Corti a Mario Apollonio, 24 marzo 1961.

²⁵ AA.VV., *Il cavallo rosso di Eugenio Corti: le prove della storia, il lievito della vita*, cit., p. 41.

²⁶ 13 ottobre 1961, agenda inedita conservata a Casa Corti.

²⁷ E. CORTI, *I tre doni dell'Università Cattolica*, in *Il fumo nel Tempio*, Milano, Ares, 2022, p. 270.

tracce importanti: tra queste, dunque, vanno senza ombra di dubbio annoverate le lettere conservate nel Fondo Mario Apollonio. Tale rapporto è andato ben oltre la semplice relazione scrittore-critico letterario; infatti è stata un'amicizia consolidata dal compito, ritenuto da entrambi decisivo, di promuovere una letteratura cattolica all'interno di un panorama culturale sempre più segnato dal laicismo, come le parole dello stesso Corti, rilasciate in un'intervista dell'11 marzo 1999, esprimono in modo esplicito:

dopo quella formidabile recensione sono andato a trovarlo, e Apollonio è diventato mio paterno amico, e amici siamo poi rimasti sino alla fine dei suoi giorni, quando egli – messo in disparte dai nuovi indirizzi dominanti – si sentiva “sentinella morta”, cioè perduta, abbandonata, come desolatamente scrive nella prefazione al suo ultimo libro *Cinquantacinque*. Io ero uno dei pochissimi che continuavano a fargli visita in quei giorni di emarginazione²⁸.

²⁸ *Ibidem*, p. 270.

LIDIA VERDESCA

Gli articoli giornalistici di Franco Loi nel mensile di cultura «Il Discanto»

Nell'aprile 1963 iniziava l'esperienza, breve, ma intensa della rivista culturale «Il Discanto». Fondata a Milano da Luciano Conosciani, Franco De Poli, Antonio Ernazza, Ferruccio Parazzoli e Marcello Venturi, prendeva il nome da un tipo di polifonia medievale che si distingueva per la tendenza al moto contrario tra le voci in concerto.

Nel 1992 la ristampa anastatica, pubblicata con una nota introduttiva dell'editore, chiariva quali fossero le motivazioni che, trent'anni prima, avevano portato alla nascita della rivista:

Erano gli anni in cui, dopo un parto travagliato (più per finta e per gioco delle parti che nella realtà) nasceva il centro sinistra; e chi sapeva leggere e scrivere, cosa piuttosto rara in questo paese di analfabeti di ritorno, già intravedeva in tale piccola manovra politica, definita storica, l'inizio di un processo irreversibile di disfacimento. Dietro la facciata dei grandi obiettivi, dei risolutivi programmi, delle ignoranti presunzioni, si intensificava in realtà il consueto bla bla italico: la cultura, in genere, assente come al solito, salvo che nella ricerca forsennata di sfruttare anche questa occasione.

Cominciano da allora, infatti, la perdita di identità di alcune forze politiche e lo smarrimento di memoria storica di altre. [...]

In presenza di una così monotona polifonia, in cui le due voci principali procedevano in modo retto e parallelo, nasce il «Discanto», la voce cioè che si contrappone al campo fermo. Senza ambizioni né pretese, s'intende, e forse senza neanche speranze; ma soprattutto, o magari soltanto, per una esigenza personale nostra, basata sulla convinzione, viva ancora oggi, che solo una cultura di ricerca e un modo radicalmente diverso di fare politica avrebbero potuto promuovere lo sviluppo e il progresso del paese.

I fatti successivi ci hanno dato ragione, purtroppo solo per la parte negativa. [...]

Oggi [1992] le condizioni sono ben più gravi, essendo stato distrutto ogni tessuto connettivo della società. Tentare di *discantare* sarebbe addirittura patetico per il semplice fatto che non esistono più neanche i termini musicali a cui contrapporsi, non vi è neppure più il canto fermo. Soltanto assordante rumore, fragoroso strepito, volgare e banale alterco; i quali, però, non sono sufficienti a nascondere il silenzio di morte che caratterizza il sistema.

[...]

Nel «Discanto» [...] vi è appunto il tentativo di richiamare l'attenzione sui pericoli, allora pressoché ignorati, di un imbastardimento della nostra epoca. Vi sono, in questo tentativo, due costanti sottolineature: la prima è che qualsiasi processo politico di rinnovamento reale non può prescindere da una seria, articolata e coerente elaborazione culturale; la seconda è che la cultura di ricerca [...] non può non contrapporsi permanentemente al potere costituito, accettando i rischi che tale posizione comporta e pagandone anche i prezzi conseguenti.

È una presa di coscienza che, secondo noi, vale ancora oggi [1992]; che anzi è diventata oggi l'unico comportamento possibile per non attendere rassegnati il diluvio. E questo è un altro dei motivi per i quali l'editore ritiene utile la ristampa anastatica del «Discanto»¹.

Nel 1963, Franco Loi non è ancora il poeta di *Stròlegh*, *Teater* e dell'*Angel*. Dopo un impiego dal 1956 al 1960 presso il settore pubblicità e pubbliche relazioni della Rinascente a Milano, Loi aveva iniziato a lavorare per Mondadori. Già a partire dagli anni Cinquanta, secondo quanto narrato nell'autobiografia *Da bambino il cielo*, cominciò a scrivere racconti e brevi corrispondenze sull'«Unità» per richiesta di Marcello Venturi, allora direttore della terza pagina del quotidiano². Sempre nel 1960 Loi, insieme a Ferruccio Parazzoli, aveva intrapreso una serie di inchieste tra gli esponenti delle sezioni comuniste, delle cooperative socialiste e delle organizzazioni cattoliche giovanili. Parte del risultato di queste inchieste vennero pubblicate sulla rivista «Ciclostile» che Loi e Parazzoli avevano ideato ispirandosi al «Politecnico» di Vittorini.

Loi era particolarmente interessato al contesto di quei «movimenti dal basso» che ricercavano un rinnovamento effettivo della società a partire dal dialogo, dall'educazione e dal confronto non violento, e per questo motivo considerava i periodici e i quotidiani di sinistra la sede privilegiata di pubblicazione dei propri articoli. Tramite la conoscenza con Marcello Venturi e Ferruccio Parazzoli, dunque, fu naturale entrare in contatto con l'esperienza culturale del «Discanto»³.

I tre articoli pubblicati da Loi sulla rivista riflettono le posizioni intellettuali dell'autore a quell'altezza temporale e, allo stesso tempo, appaiono estremamente significativi in quanto scaturiti da specifiche rifles-

¹ Cfr. L. CONOSCIANI, *Nota dell'editore*, in «Il Discanto. Rivista di cultura», 1963-1964, nota di L. Conosciani, Milano, Sapiens, 1992 (ristampa anastatica), p. [1].

² F. LOI, *Da bambino il cielo. Autobiografia*, a cura di M. Raimondi, Milano, Garzanti, 2010, p. 165.

³ Cfr. su questi temi il lavoro di P. SENNA, *Sul teatro civile di Franco Loi: prime ricerche d'archivio*, in «Il cammino dell'invenzione»: *dagli archivi dell'Università Cattolica*, a cura di P. Frare - P. Senna, numero monografico di «Testo», 82 (2021), pp. 167-178.

sioni inerenti l'attualità. Il primo contributo, *Appunti per una cultura come diritto*, raccoglie una serie di considerazioni nate a seguito dell'articolo pubblicato da Eugenio Montale sul «Corriere della Sera», riguardante il caso di don Ernesto Balducci⁴, che aveva invitato alla diserzione i militari italiani. Balducci aveva portato all'attenzione del dibattito interno al Paese il tema dell'obiezione di coscienza – all'epoca dei fatti illegale in Italia – che divideva l'opinione pubblica. Alla domanda di Montale, che si chiedeva se «esiste in Italia un reato d'opinione», Loi risponde con una disamina approfondita, riportando la questione al «valore politico delle leggi» e quindi alla consapevolezza che «lo Stato è espressione di una cultura, che è a sua volta formatrice e punto di arrivo delle opinioni». Esistono, secondo il punto di vista loiano, due «culture»: una è quella della classe dirigente, che fa le leggi; l'altra è quella che si forma dalle opinioni del popolo. Se dunque è lo Stato «che decide le opinioni dei suoi cittadini», queste opinioni sono imposte dalla legge, che è frutto della classe dirigente. A Montale, per il quale gli scollamenti tra le leggi e la vita reale devono essere risolti da «un magistrato intelligente», Loi contrappone la necessità di una revisione del «codice», piuttosto che un aggiustamento all'occorrenza, come appunto era avvenuto nel caso di don Balducci. Si scontrano qui due visioni differenti: la prima è la posizione liberale e borghese, ma anche istituzionale e democratica, espressa da Montale; la seconda è quella rivoluzionaria – nel senso che propone un cambiamento effettivo – avanzata da Loi, per il quale non basta osservare la realtà, ma è necessario, all'occorrenza, mutarla: «le opinioni devono incidere sulla realtà oltre che considerarla». Pertanto, la cultura 'dal basso' auspica soprattutto a «divenire legge e opporsi al potere per farlo».

Il secondo testo (*Europa illuminista*) propone un allargamento di campo all'Europa. Per noi lettori d'oggi è necessario rammentare che l'Europa a quel tempo era una 'idea' ancora molto lontana dal realizzarsi e che presentava, oltre agli schieramenti contrapposti che dividevano il mondo intero – e perciò anche il nostro continente – in zone di influenza tra Stati Uniti e Unione Sovietica, anche altre ampie zone assolutamente slegate: su tutti, il caso della Spagna, ancora in mano ai franchisti. Proprio dalla Spagna prende avvio il discorso di Loi e in particolare dall'assassinio di Julián Grimau, a capo del Partito comunista spa-

⁴ Ernesto Balducci fu un ecclesiastico (Santa Fiora, 1922-Cesena, 1992), scolaro, sacerdote dal 1945. Fondatore (1958) della rivista «Testimonianze», sostenne il rinnovamento della chiesa sulla linea del Concilio Vaticano II e i movimenti per la pace e il disarmo. Tra gli scritti: *Papa Giovanni* (1965), *Fede e scelta politica* (1977), *Cittadini del mondo* (1981), *L'uomo planetario* (1985), *Il cerchio che si chiude* (1986), *Storia del pensiero umano* (1986), *La terra del tramonto* (1992).

gnolo, fucilato nell'aprile del 1963⁵. La riflessione loiana verte sul tema della dissoluzione dei valori illuministici: questo è dovuto da un lato al contesto globale, per cui la suddivisione in schieramenti e il timore del conflitto nucleare impone di vivere continuamente sotto minaccia, come «in clima di guerra»; dall'altro, la perdita dei valori dipende fondamentalmente dalle coscienze. In particolare Loi riflette sul fatto che le comodità e le conquiste della civiltà portano con sé il rischio dell'assuefazione e i «principi della corruzione». La società dell'abbondanza ha «addomesticato con le canzonette, i frigoriferi, la libera stampa» e ha «insegnato a fare gli inchini, lustrare le dentiere, [...] baciare i piedi d'oro». In una parola, a rinunciare alla «dignità umana»: «Sino a quando gli uomini ozieranno, come scimmie appresso agli appetiti, come asini sotto le fruste, come servi nella bramosia dell'oro, rideranno di se stessi e scaveranno le proprie fosse agli ordini dei prepotenti, all'ingordigia dei più feroci».

Il terzo contributo ha un tema letterario, *Antologia breve di Cesare Pavese*. Eppure la lettura che Loi attua dello scrittore delle Langhe è ben lontana da una critica strettamente letteraria, nel senso che non mira a una analisi dello stile o dei contenuti in chiave estetica. Al contrario, Loi, che si muove da un punto di vista critico a quel tempo fortemente polarizzato dall'impulso marxista, pur evidenziando alcuni momenti più felici, vede in Pavese l'esponente di una classe intellettuale lontana dal popolo e dalla realtà, portatrice di una letteratura perciò inventata e artefatta, che si esprime in modo falsato: «un linguaggio di mezzo, che sa di sbarbato in blue jeans; studentello, non meccanico». Rimprovera a Pavese – e soprattutto in *Prima che il gallo canti* – di proporre un'ideologia inconsistente e gracile, di non avere compreso la gravità della morte che incombeva («l'umanità moriva»), insomma, di fare letteratura e di non parlare di vita. Secondo Loi «in Pavese tutto è sospeso, nulla definitivo», e questo è uno dei motivi del suo fascino; ma proprio questa sua abilità di sbizzare, di accennare e disegnare «a fil di matita» è il

⁵ Julián Grimau García, nato a Madrid nel 1911, militante della Gioventù socialista unificata e poi del Partito comunista spagnolo, partecipò alla guerra civile come soldato e come funzionario del governo e delle organizzazioni popolari. Nel 1939 riparò in Francia dove visse per qualche tempo nel campo di concentramento di Argelès. Eletto membro del Comitato Centrale del Partito comunista spagnolo nel 1954 venne delegato al lavoro politico in Spagna; nel 1959 assunse la direzione di tutte le attività del partito in Spagna. Arrestato l'8 novembre 1962 su un autobus a Madrid, venne portato alla Direzione Generale di Sicurezza, dove venne picchiato a sangue e gettato da una finestra per simularne il suicidio. Sopravvissuto, venne trasferito all'Ospedale Penitenziario di Yserías; processato il 18 aprile 1963 da un Tribunale militare per rispondere dei presunti delitti commessi venticinque anni prima, fu condannato a morte. La sentenza venne eseguita due giorni dopo, nel cortile della prigione di Carabanchel, a Madrid.

parallelo della «vuotezza» e dell'«approssimazione» del nostro mondo contemporaneo.

Articoli di Franco Loi

NOTA AI TESTI

I tre articoli di Franco Loi – *Appunti per una cultura come diritto*, *Europa illuminista* e *Antologia breve di Cesare Pavese* – sono stati pubblicati sul «Discanto» nel 1963, rispettivamente, nei numeri 2 (maggio, pp. 25-26), 3 (giugno, pp. 36-38) e 4 (luglio-agosto, pp. 58-60)⁶. I testi sono riprodotti in modo fedele all'edizione originale, con l'avvertenza di correggere i refusi evidenti e di normalizzare l'uso della punteggiatura, delle maiuscole, degli accenti, e delle virgolette in caso di citazione. Sono inoltre stati resi in corsivo i titoli dei volumi e delle opere citate, mentre sono state utilizzate le virgolette caporali (« ») per i quotidiani e le riviste. Nei testi si riscontra l'utilizzo, peraltro comune in quegli anni in molti volumi e sulla stampa quotidiana, dei plurali in *-ie* per parole del tipo *bucchie*, *faccie* e così via, che sono qui stati ricondotti all'uso grammaticale corretto. Allo stesso modo è stata normalizzata secondo l'uso corrente la grafia dei nomi propri. Nel secondo e nel terzo testo è stata rispettata la paragrafatura ponendo però la numerazione e, dove necessario, la titolazione dei paragrafi in carattere grassetto.

I. Appunti per una cultura come diritto

Tempo fa un tribunale italiano ha assolto don Ernesto Balducci, chiamato in causa dai soliti «sentimenti patriottici e valori morali», dall'accusa di «istigazione alla diserzione di militari italiani».

Eugenio Montale ha colto un aspetto della questione, che sembra possa collegarsi al chiasso sollevato in Italia da un altro processo – anche se non si svolge in nessun tribunale – quello in Russia contro l'arte astratta.

«Esiste in Italia un reato d'opinione?» si chiede il poeta ponendo una sottile distinzione tra «il parlare contro la guerra» e «istigare i soldati nelle caserme a non fare la guerra».

È chiaro l'intento liberale di Montale ed è lodevole il compito che si assume di difensore della circolazione delle idee e della libertà di espressione. Tuttavia noi crediamo che non si possa né difendere la libertà, né

⁶I numeri di pagina fanno riferimento alla ristampa facsimilare.

sostenere la cultura, giocando sugli equivoci. Crediamo che la libertà e la cultura abbiano bisogno e di chiarezza e di verità. Perciò respingiamo le sottili distinzioni, anche se fatte in buona fede e con le migliori intenzioni.

Un reato d'opinione è giudicato, non solo in Italia e anche in Russia, in base al valore politico delle leggi. Perché lo Stato è espressione di una cultura, che è a sua volta formatrice e punto di arrivo di opinioni. È la struttura di uno Stato che decide delle opinioni dei suoi cittadini. E le leggi di uno Stato sono appunto, giova ripeterlo, espressione della concezione generale della vita e della società che i gruppi dirigenti posseggono. Un'opinione contraria a quella dei gruppi dirigenti si difende in un modo solo: rischiando. Si rischia esprimendo un'opinione pubblica e si rischia diffondendo un'opinione nelle caserme. Sono due modi per una cultura latente – o all'opposizione – per organizzare un suo diritto di cittadinanza, per modificare un rapporto di forze, quando ne abbia coscienza.

Ora è risaputo che le opinioni si trasformano insieme alle condizioni della vita: e che, essendo questa trasformazione disuguale rispetto ai generici cittadini e ai dirigenti, in uno Stato, qualsiasi Stato, corrono opinioni discordanti, e le leggi interpretano questa discordanza nel modo voluto dai gruppi dirigenti. Per cui solo questi gruppi possono interamente partecipare al senso delle leggi. E qui dovrebbe essere inserito il celebre motivo sulle due culture – quella di potere e quella di opposizione – con tutte le implicazioni su cultura e popolo, manuali e non, pensiero e azioni, ecc., su cui occorre rimandare all'abbondante letteratura.

Montale dice «Il codice non è preciso e si suppone un magistrato intelligente». Come dire le leggi sono ingiuste, si suppone l'uomo giusto: ma allora a che servono le leggi?

Non è più di buon senso, anche nella liberale Inghilterra, vedere di cambiare il codice? Il magistrato intelligente è semplicemente la crisi di una società che prende anche il cuore e la testa di alcuni magistrati. I gruppi dirigenti non posseggono più un'opinione, una cultura solida, non hanno più una spiegazione per tutte le questioni: quindi arriva il dubbio, si affaccia l'ipotesi della opinione rivoluzionaria.

A questo punto, o si cambia il codice o, anche se si spera nei magistrati intelligenti, si va avanti sino al punto di rottura; cioè, in caso di pericolo urgente lo Stato provvede o provvede la società – nel nostro linguaggio: o provvedono i dirigenti o provvedono i cittadini.

Tuttavia, essendo un codice una classe dirigente, non si può cambiare il codice senza mutare profondamente la classe dirigente, cioè il corpo vitale in cui quel codice esiste. E questa classe ha un solo modo

per mantenere le leggi e far sparire i dubbi dalla testa dei magistrati intelligenti: imporre la dittatura; così i cittadini hanno un solo modo di sostenere le proprie opinioni: organizzare una forza culturale contraria, efficiente, solida.

L'opinione espressa su un giornale è come l'istigazione in caserma, supposto che in un Paese civile i soldati di una caserma possano leggere le opinioni per cui sono chiamati a combattere. Del resto, a che serve l'opinione di un cittadino, se non modifica la realtà su cui l'opinione si è formata? Si deve pensare che don Balducci abbia espresso il suo parere per pura accademia? O non voleva piuttosto che proprio «in caso di guerra ingiusta – e con la bomba H tutte le guerre sono ingiuste – i cattolici rifiutino di rispondere alla chiamata»?

È chiaro che la legge è sempre in ritardo sul pensiero, in quanto il pensiero nasce dalle contraddizioni, e la legge dal pensiero che vuole dirimerle; ed è risaputo che la legge non riesce a «correre dietro al pensiero»; ma è chiaro anche che il diritto di cittadinanza del pensiero dà modo alla legge di sapere di quanto è indietro, di quanto è sorpassata e, se ne ha intenzione, di quanto e come va modificata, aggiornata. Ma se la legge non vuol saperne di aggiornarsi?

Qui forse si può inserire il tribunale russo. Giustamente è stato fatto notare, sempre dall'attento Montale, che «le opinioni dell'intelligentsia, considerate pericolose in Russia, fanno ridere in Europa». A nostro parere non si tratta proprio di «onorabilità dello scrittore». Si capisce che è facile dire: là, già una volta, le idee dell'intelligenza sono risultate pericolose. Ma più interessante mi sembra l'idea recentemente espressa che bisognerebbe rivedere l'astrattismo sovietico, che sembra arrivi «sino a Cezanne», nelle intenzioni repressive del potere.

La verità è che l'astratto europeo aveva diritto di cittadinanza culturale – dico vita reale – circa 40-80 anni fa, ed è stata una vita a cui ha partecipato, notevolmente, anche l'intelligenza russa. È abbastanza naturale che l'Europa d'oggi rida di questi tardi-scimmiotti; e non vedo tuttavia perché non debba riderne anche l'Europa Sovietica.

Ecco, mi sembra che se la Russia non ride, bisogna vedere dentro questo «astratto Cezanne». Del resto mi sembra ci sia ancora una cultura di cui l'Europa occidentale non ride, che viene presa terribilmente sul serio. Per restare in casa nostra, vedi *La terra trema* di Visconti, o certi copioni teatrali chiusi nei cassetti o, appunto, le opinioni di don Balducci.

Un'altra osservazione è questa: secondo statistiche dell'ONU la Russia produrrebbe ogni anno 76 mila titoli, al secondo posto l'Inghilterra con 23 mila; l'Italia è undicesima con circa 7 mila. Ed è risaputo che la Russia si permette un'organizzazione culturale di prim'ordine, dalle

scuole agli istituti di fabbrica e di colcos, alle università, ai circoli culturali.

Non è da chiedersi quanto un'opinione espressa in libro o giornale sia subito e profondamente un'arringa nella caserma in Russia e quanto lo sia in Italia?

Intanto è bene dare una dimensione a questo concetto di cultura. Noi osiamo dargli oggi la misura del diritto. Una cultura si pone come diritto, cioè come elaborazione, la più larga e la più a fondo, delle opinioni contrarie al potere.

Noi sappiamo benissimo dove si vuole parare con gli equivoci alla Montale; che magari la burrasca rimanga nel bicchiere. «Idioti» sembra dire Montale, «Non vedete che l'opinione circola tra noi». Giudici intelligenti ci vogliono. Noi vogliamo invece che l'opinione circoli là dove l'opinione tiene fede al suo compito di cultura: dove occorre modificare la realtà, dove occorre modificare il rapporto di forze, dove occorre che «il seme fruttifichi».

Se parliamo ai soldati, che siano i soldati a intendere; se agli operai, che siano gli operai; se Messene proprio Messene. Perciò parliamo di libertà nelle fabbriche, di assurdo nelle caserme, di astrattismo intellettuale. Diciamo cioè che una cultura è viva in quanto serve, è utile, è di tutti. Perciò si muove là dove c'è vita, necessità, potenza.

Anzi diciamo che oggi è cultura in quanto si mette dalla parte dei cittadini – cioè sostiene il diritto là dove il diritto è manchevole o negato.

Questa coscienza le deriva dal «codice sbagliato», dai «magistrati intelligenti» e dal bisogno di sostenere le opinioni. Che, come ripetiamo, devono essere sostenute oltre che espresse, devono incidere sulla realtà oltre che considerarla. La cultura diviene così un diritto. È cultura nella sua accezione più ampia, in quanto vuole organizzare la realtà, vuole capirla, vuole modificarla. Vuole soprattutto divenire legge e opporsi al potere per farlo.

II. *Europa illuminista*

[1.] Ora è toccato a Grimaud. Non mi interessa il giudizio sulla sua figura: ne abbiamo ucciso un altro.

A questo punto non ricordo più la pace; non so se mai ho conosciuto la pace. Eravamo arrivati anche ai trenta algerini scannati in 20 ore dai francesi; c'era stato Alleg, avevamo pianto i Rosenberg, l'Ungheria, Slanski, Lumumba; e sempre, ogni ora presente come un'angoscia, la bomba. Non so nemmeno più quante volte ci siamo sentiti impotenti, vili, complici.

Sartre ha parlato di fine dell'Europa. Ma quando ci guardiamo, dietro le cravatte e le grigie facce uguali, scopriamo che non siamo né alge-

rini né cinesi. L'Europa esiste. Esiste il mercante di cannoni, il padrone del petrolio, il faccendiere di campagna; ed esistono le masse operaie, i cani delle miniere, i braccianti; esiste l'operaio con la giardinetta, il traditore di commissione interna, il comunista di corridoio.

Gli algerini hanno nostalgia di Rousseau. Ma quando mai la Francia è stata Rousseau? Ricordiamo la Comune di Robespierre; ma anche Luigi sedici e Buonaparte il piccolo, e Pétain dopo il Fronte Popolare. Cominciamo con il dire Rousseau e la Francia sono due cose diverse.

2. Rimangono pur delle teste e dei corpi in Europa. Sembra abbastanza patriottico portare dei fiori a Rousseau in Francia, come a Gramsci in Italia, o proporre una cittadinanza algerina. Ma rimane sempre una grossa fetta di terra, pietra e vegetazioni, e animali che si aggirano senza uno scopo apparente. Diciamo che troppe teste e troppi corpi galleggiano sul Gange, e che questa moltitudine, con cipria, nasini tinti, poltrone svedesi e fuoriserie di linea italiana, ama i monumenti, le bandiere, le biblioteche, i petti decorati. È questa immensa folla di teste oziosa, allegre facce agli spettacoli, dentro e fuori le scatole moderne, è questa abbondanza di corpi che ci lascia perplessi. Ci hanno addomesticato con le canzonette, i frigoriferi, la libera stampa; ci hanno insegnato a fare gli inchini, lustrare le dentiere, riconoscere i segni sui cartelloni bianchi, baciare i piedi d'oro. Cosa non si può fare con i colori! La pazienza, la contemplazione, il riposo, l'entusiasmo, il dolore: per ogni sentimento e per ogni tendenza è stato inventato un colore.

3. E vogliamo dire che l'Europa non esiste? Non c'è ombra di Rousseau in tutto questo, ma dobbiamo pur dare un nome a questa cloaca massima.

Ecco, cominciamo col dare a ogni cosa il suo antico nome. Non si tratta di colonie: siamo tutti colonia. In questo senso siamo tutti cinesi o algerini. L'Europa esiste, l'Europa non è Rousseau, Sartre propone allora l'Algeria. Ma vogliamo credere che un Totem sia fatto di solo legno? O che Maometto valga più di Gesù Cristo? I padroni delle teste esistono anche ad Algeri e a Orano; i padroni delle teste sono una razza che infesta la terra. Non ci sono scambi favorevoli sul mercato: da un confine all'altro non abbiamo sottomano che merce avariata.

4. Si è cominciato a Londra, a Roma, a Berlino, a Parigi: nelle nostre fabbriche, nelle campagne, negli uffici. Giorno dopo giorno, lo spirito di lotta è morto. Coscienti che gli uomini sono di memoria corta, i negrieri esercitano la loro pressione; ogni ora comprano una coscienza e si preparano il diritto di sputare. Anche gli europei hanno nostalgia di Rousseau. Si tratta proprio di ridare ad ogni cosa il nome che gli spetta. Una testa, per esempio, è una testa. Il problema culturale è urgente – se per cultura s'intende la conoscenza di una situazione e lo sforzo inteso a

impadronirsene. E, visto che viviamo in clima di guerra, protestiamo che è una guerra impari: c'è un'Europa che possiede la cultura e un'Europa che non la possiede. Siccome una coscienza non può a lungo resistere se non diventa cultura, la Resistenza sta morendo, i negrieri spadroneggiano, i falsi scopi spuntano ovunque come vermi da una mela marcia.

5. Quindi oggi anche a Mosca può essere il fascismo. Il linguaggio per diventare efficace occorre che sia spregiudicato, cioè non deve rispettare le regole correnti. Poiché dietro il linguaggio in voga non ci sono valori.

6. Primo: bisogna ridare dignità alle teste; che un uomo impari bene ciò che porta sulle spalle. Fucilare Nagy equivale a scannare Lumumba; ma tradire i compagni in sciopero è come bruciare il petto di Alleg.

Una motocicletta non vale un uomo. L'Europa ha una coscienza e vuole essere una società: la rivoluzione sulla bocca dei parlamentari europei non ha alcun significato, ma ha il fuoco nei cuori onesti, nelle teste che pensano, nei sentimenti che non si confondono. Se il nemico di tutto ciò detiene il potere, è nostro dovere conquistare il potere. Una testa salda, onesta, chiara è la condizione della conquista del potere.

Secondo: applicare le forze. Ogni energia è potenza, ma anche principio di corruzione. Le teorie del benessere, dell'ozio, del guadagno ad ogni costo hanno invaso il mondo come cavallette. Si è affermata la paura, e con la paura la tirannia. La bomba è il simbolo di questa vergogna. Gli sforzi applicati di un'energia hanno dato potenza: ma gli uomini hanno creduto di acquistarla senza fatica e ne hanno fatto uno strumento di dissoluzione.

7. Occorre un principio generale: ogni risultato conseguito è effetto di uno sforzo, e come tale contiene in sé il diritto di beneficio e la prudenza del godimento.

Così, come non si trasmette l'esperienza, l'uomo non presuma di distribuire i vantaggi di una civiltà. Ogni grande conseguimento civile contiene in sé tutti i principi della corruzione. È sufficiente che gli uomini presumano di abusarne, e l'abuso consiste appunto nell'appropriarsene senza il sostegno della fede e l'ausilio della fatica. Si guardi all'esistenza di un uomo e alla storia della civiltà: ogni esperienza ha i limiti di un'esistenza, ogni scoperta i limiti di una ricerca. L'errore di Prometeo è credere che gli uomini andranno oltre il bisogno vegetativo, l'illusione che il suo desiderio del fuoco sia una passione condivisa fin nelle più intime radici. È necessario sottolineare il fuoco come una conquista individuale. L'uso che le collettività ne faranno non potrà che essere diverso dalle cause che ne hanno consacrato il potere. Così Einstein si è fidato della coscienza del mondo.

8. Sino a quando gli uomini ozieranno, come scimmie appresso agli

appetiti, come asini sotto le fruste, come servi nella bramosia dell'oro, rideranno di sé stessi e scaveranno le proprie fosse agli ordini dei prepotenti, all'ingordigia dei più feroci.

Da Prometeo a Rosseau e Einstein la linea è una sola, e passa per la dignità dell'uomo. Il lavoro umano è la fonte di ogni diritto e la base di ogni civiltà. Si applichi l'uomo a ciò che ama, impieghi la forza per ottenere ciò che desidera; non attenda il miracolo, ma lo solleciti, lo prepari, lo realizzi in sé e fuori di sé con l'intelligenza, con l'ardore; partecipi l'uomo con l'opera al destino di una civiltà: solo questa adesione, questa incessante applicazione lo rende degno dei benefici e garante dei diritti. Di questo è fatta anche la salute politica di un paese e la giustizia di una amministrazione.

9. La mia memoria della pace ha anche questa dimensione. Siamo tutti più o meno partecipi di una viltà in quanto siamo complici di un abuso. Masturbiamo la nostra vita privata con la balorda incoscienza di una puttana, che crede di essere padrona di sé stessa perché possiede una stanza calda e un libretto di banca. Si crede di aver spostato il centro di gravitazione orbitale solo perché ci fa comodo; invece è sempre il sole a comandare il gioco. È molto divertente e strano come l'astuto inganni prima di tutto sé stesso. Più l'uomo si azzarda a vivere alle spalle dei suoi simili, meno diventa piacevole il vivere e godibile il privilegio.

III. *Antologia breve di Cesare Pavese*

[1.] L'umanità è come stanca di adorare le pance. Questa stanchezza la sentiamo nell'aria. Non è una cosa di cui tutti abbiamo coscienza, non è nemmeno una rivolta; più come una nausea che ci è venuta a poco a poco, noia di questa chiusa vicenda di corpi, questo abituale ripetersi del pasto, questo abnorme epicureo. È l'aria del suicidio: la lunga sete di morire anche con la coscienza, dopo aver trascinato un corpo con dentro il morto. Ci sentiamo soli, di un'angoscia ventrale, inerte. La nostra esistenza – magiche ancora le parole! – ci somiglia a un corpo che contempliamo con spavento. Dovevamo amare, eravamo eletti ad amare; invece diffidiamo, invidiamo il teschio altrui, civettiamo col nostro ventre come madonne d'oro sull'altare. Osiamo tenere degli specchi? Gli occhi come bucce d'uva, le bocche spente, le guance livide. Questa stanchezza esprime freddamente Pavese.

Legno, cemento, acciaio, vetro: l'uomo diviene minerale, avido di questa seconda morte. Che gioiosi colori, e luci! Cessi a fiori e bacheliti azzurre. Ogni giorno assistiamo al rito festoso della morte: gioiosi ormai della negazione. Adorabili città! Nelle scatole variopinte impariamo l'ipocrisia e crediamo di aver scoperto il segreto della vita. Ci abituiamo a nasconderci, spiamo diffidenti le facce – caso mai un batter d'occhi! –

non sappiamo più ridere. Ecco, non sappiamo più l'allegria, il riso. Tutto per il nostro piacere, la nostra dignità di fantasmi. Così siamo pronti a sputare la boria, le idee imparate al cimitero, le felicità morali dei piccoli borghesi di gesso. Pavese si è stufato di questo. Penso che dovesse ricevere ogni giorno come un bicchiere freddo alla pancia. Come Rosetta in *Tra donne sole*: «Tutto si riduce proprio a questo e i giocatori hanno ragione. Lo scopo è star bene e mantenere donne nude in pelliccia».

2. Anche per questo, di Pavese hanno sfangato in molti. Fa sempre un po' d'invidia vedere uno che si alza e se ne va. I più hanno chiacchierato di Pavese contadino. La diffidenza, dice chi gli era vicino, è contadina. Dico che l'uomo è diffidente appena riceve delle legnate – non importa se a due anni o quaranta. La campagna di Pavese è quella dell'intellettuale di provincia. «Io sto bene soltanto in punta a una collina», che un contadino non direbbe mai e tutti noi sottoscriviamo, per poco che abbiamo rubato uva o impiastrato moroni sui gelsi. Dai libri infatti conosciamo un Pavese studente; un paesano che vive in pensione e si fuma le sigarette con le datti e sartine torinesi. Del contadino si sono riempiti la bocca in tanti, forse i più facili a sognare e insegnare di Pavese un'immagine quasi somigliante: un po' grassa, sfatta, condita di cervello.

Fondamentale la noia di vivere; come un mare di notte, come la solitudine di certe domeniche giovanili. Lo spavento di sentirsi vivo e solo. A quarant'anni, cadute molte illusioni, dubbioso persino del proprio lavoro, oltre che della forza sua, constatata ancora una volta l'impotenza a contare in modo definitivo nella vita di una donna, a penetrare nelle ossa di un altro, avere figli, impastarsi un destino che duri, deluso anche nell'amicizia degli uomini, vogliamo permettere a Pavese la domanda: vale la pena?

La luna e i falò. [1.] Bene come solito il colore: le descrizioni della casa, la valle. Quello che si doveva dire è già in apertura: «Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più che un comune giro di stagioni». Detto bene e nel fondo: perché sbrodolare un'altra pagina? E le retoriche, dopo il ben raccontato rimpianto dei noccioli? Sono i difetti fondamentali di Pavese: il rimprovero che lui fa a Laiolo, «mischiare le carte, intorbidire le acque per non farsi riconoscere», il peggior difetto di uno scrittore. Un lirico che allarga le spalle e mette i tacchi per sembrare un gigante. I tromboni del nostro tempo invocano il romanzo, o uno è romanziere o niente. Anche Pavese non resiste alle seduzioni: tenta darsi la robustezza delle ampie impalcature. Si sente che le invenzioni non hanno radici nel suo cuore, che i raccordi sono

esterni alla materia, che il cervello lavora sui personaggi. Inarrivabile quando piange di sé o ascolta il lirismo della natura, decade a letterantucolo prestando se stesso agli altri. Non ha la dimensione del romanziere, che vuole una vita multiforme o il tumulto ricco e l'incontinenza delle fantasie.

2. Nel secondo capitolo il dialogo si mischia al narrare di prima, ma cucito come un rammendo, che ora scappa un filo di qua ora di là. Il dialoghetto sui bastardi, per esempio, è ancora un di più; e anche i ricordi del paese – la fiera, i giri dei musicanti – sono gracilini e fiacchi, con quel dire che suona da liceale: mi ricordo, adesso, allora, ai bei tempi ecc.; manca delle cose che si sono fatte uomo, la forza delle rievocazioni concluse in una forma, nella struttura ossea di un personaggio. La prosa non è asciutta, bloccata, nervosa – come certe parti di *Paesi tuoi* –, è una flautata sulle corde del sentimento. Sa colorire, sa decorare, sa piangere, ma non sa, come nella vita, suscitare il segno fermo e staccato. Capisco i lunghi colloqui con Scaglione – come testimonia Laiolo – ma come rifinitura, compiutezza d'un'aria. Invece Pavese racconta proprio le cose che ha sentito raccontare da un altro. Si sente che è un altro che ha vissuto e amato, lui ha solo ascoltato.

«C'erano feste processioni nozze; c'erano gare con le bande rivali». Un romanziere non dice queste cose, le fa rivivere, disegna una festa, una processione, le nozze. Non capisce – e non capisce tutta l'accademia italiana – che il romanzo o è dentro di noi o non è. Pavese dice: «La vita e l'arte sono due cose diverse» e confonde l'arte con la tecnica. Si capisce che la vita non è l'arte, ma l'arte è anche la vita. Un uomo potrà anche essere un ottimo scrittore – e che lo sia o no la vita non c'entra – ma non potrà mai scrivere il *Decamerone*, se non ne ha goduto la materia, pur in chiave negativa. Ché la vita dà vigore alla fantasia. Si vive in immaginazione ciò che non dà la pratica, ma non si può immaginare ciò che non si è molto amato nella vita. È facile, relativamente – basta la tecnica – fare un lampione; difficile è crescere un albero. Come fare un figlio: non si parla del figlio, non lo si descrive; si mettono gli occhi al posto giusto, le labbra, il naso, le orecchie, un ciuffo al posto giusto. Così si fa un figlio: tutto al posto giusto, con un gesto solo, ampio e rapido, magari con l'intenzione di fare altro da un figlio. Un romanzo è la stessa cieca volontà di fare: si è qualcosa e si diventa altro. Però ognuno ha i figli che i lombi gli daranno. Un lirico non può fare dell'epica, uno zoppo non può correre i cento in dieci secondi; una gallina non eccita le nostre fantasie romantiche. Pavese tenta di fare i figli di Scaglione.

3. Il falso delle condizioni in cui contrabbanda i personaggi si avverte a ogni riga. Quel lattaio dell'Oakland e quelle zappate in California leggeri come l'aria pompata. I discorsi sull'America sono da turista che

vagabonda in Packard. In Hemingway i dialoghi sono gente che si muove, agisce, pensa autonoma, ogni parola ha la pelle di chi dice e fa; in Pavese i dialoghi svolazzano come in poltrona e sigarette di marca, col grigiofumo di chi riporta in terza. Non si dica romanzo.

Al quarto capitolo la conversazione sui comunisti è terra terra, da pubblicitaria spiccio. Non che non si debba o il dialogo non vada come tecnica. Solo che deve diventare carne, infangarsi negli uomini e nel paesaggio, come, benissimo, al nono le chiacchiere sul coltivato, le piogge, i falò. Ma quei discorsi con Nuto e con Valino sono fuor di pelle, banali; tutto il riferire e il controcanto di Nuto erbaccia.

Gli ha preso la mano il mestiere. Ha creduto di farcela mettendo insieme materiale e fidandosi della praticaccia. Doveva aspettare dieci anni, che la materia gli diventasse plastica, trattabile a stacco. Chiaro che l'undici è scritto per sprovvincializzare quel suo mondo del Belbo ma è puro stilismo. A cosa serve? Non lega col resto e non aggiunge niente di più. Anche la storia dei due repubblicini ritrovati: o va nel corpo del romanzo o è melma.

4. Riprende bene col ventidue – il ritratto della vecchia contessa – ma come un tessuto abilmente steso – e non tanto –: la carne non arriva. Questo paesaggio fitto e ben lavorato, ma senza personaggi e fatti, ha un che di solfeggio, di ricamo. Dobbiamo dire grazie a Pavese di tanto: le preziosità di lingua, le invenzioni di parlata, la libertà nel trattare la materia, il coraggio dell'impasto. Ma s'infittano gli sfilacci, come una torta malcotta con bugne e macchie. Tira una tela qua, una là, rizza un palo, poi va dieci metri lontano a ficcarne un altro; c'era invece da infoltire tutto attorno a una famiglia, un nodo da sciogliere. Troppi scompensi, giusto una rete gettata e ributtata senza pesce, a colare acqua come piova. Perfetto il ventitré. Qui è centro, qui andava articolata la storia. Ma così, isolata, è come una violinata, un racconto in mezzo alle chiacchiere. Si capisce che la storia che gli sta a cuore è proprio quella della Mora. E allora perché girargli attorno? Mettercela in mezzo come un formaggio nella crema? Troppi interessi estranei: la politica, Nuto, Cinto ecc. O c'è una logica sopra, una forza comune che tutto penetra e vitalizza, se no è come mischiare olio e vino: uno affonda e l'altro galleggia. Cinto sarebbe stato un bel colpo, se tutte le pagine della Mora fossero state di Gaminella e quella rognà ci avesse avuto il suo perché, la preparazione in chi legge. Insomma, o puntava sulla Mora o su Gaminella.

Il Valino che brucia la casa ricorda Ferie d'agosto. Ma ecco che riprende anche con la Mora. Avrebbe potuto farne le Memorie d'un cacciatore: tante storie in quello del paese e della piana. Ma ha moltiplicato le prospettive, diluendo il nerbo.

Questo dramma delle tre sorelle di provincia – come le Tre di Ce-

cov – è nostro, ben girato, toccante. L'aria delle nostre campagne; le ragazze che sognano la città, il tumulto, lo sposo ragioniere. Si farebbe un piacerone a Pavese a sfrondargli questo libro.

Paesi tuoi. Pagine spezzate, affannate, rimediate a tavolino. Il limite è già del personaggio – operaio –; in «prima» è però autolesionismo. Un Guzman, ma da piccolo borghese, provincialetto appunto. Guzman, è gente e popolo buttati là, allo sbaraglio, qui siamo al borsaiolo con pretese d'ordine e di frigor per aggiunta.

Pavese ci costringe e taglia. «E vedrete che andrà come una sposa», «La mantenete a fieno?», «Per S. Pietro comincio a piazzare»: parlata di volgo, stile rapido, nelle cose; pieno, nervoso, sbizzarrito di talento.

«Prima di riempirli li tuffava nel secchio e buttava via l'acqua nell'aria. I ragazzi guardavano», oppure, «Quando ci siamo tutti e tre, il vecchio mi dice: – Al piacere –, e tracanna e poi butta la goccia in terra».

Ancora il discorso delle mammelle, le colline come corpi di donna: il pittore della Bella estate e qui Beppe... Una specie di barocchismo, un trucco letterario. Occorreva descrivere un paesaggio per descriverne la sensualità, non mettere il cartello «è sensuale».

Il vecchio Vinverra ricorda il padre Oreste e il vecchio cavallaro di Ferie d'agosto. Ma Pavese non la pianta con la letteratura e impasta polano e scrivano senza lo sperma che mischia e fa uno. L'operaio che racconta non ci sta: gli scappano cose che vanno oltre la sua testa. Un linguaggio di mezzo che sa di sbarbato in bluesjeans; studentello, non meccanico.

Più avanti, pagine di gran tradizione: il Lasca, Verga. Comincia con la terra e ci dà dentro con tutto il sé campagnolo. Ma la penetrazione tolstoiana del contadino è inarrivabile – il lavoro, i pensieri, la fatica, le ideologie – perché penetrazione di sé. Pavese si scopre nella Bella Estate, col suicidio e le balere. Tuttavia qui abbiamo una felicità lirica della campagna, che è ben pregna, turgida.

C'è il sugo delle aie, delle cascine, le campagne nell'afa e le colline di notte. Ma la morte non lega con il resto. Talino cova a lungo la vendetta, ma i guai con Gisella sono un filo. Il rancore di Talino non corre dritto alla forconata nel collo. C'è una frattura tra il tessuto e quella forconata, tra la vita che precede e quel momento di sangue: un calo pauroso. La scena è poi montata e si legge: frana nel momento topico la descrittiva del mattamento. Anche l'accostamento del coniglio è falso, del tutto liceale. Manca il vero vomito di chi vede ammazzare così una putta con cui ha appena stretto le cosce.

Bello invece il «lavoro dei matti»: scaldano l'acqua, corrono per le

fascine ecc., mentre forse Gisella è già stecca. Forse Pavese ha assistito a un incidente del genere, forse raccontato un delitto così.

«A guardarlo e pensare che quel fango era il calore di Gisella che se ne andava veniva freddo anche a me», «Era il medico e sembrava un cacciatore: con la giacca di cuoio e la borsa a tracolla». Vengono su di queste cose a un operaio che vede spaccare la sua contadina? È un tono falso e suona chiaro nei ricorsi: «mi tremavano i denti», «mi battevano i denti», ecc.

Prima che il gallo canti. [1.] Nel dopoguerra, gli operai, i moribondi, coloro che rischiavano, hanno preso questi conventicoli e li hanno messi in alto, a comandare, «a rappresentare». Pochi, di quelli che hanno sfiorato il plotone, sono venuti fuori «a dire la sua». Sono venuti fuori i vermi, i conigli, i corvi, come succede dopo le stragi. Tutto successo per caso, non per scelta, per coraggio, per generosità di popolo. Sbandati, renitenti, braccati, hanno rubato il diritto di guidare. Ne è uscito un popolo fiacco, sprovveduto, pronto all'opportunismo e al vizio: gli uni come le bestie – che la carne fa presto a corrompersi e senza tracce –, gli altri attenti a godere, senza piacere e senza scrupoli.

Razzoliamo nella «dolce vita», ma dobbiamo capirla come escremento di quelle carneficine. Le balere cominciarono subito dopo, nei cortili, sulle piazze, nei campi: un'orgia di scampati, di salvi. Questa mancanza di contenuto ideale, di coscienza in quelle zuffe e stragi – salvo i pochi che non fanno società, Curiel, Buozzi, Di Dio – è l'origine di questi divertenti miscugli. L'opportunismo dettò le lotte, l'opportunismo dette la convivenza. Pavese non abbraccia tutto questo, soprattutto non ha la coscienza della propria responsabilità. L'intuisce, ma non ne afferra la portata. Da qui, l'inconsistenza della sua ideologia, la gracilità degli interessi, dei pensieri, la pochezza delle costruzioni, il provincialismo.

«E dei caduti che ne facciamo? Perché sono morti?». Pavese è fermo alla retorica dei sentimenti. Sgrana lunghi piagnistei e non intuisce la fredda inutilità di quelle morti, come terremoto. Nella domanda che fa è detto tutto: l'umanità moriva. Questo fatto doveva colpire la coscienza dell'uomo. Se si pativa e si capiva, il guaio era la morte e la vita che s'attacca alla vita come una sanguisuga. Questo scorrere di fatti come sapone, sangue e cadaveri su spighe di grano, sotto virgiliani sereni e casolari rustici. Come un destino dell'uomo solo e vile. Diventasse rimorso sarebbe già un movimento; non sa neppure diventare bellezza.

2. Tutta la prima parte di *Carcere* è un saggio calligrafico. Manca assolutamente il senso umano, la dimensione delle cose: uno stacco letterario. Come viveva questa gente? Faceva contrabbando? Si godeva la terra? O il mare? Contadini e pescatori ce ne saranno stati. Non che

sia stato doveroso parlarne, ma non si blateri di Pavese romanziere e di Pavese contadino. Questo gli manca: l'interesse per l'altro. Un lirismo libertino, per sé. Mai la coscienza e la soluzione di un limite, la ricchezza e infinità del limite.

«Stefano sapeva che qualcuno – villano, ladruncolo o vagabondo – era carcerato nell'ombra». Anche qui, di passata, il carattere vero di Pavese. Se la cava con due righe; non sente voglia di capire, conoscere quei carcerati, penetrare nella loro vita, divenire un pezzo di essi e loro un mondo suo.

È vero che questo è il nostro tempo: interessano e si godono – o schifano – le avventure erotiche. Tutto diventa erotismo: le strade, gli incontri, le sabbie, il mare, le politiche. Il calore deserto dei paesi meridionali è quello. «Di tanti visi, di tanti pensieri, di tanta angoscia, di tanta pace, non restavano che vaghi increspamenti, come i riflessi di un catino d'acqua contro il soffitto». Che è anche di tutta la sua vita e la sua forma letteraria.

Il diavolo sulle colline. [1.] Qui ci risiamo con la retorica del popolaresco: ragazzi che parlano duro, se ne fottono e non sanno né di sale né di cacchio. Un falso intellettualismo, filosofia impiegatizia, molto risciacquatura di piatti.

«Tu non sei di città, – disse Pieretto. – Per la gente come te la notte ha ancora un senso, quello di una volta. Sei come i cani da pagliaio o le galline».

«Pieretto allora si mise a spiegarmi che Poli non faceva niente peggio di noi. Noi spiantati e borghesi, passavamo la notte sulle panchine a discorrere, fornicavamo a pagamento, bevevamo del vino; lui aveva altri mezzi, aveva droghe, libertà, donne di classe. La ricchezza è potenza. Ecco tutto».

Detto con un tono da «viva Garibaldi» – filosofia da «Domenica del Corriere», stenodattilo e capiufficio. Quella specie di sentimento sottocutaneo che fa dire le parole sommesse, pregne di malinconia e di «spirito che sa», e suona da serve e fumetto.

Nella tavolata a casa d'Oreste se la sbriga con due righe.

«Di tanto in tanto eran faccende loro, pettegolezzi del paese, questioni di lavoro di terre, ma non appena metteva bocca Pieretto, il terreno scottava».

Ancora rustico il Pavese? Questi sono gli «interni affanni» del paesano; lo scrittore teorizza di religione e di costume, polemico, verboso, intellettuale come sempre. Tira via perché gli paiono «pettegolezzi di paese», e guazza nel teoricismo. L'ambiente fa da fondale come certi alberi tinti su carta e le torri con la bandiera dipinta. C'è la campagna

del villeggiante, il colore, ma non il robusto sudore delle cascine. Con lo stesso tono avrebbe raccontato una festa da ballo, una gita al mare: un tono cameratesco, soggettivo, cerebrale. «Quanto dura la festa?» «Che festa?» «Siamo all'ingrasso?». Un falso verismo, contrapposto alle descrizioni nella gora, godute da solitario. Che è anche convinzione dell'impossibilità biologica di superarsi, di essere altro.

2. Farle le cose, non pensarle e discuterle. Lo scrivere – così come il vivere – è agire, anche dal di dentro, ma agire. Pavese fa mettere in cartello anche ciò che poi muoverà.

Ottimo al capitolo tredici il dialogo con la bambina e la descrizione odorosa. Qui il talento di Pavese: un lirismo poetico, faunESCO, di natura afrodisiaca.

Una mescolanza d'arte e chiacchiere; il signor scrittore e l'uomo. Come la schiuma di un sapone sfregato; c'è l'acqua ma la schiuma copre tutto, se non si smette in tempo. D'altra parte siamo arrivati al punto in cui le chiacchiere è necessario farle. La nostra vita civile si asciuga: rimangono le case, i corpi, le rotaie, le automobili, ma è scomparso l'umore con cui queste cose sono state fatte. Viviamo e godiamo di un mondo che altri ci hanno preparato, come un pesce di cui è rimasta da succhiare la lisca. Così non ci ritroviamo sufficiente energia per fare, e cavilliamo, tagliamo il pelo in quattro. Nessuna meraviglia se uno studentello gode più a dirle che a farle certe cose. Rimane naturalmente la stupidità, che non si può perdonare.

La bella estate. [1.] Il Barbetta ricorda Coi Baffi e Senza Baffi di Vittorini. Tutto il ritmo della Bella Estate come Conversazione in Sicilia. Di nuovo, il falso popolaresco delle congiunzioni e dei vocativi – che, e ragazze, ecc. –.

Qui però in una realtà piccolo operaia, di mediocre lievito, il linguaggio va. Il popolare che si mischia alla borghesia, ne imita le maniere, il gesto, i colori, gli abiti: una lingua né carne né pesce, incerta e incolore appunto.

Tuttavia Pavese è abile. Abilità nel rapido disegno, il colore psicologico, il dialogo come descrizione e aria. Un'umanità ibrida, informe, appena incrostata alla coscienza, un formicaio appena agli sprazzi del pensiero: operaie che diventano modelle, sartine, studentine, ragazze stanche, donne squallide. I primi sintomi d'imborghesimento popolare.

Della solitudine di Pavese chi ne parla? Del suo amare gli uomini e soffrire la loro indifferenza?

Il ripiego di se stesso, dopo le sbronze di cinismo altrui.

Situazioni piatte conducono alla semplice rivelazione del tragico. La sifilide di Amelia, così come il suo amore per Ginia, ci vengono detti

in due modi diversi, ma con la stessa grigia monotonia della loro vita. L'amore di donna è accennato anche prima – Rodriguez, Guido, le reazioni improvvise di Amelia – la sifilide è folgorante. Il filo è dato dall'angoscia viva del morto quotidiano.

«Ginia era tanto contenta che, se Rodriguez l'avesse saputo, avrebbe potuto baciarla».

Osservazione psicologica enorme. Illumina tutto il carattere e la situazione, persino i pennelli, l'acqua ragia e la malinconia di Rodriguez.

«Per decidersi ad entrare dovette ricordarsi che gli aveva pulito lo studio». «Le aprì Guido, ridendo, e una voce di ragazza chiese – chi è? – dal fondo».

Come Dostoevskij: il colpo di scena e i rovesci subitanei, inattesi.

2. Rimane l'aria di mistero: come uno che vive e non capisce niente della vita. Tutto raccontato accuratamente, ma oscure le vere ragioni per cui le figure si muovono. Sempre qualcosa che non è detto e che, nascosto nel tessuto, stuzzica la curiosità, attira l'attenzione. Come in Dostoevskij i colpi di scena sembrano illuminare e gettano nuovo buio. Uomini e donne si agitano come nella nebbia: s'accende una pila, fa ancora più buio. La fine è poi inattesa; giusto il contrario del russo, dove la fine è sorprendente, ma tutto la fa aspettare. In Pavese tutto è sospeso, nulla è definitivo. Personaggi e azioni come abbozzi tralasciati a metà. Sbozzatore, là dove Dostoevskij è scultore, accenna e disegna a fil di matita. È anche la vuotezza e l'approssimazione del nostro mondo. La provincia italiana – le spiagge, le pensioni, gli amorazzi, i caffè ecc. – non è certo la rivolta dell'800 russo. Pensiamo ai nordici che si ubriacano metodicamente. In tempo di bassa temperatura – assenza di contenuti sacrificali – si trascina la sagoma con l'apatia del botolo, se poi arriva la fine, è appunto stupefacente: una carogna sotto il tram, un tifo petecchiale, un calcino alle coste.

Tra donne sole. Scritto in prima, a quel modo, dà una strana sensazione di disagio. Come vedere un uomo con sottane e labbra dipinte.

«Maurizio dice sempre che le cose si ottengono, ma quando non servono più».

È un effetto della mediazione sociale, ed è il nostro nuovo destino, di uomini che hanno ripudiato l'immediata golosità della foresta. Ci siamo votati al cielo, non alla terra – tanto per rovesciare la tirata di Cechov. È chiaro che le cose della terra le dobbiamo ottenere quando la legge dello scambio lo permette. Del resto, il volere è la malattia mortale: una corsa al *carpe diem*, a penetrare e farsi penetrare, possedere – nella materia. Questo è quel che si dice la decadenza. Ringraziamo Pavese per la testimonianza. È tutto, è vero. Ma come un quadro degli scolari – giot-

teschi, tizianeschi, raffaelliti, caravaggeschi ecc. Non più e non altro da aggiungere. Concorrono all'intelligenza, capiscono troppo e sanno tutti i trucchi. Ma il segreto della vita è essere un po' sciocchi e sacrificare ad un altro il piacere, la materia ecc.

La casa in collina. Affrettato e male. Il pensiero del rancore con le donne nasconde un altro: l'impotenza? «Tocca a tutti. A suo tempo gridavano tutti». È un'idea che doveva colpirlo più a fondo. Corresponsabilità nel delitto esige solidarietà nella pena o nel rimorso. Un senso di natura superiore alla morte e alla solitudine.

Venticinque luglio: per la prima volta, leggendo Pavese, dubito della sua sincerità. Pagine fabbricate con la testa, riempite di giochetti e pezze giustificative. L'aria dei letterati di sinistra, staccata, falsamente buttata là, popolaresca, ma in realtà estetizzante, dannunziana.

È un brutto racconto. Proprio da queste occhiate di pelle è boccheggiato il letteratino e il politicante d'oggi. Da una parte, la falsa pietà, il nuovo patriottismo delle epe gonfie, la rivolta dei citrulli; dall'altra, il sortilegio delle penne facili, delle cose dette come si mangia, da neo-realismo all'ingrosso e pruriginoso. Tutti questi megafoni dell'estrema unzione, questi loculi di vanità, questi cervelli ripieni di cultura come tortelli, questi colabrodo della poesia, vanno smargiassano, come tanti poveri vedovi. Muovono a riso. Spiace che anche Pavese si sia prestato. Occorrevano il coraggio e la modestia di fare i manifesti – non libri – ma veri manifesti e scendere tra i calcinacci a dare mani di colla.

MASSIMILIANO MANDORLO

«La grandezza t'infiamma di grandezza»

Viaggio tra i libri e le carte del Fondo Loi

«La letteratura non è esauribile, per la sufficiente e semplice ragione che un solo libro non lo è. Il libro non è un ente privo di comunicazioni: è una relazione, è un asse di innumerevoli relazioni»¹, scriveva il visionario Borges in uno dei saggi raccolti in *Altre inquisizioni*. Nell'avvicinarsi alla biblioteca del poeta milanese Franco Loi, donata nel 2018 all'Università Cattolica del Sacro Cuore insieme alle carte del suo archivio, si ha l'impressione di una medesima complessità e molteplicità di corrispondenze, che fa del Fondo Loi una biblioteca d'autore di primaria importanza per lo studio della poesia contemporanea italiana².

Per avventurarsi tra i 'liber' della vita di Loi, la cui biografia è fittamente percorsa da incontri ed esperienze che attraversano le vicende politiche e culturali italiane dal secondo dopoguerra fino ad oggi, è necessario partire dalla storica amicizia dell'autore con il poeta friulano Giulio Trasanna (1905-1962). Trasanna, scrittore autodidatta e irregolare, pugile convertito alla letteratura dopo aver scovato una copia di *Al di là del bene e del male* di Nietzsche su una bancarella di libri a Porta Venezia, fu per Loi, insieme al pittore Eugenio Tomiolo, uno dei più importanti maestri di vita e di letture: «Fu la conoscenza di Giulio Trasanna – avevo ventun anni – a farmi mettere ordine in me e nelle mie letture. Leggi sempre i grandi e leggili attentamente, e di loro leggi tutto»³. E sono appunto i classici della letteratura a non mancare nella biblioteca di Loi: da Omero ai tragici e filosofi greci, Virgilio, Ovidio, Dante, Leopardi, i

¹ J.L. BORGES, *Nota su (intorno a) Bernard Shaw*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984, vol. I, pp. 1057-1058.

² Le citazioni tanto di dediche contenute nei volumi appartenuti a Franco Loi quanto di missive conservate nelle carte d'archivio del poeta sono tratte dal Fondo Franco Loi conservato presso la Biblioteca d'Ateneo dell'Università Cattolica del S. Cuore della sede di Milano. I testi sono trascritti nel più totale rispetto delle particolarità grafiche e ortografiche riscontrate sugli originali. Sono grato agli Eredi Loi per aver acconsentito alla pubblicazione dei materiali inediti.

³ F. LOI, *Stròleggh*, introduzione di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1975, p. xv. Su Trasanna si veda inoltre il profilo biografico contenuto in G. TRASANNA, *Soldati e altre prose*, a cura e con un saggio di R. Donati, Macerata, Quodlibet, 2019.

grandi narratori (Čechov, Gogol', Tolstòj, Dostoevskij, Bulgàkov, Babel') e poeti russi (Puškin, Blok, Pasternak, Mandel'stam e molti altri) e poi, accanto ai capolavori della letteratura italiana ed europea, la *Comédie humaine*, *Les Misérables*, i racconti di Flaubert e Maupassant fino ai poeti simbolisti e ai *maudits*. Nel volume di *Foglie d'erba* di Walt Whitman, custodito all'interno del Fondo Loi, troviamo sul riguardo una curiosa stesura manoscritta⁴ a matita di mano di Loi – probabilmente una prova di scrittura poetica direttamente in italiano, in cui convivono immagini legate all'infanzia genovese e al lavoro giovanile presso lo scalo merci di Lambrate – dove leggiamo nei versi incipitarsi: «La grandezza t'infiama / di grandezza». Sono proprio i «grandi» della letteratura a entrare nella biblioteca e nell'universo letterario di Loi, a comunicare per osmosi la propria grandezza attraverso i loro testi letti, vissuti e postillati in un continuo lavoro di ricerca e confronto con i classici.

È noto quanto Loi – presentato da Mengaldo, alla fine degli anni Settanta, come «la personalità poetica più potente»⁵ di quel decennio – sia stato un punto di riferimento per la poesia del secondo Novecento e oltre, senza limitazioni al solo perimetro della letteratura dialettale. Prova ne sono le numerosissime prefazioni, note di lettura e scritti critici che lo scrittore ha dedicato – sulle storiche colonne del «Domenicale» o nelle più svariate sedi – alla poesia italiana contemporanea fino a oggi.

Le numerose dediche autografe all'interno del Fondo Loi testimoniano l'immenso mosaico di relazioni tra il poeta milanese e i più importanti rappresentanti del panorama letterario ed editoriale italiano. Accanto ai numi tutelari di Porta, Belli, Tessa e Noventa, la biblioteca di Loi accoglie infatti gli amici e poeti di una vita intera, in una geografia letteraria che va dalla Liguria di Paolo Bertolani al Friuli di Biagio Marin, Amedeo Giacomini ed Elio Bartolini, attraversando l'Italia intera ed estendendosi fino alla Sicilia di Salvo Basso e Nino De Vita. Oltre ai poeti in dialetto sono presenti numerosi nomi della poesia contemporanea italiana (Viviani, Cucchi, Fiori, Rondoni, De Angelis, Sicari solo per citarne alcuni) fino ad arrivare alle generazioni più giovani, senza

⁴ Si riporta qui di seguito la trascrizione del testo manoscritto inedito di Loi presente sul riguardo anteriore di W. WHITMAN, *Foglie d'erba 1855*, a cura di M. Corona, Venezia, Marsilio, 1996 (Fondo Loi Franco-E-32): «La grandezza t'infiama | di grandezza | Proviamo dunque a | parlare delle piccole cose | attrarre le oscure e le gioiose | nel fuoco della vita | Sì, non c'è nulla che sia | da scartare nella sequenza dei giorni | dal piccolo genovese | che scopre il sale nel mare | al corbezzolo al pitosforo | al grumo amaro dei carugi | al milanese voglioso di | bauscia e spendereccio | ai carri merci d'alberi d'acciaio | ai frenatori nelle garitte secche | agli staffisti dai guanti di brina | una vita tante vite | un odore di muffa e di fiamma | un veleno che corre | tra le spalle dei vangatori | e i granturchi tra le risaie».

⁵ P.V. MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 1006.

dimenticare poi la presenza di importanti poeti stranieri come l'inglese Peter Russell o il greco Titos Patrikios.

Loi, dopo aver lavorato fin da giovanissimo allo Scalo merci di Milano Smistamento e in Stazione centrale, quindi all'Ufficio pubblicità della Rinascente, nel gennaio del 1960 approdò all'Ufficio stampa della Mondadori. L'amicizia di Loi con Vittorio Sereni, direttore letterario della casa editrice dal 1958, risale però solamente agli inizi degli anni Settanta, come ricordato dallo scrittore nella sua autobiografia:

«Ma come, è dieci anni che lavora con me e non mi ha mai detto che scrive poesie» [...]. Era un venerdì, andai in via Sambuco e gli portai una ventina di poesie [...]. Trovai Vittorio Sereni davanti al mio ufficio. Mi era stato detto che era già venuto a cercarmi. Mi venne incontro in quello che noi chiamavamo il corridoio del Saggiatore e mi abbracciò piangendo. Piansi con lui⁶.

Fu Sereni, tra i primi lettori di *Stròleggh*, a promuovere l'esordio letterario di Loi su «Nuovi Argomenti»⁷ e poi nel secondo «Almanacco dello Specchio»⁸. La dedica autografa di Sereni a Loi sul risguardo di *Ritorno a Sopramonte e altre poesie*⁹ di René Char, tradotto dal poeta di Luino per lo Specchio mondadoriano, documenta infatti il rapporto di reciproca stima e amicizia con il poeta milanese: «A | Franco Loi | con l'amicizia del suo | Vittorio S. | Milano, 23 ottobre '74».

Gli anni di lavoro alla Mondadori furono per Loi occasione di incontro con numerosi scrittori, critici e personalità dell'editoria italiana conosciuti tra i corridoi di via Bianca di Savoia. Tra questi ci fu il poeta Alfonso Gatto, così ricordato da Loi: «Era un uomo affascinante, con due grandi occhi che ti penetravano come per tutto comprendere. Parlammo di romanzi e di poesia, di politica e di religione. Mi piacque molto la sua bonomia ironica, la curiosità, l'immediata confidenza»¹⁰. Una dedica autografa del poeta salernitano sull'occhietto di *Rime di viaggio per la terra dipinta*¹¹ custodisce la traccia di quel prezioso incontro po-

⁶ F. LOI, *Da bambino il cielo. Autobiografia*, a cura di M. Raimondi, Milano, Garzanti, 2010, p. 279.

⁷ ID., *Poesie*, in «Nuovi Argomenti», n.s., 1971, 22, pp. 123-137. I testi qui pubblicati da Loi sono: *Runcià; El di l'era de gòma; Buggèlli matemàtich; Scurèngia trùmba!*

⁸ ID., *Da Stròleggh. Poema inedito in milanese*, introduzione di D. Isella, in «Almanacco dello Specchio», 1973, 2, pp. 335-357.

⁹ R. CHAR, *Ritorno a Sopramonte e altre poesie*, a cura di V. Sereni, con un saggio di J. Starobinski, Milano, Mondadori, 1974 (Fondo Loi Franco-E-158).

¹⁰ F. LOI, *Da bambino il cielo*, cit., p. 200.

¹¹ A. GATTO, *Rime di viaggio per la terra dipinta: 1968-1969*, Milano, Mondadori, 1969 (Fondo Loi Franco-E-446).

meridiano: «A Franco Loi, | alla sua leale | simpatia di | uomo, alla | sua poetica | tristezza | con affetto e | con speranza | Alfonso Gatto | Milano 12 dic. 1969».

Gli anni Settanta e Ottanta furono caratterizzati da una cospicua fioritura della poesia dialettale se si pensa, oltre a Loi, all'esordio in vernacolo di autori come Scataglini, Baldini, Pedretti, Baldassari e altri. Quegli anni furono infatti percorsi da vivaci discussioni sulla 'questione dialettale' come mostra, tra le varie documentazioni di quel periodo, un interessante dibattito tra Loi, Zanzotto, Gibellini e Sanga, pubblicato poi in volume con il titolo *La filigrana del dialetto*¹². In quelle pagine Zanzotto, reduce dall'esperimento felliniano di *Filò*¹³ di pochi anni prima, si esprimeva sul dialetto in questi termini:

Il sapore che conserva in sé il dialetto è quello di un gocciolo del latte di Eva, [...] questo sapore del parlarsi e del parlare che si forma anche contro e al di là delle costrizioni che si formano a vari livelli socio-politici, [...] quel momento di profonda creatività, per cui ogni madre reinventava la lingua nel suo creare un linguaggio a due con il bambino¹⁴.

I giudizi zanzottiani sul dialetto come lingua creativa e 'petèl' delle origini incontravano l'interesse di Loi che, poche pagine più avanti, commentava:

C'è sicuramente un aspetto interessante di ogni lingua, ed è l'aspetto creativo [...] A me non interessa proprio niente del fatto che si recuperi il dialetto come fatto 'puristico' [...] e neanche nell'accezione di recupero letterario. Invece a me interessa quello che chiamiamo dialetto, che suppone lingue popolari, regionali popolari italiane con il loro humus creativo¹⁵.

Nel *Filò* di Zanzotto la lingua emerge come terremoto che scuote le profondità più nascoste del proprio inconscio, «ruggiare del fuoco / che fa scricchiolare tutte le fondamenta»¹⁶, in Loi voce (*vûs*) che nasce da un abbandono al mistero dell'essere e della natura che nel poeta si fa suono e significato, «fonia primigenia del parlare»¹⁷.

¹² AA.VV., *La filigrana del dialetto*, Bellinzona, Casagrande, 1979.

¹³ A. ZANZOTTO, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di F. Fellini, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.

¹⁴ AA.VV., *La filigrana del dialetto*, cit., p. 25.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 26-28.

¹⁶ A. ZANZOTTO, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco - G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 533.

¹⁷ F. LOI, *Quando il dialetto esplode nel canto*, in «Il Sole 24 ore», 20 giugno 1993: «Nei dia-

I libri di Zanzotto conservati nella biblioteca di Loi portano traccia di questo dialogo poetico¹⁸ tra due autori di determinante importanza per la poesia del secondo Novecento, alla comune ricerca di una lingua viva capace di sottrarsi alle convenzioni sociali e culturali per recuperare la propria forza espressiva e originaria. Accanto al volume di *Filò* e al libro-intervista *In questo progresso scorsoio*, entrambi presenti nel Fondo Loi con dedica autografa¹⁹ di Zanzotto a Loi, è presente poi nella biblioteca di Loi una rara prima edizione del poema dialettale veneto *Mistierò*²⁰. L'esemplare, che contiene alcune aggiunte tipografiche e correzioni di mano di Zanzotto, presenta sul frontespizio una lunga, inedita dedica autografa a Loi che vale la pena riportare qui per intero:

Carissimo, ti ringrazio infinitamente di quanto mi hai scritto, tu sei stato uno dei pochi lettori che per me contano, per i quali vale la pena di scrivere. Ti unisco qui una cosetta destinata a circolare solo qui, dove il dialetto si parla. Ma, così isolata, rischia di essere fraintesa, scompaiono i riferimenti a un contesto molto più accidentato. Non importa. Con tanti affettuosi auguri pasquali tuo Andrea Z.

I giudizi di Zanzotto confermano ancora una volta l'autorevolezza della figura di Loi come singolare lettore e critico nel panorama letterario

letti il rapporto è con la cultura del fare e delle cose, con la fonia primigenia del parlare dell'uomo con la natura». E, poco più avanti, Loi ricordava il “terremoto” – linguistico e psichico – descritto da Zanzotto in *Filò*: «Ecco, questa del rapporto dell'uomo con se stesso, con gli strati inconsci più profondi – come un rimuovere della crosta della terra per far germinare il seme – attraverso la grezza lingua dialettale, mi ricorda il terremoto di Zanzotto in quel passo di *Filò* che appunto si riferisce al proprio faticare».

¹⁸ Sempre su Zanzotto, si vedano ancora i vari giudizi espressi da Loi durante la sua storica collaborazione al Domenicale del «Sole 24 ore» e, in particolare, F. LOI, *Nei dialetti un ritmo che riempie l'aria*, in «Il Sole 24 ore», 31 dicembre 1989: «Non vogliamo qui trascurare il Zanzotto di *Filò*, che offre alcuni dei momenti più alti del trevigiano che da *Dietro il paesaggio*, edito da Mondadori nel '51, sino a *Idioma*, Mondadori '86, ha attraversato la lirica italiana».

¹⁹ Si tratta di A. ZANZOTTO, *Filò*, cit. (Fondo Loi Franco-E-448), con dedica autografa di Zanzotto in testa al frontespizio: «A Franco Loi | con viva stima | Andrea Zanzotto»; e Id., *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009 (Fondo Loi Franco-F-647), con dedica autografa di Zanzotto sull'occhietto: «a Franco Loi | cordialmente | Andrea Zanzotto». A proposito di quest'ultimo volume, vale la pena segnalare la presenza di vari segni di lettura autografi di Loi, specialmente nei capitoli *Dio, la fede, la morale* e in *Il linguaggio e il fantasma di Lacan*. Di particolare interesse, a margine delle risposte di Zanzotto sul legame tra il sacro e la «cantabilità della poesia» («Un vero nesso non mi pare che ci sia. Se non altro perché la cantabilità della poesia, rispetto alla cantabilità della “messinscena” religiosa, si rifà a un altro mondo, che è quello della musica») è la nota manoscritta di Loi, che commenta: «il movimento è il nesso» (p. 88).

²⁰ Id., *Mistierò. Poemetto dialettale veneto*, con 10 riproduzioni di acqueforti di A. Murer, Feltre, Edizioni Castaldi, 1979 (Fondo Loi Franco-op-F-64).

di quegli anni. Non è stato per ora possibile ricostruire integralmente la corrispondenza tra Zanzotto e Loi, le cui missive sono attualmente custodite nell'archivio di Andrea Zanzotto²¹ conservato a cura degli eredi nella casa di Pieve di Soligo e tuttora in corso di studio e riordino, ma le carte archivistiche del Fondo Loi ci permettono di approfondire ulteriormente il sodalizio umano e intellettuale tra i due autori. In una prima cartolina postale²² inviata da Zanzotto a Loi il 22 settembre 1986, il poeta di Pieve di Soligo ringraziava infatti il poeta milanese per la sua attenzione critica nei confronti di *Idioma*²³, ultima parte della trilogia zanzottiana insieme a *Il Galateo in Bosco*²⁴ e *Fosfeni*²⁵:

Carissimo, ti ringrazio di cuore per la lettera così generosa e partecipe che mi hai mandata. Hai ragione, hai colto in pieno quello che volevo dire, anche se questa parte della trilogia è 'interstiziale' ai libri precedenti, ai quali dovrebbe offrire una miglior chiave di lettura. Le tue parole mi hanno molto commosso, davvero [...] – Un abbraccio forte, tuo Andrea Z.

Le riflessioni e sperimentazioni poetiche di Zanzotto intorno al linguaggio come 'idioma' da intendere nel suo essere «pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità»²⁶ guardavano con estremo interesse alle esperienze di poesia dialettale più significative di quegli anni. Tra queste anche quella di Loi che Zanzotto, in uno scritto sui dialetti pubblicato in quel periodo, citava tra gli altri per il suo milanese «così aspra-

²¹ Per quanto riguarda l'archivio di Andrea Zanzotto, si rimanda alla tesi di dottorato S. VOLPATO, *Dans les archives d'Andrea Zanzotto. Analyse de la correspondance entre Andrea Zanzotto e Vittorio Sereni*, Université de Lorraine, Nancy-Università degli studi di Siena, 2020, liberamente consultabile online (https://usiena-air.unisi.it/retrieve/e0feeaa9-7b70-44d2-e053-6605fe0a8db0/phd_unisi_090236.pdf) in cui si dà una prima esplorazione dell'archivio oltre alla ricostruzione del carteggio Zanzotto-Sereni (1948-1983). Si rinvia poi al progetto dell'Università di Verona dedicato all'archivio di Andrea Zanzotto e a cura del prof. Giuseppe Sandrini (<https://www.dcuci.univr.it/?ent=progetto&id=5644>).

²² FONDO FRANCO LOI, Cartolina postale manoscritta di Andrea Zanzotto indirizzata a Franco Loi (Pieve di Soligo 22 settembre 1986, timbro postale 23 settembre 1986). La data di scrittura della cartolina postale coincide con quella di un'altra cartolina inviata invece da Zanzotto a Mario Luzi, custodita presso l'archivio del Centro Studi Mario Luzi "La Barca" di Pienza e pubblicata in M. MANDORLO (a cura di), *Andrea Zanzotto. Lettere a Mario Luzi (1958-1986)*, in «Forum Italicum», 2010, 44, pp. 156-169.

²³ A. ZANZOTTO, *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986.

²⁴ Id., *Il Galateo in Bosco*, prefazione di G. Contini, Milano, Mondadori, 1978.

²⁵ Id., *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983.

²⁶ Id., *Note a Idioma*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 811.

mente autentico e così “inventato”»²⁷. In una seconda cartolina postale²⁸ inviata da Zanzotto a Loi il 19 marzo 1995 emerge poi l'idea essenziale della poesia come occasione privilegiata di un ‘dialogo’ umano e culturale, in una comune condivisione di intenti:

Ho letto con la più viva partecipazione la tua bella e acuta lettera e te ne ringrazio di cuore. Sì, quello che conta è prima di tutto tenere aperto un dialogo vivente, tra noi e con altri – del resto anche a me non ha mai interessato se non un dialogo, ottenuto anche e soprattutto attraverso la poesia. Ma raramente questo dialogo è riuscito. Spero di rivederti presto, magari ad Asolo, dato che a Milano ci vengo poco, e con la compagnia di acciacchi che mi ritrovo mi riesce difficile qualsiasi viaggio – Ti ho mandato questa bella cartolina, vecchia e senza colori, ma dei tempi quando i colori c'erano veramente. Un abbraccio affettuoso, tuo Andrea Z.

È presente infine nell'archivio del Fondo Loi un fascicolo²⁹ che contiene una testimonianza di Zanzotto sul poeta e amico trentino Marco Pola (1906-1991)³⁰ in occasione del seminario di studi tenutosi a Trento nell'ottobre del 1993. Zanzotto inviò a Loi l'estratto del suo intervento su Pola, accompagnandolo anche con alcune brevi indicazioni di lettura apposte su un cartiglio manoscritto incollato alla copertina del fascicolo: «Carissimo, ti mando questo estratto in cui penso potrebbe interessarti particolarmente la parte finale. Tutte le questioni accennate restano aperte [...]. Intanto un affettuoso saluto dal tuo Andrea Z.».

Il testo dell'estratto dedicato a Pola non presenta significativi interventi autografi da parte di Zanzotto se si eccettuano alcuni minimi aggiustamenti grammaticali, cancellature e una piccola aggiunta a penna; Zanzotto segnalò infine a Loi l'ultima parte del contributo inserendo alcune indicazioni a matita a margine della pagina. Nella parte finale del suo scritto su Pola, Zanzotto riflette sulla vera identità e sul significato profondo della scrittura in dialetto, mettendo in guardia dai possibili

²⁷ Id., *Tra lingue minime e massime*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1303.

²⁸ FONDO FRANCO LOI, Cartolina postale manoscritta di Andrea Zanzotto indirizzata a Franco Loi ([Pieve di Soligo] 19 marzo 1995, timbro postale 20 marzo 1995).

²⁹ A. ZANZOTTO, *Testimonianza* (estratto dal volume *Poesia dialettale e poesia in lingua del Novecento. Intorno all'opera di Marco Pola*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1994, conservato nel Fondo Franco Loi). Sulla copertina dell'estratto è incollato un cartiglio manoscritto di Zanzotto (Pieve di Soligo, 6 febbraio 1995).

³⁰ Sono presenti nel Fondo Loi due volumi con dedica autografa di Pola a Loi: M. POLA, *La luna e il labirinto*, prefazione di G. Vigorelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1985 (Fondo Loi Franco-op-D-23); M. POLA, *Campanò. Versi trentini*, con alcuni disegni di G. Polo, Trento, Grafiche Artigianelli, 1988 (Fondo Loi Franco-C-51).

equivoci di una riduzione del dialetto a linguaggio specialistico, se codificato e utilizzato razionalmente per le sue potenzialità espressive:

E qui si profila anche il ritorno di antichi rischi, oggi ben più radicalizzati: i dialetti potrebbero diventare una specie di supermarket di possibilità linguistiche in cui uno sceglie teoricamente di non parlare più con una voce che viene dal profondo e dall'inconscio, ma secondo una serie di manovre razionali che possono portare a scelte mirate [...]. Questa lingua dei nostri desideri che decide appunto, come diceva Spagnoletti, al posto di ogni singolo dialetto passato per via materna, può portare a sempre più sottili diafanizzazioni, appunto a un brusio di ectoplasmi specialistici, in apparente libertà ma costretti invece da rigidissimi codici³¹.

Osservazioni che non potevano non incontrare l'interesse di un poeta come Loi, da sempre vicino a un'idea di poesia come ascolto profondo delle pulsioni inconscie che precedono la scrittura, strumento conoscitivo di sé e del mondo in cui anche la lingua poetica si forgia più a contatto con l'esperienza che per adozione di codici o ideologie letterarie predeterminate.

Da Sereni a Zanzotto, fino ad arrivare alle più giovani generazioni, i libri e le carte del Fondo Loi portano i segni e la memoria degli incontri che hanno attraversato l'intera esistenza del poeta, fornendo una testimonianza di assoluto rilievo per la storia culturale italiana del secondo Novecento, dal Dopoguerra agli anni Duemila. Il grande «*liber de la vita*» di Loi, mai confinato nella torre d'avorio della letteratura ma sempre spalancato al mondo, ancora ci parla attraverso le sue inesauribili corrispondenze: «*Ah liber, duls fradèl senza memoria, / pàrlum di òmm che t'àn tastâ nel cör, / de l'umbra del patì denter la storia [...]*» (trad. it.: «*Ah, libro, dolce fratello senza memoria, / parlami degli uomini che ti hanno toccato nel cuore, / dell'ombra del patire dentro la storia*»)³².

³¹ A. ZANZOTTO, *Testimonianza*, cit., p. 222.

³² F. LOI, *Voci d'un vecchio cantare*, a cura di A. De Simone, con un disegno di L. Ceschin, Rovigo, Il ponte del sale, 2017, p. 54.

«dopo “Il disperso”»: prima ricognizione del Fondo Maurizio Cucchi

Il caso della ricezione de *Le meraviglie dell'acqua*

I. Nel gennaio del 1975, il poeta milanese Maurizio Cucchi (1945) inizia a scrivere su un quaderno dalla copertina in tessuto a fiori e motivi geometrici: il primo foglio a quadretti reca in alto un appunto, «dopo “Il disperso”». Effettivamente, nelle *Note* all'opera edita nel marzo del 1976 ne «Lo Specchio» mondadoriano è chiaramente indicato un *terminus ante quem* per le poesie ivi raccolte, «l'inizio del 1975»¹. Ma «dopo “Il disperso”» vuol dire anche qualcos'altro: l'opera, in quanto generativa della catena degli atti ricettivi della produzione cucchiana, ha modificato irreversibilmente al suo apparire l'orizzonte d'attesa dei suoi lettori tardo-novecenteschi. Con *Il disperso*, lo scrittore appena trentenne aveva già creato un precedente interpretativo, ricavandone la malaccetta conseguenza di essere inserito dai critici in una ben precisa casella. Quanto questa gli stesse stretta emerge solo quattro anni dopo, con la pubblicazione – per i medesimi tipi e nella stessa collana della precedente – dell'opera seconda, *Le meraviglie dell'acqua*². In superficie, articoli e saggi registrano diverse predisposizioni critiche, avvertenze, silenziosi rivol-

¹ M. CUCCHI, *Il disperso*, Milano, Mondadori, 1976, p. 93.

² M. CUCCHI, *Le meraviglie dell'acqua*, Milano, Mondadori, 1980. Lo sfondo critico di riferimento è evidentemente quello dell'estetica della ricezione nella sua formulazione jausiana (cfr. H.R. JAUSS, *Estetica della ricezione* [1979], a cura di A. Giugliano, introduzione di A. Mattei, Napoli, Guida, 1988). In particolare, due sono gli spunti teorici da tenere a mente in questa sede. In primo luogo, è imprescindibile partire dal presupposto che «per il lettore (o ascoltatore) il nuovo testo evoca l'orizzonte delle aspettative e delle regole reso familiare dai testi precedenti, che vengono poi variate, corrette, modificate o anche semplicemente riprodotte» (Id., *Storia della letteratura come provocazione* [1970], a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 195). Quindi, il tentativo di ricostruzione del panorama critico-letterario degli anni Settanta in cui *Il disperso* si inserisce (il «sistema oggettivabile di riferimento delle attese») è finalizzato al pieno intendimento della ricezione dello stesso e delle sue implicazioni in quanto futuro terreno d'accoglienza de *Le meraviglie dell'acqua*. In secondo luogo, «la ricostruzione dell'orizzonte d'attesa all'interno del quale un'opera è stata creata e recepita in passato rende possibile d'altro canto porre le domande alle quali il testo rispondeva» (*ibidem*, p. 202): solo in seguito alla collocazione nel loro contesto originario, le opere prese in considerazione e i giudizi della critica espressi all'indomani della loro pubblicazione risplenderanno del loro originario valore, la loro capacità responsiva alle domande poste dal secolo alla poesia.

gimenti di chi si era espresso in un modo e poi si era dovuto ricredere, ma anche non pochi compiaciuti assensi dei più previdenti. Tuttavia, c'è anche un'altra fetta di storia letteraria, quella segreta, oscura agli studiosi, solitamente registrata solo dalla casella postale dei poeti. Ma, almeno nel caso del poeta milanese, l'accesso a quest'ultima si rivelerà più agevole: grazie a una recente acquisizione della Biblioteca di Milano dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, è entrato a far parte del suo patrimonio il Fondo Maurizio Cucchi, ancora in fase di inventariazione, già estremamente ricco alla luce di una prima ricognizione³.

Al suo interno, un carteggio costituito da circa 300 missive ricevute tra il 1970 e il 2015, di carattere personale e concernenti l'attività critico-editoriale (in particolare come membro del Comitato di lettura dell'«Almanacco dello Specchio», e collaboratore de «L'Unità» e «Panorama»), assieme ad un cospicuo numero di cartoline d'augurio o ringra-

³ Pare sempre opportuno e mai superfluo ricordare lo spirito che anima l'attività di espansione del patrimonio librario e archivistico dell'Università Cattolica, rimasto invariato dalla sua fondazione nel 1921. Scriveva Umberto Antonio Padovani, all'epoca direttore della Biblioteca e professore di Introduzione alla Storia delle religioni, nelle pagine del primo «Annuario» dell'Università, che il criterio per l'acquisizione dei fondi non è di certo empirico, ma «razionale», in modo tale che studiosi delle singole discipline possano «trovare tutti gli strumenti di lavoro che gli sono necessari; accogliendo il resto come complemento, ma da cui si trarranno i nuclei per altri futuri gruppi completi di opere» (U.A. PADOVANI, *La Biblioteca della Università Cattolica*, in «Annuario della Università Cattolica del Sacro Cuore», a.a. 1922-1923, Milano, Vita e Pensiero, 1923, pp. 75-76). Se si procede allora ad una campionatura dei volumi acquisiti, scegliendo come bacino privilegiato il Fondo Rari e Preziosi della Biblioteca di Milano dell'Università Cattolica, è sempre più evidente come «gli strumenti di lavoro necessari allo studioso» si vanno affinando in un orizzonte storico ben preciso, quello della produzione contemporanea, seguendo quindi ancora un criterio eminentemente «razionale»: a partire dall'anno accademico 2016-2017, si registrano l'acquisto dei volumi appartenuti a Sergio Polillo, direttore editoriale Mondadori, con dediche autografe di Eugenio Montale, Stefano D'Arrigo, Alfonso Gatto, di un nutrito gruppo di volumi di prime edizioni di poesia novecentesca (a.a. 2017-2018), di alcune lettere di importanti autori del panorama culturale italiano del Novecento (a.a. 2018-2019), una miscellanea cattolica manzoniana (a.a. 2019-2020), dell'importante prima edizione delle poesie pascoliane *Nelle nozze d'Ida*, libro di cui sono censiti solo pochissimi esemplari al mondo (a.a. 2020-2021), di documentazione di carattere archivistico come alcune lettere di Giorgio Caproni, le carte Angelo Solmi (Rizzoli), o un gruppo di missive di Giorgio Strehler (a.a. 2021-2022), di diversi volumi appartenuti ad Enzo Mari e Lea Vergine (a.a. 2022-2023), e infine di volumi appartenuti a Stefano Crespi e la prima traduzione italiana dei *Viaggi del Capitano Lemuel Gulliver* (a.a. 2023-2024). Il dato, limitato per ragioni di spazio ad una piccola porzione del patrimonio librario, vale appunto come esempio: per ulteriori campionature, gli annuari, dai quali sono tratte le sopramenzionate informazioni, sono disponibili su supporto informatico e liberamente accessibili in rete. Per una più vasta trattazione sulla nascita e gli sviluppi dei patrimoni librari dell'Università Cattolica, l'opera di riferimento più accurata rimane *I patrimoni dell'Università Cattolica*, a cura di M. Bocci - L. Ornaghi, in *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, Milano, Vita e Pensiero, 2007-2021, vol. v (2013), pp. 295-378.

ziamento, raccoglie le voci più importanti del panorama letterario e critico-letterario italiano del secondo Novecento⁴. Accanto al corpus delle lettere, le carte, parecchie decine di cartelle manoscritte e dattiloscritte ammontanti a circa due metri lineari, testimoniano un lavoro eclettico, compiuto in diverse direzioni, indicativamente tra la metà degli anni Sessanta e il 2019⁵: materiali preparatori, fino alle bozze cianografiche con correzioni autografe, delle opere pubblicate e curate dall'autore; appunti per contributi saggistici, antologici, in cataloghi di mostre e recensioni; copioni per interventi in convegni e radiofonici; materiali multimediali, come fotografie, CD, DVD e floppy disk; diversi volumi, tra i quali la prima edizione di *Paradossalmente e con affanno* (1971), plaquette stampata privatamente dalla casa editrice milanese Teograf in cinquecento esemplari, e la prima edizione de *Il disperso* (1976) con una correzione autografa⁶. Considerando quindi l'estensione del nuovo Fondo, si

⁴ Rimandando al futuro e approfondito lavoro di inventariazione, si fornisce qui un primo elenco indicativo dei mittenti: tra gli scrittori figurano ad esempio Giorgio Caproni, Franco Cordelli, Milo De Angelis, Luciano Erba, Bianca Maria Frabotta, Giovanni Giudici, Vivian Lamarque, Mario Luzi, Giancarlo Majorino, Antonio Porta, Giuseppe Pontiggia, Giovanni Raboni, Silvio Ramat, Nelo Risi, Tiziano Rossi, Vittorio Sereni, Maria Luisa Spaziani, Cesare Viviani e Andrea Zanzotto; tra i critici, considerando che molti nella fila precedente potrebbero rientrare in questa e viceversa, si citano Armando Balduino, Alberto Beretta Anguissola, Giorgio Devoto, Piero Gibellini, Niva Lorenzini, Giorgio Montefoschi, Antonio Prete, Rodolfo Quadrelli e Giuseppe Zagarrò. La prima lettera conservata nel Fondo, ricevuta da un Maurizio Cucchi ancora testista all'Università Cattolica, risale al 17 settembre 1970: il poeta Nelo Risi risponde alle richieste dello studente che sta approntando una tesi di laurea su *La poetica di Risi e Zanzotto in prospettiva postermetica* (soli 13 giorni dopo arriva infatti anche la risposta entusiasta del poeta trevigiano). Chiude l'epistolario Cesare Viviani con una lettera inviata il 29 settembre 2015: una chiusura amara, visto il rammarico in essa espresso per il mancato invito ad una serata al Teatro Piccolo, dal titolo *L'armonia del suono*, organizzata in onore dei settant'anni di Cucchi. Tuttavia, è indubbio che quello fra il poeta e Viviani rappresenta uno degli scambi epistolari più sentiti dell'intero carteggio, nel quale prende forma, lettera dopo lettera, l'amicizia tra due scrittori che cercano uno spazio tra le fitte trame critico-editoriali del loro tempo, tentando al contempo di preservare un sentimento di bene autentico. Si ringraziano Maurizio Cucchi e Valeria Poggi per la gentile disponibilità mostrata durante la scrittura di queste pagine, nonché il professore Attilio Mauro Caproni, l'ingegnere Gianni Luzi ed Edith Bruck per l'autorizzazione alla pubblicazione delle lettere inedite.

⁵ Al 1963 risale il testo più antico, che documenta la composizione della poesia *Scroscio*, confluita in M. CUCCHI, *Poesie. 1963-2015*, a cura di A. Bertoni, Milano, Mondadori, 2016. All'altro capo degli estremi cronologici, si colloca il materiale preparatorio per *Sindrome del distacco e tregua*, raccolta pubblicata sempre ne «Lo Specchio» mondadoriano nel 2019. Si conservano anche i materiali preparatori e le bozze di M.D. MALHERBE, *Le lacrime di S. Pietro. Ad imitazione del Tansillo e dedicate al re dal signore di Malherbe*, trad. it. di M. Cucchi, Milano, Lampi di stampa, 2009, e S. MALLARMÉ, *Un colpo di dadi mai abolirà il caso*, trad. it. di M. Cucchi, Verona, Edizioni Ampersand, 1987.

⁶ Di questo fortunoso caso editoriale si è trattato in un articolo pubblicato sul sito dedicato alle Collezioni speciali della Biblioteca di Milano dell'Università Cattolica,

cercherà, in questa sede, di seguire una strada privilegiata – quella tracciata da *Il disperso* e sulla quale si innesta, a tratti faticosamente, *Le meraviglie dell'acqua* – non dimenticando però di fornire puntuali coordinate di riferimento, quando necessario. Il lavoro qui condotto sui materiali del Fondo non ha – e non potrebbe avere – pretesa di esaustività, anzi, il desiderio è esattamente opposto: si spera vivamente che, considerate le molteplici possibilità di indagine, tra le quali la presente è una, prima e concisa, altre mani siano indotte a sfogliare queste ancora intonse pagine novecentesche.

2. Quando Maurizio Cucchi pubblicò *Il disperso* (1976) aveva già buone ragioni per immaginarne la fortuna editoriale: con alle spalle solo la pubblicazione di alcune poesie su «Paragone» e «Nuovi Argomenti», quando ancora alternava l'attività poetica all'insegnamento, ricevette i primi significativi assenti dopo la pubblicazione del poemetto *Primo tempo di un'avventura* (1974) sull'«Almanacco dello Specchio», con una argutissima nota introduttiva di Giovanni Giudici. Per quest'ultimo, la tecnica compositiva cucchiana accostava formali «aspirazioni esplicitamente narrative» al «documento d'istruttoria», al «taccuino dell'analista», infine a quel disarmonico «mosaico» di «schegge» che era l'io frantumato: davvero questo 'primo tempo' ha avuto «la singolare qualità di riepilogare il breve passato e di portare *in nuce* il lungo futuro del suo autore»; ma se c'è una considerazione che avrebbe dovuto imporsi, che invece è stata trascurata – si vuole pensare per l'impazienza del lettore di voltare pagina e finalmente concretizzare nei versi cucchiani le parole di Giudici –, è proprio quella della libertà della sua scrittura, «libera da quanto qui potrebbe permanere di condizionato ossequio a una *koiné* poetica»⁷. Comunque, tanto bastò per un «sì» pasoliniano sul «Corriere della sera», una menzione sul «The Times Literary Supplement» da parte di Franco Fortini, nonché l'inclusione nella fondativa antologia nove-

dal titolo «*Il disperso*» di Maurizio Cucchi, un fortunato esordio letterario con “refuso”, consultabile online all'indirizzo <https://milano-collezionispeciali.unicatt.it/storie/il-disperso-di-maurizio-cucchi-un-fortunato-esordio-letterario-con-refuso/>.

⁷M. CUCCHI, *Primo tempo di un'avventura*, introduzione di G. Giudici, in «Almanacco dello Specchio», 3 (1974), pp. 402-403. Il tono del carteggio tra i due non si discosta da quello della nota introduttiva per l'«Almanacco»: Giudici sembra il maestro che scrive all'allievo verso il quale ha una particolare predilezione, con il quale può aprirsi e lamentarsi della stessa condizione di insegnante, come nelle lettere che manda da Storrs, dove insegna come *visiting professor* all'Università del Connecticut. Nel loro carteggio anche diverse cartoline che seguono i viaggi del professore in Russia e in America, e diverse poesie, anche con correzioni autografe, tra cui *Piccolo giallo in versi*, *Sottomissione e rinascimento*, e *Il testamento*.

centesca a cura di Berardinelli e Cordelli, *Il pubblico della poesia* (1975)⁸. Anche la casella postale del «prof. Cucchi» sembrò registrare una attività insolita. Il 22 aprile di quell'anno scrive il poeta Mario Luzi di una «poesia felice, di buono estro», forse «in un primo tempo riuscita un po' 'sussurrata' ma poi il finale reintegra tutto – e molto bene – di senso», che, infine, si apre ad «un piano di espressione assai ricco e vasto»⁹. È poi nel 30 di quel mese che Nelo Risi, dopo la lettura dell'«Almanacco», immagina Cucchi nelle vesti di «manipolatore-poeta», intento a «cercare in qualche modo di condurre alla ragione» un «meccanismo inceppato», un «filo logico interrotto». Pur supponendo che il tentativo si sia risolto positivamente, il poeta ha deciso volutamente di lasciare visibili quelle inceppature e interruzioni, e perciò scrive ancora Risi: «so che è fatica sprecata addentrarsi nel nondetto e nel taciuto o tentare d'indovinare il colloquio a più voci che sottendi; restare nel vago fa parte del gioco

⁸ L'intervento di Pasolini del 14 aprile 1974 sul «Corriere della sera» è alquanto breve, non molto più di un assenso, che pare già molto considerando che oltre Cucchi solo altre due furono le rivelazioni di quell'«Almanacco»: «Maurizio Cucchi: sì. Mi sentirei di dire che questa sua "cantica" narrativa è la rivelazione italiana dell'antologia» (P.P. PASOLINI, *Tre rivelazioni e molti no*, in «Corriere della Sera», 14 aprile 1974). Sulla frammentarietà si sofferma, come Giudici, anche Fortini nel sopracitato intervento per il supplemento letterario del «Times»: Cucchi è uno di quegli autori che schiaccia qualsiasi cosa sia intima o privata in «artificially fragmentary forms», «consecutive statements [...] made to resemble the prose of a letter or a newspaper report which has been gnawed by ants or mice and is there full of gaps». In particolare, Cucchi è identificato come «the Lombard poet», il cui dettato è caratterizzato da «artificial topicality» ed un «prosaic tone» (F. FORTINI, *The wind of revival*, in «The Times Literary Supplement», 31 ottobre 1975, p. 1309). Sicuramente fu Cordelli a spendere il maggior numero di parole, occupandosi dello schedario introduttivo alle poesie di Cucchi antologizzate ne *Il pubblico della poesia*: ancora è l'esibita frammentarietà del poemetto, una «perpetua inquietudine cinetica che spezza, tira avanti, lascia a metà senza tornare a guardarsi indietro», ad accentrare il pensiero critico. Cordelli parla di una tendenza all'alleggerimento – i racconti, «smozzicati e condensati», sono come «un sughero, una spugna, una pietra pomice» –, per cui i «meccanismi stilistici», mirati «ad attenuare, a sbiadire, a smorzare» fanno venire in mente «perfino l'aggettivo: "crepuscolare"» (F. CORDELLI, *Schedario*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di F. Cordelli - A. Berardinelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 288-289). Per altro sembra sia stato proprio Cordelli a proporre l'inclusione di Cucchi ne *Il pubblico della poesia*: in una lettera del 21 maggio 1976 (cfr. paragrafo 5), dopo aver espresso la sua ben limitata sorpresa per il successo de *Il disperso*, ricorda quando propose ai colleghi romani – a Roma infatti operava principalmente Cordelli nel campo della narrativa – già nella primavera del '72 l'ingresso di Cucchi nell'antologia dopo aver notato le poesie pubblicate su «Paragone» e «Nuovi Argomenti».

⁹ Il testo delle missive, riportate qui in citazione, è trascritto diplomaticamente e ogni intervento autoriale, dalle cancellature alle riscritture, verrà segnalato in nota. Si lasciano quindi invariati le particolarità interpuntive e grafiche degli originali (punteggiatura, scansione dei capoversi, uso delle maiuscole, delle virgolette e delle sottolineature). Le uniche modifiche apportate riguardano l'impiego degli accenti, che è ricondotto alla consuetudine tipografica odierna.

della poesia e della vita». La conclusione – un incoraggiante «buon lavoro dunque, noi cinquantenni ti terremo d’occhio, certi di non essere delusi» – tocca un tematica che chiude anche una missiva spedita più di un anno dopo da Giorgio Caproni:

Non ho visto le Sue poesie di Paragone e di Nuovi Argomenti, ma quelle d’Almanacco 1974 sì. E mi bastano a dar fuoco a quella mia invidia, perché Lei vi appare davvero giovane nel senso più positivo, senza sulle scarpe la polvere, come sulle mie, del troppo cammino fatto fra le rovine, alcune delle quali, per giunta, seducentissime pur nell’orrore.

Due generazioni poetiche a confronto, il bilancio è estremamente positivo; per quanto non si possa mai prevedere il verdetto dei lettori potenziali, i lettori reali, i poeti, hanno già deciso su Cucchi: *Il disperso* viene pubblicato due anni dopo, ed è un successo.

3. Cosa rende un’opera poetica un successo editoriale? E in particolare in quei, così complessi, anni Settanta? Per rispondere alla prima domanda, «dal punto di vista di una estetica della ricezione, quest’ultima si lascia caratterizzare dal fatto che non richiede alcun mutamento d’orizzonte, ma soddisfa addirittura aspettative tracciate da un indirizzo dominante del gusto»¹⁰; quindi, per rispondere alla seconda, occorrerebbe individuare chiaramente il gusto dominante della fine del secolo scorso, entro il quale *Il disperso* dovrebbe perfettamente collocarsi. Il Novecento, tuttavia, non può essere inteso se non nell’ottica del suo bifrontismo: in teoria, Cucchi non doveva necessariamente inserirsi nelle fila di un’unica corrente dominante novecentesca, ma aveva a disposizione ben due possibili pubblici, dichiaratamente nemici, ciascuno arroccato e ben difeso nella propria bottega editoriale e/o giornalaia. Da una parte una tendenza «in continuità col passato (postermetico e neo-realistico)» i cui «esponenti si avvicinano gradualmente ad una dimensione prosastica e neocrepuscolare»; dall’altra il neosperimentalismo e la neoavanguardia, «in rottura col passato ma in reciproca polemica tra di loro [...] forniscono soluzioni opposte sul piano della poetica e dei risultati artistici»¹¹: per stare a galla, allora, occorreva schierarsi e trovare i ‘propri’, coloro ai quali appartenere. Descrive acutamente la situazione Antonielli:

¹⁰ H.R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione* [1970], cit., p. 198.

¹¹ R. LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 755.

La comunità degli addetti ai lavori si difende. Cerca una risposta, sul piano della organizzazione, alle esigenze della editoria. Questo darsi da fare ci dice cose, su quanto ci accade intorno, che non vorremmo sentirci dire. [...] E fra le cose che non vorremmo sentirci dire c'è appunto questa: che nel recinto dei lavori poetici, specialmente nell'ala dei giovani, sia per il senso di isolamento che si manifesta scrivendo, sia per quanto si manifesta in pratica ricorrendo a riunioni, letture, convegni, progettazioni editoriali e subeditoriali di gruppo, si tende alla corporazione [...]. Corporazioni o abbozzi di corporazioni si sviluppano qua e là oltre i limiti del consueto e del tollerabile, con i caratteri tipici delle organizzazioni chiuse: celebrare riti per soli adepti, risolvere le controversie all'interno, regolare all'interno successioni e turni di entrata in scena, distribuire all'interno ricompense e castighi, decidere all'interno modi e tempi di pressione all'esterno¹².

È giunto quindi il momento di chiedersi: da che parte stava Maurizio Cucchi? Il poeta trentenne non si era mai espresso direttamente, ma lo fecero altri per lui: fu forse la provenienza milanese – ma ci si sarebbe dovuti ben guardare dall'assunzione di questo criterio prettamente geografico – o la dichiarata propensione per alcuni maestri – che, come si proverà più avanti, trapassano nell'allievo «per essenza e non per imitazione»¹³ – a guidare in prima istanza dei critici forse ancora perplessi, ma comunque in grado, di comune accordo, di deliberare. Maurizio Cucchi era un poeta lombardo.

4. *Linea Lombarda* (1952) è il nome di un'antologia, primo volume della collana di poesia «Oggetto e simbolo» stampata a Varese dall'editore Magenta, curata da Luciano Anceschi: sei poeti, Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba, condividono per il critico una certa «disposizione lombarda», una «maniera di avvertire i rapporti tra poesia e realtà». Su un comune *humus* poetico, critico, filosofico – la «nostra formazione», sempre Anceschi utilizza nella *Prefazione* la prima persona plurale – si innestano esperienze poetiche accomunate da una certa «dottrina dell'immagine», fulmineo ideogramma di ascendenza poundiana; da una poetica che era degli oggetti *in re*, così «intensivi e carichi», al punto che la poesia che ne deriva «si fa corpo», «si può vedere e toccare»; da «una certa indole moralistica», quella di chi, «senza perder nulla della carissima discrezione, ha scoperto una più profonda verità dell'animo, una nuova autorità della parola e del verso». Questa poesia, che è descritta come «un fatto del tempo,

¹² S. ANTONIELLI, *Letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di comunità, 1984, pp. 148-150.

¹³ O. MACRÌ, *Caratteri e figure*, Lavis, La Finestra Editrice, 2002, p. 83.

del clima, dei luoghi», un fenomeno chiuso, più che altro una «attiva sollecitazione della memoria»¹⁴, ha invece continuato a vivere ben oltre quegli anni nelle parole dei critici, così avidi di etichette e manichee nell'assegnarle, da non poter lasciarsene sfuggire una nuova¹⁵. Così si passa da un primo tempo della linea lombarda – confluenza tra continuità postermetica e tradizione lombarda settecentesca (Parini) e ottocentesca, ma anche novecentesca in quanto antilirica e realista – al secondo, nel quale «la componente etica e il carattere realistico-narrativo» dei significati si fondono con lo sperimentalismo formale dei significanti in una rinnovata «esigenza di messaggio e di riscontro con le cose»¹⁶. In

¹⁴ *Linea lombarda: sei poeti*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952, pp. 5-26.

¹⁵ Il meccanismo della recensione su quotidiano, per quanto necessaria e sicuramente per certi versi benefica, non aiutava; le etichette diventavano quindi un repertorio fidato, da tirare fuori proprio quando si presentava la necessità di sbrogliare situazioni complesse in un così ristretto lasso di tempo. Ne parla ad esempio Niva Lorenzini: «I modi di quella collaborazione a puntate, le scadenze di consegna mensile, lo spazio vincolato avevano costretto a modificare ritmi di lavoro, a fare i conti con sintesi veloci, a lasciare molti problemi aperti. E non è detto che questo non fosse anche positivo. Ma se si accelerava, sulla spinta delle circostanze, un processo di riflessione che da tempo conducevo tra le pagine di «alfabeta» e soprattutto del «Verri», veniva meno a un tempo il necessario indugio, l'assimilazione lenta che l'ascolto della poesia richiede» (N. LORENZINI, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 7). Questo vincolante meccanismo editoriale incideva negativamente anche sui poeti. È una situazione denunciata tristemente anche da Montale su «Nuovi Argomenti» nel 1962: «Cominciano però a esistere in numero rilevante giovani poeti che avendo letto poeti d'ogni tempo e d'ogni genere credono di poter disporre di una tastiera molto ricca e si provano a esercitarla in tutte le direzioni. Anche qui si cade nell'errore di credere che lo strumento (il mezzo) sia la poesia. Trascuro altri errori inerenti al passo veloce del nostro tempo. Chi si crede abilitato alla tecnica poetica chiede una rapida verifica, cioè il successo, sia pure nel giro di un piccolo gruppo, di una piccola rivista. Se manca il pronto consenso dei giudici (che anch'essi scrivono versi) il poeta è pronto a mutare maniera e stile; egli crede in buona fede di cercare se stesso, ma in verità non cerca di sé che la parte più accettabile dagli altri, la più vendibile» («Nuovi Argomenti», 1962, 55-56, p. 44).

¹⁶ R. LUPERINI, *Il Novecento*, cit., p. 817. Luzzi attribuisce l'apertura allo sperimentalismo formale a pressioni esterne, risultanti in una necessità di confronto alla quale la cultura lombarda «per natura» sarebbe predisposta: «Tanto per cominciare, la successiva «scuola lombarda» si trovò a fare i conti con l'assedio della neoavanguardia e con i problemi relativi, variamente, alla formazione del gusto e alla occupazione degli spazi che questo assedio determinava: l'indifferenza al fenomeno sarebbe stata un caso di miopia, mentre un'attenzione reattiva (ed è ciò che avvenne) avrebbe convalidato ancora una volta quella capacità di supportare quantità eterogenee di novità che è uno dei modi di agire specifico nella cultura lombarda, capace da sempre di farsi crocevia di esperienze nuove, di assimilarle criticamente senza pregiudizi» (G. LUZZI, *Poesia italiana (1941-1988): la via lombarda*, Milano, Marcos y Marcos, 1989, p. 25). Quest'opera si può intendere in un dittico con *Poeti della Linea Lombarda 1952-1985* (1987) che mira a individuare, in una maniera talvolta forzata, tracce di sopravvivenza della linea in autori accomunati per lo più da una comune provenienza anagrafica lombarda (forse l'unica eccezione è il naturalizzato Cattafi). La tecnica consiste nel ridurre qualsiasi elemento eterogeneo alla primaria

questi scrittori – quelli individuati da Luperini, ovvero Giudici, Majorino, Rossi, Raboni, Cesarano – una vena crepuscolare spinge «a umiliare la letteratura con la vita (anche viceversa) e quindi alla narratività», quella che trova il maggiore esempio ne *La ragazza Carla* di Pagliarani, che persiste ne *La tartaruga di Jastov* di Cesarano e ne *La talpa imperfetta* di Tiziano Rossi, o ancora alla «prosaicità» o ai «modi colloquiali»¹⁷. È in questo senso, sulla scia dei più diversi fenomeni di una «funzione della narratività», che la tradizione lombarda si estende e matura in una «“fase adulta” dello sguardo morale»¹⁸, muovendosi «su una linea di sperimentazione aperta tanto sul piano metrico quanto su quello linguistico, senza peraltro superare la soglia oltre la quale verrebbe posto in discussione il nesso fra significato e significante», senza entrare nel terreno della Neoavanguardia, si intende¹⁹. È in questo senso che Cucchi, quando scrive e pubblica alla fine degli anni Settanta, è proclamato dalle linee interne, dai sopramenzionati critici e colleghi, un frizzante ma controllabile seguace: sembrava essere inquadrabile appunto in quella – bisogna dirlo, non più anceschiana – «linea lombarda» imbevuta di ricerche pseudonarrative e neosperimentalismo; in ultima istanza, sembrava avere quello che serviva per ricevere il supporto di chiunque si collocasse al di là della Neoavanguardia. Il carteggio registra infatti

formalizzazione anceschiana a una particolare predisposizione verificabile *in nuce* in quei sei poeti inizialmente antologizzati, sminuendo anche genuine forme di originalità. Ne è un esempio lampante il caso appena proposto: l'apertura dei poeti al confronto con il panorama critico circostante, una naturale poiché storica diversità nella ricerca poetica in questi ultimi è invece ricondotta ad un «modo di agire specifico della linea lombarda».

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. LUZZI, *Poesia italiana (1941-1988): la via lombarda*, cit., p. 27. *La seconda “linea lombarda” e le funzioni della narratività* è il titolo del terzo capitolo di *Poeti della Linea Lombarda 1952-1985*: una «disposizione narrativa, o meglio pseudo narrativa, come veicolo per la messa in scena di *dramatis personae* spesso incaricate di incardinare il quotidiano dentro coordinate emblematiche» è espressione di quel certo «livello di moralità», di «riflessione etica» che Anceschi individuava come caratteristico dei poeti della *Linea* – ed è così che Luzzi vi reintroduce anche il Vittorio Sereni degli *Strumenti umani* – (G. LUZZI, *Poeti della Linea Lombarda 1952-1985*, Milano, CENS, 1987, p. 126). Le tendenze prosastiche nella poesia tardo novecentesca sono tanto frequenti da poter essere definite endemiche e così indagate che sarebbe impossibile riassumere qui le riflessioni della critica in merito (particolarmente illustrative, soprattutto vista la distanza temporale fra le due, sono le introduzioni di Mengaldo a *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1990 e quella di Piccini a *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a cura di D. Piccini, Milano, BUR, 2004); la fotografia che Anceschi scatta del primo Sereni negli anni Cinquanta è immobile, ed è assolutamente riduttivo nonché anacronistico riproporla per evoluzioni successive di ricerca poetica, riconducendole a carsiche, pariniane o manzoniane, induzioni al “parlare lungo”, e costringendo poi i poeti che a loro volta e in anni se non decenni successivi ne sono stati influenzati all'etichetta lombarda.

¹⁹ R. LUPERINI, *Il Novecento*, cit., p. 818.

delle risposte al consueto invio delle copie di non secondario interesse. Per primo Risi commenta il 5 aprile l'«ottimo debutto», parlando di uno «stile dimesso, colloquiale, idiotico inframmezzato e corretto da continui interventi intelligenti, teso a riprodurre una drammaticità casalinga intrisa di mistero»; legge *Monte Sinai* e *Carburo* come «due mottetti di un montalismo rovesciato, degradato a livello di mass-media o addirittura di sottoproletariato»: innovazione e tradizione, come si diceva²⁰. A seguire, il 22 aprile Zanzotto e il 21 maggio Cordelli parlano di un insieme che potenzia le singole parti, e rispettivamente del delineamento di una figura poetica decisa e di un consenso che pare incondizionato anche da parte della cultura romana, solitamente non toccata, specifica Cordelli, da quella lombarda²¹. Sei giorni dopo scrive Diego Valeri che *Il disperso* gli pare avere un'anima vitale e autentica, e in esso Milano è ancora quella della sua gioventù, unica e permeata da un'atmosfera immobile: il libro manifesta uno straordinario potere, quello di riportarlo ad un tempo lontano; e anche Anceschi scriveva di una poesia in un rapporto tale con la realtà da «riportare a un tempo d'origine, remoto e vicinissimo»²². È nell'estate inoltrata, il 15 luglio per l'esattezza, che Caproni scrive a Cucchi, in primo luogo scusandosi per il ritardo nel ringraziamento – «“Tanto”, mi dicevo, “ci vedremo a Viareggio”», premio vinto con *Glenn* (1983) –, poi ancora enfatizzando lo scarto generazionale – «Per quanto possa capire, delle nuove esperienze, un vecchione come me» –, infine parlando del libro come di un «piccolo romanzo naturalista, privato però dei suoi nessi non soltanto sintattici o logici, ma soprattutto “storici”» o come di un «jeu théâtral» in grado di mostrare «intera la farsa (o la domestica tragedia) sottesa anche alla più consueta

²⁰ Cfr. nota 4. A onor del vero, Risi sembra anche essere uno dei primi a parlare di una certa «lombardità» di Cucchi in una lettera del febbraio 1973: «c'è una bella *vena narrativa* lombarda nei suoi poemetti, o con un salto sgambando il Po si può arrivare al forlinese Pagliarani de “La ragazza Carla”. Moralità e ironia da pendolare sempre in viaggio tra miserie e umili fatterelli di periferia ma colti dall'occhio di un felicissimo cronista lirico. Non la facevo così maturo, dalla sua tesi lo si sarebbe detto più disposto alla critica (al lavoro sugli altri) che alla poesia. Bisogna ben che ci incontriamo, noi due lombardi, con tutte quelle generazioni di mezzo»; a seguirlo poi è Fortini, che nell'articolo di cui si è detto, scritto per il supplemento letterario del «Times», lo epitetò «the Lombard poet» (cfr. nota 8).

²¹ Cfr. nota 8.

²² *Linea lombarda: sei poeti*, a cura di L. Anceschi, cit., p. 8. Il carteggio con Valeri inizia per altro con una lettura non del tutto positiva di *Paradossalmente e con affanno* (1971): è in particolare l'offuscamento e la conseguente superazione del confine che divide la prosa dalla poesia e rendergli l'opera di difficile approvazione; tuttavia, per il poeta in essa persiste una significativa originalità di temi e forme, una vivacità e ricchezza di pensiero che fanno ben sperare per il futuro. E infatti, la pubblicazione de *Il disperso* segnala per Valeri una maturità raggiunta, tale da dissipare ogni dubbio sullo stile.

cronaca quotidiana». Se si osservano poi brevemente i contributi pubblicati salta subito all'occhio una tendenza, sicuramente anche indotta dalla quarta di copertina raboniana («Maurizio Cucchi dimostra con *Il disperso* [...] di muoversi nell'ambito di quell'espressionismo lombardo» che, partendo da Carlo Porta, arriva oggi ad «alcuni autori caratterizzati da un certo tipo di figuratività, di acribia morale e di implicita tensione narrativa»²³ – in quest'ultimo punto Raboni è molto fedele al libretto anceschiano), al riferirsi alla «lombardità» di Cucchi: che sia nel titolo, come si vede in Ramat, che su «La Fiera Letteraria» registra *Sul versante lombardo* l'avvenimento de *Il disperso* – Cucchi, assieme a Neri, Majorino e De Angelis, rappresenta la «penultima ed ultima generazione poetica lombarda, anzi milanese»²⁴ –, o nel contenuto, quando Giudici parla di un «ironico pudore», concretizzantesi in una «una eccezionale capacità di misura» o in un «registro linguistico programmaticamente medio», di sapore ancora anceschiano sul «Corriere della sera»²⁵.

5. Maurizio Cucchi ha da poco pubblicato, sempre nell'affezionatissima collana de «Lo Specchio», *La scatola onirica* (2024), decima tappa in quel cammino di ricerca delle origini tra gli strati del subconscio e della memoria iniziato cinquant'anni prima. Proprio quest'ultima pubblicazione ha fornito l'occasione per un'intervista con l'autore, durante la quale sono stati ripercorsi retrospettivamente diversi momenti della sua carriera poetica e narrativa; una domanda, posta chiaramente in quella sede, merita qui di essere ricordata: «ma lei si sentiva uno di loro?», «si sentiva lombardo?»²⁶. La sua risposta non è stata altro se non una conferma di

²³ M. CUCCHI, *Il disperso*, cit. (ora anche in M. CUCCHI, *Poesie 1963-2015*, Milano, Mondadori, 2016, p. 363).

²⁴ S. RAMAT, *Sul versante lombardo*, in «La Fiera Letteraria», 3 ottobre 1976.

²⁵ G. GIUDICI, *Poesia come istruttoria*, in «Corriere della sera», 4 aprile 1976.

²⁶ Dell'intervista, avvenuta il 25 ottobre 2024, si riportano, come si vedrà più avanti, solo degli stralci essenziali, esito di una fedele trascrizione della registrazione vocale della stessa; le uniche modifiche apportate sono in senso redazionale; la punteggiatura è stata inserita in modo tale da riprodurre al meglio il dettato vocale originario. La domanda posta e qui citata è necessaria, soprattutto se è importante per un critico comprendere come un poeta si sente e pone rispetto ad una etichetta assegnatagli. Prima di Cucchi anche Vittorio Sereni (cfr. nota successiva) e Luciano Erba si ribellarono, sembra più in sedi private, all'inserimento nell'antologia anceschiana. Da esempio, si riporta qualche stralcio di una lettera spedita da Erba ad Anceschi il 5 giugno 1982: «Che poi sia LL [Linea Lombarda] a smuovere le acque del discorso non importa. Io sono rimasto uno dei pochi (l'altro credo sia il nostro Modesti) a non rifiutare del tutto quest'abito un po' stretto che alcuni di quanti si sono occupati della mia poesia mi hanno messo addosso, partendo dagli spunti della tua antologia [...]. Oggi non si capisce molto, forse non c'è molto da capire. Quel vestito lombardo che mi hai messo addosso trent'anni fa' [sic] mi

ciò che era chiaro fin dagli esordi, fin dai quei primi versi pubblicati nel 1976: chiunque avesse teso abbastanza l'orecchio alla poesia avrebbe inevitabilmente riconosciuto che quando Sereni scriveva «se gli porto notizie delle sue cose / se le sento parlarsi (la duplice / subdola fedeltà delle cose: / capaci di resistere oltre una vita d'uomo / e poi si sfaldano trasognandoci anni o momenti dopo) / su qualche mensola / in via Scarlatti 27 a Milano»²⁷, Cucchi leggeva, ma poi scriveva, secondo i suoi

è servito, povero doppiopetto marrone, a non travestirmi da sinistrese, o da punk, ma tutt'al più da commesso della Rinascente o da rigattiere (parlo degli "oggetti"). È pur sempre un travestimento, che mi va meglio di altri, in attesa di qualche preadamitico che mi dica la verità» (A.S. POLI, *Un povero doppiopetto marrone: lettere inedite di Luciano Anceschi e Luciano Erba*, in «Testo», 2012, 2, pp. 78-79). Per concludere in merito a questo, ci si appoggia alle parole di Mengaldo: «Senza nulla togliere all'opportunità di sottolineare peculiarità e aggregazioni di carattere geografico, va però detto che le nozioni più vulgate di linee regionali (lombarda ad esempio) sollevano dubbi non marginali. Primo problema: troppo costruite sulla misura del maggior rappresentante iniziatore o collettore. Secondo problema: troppo forte il pericolo di sacrificare al concetto immobile e naturalistico delle affinità geografico-ambientali, la mobilità e discontinuità dei fenomeni e dei percorsi sull'asse dello sviluppo storico. Dopo tutto va ribadito che "lombardi" non si è, ma si decide di diventarlo. Non si tratta di proclamare, astrattamente e idealisticamente, l'irriducibile unicità dell'esperienza individuale, quanto di riconoscere che più questa è valida, più si pone al punto di incrocio di stimoli provenienti da varie parti dell'orizzonte e sa fiutare il passo della storia» (*Poeti italiani del Novecento*, cit., p. XLVIII).

²⁷ Versi 23-29 de *Il muro* in V. SERENI, *Gli strumenti umani* [1965], Torino, Giulio Einaudi editore, 1975, p. 81. Per altro lo stesso Sereni non accolse, e soprattutto non si riconobbe pienamente nella proposta anceschiana: in una lettera del gennaio 1952 parla della *Prefazione* attribuendole una «natura di sirena», sponsorizzante con «fare allusivo» una linea poco «robusta» (*Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, a cura di M.G. Anceschi - A. Campagna - D. Colombo, Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 193-201). Le considerazioni di Cucchi riguardo all'inserimento di Sereni in *Linea lombarda* rivelano anche la sua posizione rispetto all'etichetta stessa. In un intervento radiofonico del 3 marzo 1990, probabilmente per la Radio della Svizzera italiana, intitolato *Noi lombardi* (del quale è conservato un copione nel Fondo), Cucchi sostiene che «della cosiddetta linea lombarda, in poesia, si è sempre parlato parecchio», almeno da quando «esattamente trentotto anni» prima, Anceschi pubblicò la sua antologia, e che poi è diventata «un'etichetta comoda e famosa, quasi un luogo comune critico, uno stereotipo»; cita in seguito *Poesia italiana (1941-1988): la via lombarda* di Luzzi, ma non ne sembra pienamente convinto: «Qui dunque, la linea è diventata via e si protrae per quasi quarant'anni il fenomeno individuato da Anceschi all'inizio degli anni 50, un fenomeno che aveva connotati, allora, abbastanza precisi, un sapore di inizio e un'area d'azione molto circoscritta». Dopo alcune considerazioni – del tipo: «ma, insomma, quali sono i caratteri di questa linea, ammesso che esista, o che sia almeno esistita?» –, si sposta su Sereni, sottolineando come lui e Nelo Risi poi «avrebbero preso strade anche molto diverse». Simili parole a riguardo della *Linea* sono espresse in occasione del convegno *Linea lombarda settant'anni dopo*, tenutosi il 25 maggio 2023 proprio presso la sede milanese dell'Università Cattolica, del quale sono stati da poco pubblicati gli atti. Cucchi, interrogato sull'evoluzione della «questione» linea lombarda, ammette: «Dunque, nel rispetto per gli autori, *Linea lombarda* mi è sempre sembrata un dettaglio, uno spunto che è stato assunto, per comodità o superficialità di una certa critica, come definizione totale destinata a durare nel tempo.

tempi e spazi poetici, «E dopo ciò un sussulto, durante il primo sonno. / Come di sbattere distratto contro la rotaia. / (L'arresto, la detenzione, la flagranza. Ecco qui / questa volta del dramma senza scampo. Le persone / le cose scappano via di mano. E in più il pensiero / del dolore capitato a sbalordire, scuotere, / dell'amica cara, disinteressata.)»²⁸. L'eredità del maestro non sta in quel suo lento sapienziale respiro, del quale infatti rimane poco nell'asmatica ansiosa ricerca dell'allievo, ma nell'aver sconfinato i limiti prestabiliti dell'orizzonte poetico conosciuto, introducendo un livello di libertà sintagmatico e paradigmatico che preannuncia un disinibito riversamento dell'io nel verso: pur non essendo quella del Gruppo '63, anche questa è sperimentazione, anche questi sono stati per Cucchi poeti sperimentali. La sua formazione, quindi, è (anche) lombarda²⁹: ma dal confronto non consegue un cieco epigoni-

Anceschi è stato un eccellente critico in grado di intuire, pubblicitariamente, alcune forme che hanno funzionato molto bene. Non è colpa di Anceschi se a Linea lombarda è attribuito un valore che non è in grado di sopportare» (*Inchiesta. La parola ai poeti: Franco Buffoni, Maurizio Cucchi, Guido Oldani, Marco Pelliccioli, Fabio Pusterla*, in «Linea lombarda» settant'anni dopo. *Origine e confini di una questione*, a cura di F. Mazzotta, numero monografico di «Testo», 2024, 2, p. 115).

²⁸ Versi dell'ultima strofa de *I fatti della settimana* in M. CUCCHI, *Il disperso*, cit., p. 53.

²⁹ In particolare, Cucchi ha sempre parlato dell'esistenza ed influenza di una «cultura lombarda», nella quale rientrano, per la generazione del poeta, anche gli autori antologizzati da Anceschi. Il bagaglio culturale è abbastanza pesante: per Quadrelli le radici più antiche di questa cultura devono trovarsi addirittura nel duecentesco Bonvesin de la Riva, al quale farà seguito diversi secoli dopo una linea che inizia, quando il monopolio culturale fiorentino si allenta, con Carlo Maria Maggi (Seicento), prosegue in Giuseppe Parini (Settecento), e continua in Carlo Porta e Alessandro Manzoni (Ottocento), esperienze il cui fine è riassunto in «rivelazione della verità, nascosta dietro l'apparenza mondana» (R. QUADRELLI, *Realtà e moralità nella letteratura lombarda dalle origini a Manzoni*, in «Otto/Novecento», 1977, 4/5, pp. 5-35; per gli autori del Novecento invece, oltre al già nominato dittico di Luzzi, due validi strumenti sono *Poeti della Lombardia*, a cura di D. Cara, Forlì, Forum, 1983 e P. GIBELLINI, *L'Adda ha buona voce*, Roma, Bulzoni editore, 1984). Negli anni Cucchi lascerà diverse testimonianze relative alla sua formazione, ma forse quella più necessaria da ricordare in questo contesto, si ritrova in *Un ragazzo nel '65*, piccola prosa in posizione incipitaria a *Paradossalmente e con affanno* (2017): qui Cucchi si descrive appena ventenne immerso nella lettura di scrittori europei, Proust e poi «Musil, Kafka, Joyce», «Eliot e Pound», Baudelaire e Nietzsche; una formazione quindi dal respiro ben più ampio, che solleva dubbi in merito ad una tecnica narrativa riconducibile esclusivamente a Sereni, una poetica degli oggetti da ricercarsi solo in una forma di epigonato lombardo. D'altro canto, il poeta ha sempre accordato alle letture lombarde un valore molto alto: a Rondoni dice infatti che ne *Il disperso* «c'erano ascendenze che riguardavano autori della generazione precedente», lette nelle loro «opere (molto innovative) degli anni Sessanta», da *Gli strumenti umani* (1965) di Sereni, poi Giudici, Raboni, Majorino, Rossi, Cesarano, Neri. «Autori», precisa però Cucchi, «i cui testi mi avevano aiutato a cercare, a scoprire una mia lingua poetica» (*A casa dei poeti*, a cura di D. Rondoni, Rimini, Nuova compagnia editrice, 1992, p. 36; a riguardo di questo si veda anche *Inchiesta. La parola ai poeti*, cit., pp. 115-116). È quindi l'aidelogicità dell'azione poetica in Cucchi,

smo, quanto più un magmatico riassorbimento e rimescolamento al fine di trovare una propria voce poetica. Bisogna dire che c'era allora qualche intervento illuminato che già alludeva ad una acategorialità distinta: di questo tenore era Marco Forti su «Paragone-Letteratura», nell'agosto del '76, ormai qualche mese dopo la pubblicazione de *Il disperso*, quando ammette che «al momento della sua formazione» Cucchi possa aver «risentito in qualcosa della prossima lezione di Giudici o di Raboni» e al contempo della «punta di una sperimentazione linguistica», risultando tanto in un dettato caratterizzato da «prosasticità e riduttività», da un legame «oggettivamente e fin veristicamente alle cose», quanto in «una tensione metaforica» esibita. E, infine, più chiaramente: «Le voci dell'originaria dimensione "lombarda" di Cucchi si proiettano impalpabilmente, ma determinatamente, verso un più interiorizzato e profondo straniamento di senso, verso una nuova dimensione Zanzotto-Lacan, da cui, forse, potrà venirgli un futuro»³⁰. Ma c'era anche chi sosteneva l'esatto opposto e anzi si serviva proprio della parabola poetica di Cucchi per opporsi *in toto* alla nozione critico-letteraria di «linea lombarda»: è il caso, ad esempio, di Cusatelli in *Pubblico 1977*. Le sue *Cronache di poesia lombarda* sono ben diverse da quelle che Ramat propose *Sul versante lombardo* già menzionato:

finalizzata esclusivamente ad una ricerca personale, a liberarlo da qualsiasi impostazione categorizzazione. Magistrali sono a riguardo le parole di Frattini: «Il poeta autentico non può farsi espressione del suo spirito nelle sue più intime e improgrammabili avventure: e se sarà voce (e non portavoce) degli altri ciò non accadrà per una preconcepita opinione ideologica, ma per un libero e necessario moto della coscienza e del sentimento che si estrinsecano e si arricchiscono nell'alterità, nelle infinite ragioni dell'umano [...]. L'arte e la poesia accettano di essere condizionate da ideologie purché queste siano compatibili con la libertà dell'artista; il vero progressismo della poesia consiste però nella sua facoltà di emendarsi all'infinito, da maniere, cristallizzazioni, degenerazioni dei suoi più arditi momenti creativi e nel mettere a punto esperienze individuali che coinvolgono la vita e la realtà di tutti [...]. La vitalità della poesia non sarà pertanto nel suo rispondere o adeguarsi a questa o quella ideologia o poetica programmata, ma nell'intensità e spontaneità della sua maturazione interiore» (A. FRATTINI, *Poesia nuova in Italia tra Ermetismo e Neoavanguardia*, Milano, IPL, 1967, pp. 35-43). Queste parole di Frattini per altro non risultano nuove, ma ne ricordano altre che, a rileggerle oggi, suonano davvero come un *vademecum* alla lettura purtroppo lasciato inascoltato: era stato proprio Anceschi a scrivere che «tuttavia – e non lo si sa? – a così fatte macchine di proclamazioni generiche e astratte non interesse, non giova, o, meglio, NON È POSSIBILE articolarsi in una pars operativa del metodo poetico... La poesia va dove vuole; e, quando grosse mani potenti (come oggi usa, nella consapevolezza spietata della inevitabilità di certi effetti) vogliono impadronirsene, governarla, o, peggio, servirsene... ecco essa sfugge, si assottiglia, scompare, e, se proprio questo si desidera, si lascia morire» (*Linea lombarda: sei poeti*, cit., p. 7).

³⁰ M. FORTI, *Il disperso di Cucchi*, in «Paragone-Letteratura», xxvii (agosto 1976), p. 318 (poi in M. FORTI, *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, Milano, il Saggiatore, 2004, pp. 2-11).

Un equivoco, però. Dal titolo di quel fragile volumetto (1952) [*Linea lombarda*] discesero, a intorbidare la fatica dei critici, sistemazioni frettolose ed entusiasmi a buon mercato [...]. Si organizzava, dopo Sereni, un epigonato, insopportabile nei mediocri e solo presunto nei casi di rilievo. Si prescindeva dalla ricerca formale e si tagliavano le gambe a quella politica. Nessuna formula critica fu tanto negativa [...]. Ma la vera dimostrazione della consistenza meramente ipotetica della «linea lombarda» sta nel fatto che l'odierna vitalità della poesia a Milano si afferma lungo direzioni contrarie a quella ipotesi, e spesso in polemica con essa³¹.

Tra questi anche Maurizio Cucchi, al quale «trentenne, milanese, decisamente già oltre di esso, non è stato risparmiato il sospetto di crepuscolarismo»³²: qui Cusatelli si riferisce allo *Schedario* di Cordelli³³, a riguardo del quale si espresse con dissenso anche Antonio Porta in *Poesia degli anni Settanta* (1979), dove scrive che il procedimento scrittorio cucchiano, in apparenza «riduttivo», in realtà non conduce ad alcun «equivoco neocrepuscolare». Conviene soffermarsi ancora su questo giudizio del novissimo e su cosa significa il fatto che per lui la poesia di Cucchi sia una «rivelazione»: pur non essendo tra le fila della Neoavanguardia, il poeta è oggetto di un commento entusiasta, mirato in primo luogo a sottolinearne l'indipendenza di linguaggio, la rottura con la tradizione, prerogative fino ad allora della ricerca neoavanguardistica. Lontana anche dall'«espressionismo sospensivo» di Tessa, nel quale restano «forzature moralistiche», «la via scelta da *Il disperso* è quella di uno scarto rispetto a qualsiasi rinuncia», facendo prevalere una «vocazione narrativa senza schemi precostituiti», «una vocazione pura e limpida, una necessità»³⁴. In questo senso, si aggiunge un ultimo tassello critico a mescolare le carte: Alfredo Giuliani, curatore de *I novissimi* (1961) nonché anima teorica e programmatica del Gruppo '63, scrive su «la Repubblica» l'11 aprile 1976 che *Il disperso* è «un libro di qualità insolita, che filtra con sapiente pudore molte esperienze stilistiche (anche di autori, se non sbaglio, che sarebbe bene non qualificare più "della neo-avanguardia", come fossero i bulli del ghetto)». E poi, felicemente, sentenzia: «È evidente che Cucchi è uno che sa leggere». Continuando con un procedimento già visto, nega i precedenti proposti e avanza un proprio timido inserimento, ma pur sempre tale, in una nuova «corporazione»:

³¹ G. CUSATELLI, *Cronache della poesia lombarda*, in *Pubblico* 1977, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 27-28.

³² *Ibidem*, p. 30.

³³ Cfr. nota 8.

³⁴ *Poesia degli anni Settanta*, a cura di A. Porta, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 65.

Su un solo punto dissentirei dal giudizio di Raboni, oppure bisogna intendersi sul termine “espressionismo”: che Cucchi risenta del filone espressionistico lombardo non c’è dubbio, ma in lui non c’è alcuna ricerca di grottesco, non c’è un sovraccarico linguistico, non c’è espansione icastica o vernacolare dell’enunciato, insomma non c’è, per esempio, se non una lieve traccia di Gadda. Dove l’espressionismo accende e accumula, Cucchi piuttosto smorza e toglie. Forse, se la parola non fosse a mio parere altrettanto impropria, si potrebbe parlare di “verismo”³⁵.

È un indizio in direzione diametralmente opposta l’inserimento di Cucchi ne *La parola innamorata* (1978), antologia a cura di Giancarlo Pontiggia ed Enzo di Mauro, che vuole testimoniare con gli autori proposti una ritrovata enfasi in poesia «sull’orfismo e sul soggettivismo lirico», con «conseguente recupero di quella tradizione postsimbolista che era stata egualmente combattuta, seppure su versanti diversi, sia da Pasolini e dal gruppo di “Officina”, sia da Sanguineti e dal gruppo dei “Novissimi”»³⁶. Non a caso Antonielli parla in *Pubblico 1979* di una «doppia leggibilità» di Cucchi, «vuoi da parte di chi crede ancora agli oggetti e ai simboli, vuoi da parte di chi crede o ha creduto che la neoavanguardia, una volta eseguita la sua *tabula rasa*, abbia dato licenza di ricominciare da capo»³⁷. Non è questa la sede per imporre l’ennesima categorizzazione, né servirsi delle parole pronunciate all’incontro con il quale si è aperto questo paragrafo per proporne una definitiva: più ci si allontana dalla data della pubblicazione e più le certezze in merito all’appartenenza cucchiana alla «linea» si sfaldano, più tempo si prendono i critici per scrivere di Cucchi più la faccenda si complica, le etichette, le stesse, si propongono e poi vengono negate. L’unico obiettivo certo che si spera sia stato raggiunto a questo punto è quello di aver ricostruito il panorama delle aspettative per l’opera ventura, *Le meraviglie dell’acqua*.

6. Pubblicata nel marzo 1980, sempre da Mondadori nella collana de «Lo Specchio», insignita del Premio Carducci nello stesso anno, questa seconda raccolta poetica manifesta secondo Raboni, nuovamente estensore della quarta di copertina, «una più marcata tensione lirica e

³⁵ A. GIULIANI, *Il mondo fratturato*, in «la Repubblica», 11 aprile 1976 (poi in Id., *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 376-377).

³⁶ R. LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 175.

³⁷ S. ANTONIELLI, *La corporazione della poesia*, in *Pubblico 1979*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 1979, p. 47 (poi in Id., *Letteratura del disagio*, Torino, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 149-150).

presenta linee più sinuose, toni più morbidi e cangianti, pur nella sostanziale continuità e nel sottile arricchimento di un'articolazione (o dis-articolazione) narrativa» identificata nella prima raccolta. Come avranno preso i critici questo cambiamento di «fuoco della narrazione», o, ancora meglio, come si saranno posti rispetto a questa lettura critica di Raboni? Perché è questo il gioco a cui si chiede che i critici prendano parte, per altro con la velocità richiesta da un quotidiano: non è necessario che le considerazioni siano illuminanti o veritiere, frutto di una continiana lenta auscultazione del testo, è sufficiente la loro esistenza, per altro condizionata dalle battute offerte dai ristretti spazi editoriali³⁸. Si ricomincia dal carteggio, e in particolare dalle lettere di ringraziamento che, come visto nel caso dell'opera prima, offrono interessanti spunti riflessivi. Tra i primi c'è Andrea Zanzotto, che sembra trovare nel testo due voci contrastanti, una sussurrata, che dissemina nel testo sottigliezze nascoste, e l'altra intensamente carica e vitale. Giuseppe Pontiggia, che scrive nel maggio del 1980, è colpito in particolare dall'estensione e dal repentino cambiamento d'orizzonte rispetto al ritmo e all'immaginario dell'opera precedente; ritiene che proprio questa sarebbe stata una sfida arduamente superabile, ed è contento che il poeta abbia avuto l'animo e il vigore per vincerla. L'11 dello stesso mese Caproni esprime un concetto simile di espansione e aggiunge giusto qualche parola in merito al libro che pare davvero colpire nel segno: «L'ho letto (e lo sto rileggendo) con grande piacere e viva partecipazione. Sei sempre tu, fino al midollo, ma in crescita, mi sembra». Nonostante arrivi nel giugno, con un po' di ritardo rispetto alla pubblicazione, anche l'elogio di Mario Luzi è estremamente sentito: «Anche alla luce delle sue pregevolissime e nette premesse, penso si possa parlare di una vera e propria rinascita». Afferma inoltre di essere «lieto» per Cucchi e «per i suoi amici di vecchia data»: e fino ad ora, effettivamente, sono proprio i poeti delle generazioni precedenti ad aver risposto in maniera particolarmente positiva all'invio. Negli articoli di giornale, come nel carteggio, si manifesta adesso una nuova prepotente necessità: oltre a quella già vista di presa di posizione rispetto alla tradizione, si verifica naturalmente un altro confronto, quello con l'opera precedente di indiscusso successo. Scrive ad esempio Santagostini per «l'Unità»: «l'autore è andato avanti in un suo lavoro di scavo nella lingua e nei suoi usi, per ottenere un testo che non assume nulla di appartenente ad una tradizione letteraria precostituita», e poi, perentoriamente, «Non c'è, insomma, traccia di "scuola" o di influenza», quindi collocando la prima opera in continuità con la seconda, ma in rottura rispetto a qualsivoglia tradizione possibilmente

³⁸ Cfr. nota 15.

impiegabile. Ancora più radicalmente, per il poeta «queste *Meraviglie dell'acqua* andranno lette come uno dei testi che, di fatto, si assumono il compito di mettere un “punto e a capo” rispetto a tutti i laboratori poetici ancora in fase latente»³⁹. Di opinione radicalmente opposta è Giorgio Barberi Squarotti, che ritrae sulle pagine de «La Stampa» la poesia di Cucchi come

una poesia da contemplare più che da interrogare: in fondo, a un risultato che facilmente potrebbe essere messo sul conto di un perdurare neppur più tanto sotterraneo delle forme dell'ermetismo, ma un poco fragile, come un sogno di parole che sembra sempre sul punto di dissolversi. Per un poeta “giovane”, quale è Cucchi, è, in fondo, poco, e un po' più di rischio e di verità sarebbe pure auspicabile, se non si vuole che dolcezza e grazia, così tenacemente perseguite, non siano che le metafore di una durata effimera, già incrinata nell'attimo stesso di pronunciare la parola bella⁴⁰.

Anche il critico Renato Barilli sulle pagine di «Alfabeta» esprime a suo modo questa natura scialba dell'ultima poesia cucchiana, come slavata e ormai di colore pallido, riconducendola a necessità di epigonato, quello appunto della linea lombarda. Dall'aderenza agli oggetti nella produzione di Erba – appunto uno dei poeti lombardi individuati da Anceschi – risultava, come è giusto storicamente, una Italia degli anni Cinquanta, «anteriore allo sviluppo tecnologico, al boom, al decollo industriale», priva di «coscienza della vita urbana, con la sua tensione dinamica, e neppure quella opposta della vacanza organizzata di massa». Ciò che stupisce il critico è constatare in Cucchi una continuazione lineare del mondo di Erba, come se in vent'anni «nulla fosse successo»: non sa se ammirare di Cucchi «l'indubbia maestria, maturità precoce, disinvoltura, fertilità, o invece deprecare l'inutilità, quasi il falso storico di una simile riedizione a distanza», per poi sentenziare che «l'unica possibilità» di giustificazione «potrebbe stare nel riconoscere un inevitabile esaurimento delle vie della ricerca, per cui i nuovi arrivati si vedono costretti a ripercorrere le strade già percorse dai loro antenati». Di conseguenza, a Cucchi non manca neanche quel pizzico di regressione in «stati d'animo crepuscolari», in «un tono omogeneo, privo di contrasti», «sempre corretto, elegante, compatto, ignaro di dislivelli stilistici». Non è questo il luogo per una campionatura dimostrante la contemporaneità degli oggetti del Cucchi delle *Meraviglie* – che poi è anche lo stesso de *Il disperso* –, ma di certo si può dire qualcosa in merito al punto di vista

³⁹ M. SANTAGOSTINI, *Il comune linguaggio della poesia*, in «l'Unità», 24 aprile 1980.

⁴⁰ G. BARBERI SQUAROTTI, *Versi impegnati e ironici o belli, «da contemplare»*, in «La Stampa», 13 giugno 1980.

del critico, che sembra orientato se poco più avanti afferma che invece le «raccolte recenti di Sanguineti, Balestrini e Porta (cioè di tre su cinque membri della pattuglia “novissima”) hanno consentito di misurare cos'è avvenuto di quella rivoluzione vent'anni dopo»⁴¹. Allora a venir meno non sono stati gli oggetti post-rivoluzione industriale, ma quella «doppia leggibilità» di Cucchi di cui parlava Antonielli, che permetteva anche ai critici della sponda neoavanguardistica di approvarne gli esiti poetici. Che questa sia una visione di parte è confermato dall'articolo immediatamente successivo, a cura di Niva Lorenzini: recensendo, come Barilli, *Le meraviglie dell'acqua* e *Passi Passaggi* (1980) di Antonio Porta, individua tra i due, a differenza del primo, un vistoso *trait d'union* consistente nella messa in discussione della poesia dei «margini della propria esistenza verbale», causata in entrambi da «un bisogno fisico di appropriazione diretta»; identifica poi «un Cucchi più lontano dal “neocrepuscolarismo”, in bilico tra fermezza e abbandono»; infine – ed è questo sicuramente il contributo più importante – svincola la ricercata opacità della poesia cucchiana delle *Meraviglie* dal becero epigonismo, attribuendola a ben altre, personali ragioni:

La forza pulsionale delle sensazioni, fissate con «occhi trasparenti gonfi», si debilita nella proiezione del ricordo: ma alla *memoria* Cucchi non sa o non vuole rinunciare, pure confinandola in una lontananza che la rende remota [...]. A lungo andare, il circolare «un po' nell'ombra, un po' nella memoria», l'«ambiguo delirio» intacca l'integrità dello sguardo, corrode la fermezza del corpo [...], suggerendo abbandono⁴².

Il poeta pesca oggetti di vita dal vischioso fluido della memoria e del sogno, nel limbo tra coscienza e incoscienza: questi poi emergono in superficie rivestiti ancora di quella patina colloidale che il poeta prova a rimuovere restituendoli alla poesia ed evitando che vadano, altrimenti, “dispersi”. Uno scialbore quindi frutto di maestria tecnica, non mera anacronistica copia. Ancora diversa è la lettura de *Le meraviglie* di Agosti, espressa per il «Bollettino della Società Letteraria» all'interno di una *Breve rassegna antologica* de *La nuova poesia italiana*: dopo aver disegnato il panorama poetico delle sperimentazioni verbali come polarizzato tra le esperienze della Neoavanguardia e quelle «dei giovani operatori – in

⁴¹ R. BARILLI, *Poesia forte*, in «Alfabeta», II (18 ottobre 1980), 18, pp. 16-17.

⁴² N. LORENZINI, *I sogni corporali della parola*, in «Alfabeta», II (18 ottobre 1980), 18, p. 17. I passi sono tratti rispettivamente da *L'abilità dei passi* (ultimo verso di «Unghiuti piedini, amorevole broncio. All'ora»), *Personaggi* (ultimo verso), e *Stazione Paradiso* (v. 5 di «Mentre riemerge nella piena bellezza il suo volto») in M. CUCCHI, *Le meraviglie dell'acqua*, cit., pp. 51, 78, 73.

massima parte milanesi – riuniti attorno alla rivista “Niebo”, per i quali l’atto di poesia coincide con la trascrizione di uno stato mentale o psichico d’eccezione», colloca Cucchi tra le esperienze isolate «ove, da un lato, l’innesto su una tradizione (recente o remota) e, dall’altro, la contiguità con le pratiche della verbalità, hanno prodotto esiti senz’altro rilevanti»: la tradizione in questione per Cucchi è appunto quella della linea lombarda, la quale è fatta confluire «all’interno di “figure” di linguaggio instabili e frantumate, ove il soggetto e le cose sembrano coinvolti in una medesima impossibilità a costituirsi e a dirsi»⁴³. Non epigonato, ma confluenza la ricetta di Agosti. È indubbio che la ricezione della seconda opera mostri una natura quasi bipolare: ci si aspettava qualcosa da Cucchi «dopo “Il disperso”», ma non sicuramente *Le meraviglie dell’acqua*; la sorpresa ha provocato reazioni radicalmente opposte tra chi ne ha voluto vedere, elogiandola, una continuazione, anche in levare, de *Il disperso*, e chi, vedendo una profonda e inaspettata differenza, ne accusa la regressione nella tradizione. La pubblicazione di *Donna del gioco* (1987) ad esempio è stata di spunto per un’analisi retrospettiva della produzione cucchiana per diversi critici, che, come di consueto, rispondono all’invio del libro con riflessioni d’interesse. Marzio Pieri riceve il libro e afferma in una missiva del 4 febbraio di riconoscerci *Glenn* (1982), ma anche una profonda dolcezza, tipica de *Il disperso*, occultata ne *Le meraviglie*: pertanto il critico ritiene che sia proprio quest’ultimo il libro più complesso, risultato del velato autoritratto in esso dipinto. L’11 dello stesso mese Francesco Scarabicchi esprime un’opinione simile, quando conferma che quella necessità di prolungamento de *Il disperso* è venuta tristemente a mancare nella seconda raccolta: pur esprimendo una predilezione per *Nel morbido cuore*, ammette che l’opera non lo convinse del tutto; è quindi contento di notare in *Donna del gioco* una riapprossimazione ai meccanismi sottrattivi segno de *Il disperso*. Di posizione opposta, la scrittrice Francesca Sanvitale individua in una lettera del marzo di quell’anno un ricercato percorso di approfondimento che non inizia con *Il disperso*, bensì con *Le meraviglie dell’acqua*, generando un confronto interessante: se nella seconda raccolta ancora si istituivano le fondamenta di uno stile ben preciso, con la terza si perviene a una tale maestria nello stesso da risultare in una spiccata agilità nel trattamento del materiale poetico. Dai giornali un intervento merita di essere letto, quello scritto da Antonio Porta il 13 febbraio 1987 per «l’Unità»: il critico, che fino al 1979 si opponeva all’opinione diffusa di un espressionismo alla Tessa nella tecnica stilistica di Cucchi, adesso scrive che «*Il disperso* si colloca nella tradizione

⁴³ S. AGOSTI, *La nuova poesia italiana*, in «Bollettino della Società Letteraria», CLXXII (1980), 1-2, pp. 7-17.

milanese dell'espressionismo, che ha avuto in Delio Tessa un indiscusso maestro nella prima metà del secolo». Ma si pone anche in controtendenza rispetto alla maggior parte del panorama critico, il quale vede in Cucchi il principale locutore del quotidiano in poesia⁴⁴: «Conclusa quell'esperienza [quella de *Il disperso*], che aveva appunto raggiunto il punto di maturazione (dunque di esaurimento), Maurizio Cucchi ne *Le meraviglie dell'acqua* ha tentato di uscire dal quotidiano per attraversare una più complessa ma anche più astratta realtà; natura e universo sono diventati i temi privilegiati della poesia di Cucchi»⁴⁵. È chiaro quindi, anche in questo caso come per l'opera precedente, che più si va avanti più le posizioni critiche si affastellano, contraddicendosi e al massimo permettendo di considerare lucidamente più la lettura e l'evoluzione del pensiero critico che il reale sinolo della poesia cucchiana. Ed è anche evidente che, con quest'opera, Cucchi ha affermato definitivamente la sua libertà, ovvero aideologicità, poetica.

7. Dell'intervista annunciata in apertura del paragrafo precedente, occorre riportare un'altra considerazione autoriale:

Le meraviglie dell'acqua andò bene; effettivamente qualcuno è rimasto stupito perché si aspettava una continuazione de *Il disperso*: ma quello l'ho già fatto. In quel tempo mi era venuto il desiderio di praticare un genere completamente lirico, quello che credo quel libro abbia dimostrato. Un libro deve avere una sua identità, l'autore non deve trarre profitto da un eventuale successo precedente e andare in quella linea lì per reiterarlo. Ho concluso *Il disperso* all'inizio del '75, poi fino al '79 mi sono mosso in una direzione diversa, ma non per stupire il mondo... Mi interessava praticare una forma di poesia più lirica. Una delle poesie che preferisco è *Dolce Fiaba*: ci sono delle strutture narrative articolate con buchi interni che sono gli stessi del libro precedente, però con un picco di linguaggio differente⁴⁶.

Non c'è spazio per un terzo, per un asservimento a una linea, qui ci sono solo un poeta e la sua volontà poetica. È stato forse questo senso di libertà a scatenare un moto entropico della critica coeva, che aborrisce e rifiutava ogni caso di acategorialità e si rifugiava nella sicurezza degli schemi oppositivi. Eppure c'è un filone di critica illuminata che ha da subito individuato e sostenuto questa intrinseca libertà, ovvero na-

⁴⁴ Cfr. paragrafo 7.

⁴⁵ A. PORTA, in «l'Unità», 13 febbraio 1987 (poi in Id., *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Roma, Edizioni "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991, pp. 121-122).

⁴⁶ Cfr. nota 26.

tuale liberazione, cucchiana: si era visto l'intervento di Marco Forti su «Paragone-Letteratura»; ma l'agnizione per molti avvenne solo dopo *Le meraviglie dell'acqua*. Giudici che introduceva *Primo tempo di un'avventura* su «l'Almanacco» nel 1974 parlava di un poeta «libero da quanto qui potrebbe permanere di condizionato ossequio a una *koiné* poetica»⁴⁷, salvo poi ritornare, dopo la lettura de *Il disperso*, sui passi anceschiani sul «Corriere della sera» nel 1976⁴⁸. È quattro anni dopo, su «l'Espresso», che perviene ad una delle migliori definizioni della sopracitata libertà espressiva: Cucchi

È molto probabilmente quello che per primo dobbiamo affrettarci a liberare dalle (lì per lì confortanti e alla lunga fastidiose) etichette che hanno accompagnato la sua iniziale riuscita: “giovane poeta” e “poeta milanese” (o, più genericamente, “lombardo”). Perché? Certo, Cucchi è giovane ed è anche milanese; tipicamente milanesi (egli è del resto un accanito lettore di Tessa) sono anche gli “interni” e gli “esterni” e i “tipi” di molte pagine del suo primo libro... Ma il fatto che, con “Le meraviglie dell'acqua”, maggiormente colpisce è il constatare come il nostro poeta sia ormai da considerarsi nettamente al di là di queste etichette. Fra l'altro egli ha ben scartato l'insidia fatalmente connessa alla nuova prova e ci propone un'immagine di sé e della sua poesia, che è sostanzialmente inedita, indenne da tentazioni ripetitive. C'è qui un poeta, dunque, che (senza dimenticare il se stesso di ieri, e nemmeno il fatto che ha avuto dei modelli) ha saputo andare avanti e sviluppare (rispetto all'angosciata narratività, a tratti un po' veristica, de “Il disperso”) motivi stilistici e lirici che là erano presenti come in embrione e che qui costituiscono invece un materiale di primo piano⁴⁹.

Un simile itinerario lo compie Franco Cordelli. La nozione di indipendenza è ribadita nel carteggio in una lettera dell'11 gennaio 1983, passando dal sospetto di crepuscolarismo insinuato nello *Schedario de Il pubblico della poesia* (1975) e dall'appartenenza ad una cultura lombarda (lettera del 21 maggio 1976)⁵⁰, alla confessione, dopo la pubblicazione di *Glenn* (1982), di una incapacità nell'individuare le coordinate geografiche della tradizione nella quale sprofonda la musica cucchiana, di un voluto rifiuto della relegazione della stessa alla cultura lombarda⁵¹. Ma quella di Cucchi non è una ricerca idiosincratica, anzi essa può conoscere delle ragioni quasi storico-evenemenziali che tuttavia, per essere individuate nella loro crucialità, hanno necessitato di tempo. La furia

⁴⁷ Cfr. paragrafo 2.

⁴⁸ Cfr. nota 25.

⁴⁹ G. GIUDICI, *Nel miele c'è una tagliola*, in «L'Espresso», 13 aprile 1980.

⁵⁰ Cfr. nota 8 e paragrafo 5.

⁵¹ Per il rapporto di Cucchi con *Linea lombarda* e la sua eredità cfr. note 27 e 29.

catalogatrice è servita all'inizio, per dare qualcosa – qualsiasi cosa – in pasto al pubblico nell'arco di qualche mese dalla pubblicazione delle opere⁵²: ma poi si avvertì che questa libertà era comune ad una serie di esperienze poetiche che trovarono la loro estensione pubblica durante gli anni Settanta. È fondamentale affidarsi a un punto di vista interno, coevo, perché a posteriori questo movimento della poesia si diffonderà come nuova macrocategoria di salvataggio, piuttosto che come originale intuizione, nelle proposte antologiche⁵³. Si propongono quindi alcune voci che, a ridosso di quel decennio, intuirono il cambiamento:

Ecco, per venire a noi, la poesia degli anni '70 mostra, a una lettura un po' più attenta, una forte autonomia rispetto alle esperienze precedenti. Allora, invece che ricondurla semplicisticamente (come spesso si fa) a movimenti e a formule del passato smorzandone le più vive caratteristiche, proviamo a osservare l'ampiezza e la mobile profondità, e soprattutto i buoni margini di novità, del lavoro poetico di questi anni [...]. Della vasta trasformazione culturale avvenuta negli ultimi due decenni, un punto su cui torno volentieri è il processo di rinnovamento del «soggetto». Lo spazio, la forza, la fisionomia, il movimento del soggetto sono cambiati. L'«io» vive e si percepisce in modo nuovo, ricorda e agisce, crede e prevede in modo nuovo. Legge e scrive, realizza le sue fantasie e stabilisce rapporti in modo nuovo [...]. Molte distinzioni e ragioni sono saltate, molte classifiche si sono confuse, molte sistemazioni sono impazzite: le contraddizioni sono felicemente ritornate in circolo. Il soggetto ha chiaramente avvertito che il controllo e la coscienza sono una delle possibilità di conoscenza, e che per di più sono punti rigidi e precari. Così, oggi, il soggetto ha un rapporto diverso anche con l'esperienza poetica. E, quindi, anche la scrittura poetica è cambiata:

⁵² Cfr. nota 15.

⁵³ Si confronti ad esempio quello che scrive Quiriconi in *Antologie e poesia del Novecento italiano* (2011) con la successiva citazione a testo di Viviani: «All'avventura della parola poetica spettava dunque un compito inedito, quello di forzare la crosta delle apparenze, far risaltare la contraddizione, la frammentazione, ed in quel magma individuare il filo conduttore di un rinnovato commercio dell'io con la propria soggettività e di questa con l'enorme, molteplice e contraddittoria presenza dell'oggettività. Sono appunto la disseminazione del reale e la lacerazione dell'individuo, una volta accertatane l'inoppugnabile consistenza, a dettare le modalità della loro narrazione: frante, contraddittorie» (*Antologie e poesia del Novecento italiano*, a cura di G. Quiriconi, Roma, Bulzoni Editore, 2011, p. 9). In maniera quasi identica Testa in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (2005): «Che la questione del soggetto come entità in bilico tra consistenza e dispersione sia, nel periodo, all'ordine del giorno, è suggerito anche dai libri con cui fanno il loro esordio poeti più giovani [...]. Le loro prime raccolte cadono in una specie di zona franca liberata da dei progetti comuni e dalla fine dell'impegno e dell'avanguardia [...]. Bene illustra l'iniziale, anche se forse inconsapevole vocazione rifondativa della generazione, il fatto che questa esigenza di autonomia del fatto poetico passi per la messa in questione dell'istituto capitale dell'io. Negli anni Settanta si fa, in effetti, un gran parlare di riduzione o deriva, decentramento o disseminazione del soggetto» (*Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Tornio, Einaudi, p. xv).

emergono le spinte sconosciute del desiderio e tanti altri impulsi, le realtà si moltiplicano, l'io è decentrato. E mancando, nel testo, un unico centro, una coscienza ordinatrice sicura e privilegiata (l'egocentrismo), la grammatica e la retorica presentano una nuova fisionomia tanto quanto i significati si producono intorno a innumerevoli centri, lungo linee non più convergenti. Questo «policentrismo» (che dai significati si estende alla sintassi) mi sembra la novità decisiva e profonda della poesia degli anni '70. E mi pare che questa differenza dal linguaggio poetico di ieri sia, tra l'altro, molto maggiore di quella da sempre registrata tra l'«accademia» e l'«avanguardia»: dove sia l'una che l'altra presupponevano, in ultima analisi, la presenza centrale del soggetto. Ora, questa novità degli anni '70 non si riferisce solo ai più giovani, ma a molto lavoro poetico. Anche se forse è nella mia generazione che si trovano gli esempi più frequenti. Da Cucchi a Conte, da Kemeny a De Angelis, da Baudino a Cagnone, da Pontiggia a Lumelli, la scrittura poetica assume un'ampia varietà di linee e di frequenze, di spessori e di corpi, ma, libera dalle inibizioni di ieri, dalle ossessioni dell'identità e dell'ordine, segnala sempre il «decentramento dell'io» (o nel disorientamento degli elementi linguistici, o nella fuga delle successioni e dei ritmi, o nella dispersione dei tempi, degli avvenimenti, e anche dei miti). (Viviani)⁵⁴

Il fatto è che tutte o quasi le operazioni di destrutturazione linguistica messe in atto nel Novecento si sono sempre collegate a una teoria della letteratura (implicita o esplicita che fosse): una teoria che, ovviamente, funzionava da ponte rispetto alle possibili progettazioni del reale e divideva in parti uguali limiti e responsabilità. Questa volta, invece, la teoria non esiste: la letteratura è una sorta di casuale accidente, un dato che si consuma nella pratica del testo e non lascia residui. Ogni singola scrittura ha il suo destino, che non si estende a quello di altre: un universo di nomadi, ma senza armonie (né disarmonie) prestabilite. (Giovannardi)⁵⁵

[Questa poesia] Nata dalla irreversibile crisi delle ideologie finisce per trasformarsi in un linguaggio istintuale o in un linguaggio privato (come si usa dire con un pleonaso). Nella sua indisciplinabilità costitutiva, nel suo essere tutta cenere e vento, essa possiede una strana forza vitale e impositiva, e insieme un'acre coscienza della propria vanità [...]. Gli altri, dicono appunto i giovanissimi, presi insieme come magma fluido, paiono realmente appartenere a un'altra età.

⁵⁴ *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, a cura di T. Kemeny - C. Viviani, Bari, Dedalo Libri, 1979, pp. 10-11. Il volume racchiude gli interventi, e i conseguenti dibattiti, del seminario *Il movimento della poesia italiana negli anni 70*, tenutosi al Club Turati di Milano dal 7 al 9 aprile 1978.

⁵⁵ S. GIOVANNARDI, *I poeti dell'anno Nove*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, cit., p. 237. Giovannardi identifica con «poeti dell'anno Nove» tutti quelli riconducibili all'«era post - '68», ovvero coloro che «nascono non dalla fine di un mito, ma da quanto viene dopo la fine di un mito: non dalla nascosta speranza che si possa ricominciare, ma dalla certezza che ricominciare, oltre ad essere impossibile, è anche e soprattutto inutile» (*Ibidem*, p. 234).

Costoro anche se martirizzati da sollecitazioni stilistiche [...], sembrano dannati alla lenticolare anarchia dell'esistenza: di questo mare tempestoso sono i naufraghi, di questo demone dalle 100 lingue sono i posseduti. La marea sembra ricacciarli sulla spiaggia dell'epigonismo. La loro poesia ha infatti qualità epigonistica: nei confronti della storia e della sua memoria tiene un atteggiamento di svagata indifferenza, di sfatto disinteresse, o di furbesche strizzatine d'occhio. Ebbene, la speranza lascia credere che nella fedeltà a frequentare il proprio individuale bisogno espressivo, una fedeltà quasi biologica, nasca in questi scrittori nuovi la necessità di lanciare sonde verso l'esterno, verso il passato per scoprirlo nella sua perenne contemporaneità vitale e mai morto. (Siciliano)⁵⁶

È abbastanza chiaro che quella crisi ha attraversato tutto il 69, ha provocato anche la fine dei lavori della neoavanguardia (la chiusura di *Quindici* è il momento conclusivo) e ha toccato la punta più bassa nel 70; ma quello che importa adesso è leggere la natura di quella crisi in chiave di mutazione, di trasformazione, e capire che cosa è maturato negli anni successivi [...]. Ora quello che si chiede alla poesia e ci si attende da essa è tracciare, anche nel senso di segnare le tracce dei percorsi dell'esistenza, le figure del mutamento. Sulla parete bianca del silenzio, sulla pagina muta, la poesia deve rendere visibile l'esistenza, strapparla all'oblio. (Porta)⁵⁷

Il soggetto, in seguito a una frantumazione della percezione di sé stesso, esperisce un nuovo rapporto con la realtà e con gli oggetti, quindi con la poesia che ne registra l'effimera esistenza. Questo rapporto privilegiato tra soggetto e oggetto, questa strutturale dialettica, della quale gli anni Settanta registrano un significativo mutamento, aveva trovato in Anceschi una formulazione specifica: «poetica degli oggetti», ovvero una «maniera oggettiva di trattare la lingua per i fini della poesia», «un gusto accanito e insistito degli oggetti quasi al limite dell'elenco», un «metodo del fare poetico», per cui ciò che il poeta intende comunicare «vien reso attraverso maniere di equivalenze ricercate in oggetti convenienti». La più alta concretizzazione di questa poetica costitutiva del '900 è in Montale, colui che ebbe «il proposito di "esprimere gli oggetti" e "tacere l'occasione"», ovvero «l'occasione metafisica di profonda inte-

⁵⁶ E. SICILIANO, *Prefazione*, in *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 20.

⁵⁷ *Poesia degli anni Settanta*, cit., pp. 23-24. La rivista alla quale fa riferimento Porta, «*Quindici*», è stata, dopo «*Malebolge*», il principale organo editoriale della Neoavanguardia: fondata dal Gruppo '63 a Roma nel 1967 e diretta prima da Alfredo Giuliani, poi da Nanni Balestrini, fino al 1969, è stata pubblicata con cadenza mensile per un totale di 19 numeri. La sua chiusura nel 1969, causata da prese di posizioni contrastanti all'interno della redazione, decreta anche la fine dell'esperienza della Neoavanguardia come blocco unitario, uno sfaldamento che non ne sminuisce la fondamentale importanza per le esperienze poetiche post-sessantottine (cfr. *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di N. Balestrini, Milano, Feltrinelli, 2008).

riore “esperienza” che gli oggetti devono rendere sempre in una sorta di sensibile “correlato”». Per quanto si possa cogliere l’influenza di Eliot, la poetica degli oggetti non nasce qui e presenta illustri antesignani. Infatti è stata, in opposizione all’ungarettiana «analogia» o «poetica della parola», il principio istituzionale del fare poetico degli scapigliati, di Pascoli, dei liguri, dei crepuscolari: «attraverso tutte queste varianti del sistema si ritorna a Montale che sollevò tutta questa esperienza con un solo gesto, la fece sua, e anche la chiuse»; essa si riaprì solo più avanti, «con i poeti della linea lombarda, che costituirono un cospicuo esito in una difficile stagione, e con altre esperienze, fino al nuovo rumore dei Novissimi»⁵⁸. E questo filo conduttore arriva con *variatio* fino a Cucchi; lo spiega lucidamente Raboni in *Poesia 1963 – poesia 1978* su *Pubblico 1978*: a partire dalla metà degli anni Settanta il poeta e abile critico individua «concreti punti di contatto» tra alcuni poeti del Gruppo ’63 – in particolare Giuliani, Pagliarani, Sanguineti, Balestrini, Porta – e «quei loro coetanei che si sarebbero poi riconosciuti - seppure in modo non istituzionale - in una “scuola lombarda”», ovvero Giudici, Majorino, Cesarano, Raboni, Tiziano Rossi. Accomunati da «certe posizioni e proposte critiche e teoriche di Anceschi», come «la poesia *in re*, scarsa propensione lirica e notevoli componenti gnomiche, letture approfondite di Eliot e di Pound, riscoperta di Dante “contro” Petrarca, ecc.», questi punti di contatto non sono stati solo a lungo trascurati, ma «addirittura interpretati (anche dagli stessi interessati) alla rovescia, cioè come punti di specifica appartenenza e, dunque, di differenziazione» – ciò che forse scatenò il caos nella ricezione de *Il disperso* e de *Le meraviglie*. La posizione del critico non è cieca, e ammette quindi chiaramente «che per la “scuola lombarda” è più vicino, e assimilato con più slancio, l’esempio di Sereni, e che per i poeti del Gruppo 63 il momento della sperimentazione linguistica appare più centrale e più isolato (o isolabile)». Ma rimane comunque indubbia «la continuazione e la continuità del lavoro dei poeti della neoavanguardia da una parte e della (non ufficiale) “scuola lombarda” dall’altra». Arriva in chiusura di paragrafo la notizia in questo contesto più interessante:

E, già che ci siamo, val la pena di ricordare che questo lavoro non ha dato soltanto una buona parte dei singoli risultati testuali di maggior riconoscibilità e rilievo registrabili nel periodo che va dalla metà degli anni sessanta a oggi [...], ma ha anche prodotto, come conseguenza criticamente irrecusabile, la personalità e i procedimenti di alcuni fra i più interessanti poeti della generazione degli oggi trentenni: valga per tutti l’esempio di Maurizio Cucchi, sul cui nome – in

⁵⁸ L. ANCESCHI, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 23-85.

occasione dell'uscita della sua prima raccolta organica, *Il disperso* (1976) – si è verificata una significativa convergenza di giudizi fortemente positivi da parte di ex appartenenti al Gruppo 63 e di ex appartenenti alla “scuola lombarda”⁵⁹.

Ed è questa allora la più profonda radice teorica di quella «doppia leggibilità» della poesia cucchiana, una comune disposizione oggettuale nel fare poesia. Allora la parabola poetica di Cucchi, in particolar modo questa prima, fino a *Le meraviglie dell'acqua* (1980), è indicativa dei suoi tempi e modello, quasi miracoloso nella sua completezza, del movimento della poesia verso la fine del Novecento: l'io poetico di Cucchi non è solo lenticolare delatore di una poesia oggettuale, ma è anche intimamente sofferente di quel decentramento di cui parlava Viviani. L'inventario poetico cucchiano è quotidiano e minimale, espresso per mezzo di altezze tonali in frammentate sequenze narrative. Dopo il 1980 questi diventano gli elementi caratteristici della sua produzione: Lunetta in *Poesia italiana Oggi* (1981) scrive che Cucchi, dopo *Il disperso*, è approdato a «una sorta di minuscola epica del quotidiano», «dove tutto è liquido» e la lingua è «in qualche modo “amniotica”», «vissuta in un gioco ininterrotto di interno-esterno al limite dell'elegiaco, con grazia un po' funerea e eleganze un po' rotte, un po' frantumate», in «una sottile dialettica tra vitalità e estenuazione»⁶⁰; Carifi ne *Il gesto di Callicle* (1982) riparte proprio dalla nozione di «decentramento dell'io» di Viviani, alla quale consegue la concezione di una realtà disgregata, recuperabile solo attraverso «microframmenti del mondo e del reale» – appunto gli oggetti della poesia di Cucchi – esplicitabili solo in una dimensione di «smembramento espressivo», un «discorso sparpagliato e fluido», indicativo della «sradicatezza dell'uomo contemporaneo»⁶¹; l'anno successivo Zagarrò in *Febbre, furore e fiele* (1983) prima identifica la poesia di Cucchi come «particolarmente emblematica» delle difficili condizioni generazionali e «della crisi storica novecentesca» – e quindi nella quale tutti sono costretti a riconoscere il proprio «individuale e collettivo dramma di non-identità» –, poi parla a sua volta di quelle «scaglie, spezzoni, residui, dettagli minimi accenni» registrati in un «tracciato strutturale» strano e straordinario, un «lento processo di sequenze»,

⁵⁹ G. RABONI, *Poesia 1963 – poesia 1978*, in *Pubblico 1979*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 1979, pp. 26-27. Il lavoro sicuramente più completo di ricostruzione storica dell'evoluzione della poetica degli oggetti formulata da Anceschi, inquadrata *in nuce* per il tardo Novecento da Raboni, è T. LISA, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

⁶⁰ *Poesia italiana Oggi*, a cura di M. Lunetta, Roma, Newton Compton, 1981, p. 206.

⁶¹ R. CARIFI, *Il gesto di Callicle*, Milano, Società di poesia, 1982, pp. 30-36.

o ancora un «miniromanzo»⁶²; Marco Marchi in *Viva la poesia!* (1985) sostiene che la poesia di Cucchi – fino all’ultimo libro pubblicato, ovvero *Glenn* (1982) – «è rimasta in contatto con una propensione al marginale, al minimale, al “disperso”, pronta a farsi voce non gridata», dedicata all’«auscultazione dell’impercettibile» la cui rilevazione d’esistenza avviene per mezzo di una *medietas* stilistica «solo a sprazzi convenientemente impreziosita», di un linguaggio estremamente pulito, esatto⁶³. Non servirà proporre altre voci, e comunque è da queste prime che poi si diffonderà un canone interpretativo, una *vulgata* che a sua volta genererà aspettative per *Donna del gioco* (1987) in un ripetersi perpetuo di simili dinamiche. È indubbio – e questo invece preme ricordarlo in chiusura – che Maurizio Cucchi incarni una delle voci poetiche più rappresentative del suo tempo: da una parte, il carteggio ne dimostra l’eminenza e il, seppur a volte involuto, riconoscimento; dall’altra, i materiali preparatori conservati testimoniano un procedimento di ricerca poetica al contempo, e paradossalmente, individuale ed emblematico dell’ultimo quarto del secolo scorso.

⁶² G. ZAGARRIO, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983, pp. 636-640. Per altro Zagarrìo si premurò di spedire le bozze di queste pagine all’autore ben due anni prima, l’11 aprile 1981, accompagnate da una lettera colma di stima e vivo interesse. Del suo saggio si sottolinea per completezza solo un altro punto interessante per un discorso trattato in precedenza, quello relativo ai rapporti tra Cucchi e la linea lombarda (par. 5): l’inizio del paragrafo segna l’arrivo «ai più giovani e giovanissimi che della “linea” risultano un po’ complementari o hanno un qualche legame vuoi di discorso (appunto basso/profondo) vuoi di (lombarda) eticità»; poi, all’inizio dell’analisi critica dedicata al poeta, l’inciso «ma qui non sappiamo quanto e se sia azzeccato l’invito a omologare con la “linea lombarda”» rivela una propensione anche di questo critico alla non completa appartenenza di Cucchi al filone anceschiano (G. ZAGARRIO, *Febbre, furore e fiele*, cit., pp. 636-637).

⁶³ *Viva la poesia!*, a cura di M. Marchi, Firenze, Vallecchi, 1985, p. 129.

Tavole

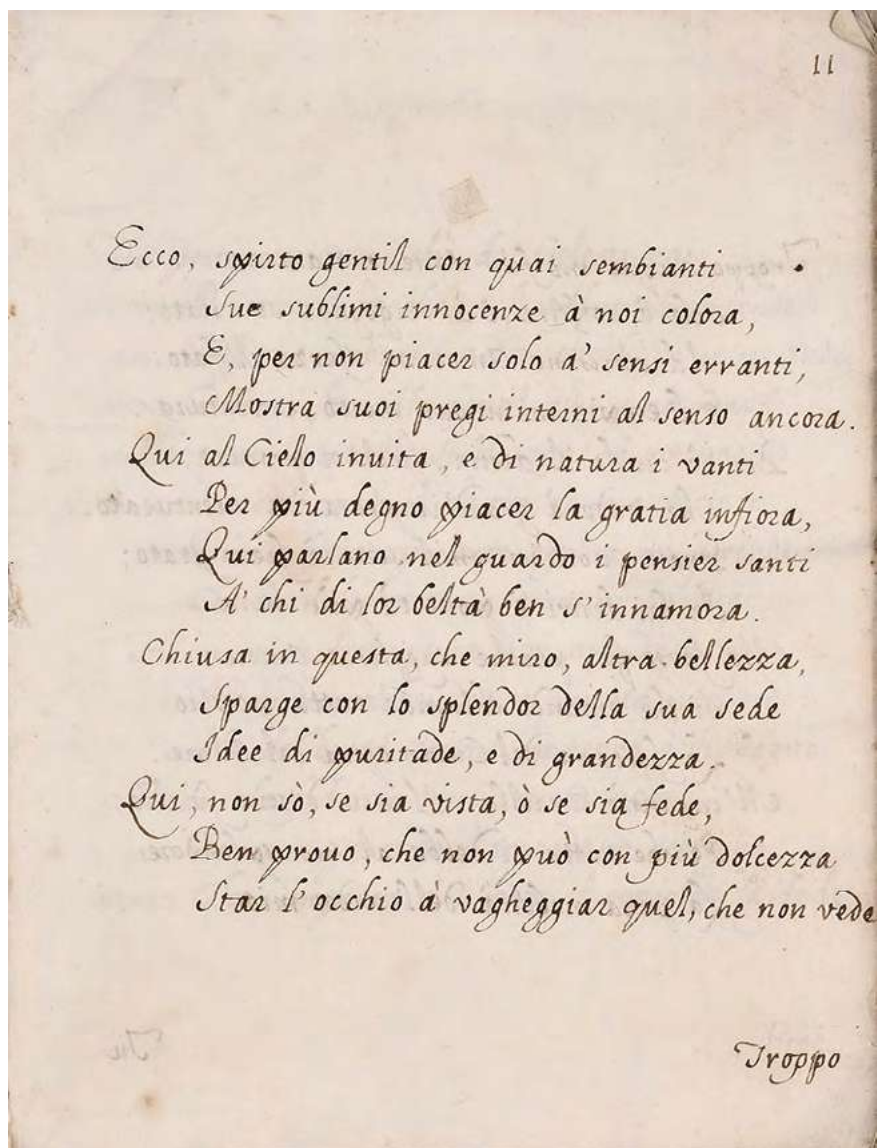


Figura 1 - Carlo Maria Maggi, sonetto «Ecco, spirito gentil con quai sembianti...» (UC-MS-156, c. 11r).

Fiori d'aranci à Dama diuota.

Quella, che in questi fior cadente miri
Primavera esalar gli ultimi fiati,
Fà de gli estremi suoi parti odorati
Degni Eredi i tuoi guardi, e i tuoi respiri;
E fare il dè, che, s'ella auuièn che spiri
In sì grato pallor li spirti grati,
Così a' Celesti sono Onti beati
Del tuo candido cuor grati i sospiri.
Nel puro fior, che le fragranze apporta,
Vien' à dirti quel Dio, che t'innamora,
Sospir di guerra fè quanto il conforta.
Egli con tal di moribonda Flora
Candor soave à meditar ti porta,
Con quai delizie vn' Innocenza mora.

Fiori

Figura 2 - Carlo Maria Maggi, sonetto *Fiori d'aranci a Dama diuota* (UC-MS-156, c. 22v).



Figura 3 - Il Collegio degli Scrittori dell'archivio della Curia romana dichiara Mas-similiano Sforza Fogliani figlio legittimo del marchese Pallavicino Sforza Fogliani (Roma, 8 giugno 1514; Archivio Pallavicino Sforza Fogliani).



Figura 4 - G. UNGARETTI, *Il porto sepolto*, La Spezia, Nella stamperia apuana di Ettore Serra, 1923 (frontespizio).

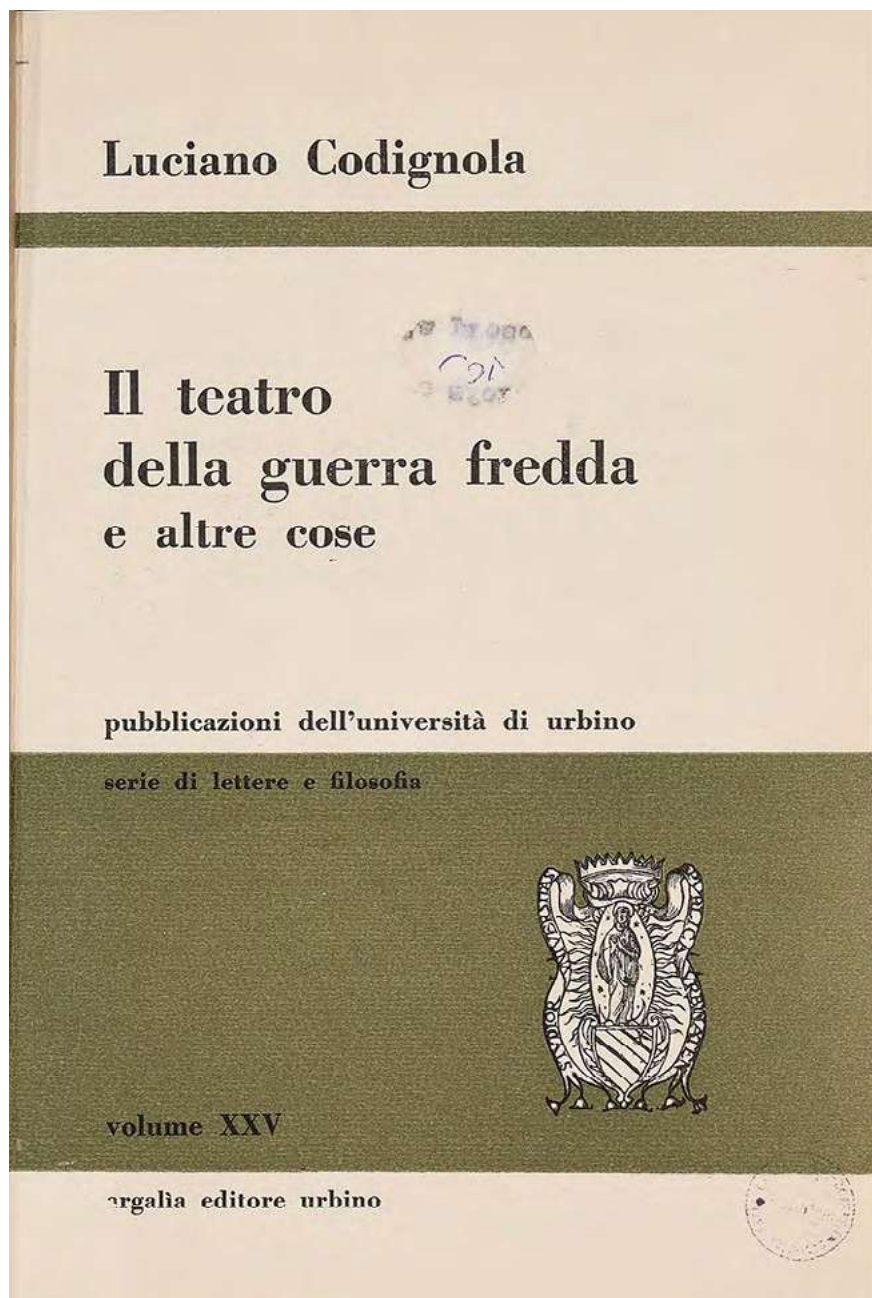


Figura 5 - L. CODIGNOLA, *Il teatro della guerra fredda e altre cose*, Urbino, Argalia, 1969.

(3)

I LIBRETTI DI MAL'ARIA

ch.mo dr. Franco Loi, 22.09.'91, ho messo insieme quanto può bastare a farle conoscere i libretti di Mal' Aria e c'è un opuscolo che sommarientemente ne spiega l'origine.

Se il suo libero apprezzamento le consentirà di partecipare ad essi ne sarò proprio contento.

Quanto alla noticina esplicativa per il 369, ciò che le ho chiesto telefonicamente, basta poco (o lodativo o, sia pure, dubitativo) tanto per rendere il libretto somigliante nella costruzione agli altri nove.

Farò seguire fotocopie di pagine di due volumi relativi a Rovigno esistenti nella Biblioteca Universitaria di qui. Le trattenga pure e a suo tempo ne riparleremo per ricavar qualcosa dai Canti Popolari esposti nelle pagine 11/18 di Saggi di Dialetto Rovignese.

Il cordiale saluto di *Arrigo Bugiani*

~ ARRIGO BUGIANI ~ VIA RAINALDO, 17-12 ~ 56124 PISA ~ ☎ 050-540350 ~

Figura 6 - Lettera di Arrigo Bugiani a Franco Loi (22 settembre 1991; Fondo Franco Loi).

Villa Marimmo - Cha Santa (milano)
14 - 5 - 27.
Cara figliola, ebbi tardi la Tua
lettera - e non potevo subito
risponderle. Se lei vedesse e
tocasse con mano come il mio
tempo è preso (io collaboro quin-
diciannamente al Corriere della
Sera, oltre il resto) capirebbe il
mio silenzio con lei. Gardi
dunque Cha ringrazio dei cari
auguri pasquali e delle com-
morse parole su Cha strade;
commorse al punto che hanno
commosso anche me. Vedo che lei

Figura 7 - Ada Negri, lettera autografa a Lidia Positano (Villasanta, 14 maggio 1927).

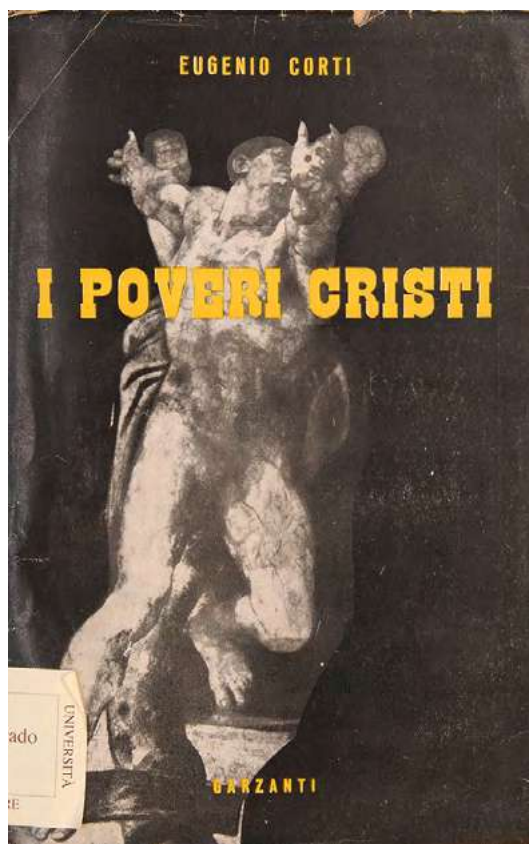


Figure 8-9 - E. CORTI, *I poveri cristi*, Milano, Garzanti, 1951 (sovraccoperta e risvolto di copertina).



Figura 10 - A. ZANZOTTO, *Mistieròi. Poemetto dialettale veneto*, Feltre, Edizioni d'arte Castaldi, 1979 (copertina; Fondo Franco Loi).

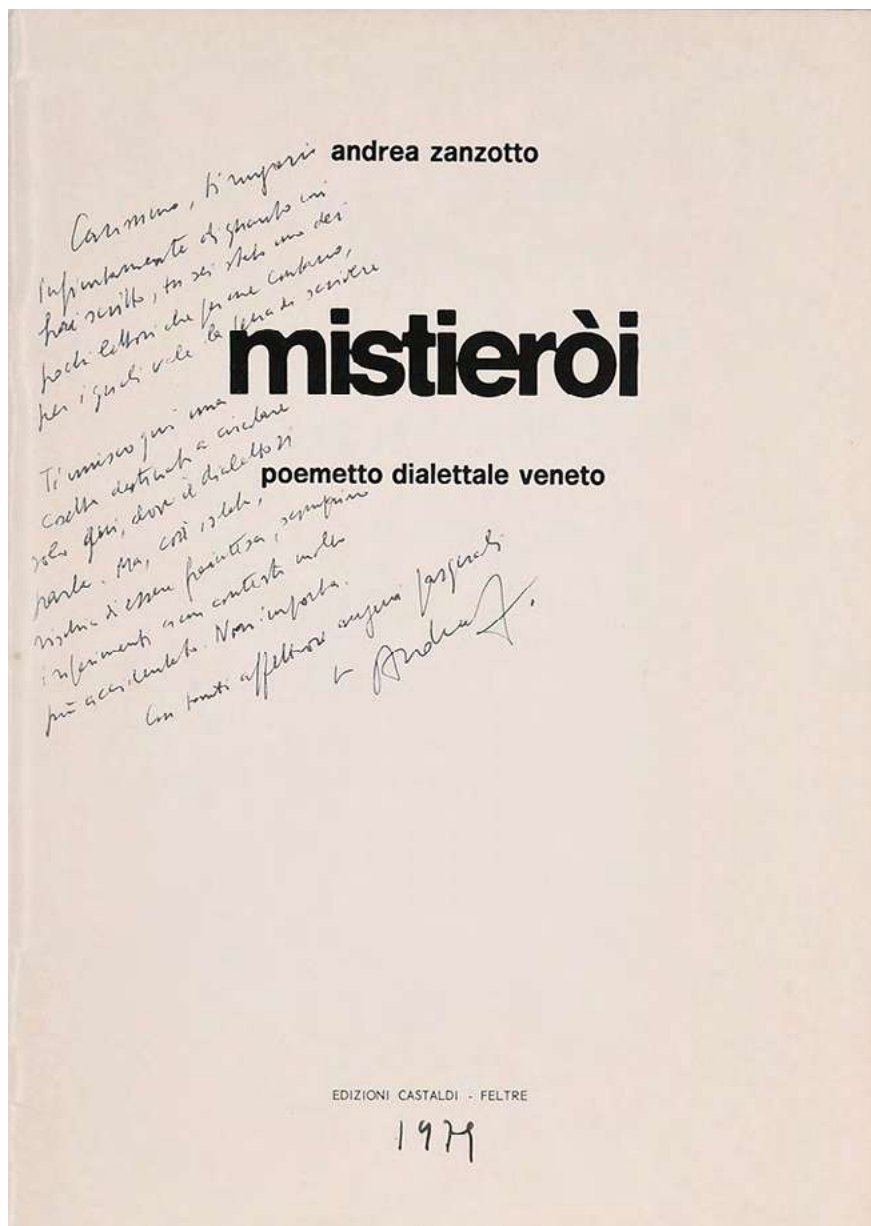


Figura 11 - A. ZANZOTTO, *Mistieròi. Poemetto dialettale veneto*, Feltre, Edizioni d'arte Castaldi, 1979 (frontespizio con dedica a Franco Loi; Fondo Franco Loi).

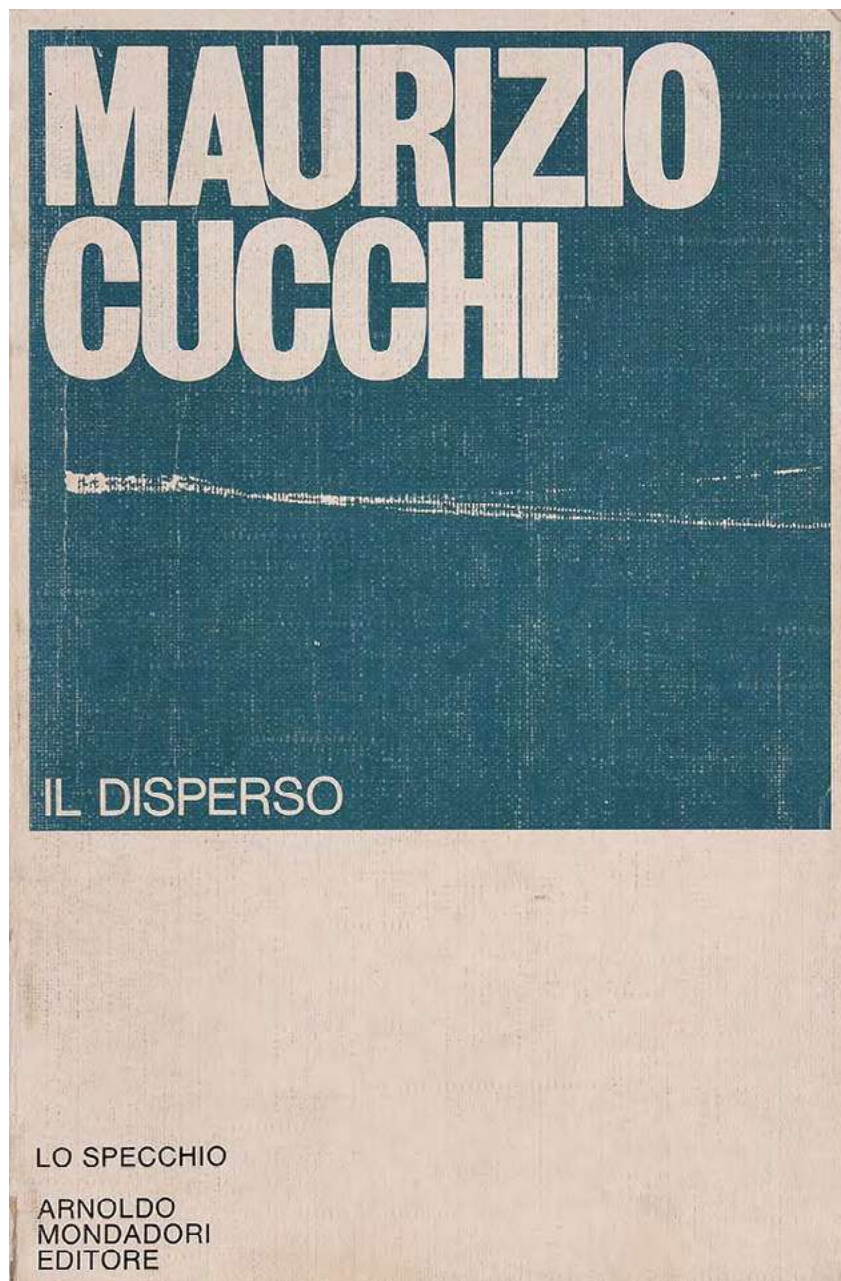


Figura 12 - M. CUCCHI, *Il disperso*, Milano, Mondadori, 1976 (copertina; Fondo Maurizio Cucchi).

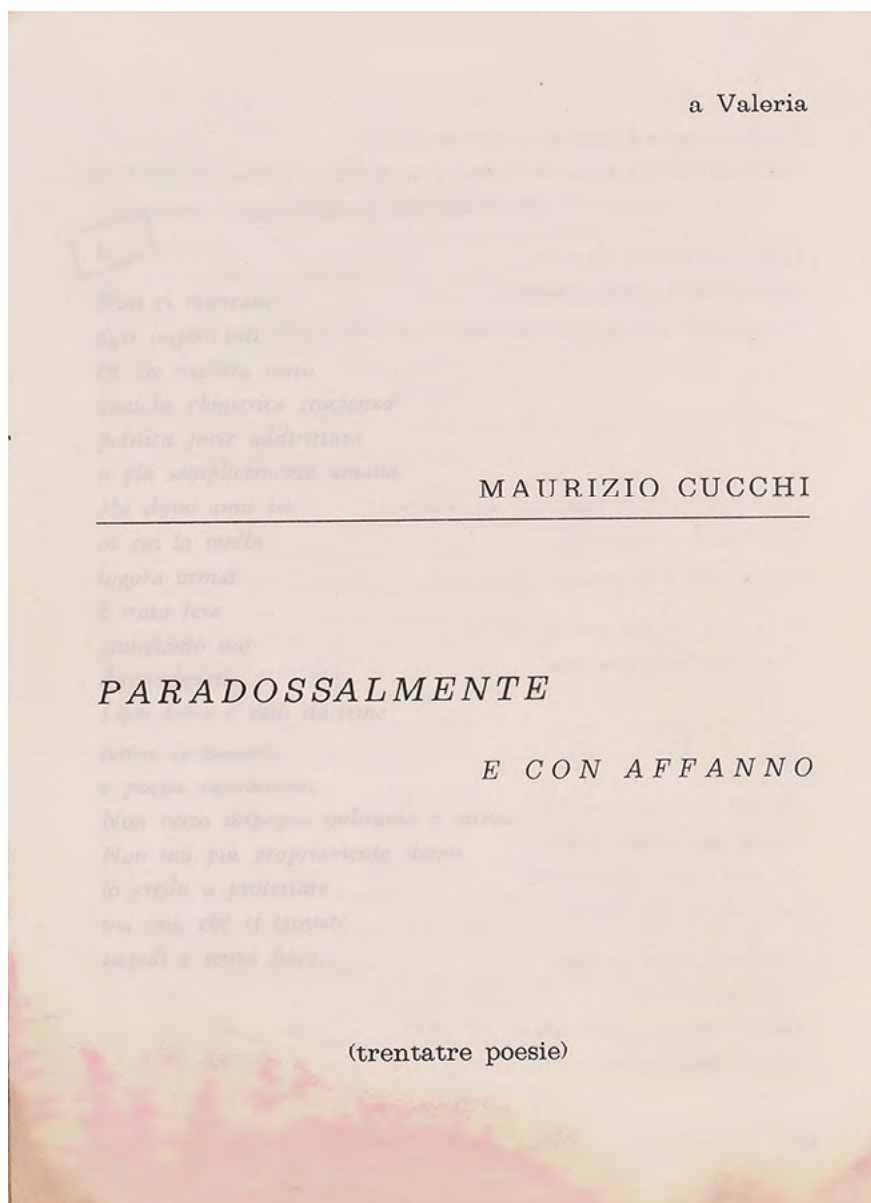


Figura 13 - M. CUCCHI, *Paradossalmente e con affanno*, Milano, Teograf, 1971 (frontespizio; Fondo Maurizio Cucchi).

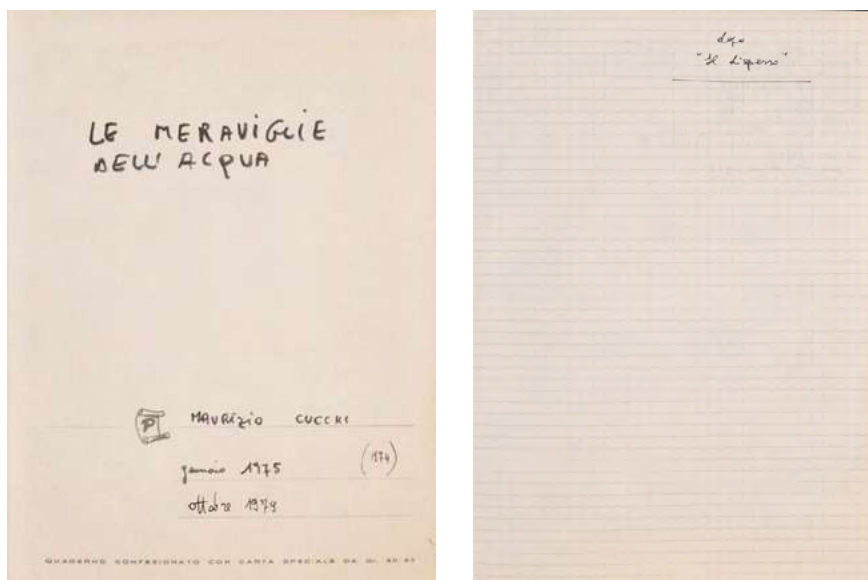


Figure 14-15 - Maurizio Cucchi, quaderno autografo per la stesura di *Le meraviglie dell'acqua* (titolo e c. 1r; Fondo Maurizio Cucchi).