

# BOLLETTINO

della

## SOCIETÀ LETTERARIA

di VERONA



2020

Bollettino  
*della*  
Società Letteraria  
di Verona



2020

Bollettino  
della Società Letteraria  
di Verona

Fondato nel 1925

Redazione, amministrazione  
Piazzetta Scalette Rubiani 1  
37121 Verona  
telefono e fax: 045 595949  
www.societaletteraria.it.  
societaletteraria@societaletteraria.it

Registrazione n. 59 presso Tribunale di Verona del 24.07.1953  
Stampato nel mese di dicembre 2021  
ISSN 2612-4122

Composto in caratteri ITC Garamond

*Direttore responsabile*  
Daniela Brunelli

*Coordinamento editoriale*  
Francesco Ginelli

*Comitato redazionale*  
Carlo Bortolozzo, Andrea Macinanti, Alessandro Rupiani

*Foto in copertina*  
*Ex libris* utilizzato nella biblioteca  
del circolo culturale *Il Carosello* di Milano,  
opera grafica di Giuseppe Novello (1897-1988)

# Indice

## *Editoriale*

DANIELA BRUNELLI.....	5
-----------------------	---

## CULTURA LETTERARIA

### *In memoriam*

DANIELA BRUNELLI.....	9
-----------------------	---

### Un artista inquieto nella Bologna del secondo dopoguerra

ANDREA BATTISTINI.....	11
------------------------	----

### Dante 1321-2021: curiosità bibliografiche dagli scaffali della Società Letteraria di Verona

DANIELA BRUNELLI.....	19
-----------------------	----

### Leggendo tra le foglie Leopardi bambino

ERNESTO GUIDORIZZI.....	33
-------------------------	----

### «Io ho una speranza più alta»:

### Giovanni Pascoli, Dante Alighieri e la cometa di Halley

### Dal cielo alla poesia.

ELISABETTA ZAMPINI.....	41
-------------------------	----

### Un'amorosa confidenza con le opere e con gli autori.

### La Biblioteca Ida Borletti e *Il Carosello* in Società Letteraria

DONATELLA BONI.....	57
---------------------	----

### Raccontare il destino: l'ultimo Pavese

CARLO BORTOLOZZO.....	79
-----------------------	----

### Letteratura e impegno civile

MIRELLA SPIRITINI.....	107
------------------------	-----

«Una lezione di esemplare e feconda vita artistica». Il Fondo Mantica donato alla Società Letteraria di Verona ANDREA MACINANTI .....	115
Percorsi poetici nella musica di Gustav Mahler ADELE BOGHETICH .....	121
«Esplorare e scoprire». L'ecllettismo di Claudio Scimone NICOLA GUERINI.....	131
Franco Faccio, il compositore e il direttore d'orchestra. Cenni di una biografia artistica NICOLA GUERINI.....	139
Cronache su Franco Faccio a cura di NICOLA GUERINI.....	157
<i>Notiziario Sociale</i> .....	181
Notizie sugli autori dei testi.....	189

## Editoriale

DANIELA BRUNELLI

*Presidente della Società Letteraria di Verona*

Avrei preferito inaugurare questo Bollettino lasciandomi alle spalle il difficile biennio attraversato dall'emergenza pandemica. Invece, questa specie di guerra combattuta fra un'umanità pur dotata di ottimi strumenti scientifici e un'entità biologica invisibile a occhio nudo è ancora in corso e ci costringe a una tenace resistenza. Tuttavia, nei suoi oltre duecentodieci anni di vita la Società Letteraria di Verona ne ha conosciuti di periodi talora tragici! Ed è da questa vitalità che dobbiamo trarre linfa per continuare, pur nelle criticità che si sono presentate: le oggettive difficoltà a riunirci per le alterne disposizioni in merito e le ulteriori flessioni dei finanziamenti per l'ordinaria conduzione del Sodalizio hanno infatti messo a dura prova gli Organi sociali.

Ciò non ostante, diamo alle stampe il Bollettino, che definirei "speciale" non solo a causa delle avversità nelle quali vede la luce, ma per i contributi che gli autori e le autrici ci hanno affidato affinché fossero pubblicati: riletture di autori cari, tesori bibliografici riscoperti, originali proposte di percorsi musicali noti.

Il Bollettino di quest'anno si apre, infatti, con un sentito ricordo del compianto professor Andrea Battistini, seguito da una sua profonda analisi degli studi che la professoressa Maria Gioia Tavoni ha dedicato all'artista Luciano De Vita, in particolare al volume *Le angosce di Luciano De Vita ricomposte nei suoi libri d'artista*. Per quanto mi riguarda, ho ritenuto che non potesse mancare, nel contesto delle celebrazioni per

gli anniversari danteschi, un omaggio al Sommo poeta riletto attraverso uno studio delle più singolari e pregiate edizioni a stampa dei suoi lavori raccolte e conservate dalla Società Letteraria in oltre duecento anni di storia. Lo spazio dedicato agli Studi letterari comprende una riflessione del professor Guidorizzi sull'attività poetica di un giovanissimo Leopardi e un approfondito studio della professoressa Elisabetta Zampini dell'ode pascoliana *Alla cometa di Halley*. La grande letteratura italiana ritorna in una serie di profonde riflessioni su *letteratura e impegno civile* delle quali ci fa dono la professoressa Mirella Spiritini. Uno spazio importante è stato poi dedicato al Novecento: all'analisi della "Biblioteca Ida Borletti" e alla collezione de "Il Carosello", altro importante tassello del patrimonio librario della nostra Società Letteraria valorizzato dalla professoressa Donatella Boni, si affianca uno studio del professor Carlo Bortolozzo sulla vita e sull'opera di Cesare Pavese, con una particolare attenzione per gli ultimi anni della vita dell'autore. Il Novecento è protagonista non solo da un punto di vista letterario ma anche musicale. Il lettore potrà qui trovare una presentazione del "Fondo Mantica", da poco entrato a far parte delle collezioni musicali della Società Letteraria, a cura del M<sup>o</sup> Andrea Macinanti, e una serie di studi su Gustav Mahler, a cura della musicologa Adele Boghetich, e su Claudio Scimone e Franco Faccio, a cura del M<sup>o</sup> Nicola Guerini.

Forse non del tutto a caso, il filo che lega questi preziosi contributi è l'esercizio delle riflessioni introspettive, della memoria soggettiva, in sintesi: un ritorno all'intimità. Un "ritorno" che – chi più chi meno – abbiamo esercitato proprio in questo biennio di reiterati distanziamenti fra le persone.

Un tributo di gratitudine va dunque al curatore del Bollettino, professor Francesco Ginelli, alle autrici e agli autori delle scritture riunite in queste pagine, riflesso di un lavoro intimo e corale al contempo.

# CULTURA LETTERARIA



# *In memoriam*

DANIELA BRUNELLI

## *In memoriam*

Da un legame professionale e di lunga amicizia, nasce questo saggio che pubblichiamo con una nota di tristezza, poiché l'autore prof. Andrea Battistini (1947-2020), italianista, critico letterario e professore emerito dell'*Alma Mater Studiorum*, è prematuramente scomparso il 30 agosto 2020. In verità, si tratta di un doppio tributo: quello di Battistini all'amica Maria Gioia Tavoni, anch'essa professore ordinario dell'*Alma Mater*, e quello rivolto da quest'ultima all'artista Luciano De Vita.

Andrea Battistini ha dedicato la vita ai suoi studi, testimoniati da una bibliografia che sfiora il migliaio di pubblicazioni, tra libri, saggi, curatele, recensioni, alcune delle quali tradotte in inglese, francese, tedesco, spagnolo, portoghese, ungherese, giapponese. Gli autori e i temi ai quali si è dedicato in modo più assiduo sono Vico, Dante, Galileo, il Barocco, la cultura del Settecento, il genere autobiografico, i rapporti tra letteratura e scienza e tra letteratura e retorica.

Basta scorrere la silloge di saggi sul Settecento di Andrea Battistini, *Svelare e rigenerare. Studi sulla lingua e sulla cultura del Settecento*, a cura di Andrea Cristiani e Francesco Ferretti, recentemente pubblicata, per rendersi conto quanto vasta, approfondita e raffinata sia la sua erudizione, anche solo limitatamente – si fa per dire – al XVIII secolo, rela-

tivamente al quale ha concentrato la sua attenzione affrontando numerosi temi, in un continuo rinvio dal contesto italiano a quello europeo.

Fra le molte responsabilità scientifiche ricordiamo, in particolare, che fu presidente della Commissione per l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Pascoli; presidente dell'Accademia Pascoliana a San Mauro Pascoli, Comune che gli ha conferito la cittadinanza onoraria; direttore responsabile di «Intersezioni»; membro del comitato di direzione di «Poetiche»; membro dei comitati scientifici delle seguenti riviste: «Critica letteraria», «Esperienze letterarie», «Studi ispanici», «Schede umanistiche», «Galilaeana», «Seicento & Settecento», «Studi di estetica», «Studi d'italianistica nell'Africa australe» (South Africa), «Annali d'italianistica» (Chapel Hill, N.C.), «Enthymema», «Rinascimento».

Italianista di fama internazionale, gli sono stati conferiti il *Premio Carlo Muscetta per la critica letteraria* nel 2011, il *Premio Maria Teresa Messori Roncaglia e Eugenio Mari* dell'Accademia dei Lincei nel 2015 e il *Premio di Storia letteraria Natalino Sapegno* nel 2019.

Il prof. Battistini ci ha donato questo ultimo lavoro pochi mesi prima che un male incurabile lo strappasse all'affetto dei suoi allievi e dei suoi più cari amici. Di lui desideriamo ricordare, oltre all'elevata caratura intellettuale, i modi gentili, il sorriso dolce e l'animo mite dei quali permangono indelebili tracce anche in questo contributo dedicato al De Vita di Maria Gioia Tavoni.

# Un artista inquieto nella Bologna del secondo dopoguerra

ANDREA BATTISTINI

## *Abstract*

*The paper analyses Prof. Maria Gioia Tavoni' studies on the artist Luciano De Vita, with peculiar interest to Tavoni's volume Le angosce di Luciano De Vita ricomposte nei suoi libri d'artista. The paper also piercingly discusses the synergy between arts and literature that strongly characterises the so-called "Artist's Book".*

Il titolo di un libro è il dato paratestuale che dal punto di vista semi-otico possiede il massimo grado di informazione e che più di ogni altro predispone chi legge a determinati orizzonti di attesa. Nel caso dell'opera di Maria Gioia Tavoni<sup>1</sup> il lettore, che si attenderebbe soltanto una disamina dei libri d'artista di Luciano De Vita, a lettura compiuta si rende conto di essersi arricchito molto di più di quanto promesso dal titolo. In realtà da questo denso lavoro può desumere anche la storia della ricezione critica dell'artista, ripercorsa durante tutta la sua carriera, svoltasi nel secondo dopoguerra, oltre a essere edotto anche sugli altri suoi linguaggi artistici che non sono solo quelli dell'incisione ma anche quelli delle scenografie teatrali, della pittura a olio, delle sculture.

La struttura del libro è disposta a climax, in quanto, dopo l'esame accurato e disteso delle recensioni ricevute dall'artista fin dagli esordi,

si distende su un ampio panorama della cultura non solo artistica ma anche letteraria della Bologna degli ultimi settant'anni, avendo ai suoi estremi cronologici da una parte i primi anni Cinquanta e dall'altra la mostra del 2019 allestita nella bolognese Biblioteca d'Arte e di Storia di San Giorgio in Poggiale, tenutasi cioè molto oltre la scomparsa di De Vita. Non si pensi però a un semplice regesto di documenti, trattandosi piuttosto di una rassegna critica di felici riscoperte, come l'intervento precoce e antesignano di Andrea Emiliani su una rivista appartata ma culturalmente agguerrita come *Emilia*, accompagnate da deduzioni che modificano certi giudizi divenuti luoghi comuni che Tavoni rivede e rettifica. Chi voglia seguire analiticamente l'intera bibliografia su De Vita può consultare alla fine del volume il regesto approntato con esemplare acribia analitica da Federica Rossi, la più devota delle allieve della professoressa Tavoni; chi voglia piuttosto rendersi conto di come l'artista sia stato accolto nella sua città d'adozione può affidarsi alla sintesi offerta nelle prime pagine da Tavoni. In esse si smentisce la tesi vulgata e ripetuta con indolenza di un milieu bolognese freddo nell'accogliere la produzione di De Vita, viceversa accolta con il sostegno dei maggiori critici e dunque tutt'altro che ignorata, nonostante la personalità solitaria ed eccentrica dell'artista.

Anche nei confronti di De Vita pare verificarsi un fenomeno che si ripropone spesso nel contesto bolognese. Città papalina, apparentemente paciosa e moderatamente scettica, Bologna sembra avere sempre sposato un ideale classicista, favorevole a un riformismo cauto, per non dire prudente. Giacomo Leopardi, che ci è vissuto per un certo tempo, ha paragonato i suoi abitanti a delle api prive del pungiglione, laboriosi ma amanti del quieto vivere, nemici del disordine e dell'eccessiva originalità. Poiché invece la poetica di De Vita presenta, come legittimamente rileva Tavoni, una matrice piuttosto di tipo barocco, la sua opera, turbata inquieta e tormentata, parrebbe quanto mai estranea al clima bolognese, mentre invece, come si detto, riscosse subito il favore dei critici. In realtà ciò non deve stupire perché, se la caratteristica più vistosa della città è quella di accogliere valori consolidati e canonici, non

le mancano però, a certi livelli, delle impennate anticonformistiche che fanno riflettere sulla sua vera natura. Per fare esempi volutamente eterogenei, a Bologna, quando ancora il cinema, ai primi del Novecento, non era ancora considerato un'arte, si pensò di fondare una scuola di cinematografia. Evidentemente a Bologna c'è chi ha queste lungimiranti intuizioni, c'è chi capisce le potenzialità di certi fenomeni quando ancora non sono interamente comprensibili. È ancora da Bologna che in Italia si è introdotta, negli anni Venti, la musica jazz, quando era fenomeno di nicchia altrove avversato. E ancora attraverso Bologna si è introdotto il baseball quando ancora nessuno sapeva cosa fosse questo sport.

Così è avvenuto anche a De Vita, nonostante che la sua arte fosse così distante dagli esiti più tradizionali che prevalevano e piacevano a Bologna. Può darsi che per il Novecento la radice lontana di queste aperture e disponibilità a condividere le novità risalga all'anti-idealismo che ha caratterizzato la sua cultura, anche quando in Italia si era imposta l'egemonia del crocianesimo. Non per caso fu a Bologna che nel 1911, quando si tenne il congresso internazionale di filosofia, al quale partecipò, tra gli altri, anche Einstein, si ebbe proprio uno scontro che vide su fronti contrapposti da una parte Federigo Enriques, il matematico sostenitore del «positivismo critico» e di un'istruzione che facesse spazio alla scienza e alla tecnica, e dall'altra Benedetto Croce, fautore del primato del sapere umanistico. Alla fine in Italia si impose, con la riforma Gentile, un sistema scolastico centrato sugli studi classici, ma è ancora a Bologna che fiorì l'istituto tecnico industriale Aldini Valeriani, dove si insegnava non solo a sviluppare le risorse intellettuali ma anche a far crescere la manualità. Anche per questo, forse, a Bologna i grandi artisti si sono cimentati in forme d'arte come l'incisione nelle quali la padronanza della tecnica assume un ruolo determinante, proprio come è avvenuto in De Vita.

Questa digressione vorrebbe fare comprendere l'opportunità di avere dedicato nel libro su De Vita un'analoga digressione sui torchi calcografici del bolognese Oliviero Bendini costruiti giovandosi del suo incontro con Giorgio Morandi. Poiché Tavoni è anche una storica del

libro che si è sempre mostrata particolarmente attenta e molto sensibile alla fattualità e alla tecnica sia del libro sia dell'incisione, sull'abbrivo del discorso culturale ne apre anche uno sul contesto editoriale e di stampa in cui agì De Vita, indulgiando sul torchio con cui lavorò Morandi e su una serie di macchine di stampa non solo calcografica. In questo modo sottolinea implicitamente che nella «tecnologia» non esiste soltanto la cultura del cervello, del *lògos*, ma anche la cultura della mano, della *téchne*, entrambe fondamentali nella stessa misura. Non per caso un tecnico-scrittore quale Primo Levi, chimico prestato alla letteratura, era solito dire che a volte le mani sono più espressive del volto e che spesso aveva l'impressione, quando era in laboratorio, di pensare più con le mani che con il cervello. E tutto ciò è tanto più vero nei libri d'artista, dove la mano dell'incisore si cimenta nello sforzo di signoreggiare l'otusa materia, la *Hyle* dei greci, e di darle forma, ordine e significato, in modo non diverso da come lo scrittore, con il testo che accompagna le incisioni, si sforza di mettere ordine alle parole e di dare loro un senso.

Potrebbe essere questo il significato sotteso al titolo *Nel mio giardino*, assegnato da De Vita a una cartella di dodici tavole aventi la peculiarità di riutilizzare frammenti tratti da tutte le sue ultime matrici. A meno che non sia un'illazione del tutto immotivata, in quella designazione si potrebbe rinvenire un'allusione a una frase memorabile del *Candide* di Voltaire, «il faut cultiver notre jardin». Sarebbe troppo riduttivo, per non dire meschino, impoverire questa affermazione a un egoistico invito a pensare a se stessi che sarebbe poco congruente con la temperie in cui visse Voltaire, allorché la cultura illuministica perseguiva piuttosto il filantropismo inteso in senso etimologico di dovere essere amici di tutti gli uomini e donne. Nell'indefinita polisemia di significati, è meglio ipotizzare che con questo titolo De Vita, con il riutilizzo delle sue matrici, volesse dire che occorre approfondire, rivedere le proprie tecniche, la propria grafica, dissodarla e innovarla.

Forse è questa la ragione per cui De Vita, nella sua inesausta vocazione sperimentale, ha frequentato, non ultimo, il libro d'artista, collaborando a quattro espressioni di questo genere. Quando i critici hanno

tentato di fare il suo ritratto, il loro lessico è risultato altamente drammatico, facendo emergere le sue «ispirazioni ribelli», emergenti da una «angosciosa parabola esistenziale» tessuta di «ombre quasi deliranti», di «profonde lacerazioni» che si traducono in «matasse di segni urlanti, convulsi», accompagnate da titoli altrettanto «urlanti, dolorosi», definizioni forse emesse in analogia con i significati dell'*Urlo* di Munch. Tavoni non nega questa componente inquieta e tragica, dovuta a profondi traumi della giovinezza, ma al tempo stesso ne individua una parabola che diventa la tesi di fondo del suo libro, ossia di «angosce [...] ricomposte nei suoi libri d'artista», come recita il titolo.

È quanto la studiosa ricava seguendo la traiettoria cronologica, e al tempo stesso esistenziale, dei quattro libri d'artista a cui ha posto mano De Vita, esaminati con puntiglio. Nell'itinerario che va da *L'inverno del Signor D'Aubigné*, che nel 1960 segna l'inizio della collaborazione con Giuseppe Guglielmi, creativo traduttore dal francese, e prosegue nel '62 con *I Provenzali*, dove quattro incisioni accompagnano testi di Marcabrus, e nel '75, con le illustrazioni di *Combestiario*, «poemetto alchemico» sempre di Guglielmi, e culmina con la *Cantata de Bomarzo* dell'81, viene notato appunto che da ultimo l'angoscia, che è il male di vivere di De Vita, sembra placarsi e sublimarsi in un'atmosfera sedata. Questa tesi ritiene che il superamento del dramma di De Vita si debba anche all'essersi cimentato nel genere della scenografia teatrale e all'aver frequentato le tecniche del libro d'artista, salvo poi rinunciare, con una specie di abdicazione, alla grafica di qualsiasi genere, compresa quella per il teatro. Il termine del suo forte malessere esistenziale avrebbe trovato conforto nell'amicizia con Giuseppe Guglielmi, cui De Vita dedicò quel Figlio del foglio (1982) che l'amico poeta e traduttore aveva evocato con i suoi versi calligrammatici tesi a sottolineare la durezza del lavoro di intaglio. Il discorso critico di Tavoni è il primo ad avere stabilito un nesso tra questa acquaforte e il lontano *Combestiario* lavorato in simbiosi con Guglielmi, che quindi diventerebbe il motivo conduttore che guida la mano di De Vita nella sua ultima sofferta incisione.

La sinergia tra arte e letteratura, visibile nel libro d'artista e nel caso

di De Vita nella collaborazione con Guglielmi, è del resto un'altra peculiarità del mondo culturale bolognese che viene di lontano. Roberto Longhi, per esempio, il famoso critico d'arte, maestro di più generazioni a Bologna, che, pur essendo rimasto poco tempo a insegnare nell'*Alma Mater*, è riuscito a creare una scuola che si perpetua ancora nei nostri giorni, è stato anche uno scrittore di razza, tanto che uno dei più grandi critici letterari come Gianfranco Contini ha dedicato a Longhi un Meridiano Mondadori, facendolo entrare nel canone dei classici italiani. Questa tradizione è continuata con Andrea Emiliani, e giustamente Tavoni ha rilevato in lui interessi multipli che ne hanno fatto un insigne storico e critico d'arte e insieme uno scrittore raffinato. Lo stesso ha fatto Ezio Raimondi, il quale, prima di diventare uno dei massimi critici letterari, si sarebbe dovuto laureare in storia dell'arte con Luoghi. Ma anche dopo avere coltivato la storia della letteratura non ha più trascurato la storiografia artistica, tanto che il titolo di un suo libro dice tutto: *Il colore eloquente*, nel quale l'arte e la letteratura sono congiunte.

Idealmente De Vita nella sua simbiosi segnata con Guglielmi si inserisce in questo «tramando» tipicamente bolognese, ponendo in essere, come scrive acutamente Tavoni, «acqueforti in intima fusione con i testi a cui sono volutamente collegate, per l'esuberanza del "lessico" che le anima e per la ridondanza della fantasia che si sprigiona dal segno inciso sulle lastre». Per creare il libro d'artista è necessaria una stretta simbiosi tra competenze diverse e forse è questo modo di lavorare che ha avuto un qualche effetto terapeutico sulle inquietudini di De Vita, facendolo uscire dalla solitudine.

Molto più del libro cartaceo tradizionale, questa speciale forma espressiva nasce dalla convergenza di tante abilità e, quindi, di tante personalità artistiche diverse. Su questo manufatto vengono a incontrarsi non solo l'artista e il traduttore – nel caso di Guglielmi – ma anche l'impaginatore, il legatore, l'illustratore, il tipografo al torchio, l'editore. Pertanto il libro d'artista non è soltanto un'opera d'arte (questo è ovvio), ma è anche, per così dire, il catalizzatore che serve a esaltare lo stare insieme e a far nascere o a consolidare amicizie. Il libro d'ar-

tista è un oggetto di studio e di ricerca capace di rinsaldare ancora di più i legami tra un gruppo di amici, come fu nel caso dei libri d'artista appunto fatti a molte mani, non solo quelle di Guglielmi e quelle di De Vita ma anche dei molti altri che vi dovettero collaborare. Allora penso che abbia un significato anche simbolico il fatto che proprio Maria Gioia Tavoni, che ha sempre voluto circondarsi di tante amicizie, sia proprio colei che studia con tanta passione il libro d'artista, come dimostra anche questa stessa monografia su De Vita. La sua intensa vocazione all'amicizia è lo stimolo che l'ha fatta entrare in un mondo come quello che ruota intorno alla confezione di opere che vivono esclusivamente per la convergenza di tante competenze, intellettuali e manuali.

NOTE

- <sup>1</sup> Maria Gioia TAVONI, *Le angosce di Luciano De Vita ricomposte nei suoi libri d'artista*, Bologna, Pendragon, 2019, 86 ss.



# Dante 1321-2021: curiosità bibliografiche dagli scaffali della Società Letteraria di Verona

DANIELA BRUNELLI

## *Abstract*

*This paper aims to enhance the many printed editions of the works of Dante Alighieri, or critical essays on them, kept in the Literary Society of Verona during the more than two centuries of its existence.*

Nell'anno dedicato alla celebrazione del settimo centenario dalla morte di Dante Alighieri<sup>1</sup>, non potevamo resistere alla curiosità di conoscere quali opere del poeta si fossero allineate sugli scaffali della Società Letteraria, nel corso degli oltre due secoli di vita del sodalizio intellettuale, grazie alla consuetudine di molti soci di dare in omaggio le pregevoli edizioni a loro appartenute. Si tratta delle biblioteche private giunte nella sede di Piazza Bra – complete o parziali – a seguito di donazioni dirette o per legato testamentario, quale tributo di gratitudine da parte di coloro i quali, nelle diverse epoche, hanno trovato all'interno delle sale un riparo sicuro, la fraternità degli amici o la dolcezza di un tempo che qui sembra scorrere con maggior lentezza. Con il presente contributo, quindi, lungi da pretese di esaustività o di approfondimento specialistico, si desidera semplicemente valorizzare, in relazione ad uno specifico tema, quella parte di patrimonio bibliografico appartenuto a medici, professori, avvocati, notai, imprenditori, che oggi costituisce lo

specchio delle esigenze professionali e delle passioni culturali di chi quei libri li ha scelti, letti, amati. Si tratta inoltre di volumi che talora restituiscono dediche, annotazioni, segni di proprietà, tali da rendere unico ciascun esemplare.

Dunque, quali e quante edizioni degli scritti di Dante Alighieri, o di saggi critici sulle sue opere, ci possiamo aspettare? Addentrarsi nei magazzini librari è sempre una straordinaria avventura che rapisce i sensi per la meraviglia di trovarsi dinanzi a tante testimonianze del sapere nella loro manifestazione visiva, tattile e olfattiva, ma non sarebbe stato possibile ritrovare le edizioni “dantesche” nella successione delle biblioteche private a noi pervenute, se non ricorrendo a un altro tipo di avventura, non di meno affascinante, ossia la navigazione all'interno del catalogo elettronico per la ricerca bibliografica<sup>2</sup>. Com'è noto, se opportunamente interrogato, si tratta di un prezioso strumento, che spesso consente un'inaspettata “pesca miracolosa”. Ben inteso, quel che si trova non necessariamente rappresenta tutto ciò che è stato pubblicato, ma ciò che si pesca rende un'idea abbastanza immediata della quantità e della natura dei documenti bibliografici presenti, consentendo una selezione in base alle proprie esigenze.

Poiché tutto il patrimonio bibliografico della Società Letteraria è stato schedato nel catalogo elettronico delle Biblioteche veronesi, possiamo ad esempio affermare con certezza che vi sono presenti oltre trecento edizioni che riguardano l'Alighieri, una sessantina delle quali sono edizioni della *Commedia*, da quella annotata da Luigi Portirelli, edita a Milano dalla Società Tipografica de' Classici Italiani nel 1804<sup>3</sup>, fino a quella d'autore illustrata da Alberto Martini, pubblicata da Mondadori nel 2008<sup>4</sup>.

Scopriamo poi che il volume posseduto più risalente nel tempo è un'interessante edizione tipografica, stampata a Verona dagli Eredi di Marco Moroni nel 1781, ossia la *Lettera del signor Giuseppe Torelli veronese sopra Dante Alighieri contro il sig. Di Voltaire*. Il dantista veronese Giuseppe Torelli<sup>5</sup> (1721-1781), del quale peraltro la Società Letteraria conserva molte pubblicazioni, fu un matematico e letterato di notevole

caratura; allievo di Scipione Maffei, egli dedicò diversi studi a Dante, del quale in questa gustosa *Lettera* prende le difese contro il Voltaire che aveva espresso sul poeta fiorentino giudizi alquanto aspri<sup>6</sup>. Corre l'obbligo di sottolineare che la *Lettera* fa parte degli scritti danteschi di Giuseppe Torelli curati da Alessandro Torri (1780–1861), altro importante letterato e dantista veronese, dal 1822 trasferitosi a Firenze e poi a Pisa, che desidero ricordare in particolare quale fondatore nel 1808 della Società Letteraria di Verona, che conserva in biblioteca gran parte delle sue opere<sup>7</sup>.

Notiamo, inoltre, che per quanto riguarda le pubblicazioni dell'Ottocento sugli scaffali non mancano né edizioni critiche in lingua inglese<sup>8</sup>, segno di una particolare attitudine all'approfondimento culturale da parte di qualche socio cultore del poeta, né le edizioni dialettali della *Commedia* nelle quali, soprattutto nel corso del secolo, si sono cimentati coraggiosi traduttori un po' in tutto lo stivale<sup>9</sup>, in coincidenza con il rinnovato interesse per la figura di Dante. Com'è noto, nel XIX secolo fra i primi a recepire fecondamente la *Commedia* vi è Carlo Porta (1775–1821), il quale nel 1817 pubblica la sua traduzione in dialetto milanese del canto I dell'*Inferno*, che un vivace commentatore veronese qual è Emilio Barbarani così giudica: «un vero rifacimento che uno spirito, tutto vivo e scoppiettante di umore satirico, tenta de' luoghi che più gli piacciono in un grande poema»<sup>10</sup>. Licenze a parte, il Porta conferisce un nuovo impulso a un fenomeno letterario di notevole entità, che indurrà molti autori a tradurre il poema nei loro dialetti regionali. È il caso del nostro *Saggio di traduzione in dialetto veronese della Divina Commedia di Dante*, di Antonio Gaspari, stampato a Verona dalla tipografia Antonio Rossi nel 1865. Il breve saggio è dedicato alla memoria del «più felice dialettista lombardo dopo C. Porta e T. Crossi Giovanni Rajberti»<sup>11</sup> e al popolo veronese affinché partecipi anch'esso comechessia alla sesto-centenaria festività del sommo italo cittadino-poeta». La dedica testimonia efficacemente la ritrovata fortuna dell'autore della *Commedia* in chiave patriottica, all'indomani dell'Unità d'Italia e nell'occasione del sesto centenario dalla nascita del poeta stesso; duplice celebrazione, ulteriormente enfatizzata nella prefazione da Gaspari come una

«patria solennità», che «segna un'epoca d'incivilimento», contrapponendosi alla sottintesa barbarie dei dominatori stranieri. La traduzione, con testo a fronte, si limita al canto primo di ciascuna cantica. Così suona in dialetto veronese il celeberrimo *incipit* del primo Canto dell'*Inferno*:

*Dela vita a metà (bona misura  
Parché ai setanta pochi pol rivar)  
Me son trovà in t'una boscaja scura  
Dove se andava a l'orsa a tuto andar:*

Non meno sorprendente suona l'*incipit* del *Paradiso*:

*La gloria de Ci mete in movimento,  
Senza mòvarse lu, quanto che gh'è,  
In tuto l'universo andando drento  
Qua la sluse de manco a là piassè.*

Dopo la parziale traduzione del Gaspari possiamo risalire fino al 1982, trovando numerose altre versioni, come *I primi sette canti de La divina commedia di Dante Alighieri in dialetto veronese*, di Carlo Alberto Bendinelli, pubblicati a Milano da Trivulziana d'arte. Molto interessante, non v'è dubbio, la traduzione integrale della *Divina Commedia* in dialetto veneziano di Giuseppe Cappelli con testo a fronte e note, pubblicata a Padova dalla Tipografia del Seminario nel 1875, che le nostre collezioni generosamente ci tramandano. Si tratta di un'opera il cui scopo divulgativo è espressamente dichiarato dall'autore nella prefazione in lingua italiana:

*La versione della Divina Commedia da me fatta in dialetto veneziano, non già per i dotti, ma per coloro che a tale ordine non appartengono (...) ha per iscopo di rendere, per quant'è possibile, popolare un'opera astrusa alle volte persino nell'esteriore sua forma, e dai pochi studiosi soltanto compresa, nonchè ad agevolare la intrinseca intelligenza<sup>12</sup>.*

Decisamente più morbido suona l'*incipit* del primo Canto dell'*Inferno* in veneziano del Cappelli:

*A meza strada de la vita umana  
Me son trovà drento una selva scura,  
Chè persa mi gavea la tramontana.*

Ovviamente, in Società Letteraria sono presenti numerose pubblicazioni anche delle altre opere del poeta, alcune delle quali pregevoli: da *Vita nova* alla *Quaestio de aqua et terra*, sono tutte ben rappresentate in molteplici edizioni, per lo più ottocentesche, a testimoniare l'interesse nutrito per Dante dagli illustri Soci del Sodalizio, la cui erudizione e appartenenza agli ideali risorgimentali non potevano che avvicinarli idealmente al padre della lingua italiana e, come tale, al padre dell'anelata patria unita. In questa sede purtroppo non è possibile dilungarsi nella descrizione dei singoli volumi, ma quale migliore valorizzazione del patrimonio bibliografico della Società Letteraria, se non un caldo invito agli estimatori dell'Alighieri che potranno tentarvi la loro privatissima "pesca miracolosa", in cerca delle migliori edizioni possedute o delle curiosità che caratterizzano alcuni testi critici?

A proposito di curiosità, in riferimento alle suggestioni riportate nei canti riferiti al territorio veronese, è opportuno menzionare le due lettere di Girolamo Asquini (1762-1837), archeologo ed epigrafista di origini friulane, entrambe indirizzate "al chiarissimo signor abate d. Lodovico dalla Torre" e raccolte nella miscellanea donata al Sodalizio dall'autore stesso il 10 agosto 1829. La prima: *Intorno al vero significato della parola Carnario dato ad una contrada, ed a questo alla chiesa di S. Pietro, e suo piazzale dinanzi, nella città di Verona, colla interpretazione di due luoghi di Dante nella Divina commedia*, stampata a Verona dalla Tipografia Bisesti nel 1828; pubblicata sempre dalla tipografia Bisesti l'anno successivo troviamo la *Lettera II [...] nella quale si descrive un ponte mirabile formato dalla natura, e due grotte curiosissime, il tutto nel territorio della provincia di Verona con alcune osservazioni relative intorno alla Divina commedia di Dante Alighieri*. Le lettere, dai

toni particolarmente vivaci, valgono certamente la lettura. La seconda, in particolare, è accompagnata da due apprezzabili incisioni del Bise-sti che raffigurano il ponte di Veja, situato nell'attuale Parco naturale regionale della Lessinia, nella zona di Sant'Anna d'Alfaedo, stimato per essere il più grande ponte di roccia d'Europa. Sulla base di una serie di deduzioni linguistiche, a partire dai toponimi della zona, l'Asquini si ritiene addirittura convinto che «in quella Valle abbia dimorato per qualche tempo l'Alighieri, e che da essa abbia preso l'idea del suo Inferno»<sup>13</sup>.

Peraltro, fin dalla metà del secolo XIX, a livello europeo, fiorisce la letteratura sul viaggio, non solo spirituale, di Dante, con particolare riferimento alle sue conoscenze dirette di alcuni luoghi o allo studio delle teorie sulla struttura del mondo e delle rappresentazioni cartografiche della terra diffuse al suo tempo<sup>14</sup>. Lo studioso più noto sul tema è Jean-Jacques Ampère (1800-1864), del quale nel 1855 esce la traduzione italiana del *Viaggio dantesco*<sup>15</sup>, cui molti autori successivi faranno riferimento, ma che sul territorio veronese non si dilunga molto, avendo dovuto momentaneamente sospendere la sua perlustrazione a causa di un malore. Volendoci però trattenere all'interno dei nostri magazzini librari, sul tema della geografia dantesca ci soccorre Ottone Brentari (1852-1921), autore di un godibilissimo libretto, *Dante alpinista*, pubblicato nel 1888<sup>16</sup>, nel quale l'autore chiarisce con precisione i luoghi della Lessinia cui faceva riferimento l'Asquini, e fornisce la bibliografia internazionale a lui nota, che fa di Dante un infaticabile camminatore e un alpinista abbastanza esperto. Non abbiamo certezza se così fosse o se, piuttosto, il Poeta descrivesse con mirabile verosimiglianza anche luoghi impervi, non visitati in prima persona, mentre è sicuro che le attrezzature alpinistiche del XIV secolo non potevano consentire agevoli e sicure ascese. Ricordiamo, in proposito, i suggestivi versi 31-33 del Canto IV del *Purgatorio*:

*Noi salivam per entro il sasso rotto,  
e d'ogni lato ne stringea lo stremo,  
e piedi e man volea lo suol di sotto.*

Infine, sulle particolari suggestioni offerte da certi luoghi della Lessinia per la scenografia infernale, troviamo ancora sui nostri scaffali un volume di uno studioso tedesco, Alfred Bassermann, il quale nella sua opera dedicata alla geografia dantesca *Dantes Spuren in Italien*, pubblicata nel 1897 e tradotta in italiano nel 1902 con il titolo *Orme di Dante in Italia*, si esprime con maggior cautela dei precedenti autori:

*Che Dante abbia veduto questo singolare capriccio della natura non si può dimostrare, e la sua vicinanza a Verona non dà l'ipotesi se non una certa verosimiglianza. Ma questo è certo, che il ponte di Veja per la sua matematica formazione rocciosa si schiera come degno compagno a fianco dei danteschi paesaggi di San Benedetto, San Leo e Bismantova<sup>17</sup>.*

Ancora nell'ambito delle curiosità letterarie restituite da questa prima rapida ricerca in Società Letteraria, vi sono altre due pubblicazioni degne di attenzione che desidero citare. La prima è un fascicolo in-folio, edito dall'Università popolare di Verona con il titolo *Verona a Dante il XIV settembre XCMXXI VI centenario dalla morte*, corredato da un'interessante iconografia dantesca che ci riconduce alla Verona scaligera nella quale il Poeta venne accolto. Efficace è anche la copertina, opera del pittore Carlo Donati, che riunisce in una sola immagine tutti i luoghi simbolici della vita di Dante in città, insieme alle foto della statua equestre di Cangrande, della spada e della salma di quest'ultimo. In apertura, il fascicolo riporta l'elenco in ordine alfabetico dei "benemeriti studiosi di Dante in Verona", dal XV al XX secolo, distinguendo cronologicamente i defunti dai viventi. Fra questi ultimi, sono molti gli autori di brevi saggi, di componimenti poetici o di personali ricordi riferiti al primo incontro con l'opera di Dante. È dolce ritrovare fra questi, il "primo ricordo" della *Divina commedia*, che annota Lina Arianna Jenna (1886-1945)<sup>18</sup>, poetessa, scultrice e socia della Società Letteraria, deportata e tragicamente morta ad Auschwitz. Nel suo ricordo risalente all'infanzia, Lina Arianna racconta che, affetta da febbre e riottosa a deglutire l'amara medicina, negozia con il padre il quale, in cambio

della sua cedevolezza, le dona una copia in formato tascabile della *Commedia*. Sebbene ignara del significato di molte parole, la lettura l'avvince e – saputo dal padre che l'Autore era stato cacciato molti anni prima da Firenze «ove gli uomini non andavano d'accordo» per rifugiarsi a Verona – così si esprime:

*«Allora Verona era più buona di Firenze!» Proclamai con orgoglio di minuscola veronese. E seppi che Dante (quello che aveva il monumento in mezzo alla piazza) era stato protetto da Cangrande (quello che sorrideva dall'arca sul suo bel cavallo bardato) e che la fiaba che piaceva a me, Dante l'aveva data a quel Signore. Io pensava a Cangrande come a un magnifico Re delle Fate...»<sup>19</sup>.*

La seconda pubblicazione degna di nota è più che altro una preziosità bibliografica. Si tratta del bel volume tipografico in-folio, stampato a Genova nel 1923: *La raccolta dantesca della biblioteca Evan Mackenzie (1852-1935) con la cronologia delle edizioni della Divina Commedia*. La raccolta, tirata in torchio in novecento esemplari, corredata da una pregevole iconografia, è stata donata alla Letteraria dallo stesso Mackenzie, un noto e facoltoso imprenditore, attivo nel campo delle assicurazioni, e straordinario collezionista di edizioni dantesche a stampa; la raccolta consta di oltre ottocento volumi, fra edizioni delle opere e studi critici, oggi consultabili presso la Biblioteca civica Berio di Genova.

In questa sede, sembra infine utile dare rilievo specifico ad alcuni scritti pubblicati a Verona nel biennio 1864-1865, in occasione del sesto centenario dalla nascita, felicemente ricorso all'indomani dell'Unità d'Italia. Com'è noto, a Verona, in analogia con molte città italiane, grazie ad un concorso di finanziamenti da parte dei cittadini promosso nel 1864 dall'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere insieme alla Società di Belle Arti e alla Società Letteraria, venne commissionata l'erezione della statua di Dante al giovane scultore Ugo Zannoni (1836-1919)<sup>20</sup>, proprio nel sesto centenario della nascita del poeta. L'idea di erigere

il monumento la si deve all'avvocato Giulio Camuzzoni (1816-1897), membro dell'Accademia stessa e conservatore della Società Letteraria, la quale ovviamente aderì di buon grado all'iniziativa acquistando un centinaio di azioni<sup>21</sup>, che le valsero il dono da parte dell'artista di una riproduzione in bronzo della statua lapidea posta in Piazza dei Signori. Alla raccolta fondi si unirono anche altre gloriose istituzioni cittadine, quali la Società Filarmonica, il cui cancelliere Augusto Barbarich, nella seduta del 31 gennaio 1864, con una magnifica orazione propose il concorso all'erezione del monumento ai propri soci, invocando per Dante il dovuto orgoglio «oltreché d'Italia, ma dell'intera Europa, se è ver che le intelligenze non conoscono né si arretrano a pastoje ed a geografia di confini»<sup>22</sup>. Affermazione che testimonia efficacemente la percezione della caratura planetaria del poeta e motiva la persistenza degli studi a lui dedicati.

Come sottolinea Giuseppe Gagliardi, «quello che importava era che il monumento sorgesse ad attestare il sentimento immutabile di italianità dei veronesi e che fosse un simbolo dei voti e delle speranze di un'intera regione ancora politicamente separata dalla madre patria»<sup>23</sup>.

Ebbene, molteplici sono le pubblicazioni che attestano le vicende legate alla clandestina erezione del monumento in Piazza dei Signori, avvenuta all'alba del 14 maggio 1835, senza clamore ed eludendo la presenza ufficiale delle autorità austriache, affinché la cerimonia avesse un valore nazionale. Ancora una volta rinviando la curiosità del paziente lettore ad una ricerca puntuale nel catalogo elettronico per quanto riguarda le numerose fonti possedute in merito alla Biblioteca del nostro Sodalizio.

Avviandoci alla conclusione, ricordiamo inoltre un'impresa editoriale nata in parallelo all'erezione del Monumento, che appare oggi simbolicamente rilevante per il legame stabilito fra le città dantesche. Il riferimento è alla Commissione per l'erezione del Monumento, che iniziò i suoi lavori il 6 ottobre 1863, costituita da tre cittadini illustri: Michelangelo Smania (1801-1878), Ettore Scipione Righi (1833-1894), T. Mestre<sup>24</sup>. Nell'*Albo dantesco veronese*, pubblicato a Milano presso

il tipografo Alessandro Lombardi nel 1865 e a noi pervenuto grazie al Legato Bentegodi, viene descritta la procedura seguita dalla Commissione e l'attenta selezione tra sette modellini, coperti da anonimato, presentati da altrettanti artisti. Come sappiamo, la scelta cadde sul giovane Zannoni, all'epoca ventisettenne. Il volume raccoglie inoltre una nutrita antologia di versi e di prose di ventisette autori, volti a celebrare l'Alighieri, e si chiude con l'interessante sezione «Documenti fin qui rimasti inediti che risguardano alcuni de' posterì di Dante Alighieri», dell'abate Cesare Cavattoni, con i testamenti dei discendenti e con altre memorie riguardanti la famiglia. Infine, affianco al colophon, si legge la dedica «All'augusta Firenze culla dell'Alighieri Verona suo rifugio ed ostello fraternamente offre» come a sottolineare con apparente deferenza che fra le due città, è Verona quella più significativa per il Poeta, poiché qui visse e lasciò i propri eredi.

Per quel che riguarda invece il sesto centenario dalla morte di Dante, appare opportuno ricordare la corposa raccolta a noi giunta grazie al Lascito Lorenzo Montano Lebrecht, intitolata *Dante e Verona. Studi pubblicati a cura di Antonio Avena e Pieralvise di Serego-Alighieri in occasione del secentenario dantesco*, edita nel 1921 e oggi ripubblicata, grazie alla sensibilità di Pieralvise di Serego Alighieri, nipote, e di Gian Paolo Marchi che ha curato un'interessante nota introduttiva<sup>25</sup>.

L'ultima donazione pervenuta in Società Letteraria è la prestigiosa edizione facsimilare del così detto "Codice Trivulziano 1080"<sup>26</sup>, pubblicato in tiratura limitata dall'Editrice Velar nell'anno 2000, che comprende la traslitterazione integrale del testo ad opera di Alfio Rosario Natale, paleografo insigne, dal 1975 docente di Archivistica presso l'Università di Studi di Milano.

Il manoscritto originale, membranaceo e di taglia medio-grande, «fu copiato nel 1337 a Firenze da Francesco di ser Nardo da Barberino nella sua variante scrittoria cancelleresca, a cui si accompagnano le eleganti miniature attribuite all'anonimo Maestro delle Effigi Domenicane. Il volume era probabilmente arrivato già da tempo in Veneto, quando Gian Giacomo Trivulzio *senior* se lo procurò agli inizi dell'Ottocen-

to, forse in occasione delle capillari campagne d'acquisto effettuate a seguito delle soppressioni napoleoniche dei conventi nella regione»<sup>27</sup>. Nei primi anni dell'Ottocento il prezioso manoscritto era conservato (con il codice 1080) nella biblioteca dei Marchesi Trivulzio nel Palazzo di Piazza Sant'Alessandro in Milano. Nel 1930 libri e manoscritti della biblioteca familiare dei Trivulzio furono acquistati dal Comune di Milano e da allora la stupenda opera realizzata a mano nel 1337, a soli 16 anni dalla morte del Poeta, è uno dei gioielli della Biblioteca Trivulziana conservati nell'Archivio Storico di Milano nei locali del Castello Sforzesco. L'edizione facsimilare pervenuta oggi in dono suggella una collezione di curiosità e rarità dantesche che, ancora una volta, restituiscono il particolare valore del patrimonio bibliografico posseduto dalla Società Letteraria di Verona.

Per concludere questa breve disamina volta a valorizzare il patrimonio bibliografico della Società Letteraria in occasione delle celebrazioni del settimo centenario dalla morte di Dante, è doveroso menzionare il recentissimo volume *Dante a Verona 1321-2021. Il mito della città tra presenza dantesca e tradizione shakespeariana*, a cura di Francesca Rossi, Tiziana Franco, Fausta Piccoli<sup>28</sup>, promosso dai Musei Civici del Comune di Verona e in parte frutto anche della collaborazione offerta dalla Società Letteraria, nel quale sono raccolti numerosi e recentissimi saggi che testimoniano la persistenza, vivacità e dedizione agli Studi danteschi nella nostra città.

La breve ricognizione fra gli scaffali della Letteraria contribuisce quindi a evidenziare il legame indissolubile fra Verona e Dante, sulle cui tracce hanno attinto coloro i quali in città giunsero per studiare i codici della Biblioteca Capitolare, come Petrarca, o ambientarono alcune delle loro opere, come Shakespeare. Ancora oggi, possiamo leggere la Verona del tempo di Cangrande e di Dante, fatta di luoghi veri, ricostruiti, verisimili, immaginari, ossia dell'insieme di stratificazioni che la storia generosamente restituisce alla contemporaneità e che la Poesia rende eterni.

NOTE

- <sup>1</sup> A livello cittadino, il 2 ottobre 2019 è stato sottoscritto un Protocollo d'intesa, dedicato al progetto denominato *Verona, Dante e la sua eredità 1321-2021*, promosso dal Comune di Verona, al quale hanno aderito il Segretariato Regionale del Ministero per i beni e le attività culturali per il Veneto, la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Veneto e del Trentino-Alto Adige, la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Lombardia, la Regione del Veneto, il M.I.U.R. Ufficio Scolastico Regionale per il Veneto – Ufficio VII-Ambito Territoriale, l'Università degli Studi di Verona, la Diocesi di Verona-Ufficio Progetto Culturale Diocesano. Tale Protocollo ha dato vita a un fitto calendario d'iniziative che si svolgono nel corso del 2021, alcune delle quali hanno ottenuto il Patrocinio del Comitato Nazionale per le celebrazioni dei 700 anni dalla morte di Dante Alighieri. Parallelamente, anche le associazioni e le istituzioni culturali cittadine, costituite in un Comitato scientifico coordinato dalla Società Letteraria di Verona, promuovono incontri sul tema. Il programma, in costante aggiornamento, è consultabile sul sito <[www.danteaverona.it](http://www.danteaverona.it)>.
- <sup>2</sup> Catalogo delle biblioteche veronesi, <<https://abv.comune.verona.it/opac/>>. Si consiglia di effettuare la “ricerca avanzata” e di selezionare “Società Letteraria” nel menu a tendina del campo di ricerca “Biblioteca”.
- <sup>3</sup> Sul commento alla *Commedia* del Portirelli si veda, fra gli altri, Aldo VALLONE, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958, p. 133.
- <sup>4</sup> Sulla tradizione della *Commedia* illustrata e, in particolare, sul «commento figurato» di Alberto Martini, si veda Lucia BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 215-219.
- <sup>5</sup> V. Luca GIANCIO, *Giuseppe Torelli*, «Dizionario biografico degli italiani», vol. 96, 2019, disponibile anche nella versione online.
- <sup>6</sup> Sul tema si vedano: Felice DEL BECCARO, *Voltaire*, «Enciclopedia dantesca», 1970, disponibile anche nella versione online; Franco Piva, *La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento*, «Studi francesi», 2009, pp. 264-277.
- <sup>7</sup> Sugli studi danteschi a Verona, per il periodo in esame, si veda Gian Paolo MARCHI, *Dantisti veronesi dell'Ottocento*, in Edoardo FERRARINI, Paolo PELLEGRINI, Simone PREGNOLATO (a cura di), *Dante a Verona 2015-2021*, Ravenna, Longo editore, 2018.
- <sup>8</sup> Si tratta di: Margherita Albana MIGNATY, *An historical sketch illustrative of the life and times of Dante Alighieri, with an outline of the legendary history*

of Hell, Purgatory and Paradise previous the *Divina commedia*, Firenze, A. Bettini, 1865; Henry Clark BARLOW, *The sixth centenary festivals of Dante Allighieri in Florence and at Ravenna*, London, Edinburgh, Florence and Turin, Williams & Norgate and Hermann Loescher, 1866; *Id.*, *On the Vernon Dante with other dissertation*, London, Williams & Norgate, 1870.

- <sup>9</sup> Sul tema delle traduzioni dialettali la bibliografia è ampia. Si veda, fra gli altri, Alfredo STUSSI, *Fortuna dialettale della Commedia. Appunti sulle versioni settentrionali*, «IDEM, Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani», Bologna, Il Mulino, 1982.
- <sup>10</sup> Emilio BARBARANI, *Cenni su la fortuna di Dante*, Verona, Remigio Cabianca, 1899, p. 36. Il volume è presente in Società Letteraria.
- <sup>11</sup> Giovanni Rajberti (1805-1861), medico e poeta dialettale.
- <sup>12</sup> Giuseppe CAPPELLI, *La Divina Commedia di Dante Allighieri tradotta in dialetto veneziano e annotata da Giuseppe Cappelli*, Padova, Tipografia del Seminario, 1875, p. 1.
- <sup>13</sup> Girolamo ASQUINI, *Lettera II del nobile signor Girolamo Asquini al chiarissimo signor abate D. Lodovico Dalla Torre nella quale si descrive un ponte mirabile formato dalla natura, e due grotte curiosissime, il tutto nel territorio della provincia di Verona con alcune osservazioni relative intorno alla Divina commedia di Dante Alighieri*, Verona, Tipografia Bisesti, 1828, p. 15.
- <sup>14</sup> Il primo studioso che affrontò l'argomento fu Jean Jaques AMPÈRE, *Viaggio dantesco*, Firenze, Le Monnier, 1855; sul tema, in tempi recenti si veda: Margherita AZZARI, *Natura e paesaggio nella Divina Commedia*, Firenze, Phasar, 2012.
- <sup>15</sup> Jean-Jaques AMPÈRE pubblicò nella "Revue des Deux Mondes", IV, 1839, il suo *Voyage dantesque*, successivamente raccolto nel volume *La Grèce, Rome et D. Études littéraires d'après nature*, Paris, Imprimerie Bonaventure, 1848, e nel 1855 pubblicato in italiano per i tipi Le Monnier. La traduzione è consultabile in Internet Archive <[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_SCeqF1aAu7gC/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_SCeqF1aAu7gC/page/n1/mode/2up)>.
- <sup>16</sup> Ottone BRENTARI, *Dante alpinista*, Padova, Libreria dell'Università Drucker e Senigaglia, Libreria alla Minerva Carlo Drucker, 1888. In copertina e sul frontespizio è stampato il logo del Club Alpino Italiano, fondato da Quintino Sella nel 1863.
- <sup>17</sup> Alfred BASSERMANN, *Orme di Dante in Italia*, Bologna, Zanichelli, 1902, p. 403.
- <sup>18</sup> Su Lina Arianna Jenna, si vedano, in particolare: Lionello FIUMI, *La poetessa assassinata*, in *Li ho veduti così. Figure ed episodi nella Verona della mia adolescenza*, Edizioni di "Vita Veronese", 1952, pp. 57-64; Lorenzo MONTANO, *Ricordo di Lina Arianna Jenna*, "Bollettino della Società Letteraria di

- Verona". XXV-XXVI (1953-54), pp. 10-11; Gian Paolo MARCHI, *Verona 1914: ut pictura poesis* in Sergio MARINELLI (a cura di), *Felice Casorati a Verona*, Milano, Scheiwiller, 1986, pp. 127-132; Sergio MARINELLI, Agostino CONTÒ (a cura di), *Campioni senza valore*, Verona, Colpo di Fulmine, 1996.
- <sup>19</sup> Lina Arianna JENNA, *Dante nel mio primo ricordo*, in *Verona a Dante il XIV settembre XCMXXI. VI centenario dalla morte*, a cura dell'Università popolare, Verona, 1921, pp. 16-17.
- <sup>20</sup> Sullo scultore si rinvia al recente catalogo della mostra a lui dedicata: Francesca ROSSI (a cura di), *La mano che crea. La galleria pubblica di Ugo Zannoni (1836-1919), scultore, collezionista e mecenate*, Galleria d'arte moderna Achille Forti 27 giugno 2020-31 gennaio 2021, Modena, Franco Cosimo Panini, 2020.
- <sup>21</sup> Le vicende legate all'erezione della statua sono ampiamente documentate, si ricorda, fra tutti, Giuseppe GAGLIARDI, *Storia della Società letteraria di Verona*, Verona, Cabianca, 1911, pp. 188-203 e, più recentemente, Pietro TRINCANATO, *Celebrare la patria: monumentalità pubblica e impegno civile in Ugo Zannoni*, in ROSSI (a cura di), *La mano che crea.*, cit., pp. 46-52.
- <sup>22</sup> Augusto BARBARICH, *Trattato della seduta della Società filarmonica del 31 gennaio 1864. Proposta di concorso all'erezione del Monumento in Verona al Gran Padre Allighieri, nell'occasione del secentesim'anno dal suo glorioso nascimento*, p. 1. Dono del socio [n.d.r. della Società Letteraria di Verona] Michelangelo Smania.
- <sup>23</sup> GAGLIARDI, cit., p. 191.
- <sup>24</sup> Al momento non sono in possesso d'informazioni specifiche su T. Mestre.
- <sup>25</sup> La ristampa anastatica del volume è stata pubblicata dall'editore QuiEdit nell'aprile 2021.
- <sup>26</sup> Un tributo di profonda gratitudine desidero esprimere nei confronti del prof. Ernesto Guidorizzi, Socio benemerito del Sodalizio, che ha recentemente donato alla Società Letteraria di Verona la prestigiosa edizione facsimilare del Codice Trivulziano 1080. Peraltro, lo stesso prof. Guidorizzi, alcuni anni or sono, donò alla Società Letteraria anche l'edizione facsimilare del così detto *Breviario Grimani*, pubblicato in tiratura limitata dalla Salerno editore nel 2009.
- <sup>27</sup> Marzia PONTONE, *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio*, in «Libri&Documenti», XL-XLI 2014-2015, p. 19.
- <sup>28</sup> Il volume, impreziosito da un ricco apparato iconografico, riferito in parte ai luoghi di Dante e della sua memoria a Verona e in parte alle preziose opere esposte per il Centenario dantesco alla Galleria d'Arte Moderna e al Museo di Castelvecchio, è edito da Silvana Editoriale e pubblicato nel giugno 2021.

# Leggendo tra le foglie Leopardi bambino

ERNESTO GUIDORIZZI

## *Abstract*

*Leopardi in his first years, when he was a poet of a few years old. Reading those childish pages today means admiring an admirable sense-ability, among the highest in letters of every time and place.*

*Dal cielo, dal sole qui s'accoglie,  
Puro intorno, il verde delle foglie*

Anonimo del Rinascimento

Traggo frammenti poetici di Leopardi bambino da *Giacomo Leopardi, Tutti gli scritti. Inediti rari e editi, 1809-1810*. A cura di Maria CORTI, Milano, Bompiani, 1993. E dal volume: *Concordanza dei versi puerili e delle poesie varie di Giacomo Leopardi*, a cura di Giuseppe SAVOCA e Nunziata SACCÀ, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007. Il volume prezioso è arricchito, per altro, da scritti non presenti nell'edizione curata da Maria Corti. Ripeto in queste mie pagine i frammenti poetici, accompagnandoli da immagini mie proprie, altro non potendo fare invero chi legge, se non dire di sé mentre la poesia rivive.

\*\*\*

Contava undici o dodici anni. Scioglieva versi, alle cui risonanze sarebbe rimasto fedele per la vita intera. Porge la natura il verde intorno, accanto al quale indugiava il bambino, pur non sapendo che il colore delle foglie viene dall'azzurro del cielo e dall'oro del sole insieme. Egli scriveva:

*le frondi, e l'erbe*

Prediligeva di fatto il silenzio e il dirsi delle foglie, quali voci che gli giungevano dalle colline e il mare di là da esse. Ripeteva:

*le verdi fronde*

Respirava la purezza dello spettacolo vegetale, v'ascoltava la voce flebile e pur suadente, come giungesse al bambino la confidenza della natura, che gli adulti smarriscono poi.

*l'ombra, e le verdi fronde*

Quanto soave la custodia dell'ombra tra le foglie! La stessa che aveva mirabilmente cantato Petrarca, il poeta sommo a Leopardi poi vicino. E ripeteva il bambino frattanto:

*le verdeggianti fronde*

Accanto alle foglie, un altro spettacolo gli donava la natura, ed era dell'acqua che fra il verde scorre:

*il limpido ruscello, e tra le fronde*

Era ed è e sarà sempre mirabile il quadro di chi sofferma il passo lungo la sorgente, vi segue l'andare lucido e vi s'incanta:

*Leggendo tra le foglie. Leopardi bambino*

*ne' chiari fonti contemplava*

S'apriva la natura alla poesia, la quale domanda gli sguardi puri affinché si scioglano le immagini pure e le frasi pure:

*i fonti bagnano, ed i ruscelli*

E chiedeva il bambino al verde ed al celeste dell'acqua da dove venisse tanta meraviglia. E la fantasia sperdeva lontano:

*all'origine di un fonte limpido*

E proseguiva:

*in folte selve*

Per levare gli sguardi all'alto, là dove

*folte le stelle risplendean sul cielo*

Più volte stilava la parola *vago*.

*e al mattutino albor lucido, e vago*

Si dona l'ora prima del giorno, quando muta colore il cielo, divenendo luminoso. Si tinge l'orizzonte d'una sfumatura celeste, la quale rischiarerà la lontananza e sempre più accende la vicinanza. Così i tetti, il giardino, le finestre, là dove si sarebbe affacciato il bambino, i cui sguardi gli dicevano la poesia. Sono promesse di felicità l'alba e la mattina, se tenue s'annuncia dapprima la meraviglia del sole e fulgida poi. Generosa si porge la natura e vi crede il bambino, tratto a narrare quanto prova dinanzi a tanta bellezza. Egli ha studiato già i classici latini e già ne sono riuscite ammirate le letture, portatrici di verde intorno e di sereno sconfinato.

Era la felicità compiuta, ma non poteva sapere il bambino che sarebbero state macchiate le immagini pure dalle delusioni dinanzi alle storie umane. Così le nubi, che possono sopravvenire dopo l'alba ovvero dopo l'infanzia.

Crea la natura le erbe e crea i fiori, onde si colora il prato, s'adorna il declivio, si decora il balcone. Vengono tratti gli sguardi sorpresi dai petali, ora azzurri ora gialli ora vermigli, a ridire la meraviglia grande sotto il cielo, per il giardino, i colli, la pianura, il mare sempre. E scriveva infatti il bambino:

*vaghi fiori*

Facile e bello s'apre l'immaginare colui che da non molto è nato alla vita, il quale indugia di frequente alla finestra oppure scende fra il verde e dinanzi a qualche fiore si sofferma. Visioni remote dell'orizzonte e visioni accanto del prato lo chiamano a narrare la meraviglia grande.

Egli ha dunque letti i poeti del passato remoto, i quali avevano narrato la natura intorno e lontana. Alla memoria ammirata gli tornano i versi loro, suggerendogli il modo limpido e melodico dello scrivere, onde la poesia, uguale lungo i tempi tutti. Ed ecco appare agli occhi rapiti del bambino, ecco si porgono un cespuglio o una spalliera di rose:

*vaghe, e purpuree rose*

Sono i colori delle rose quelli del sole e della luna, dell'aurora e del tramonto, dei giardini e delle alture, degli orti e dei campi, perché tutto nella natura risponde al tutto e tutto appare meraviglioso. Pur alle alture volgeva lo sguardo:

*colli splendidi*

Unica virtù poetica è il contemplare, ovvero il guardare tanto sereno quanto felice, il quale dice la ragione prima del vivere, ossia l'incanto

dinanzi ad un declivio, un bosco, la pianura, il mare sempre lontano. E poteva scrivere allora il bambino piccolo e poeta grande:

*già si riveste, e già l'ameno colle*

Si riveste l'altura di verde e d'altri colori. Bella diviene alla vista, la quale ispira a salirvi, donando la luce della solitudine che all'infinito si porge. Ripeteva rimirando la bellezza dei colli e l'indorarsi dei monti alti:

*gli ameni colli, e gli alti monti indora*

Sconfina il colore dell'oro con il colore del cielo. Vi si sperdono gli occhi commossi. S'estende il colore proprio della vegetazione, ovvero il verde vicino e il verde delle colline. Uguale il filo d'erba, che la piccola mano può toccare, al declivio che lo sguardo può rimirare:

*il verde piano distendea*

S'alzano le colline, s'amplia la pianura, si commuovono gli occhi. Tornano insieme col verde gli altri colori:

*varj, e bei colori*

Sono i colori del sole abbacinante, della luna sfumata, del prato rigoglioso, del ramo fiorito, dell'acqua rilucente, della sala antica, del dipinto vetusto. E saranno poi degli occhi femminili, che tanta meraviglia fissano e tanta meraviglia donano. Ed è la sorpresa del mutarsi loro, onde lo stupore:

*d'insolito colore il ciel dipinge*

S'amplia l'azzurro dopo la tempesta, s'arrossa la nube dopo la notte, s'inargenta la pioggia dopo il temporale, splende il sereno ritornato,

v'leva lo sguardo il bambino, tratto a rivedere l'albero amico insieme con i colori belli:

*Forse un cipresso ancor coi bei colori*

E già vive il bambino l'andare e il venire delle stagioni, le quali recano a loro volta il mutarsi dei colori. Così l'inverno dal grigiore che sospinge alla dimora, la primavera dal vermiglio che chiama fuori, l'estate dal fulgore che invita alla gioia, l'autunno dallo sfumarsi che ricorda quanto poteva essere.

*cadon le foglie, e mutano colore*

Vi è qualche bambino che si ritira dagli altri, eleggendo il contemplare sopra il fare. Predilige la solitudine accanto alle foglie, che la natura gli porge, respirando il sole durante il giorno assorto e la luna durante la sera nostalgica. E può recarsi accanto all'acqua, che scorre per l'erba:

*ne' chiari fonti contemplava*

Vive così la bellezza d'immagini, che intende narrare poi alle carte, le quali sembra attendano la sua penna:

*Rivolgendo, e contemplando le carte*

Viene l'incanto d'uno sguardo, d'un ascolto, d'un respiro. Ma domanda, per essere narrato, lo studio severo di coloro che seppero scrivere nel modo più lucente ed armonioso. Già il bambino sapeva che può essere uno scritto ricco d'immagini, le stesse ammirate dalla finestra, nel giardino, in una siepe e di là da essa.

*pien d'immagini un sonetto*

Ed insieme con la vista, ecco l'ascolto di suoni, onde riesce pur musicale il vivere.

*un grato, un dolce suono*

Sono le voci melodiche nella dimora nobile, la voce sussurrata nella fronda verde, una voce sentita nella notte, la quale va spegnendosi lontana. Ed ecco il respiro soave, creato dalla brezza, la quale viene dai colli, giunge accanto, avvolge il volto lieto ed entra fresca nel cuore, il quale vi s'allieta.

*godo il fresco venticello*



# «Io ho una speranza più alta»: Giovanni Pascoli, Dante Alighieri e la cometa di Halley. Dal cielo alla poesia

ELISABETTA ZAMPINI

## *Abstract*

*After reading the article by historian Robert Davidsohn on «Marzocco», which placed Dante's exile in the same year as the cyclical appearance of Halley's comet, Giovanni Pascoli composed the ode Alla cometa di Halley. By comparing Davidsohn's writing and significant autograph notes, the ode shows an exemplary work of Pascoli's poetry as well as Dante becomes the inspiring model of every greater destiny. Pascoli's eminently poetic choice is a path of knowledge that includes hope.*

## I

Quando Giovanni Pascoli posò sulla scrivania l'ultimo numero del *Marzocco*<sup>1</sup>, avvertì il bisogno scrivere. Anzi, per usare le sue stesse parole, l'articolo dello storico tedesco Robert Davidsohn letteralmente «dittò» i versi dell'ode *Alla cometa di Halley*, comparsa solo due settimane più tardi nelle pagine della rivista<sup>2</sup>. L'ode dunque nasceva mentre l'anno 1909 volgeva al termine. Pascoli celebrava il suo cinquantaquattresimo compleanno e la cometa di Halley tornava a ravvisarsi nei cieli terrestri, dopo il consueto intervallo nei più lontani spazi celesti.

Era un tempo denso di partecipazione, pur attraversato dalla memo-

ria tragica del terremoto di Messina, sul quale il poeta era ritornato più volte con la sua voce e la sua presenza. Rilevata da Manara Valgimigli e ricordata da Mario Biagini, una lettera scritta dal poeta al portinaio della casa, dove aveva abitato nel periodo di insegnamento all'Università di Messina, rivela la grande umanità di Pascoli. Vi spiccano due righe finali. Accanto all'aiuto concreto, si unisce il dono d'un aiuto non tangibile ma tanto necessario e determinante nella vita e nella poesia: «Prendete queste cinquanta lire e dimenticate per un poco i vostri affanni e pensate che le rovine si empiono di fiori e che da questa sventura qualche bene ha pur da venire»<sup>3</sup>. Per quanto non sia frequente nelle riflessioni sulla poetica pascoliana, ecco dunque delinearsi la luminosità della speranza. Speranza poggiata su d'un senso, sinonimo di bene, il quale riguarda il singolo e l'universo insieme.

È il senso della nostra esistenza, quale diamante posto nel centro di noi stessi, che ci rassicura della nostra bellezza, ovvero del sorriso nell'anima per il mondo. Lasciano le nostre azioni migliori un effetto benefico sulla realtà, una traccia indelebile, come lo stagliarsi luminoso nello sciame della Via Lattea:

*Io poco voglio; pur, molto: aggiungere  
un punto ai mondi della Via Lattea,  
nel cielo infinito;  
dar nuova dolcezza al vagito*<sup>4</sup>.

## II

L'opera poco considerata e letta, *Alla cometa di Halley*, diventa specchio esemplare di questa persuasione intima. Esempio perché sorprende, come accade spesso al lettore appassionato di Pascoli, quando decida di addentrarsi nelle raccolte meno note. È il caso di *Odi e Inni* dove trova posto, per decisione postuma, l'ode dedicata a Dante Alighieri nell'anno del suo esilio. È stato l'anno della cometa, apparsa sopra il cielo di Firenze<sup>5</sup>.

*«Io ho una speranza più alta»*

Dante è la testimonianza umana più alta, che possiamo evocare dalla nostra natura migliore. È il nostro compito, o meglio, è la nostra possibilità di giungere «dove / giunge chi sogna»<sup>6</sup>.

La facoltà dell'immaginare appartiene di diritto al pensiero, così come la memoria, la fantasia, il desiderio, l'aspirazione, il sogno. Attitudine conoscitiva suggellata una volta per tutte, come un miracolo, nell'*Infinito* di Giacomo Leopardi<sup>7</sup>.

Giovanni Pascoli ha raccolto l'eredità leopardiana, insieme a quella dantesca, e ne ha fatto pietra certa della sua poesia ovvero della sua vita. Ha testimoniato così il perdurare di ogni esistenza di là dallo spazio e dal tempo.

Ecco la raccolta *Odi e Inni*. Pascoli vi offre una galleria d'umanità analogica, metaforica e dunque poetica.

La conoscenza è un cammino meraviglioso, il quale si nutre di somiglianze viste ed accolte. Nulla è privo di significato. Nulla è così lontano. E divengono allora maestri di vita l'allodola ed il fiore. Occorre lasciarsi guidare dagli uccelli del cielo e dai fiori dei campi:

*chiedi a la dolce allodola che ad ora  
ad ora per desio di miglior esca  
non voglia alzarsi ad incontrar l'aurora*<sup>8</sup>;

### III

Marina Marcolini ha colto nella poesia pascoliana questo «infinito intreccio di rapporti che unisce tra loro gli esseri viventi»<sup>9</sup> avvertendo nel contempo come il poeta abbia di fatto espresso «delle verità universali, dei lampi di rivelazione trovati nelle cose»<sup>10</sup>. Fiori, piante, animali e, nel caso di *Odi e Inni*, le vicende umane ammirevoli, così gli incontri reali, gli affetti, la vita:

*Le cose nella poesia pascoliana non sono solo la proiezione di una condizione interiore o di una fantasia; il visibile non si lascia assorbire del*

*tutto, resiste con tenacia. La natura, pianta o animale, è anche mistero, è ciò che si vede e ciò cui essa allude, semplicemente perché è viva*<sup>11</sup>.

Questa “tenacia” paradossalmente è anche la porta verso una visione unitaria, quel ritrovare se stessi in ogni cosa ed ogni cosa in se stessi. Ma con amore, rispetto, dolcezza, ammirazione, gratitudine, benedizione, lode. Come invita ancora Marina Marcolini, sentiamoci disponibili «a credere sul serio»<sup>12</sup> alla poesia di Pascoli.

A partire dalla dedica che accompagnava l'ode sul *Marzocco* del 9 gennaio 1910: «A R. Davidsohn, che ispirò, anzi ditto'». L'omaggio all'autore della monumentale *Storia di Firenze*<sup>13</sup>, che prendeva corpo proprio in quegli anni, comprende già la piena adesione dantesca nella parola “dittare”, indizio primo, che rinvia al canto XXIV del *Purgatorio*.

Pascoli intende dare suono a ciò che il brano ha dettato all' interiorità sua propria. Forse, ben più di quello che lo storico potesse mai prevedere.

L'occasione suggerisce dunque non solo la poesia, ma anche una poetica. Come il canto XXIV del *Purgatorio* è il canto di Firenze e della poesia, allo stesso modo l'ode pascoliana segue le stesse due direzioni, a favore della seconda. La storia, ben presto, rimane sullo sfondo mentre si staglia la visione di una figura umana, prima di tutto quella del poeta. E per tale via si giunge al punto senza tempo.

Maria Pascoli garantì che l'intenzione del fratello fosse quella di collocare l'ode *Alla cometa di Halley* nella nuova edizione di *Odi e Inni*. Ragioni poetiche e tematiche, coerenti con le altre composizioni, sembrano del tutto confortare questa decisione postuma: la presenza dantesca in controluce, ma soprattutto la comprensione poetica sulla storia.

Vale a chiarire quel passo memorabile della *Prefazione* ad *Odi e Inni*, scritta da Giovanni Pascoli il 21 febbraio del 1906. Le pagine introduttive vengono da Dante: il poeta ha da pochi giorni varcato il «mezzo secolo» della sua vita, avvilito nel pensiero, con il medesimo atto del volgersi in alto, verso una luce di conforto, eliotropia dell'anima. L'apice è raggiunto proprio dal poeta «tristo e nero», quando racconta la salita al colle, nei pressi della casa di Bologna, insieme cagnolino Gulì, fedele compagno.

Il poeta aveva accettato, non senza difficoltà, la cattedra che fu di Giosuè Carducci, nell'Università che fu della sua propria giovinezza. Si trova allora a considerare che cosa di buono e durevole abbia dato alla vita e che cosa potrà ancora egli fare. Non ci si stancherebbe mai di rileggere quel paragrafo, ogni volta con sorpresa, soffermandosi su ogni singola parola, sul movimento del viso, sull'ampliarsi dello sguardo, su ciò che la visione offre e quanto il poeta riesce a coglierli. E si ripete l'invocazione del salmista *Levavi oculos meos in montes, unde veniet auxilium mihi* (Ps. 120):

*Guardavo i ciottoli. Di lì a poco alzai gli occhi: una grande croce di sasso era avanti me. E io mi fermai a quella croce che è il grande segnacolo dell'umanità; dell'umanità che tale è in quanto rinunzia, in parte o in tutto, a ciò che par la legge di tutte le esistenze; alla lotta, vale a dire, per sé. Mi fermai, e mi volsi. La grande città si stendeva ai piedi di quella croce, e cominciava a due passi di lì; eppure pareva tutta quanta lontana: come se io la vedessi in sogno. Non la vedeva tutta, ma quanto vedeva, era essa, sì che pareva infinita. Una leggiera nebbia ondeggiava su lei, e s'indorava un poco al pallido sole invernale. Si distinguevano le grandi masse dei templi e le alte torri: proprio in faccia a me il sottile stelo dell'Asinella feriva di tra la nebbietta l'aria turchina. Qua e là un fioco e dolce suon di campane pareva la voce della poesia sull'immobilità della storia<sup>14</sup>.*

Non c'è dualismo, né contrasto. La poesia trascorre con il suo dolce suono sulla storia che è immobile, insoddisfacente. Mario Pazzaglia, con ascolto favorevole alla poesia di *Odi e Inni*, ne ha tratto «qualcosa di più di un patetico e tuttavia vano conforto». Un «presentimento, o illusione, ma in senso leopardiano, d'una creatività umana; d'una luce di là dall'essere per il nulla, forse inesistente, ma tuttavia movimento positivo della vita»<sup>15</sup>. La «lotta», ovvero la separazione, non è legge. Pare una legge, ci avverte Pascoli, ma non è. Non si tratta dunque di essere da una parte o dall'altra, in ogni campo dell'esistenza, ma di ascoltare «la santa giovinezza, la cara libertà dell'anima»<sup>16</sup>. E commenta Pazzaglia:

[...] *vivere, cioè, seguendone l'intima vocazione, anche se incomprendibile e non connessa a una diretta e concreta razionalità, intesi a costruire, a espandere il senso arcano della nobile, istintiva attesa di mete più alte*<sup>17</sup>.

Perciò le odi e gli inni si volgono sia a personaggi rilevati quanto a umili presenze. «Ogni forma d'eroismo umano è celebrata nel libro»<sup>18</sup> dove l'eroe è colui che segue in diverse circostanze la chiamata «nel cuore profondo»<sup>19</sup> a seguire l'intuizione di un maggior destino verso l'approdo incerto ma «riprova dell'appartenenza dell'uomo alla forza creatrice perenne della Natura»<sup>20</sup>, in vibrante consonanza: «Cerca stelle / più nuove, ignoti mari»<sup>21</sup>.

#### IV

Di fatto la storia si lascia guidare dalla speranza. Questo è il magistero di Pascoli. Il tesoro poetico che egli ravvisa in Dante, archetipo di civiltà fiorita dalla poesia. Per questa speranza un vecchio, giunto al limite della vita, sale su una collina nella luce dell'aurora, rende lode alla terra e pianta un albero per coloro che verranno. E nel duro inverno lo innaffierà «bel bello»<sup>22</sup>, ovvero con fiducia naturale. Il lungo ed esile stelo sarà il rigoglioso verde colmo di vita:

*e il vecchio, tra qualche anno,  
niuno dirà, Lo vidi:  
il suo grande albero vedranno  
che sarà tutto nidi*<sup>23</sup>.

Alcune parti dell'articolo di Davidsohn furono riscritte in forma di appunto su fogli che dicono oggi il lavoro del poeta<sup>24</sup>.

Il nuovo passaggio della cometa di Halley ispirò allo storico l'intervento sul *Marzocco*. Egli sosteneva infatti, basandosi su calcoli matematici, che la medesima cometa accompagnò Dante nel suo esilio. Se per lo storico questa coincidenza basta a se stessa, o quasi, per il poeta

invece la ciclicità stessa del fenomeno celeste ridona parola a Dante: come lui allora, così noi adesso. L'*exemplum* dantesco si rinnova, incoraggia, invita a narrare. Emerge dalle vicende storiche e diventa modulazione di motivi e temi senza tempo. Il dispiegarsi della sua eccezionale esistenza è accolto nell'adunarsi dell'universo in un bagliore di luce.

Pascoli trascrisse i fatti prodigiosi che sconvolsero il cielo, e che Davidsohn aveva rintracciato nelle cronache fiorentine<sup>25</sup>, quando nell'autunno del 1301 si attendeva con tensione crescente l'arrivo di Carlo di Valois, quale paciere fra i Guelfi bianchi e i Guelfi neri: le stelle radenti, i bolidi di colore intenso, la croce vermiglia (e Pascoli, accanto alla parola, traccia l'immagine di quel segno<sup>26</sup>) già presagivano i mezzi violenti della "pacificazione". Davidsohn sottolineava tale credenza, dal suo punto di vista superata: «I Fiorentini d'allora non dubitavano che il cielo prendesse parte agli avvenimenti della loro città, come gli Elleni con Omero credevano che gli Dei dell'Olimpo si appassionassero per le lotte dinanzi a Illio»<sup>27</sup>. Rassicurava inoltre sui progressi dell'astronomia che poteva finalmente spiegare tutti i fenomeni celesti che accompagnano il passaggio di una cometa, «Nulla di sorprendente, dunque:

*[...] veramente il cielo non faceva nessuno sforzo straordinario per avvisare di Fiorentini di allora degli orrori del loro prossimo avvenire, così come sappiamo che gli Dei non s'immischiavano nelle lotte cantate da Omero*<sup>28</sup>.

Il linguaggio dello storico si esprimeva per negazioni, ponendo in essere, di fatto, l'isolamento delle vicende umane dal pulsare cosmico: «nulla sorprende», «nessuno sforzo», «non s'immischiavano»<sup>29</sup>. Per contro, come accade spesso, da una negazione nasce nel poeta la nostalgia. Gli Dei erano davvero fuggiti? E che ne era stato di quella passione del cielo verso la terra? E dello stupore della terra verso il cielo? Giovanni Pascoli non poteva trovare verbo migliore di quel "dittare", significando ciò quel che nasceva in lui da quelle negazioni. Già la meraviglia, auro-ra della poesia, aveva preso per mano Omero nel *Fanciullino*.

Era, ed è, il fanciullo eterno, la giovinezza «conservata in cuore»: «E

sai ancora che io non ti credo, come fanciullo, così irragionevole, né stimo un perditempo l'ascoltarti quando detti dentro»<sup>30</sup>. La parola stessa è stupore e vola, splende, suona e reca «attorno l'anima di chi la emetteva dopo lunga silenziosa meditazione»<sup>31</sup> nel mattino del mondo.

Con quel dettato nel cuore «Cielo e Terra dicono qualcosa / l'uno all'altro nella dolce sera»<sup>32</sup>.

Piangeva il cielo alla morte del padre<sup>33</sup> e nel discorso tenuto all'Università di Bologna, *XV giorni dopo il cataclisma di Messina*, Pascoli apriva con la visione apocalittica dove «un astro o più astri si sgretolano in cielo»<sup>34</sup>. Nell'incessante movimento dell'universo, che conduce alla distruzione e al dissolvimento, il quale vale per l'uomo così come per le stelle, c'è qualcosa che non muore. È il fiore che germoglia dalle rovine. È un sentire, una forza, una vibrazione. È la speranza.

Lo dice Pascoli negli appunti autografi, rivolgendosi alla cometa di Halley:

*Di gelido terrore colpisce tutto.*

*Tu sei quella che Dante vide e ne ebbe il presagio  
della distruzione di Fiorenza e del suo bando:*

*ma non sapeva allora che l'esilio voleva dire l'immortalità.*

*L'immortalità?*

*Ma tu dici no: io posso cancellare il mondo se voglio*

*Dante e il suo poema.*

*Non però la sua speranza. Egli puro spirito»<sup>35</sup>.*

V

Pascoli volge in positivo il pensiero con cui Davidsohn, confortato dall'ormai prevedibile ritorno della cometa ogni 76 anni, si congeda dal suo scritto:

*Eseguiamo semplicemente la nostra brava moltiplicazione di 8 per 76  
e con un gesto secco mettiamo in disparte gli Dei ed i presagi siderei. È*

*«Io ho una speranza più alta»*

*vero che in tempi di tanta chiarezza matematica non potrebbe nascere una Poesia capace di abbracciare terra, cielo, inferno e Fiorenza. Ma se non abbiamo un Dante, abbiamo molti dantisti e se ci manca la fantasia d'una volta, siamo indubbiamente più forti nell'abbaco<sup>36</sup>.*

Nel nome di Dante, può riunire la poesia cielo e terra, con fantasia e sentimento. C'è un desiderio che torna e torna ancora, anche se sfugge alle brave moltiplicazioni ed ha le sue radici nella «realtà profonda della vita»<sup>37</sup>. A più riprese Pascoli, nei fogli preparatori all'ode, vi pone l'accento: «Io ho una speranza più alta di tutta la tua distruzione / Io vivrò quando tu avessi distrutto tutto»<sup>38</sup>. Questi appunti, purificati, confluiranno specialmente nel finale, nei versi più intensi dell'ode.

L'opera si apre con una descrizione cosmica e terrificata della «stella randagia» che sconvolge i cieli nel «folle andare»<sup>39</sup>. Prosegue poi con il ricordo di colui che, al pari della cometa, andava senza meta, bandito dalla sua patria. Legati da un comune destino errabondo, la cometa ora distrugge ed ora guida. Evocando i versi del primo canto della *Commedia*, la luce della cometa tocca la fronte del poeta. Il poeta è dunque salvo<sup>40</sup>. Pascoli ricapitola il cammino di Dante nella tre Cantiche e proprio l'opera dantesca è il frutto meraviglioso e impensabile dell'esilio. Dante abbraccia la morte e la supera:

*Stava. Egli solo nello spazio immenso  
Stava a te contro, a guardia degli umani,  
astro di morte. – Io mi son un che penso –*

*egli diceva – e sempre è il mio domani* <sup>-41</sup>.

Pascoli evoca la dichiarazione poetica di Dante, nel canto XXIV del *Purgatorio*<sup>42</sup>. E proprio su quella terzina poggia il verso pascoliano. Perciò il pensiero assume quel significato esteso che, già indicato da Dante, venne seguito da Leopardi: nell'esperienza interiore è colta la realtà, dalla quale emergono le parole della poesia. E dall'Amore nasce

l'opera. La creazione. Qualsiasi creazione. La figura di Dante è salda. Il modello infonde fiducia e forza. Egli sa di essere scriba d'Amore. Riconosce il senso della sua vita e della sua opera.

VI

L'ode si chiude con l'assunzione del poeta, della sua realtà personale, nell'istante senza tempo:

*Tu gli solcasti della tua minaccia  
La dura fronte: e il pensator terreno  
Le mani aperse ed allargò le braccia.*

*E immobilmente ascese tra il baleno  
Delle tue scheggie, ascese senza fine,  
come in un plenilunio sereno.*

*Già si frangean, col croscio di ruine,  
bolidi intorno; in polvere lucente  
ridotto il cosmo gli piovea sul crine.*

*Negli occhi aperti, accese e appena spente,  
morian le stelle. E Dante fu nessuno.  
Terra non più, Cielo non più, ma il Niente.*

*Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno<sup>43</sup>.*

Il poeta oscilla fra il Niente e il Tutto. E giunge al raggio. Al punto. L'Uno. Così l'esperienza umana, già sulle corde dell'infinito nell'esemplarità di Dante, si fonde nella dimensione cosmica che aduna in un solo punto il tutto, nella «stessa sorgiva dell'eterno crearsi del mondo»<sup>44</sup>.

Giovanni Pascoli giunge così ai confini del silenzio, dopo aver cer-

cato d'avvicinarsi a quella fonte eterna lungo tutto il sentiero poetico, con diversi accenti e suoni che lambiscono l'indicibile, per giungere alla lingua che più non si sa<sup>45</sup>, vibrazione primordiale della vita: luce.

Esce allora da ogni facile retorica l'invito appassionato di Pascoli che ancor oggi rintracciamo fra le *Note ad Odi e Inni*: «Siate degni di Dante, o figli di Dante!»<sup>46</sup>. Ovvero siate degni di voi stessi, custodite la «libertà dei palpiti del cuore»<sup>47</sup>. Anche quando questo palpito fosse nutrito non dalla certezza dell'abbaco ma dal tremolio della nostalgia<sup>48</sup> o dal passaggio improvviso di uno stormo di gru, verso misteriose mete<sup>49</sup>. Perché nella poetica dell'analogia tra il piccolo e l'immenso, che è via di conoscenza, ogni azione, ogni sentimento, ogni respiro è un'onda che si propaga nell'universo: «Un gesto, un grido che noi facciamo, si propaga per tutto, urta d'un moto, quanto si voglia impercettibile e inconcepibile, le stelle più lontane, fa oscillare l'universo [...]»<sup>50</sup>.

Per chiarire l'intensità di questa posizione del pensiero, basterà rileggere le parole pronunciate da Pascoli all'Università di Bologna durante le lezioni rivolte ai maestri elementari. Ricordando che ogni qual volta Pascoli parla del bambino rivela il poeta. Nel gioco i bambini diventano ciò che desiderano e gli stessi giocattoli sono trasformati dalla loro fantasia:

*Il bimbo fa intuizioni prima di saper fare concetti. Ci crede a queste trasformazioni? Non si può dire né sì né no. Non fa il ragionamento: non c'è la domanda nell'anima, se è vero o no: e quindi nemmeno la risposta*<sup>51</sup>.

Il poeta non fa la domanda, la vive. E, dunque, nei versi finali dell'ode *Alla cometa di Halley* il poeta non chiude con un "colpo secco" bensì apre alla poesia quale unione di cielo e terra, di storia e infinito. E se pur fosse tutto ciò una «fola», egli, «il Poeta, non se ne accorge»<sup>52</sup>.

*Riferimenti bibliografici*

Aida APOSTOLICO, *Progetti di poesie per Dante e figure dantesche tra gli autografi pascoliani*, «Rivista Pascoliana», 20, 2008, pp. 9-24.

Daniela BARONCINI, *Pascoli, l'astronomia e il nulla cosmico*, «Rivista Pascoliana», 27, 2015, pp. 87-100.

Salvatore BATTAGLIA, *La critica dantesca del Pascoli*, in *I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati, 1969, II, pp. 1153-1173.

Giovanni CAPECCHI, *La commedia del fanciullino. Le lezioni inedite del Pascoli alla Scuola Pedagogica di Bologna*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1, 1996, pp. 125-158.

Mario BIAGINI, *Il poeta solitario, Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Edizioni Corticelli, 1955.

Robert DAVIDSOHN, *L'esilio di Dante e la cometa di Halley*, «Il Marzocco», 52, 26 dicembre 1909.

Francesco FLORA, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, 7.ed., Milano, Mondadori, 1953, V, pp. 245-258.

—, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959.

Giovanni GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese 28-30 marzo 1958, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, III, pp. 35-74.

Giacomo LEOPARDI, *Canti*, a cura di Franco GAVAZZENI, 9.ed., Milano, Rizzoli, 2016.

Marina MARCOLINI, *La sapienza di Salomone: Pascoli poeta e botanico*, in Nadia EBANI (a cura di) *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte*, Atti del Convegno di studi pascoliani, Verona, 21-22 marzo 2012, Pisa, ETS, 2014, pp. 167-182

Giovanni PASCOLI, *Poesie varie*, 2.ed., Bologna, Zanichelli, 1914.

- *Prose*, a cura di Augusto VICINELLI, Milano, Mondadori, 1946.

- *Poesie*, a c. di Mario PAZZAGLIA, Roma, Salerno editrice, 2002.

- *Odi e Inni*, a cura di Francesca LATINI, Torino, UTET, 2008.

Mario PAZZAGLIA, *Appunti su Odi e Inni*, «Rivista Pascoliana», 17, 2005, pp. 139-158.

Maurizio PERUGI, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, «Studi di filologia italiana», 42, 1984, pp. 225-309.

#### NOTE

<sup>1</sup> Robert DAVIDSOHN, *L'esilio di Dante e la cometa di Halley*, «Il Marzocco», 52, 26 dicembre 1909.

<sup>2</sup> L'ode venne pubblicata sul *Marzocco* il 9 gennaio 1910 con la dedica: «A R. Davidsohn, che ispirò, anzi dittò».

<sup>3</sup> Mario BIAGINI, *Il poeta solitario, Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Edizioni Corticelli, 1955, p. 425.

<sup>4</sup> Giovanni PASCOLI, *Il fanciullino*, Prose, a cura di Augusto VICINELLI, Milano, Mondadori, 1946, Vol. I, p. 54, XIX, vv. 25-28.

<sup>5</sup> La prima edizione risale al 1906. La terza edizione del 1913 è accresciuta di otto odi, fra le quali *Alla cometa di Halley*, secondo il desiderio dell'autore attestato dalla sorella Maria Pascoli.

<sup>6</sup> *L'isola dei poeti, Odi e Inni*, vv. 51-52.

<sup>7</sup> «Ma sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo;», vv. 4-7. Franco Gavazzeni, a commento della lirica, regala un frammento fondamentale dello Zibaldone (7 dicembre 1820): «L'uomo non desidera di conoscere, ma di sentire infinitamente. Sentire infinitamente non può, se non colle facoltà mentali in qualche modo, ma principalmente coll'immaginazione, non colla scienza o cognizione, la quale circoscrive gli oggetti, e quindi esclude l'infinto», Giacomo LEOPARDI, *Canti*, a cura di Franco GAVAZZENI, 9.ed., Milano, Rizzoli, 2016, p. 270.

<sup>8</sup> *L'allodola, Poesie varie*, 2.ed., Bologna, Zanichelli, 1914, p. 198, vv. 10-12.

<sup>9</sup> Marina MARCOLINI, *La sapienza di Salomone: Pascoli poeta e botanico*, in Nadia EBANI (a cura di) *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte*, Atti del Convegno di studi pascoliani, Verona, 21-22 marzo 2012, Pisa, ETS, 2014, p. 169.

<sup>10</sup> Ivi, p. 181.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

- <sup>13</sup> Robert DAVIDSOHN, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, Berlin, Mittler, 1896-1908.
- <sup>14</sup> Giovanni PASCOLI, *Prefazione*, in *Poesie*, a cura di Mario PAZZAGLIA, Roma, Salerno, 2002, pp. 506-507.
- <sup>15</sup> Mario PAZZAGLIA, *Appunti su Odi e Inni*, «Rivista Pascoliana», 17, 2005, p. 143.
- <sup>16</sup> *Prefazione*, cit., p. 505.
- <sup>17</sup> PAZZAGLIA, *Appunti*, cit. p. 144.
- <sup>18</sup> *Ibid.*
- <sup>19</sup> *Al duca degli Abruzzi e ai suoi compagni, Odi e Inni*, v. 85.
- <sup>20</sup> PAZZAGLIA, *Appunti*, cit., p. 147.
- <sup>21</sup> *Inno degli emigrati italiani a Dante, Odi e Inni*, vv. 17-18.
- <sup>22</sup> *Il vecchio, Odi e Inni*, v. 28.
- <sup>23</sup> *Ivi*, vv. 21-36.
- <sup>24</sup> Il materiale autografo si trova oggi conservato nell'Archivio di Castelvecchio. Comprende dieci fogli con appunti, materiali preparatori e l'edizione a stampa: [http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&no\\_cache=1&objId=13011](http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&no_cache=1&objId=13011) (ultima consultazione: 22 luglio 2020). Segnatura: G.55.3.2. Titolo attribuito: "Alla cometa di Halley": materiale preparatorio e edizione a stampa.
- <sup>25</sup> Davidsohn fa riferimento agli scritti di Giovanni Villani, Dino Compagni e dello stesso Alighieri (*Convivio*, II, XIII, 22).
- <sup>26</sup> Foglio 6 degli autografi, cit., forse il foglio più interessante dei materiali preparatori.
- <sup>27</sup> DAVIDSOHN, *L'esilio*, cit., p. 1.
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> *Ibid.*
- <sup>30</sup> *Il fanciullino, Prose, cit., V, p.16.*
- <sup>31</sup> *Ivi*, p. 17.
- <sup>32</sup> *L'imbrunire, Canti di Castelvecchio*, vv.1-2.
- <sup>33</sup> «E tu, Cielo, dall'alto dei mondi /sereni, infinto, immortale, /Oh! d'un pianto di stelle lo inondi / quest'atomo opaco del Male», *X agosto, Myricae, vv. 21-24.*
- <sup>34</sup> PASCOLI, *Prose*, cit., p. 488.
- <sup>35</sup> Foglio 6 degli autografi, cit.
- <sup>36</sup> DAVIDSOHN, *L'esilio*, cit., p. 1.
- <sup>37</sup> PAZZAGLIA, *Appunti*, cit., p. 156.
- <sup>38</sup> Foglio 4 degli autografi, cit.
- <sup>39</sup> *Alla cometa di Halley, Odi e Inni*, I, vv. 1-2.
- <sup>40</sup> «E dagli abissi uscita allor, Cometa / tu fiammeggiavi lunga all'orizzonte. /

Udiva il suon lontano di compieta, / che par che pianga. / E lo toccasti in fronte», Ivi, II, vv. 23-26.

<sup>41</sup> Ivi, V, vv.62-65.

<sup>42</sup> «Io mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando», vv. 52-54.

<sup>43</sup> *Alla cometa di Halley, Odi e Inni*, VI, vv. 66-78.

<sup>44</sup> Francesco FLORA, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, 7.ed., Milano, Mondadori, 1953, V, p.253.

<sup>45</sup> «Oh! se rondini rondini, anch'io... / Voi cantate forse morti eroi, / su quest'albe, dalle vostre altane, / quando ascolto voi parlare tra di voi / nella vostra lingua di gitane, una lingua che più non si sa», *Addio!*, *Canti di Castelvecchio*, vv. 13-18.

<sup>46</sup> La nota accompagna l'inno *Al re Umberto*, sempre in *Odi e Inni*. Traggio la citazione da *Poesie*, a c. di Mario PAZZAGLIA, Roma, Salerno editrice, 2002, p. 750.

<sup>47</sup> Ivi, p. 749.

<sup>48</sup> Cfr. Giovanni GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese 28-30 marzo 1958, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, III, pp. 35-74.

<sup>49</sup> «Sono passate... Ma la testa alzava / dalla sua pietra intento il pellegrino / a quella voce, e tra la nebbia cava / riprese il suo bordone e il suo destino: / tranquillamente seguì il cammino / dietro lo squillo che vanía laggiù», *In cammino, Myricae*, vv. 31-36.

<sup>50</sup> *La messa d'oro, Prose*, cit., X, p. 278.

<sup>51</sup> Nella *Lezione ottava* (28.4.1907) del Corso pedagogico in Maurizio PERUGI, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, «Studi di filologia italiana» XLII, 1984, pp. 298-299.

<sup>52</sup> *Lezione settima* (1909-1910) del Corso pedagogico, in PERUGI, *James Sully*, cit., p. 306.



# Un'amorosa confidenza con le opere e con gli autori. La Biblioteca Ida Borletti e *Il Carosello* in Società Letteraria

DONATELLA BONI

## *Abstract*

*After the end of World War II, foreign books and magazines were considered by intellectuals as being cultural tools to "deprovincialize" Italy, free from fascist censorship. The article tells the story and examines the composition of the "Ida Borletti's collection" kept at the Società Letteraria of Verona. Much of the collection once belonged to "the Carosello library", active in Milan between 1946 and 1956 by the will of Countess Ida Borletti. In the Società Letteraria there are a few hundred of the books once selected by the Carosello to keep alive the interest in the new international culture, literature, philosophy, and politics.*

Negli ordinatissimi magazzini della Società Letteraria, lo sguardo deliziato dello studioso può essere incuriosito da un alto scaffale con eleganti volumi, rilegati in tela azzurra, verde o rossa e scritte in caratteri oro sui dorsi. Questa collezione, catalogata e contrassegnata nell'Opac ABV<sup>1</sup> dalla nota "Biblioteca Ida Borletti", ha più di una storia da narrare, con protagonisti interessanti nel panorama culturale italiano del secondo Novecento.

### 1. Una giostra di lettori

L'oggetto letterario è come «una strana trottola che esiste solo quando è in movimento», scrisse Jean-Paul Sartre: vale a dire che i libri non servono a nulla se sono fermi e chiusi ma, proprio come il giocattolo infantile, quando “girano” di mano in mano generano piacevoli esperienze di svago e di condivisione del sapere. Un'idea simile doveva ispirare il curioso *ex libris*, che contraddistingue la grande maggioranza dei volumi della Biblioteca Ida Borletti. Il disegno, opera di Giuseppe Novello<sup>2</sup>, rappresenta una giostra dove leggono comodamente seduti personaggi adulti (tre uomini e una donna). Una graziosa sirena, al di sopra della giostra, sorregge un libro con la coda. Alla base della figura è scritto “il carosello” in lettere corsive, tutte minuscole. Una grafica dal tono leggero e ironico, stampata con inchiostro arancione o rosso.

Cos'era, cosa ha rappresentato *Il Carosello*? I libri contraddistinti dall'immagine appena descritta facevano parte di una biblioteca circolante<sup>3</sup>, attiva dalla primavera del 1946 e per dieci anni a Milano al civico 9 di via San Pietro all'Orto. *Il Carosello* fu una delle numerose iniziative di Ida Borletti, figlia di Senatore, donna impegnata nel mondo della cultura e della beneficenza. Fu, in particolare, rivolto alla “sprovincializzazione” del nostro Paese<sup>4</sup>, finalmente libero dalla censura fascista e dal blocco dei confini imposto dal regime. Il nucleo librario giunto in Società Letteraria è una sezione esigua di ciò che *Il Carosello* raccolse nel tempo, ma include qualche centinaio di quei titoli all'epoca selezionati per tener vivo l'interesse ai nuovi problemi della cultura italiana e straniera, con libri italiani, francesi, inglesi e americani: classici, moderni e recentissimi<sup>5</sup>.

### 2. Noi siamo le signore

*Il Carosello* fu un progetto al femminile, sia nell'organizzazione che nelle frequentazioni; a seguito di questa iniziativa Ida Borletti nel 1948 fu eletta Presidente del rinato Soroptimist club Milano Fondatore<sup>6</sup>. Tra

i documenti nell'archivio del club vi è il dattiloscritto di un discorso pronunciato nell'aprile del 1963, ove Ida Borletti ricordò:

*Entrai al club allora come Biblioteca circolante Il Carosello, [...] nato dopo la guerra per soddisfare un'esigenza intellettuale del momento, dopo tanto silenzio della letteratura degli altri paesi e tanta censura del nostro*<sup>7</sup>.

Nel luglio del 1948, un gruppo di professori dell'Università statale della California, che viaggiavano per l'Europa per studiarne i problemi politici economici e sociali furono invitati dall'A.N.D.E. (Associazione Nazionale Donne Elettrici) a visitare l'Accademia di Brera, per poi riunirsi «nell'ospitale sede del *Carosello* per uno scambio di vedute e un rapido sguardo ai problemi sociali e assistenziali del momento»<sup>8</sup>. *Il Carosello* fu anche un circolo culturale molto attivo, con numerose mostre d'arte che esposero, tra l'altro, disegni di Mariette Lydis, le grafiche di Colette Cacciapuoti Rosselli e i dipinti delle artiste venete Carmen Micon e Paola Martano. Il 17 maggio 1955 alla domanda «Il meglio di questo secolo è donna?» risposero, in una conferenza, Milena Milani, Anna Maria Ortese, Fernanda Pivano, Rosita Strehler e altre scrittrici e giornaliste<sup>9</sup>. Tra le frequentatrici del circolo c'era anche Carla Porta Musa, che racconta *Il Carosello* come:

*Una biblioteca unica a Milano, e forse anche in Italia. La frequentavano giovani studiosi, scrittori, letterati e persone anche anziane, amanti della lettura o desiderosi di ascoltare e imparare. Allestita con gusto raffinato, si poteva sostare a leggere o prendere in prestito le novità italiane e straniere di cui la biblioteca si teneva aggiornata. Spesso era la stessa Ida che accoglieva gli appassionati lettori e gli immancabili "curiosi" [...]. Ma al Carosello neppure i fiori mancavano, disposti con armonia su tavolini o scaffali, per rendere più accogliente il ritrovo, fatto per soddisfare gli intellettuali, o desiderosi di diventarlo. E non mancava la tazza di tè o di caffè, ottima e fumante*<sup>10</sup>.

Come co-fondatrice, insieme a Ida Borletti, viene segnalata dal Gior-

nale della Libreria Matelda Cozzani, traduttrice, figlia dell'editore e poeta Ettore Cozzani<sup>11</sup>.

Va tuttavia ricordato *in primis* il nome di Silvia De Rosa Tardini, già moglie di Vito Mussolini, donna colta e capace di parlare fluentemente l'inglese e il francese. L'incontro con Ida Borletti avvenne grazie all'avvocato milanese Renato Cigarini, comune amico, che segnalò questa madre di tre figli, dalla parentela decisamente "ingombrante" e in situazione problematica. Silvia De Rosa divenne così la bibliotecaria del *Carosello*, incarico per il quale mostrò di essere la persona ideale, affiancata di tanto in tanto dall'amica Alida Angeli<sup>12</sup>. A ricordarla è il figlio Claudio, che nel memoriale *Juniores* la descrive intenta nel suo lavoro in una sala:

*A dir poco meravigliosa e insieme arcana, suggestiva. [...] E, a parte delle imponenti finestre vestite di bianchi tendaggi [...] tutte le pareti erano fatte di alti scaffali e quindi di libri, ma la cosa più eccitante era forse una scala a chiocciola [...] che portava a un largo soppalco, con un'altra infilata di scaffali*<sup>13</sup>.

Dall'alto del soppalco la biblioteca appariva come:

*Un bellissimo spazio [...] luminoso ed esclusivo per maggiorenti e critici, per letterati e giornalisti, impresari e galleristi, stilisti e artisti, modelle e indossatrici, addetti ai lavori ma non solo, come per tante, tantissime signore desiderose di essere à la page anche con le gazzette e le riscoperte letterarie e non solo con la Hollywood di quegli anni narrati in technicolor*<sup>14</sup>.

Tra le giovani utenti della fornitissima sezione riviste vi era anche la figlia di Silvia De Rosa, Maria Vittoria Backhaus, che fa risalire le origini della sua lunga carriera nel campo della fotografia anche alla disponibilità al *Carosello* di periodici illustrati, soprattutto, nel suo caso, inglesi e americani.

Insomma, nella Milano del dopoguerra le donne trovavano luoghi e

associazioni per dare seguito a ciò che, nelle parole di Ida Borletti, era «un gran fervore di idee, di sogni ed un grande entusiasmo»<sup>15</sup>.

### *3. Messaggi d'arte e di cultura*

Nelle sale del *Carosello*, la fotografia fu anche l'argomento di una serata con Fosco Maraini (etnologo e padre della scrittrice Dacia) che nell'aprile del 1949 raccontò il suo viaggio «con la macchina fotografica dalla Sicilia all'Asia». Tra il 1954 e il 1955 a organizzare gli eventi fu Giansiro Ferrata (critico letterario, tra i fondatori di *Solaria*), con partecipanti come Elio Vittorini, Sergio Solmi e Alfonso Gatto e, nel novembre del 1954, Dino Buzzati, presentato da Orio Vergani. Al *Carosello* si tennero conferenze su vari temi, dal cinema neorealista alla musica contemporanea: tra i protagonisti Remo Cantoni, Franco Fortini, Morando Morandini. Walter Chiari partecipò a una memorabile conversazione su Milano e la letteratura<sup>16</sup>.

Grande attenzione era riservata al teatro, con convenzioni per i soci con il Lirico, il Nuovo, il teatro di via Manzoni, l'Odeon, l'Olimpia, il Sant'Erasmus. Da ricordare è la collaborazione con l'allora nascente compagnia dei *Rabdomanti* fondata da Angelo Gaudenzi, che «scovava i nuovi autori di teatro, come i cercatori d'acqua scoprono le sorgenti nascoste o i rivoli sotterranei»<sup>17</sup>. L'idea di Gaudenzi era sostituire la messa in scena con la lettura interpretativa, rappresentabile in spazi più ristretti rispetto ad un teatro vero e proprio. Con Ferrata, *Il Carosello* ospitava così ogni due settimane *reading* di lavori teatrali, perlopiù inediti<sup>18</sup>. Clara Monesi, Presidente della compagnia, ricorda la Milano di allora, che aveva appena sgomberato le macerie degli edifici distrutti, con le mense dell'assistenza comunale e la povertà dilagante, ma anche il desiderio di ricostruire, di rinnovare, di ritrovarsi.

Queste le parole di Alfonso Gatto, grande amico di Ida Borletti, in una brochure promozionale delle attività in programma per l'anno 1954:

*Un "salotto" ove circolavano idee, nomi e messaggi d'arte e di cultura,*

*un'affezionata brigata di amici e una famiglia di lettori. Una biblioteca circolante, per la prima volta in Italia, e sull'esempio dei migliori gabinetti di lettura europei, non era più un'oscura bottega di libri da dare in prestito, ma un luogo di convegno ideale ove era possibile appagare la propria curiosità intellettuale e ricevere in un ricambio continuo di idee e di giudizi, indirizzi e consigli per le proprie letture, un'amorosa confidenza con le opere e con gli autori. [...] Il Carosello, alieno da interessi o da ideologie di parte, vuole ospitare nella sua sede, poeti, artisti, scrittori, uomini di cultura che ripropongono in termini di conversazione e di dibattito, nel suo stesso farsi, il messaggio di vita e di verità dell'uomo moderno. Il libro, alla cui circolazione si resterà sempre intenti, l'opera di pittura e di scultura, la musica, il teatro, puntualmente portati alla conoscenza e alla discussione, saranno i veri soggetti e i protagonisti delle serate o dei pomeriggi da passare insieme, raccolti intorno al fuoco propizio di un amore sincero per la cultura e per l'arte<sup>19</sup>.*

#### *4. La biblioteca circolante*

Se potessero parlare, i libri del *Carosello* custoditi in Società Letteraria racconterebbero quindi momenti davvero speciali della Milano del dopoguerra. D'ora in poi saranno quindi i veri protagonisti di questo articolo, nel loro percorso fino alla Società Letteraria. Nell'autobiografia *Una vita*, Ida Borletti racconta l'inizio dell'avventura:

*Cominciai a raccogliere libri italiani, tra cui i classici e mi abbonai a riviste di molti Paesi. Poi aggiunsi, caricando a volte la mia cabina del vagone letto di valigie e di casse contenenti libri, la letteratura inglese, americana, francese, i poeti della Resistenza, i poeti del dolore e della speranza, come Vercors, Steinbeck<sup>20</sup>.*

In un catalogo alfabetico per autore dei volumi del 1948<sup>21</sup> si legge che, almeno agli inizi, la biblioteca era organizzata nelle seguenti sezioni:

LINGUA ITALIANA

Narrativa (romanzi, novelle, racconti, prose d'arte)

Gialli

Storia – Politica – Biografie (memorie, diari, carteggi)

Saggi – Critica – Filosofia – Religione

Teatro – Poesia – Arte – Musica

Cultura generale

LINGUA FRANCESE

Oeuvres d'imagination (romans – nouvelles – etc.)

Romans policiers

Histoire – Politique – Biographies (memoires – journaux – etc.)

Essais – Critique – Philosophie – Religion

Théâtre – Poésie – Art – Musique

Sciences – Voyages – Culture Generale

LINGUA INGLESE

Fiction

Murder

No-Fiction

Classical – Poetry – Drama<sup>22</sup>.

Le prime due sezioni erano più ricche, mentre la terza era meno fornita.

Nel 1950 il *Giornale della Libreria* descriveva *Il Carosello* come allestito «in locali predisposti a ciò durante la costruzione dell'edificio» e lo recensisce come «una biblioteca circolante di tipo del tutto nuovo, arredata e ornata con signorile buon gusto e sicura praticità»<sup>23</sup>. Si contavano allora novemila volumi, e una ricca e apprezzabile offerta di riviste culturali italiane e straniere. Sono anche ricordati un reparto interno per le rilegature «dalle più semplici a quelle d'arte» e una «vetrina del regalo con oggetti antichi e moderni»<sup>24</sup>.

Nel 1954, il Direttore responsabile Silvia De Rosa dichiarava:

*La biblioteca comprende quattro sezioni di libri, classici e novità. Italiane, francesi, inglesi ed americane, in lingua originale e tradotti, con una disponibilità di quindicimila volumi, tutti rilegati. Presso la segreteria potrà essere effettuata l'iscrizione al Circolo, con il diritto ai soci di frequentare per un anno la sala di lettura per le riviste, tutti i giorni della settimana esclusa la domenica e, nelle serate del martedì e del mercoledì e venerdì, così pure per gli abbonamenti per la lettura dei libri, annuali, semestrali, trimestrali e mensili. I libri potranno essere ritirati e cambiati anche tutti i giorni<sup>25</sup>.*

Era quindi menzionata la sezione di americanistica, distinta come “quarta sezione” dal generico “lingua inglese”.

Daniela Brunelli, attingendo alle fonti conservate nell'Archivio della famiglia Borletti al centro APICE<sup>26</sup> di Milano, riporta i seguenti dati sul posseduto nel 1956, cioè quando Ida Borletti chiuse *Il Carosello* e ne cedette il patrimonio:

*Al momento della chiusura, la biblioteca del “Carosello” constava di ben 10.797 volumi di cui 5.065 classici in lingua italiana, 3.600 in lingua francese, 2.132 in lingua inglese e, probabilmente non un caso, solo 117 in lingua tedesca. Fra i titoli dei periodici in abbonamento si trovano elencate diverse annate di: Mercure de France, La revue de Paris; The Strand, The Musical Quarterly, Partisan review, Esprit; Horizon, Hommes et mondes, Les Temps modernes; The Readers's Digest<sup>27</sup>.*

Nel già citato discorso del 1963 al Soroptimist Club Milano Fondatore, Ida dichiarò di aver lasciato la biblioteca dopo dieci anni di «simpatica attività», visto che a poco a poco le «esigenze del dopoguerra si scioglievano nella vita normale. Con i libri di tutto il mondo a portata di tutti, a prezzi popolari, non c'era più un vuoto da riempire e il Carosello mi parve non avere più ragione di essere»<sup>28</sup>.

A portare avanti un progetto analogo fu Silvia De Rosa, che tenne con sé una parte dei libri e delle riviste<sup>29</sup> e ricreò una biblioteca cir-

colante prima in via S. Andrea 8/A, poi in via Manzoni n. 41 (Palazzo Borromeo) e infine in via Solferino 9<sup>30</sup>.

Risulta poi che Ida Borletti vendette circa 5000 volumi al Circolo culturale della Rinascente (in una trattativa mediata da avvocati, tra i quali figura il già nominato Cigarini), altri li regalò a biblioteche milanesi e, infine, ne portò con sé «qualche migliaio» nella sua nuova residenza<sup>31</sup>: Villa Idania, edificata a Garda sul terreno allora chiamato Campiani.

### *5. Ricordi di Villa Idania*

Raccontiamo ciò che segue con le parole della stessa Ida Borletti:

*La chiusura del Carosello coincideva con l'inizio di una nuova vita: moglie di un artista, decisi tanto mio marito che io, di vivere la maggior parte del tempo in campagna e, avendo con grande fortuna trovato un pezzo di terra stupendo che domina sul lago di Garda, pensammo subito di far partecipare il maggior numero di persone a questa nostra fortuna. Così incominciai la mia piccola scuola di giardinieri e iniziammo anche una ceramica artistica con due forni, un tornio, un artigiano ceramista e due o tre ragazzi<sup>32</sup>.*

Ida aveva sposato nel 1956 in seconde nozze lo scultore Michael Noble.<sup>33</sup> Un ricordo romantico del nuovo inizio è nell'autobiografia *Una vita*: «Mi rivedo porgergli i libri, rivedo lui arrampicato sulla scala a disporli negli scaffali; a collocare i quadri, le litografie, i disegni che chiedo per chiodo appendemmo alle pareti»<sup>34</sup>. La villa fu sede di un'altra avventura culturale di grande spessore, non solo perché a frequentarla furono, tra gli altri, personaggi come Igor Markevitch, Igor Stravinski, Stefan Zweig, Salvatore Quasimodo e Indro Montanelli.

Per Ida Borletti ogni privilegio personale trovava senso nella condivisione con i meno fortunati: nel desiderio di istruire ad un mestiere ragazzi senza famiglia o in situazioni di disagio, fondò così a Villa Idania una scuo-

la gratuita dove si insegnavano i fondamenti dell'agraria e del giardinaggio e si davano lezioni di italiano e di cultura generale (chissà, magari con qualche lettura dell'ex biblioteca circolante...).

Il giardino di Ida e il laboratorio di Michael erano il fulcro del progetto. Tra il 1957 e il 1963 Noble ebbe infatti l'idea di introdurre l'arte nei programmi di cura dell'ospedale psichiatrico provinciale di Verona, in collaborazione con il personale medico. I pazienti furono anche condotti a Villa Idania, ove a poco a poco nacque un «atelier senza sbarre, con le porte aperte e le rose rampicanti, in contrasto con l'atmosfera tetra del manicomio»<sup>35</sup>. L'artista scultore Pino Castagna era figura chiave in questo progetto di arte-terapia<sup>36</sup>.

La comunità si sciolse nel 1963, proprio l'anno del citato discorso al Soroptimist. Il matrimonio con Michael Noble entrò in una crisi progressiva. Ida Borletti restò a Villa Idania fino a novembre 1993. Daniela Brunelli narra che, proprio allora:

*Con il terzo marito, l'americano Crane Haussamen, si trasferì [...] a Bardolino. In questa occasione, dovendo drasticamente ridurre il mobilio e gli oggetti raccolti in tanti anni vissuti intensamente, affidò all'amico di sempre Pino Castagna quei 900 titoli*<sup>37</sup>.

Fu dunque Castagna a raccogliere parte di quei libri che erano stati amorevolmente disposti sugli scaffali all'inizio della "bella storia" di Villa Idania, compresi quelli dell'ex *Carosello*. Sempre di Castagna fu l'idea di contattare l'allora Presidente della Società Letteraria di Verona, Giambattista Ruffo, chiedendo se il Sodalizio fosse interessato ad acquisire ciò che restava di una collezione dall'illustre passato<sup>38</sup>. Incaricato del ritiro dei volumi fu il bibliotecario Leone Zampieri, che si recò a casa di Castagna con un furgone reso disponibile da un obiettore. La collezione fu poi spostata dalla sede centrale della Società Letteraria nel maggio 1994, in occasione dei lavori di rifacimento del tetto<sup>39</sup>: da un documento relativo al trasloco sappiamo che la "Donazione Contessa Borletti" era composta da trenta scatole, che nel 1997 risultavano essere provvisoriamente collocate nel deposito di via Bertoni<sup>40</sup>. Nel 2004, erano invece purtroppo nel magazzino 24, dove, disgra-

ziatamente, si sviluppò un terribile incendio, ferita insanabile nella storia del Sodalizio veronese<sup>41</sup>. Dopo il recupero, fu completata la catalogazione: la buona notizia è che, a quanto pare, il lascito pare essersi salvato tutto, anche se qualche volume potrebbe essere ancora collocato “fuori posto”, vista la complessità del salvataggio e della ricollocazione post incendio<sup>42</sup>.

### *6. La Biblioteca Ida Borletti in Società Letteraria*

La collezione che si trova in Letteraria è quindi una sezione di ciò che del *Carosello* Ida Borletti volle portare con sé nel 1956. A questi si aggiungono altri libri, non appartenuti alla biblioteca circolante, ma ugualmente provenienti da Villa Idania<sup>43</sup>.

Le etichettature poste con la catalogazione del 2004 tendono oggi a staccarsi dalle legature in tela e sarebbe da prevedere un intervento per la loro sostituzione. La collocazione in doppia fila, inoltre, non agevola la consultazione. I libri danneggiati dai liquidi di spegnimento dell'incendio sono una cinquantina circa, posti sottovuoto in apposite custodie. Tra questi due romanzi di Gustave Flaubert pubblicati da *Editions de Chuny* nel 1943 e nel 1939 (*Madame Bovary* e *L'éducation sentimentale*), una copia di *Les amitiés particulières* di Roger Peyrefitte (Flammarion, 1945), e un volume Collins delle *Stories* di Oscar Wilde, non datato, ma probabilmente del 1931.

I libri dell'ex *Carosello* sono riconoscibili, oltre che dall'ex libris, anche da un bel timbro a secco, solitamente sul frontespizio, che riproduce in corsivo minuscolo la scritta del logo, posta ad arco sulla parola “Milano” in stampatello maiuscolo. Sul retro del foglio di guardia posteriore si legge un numero, quasi sicuramente di inventario, perlopiù scritto a mano dalla medesima grafia e poi, nei volumi degli anni '50, applicato con un timbro. I libri editi nel 1955 (tra gli ultimi acquistati) riportano cifre comprese tra 10.000 e 11.000<sup>44</sup>.

Contrariamente a quanto dichiarato nella brochure del 1954 sopra citata, i libri non erano tutti rilegati. Per alcuni pare evidente che fossero

semplicemente state rimosse le sovraccoperte. Per altri, in percentuale ridotta, si possono apprezzare le grafiche delle legature originali.

Sulla parte interna della copertina non è raro trovare piccoli adesivi colorati con il nome dei fornitori: la “Librairie Française et étrangère Galignani” di Parigi ancora attiva, la “Leonard’s” di New York, “Melisa” di Losanna, “The Lion Bookshop” di Roma (Fondata nel 1945 in via del Babuino da un gruppo di signore inglesi), “Henry Sotheran” a Londra (tuttora esistente). Anche molte di queste realtà avrebbero storie da raccontare, e sarebbe interessante trovare nei loro archivi tracce dei rapporti con *Il Carosello*. L’idea originale di Ida Borletti era, ricordiamo, aggiornare con la maggior rapidità possibile i lettori sulle novità librarie dei principali Paesi del mondo: incaricatasi personalmente all’inizio di selezionare i libri, in seguito «nominò corrispondenti negli Stati Uniti, in Francia, in Spagna, in Svizzera e altrove affinché le fornissero rapide segnalazioni»<sup>45</sup>.

La “Biblioteca Ida Borletti” in Società Letteraria offre inoltre pubblicazioni di interesse per gli estimatori della storia dell’illustrazione. Tra gli artisti troviamo Violette “Princesse” Jadéja, con i suoi *Contes pour faire rêver les petits et les grands* (L’écureuil, 1937). Grafiche apprezzabili sono anche quelle di Henry Koerner per *Tracy’s Tiger* di William Saroyan (Doubleday, 1951), di David Langdon per *Shakespeare and Myself* di George Mikes (Wingate, 1952), di William McLaren per *Laughter on the Stairs* di Beverley Nichols (Cape, 1953). Bellissima a mio avviso l’edizione illustrata di *Mary Poppins* di L. P. Travers, con disegni di Mary Shepard (The Albartross, 1947). La collana Albartross è ben rappresentata<sup>46</sup>, e si possono ritrovare alcune delle copertine originali disegnate da Giovanni Mardersteig.

Riguardo ad alcuni fra i contenuti per la “sprovvincializzazione”, per la politica troviamo ad esempio *Les pages immortelles de Marx* scelte e commentate da Léon Trotzki (Correa, 1947) o *World Communism Today* di Martin Ebon (Whittlesey House, 1948); per la religione *La pensée de Mahomet* con testi commentati dallo storico Mohammed Ali e *La pensée de Gotama, le Bouddha* presentato e annotato da Ananda K. Coomaraswamy et I. B. Horner, entrambi editi da Correa nel 1949.

Le versioni in inglese e in francese permettevano letture di autori non

ancora tradotti in italiano come Hanama Tasaki o Kai Chiang Tagore. Significativa e apprezzabile, con la rilegatura originale, l'edizione del romanzo *The Yellow Storm* del cinese Lau Shaw (Harcourt, Brace & Co, 1951).

Non mancavano comunque autori allora al centro del dibattito letterario come Jean-Paul Sartre o Albert Camus; significativa in proposito la prima edizione (Sagittaire, 1947) di *Arcane 17* di André Breton.

Della sezione "murder" dovevano far parte romanzi *hardboiled* come *The Thin man* (Penguin Books, 1934) e *The Maltese Falcon* (Modern Library, 1934) di Dashiell Hammett, quest'ultimo con l'annotazione "giallo" scritta a mano sull'ex libris di Novello. Apprezzabile, anche se priva di sovraccoperta, la prima edizione del 1937 *Serenade* di James Cain (Knopf), nella legatura originale.

Dei libri di Villa Idania non provenienti dal *Carosello* alcuni riportano annotazioni o dediche interessanti, come quella di Lisa Sergio, che l'11 maggio 1970, donando la biografia di Anita Garibaldi da lei scritta e intitolata *I am My Beloved*, annotava: «Per Ida Borletti, che per essere 'risoluta' mi ricorda Anita».

## 7. Condividere per ripartire

Risoluta, certo, Ida Borletti lo fu. «Lavorerai tanto che ti ammalerai», sembra le avesse aveva predetto una zingara quando era ancora ragazzina: *Il Carosello*, frutto di una «immensa mole di lavoro» sembrò realizzare tale profezia, insolita per una fanciulla della buona società<sup>47</sup>. Dalla biblioteca circolante agli atelier di Villa Idania, questa nobildonna dall'instancabile operosità fu decisa a condividere i "privilegi" a lei donati dalla sorte: dall'accesso libero alla lettura sperimentato in Svizzera mentre l'Italia soffriva la censura fascista al potere benefico di un giardino fiorito affacciato sul Garda. «Le belle storie non finiscono mai»<sup>48</sup>, soprattutto quando hanno lasciato il segno arricchendo e migliorando la vita del prossimo – e molte realtà o persone ricordano il passaggio di Ida Borletti nel "mondo delle cose utili".

La giostra del *Carosello* sembra pronta a ripartire, come la trottola di

Sartre, ogni volta che si estraе dallo scaffale uno dei libri con il bel logo di Novello, così rappresentativi della loro epoca da costituire un vero viaggio nel tempo. Chiunque conosca la Società Letteraria di Verona noterà le evidenti somiglianze tra la stazione di partenza e quella di arrivo di tali volumi: per l'ispirazione ai migliori gabinetti di lettura europei, per le collezioni internazionali, per l'ambiente esclusivo e stimolante dove incontrarsi, per l'ampia disponibilità di riviste, per le iniziative dedicate alla conoscenza e alla discussione. È quindi naturale pensare che l'intuizione di Pino Castagna sia stata felice, e la salvezza dei volumi dall'incendio fortunata. Sarebbe interessante rintracciare i restanti volumi del *Carosello*, facilmente riconoscibili dalle caratteristiche sopra ricordate, o poter ricostruire il catalogo definitivo della biblioteca, per avere una visione non parziale dei titoli all'epoca selezionati per la "sprovincializzazione". Mi sembra importante comunque, specie in questo strano momento storico, evidenziare un altro valore intrinseco alle iniziative di cui si è narrato: dopo un trauma, personale o collettivo, condividere cultura e sapere oltre i confini geografici e sociali aiuta a ripartire con idee nuove e a "spiccare il volo" verso un ritrovato benessere.



Figura 1. Il logotipo del *Carosello*, opera di Giuseppe Novello, riprodotto come *ex libris* per i volumi appartenuti alla biblioteca circolante.

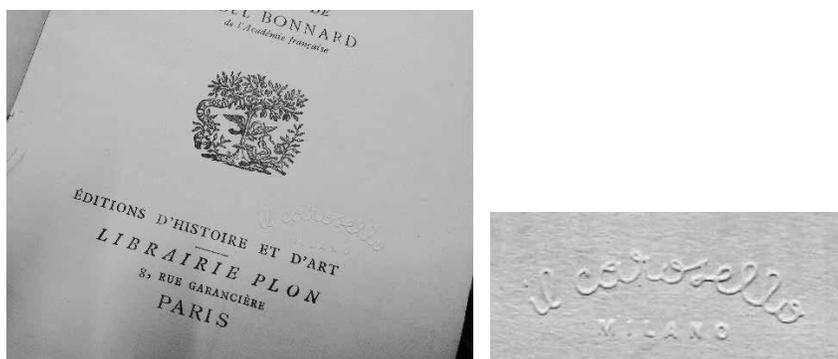


Figura 2. Il timbro a secco applicato sul frontespizio dei volumi del *Carosello*.



Figura 3. Particolare di uno degli scaffali riservati alla Biblioteca Ida Borletti presso la Società Letteraria di Verona. Sono riconoscibili le caratteristiche legature in tela e due dei libri posti in custodia “sottovuoto” dopo il recupero dall’incendio del 2004.

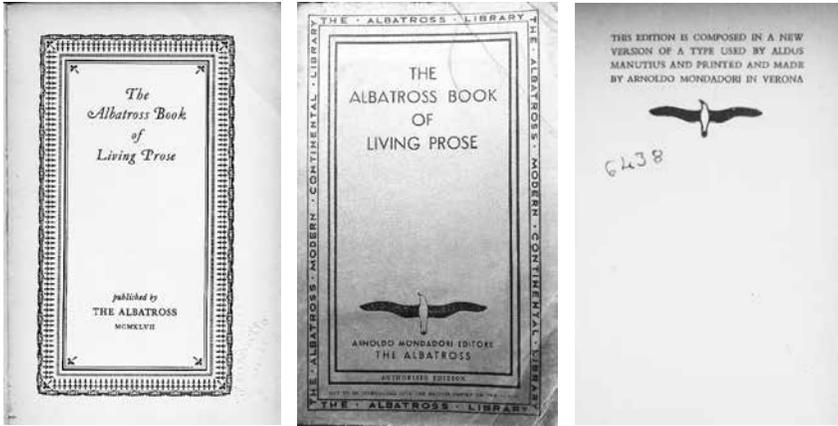


Figura 4. Frontespizio, copertina e colophon di uno dei volumi della “Albatross Library” con la grafica disegnata da Mardersteig. Si può notare il numero di inventario scritto a mano. Il libro è tra quelli che mostrano la legatura originale e non quella in tela.



Figura 5. Uno dei volumi illustrati della sezione di francesistica del *Carosello*.

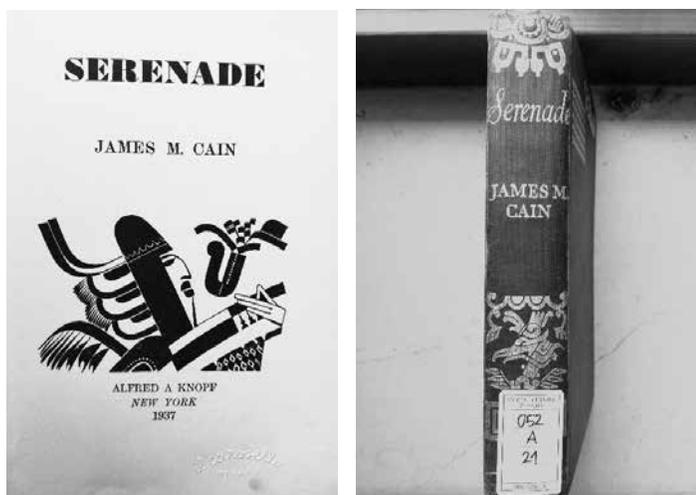


Figura 6. Frontespizio e dorso della prima edizione del romanzo hardboiled *Serenade* di James Cain, anch'esso con copertina originale.

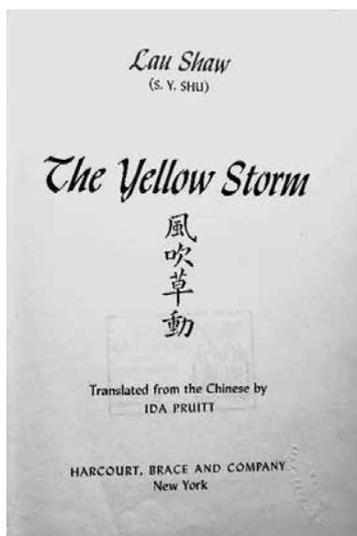


Figura 7. Letteratura cinese in traduzione, nell'offerta del *Carosello* di Ida Borletti.



Figura 8. Le migliori librerie internazionali rifornivano *Il Carosello* di classici e novità. Di tale collaborazione resta traccia negli adesivi applicati all'interno di alcune copertine.

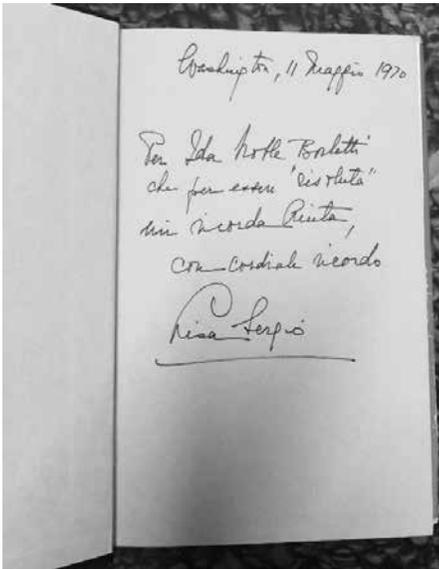


Figura 9. Dedicata di Lisa Sergio a Ida Borletti. Dal foglio di guardia di *I am My Beloved, the Life of Anita Garibaldi* (1969), tra i volumi della Biblioteca Borletti in Società Letteraria non appartenuti al *Carosello*.

NOTE

- <sup>1</sup> Catalogo delle biblioteche veronesi, consultabile al sito <https://abv.comune.verona.it/>
- <sup>2</sup> Il nome di Novello, insieme ad altre poche notizie e a due immagini in bianco e nero relative alla biblioteca circolante (una degli interni e una di Ida Borletti al *Carosello*) sono presenti nell'autobiografia Ida BORLETTI, *Una vita*, Mantova, Corraini, 2000.
- <sup>3</sup> Si dice anche che il nome stato un'idea del figlio secondogenito di Ida, Marcello. La parola "circolante" suggerì al bambino l'immagine del "Carosello" (cfr. V. R., *La contessa che volle essere bibliotecaria*, «Il Tempo», n. 53, 27 dicembre 1952, p. 36).
- <sup>4</sup> Sempre in *Una vita*, cit., p. 53 Ida ricorda il concerto di Arturo Toscanini alla Scala nel maggio del 1946 – che aprì una stagione di eventi per ricostruire teatro milanese – come momento dal quale "tutto sembrava di nuovo possibile".
- <sup>5</sup> Le citazioni sono tratte da foglio di guardia de *Il Carosello. Catalogo della biblioteca*, Milano. Tip. Allegretti di Campi, 1948. Il volume è conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano. Un sentito ringraziamento a Marina Zetti per la cortese collaborazione.
- <sup>6</sup> Tra le socie più celebri del club Milano Fondatore del Soroptimist – associazione internazionale di professioniste dedite a iniziative per i diritti umani e per le pari opportunità – si ricordano Ada Negri, Camilla Cederna, Fernanda Pivano. Sono grata alla Presidente Francesca Poli per i documenti d'archivio cortesemente forniti.
- <sup>7</sup> Dattiloscritto autografo di Ida NOBLE BORLETTI, annotato a mano, del discorso *Presentazione sul problema dell'artigianato*, 28 aprile 1963, Archivio del Soroptimist Club Milano Fondatore, p. 4.
- <sup>8</sup> *Professori americani visitano l'Accademia di Brera*, «Corriere della Sera», 24 luglio 1948, p. 2.
- <sup>9</sup> L'archivio elettronico del «Corriere della Sera» (Archivio Pro) è fonte preziosa per trovare traccia delle iniziative del *Carosello*.
- <sup>10</sup> Carla PORTA MUSA, *Ida, esteta e missionaria*, «La Provincia di Como», 12 novembre 1998, p. 39.
- <sup>11</sup> *Una bella iniziativa milanese: il Carosello*, «Giornale della libreria», vol. 63, n. 12, 30 giugno 1950, p. 149. Si leggano anche Carlo LAURENZI, *Le donne promotrici della cultura milanese*, «La Stampa», 22 giugno 1952, p. 3; Ettore CAPRIOLO, *Milano com'è: la cultura nelle sue strutture dal 1945 ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 795-796.

- <sup>12</sup> Riguardo alla storia e alle attività del *Carosello* rinvio anche a Donatella BONI, *Una giostra di lettori per spiccare il volo*, «Charta», a. 2020, n. 168, pp. 38-43.
- <sup>13</sup> Claudio MUSSOLINI, *Juniores*, Lecce, Youcanprint, 2017, pp. 34-35. Nella testimonianza di Mussolini, la scala a chiocciola del Carosello sembra fosse quella precedentemente confiscata alla casa d'appuntamenti di via Disciplini, frequentata da gerarchi e ufficiali nazisti: un cambio d'uso dal valore simbolico.
- <sup>14</sup> *Ivi*, p. 36.
- <sup>15</sup> NOBLE BORLETTI, *Presentazione sul problema dell'artigianato*, cit., p. 3.
- <sup>16</sup> Il titolo dell'intervento di Walter Chiari, presentato da Orio Vergani il 13 gennaio 1955, era "Confidenze sulla città di Milano e sulle proprie idee letterarie".
- <sup>17</sup> La citazione è tratta da *Buone iniziative per i giovani autori*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 1955, p. 6.
- <sup>18</sup> Nell'archivio dei *Rabdomanti*, che sono anche e tutt'ora un centro di ricerca sul teatro, è conservata la rassegna stampa sulle rappresentazioni ospitate al *Carosello*. Ringrazio la Presidente Clara Monesi e Michele Caserta per la gentile collaborazione.
- <sup>19</sup> Il testo è tratto da una *brochure* informativa sul *Carosello* (Biblioteca e Circolo), a.1954, Archivio del Soroptimist Club Milano Fondatore.
- <sup>20</sup> BORLETTI, *Una vita*, cit. p. 54.
- <sup>21</sup> Si preannunciavano supplementi del catalogo da pubblicare in seguito, sulla cui effettiva realizzazione non ho per ora trovato conferme.
- <sup>22</sup> *Il Carosello. Catalogo della biblioteca*, cit., p. 179.
- <sup>23</sup> *Una bella iniziativa milanese: il Carosello*, «Giornale della libreria», cit.
- <sup>24</sup> *Il Carosello ti offre*, in *Il Carosello. Catalogo della biblioteca*, cit. (foglio di guardia).
- <sup>25</sup> *Carosello* (biblioteca e circolo), brochure informativa, 1954, cit.
- <sup>26</sup> APICE: Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale dell'Università di Milano, informazioni al sito <https://www.apice.unimi.it/> (ult. cons. 03/09/2020).
- <sup>27</sup> Daniela BRUNELLI, *La biblioteca e la città: le collezioni bibliografiche della Società Letteraria di Verona dagli anni '90 ai giorni nostri*, in Gian Paolo ROMAGNANI e Maurizio ZANGARINI (a cura di) *Storia della Società Letteraria di Verona tra Otto e Novecento*, vol. 1, Verona, Società Letteraria, 2007, p. 342. In particolare, per "Ida Borletti e la Biblioteca del Carosello", si vedano pp. 340-344.
- <sup>28</sup> NOBLE BORLETTI, *Presentazione sul problema dell'artigianato*, cit., p. 4.
- <sup>29</sup> A Silvia De Rosa restarono ad esempio tutta la collana *Medusa* della Mondadori e la collezione del *Ponte* (anni 1948-1952).
- <sup>30</sup> Pare che il nome fosse stato trasformato in "Biblioteca circolante delle novità".

- <sup>31</sup> BRUNELLI, *La biblioteca e la città*, cit., p. 342.
- <sup>32</sup> NOBLE BORLETTI, *Presentazione sul problema dell'artigianato*, cit., p. 5.
- <sup>33</sup> Per ulteriori informazioni su Michael Sinclair Noble, rinvio all'autobiografia di BORLETTI, *Una vita*, cit., pp. 59-87.
- <sup>34</sup> BORLETTI, *Una vita*, cit., p. 74.
- <sup>35</sup> BORLETTI, *Presentazione sul problema dell'artigianato*, cit., p. 7. Una bibliografia sull'esperienza di Villa Idania è fornita nel già citato articolo di Daniela Brunelli (note 11 e 12), p. 343. Da ricordare la mostra "L'utopia felice. Michael Noble, Ida Borletti e Pino Castagna, l'arte applicata alla vita", inaugurata a Verona il 2 ottobre 2019. Il sito <[www.carlozinelli.it](http://www.carlozinelli.it)> (ult. cons. 09/08/2020), dedicato all'artista Carlo Zinelli, contiene notizie e fotografie sull'affascinante esperienza di Villa Idania.
- <sup>36</sup> Questa la testimonianza di Castagna: «Insegnavo disegno al Don Calabria e frequentavo la fonderia di bronzo Brustolin di via Camuzzoni, dove arrivavano i più grandi artisti d'Europa. [...] Li conobbi Noble [...]. Due medici che frequentavano la fonderia Brustolin invece fecero conoscere a Noble lo psichiatra Mario Marini, primario all'ospedale San Giacomo. Iniziammo l'arte-terapia con carta e colori all'ospedale, ma presto Mike progettò con Marini di portare i pazienti a Garda, seguiti da un medico e dall'infermiere Mengalli [...]. Così decisi di lasciare il Don Calabria e andare a vivere a Villa Idania. Noble consultò grandi critici d'arte e scoprimmo che questi ammalati erano autentici e importanti artisti». A. S., *Cosa fu Villa Idania*, «l'Arena», 25 novembre 2008, p. 33, [https://clic.larena.it/GiornaleOnLine/Arena/giornale\\_articolo.php?stampa=1&id\\_articolo=1411209](https://clic.larena.it/GiornaleOnLine/Arena/giornale_articolo.php?stampa=1&id_articolo=1411209) (ult. cons. 15/01/2020).
- <sup>37</sup> BRUNELLI, *La biblioteca e la città*, cit., p. 344.
- <sup>38</sup> A marzo del 2020 lo studio della "Biblioteca Ida Borletti", segnalatami dalla Presidente Brunelli, ha inevitabilmente risentito delle misure conseguenti all'emergenza sanitaria. Anche il lavoro sulla donazione nell'archivio della Società Letteraria ha subito ritardi. Eventuali aggiornamenti saranno oggetto di un successivo articolo. Ringrazio Leone Zampieri per la sempre cortese e competente assistenza.
- <sup>39</sup> La donazione deve essere avvenuta tra la fine del 1993 e il maggio 1994. Allo stato attuale delle ricerche stranamente non sembra citata nei verbali Consiglio e della Commissione, né in quelli dell'Assemblea, dove appaiono altre donazioni.
- <sup>40</sup> Daniela BRUNELLI, *Ma quanto pesano i chilometri in biblioteca?*, «Bollettino della Società Letteraria», a 2001, p. 254.
- <sup>41</sup> *Consistenza dei danni causati dall'incendio doloso subito il 1° dicembre 2004*, «Bollettino della Società Letteraria», a 2004, p. 208.

- <sup>42</sup> Ogni scatola conteneva libri corrispondenti a 0,9 metri lineari; 1 metro lineare corrisponde a circa 36 volumi. Da una stima dell'epoca, il lascito "Contessa Borletti" consegnato da Pino Castagna consisteva in 27 metri lineari (tra gli 800 e i 900 libri) cifra che corrisponde a quella oggi sugli scaffali.
- <sup>43</sup> La Biblioteca Ida Borletti presso la Società Letteraria è composta dai libri del *Carosello* collocati da 051 A 1 a 051 M 65 (scaffale di sinistra) e libri di Ida Borletti, (scaffale a destra, in alto) con collocazione 052 A, dove si trovano anche alcuni volumi sparsi con logo del *Carosello*. La data di pubblicazione dei volumi con l'ex libris del *Carosello* è compresa tra il 1830 e il 1955. Si va oltre per i volumi acquisiti nel periodo di Villa Idania.
- <sup>44</sup> A ulteriore conferma, anche in base alla cifra indicata da Brunelli, il numero annotato sul foglio di guardia posteriore corrisponda all'inventario. Si può ipotizzare che l'ammontare dei volumi (15.000) indicato da Silvia De Rosa comprendesse anche le riviste rilegate – 4000 volumi quindi.
- <sup>45</sup> V. R., *La contessa che volle essere bibliotecaria*, cit.
- <sup>46</sup> Troviamo ad esempio le collezioni *The Albatross Book of Living Verse* e *The Albatross Book of Living Prose* (volume purtroppo danneggiato e attualmente in custodia sottovuoto). Per ulteriori notizie su questa collana rinvio ad Alistair McCLEERY, *Tauchnitz and the Albatross*, «The Library», vol. 7, n. 3, pp. 297-316.
- <sup>47</sup> V. R., *La contessa che volle essere bibliotecaria*, cit.
- <sup>48</sup> BORLETTI, *Una vita*, cit., p. 80.

# Raccontare il destino: l'ultimo Pavese

CARLO BORTOLOZZO

## *Abstract*

*In the last years of his life, Cesare Pavese studied and researched the themes of myth in depth. He was led to this by painful and revealing experiences he had during the time spent in a religious institution, where he stayed to escape harassment by the fascist regime from 1943 to 1945. In that period, some intuitions from his youth, influenced by authors like Melville and Vico, came to maturity. He came closer to themes arising from ethnology, anthropology and depth psychology, to the point that he started a book series introducing to Italy some masterpieces of modern culture, like those by Propp, Eliade, Jung and Kerenyi. These reflections brought him to the threshold of mystery and of the sphere of the sacred, asking himself the questions about the ultimate reasons of existence. Ultimately, he was led to outline a personal art of poetry grounded on the idea of destiny, from which the last great books were inspired, marked by the orientation towards the mythical: I Dialoghi con Leucò, FERIA d'agosto, La casa in collina, the poems of Verrà la morte e avrà i tuoi occhi, and especially the last novel, La luna e i falò, which brings to completion, poignantly, all the inspiring themes of his art and thought.*

## *1. La poetica del destino*

*La poetica del destino* è il titolo di un saggio che Cesare Pavese scrisse

nel gennaio del 1950. Venne pubblicato in *La letteratura americana e altri saggi* nel 1951, dopo la morte dell'autore<sup>1</sup>. Come in quasi tutti i saggi composti negli ultimi, intensissimi anni della sua vita, al centro della riflessione di Pavese vi è il mito, il simbolo, il destino: era questa la strada che aveva imboccato sempre più decisamente dagli anni del dopoguerra. Sarebbe sufficiente questo dato per smontare in via definitiva la tesi che Pavese sia stato uno scrittore neorealista o un intellettuale ideologicamente schierato, *engagé*, come si diceva un tempo. Lo fu, semmai, per brevi periodi della sua attività, a intermittenza, e sempre con scarsa convinzione. Era solito dire che non era stato lui a cercare la politica, semmai era stata la politica a cercare lui<sup>2</sup>. La sua ispirazione più profonda era un'altra, spesso soffocata dal clima culturale in cui si trovò a vivere. Lo ha chiarito bene Lorenzo Mondo, nella sua biografia *Quell'antico ragazzo*: «il fuoco centrale della sua ispirazione, a tratti dissimulata, era l'interrogazione su libertà e destino, la speranza ostinata di dare un senso superiore alla vita»<sup>3</sup>. Questa tensione conoscitiva a sfondo mitico-simbolico-religioso diventerà sempre più evidente a partire dagli anni 1943-44, gli anni dell'"esilio" nel Monferrato, anche se in fondo essa giaceva in latenza già agli esordi: si tratta, possiamo affermare, di un *fil rouge* che attraversa tutta l'opera dello scrittore piemontese. Ma il cammino di Pavese in questo senso non sarà rettilineo ed egli dovrà bruciare le scorie di un forte residuo etico-naturalistico, dovuto in gran parte all'influenza esercitata su di lui dall'ambiente culturale torinese, in modo particolare dal suo professore di italiano al liceo, Augusto Monti, un intellettuale di chiara impronta razionalista kantiana. Monti sarà per il giovane Pavese una sorta di padre-maestro (ricordiamo che il padre dello scrittore morì nel 1914, quando Pavese aveva sei anni); con il succedersi degli anni però, come testimonia l'epistolario, i rapporti tra i due si faranno sempre più tesi, pur nel rispetto e nella gratitudine dell'allievo verso il maestro. L'insofferenza verso il "doverismo" del professor Monti, il suo "positivo etico", traspare anche in una nota del diario del 26 gennaio 1938: «Idiota e lurido Kant-se dio non c'è tutto è permesso. Basta con la morale. Solo la carità è rispettabile. Cristo e

Dostojevskij, tutto il resto sono balle»<sup>4</sup>. Nel saggio citato, Pavese cerca di chiarire a sé stesso i motivi della sua ispirazione. Riprendendo uno dei suoi *Dialoghi con Leucò*, *Le muse*, l'autore afferma che tutto ciò che l'uomo fa «ripete un modello divino» e che l'uomo non ha un istante «che non sgorgi dal silenzio delle origini». E in un altro, bellissimo dialogo, *La rupe*, ripeterà: «Ogni cosa ha un destino». Ed ancora, nello stesso dialogo, Prometeo afferma: «Nulla si fa che non ritorni», e poco dopo: «Quel che è stato sarà»<sup>5</sup>. Nel *Mestiere di vivere*, «è destino ciò che si fa senza saperlo»<sup>6</sup>. «Non sai che quello che ti tocca una volta si ripete? Che come si è reagito una volta, si reagisce sempre? Non è mica per caso che ti metti nei guai. Poi ci ricaschi. Si chiama destino», dirà ne *Il diavolo sulle colline*. Nel bellissimo dialogo *La strada*, il mendicante ricorda a Edipo che «anche il tuo desiderio di scampare al destino, è destino esso stesso. Non siamo noi che abbiamo fatto il nostro sangue»<sup>7</sup>.

Tutti i rapporti umani, per quanto complessi, derivano da uno schema ripetuto, mitico, non solo quelli dell'età infantile. Il mito nasce dall'infanzia senza essere confinato in esso. Ma vivere questa consapevolezza è difficile, afferma lo scrittore, perché gli uomini non hanno la stessa fissità della natura. Il poeta aspira all'immobilità naturale sacrale, a fare delle passioni umane dei miti polivalenti, ma in mezzo c'è la resistenza del mezzo, in altre parole della libertà umana. Da qui nasce quella che possiamo chiamare «la poetica del destino». Essa presuppone la libertà umana, ma questa è sempre in dialogo-tensione con qualcosa o qualcuno che la supera. In questo senso, la libertà è sempre drammatica, perché si gioca sempre dentro un rapporto misterioso con l'altro da sé.

Tutta l'opera di Cesare Pavese è contrassegnata indubbiamente da un ricorrere continuo degli stessi temi di fondo. Tra questi, essenziale, il tema del ritorno, quasi una «metafora ossessiva» nell'opera dello scrittore: essa compare per la prima volta ne *I mari del Sud*, poesia di apertura di *Lavorare stanca*, datata settembre 1930; la parabola si chiude con *La luna e i falò* (scritto tra il settembre e il novembre del '49, pubblicato nel '50). Lo afferma lo scrittore stesso nel saggio *Hanno ragione*

*i letterati*, del gennaio '48: «ogni autentico scrittore è splendidamente monotono, in quanto nelle sue pagine vige uno stampo ricorrente, una legge formale di fantasia che trasforma il più diverso materiale in figure e situazioni che sono sempre press'a poco le stesse»<sup>8</sup>. Forme, generi, lingua e stile verranno modulati in maniera diversa – Antonio Sichera afferma che lo scrittore passerà da una “forma americana” a una “forma greca”<sup>9</sup> – ma questi poggeranno sempre su un motivo fondamentale, su un *humus* che cercherà di abbracciare e tenere insieme tutte le forme, tutti gli influssi, tutti gli scrittori incontrati. Questo “stampo ricorrente”, o “stampo immaginativo”, come lo definisce nel *Mestiere di vivere*, fu per Pavese, con crescente chiarezza, soprattutto dal 1943 in poi, il mito. Da attento lettore di Vico, Pavese riconoscerà in questi stampi conoscitivi gli “universali fantastici” di cui parlava l'autore della *Scienza Nuova*. L'influenza di Vico su Pavese è ampiamente riconosciuta e studiata<sup>10</sup>. Il primo interesse per Vico è testimoniato dal diario, in data 30 agosto 1938: «Ciò che si trova di grande in Vico – oltre il noto – è quel carnale senso che la poesia nasce da tutta la vita storica; inseparabile da religione, politica, economica»<sup>11</sup>. In un'annotazione del 1° giugno 1940 afferma che il segreto della felicità è «assumere un atteggiamento, uno stile, uno stampo in cui devono cadere e modellarsi tutte le nostre impressioni ed espressioni»<sup>12</sup>. Ed ancora, il 28 gennaio 1942: «Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno. Ricordare una cosa significa vederla – ora soltanto – per la prima volta»<sup>13</sup>. La prima volta le cose si notano come uno stampo, la seconda come un segno.

Nella nostra cultura, Vico è stato l'anti Cartesio, l'antesignano di una ragione aperta alla trascendenza, il difensore di un'idea della poesia del “perturbato” e del “commosso”: la poesia in lui diventa una forma di conoscenza, diversa dalla scienza, ma non inferiore. Pavese ricorda queste parole di Vico nel saggio *Il mito*, pubblicato sulla rivista cattolica *Cultura e realtà* nel maggio-giugno del '50: «i primi uomini, come fanciulli del genere umano, non essendo capaci di formar i generi intellegibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici, da ridurvi come a certi

modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere somiglianti...»<sup>14</sup>, scrive, citando *Scienza Nuova Sec. degn.* XLIX. Si noti la ripresa del bellissimo *incipit* vichiano, con i fanciulli paragonati agli uomini primitivi, con quel “fingersi”, così caro a Leopardi. Nelle pagine di Vico i miti erano stati definiti «embrioni o matrici», in cui è «stato abbozzato tutto il sapere riposto». Gli uomini primitivi, incapaci di pensiero astratto, hanno pensato per metafore, cioè per intuizioni analogiche condensate. Vico identifica “favola” e “favella”, in quanto il mito non sarebbe che «un parlare fantastico per sostanze animate, la maggior parte immaginate divine», con la conseguente coincidenza di “nomen” e “natura”. «L'ignoranza appariva come la matrice dei tropi, poiché non sapendo i primitivi distinguere le cause dagli effetti o le sostanze dagli attributi, le avevano scambiate, giustapposte e antropomorfizzate, proiettando il noto nell'ignoto, fino a creare una specie di seconda natura»<sup>15</sup>. Per il filosofo napoletano, «la sapienza poetica (...) dovette incominciare da una metafisica, non ragionata e astratta qual è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovette essere di tai primi uomini, siccome quelli ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie»<sup>16</sup>. Sulla scia di Vico, Pavese si chiederà se davvero sia la teoria razionale della storia a guidarci nella vita. «Viviamo *soltanto* di questo? O ciascuna delle nostre decisioni essenziali – quella per cui si espone la vita o la si esalta nella creazione – non nasce, *al disotto* o *al disopra* della teoria, da un impulso più misterioso, più estatico, più autorevole che non la persuasione razionale, che non la conoscenza?»<sup>17</sup>. Ne viene un'immagine «misteriosa e promettente perché irriducibile anche alla fiamma ossidrica della nostra più consapevole teoria». Pavese ripete il fascino «di questi luccichii auro-rali», da cui discendono le «belle favole» dei poeti. Trovato o riconosciuto il nucleo profondo della propria ispirazione, «lo strato fondamentale», lo chiamerà nel *Mestiere di vivere*, il lavoro dello scrittore consisterà nell'approfondire e chiarire sempre di più quel fondo misterioso da cui si sente chiamato. Si capirà allora che questo «strato fondamentale» coincide con il proprio «destino» e allora «si trova la pace»<sup>18</sup>. E così nel

saggio *L'adolescenza*: «se avremo visto con chiarezza il nostro fondo, non potremo aver toccato anche ciò che fummo fanciulli. A questo punto dell'indagine il tempo dilagua. La nostra fanciullezza, la molla di ogni nostro stupore, è non ciò che fummo ma che siamo da sempre»<sup>19</sup>.

## 2. *La svolta di Crea. Esperienze e studi*

Ha senso allora ricercare nella folta produzione pavese momenti di svolta? A nostro avviso, c'è stato un periodo decisivo nella sua vita, che ha determinato un cambiamento importante, anche se è avvenuto talvolta in modo dissimulato e discontinuo. Questo fatto si colloca subito dopo l'8 settembre 1943, quando lo scrittore, preoccupato dall'invasione nazista nel Nord Italia e ricordando forse l'arresto e il confino in Calabria del '36, si rifugiò dai Padri Somaschi presso il collegio Trevisio, a Casale Monferrato, per sfuggire alla persecuzione fascista. Vi rimase fino alla Liberazione, nell'aprile del 1945, sotto falso nome, dedicandosi a studi e riflessioni. In cambio della protezione accordatagli, impartirà lezioni agli studenti ospitati nell'istituto. Lì conobbe padre Giovanni Baravalle, giovane e colto assistente spirituale del collegio, menzionato nel *Mestiere di vivere*, (e trasfigurato con il nome di padre Felice ne *La casa in collina*) che ha raccontato, molti anni dopo, la sua consuetudine con lo scrittore<sup>20</sup>. I mesi trascorsi in quei luoghi segneranno profondamente Pavese: si può affermare che da quel momento inizierà la fase più feconda della sua produzione. In particolare, gli ultimi tre anni della vita dello scrittore saranno intensissimi: pubblicherà *Prima che il gallo canti* (dittico che comprende *Il carcere* e *La casa in collina*), *La bella estate* (comprendente, oltre al romanzo omonimo, *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole*), *La luna e i falò*, le poesie di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: a tutto questo dobbiamo aggiungere i saggi, l'epistolario, le note del *Mestiere di vivere*, il lavoro editoriale all'Einaudi, soprattutto con l'avvio di un progetto importante, la cosiddetta "Collana viola", con Ernesto De Martino; ed ancora, gli studi, le meditazioni e

le letture intense. Inseguendo ricordi, riflessioni, studi maturati in quel periodo, Pavese lascerà gradualmente il fondo naturalistico che insisteva in lui, per far emergere sempre di più la spinta mitico-simbolica, dominante negli ultimi libri. Diventerà sempre più chiara la vocazione e l'originalità di uno scrittore sul quale, per tanti anni, peserà l'opzione ideologica, in parte alimentata da Pavese stesso. A partire dagli anni 1943-44, a Pavese diventerà sempre più evidente che per comprendere la sua vocazione di uomo e di scrittore dovrà risalire all'infanzia, al fondo oscuro e rivelatore di tutte le cose. L'interrogazione sul destino diventerà ricerca delle origini, in un itinerario a ritroso, o forse una discesa agli inferi; in effetti il ritorno al paese in Pavese è sempre una *catàbasi*, come ha scritto Furio Jesi, uno dei più acuti studiosi del pensiero paveseiano<sup>21</sup>. Per questa scoperta, sarà necessario tornare al mito e il mito, ce lo conferma lo scrittore stesso ne *Il mestiere di vivere*, «è una scoperta di Crea, dei due inverni e dell'estate di Crea»<sup>22</sup>, cioè degli anni 1943-44, in cui l'autore rinacque «nell'isolamento e nella meditazione» e che coincisero con la scoperta dell'infanzia<sup>23</sup>. Tuttavia, quelle «immagini primordiali», quegli «universali fantastici», si erano già fatti avanti, come afferma in una lettera, scritta, non a caso, da Santo Stefano Belbo, il 27 giugno 1942 a Fernanda Pivano:

*Sempre, ma più che mai questa volta, ritrovarmi davanti e in mezzo alle mie colline mi sommuove nel profondo. Deve pensare che immagini primordiali come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta, ecc. mi si sono dischiuse in questi luoghi, anzi in questo luogo, a un certo bivio dove c'era una gran casa, con un cancello rosso che stride, con un terrazzo dove ricadeva il verderame che si dava alla pergola e io ne avevo sempre le ginocchia sporche; e rivedere perciò questi alberi, case, viti, sentieri, ecc. mi dà un senso di straordinaria potenza fantastica, come se nascesse ora, dentro, l'immagine assoluta di queste cose, come se fossi un bambino, ma un bambino che porta, in questa sua scoperta, una ricchezza di echi, di stati, di parole, di ritorni, di fantasia insomma, che è davvero smisurata! Non sono vissuto vent'anni*

*per niente (...). Ora, questo stato di aurorale verginità che mi godo, ha l'effetto di farmi soffrire perché so che il mio mestiere è di trasformare tutto in 'poesia'. Il che non è facile. Anzi, la prima idea è stata che quanto ho scritto finora erano sciocche cose, tracciate secondo schemi altrui, che non hanno il sapore dell'albero, della casa, della vite, del sentiero, ecc come li conosco. Andando per la strada del salto nel vuoto, capivo appunto che ben altre parole, ben altri echi, ben altra fantasia sono necessari. Che insomma ci vuole un mito. Ci vogliono miti, universali fantastici, per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo. Pensavo che descrivere storie di contadini (sia pure psicanalizzati e trasfigurati) non basta ancora. Descrivere poi paesaggi è cretino. Bisogna che i paesaggi – meglio, i luoghi, cioè l'albero, la casa, la vite, il sentiero, il burrone ecc – vivano come persone, come contadini, e cioè siano mitici<sup>24</sup>.*

Ed ancora, nella stessa lettera, dirà che non si tratta certo di rifare i miti greci, «ma seguire la loro impostazione fantastica. (Inutile dire che è impossibile, dati i tempi di “lumi” – per questo digrigno)». Lettera davvero fondamentale, in cui il lettore non avrà fatto fatica a intuire, come in una lunga incubazione, gli odori e i colori di due libri paralleli come i *Dialoghi con Leucò* e *La luna e i falò*. Lo scrittore comprende, seguendo ancora Vico, che il mito è all'origine dell'umanità, come l'infanzia è all'origine dell'individuo. Riscoprire il mito vuol dire riscoprire l'infanzia, riandare all'origine, a quella campagna in cui era nato, quasi per caso, nel 1908. Esplicito sarà ancora il diario: «Tutto è nell'infanzia, anche il fascino che sarà avvenire, che soltanto allora si sente come un urto meraviglioso»<sup>25</sup>. Ma Pavese sarà ben lontano da un vagheggiamento nostalgico dell'età prima, anzi, tutto il suo lavoro di scrittore consisterà nel riconoscere che «far poesia significa portare a evidenza e compiutezza fantastica un germe mitico»<sup>26</sup>.

Il suo tentativo consisterà nell'unire la componente razionale e quella fantastica, per arrivare a quel “realismo simbolico” che sarà la cifra della sua arte. Aveva intravisto questa possibilità traducendo *Moby*

*Dick* di Melville, il “baleniere letterato”, in cui Pavese vedrà, come nella *Scienza Nuova*, la possibilità di fondere elementi opposti in un’armonica *concordia discors*: la permanenza e la variazione, la libertà e il destino, la natura e la cultura, il cuore e la ragione, l’istinto e la razionalità, l’apollineo e il dionisiaco, il *mythos* e il *logos*, in una tensione dinamica mai esaurita e perciò poetica<sup>27</sup>. Sarà un’acquisizione culturale importante per Pavese, una svolta non indolore. Con queste scelte, infatti, lo scrittore aveva invertito la rotta della cultura dominante del suo tempo: recuperando l’elemento memoriale, ancestrale, simbolico, sacro, nelle sue diverse declinazioni, si porrà in urto con il clima razionalista e materialista di quegli anni, teso a esaltare le *magnifiche sorti e progressive*. Forse ancora oggi, Pavese è di ostacolo ad un «illuminismo da piccolo cabotaggio»<sup>28</sup>. Rifacendosi al concetto platonico di *anamnesi*, Pavese sostiene che per conoscersi occorre tornare indietro, attraverso un movimento a spirale verso le profondità dell’essere: non a caso, in quegli anni, leggeva *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, da lui ritenuto il più grande scrittore contemporaneo. In una nota del diario, alla data 31 agosto 1942, quindi di poco successiva alla lettera alla Pivano, scrive:

*da bambino s’impara a conoscere il mondo non – come parrebbe – con immediato e originario contatto con le cose, ma attraverso i segni delle cose: parole, vignette, racconti. Se si risale un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo, si trova che ci commuoviamo perché ci siamo già commossi; e ci siamo già commossi, perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, staccato dal resto, per una parola, una favola, una fantasia che vi si riferiva. Naturalmente a quel tempo la fantasia ci giunse come realtà, come conoscenza oggettiva e non come invenzione. (Giacché che l’infanzia sia poetica è soltanto una fantasia dell’età matura)<sup>29</sup>.*

E in precedenza, il 10 dicembre del ’38, riferendosi alle scoperte dell’età infantile: «Ogni cosa che ci è accaduta è una ricchezza ine-

sauribile: ogni ritorno a lei l'accresce e l'allarga, la dota di rapporti e l'approfondisce (...) Per questo l'infanzia appare l'epoca più importante: perché è la più arricchita dai ripensamenti successivi<sup>30</sup>. Fecondi i contatti qui stabiliti con un filone importante della cultura italiana ed europea: si pensi alla poetica del fanciullino di Pascoli e, ancora più profondamente, al Rilke delle *Elegie duinesi*, in cui si parla del fanciullo come «colui che vede», «colui che conosce», colui dunque che è più vicino alle scaturigini della poesia, se la poesia è intesa come conoscenza metafisica, come «linguaggio dell'essere»<sup>31</sup>. «La coincidenza fra l'infanzia e l'essere autentico sarà la chiave di volta della poetica del mito, che non costituirà però una scoperta fulminante, bensì il frutto maturato di intuizioni precedenti sul rapporto tra poesia e ricordo»<sup>32</sup>. Negli ultimi anni, la cultura di Pavese si arricchirà di un incontro fondamentale, quello con l'etnologia e la psicologia. Al '40 risale la lettura di Freud; nel '42 si accosta a Jung, facendo tradurre per la casa editrice Einaudi *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*; ma la vera svolta, fondamentale anche per la genesi de *La luna e i falò*, sarà la pubblicazione, all'interno della "Collana viola", dei *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, scritto a quattro mani da Jung e Kerenyi.

Grazie a questo libro, Pavese saldava finalmente le intuizioni precedenti, derivate da una suggestione di Vico sugli "universali fantastici", o dalle letture sui riti primitivi, condotte su *Il ramo d'oro* di Frazer, con le prospettive più rigorose della terapia analitica e dell'etnoantropologia: Kerenyi e Jung si ritrovavano nella riscoperta dell'infanzia come elemento fondamentale per conoscere sia la dimensione collettiva sia quella individuale. Gli universali fantastici di Vico venivano a coincidere con gli archetipi di Jung. Ad esempio, la figura del *puer*, uno degli archetipi fondamentali di Jung, «porta il mito dentro la realtà, presenta in sé stessa la realtà del mito, che trascende la storia», per cui «iniziazione non significa demitologizzazione per entrare nella "dura" realtà, bensì conferma del significato mitico presente in tutta la realtà»<sup>33</sup>.

Il modello archetipico diventa così essenziale strumento di comprensione della realtà, attraverso la congiunzione di fatto e significato.

I saggi di Kerenyi e Jung riproponevano l'attenzione sul mitologema del "Fanciullo divino", erede di una lunghissima tradizione mitica e culturale. Secondo tale tradizione, egli sarebbe il bambino abbandonato, spesso zoppo, segnato, portatore di un valore profetico, come Mosè e Edipo: per questa via, giungiamo ad Anguilla e Cinto, il trovatello e lo zoppo de *La luna e i falò*, in cui le figure dell'adulto e del ragazzo si fondono, come si fonde il mito greco e la scrittura biblica, il *mythos* e il *logos*, disgiunti nelle opere precedenti dello scrittore. Anguilla si rispecchia nel ragazzino Cinto, il fanciullo divino, segnato e zoppo<sup>34</sup>: da una parte egli è il fanciullo iniziato, segnato come Giacobbe-Israele in lotta con l'angelo, in cui Pavese vide sé stesso fanciullo; dall'altro lato è il dio-fanciullo che guida nel regno dei morti. In effetti "il ritorno al paese" è la discesa dell'anima del defunto nel mondo infero. Il protagonista dell'ultimo romanzo pavesiano è un "bastardo", un orfanello, come tanti nel periodo bellico, adottato per pochi soldi dal Valino per farlo lavorare come bracciante, su cui grava come una colpa l'assenza del padre: ciò fa sì che il protagonista ritrovi in sé il padre che genera il figlio, riconoscendo in sé stesso il figlio, quello che diverrà il fanciullo. «Tuo padre sei tu», dice ad Anguilla l'amico Nuto.

La rinascita del mito, con la sua aura sacrale e religiosa, potenzialmente irrazionalistica, era implicitamente una polemica contro il mito illuminista e marxista del progresso. Per le fragili spalle di Pavese, sarà una polemica dura da sostenere, anche perché proveniente da alcuni dei suoi amici più cari, come testimonia il carteggio tra Pavese e l'antropologo Ernesto De Martino<sup>35</sup>. Nel 1948, fra mille contrasti e sospetti dei suoi colleghi della casa editrice Einaudi, aveva dato vita con De Martino, alla famosa "Collana viola", così chiamata dal colore della copertina, una "collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici", nel cui indice spiccavano autori come Frazer, Kerenyi, Propp, Jung, Levy-Bruhl, Grady, Eliade. Le sue intuizioni sul mito e sul simbolo «furono confermate dalle letture etnologiche e giunsero per questa via a svilupparsi fino a ordinarsi in una teoria abbastanza rigorosa»<sup>36</sup>. La definizione di simbolo offerta da Jung è singolarmente vicina a Pavese: «né allegoria, né segno,

ma l'immagine di un contenuto che per la massima parte trascende la coscienza»<sup>37</sup>.

La visione pavesiana del mito come realtà unica, fuori del tempo e dello spazio, originaria e primordiale, paradigma di tutte le realtà terrestri, era in parte debitrice a Malinowski e alla sua concezione del mito come realtà vissuta, anche se l'antropologo polacco negava il carattere simbolico del mito; si avvicinava, oltre che a Vico, a Kerényi, per il quale, in opposizione appunto a Malinowski, il mito esprime «qualcosa di più universale, qualcosa del mondo reale, una realtà che in esso si manifesti in forma mitologica»<sup>38</sup>. In particolare, sarà su Mircea Eliade, storico delle religioni accusato di collaborazionismo con il regime fascista rumeno, che si appunteranno le critiche di tanti redattori della Einaudi, fra cui lo stesso De Martino, che inviterà a vigilare sulle derive decadenti e irrazionalistiche di Pavese. Il diario, in data 15 febbraio 1950, registrerà quest'ansia, che avvelenerà gli ultimi mesi di vita dello scrittore: «P. non è un buon compagno ... Discorsi d'intrighi dappertutto. Losche mene, che sarebbero poi i discorsi di quelli che più ti stanno a cuore»<sup>39</sup>. Lo difese Felice Balbo, collaboratore della redazione della rivista *Cultura e realtà*, quando, ricordandolo a un anno dalla morte, disse che Pavese «aveva tanti difetti ma aveva una grande qualità: non precostituiva l'avvenire, non era legato a nessuna scuola, era aperto a ogni invenzione, non giurava su nessuna formula, non parlava di "deviazioni" o di "colpevoli indulgenze". Considerava deviazione solo l'abbandono del ragionevole e colpevole indulgenza solo quella verso la retorica, l'arrivismo, l'assenza di serietà»<sup>40</sup>.

Tra le opere proposte per la "Collana viola", vi era *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni*, di Mircea Eliade vasta indagine sulle società arcaiche, che Pavese lesse nell'originale francese nel '49, definendolo «opportunistissimo nel nostro storicismo imperversante»<sup>41</sup>.

Eliade nella sua opera riconoscerà il primato antropologico del sacro, visto come elemento permanente della coscienza, non come stadio da superare. Le osservazioni dello storico rumeno, insieme con quelle di Kerényi-Jung, si saldavano con quelle di Vico e la sua teoria

degli “universali fantastici”, alla base della concezione mitica dell'ultimo Pavese. Il filosofo napoletano sosteneva che «il vero poetico è un vero metafisico». A questa altezza, Pavese intuisce, specialmente nelle sue ultime opere, che «siamo impastati del divino, perché del magma generatore è fatto il nostro essere, e dunque il divino non è fuori di noi, non accade malgrado il corpo e il quotidiano, bensì in esso si fonda. Non c'è gesto umano, non c'è atto del corpo, che non sia collegato con la palude archetipica, che non porti in sé il sigillo del sacro»<sup>42</sup>.

Il mito sarà dunque per Pavese la porta d'ingresso del sacro, una porta che peraltro lo scrittore non spalancò mai del tutto. L'etnologia fu la chiave offerta a Pavese per recuperare la sfera religiosa, intravista al collegio Trevisio, nel suo stupore di fronte a quello «sgorgo di divinità» di cui parla nel diario. La conferma giunge da una lettera di risposta alla giovane grecista Rosa Calzecchi Onesti, la quale intravedeva in Pavese un tormento religioso e gli augurava di trovarne la soluzione. L'autore rispose: «Quanto alla soluzione che mi augura di trovare, io credo che difficilmente andrò oltre al cap. XV del *Gallo*. Comunque, non si è sbagliata sentendo che qui è il punto infiammato, il locus di tutta la mia coscienza»<sup>43</sup>.

Da qui Pavese ricaverà il concetto di mito come “storia sacra” e come modello interpretativo e universale. Nel saggio *Raccontare è come ballare*, trattando del volume di Raffaele Pettazzoni, *Miti e leggende*, Pavese cita lo studioso secondo cui «il mito è storia vera perché è storia sacra». Il mito, cioè, si pone alle profondità della storia. Da queste pagine si ricava «la fondamentale medesimezza e continuità della stirpe umana, la certezza che vige ancora in noi l'impulsivo e tatuato selvaggio delle caverne, come in lui covava il freddo tecnico dei nostri tempi»<sup>44</sup>. «La scoperta che la realtà sorge da altro è l'intuizione del mito», afferma Capasa<sup>45</sup>. Da qui viene lo stupore per una cosa data: possiamo stupirci solo di una cosa che non facciamo noi, altrimenti non vi potrà essere che il compiacimento. «Si desidera fare un'opera che stupisca per primi noi stessi»<sup>46</sup>, scrive nel *Mestiere di vivere*, il 4 settembre 1942. Infatti, ancora riferendosi alla tesi di Vico, secondo cui tutta l'esistenza dei primitivi è

modellata sul mito, Pavese sosterrà che questo atteggiamento umano «non è altro che l'atteggiamento religioso»<sup>47</sup>. Qualche anno dopo, Claude Lévi Strauss, uno dei padri dell'antropologia strutturale, parlerà di “pensiero selvaggio”, rinvenendo alcune costanti dell'agire umano, comuni a tutte le culture. James Hillman sulla scia di Lévi Strauss, ci ricorda che «il pensiero mitico muove sempre dalla consapevolezza di contrapposizioni binarie verso la loro progressiva mediazione. Il contributo della mitologia, cioè, consiste nel fornire un modello logico capace di superare le contraddizioni»<sup>48</sup>. Negli stessi anni, Vladimir Propp pubblicava *Le radici storiche dei racconti di fate* (1949); Calvino raccoglieva i materiali per la sua raccolta di *Fiabe popolari* (pubblicate nel '56). Nel diario, in data 15 settembre 1943, Pavese dirà: «di ogni scrittore si può dire mitica quell'immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la sua fantasia tende sempre a tornare e che più lo scalda (...) Mitica è quest'immagine in quanto lo scrittore vi torna come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza»<sup>49</sup>. Nel '42 scopre come «l'attimo estatico corrisponda al simbolo, che sarebbe quindi la pura libertà»<sup>50</sup>. Secondo Pavese, «il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere», come dirà nell'introduzione ai *Dialoghi con Leucò*<sup>51</sup>.

Nella lettera già ricordata a Fernanda Pivano del '42, aveva dichiarato di ardere d'amore per le *Georgiche* virgiliane e di aver riconosciuto gli echi antichi di quelle immagini primordiali nei luoghi della sua infanzia. Si conferma, dunque, che il mito non è un argomento, ma un'esperienza e un linguaggio. Accade, come per rivelazione, che improvvisamente la realtà si sveli nella sua vera essenza. Si coglie l'essenziale, si vince il fastidio. «E ogni giorno che spunta ti mette davanti la stessa fatica e le stesse mancanze. È un fastidio, alla fine (...) né la morte né i grossi dolori scoraggiano. Ma la fatica interminabile, lo sforzo per star vivi d'ora in ora, la notizia del male degli altri, del male meschino, fastidioso come mosche d'estate – quest'è il vivere che taglia le gambe», afferma ancora nel dialogo *Le Muse*<sup>52</sup>. Da questa quotidiani-

tà infastidita si esce grazie al contraccolpo per un evento improvviso, donato: «Le cose che tu dici non hanno in sé quel fastidio di ciò che avviene tutti i giorni. Tu dai nomi alle cose che le fanno diverse, inaudite, eppure care e familiari come una voce che da tempo taceva», scrive nello stesso dialogo<sup>53</sup>. Ci vuole la poesia-mito, ribadisce nel diario, il 18 agosto '49<sup>54</sup>. Come accade nelle *Georgiche*, i paesaggi vivono come persone, «infridono tutta la campagna in segrete realtà mitiche, vanno al di là della parvenza, mostrano anche nel gesto di studiare il tempo o affilare una falce, la dileguata presenza di un dio che l'ha fatto o insegnato», conclude, sempre nell'importante lettera alla Pivano<sup>55</sup>. Il mito, lungi da costituirsi come consolazione o illusione, appare invece la via per recuperare la realtà più profonda, svelando il volto dell'essere, come osserva Jesi<sup>56</sup>. Avvertire il mito significa cogliere il presentimento del destino, che sconfinava nel mistero: la campagna, la collina, il bosco, il luogo ancestrale, si confondono con il sacro, con l'edificazione del tempio, sovrapponendosi. Negli anni dell'esilio monferrino, Pavese dirà esplicitamente che a questo concetto del mito giungerà «meditando un fatto religioso».

In un recente bellissimo libro, il sociologo Franco Ferrarotti ha ricordato gli anni trascorsi con Pavese nel Monferrato, quando i due uomini erano soliti compiere delle passeggiate verso il santuario di Crea. Ferrarotti afferma che in Pavese «era sempre presente e nel fondo, misteriosamente operante, un sentimento religioso che lo rendeva estraneo allo storicismo "laicistico" allora dominante e che lo spingeva invece allo studio dei grandi miti, archetipi strutturali, racconti metastorici, risposte criptiche alle pulsioni profonde che costituiscono l'uomo in società. Vico e Frazer al posto di Hegel, per non parlare dei suoi garruli italici nipotini»<sup>57</sup>. Emerge da queste pagine un Pavese autenticamente laico, cioè aperto a tutte le possibilità che la ragione gli spalanca davanti, molto lontano dai suoi compagni di strada, che spesso cercò vanamente di accattivarsi, per i quali rimase il sospetto che lo scrittore non fosse «un buon compagno». L'interesse per il mito, e di conseguenza l'apertura al fatto religioso, rese Pavese invisibile a tutti quei laicisti, bigotti

del “libero pensiero”, storicisti che «si illudono di dirigere la storia, da stazione a stazione, con il loro fischiotto, esorcizzando qualsiasi accidentalità irrazionale», scrive lucidamente Ferrarotti<sup>58</sup>. Coloro che escludono l'imprevisto e lo stupore dall'orizzonte della vita non potevano approvare la svolta dell'ultimo Pavese.

*Ci accadde di chiederci che cosa fosse per il fedele un santuario, in che cosa un sacro monte differisse per lui dalle altre colline – e la risposta fu precisa–; santuario è il luogo mitico dove è accaduta un giorno una manifestazione, una rivelazione del divino (tactus de coelo – c'è caduta la folgore); il luogo unico tra tutti, dove il fedele partecipa in qualche modo, con la presenza, col contatto, con la vista, all'unicità di quella rivelazione, la quale si moltiplica nel tempo, proprio perché avvenne la prima volta fuori del tempo, e fonda perciò tutta la realtà mitica del monte. Che cosa prova il fedele, al contatto con la sacra collina? Il tempo per lui si arresta, in un attimo vertiginoso egli contempla, sente, l'unicità del luogo, simbolo incarnato della sua fede, nucleo centrale di tutta la sua vita interiore. La qualità dell'oggetto mitico non conta – liturgia complessa o semplice roccia, esso non esprime ma è il divino – un 'vero metafisico'<sup>59</sup>.*

Si noti la meravigliosa insistenza sulla concretezza della conoscenza (presenza contatto vista) rifuggente da qualsiasi tentazione misticheggiante o estetizzante. Il mito diventa storia solo quando essa è sacra, cioè quando fissa un valore nel tempo, in qualche modo lo assolutizza. Questo sguardo viene da una coscienza aurorale: «*Mitico* chiamiamo perciò questo stato aurorale; e *miti* le varie immagini che balenano, sempre le stesse per ciascuno di noi, in fondo alla coscienza»<sup>60</sup>. Il lavoro del poeta consisterà, come già detto, nel «portare a evidenza e compiutezza fantastica un germe mitico».

Questo atteggiamento religioso condurrà alla condivisione, perché questa esperienza del mito non è «un privilegio dei poeti e, a un grado più discosto, dei pensatori. È un bene universalmente umano, è la religione che sopravvive anche nei cuori più squallidi o più meschini, i

quali sarebbero ben stupiti se qualcuno gli spiegasse che dentro di loro è un germe che potrebbe diventare una favola. È – occorre dirlo? – la condizione su cui si fonda l'universalità e la necessità della poesia<sup>61</sup>. Lo scettico non crede a nessun mito, mentre per «l'animo fervente tutto è simbolo»<sup>62</sup>. Di nuovo, il simbolo acquista un valore religioso. Nel più profetico dei dialoghi, *Le Muse*, lo scrittore riconosce che «il sacro non è un dono per gli eletti, ma un'opportunità offerta a tutti»<sup>63</sup>.

«Di qui potrebbe dedursi che il mondo, la vita in generale si valorizzano unicamente avendo l'animo a un'altra realtà, *oltremondana*. Diciamo, avendo l'animo a Dio. Possibile?»<sup>64</sup>, annota, stupito, nel diario, il 5 aprile 1945. Nella nota del 12 gennaio '48 scrive, ricordando gli anni della permanenza nel collegio dei padri Somaschi a Casale: «Perché quando riesci a scrivere di Dio, della gioia di quella sera di dicembre al Treviso, ti senti sorpreso e felice come chi giunge in un paese nuovo? (Oggi pagina del cap. XV della *Collina*)»<sup>65</sup>. Nel *Mestiere*, Pampaloni ha rilevato la presenza di un «rovente clima cristiano», in cui l'autore ha «continuamente sfiorato il rischio della conversione». Pavese era religioso quando «identificava la poesia con "l'essere" e contrapponeva lo "stile di fare" di Vittorini al proprio "stile di essere"». Lo era quando scriveva che «la religione consiste nel credere che tutto quello che ci accade è straordinariamente importante»<sup>66</sup>. Proprio le «accanite riflessioni sul simbolo e sul mito, condotte fino alle soglie della morte, rivelano la forza ineguagliata che assume in lui l'inquietudine metafisica. Egli va assegnato di pieno diritto, sia pure senza forzature, al disagio e allo smarrimento religioso del nostro tempo»<sup>67</sup>. Scrive Gianfranco Colombo che nello scrittore «emerge acuto il bisogno di sentirsi parte di un mistero, che Pavese ebbe il torto di voler sondare affidandosi alle proprie forze»<sup>68</sup>. Così nei *Dialoghi con Leucò*, nel dialogo *Le Muse*, la dea Mnemòsine ricorda a Esiodo: «non ti sei mai chiesto perché un attimo, simili a tanti del passato, debba d'un tratto farti felice, felice come un dio? Tu guardavi l'ulivo, l'ulivo sul viottolo che hai percorso ogni giorno per anni, e viene il giorno che il fastidio ti lascia, e tu carezzi il vecchio tronco con lo sguardo, quasi fosse un amico ritrovato e ti dicesse pro-

prio la sola parola che il tuo cuore attendeva»<sup>69</sup>. «Siamo convinti che una grande rivelazione può uscire soltanto dalla testarda insistenza su una stessa difficoltà. Non abbiamo nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri. Sappiamo che il più sicuro – e il più rapido – modo di stupirci, è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest’oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo mai visto», scriveva, nello stesso periodo, nel diario<sup>70</sup>. Nel racconto *Una certezza*, compreso in *Feria d’agosto*, si parla di «disponibilità assoluta» all’essere, per cui si vivono momenti in cui si capisce che «tutta la vita, non conta per quello che si è fatto voluto sofferto ottenuto», ma per rendersi conto di questo stupore, di «quest’abisso», di questo «segreto più importante di tutte le responsabilità»<sup>71</sup>. Tale scoperta permette di vivere più a fondo la realtà, non di evaderne. «Il ricordo è una passione ripetuta» dice Mnemòsine nel dialogo *Le Muse*. Ed ancora, in *Stato di grazia*: «si può sostenere che i simboli non si radicano tanto nei suoi incontri libreschi o accademici, quanto nelle mitiche e quasi elementari scoperte d’infanzia, nei contatti umilissimi e inconsapevoli con le realtà quotidiane e domestiche che l’hanno accolto al principio»<sup>72</sup>.

Pavese non saprà, o vorrà, approfondire questo stupore religioso. Sarà il percorso iniziatico che lo condurrà ai futuri *Dialoghi con Leucò*, in cui «Cristo sembra svanire dietro le sembianze di Dioniso o di qualche divinità silvana»<sup>73</sup>; nei *Dialoghi* si passa quasi inavvertitamente dai dolori di Dioniso alla trasfigurazione di Cristo, in un sincretismo oltre il quale, forse, lo scrittore non poté andare. Pavese, tuttavia, si iscrive in quel filone culturale di recupero del sacro nella civiltà moderna, la quale sembra volersi disfare di qualsiasi traccia del divino.

### 3. *Genesis, storia e mito de La luna e i falò*

Questa fase del “ritorno” informerà quasi tutte le ultime opere dello scrittore e si farà ossessiva nella primavera e nell’estate del 1949, un anno che chiamerà «di grazia» (e *Stato di grazia* si intitolerà uno dei racconti

più belli di *Feria d'agosto*). Lo scrittore era nato nelle Langhe, a Santo Stefano Belbo, ma di fatto tutta la sua vita si svolse a Torino. Qualcosa, in quei mesi, lo spinse a tornare al paese natale: riprese i contatti con Pinolo Scaglione, il Nuto, «il rustico Virgilio» de *La luna e i falò*, come lo definì Calvino; con l'antico compagno passa lunghe giornate ripercorrendo i luoghi della sua infanzia. Solo ora, a quarant'anni, si avvicina a comprendere il senso e il mistero della sua nascita nelle Langhe, che costituiscono lo sfondo naturale e simbolico della sua ispirazione. Scrive un critico simpatetico come Elio Gioanola, anche lui langarolo: «la collina, da luogo selvaggio condannabile dalla coscienza cittadina e adulta, diventa riserva privilegiata delle decisive scoperte infantili». Sarà un passaggio «dalla città alla campagna, dalla cultura alla natura, dalla prassi all'estasi, dalla storia al mito, dall'inautentico all'autentico»<sup>74</sup>. Pavese accompagna queste scoperte con le riflessioni affidate al *Mestiere di vivere*: «L'arte moderna è in quanto vale un ritorno all'infanzia»<sup>75</sup>. Ed ancora, nel diario, fondendo mito e paesaggio, il 19 agosto 1946: «perché ad ogni sussulto mitico ti ritornano in mente i tronchi e il fiume e la collina con dietro la luna e la strada e l'odore di prato e di campo, del tuo paese?»<sup>76</sup>. Occorre recuperare un oggetto, un luogo, una situazione nella sua *unicità*, atemporalità: dare parola a ciò che è senza parola, com'è, etimologicamente, *l'infanzia*. Per questo «non resta, agli artisti, che rivolgersi all'epoca in cui non erano ancora artisti, e questa è l'infanzia»<sup>77</sup>. Secondo Pavese, per vedere un oggetto bisogna vederlo una seconda volta. Vedere le cose la prima volta provoca «stupore, estasi fantastica», ma è solo la memoria che ci permette di farle entrare in noi, per cui vedere è rivedere, riconoscere: «Non esiste un "vedere le cose la prima volta". Quella che ricordiamo, che notiamo, è sempre una seconda volta»<sup>78</sup>. In *Stato di grazia* dirà, riprendendo un'osservazione del *Mestiere*: «noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo»<sup>79</sup>: «noi ammiriamo della realtà soltanto ciò che abbiamo già una volta ammirato»<sup>80</sup>. Fissiamo stupiti le cose, mossi da un «incontro, da una distrazione, da un accento»<sup>81</sup>: si tratta di «una realtà enigmatica e tuttavia familiare»<sup>82</sup>. Sono sensazioni che appartengono alla sfera dell'istintivo-

irrazionale. Come detto, l'attimo è atemporale, assoluto e la sensazione si ripete «per grazia, per ispirazione, per estasi insomma»<sup>83</sup>. Scrive in *Poesia è libertà*: «Fonte della poesia è sempre un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un'irrazionale – terra incognita. Ma l'atto della poesia (...) è un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione di sapere. Il mito e il logo»<sup>84</sup>. Fu questo l'estremo sforzo di Pavese: conciliare il mito e il logo, la ragione e il mistero, il destino e la libertà<sup>85</sup>. Alla fine, nei suoi ultimi appunti, Pavese ripete che la poesia ha bisogno del mito pur non potendosi identificare con esso, dato che la poesia è consapevolezza, il mito è istintività: «tema di un'opera d'arte, non può essere una verità, un concetto, un documento etc., ma sempre e soltanto un mito. Dal mito direttamente alla poesia, senza passare attraverso la teoria o l'azione»<sup>86</sup>.

L'ultimo, grande romanzo di Pavese porta a compimento una lunga stagione di ricerca: l'autore intuì, probabilmente, che non si poteva andare oltre. Concludere l'opera era concludere la vita, e finire di scrivere era finire di vivere. Il romanzo ha il sapore di un epilogo e di un congedo. Esso ci appare sempre di più come un compendio di tutti i temi pavesiani e il punto di arrivo di una ricerca iniziata con *I mari del Sud*, l'atto fondativo della grande produzione dello scrittore. Qui a differenza dei *Mari del Sud*, l'io parla in prima persona, senza l'introduzione di una figura "altra", come quella del cugino. Che si tratti di un punto di arrivo ce lo conferma l'autore stesso: «Effettivamente *La luna* è il libro che portavo dentro da più tempo e che più ho goduto a scrivere. Tanto che credo che per un pezzo-forse per sempre-non farò più altro. Non conviene tentare troppo gli dèi»<sup>87</sup>. Risulta evidente la felicità provata da Pavese nel comporre questo libro. Registriamo quanto scrive agli amici liguri Ruata: «Io sono come pazzo perché ho avuto una grande intuizione-quasi una mirabile visione (naturalmente di stalle, sudore, contadinotti, verderame, letame) su cui dovrei costruire una modesta Divina Commedia. Ci penso sopra, e tutti i giorni diminuisce la tensione. Che alle visioni siano necessarie le beatrici?»<sup>88</sup>. Concorda Pautasso: con *La luna* Pavese era conscio «di essere giunto al limite estremo, di

aver detto tutto quello che aveva da dire<sup>89</sup>. Il passaggio dai *Dialoghi con Leucò* a *La luna e i falò* comportava il transito dai miti alla realtà umana vivente: «il genere romanzo implicava per Pavese il tema del destino, come il tema del destino implicava l'*epos* del viaggio-ritorno»<sup>90</sup>.

Scriverà il romanzo in due mesi febbrili, da settembre a novembre del 1949, in uno stato di grazia che raramente lo attraverserà. Aveva appena letto *Il mito dell'eterno ritorno* di Eliade. Il *plot* romanzesco si ispira alla credenza contadina nella luna e i falò d'agosto, fondata nel ciclo morte-rinascita dei riti propiziatori per la fecondazione della terra. La luna è la dimensione notturna, l'inconscio: nell'ambivalenza tipica del mito, i falò sono i falò della gioia, i riti propiziatori per ridare fertilità alla terra, ma anche i falò tragici della morte del Valino e della morte di Santina, col vestito bianco sacrificale. Si può dire che il nocciolo del romanzo stia in questa frase di Anguilla: «Potevo spiegare a qualcuno che quel che cercavo era soltanto di vedere quello che avevo già visto?». Ma era un concetto già presente in *Paesaggio VI*, in *Lavorare stanca*: «Val la pena tornare, magari diverso». Dunque, è il viaggio il grande archetipo dell'ultimo Pavese. Ma non un viaggio fondativo, da Enea virgiliano, ma un viaggio di ritorno, come il *nostos* Ulisse, anzi l'Ulisse dantesco che una volta tornato in patria deve nuovamente partire. Tuttavia, Pavese sa che per costruire il suo racconto non bisogna «partire dalla favola di Ulisse simbolica, per stupire; ma partire dall'umile uomo comune e a poco a poco dargli il senso di un Ulisse»<sup>91</sup>. Il viaggio non consentirà l'appropriarsi delle radici, anche se «le Langhe non si perdono», come aveva scritto nei *Mari del Sud*, ma sarà il protagonista che non si ritroverà. Così accade al giovane 'Ntoni verghiano nei *Malavoglia*: non sarà il mondo a essere cambiato, ma dovrà constatare che lui sarà talmente cambiato da non potersi più inserire nel mondo che aveva lasciato. Ma mentre il giovane 'Ntoni parte alla ricerca del progresso, del benessere, Anguilla – il senza nome – ritorna per tentare di ritrovare sé stesso, per verificare se il mondo della sua infanzia è rimasto, immutato, ad aspettarlo. Il protagonista ritorna da lontano per rivedere l'identico<sup>92</sup>. Tutto cambia eppure tutto rimane uguale. Verificherà che tutto è rimasto uguale, ma lui non si ritroverà più: Anguil-

la ritrova le Langhe, ma non ritrova sé stesso. Toccare la terra natale non è raggiungere la salvezza. Nemmeno quello basta. Sarà un tentativo di ritorno a qualcosa di inattuabile, un ritorno impossibile. «Il romanzo è la storia di un'illusione: è il racconto di un ritorno e dell'inutilità di quel ritorno – ne predica la necessità ma anche la sua inefficacia»<sup>93</sup>.

Il bellissimo *incipit* del romanzo è segnato dal continuo ricorrere della negazione («Qui *non* ci sono nato...dove son nato *non* lo so... *non* c'è da queste parti... *Non* so se vengo...»). L'ombra del non sapere circonda la condizione umana. È una pagina che ricorda il celebre «Io non so perché venni al mondo» di Pascal, ripreso nell'*Ortis* foscoliano. La colpa è quella di essere partiti? Di essere ritornati? O di essere nati? Qualcosa di noi muore per sempre. Tornato a S. Stefano Belbo, Anguilla si sente un Ulisse senza patria, condannato a un esilio senza fine.

Vorrà ritornare per vedere di nuovo quei paesaggi, prima di perderli per sempre. Vorrà «farsi terra e paese».

*Talvolta se mi accosto a questa terra, ne ho un urto impetuoso che mi rapisce come un'acqua in piena e vuol sommergermi. Una voce, un odore bastano a prendermi e buttarmi chi sa dove. Son fatto pietra, umidità, letame, succo di frutto, vento (...) Fermo davanti a una campagna, smemorato, a un cielo chiaro, a un corso d'acqua, a un bosco, mi sorprende la rabbia di non esser più io, di farmi quel campo, quel cielo, quel bosco, di cercar la parola che lo traduca tutto quanto, fino ai fili dell'erba, fino al sentore, fino al vuoto. Io non esisto; esiste il campo, esiste il cielo. Esistono i miei sensi, spalancati come bocche a divorare l'oggetto»<sup>94</sup>.*

Sono pagine che sembrano risentire di certe atmosfere alcioniche, dannunziane, suggestioni a cui Pavese non fu del tutto estraneo, e anche del finale di *Uno, nessuno centomila* di Pirandello, autore invece poco presente in Pavese.

*La luna e i falò* non va letta però come un'autobiografia, ma come un giudizio finale sull'intera ricerca dello scrittore: il livello simbolico-mitico è dominante. Molto evidenti appaiono i legami con il racconto

*La Langa*, di *Feria d'agosto*. L'io narrante sente di avere nella memoria il suo paese, «ero io stesso il mio paese»<sup>95</sup>; poi rimanda a *La vigna*, che si apre con un bellissimo *incipit*: «Una vigna che sale sul dorso di un colle fino a incidersi nel cielo, è una vista familiare, eppure le cortine dei filari semplici e profonde appaiono una porta magica». Tutto è «familiare e remoto», come nell'infanzia<sup>96</sup>.

Mai come nella *Luna e i falò* Pavese toccherà l'intensità della sintesi di realtà e simbolo, di cui aveva avvertito l'esigenza molti anni prima: «ci vuole la ricchezza d'esperienze del realismo e la profondità di sensi del simbolismo»<sup>97</sup>.

La monotonia formale, la fissità, tratto caratteristico dello stile pavese, riceveranno nell'ultimo romanzo la massima evidenza. È caratteristica saliente de *La luna e i falò* l'insistita iterazione delle cose, e delle parole-mito che le nominano: è una «dizione della fissità»<sup>98</sup>. Gli avvenimenti si stagliano in un teatro immobile, regolato dalle vicende delle stagioni e della luna<sup>99</sup>.

Pavese osserva e scrive da un mondo vicino e lontanissimo, come se si trattasse di qualcosa di contemporaneamente presente e mancante. Ha sentito quelle voci, appartenevano alla sua terra, ma venivano da lontano. Così come gli alberi del Piemonte sono quelli di Virgilio, le parole sono quelle documentate nei libri ma soprattutto nella tradizione orale<sup>100</sup>.

Scrivendo a un amico nel giugno 1949 parlerà della necessità di allontanarsi dal proprio paese per riscoprirlo: «Io amo S. Stefano alla follia, ma perché vengo da molto lontano»<sup>101</sup>.

NOTE

- <sup>1</sup> Cesare PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 311-314.
- <sup>2</sup> Si veda la lettera alla sorella Maria del 24 giugno 1935, in *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo MONDO, Torino, Einaudi, 1966, p. 393.
- <sup>3</sup> Lorenzo MONDO, *Quell'antico ragazzo*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 216.
- <sup>4</sup> Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI e Laura NAY, Torino, Einaudi, 1990, p. 87. Per i rapporti Pavese-Monti, cfr. Attilio DUGHERA, *Monti e Pavese: storia di un'amicizia attraverso le lettere*, in *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 57-63.
- <sup>5</sup> Si cita da Cesare PAVESE, *Dialoghi con Leuco*, Torino, Einaudi, 1981. Per *Le muse*, p. 187; per *La rupe*, p. 82 e p. 84.
- <sup>6</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., 2 gennaio 1950, p. 384.
- <sup>7</sup> PAVESE, *La strada*, in *Dialoghi*, cit., p. 76.
- <sup>8</sup> PAVESE, *La letteratura americana*, cit., p. 251. Sul rapporto tra Pavese e gli scrittori americani, cfr. Gabriella REMIGI, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una "splendida monotonia"*, Firenze, Olschki, 2017.
- <sup>9</sup> Antonio SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki, 2015, p.274.
- <sup>10</sup> Cfr. Norberto BOBBIO, *Pavese, lettore di Vico*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*, Atti del Convegno, 13 dicembre 1980, Santo Stefano Belbo. *Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese*, 1982, pp. 137-143; Furio JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, specialmente alle pp. 131-160.
- <sup>11</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 115
- <sup>12</sup> *Id.*, p. 186.
- <sup>13</sup> *Id.*, p. 232.
- <sup>14</sup> PAVESE, *Il mito*, in *La letteratura americana*, cit., p. 316.
- <sup>15</sup> María. DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, *Introduzione a Pavese*, Bari, Laterza, 1992, p. 104.
- <sup>16</sup> Si cita da Giovanni Battista VICO, *La scienza nuova*, a cura di Fausto NICOLINI, Bari, Laterza, 1928, libro II, cap. I, sezione prima, pp. 145-146.
- <sup>17</sup> PAVESE, *Il mito*, in *La letteratura americana*, cit., pp. 319 e ss.
- <sup>18</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 198.
- <sup>19</sup> PAVESE, *L'adolescenza*, in *La letteratura americana*, cit., p. 285.
- <sup>20</sup> Giovanni BARAVALLE, *Pavese, confessione di un rifugiato*, in "Avvenire", 27 marzo 2008. Padre Baravalle aveva raccontato la sua testimonianza al Centro Culturale di Milano il 31 maggio 1990. Su questo, cfr. Gianfranco LAURETANO, *La traccia di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 133-154.

- <sup>21</sup> JESI, *Letteratura e mito*, cit., p. 151.
- <sup>22</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 307.
- <sup>23</sup> *Id.*, p. 381.
- <sup>24</sup> Cesare PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo MONDO e Italo CALVINO, Torino, Einaudi, 1968, vol. II, pp. 425-6.
- <sup>25</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p.364.
- <sup>26</sup> PAVESE, *Il mito*, in *La letteratura americana*, cit., p. 320.
- <sup>27</sup> Su questi temi, cfr. Nino ARRIGO, *Herman Melville e Cesare Pavese. Mito, simbolo, destino ed eterno ritorno*. Firenze, Atheneum, 2006. I saggi di Pavese su Melville sono raccolti in *La letteratura americana*, cit., pp. 73-94.
- <sup>28</sup> Elio GIOANOLA, *Trittico pavesiano*, in *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991, pp. 283-4.
- <sup>29</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 243.
- <sup>30</sup> *Id.*, p.144.
- <sup>31</sup> JESI, *Letteratura e mito*, cit., p.148.
- <sup>32</sup> DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 76.
- <sup>33</sup> James HILLMAN, *Puer aeternus*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 108-109.
- <sup>34</sup> Cfr. SICHERA, *Pavese. Libri sacri*, cit., p. 285.
- <sup>35</sup> Cfr. Cesare PAVESE-ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro ANGELINI, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- <sup>36</sup> JESI, *Letteratura e mito*, cit. p. 135.
- <sup>37</sup> Carl Gustav JUNG, *La libido, simbolo e trasformazioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965, p. 87.
- <sup>38</sup> Carl Gustav JUNG-Károly KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1972, p. 19.
- <sup>39</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 389.
- <sup>40</sup> Citato in Gabriele TURI, *Logos e mito: Pavese e la casa editrice Einaudi*, in *Cesare Pavese oggi*, Atti del Convegno, cit., pp.194-195.
- <sup>41</sup> PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., vol. II, p. 657. A Giuseppe Cucchiara, 20 giugno 1949.
- <sup>42</sup> SICHERA, *Pavese. Libri sacri*, cit., p. 304.
- <sup>43</sup> PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., vol. II, p. 655. A Rosa Calzecchi Onesti, 14 giugno 1949.
- <sup>44</sup> PAVESE, *Raccontare è come ballare*, in *La letteratura americana*, cit., pp. 295-296.
- <sup>45</sup> Valerio CAPASA, *Un'esigenza permanente*, Bari, Edizioni di pagina, 2008, p. 98.
- <sup>46</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 243.
- <sup>47</sup> PAVESE, *La poetica del destino*, in *La letteratura americana...* cit., 316.
- <sup>48</sup> HILLMAN, *Puer aeternus*, cit., p. 127.

- <sup>49</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., pp. 257-258.
- <sup>50</sup> *Id.*, p. 244.
- <sup>51</sup> PAVESE, *Introduzione ai Dialoghi con Leucò*, cit.
- <sup>52</sup> PAVESE, *Le Muse*, in *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 187.
- <sup>53</sup> *Id.*, p. 185.
- <sup>54</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 373.
- <sup>55</sup> PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 426
- <sup>56</sup> JESI, *Letteratura e mito*, cit., p. 160.
- <sup>57</sup> FRANCO FERRAROTTI, *Al Santuario con Pavese*, Bologna, ed. Dehoniane, 2016, p. 49.
- <sup>58</sup> *Id.*, p. 64.
- <sup>59</sup> PAVESE, *Il mito*, in *La letteratura americana*, cit., p. 317.
- <sup>60</sup> *Id.*, p. 318.
- <sup>61</sup> *Id.*, p. 321.
- <sup>62</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 196.
- <sup>63</sup> SICHERA, *Pavese. Libri sacri*, cit., p. 303.
- <sup>64</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 300.
- <sup>65</sup> *Id.*, p. 343.
- <sup>66</sup> GENO PAMPALONI, *Trent'anni con Cesare Pavese, Diario contro diario*, Milano, Rusconi, 1981, pp. 188-189.
- <sup>67</sup> MONDO, *Quell'antico ragazzo*, cit., p. 216.
- <sup>68</sup> GIANFRANCO COLOMBO, *Guida alla lettura di Pavese*, Milano, Mondadori, 1988, p. 172.
- <sup>69</sup> PAVESE, *Le Muse*, in *Dialoghi*, cit., p. 185.
- <sup>70</sup> PAVESE, *Il mestiere...*, cit., p.309.
- <sup>71</sup> PAVESE, *Una certezza*, in *Feria d'agosto*, introduzione di Elio GIOANOLA, Torino, Einaudi, 2002, pp. 95-97.
- <sup>72</sup> PAVESE, *Stato di grazia*, in *Feria d'agosto*, cit., p. 160.
- <sup>73</sup> MONDO, *Quell'antico ragazzo*, cit., p. 125.
- <sup>74</sup> GIOANOLA, *Trittico paveseiano*, in *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, cit., p. 292.
- <sup>75</sup> PAVESE, *Il mestiere*, cit., p. 233.
- <sup>76</sup> *Id.*, p.320.
- <sup>77</sup> *Id.*, p., 233.
- <sup>78</sup> *Id.*, p. 245.
- <sup>79</sup> PAVESE, *Stato di grazia*, in *Feria d'agosto*, cit., p. 156.
- <sup>80</sup> *Id.*, p.159.
- <sup>81</sup> *Id.*, p. 156.
- <sup>82</sup> *Ibid.*

- <sup>83</sup> *Id.*, p.157.
- <sup>84</sup> PAVESE, *Poesia è libertà*, in *La letteratura americana*, cit., p. 300.
- <sup>85</sup> Cfr. DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 161.
- <sup>86</sup> PAVESE, *Il mestiere...*, cit., p. 389. La nota è del 9 febbraio 1950.
- <sup>87</sup> PAVESE, *Lettere 1926-1950*, vol. II, cit., p. 735. Lettera ad Aldo Camerino, 30 maggio 1950.
- <sup>88</sup> *Id.*, p.659, 17 sett. 1949.
- <sup>89</sup> Sergio PAUTASSO, *Guida a Pavese*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 42.
- <sup>90</sup> DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 133.
- <sup>91</sup> PAVESE, *Il mestiere...*, cit., p. 373. L'annotazione è del 23 agosto 1949.
- <sup>92</sup> Gian Luigi BECCARIA, *Introduzione a La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2000, p. XI.
- <sup>93</sup> Cfr. Antonino MUSUMECI, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1980, p. 130.
- <sup>94</sup> PAVESE, *Mal di mestiere*, in *La letteratura*, cit., p. 287.
- <sup>95</sup> PAVESE, *La Langa*, in *Feria d'agosto*, cit., p.16.
- <sup>96</sup> PAVESE, *La vigna*, in *Feria d'agosto*, cit., p. 165.
- <sup>97</sup> PAVESE, *Il mestiere...*, cit., p. 166. La nota è del 14 dicembre 1939.
- <sup>98</sup> Cfr. BECCARIA, *Introduzione a La luna e i falò*, cit. p. XI, e Elio GIOANOLA, *Cesare Pavese, La poetica dell'Essere*, Milano, Marzorati, 1972, p. 372.
- <sup>99</sup> Cfr. Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Pavese o la fuga nella metafora*, in «Sigma», 3-4, 1964, p. 169.
- <sup>100</sup> Cfr. BECCARIA, *Il 'volgare illustre'...in Il mestiere di scrivere...cit.*, p. 74. Di Beccaria anche *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 68-100.
- <sup>101</sup> PAVESE, *Lettere 1924-1950*, cit., vol. II, p.396. A Nicola Enrichens.



# Letteratura ed impegno civile

MIRELLA SPIRITINI

## *Abstract*

*Notes on the idea of "homeland" in Italian literature from Dante to contemporary times.*

*Ci sono momenti o situazioni in cui non solo gli eroi e gli sfegatati accettano rischi anche mortali, ma anche moltissime persone che normalmente per loro gusto personale non amano affatto il pericolo. In questi momenti si decide la sorte delle nazioni e degli ordinamenti sociali stabiliti o da stabilire. Ci sono situazioni in cui la paura non è un dispositivo naturale per la sopravvivenza dell'individuo e della specie, ma una causa di pericoli maggiori per sé e per gli altri. Momenti insomma in cui la sola paura salutare è la paura di aver paura e riesce a ridare coraggio a chi l'ha perduto.*

Queste righe non sono state scritte da un patriota dell'Ottocento, ma da Italo Calvino (*Al di là della paura*, «Corriere della Sera», 11 maggio 1977). Erano gli anni del terrorismo ed occorreva chiamare i cittadini ad un impegno civile. Leggendo queste righe ho pensato al De Sanctis ed alla sua ricerca nella letteratura italiana di uomini coraggiosi anche soltanto con la parola. Allora si trattava di fare l'Italia. La necessità di combattere

si ripeterà negli anni del fascismo, quando molti intellettuali si unirono alla resistenza e molti finirono al confino o all'estero. Penso ai fratelli Rosselli che poi furono assassinati, penso a Sandro Pertini che lavorava da muratore a Parigi, prima di rientrare per unirsi alla resistenza. Dunque l'impegno degli intellettuali per la difesa della propria terra da nemici interni o esterni. Allora, guardando prima di tutto ai secoli passati, ci dovremmo occupare di autori che ci parlano delle vicende politiche dei loro anni o degli anni lontani: insomma l'Alighieri del *De monarchia*, Dino Compagni e Giovanni Villani e avanti con Ugo Foscolo, Giuseppe Mazzini ed ancora il Gioberti, il Nievo ed ovviamente il De Sanctis.

Mentre in questa nostra Italia bella e perduta, per dirla con Lucio Villari, si sta faticosamente cercando di porre un freno al dilagare di simboli estranei, che stanno invadendo perfino gli spazi dedicati ai pubblici servizi, credo opportuno ripercorrere la storia attraverso la testimonianza degli intellettuali che la vissero e la comunicarono a noi con le loro opere. Abbiamo, credo, una certa idea dell'Italia, ma dobbiamo tornare indietro negli anni e nei secoli, per capire quando nasce questo concetto, come nasce e con quali caratteristiche. Dobbiamo individuare dalle voci di poeti, narratori e saggisti un'idea: l'idea di Italia. L'idea va colta nel suo svolgersi e precisarsi fino a coincidere con un progetto e poi finalmente con la realtà di un libero stato. Dunque seguiamo il concetto di Italia da puramente geografico a sentimento di appartenenza culturale, anche se ancora ben lontano dal tradursi in programma politico.

### 1. *La lingua*

Ci accorgiamo presto che dobbiamo percorrere due strade, che viaggiano in contemporanea, ma hanno una loro storia. Da una parte gli autori che sentono la parola Italia nel senso di patria, dall'altra quelli che lavorano soltanto sulla lingua, che da volgare diviene italiano. Il tutto poi non è così distinto: ci sono poeti come Dante che sono presenti nelle due categorie. Dante Alighieri nel canto sesto del *Purgatorio*

incontra Sordello da Goito, si riconoscono per nati nella stessa terra e si abbracciano. E qui parte la invettiva famosa:

*Abi, serva Italia, di dolore ostello,  
nave senza nocchiere in gran tempesta*

Petrarca ci dona una delle più belle canzoni:

*Italia mia, benché il parlar sia indarno  
a le piaghe mortali  
che nel bel corpo tuo sí spesse veggio*

Ora tuttavia anche per i due poeti ci occuperemo soltanto dell'apporto linguistico, comune anche a chi non riserva particolari attenzioni alla patria, pur descrivendone la bellezza o costruendo storie e personaggi.

## *2. Il Medio Evo*

All'inizio l'impegno dei poeti sembra soltanto linguistico (scuola siciliana, Dolce stil novo) poi via via, attraverso le situazioni politiche europee che si presenteranno, l'impegno diverrà politico e spesso morale (Dante). A poco a poco la lingua volgare diventa la lingua dei poeti. In un vecchio quaderno ingiallito scopro un saggio di Ettore Rota (1883-1958) pubblicato nel 1938. Il saggio proveniva da un volume della Marzorati e risale agli anni Cinquanta del secolo scorso; purtroppo non sono riuscita a rintracciare la data precisa. Il testo comunque sta nei miei appunti ed è questo:

*Medioevo è soprattutto una fatalità storica che incombe agli stati fino a che dureranno i pericoli e le attrattive della guerra. Esso grava sempre su ogni popolo, in ogni momento della sua vita nazionale: perché non appartiene ad un passato chiuso e superato per sempre: è il riflesso di condizioni e circostanze che si possono ripetere.*

Continua tornando all'Italia per la quale la storia del Medioevo rimane la storia delle città italiane, custodi dell'unità spirituale della patria. Aggiunge che il piano nordico di un impero sulle nostre terre andò per il momento in frantumi. Intanto la lingua italiana si diffonde grazie alla frequente comunicazione fra le classi ed agli scambi della classe dirigente. Certo sulle città si allunga talvolta l'ombra del *Sacro Romano Impero*, ma talmente labile che non arreca ombra alle attività dei comuni.

### 3. *L'Umanesimo*

L'Umanesimo è noto a tutti per la importante attenzione ai classici, in parte riscoperti, in parte trovati di recente. Ma a noi interessa il nuovo modo di avvicinarsi ai testi antichi, il nuovo modo di trarne il senso. Ogni scritto va letto sforzandosi di ambientarlo nel suo tempo; va quindi considerato nel suo messaggio valido in un certo periodo storico, non va utilizzato per trarne un insegnamento valido oggi. Va considerato nella sua appartenenza ad un dato momento, con sue morali, suoi ambienti, suoi significati. Questo atteggiamento cambia completamente il modo di studiare i classici ed è valido tuttora, almeno per le persone che hanno approfondito il rapporto con la cultura. Si arriva quindi al Rinascimento con una consapevolezza nuova, con uno slancio verso una creazione artistica ricca di nuovi contenuti.

### 4. *Il Rinascimento*

Il Rinascimento segna il passaggio dall'approfondimento del significato degli antichi scritti, al diffondersi dello spirito creativo. Intanto la discussione sulla lingua si fa più consapevole. Tra le proposte prevale quella di Lorenzo Valla, che identifica la lingua italiana nella poesia del Petrarca e nella prosa del Boccaccio. Si dota dunque la ricerca di punti fermi, di basi note e ben caratterizzate. Intanto interviene un cambio di passo

politico. I comuni hanno fatto il loro tempo: hanno offerto città belle e fiorenti, ma hanno anche messo in evidenza una certa frammentazione di interessi. Si passa dunque alle Signorie ed ai Principati, perché si sente il bisogno di ampliare i territori inglobando le campagne circostanti. Si formano ricche corti purtroppo in competizione fra loro. L'equilibrio fra gli stati regge poco: dalla morte di Lorenzo il magnifico inizia la discesa degli stranieri, spesso chiamati da un principato per prevalere sul vicino. Francia, Spagna, Austria si susseguono nell'inviare eserciti nella nostra penisola e si alternano nell'occupazione del territorio. Ma l'arte italiana, la cultura italiana restano e si amplificano segnando la cultura europea e costituendo per i nostri cittadini il concetto di nazione.

### *5. La Patria e la Nazione*

La patria per i latini indicava la *res publica*, ovvero la costituzione politica, il patto tra i cittadini. Nazione indicava il luogo, la lingua, la cultura che unisce. Il concetto di nazione si forma in Italia attraverso la storia della letteratura e dell'arte: Dante, Petrarca, Boccaccio, Raffaello, Michelangelo, Foscolo, Leopardi, via via fino al Carducci ed a Giuseppe Verdi. Questo fiume, a volte lento a volte vorticoso come nel Rinascimento, forma l'idea di Italia e la individua geograficamente nella penisola che va dalla catena alpina alla Sicilia. Non ci sono confini precisi: non uno stato, un sentimento, un'appartenenza. L'arte, la cultura e la poesia sopravvivono e si chiamano arte italiana, cultura italiana, letteratura italiana, perché le popolazioni divise e schiave sapevano di essere italiane.

### *6. Le voci*

Giungono a noi voci lontane, di autori che usarono la lingua italiana per spronare al coraggio: Dino Compagni disprezza i codardi, Dante esorta al coraggio. Si tratta di testimonianze di chi ha vissuto un

momento terribile nella propria città ed ha pagato di persona. Potremmo proseguire con altre voci, per esempio Giordano Bruno. Galilei con qualche riserva, per quanto la sua abiura abbia alla fine permesso che le sue opere potessero restare, mentre la sua morte avrebbe distrutto ogni cosa. Parliamo poi del Risorgimento, di Mazzini e dei tanti scrittori che narrarono le gesta dei martiri. E poi veniamo a noi ricordando Giacomo Matteotti, gli antifascisti esuli, i fratelli Rosselli. In questa nostra Italia “bella e perduta” per tornare al titolo di Villari, di tanto in tanto qualcosa si risveglia ed allora gli animi si infiammano e il coraggio torna a galla uscendo dal pantano dell’acquiescenza.

Vorrei concludere tornando all’impegno civile da cui siamo partiti per venire a tempi relativamente recenti, tempi in cui molti di noi erano ragazzi o bambini. Concetto Marchesi, prima di fuggire nella clandestinità, incontra i suoi studenti dell’università di Padova e conclude così:

*Studenti, mi allontanano da voi con la speranza di tornare da voi, maestro e compagno della fraternità di una lotta insieme combattuta. Per la fede che vi illumina, per lo sdegno che vi accende, non lasciate che l’oppressione disponga ancora della vostra vita, fate risorgere i vostri battaglioni, liberate l’Italia dalla schiavitù e dall’ignominia, aggiungete al labaro della vostra università la gloria di una nuova grande decorazione in questa battaglia suprema per la giustizia e per la pace nel mondo.*

# CULTURA MUSICALE



# «Una lezione di esemplare e feconda vita artistica». Il Fondo Mantica donato alla Società Letteraria di Verona

ANDREA MACINANTI

## *Abstract*

*The paper focuses on the biography of the maestro Francesco Maria Mantica and on the contents of his documentary archive, now preserved in the Library of the Società Letteraria di Verona.*

Sono ancora molte le pagine da redigere perché possa dirsi completa la narrazione della storia del Novecento musicale italiano. Troppi autori attendono di essere conosciuti, studiati e correttamente collocati in quel vortice di correnti, di spinte innovatrici, di turbolenze distruttive che agivano contemporaneamente alla granitica fedeltà nei confronti della tradizione corroborata dal recupero del passato come valore identitario della nazione. Alcuni di loro pagarono con l'oblio la tiepida adesione, se non addirittura il rifiuto, agli ardori dei nuovi linguaggi sui quali soffiò forte anche il vento del Futurismo; Marco Enrico Bossi ad esempio, il massimo organista — compositore italiano, nel 1915 ammetteva di non volersi lasciare «attrarre in quell'orbita nel cui sistema» non vedeva «spazio sufficiente per librare le ali della fantasia». Altri subirono le epurazioni del revisionismo storico attento a cancellare diligentemente quanto era stato creato da coloro che, anche solo marginalmente, furono vicini al regime: basti citare la vicenda di Ottorino Respighi, cono-

sciuto in tutto il mondo come il più grande musicista italiano del Novecento, ma da noi ancor oggi poco noto ed eseguito per aver accettato la nomina di *Accademico d'Italia* nel 1932. Altri ancora scomparvero per il disinteresse di una musicologia attenta alla celebrazione dei grandi maestri tedeschi e francesi o attivissima nella riscoperta del repertorio antico. Trascurava però di dare giusto merito a coloro che ne furono i pionieri: quei musicisti che, col lume della loro intuizione e scienza musicale, si addentrarono per primi nelle miniere ove giacevano nell'oscurità dei secoli gli immensi tesori della musica italiana traendone anche ispirazione per la loro creatività.

Il prezioso *corpus* musicale che il dottor Marcello Mantica, nipote del Maestro Francesco Mantica (Reggio Calabria, 1875 – Roma, 1970), ha recentemente donato alla Società Letteraria di Verona per incarico della sua famiglia, consente di fare la conoscenza con un poliedrico musicista, letterato e musicologo, la cui memoria si è rapidamente affievolita dopo la sua scomparsa.

Figlio di Ignazio, a sua volta pregevole musicista, Mantica si formò al Liceo Musicale di Santa Cecilia di Roma diplomandosi in composizione nel 1901 con Stanislao Falchi. Quattro anni più tardi, segnalato dal grande pianista e compositore Giovanni Sgambati, il suo *Quartetto* in do minore venne eseguito alla presenza delle Regina Margherita, generosa patrona delle arti e a sua volta musicista. L'anno successivo, nella sala Umberto I della *Reale Accademia Filarmonica Romana*, si tenne un concerto monografico dedicato a opere cameristiche di Mantica. Trascritti per orchestra, due tempi del suo *Quartetto* furono presentati nel 1912 in quella che, dal 1908 al 1936, fu la più importante fucina della musica contemporanea italiana: l'*auditorium* dell'*Augusteo* di Roma. Qui, grazie alla visionaria apertura culturale e artistica del direttore d'orchestra Bernardino Molinari, furono invitati i più grandi musicisti del tempo: basti citare i nomi di Richard Strauss, Gustav Mahler, Jean Sibelius, Arnold Schönberg e fra gli italiani quelli di Ottorino Respighi, Marco Enrico Bossi, Giuseppe Martucci, Alfredo Casella, Franco Alfano, Ildebrando Pizzetti... Questa straordinaria stagione della musica italia-

na veniva offerta a quello che Elsa Olivieri Sangiacomo, consorte di Ottorino Respighi, definiva come un «nuovo pubblico, formato in gran parte da gente giovane e proveniente da diverse classi sociali, avido di conoscenza, vibrante, sensibilissimo, insofferente, spesso maleducato, a volte spietato»<sup>1</sup>. In questo tempio della musica, Mantica avrà ancora modo di presentare i suoi tre *Canti d'amore* per soprano e orchestra diretti da Molinari nel 1922 in un programma che comprendeva anche la prima esecuzione del *Concerto gregoriano* di Ottorino Respighi.

L'opera di Mantica annovera musica per pianoforte, per organo, cameristica (particolarmente apprezzata fu la *Sonata* per violino e pianoforte), sinfonica, liriche per voce e pianoforte (su testi del fratello Giuseppe, importante letterato e segretario del Ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli, di Gabriele d'Annunzio, di Heinrich Heine e in dialetto calabrese), polifonia sacra e profana, per il balletto, per il cinema (*L'ultimo bacio*, cinedramma d'ambiente calabrese) e opere liriche (*Faleria* su testo di O. Schanzer; *L'ultimo bacio* su soggetto calabrese; *Re Candàule*, melodramma in un atto su testo dello stesso compositore; *Libèrta*, dramma lirico in un atto).

Mantica va annoverato a pieno titolo fra coloro che si occuparono attivamente della riscoperta della musica antica: a lui si devono importanti contributi fra i quali vanno ricordati – nella collana *Prime fioriture del melodramma italiano* da lui curata e finanziata dalla Commissione Permanente per l'Arte Musicale presieduta da Arrigo Boito – le edizioni in facsimile della *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* di Emilio De' Cavalieri nel 1912 e delle *Nuove Musiche* di Giulio Caccini nel 1930, pubblicazione quest'ultima che gli valse un premio della *Reale Accademia d'Italia*. Curò in seguito l'elaborazione dell'*Ode per il giorno di Santa Cecilia* di Georg Friedrich Händel e ancora di importanti opere di Giacomo Carissimi più volte eseguite in sedi prestigiose. Diede alle stampe *Fondamenti fisici della musica secondo i programmi degli istituti musicali* (1937) e vari saggi, prevalentemente accolti nell'*Annuario* dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Mantica fu bibliotecario dell'Accademia Filarmonica Romana, docen-

te di canto nelle scuole normali, direttore della Biblioteca Musicale Governativa di Santa Cecilia e di quella dell'Accademia di Santa Cecilia fino al 1948, Ispettore Bibliografico Onorario per i fondi musicali esistenti nelle biblioteche e nelle raccolte pubbliche italiane. E proprio in qualità di bibliotecario, svolse un'importante azione a favore degli studi musicologici cui affiancò anche un'appassionata opera divulgativa. Fu inoltre docente di armonia, storia ed estetica musicale all'Istituto Nazionale di Musica, nonché direttore e insegnante nel Liceo Musicale "Isabella Rosati" di Roma. A riconoscimento della sua operosità, fu dapprima insignito del titolo di Accademico di Santa Cecilia ed in seguito di Cavaliere Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia. Dagli anni '40 in poi, intensificò l'attività di compositore infondendo nella sua musica influssi «del sinfonismo russo e quello dei poemi respighiani»; non va inoltre trascurato «l'interesse che ripose nella ricerca e nell'utilizzo di melodie tradizionali calabresi» che rivelano in lui «il forte e duraturo attaccamento alla sua terra d'origine»<sup>2</sup>. Per questa sua dedizione, dal 1944 Mantica fu eletto membro del Comitato d'onore della "Settembrata Calabrese", istituzione regionale volta a promuovere l'arte e la cultura della sua regione.

Queste brevi note possono concludersi con quanto scriveva la *Voce di Calabria* il 17 settembre 1967 all'indomani dell'esecuzione della *Rapsodia calabra* per tenore e orchestra nella Basilica di Massenzio a Roma, alla presenza del novantaduenne compositore:

*Piccolo, sorridente, vivacissimo, sempre presente nella vita musicale romana, non accusa certo i suoi anni che lui sembrano ridotti ad una notizia secondaria di calendario... Buono, indulgente anche di fronte alle più dissennata esperienza artistica, sembra dire, con il suo arguto sorriso, che ne ha vendute tante in tanti anni che aspetta, sicuro, che ciò che veramente arte ritornerà all'arte: il resto non conta.*

Chi scrive ha provveduto a compiere una prima ricognizione inventariando il materiale che compone il Fondo Mantica acquisito dalla

Società Letteraria: oltre a un cospicuo numero di partiture (sia manoscritti autografi, sia edizioni a stampa) di Francesco Mantica, accoglie molti altri preziosi documenti. Vi compaiono infatti opere di Ignazio Mantica, del compositore e direttore d'orchestra siciliano Francesco Paolo Neglia (1874-1922), nonché numerose partiture di autori antichi e contemporanei del Mantica. A questo si aggiungono pubblicazioni musicologiche, programmi di sale, libretti d'opera... gli "attrezzi del mestiere" insomma di un musicista attento, colto e pienamente attivo nel suo tempo.

Quando la nostra vita non sarà più costretta all'osservanza delle regole imposte *in tempore pestilentiae*, l'auspicio è quello di poter realizzare una schedatura scientifica del materiale per farlo conoscere alla comunità degli studiosi mediante i mezzi informatici. Ma il desiderio più vivo è certamente quello di farlo rivivere per collocare Francesco Mantica nel posto che gli compete tra i musicisti italiani del XX Secolo.

#### NOTE

<sup>1</sup> Elsa RESPIGHI, *Cinquant'anni di vita nella musica*, Roma, Trevi, 1977, p. 19.

<sup>2</sup> Lara Sonja URAS, *Mantica* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 69, 2007.



# Percorsi poetici nella musica di Gustav Mahler

ADELE BOGHETICH

## *Abstract*

*The music of Gustav Mahler (1860-1911) expands itself into two fields of Lied and Symphony, often connected each other by many poetic and thematic relationships. The poetic choices, made by Mahler for the composition of his Lieder, are important for a more accurate critical evaluation of his entire musical production. We therefore propose a subdivision into five poetic-musical periods which reveal a strongly polychrome and visionary artistic universe, where the great German romantic themes of Nature, Love and Death still live.*

*E il menestrello lasciò suonare il suo flauto.  
Un suono così triste, eppure così bello!  
Chi lo ascolta vorrebbe morire di dolore!  
(Gustav Mahler, *Das klagende Lied*)*

Gustav Mahler (Kalište, 1860 – Vienna, 1911), direttore d'orchestra, compositore e artista d'élite, fu protagonista della Vienna musicale nel passaggio al XX secolo e, insieme, interprete di una raffinata civiltà ormai al tramonto, in bilico tra una visione etica dell'arte, erede dell'Illuminismo austriaco, e una concezione estetizzante della vita, sinto-

matica dell'ambiente artistico della *Secessione*. La sua musica concluse la grande prospettiva del sinfonismo mitteleuropeo, intonò gli ultimi dolenti canti di un Romanticismo nostalgicamente evocato per poi proseguire verso le nuove frontiere della musica del Novecento, traendo dalla divaricazione storica dei due secoli la propria forza espressiva.

Già consapevole delle sconfitte che l'uomo avrebbe vissuto nel nuovo secolo, Mahler, come Kafka, intuì la prossima "morte dell'anima", il tragico tempo futuro della Storia, e cantò la dolorosa profezia con disperato lirismo in tutte le sue opere: «Troppo strano e troppo nuovo è ciò che scrivo – annotava il compositore – il mio linguaggio appare insensato e incomprendibile, eppure le mie opere sono avvenimenti anticipati». E ancora: «Il mio tempo verrà. Verrà il tempo in cui gli uomini si accorgeranno di essere rappresentati, descritti, identificati dalla mia musica, e capiranno che essa è in loro da sempre». Gli avrebbe fatto eco Arnold Schönberg: «L'Arte è il grido d'allarme di coloro che vivono in sé il destino dell'umanità».

Nella propria arte Mahler non ricercò *bellezza* ma *verità*; le fratture del suo dilaniato mondo interiore, fatto di amore e solitudine, di sogno e disillusione, di anelito al divino e angoscia esistenziale, di suoni di natura e canti di morte, furono la scrittura della sua Verità. Non a torto Alfredo Casella avrebbe riconosciuto in lui la maggiore personalità musicale del mondo contemporaneo, la risultante intellettuale dell'arte di Beethoven e Wagner.

Mahler fu a Vienna dal 1897 al 1907, *Kapellmeister* della Wiener Hofoper. Boemo di nascita, ebreo per tradizione familiare poi cattolico per scelta, approdò nella *Terra promessa*, nella Vienna "capitale della musica", dopo duri anni di pellegrinaggio artistico tra i teatri di Lubiana, Olmütz, Kassel, Praga, Lipsia, Budapest, Amburgo. Con la giovane moglie Alma Schindler frequentò gli ambienti artistici della *Secessione* viennese, divenendo figura di riferimento: Thomas Mann conferì i suoi tratti fisionomici e caratteriali al professor Gustav von Aschenbach, protagonista del romanzo *Der Tod in Venedig*, Gustav Klimt ritrasse il musicista nel *Cavaliere armato* in corazza dorata del *Fregio Beethoven*, paladino del regno dell'Arte e liberatore della Musica dalle forze ostili del male e della corru-

zione. Ma in quella stessa contraddittoria Vienna, moderna e tecnologica, che andava morbidamente scivolando verso la sua “gaia apocalisse”, in quella Vienna di ebbrezza estetica cui Klimt dava il volto dell’ossessione, Schnitzler della malinconia e Freud della nevrosi psichica, Mahler visse una vita di dolorose incomprensioni, affettive e lavorative. Svanito il sogno americano di portare il Metropolitan di New York e l’Orchestra Filarmónica a livelli prestigiosi (progetto miseramente fallito tra l’ostilità della stampa e gli intrighi finanziari di quel diverso clima culturale), prostrato anche nel fisico ritornò a Vienna, dove morì il 18 maggio 1911, dopo una «vita di carta», triste bilancio di sacrifici, dolori e delusioni; una vita che, per la composizione, gli aveva lasciato tranquilli solo i periodi estivi. Così, nella quiete delle solitarie *casette di composizione* di Steinbach (Salzkammergut), Maiernigg (Carinzia) e Dobbiaco (val Pusteria), tra boschi, laghi e lunghe passeggiate tra i monti, nacque la sua musica, magnifica e complicata, ricca di *suoni di natura*, di grandi luci e oscuri abissi.

Alcune brevi composizioni giovanili, la cantata sinfonica *Das klagende Lied*, nove *Sinfonie* complete, l’*Adagio* della *Decima sinfonia*, cinque raccolte di *Lieder* (*Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Lieder und Gesänge*, *Wunderborn-Lieder*, *Rückert Lieder*, *Kindertotenlieder*) e *Das Lied von der Erde* formano il catalogo delle sue opere.

Il mondo musicale di Mahler, completamente visionario, nel quale riecheggia ancora l’evocazione malinconica di antichi temi romantici, è costruito su due territori, spesso intrecciati in un gioco continuo di rimandi poetici e tematici: la *Sinfonia* e il *Lied*. Ma se il ricco sinfonismo, icastico e materico, è *grido d’allarme* di aspri conflitti, i *Lieder*, splendidamente lirici, capaci di delineare, grazie alla tela del soggetto poetico, intensi *paesaggi dell’anima*, esprimono il mondo segreto del musicista, la vera anima, squisitamente decadente, del suo linguaggio musicale. Infatti il rapporto di Mahler con il *Lied*, pur nella sua *grafia minuscola*, è rapporto storico, morale, spirituale, e tanto intenso che, ai fini di una più accurata valutazione critica, l’intera produzione musicale mahleriana potrebbe essere scandita in cinque periodi, con riferimento proprio alle scelte poetiche operate dal musicista:

1. Opere su testi propri (anni 1880-1885)

- *Das klagende Lied* [Il canto del lamento], straordinaria *Cantata* sinfonica per solisti, coro e orchestra, che racconta, in forma di *ballata* poetica, la triste storia di un fratricidio vendicato attraverso il magico suono di un flauto. Una storia arcana dal carattere fiabesco e, insieme, fortemente nostalgico, già fusione di poesia e musica, nonché fonte primaria degli elementi più sorprendenti che caratterizzeranno le opere della maturità<sup>1</sup>.

- *Lieder eines fahrenden Gesellen* [Canti di un giramondo] per canto e pianoforte, un *viaggio* solitario e malinconico tra i temi del dolore e del ricordo<sup>2</sup>.

2. Il mondo incantato del *Wunderhorn* (1888-1900)

- *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* [Canti e melodie della giovinezza], quattordici *Lieder* in doppia versione vocale per canto e pianoforte – inizialmente definito da Mahler «lo strumento che meglio si assoggetta alla lirica» – raggruppati in tre *Quaderni*. I cinque *Lieder* del primo *Quaderno*, su testi vari, definiscono un mondo delicato, fiabesco e giocoso. I nove *Lieder* del secondo e terzo *Quaderno* utilizzano testi tratti dal *Des Knaben Wunderhorn* [Il corno meraviglioso del fanciullo], la più vasta raccolta di canti popolari tedeschi, curata tra il 1806 e il 1808 da Achim von Arnim e Clemens Brentano nell'aura di un raffinato clima culturale protoromantico, che Mahler ebbe occasione di leggere per la prima volta a Lipsia, nel novembre 1887, con l'amica Marion von Weber<sup>3</sup>. Sono quadretti di vita, frammenti di sogni, legati più al mondo della fiaba che ai modelli del *liederismo* romantico, ed affondano anche musicalmente le proprie radici nei ritmi originari della *canzone popolare*.

- *Lieder aus Des Knaben Wunderhorn*, *Lieder* sinfonici legati, se non identificati, al mondo arcano e incantato del *Wunderhorn* letterario, intriso di spiritualismo e storicismo, di medioevo e romanticismo, di storie terrestri e visioni celesti. Un mondo di «Natura, Vita e Poesia», nel quale Mahler si rifugia per evocarne le tante «piccole storie» tra

paesaggi fiabeschi e dolenti<sup>4</sup>. Nel *Wunderhorn* letterario Mahler sente riecheggiare, pur nell'apparente povertà dei testi, il proprio antico vissuto, la visione vera del suo mondo, fatto di parola e di musica; ritrova il proprio senso del dramma, del popolare, del religioso, il proprio "personale romanticismo". In quei canti, che geograficamente attraversano il territorio tedesco dalla Renania alla Boemia, sente consolidarsi anche il rapporto storico e morale con la propria terra d'origine, con il variegato mondo del *Volkslied*, che reinterpreta per trarne musicalmente nuovi punti di forza.

-Le prime quattro *Sinfonie*, intrecciate alla vena dei *Wunderhorn-Lieder* con una serie di rimandi melodici e testuali; e se la *Prima sinfonia* accoglie, nell'*Allegro* iniziale, la melodia di *Ging heute Morgen übers Feld* (il secondo dei *Gesellen-Lieder*), la *Seconda*, dopo aver formato lo *Scherzo* con la versione sinfonica della *Fischpredigt*, inserisce nel Quarto movimento il Lied *Urlicht*; la *Terza* forma il Quinto movimento con *Es sungen drei Engel*, mentre la *Quarta* conclude il proprio visionario percorso con il paradiso di *Das himmlische Leben*.

### 3. Il mondo estatico di Rückert (1901-1905)

-*Rückert Lieder*, cinque canti su testi del poeta Friedrich Rückert (1788-1866), di cui Mahler coglie il sentimento immediato, l'elegia lirica, la triste profondità di intime meditazioni, ritrovandovi ancora una volta parafrasi biografiche, allegorie di vita, inquietudine, desiderio di solitudine, di straniamento dal mondo, espressi in raffinate immagini evocative di umbratile bellezza<sup>5</sup>.

-*Kindertotenlieder* [*Canti per i bambini morti*], ciclo di cinque liriche su testi tratti dall'omonima, vasta raccolta del poeta Rückert: versi di un lirismo commosso, allusivo e tristemente contemplativo nei temi del *luctus*, del ricordo, del congedo, dove la pace riconquistata coincide con l'immagine funebre, con la silente rinuncia alla vita nel valore sacrale della morte<sup>6</sup>.

- Le *Sinfonie* centrali senza canto – *Quinta*, *Sesta*, *Settima* – ma con rimandi tematici alle dimensioni liriche e visionarie dei coevi *Lieder*.

## 4. L'universo metafisico-simbolico di Goethe (anno 1906)

- La grandiosa *Ottava Sinfonia*, opera di sintesi del pensiero mahleriano, che riunisce insieme il mondo arcaico dell'inno di Pentecoste *Veni Creator Spiritus* con la moderna visione metafisico-religiosa del *Faust* di Goethe – da cui Mahler trae la scena finale [*Gole montane*] per l'epica, visionaria conclusione –, espressione della doppia anima ebraico-cattolica del musicista che, nel suo dilaniato mondo interiore, lascia sopravvivere, ancora e insieme, sogni e illusioni perdute, l'amore per la vita e il senso della morte, il valore di una Natura grandiosa, ribelle, selvaggia, e la ricerca di Dio, o di un proprio Infinito, forse smarrito<sup>7</sup>.

## 5. Il mondo visionario dell'antica lirica orientale (1908-1910)

-*Das Lied von der Erde* [*Il canto della Terra*], un vasto lavoro sinfonico-vocale diviso in sei episodi su testi tratti da *Die chinesische Flöte*, un'antologia di antiche liriche orientali, in traduzione tedesca curata da Hans Bethge. Mahler vi scelse le liriche di poeti cinesi dell'epoca T'ang (in particolare di poeti di ispirazione buddista dell'VIII secolo, uno dei periodi di massimo splendore artistico e letterario) dal lirismo visionario e ricercato, per creare gli ultimi dolenti canti di macerato intimismo dall'effetto catartico di purificazione dello spirito, prima di procedere verso le nuove frontiere della musica<sup>8</sup>. La sensazione di vivere al cospetto della morte e quel senso di profonda malinconia, quel presagio di eternità che traspare soprattutto nel testo del canto finale di congedo dal mondo, espande l'opera in una più vasta dimensione metafisica.

-*Nona sinfonia* (1909) e il vasto *Adagio* della *Decima* (1910), che con *Das Lied von der Erde* formano la trilogia delle *opere ultime*, estrema visionaria parafrasi, spiritualmente intensa, di sofferenza e desiderio di luce; ultime pagine di un *diario mistico* in cui il musicista, in malinconica ebbrezza, tardiva e profonda, continua a vivere e ad esprimere la propria morte in un misterioso, mistico dialogo con la Natura e con un mondo che non si lascia ormai più storicizzare ma solo intravedere.

Cinque periodi, dunque, di un universo artistico fortemente visionario, in cui riecheggiano ancora i grandi temi romantici tedeschi di *natura*, *amore* e *morte*: una natura empatica, che accoglie l'uomo e gli parla attraverso voci e colori, silenzi e oscurità densi di presagi, e amori mai pienamente vissuti ma solo evocati nelle flebili voci del ricordo. *Leitmotiv* dell'opera mahleriana si rivela, però, la morte, vero e proprio "senso" della psiche, espresso in polimorfi travestimenti musicali. Mahler aveva sviluppato fin dall'infanzia una rara conoscenza della morte, una consapevolezza che pochi artisti possono raggiungere. Il mistero della morte era visibile perfino sul suo volto e viene svelato nei *Kindertotenlieder*, nel *Canto della Terra*, nelle opere ultime, nel lirismo contemplativo di silenzi eterni e spazi infiniti dai quali il compositore sembra dominare orizzonti lontani oltre gli invalicabili confini dell'umano, dove saranno rivelate le profondità del tempo e dello spazio, prima di scivolare nell'eterno.

*Per approfondimenti*

Adele BOGHETICH, *Amore e solitudine in Gustav Mahler. Rückert Lieder*, Bari, Florestano Ed., 2007.

—, *Gustav Mahler e il mondo incantato del Wunderborn*, Florestano Ed., 2010.

—, *Oltre le colline. Gustav Mahler, Kindertotenlieder*, Milano, Florestano Ed., 2012.

—, *Gustav Mahler. Il Canto della Terra*, Varese, Zecchini, 2014.

—, *Confini. Musica tra visioni e follia*, Zecchini, 2020.

Henry-Louis DE LA GRANGE, *Gustav Mahler. La vita e le opere*, Torino, EDT, 2011.

Gastón FOURNIER-FACIO (a cura di), *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

Alma MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, Bari, Il Saggiatore, 1976.

Guido SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 2013.

## NOTE

- <sup>1</sup> Composta nel 1880 per il prestigioso *Premio Beethoven*, poi revisionata nel 1893 e 1898, quindi pubblicata e presentata a Vienna nel febbraio 1901, la cantata *Das klagende Lied*, liberamente tratta dalla fiaba di L. Bechstein *Singenden Knöchlein* [L'ossicino sonoro], fu inizialmente concepita in tre momenti – *Waldmärchen* [Fiaba della foresta], *Der Spielmann* [Il menestrello] e *Hochzeitsstück* [Scena di nozze] – per poi essere strutturata, nella versione definitiva, in sole due sezioni a forma strofica, mantenendo la configurazione iniziale del racconto.
- <sup>2</sup> I *Lieder eines fahrenden Gesellen*, in duplice versione (per canto e pianoforte e per voce e grande orchestra) su testi di Mahler, composti tra il 1883 ed il 1885 e presentati a Berlino nel marzo 1896, è una raccolta di quattro *Lieder* – *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* [Quando il mio tesoro celebrerà le nozze], *Ging heute morgen übers Feld* [Questa mattina camminavo per i prati], *Ich habe ein glühend Messer* [Ho una lama rovente] e *Die zwei blauen Augen* [I due occhi azzurri] – ispirati al ciclo liederistico *Winterreise* di Schubert, al tema del viandante solitario, rassegnato al proprio destino, con un finale aperto all'oblio del sogno.
- <sup>3</sup> Questi i titoli dei 14 *Lieder*, divisi in tre Quaderni: Quaderno primo (su testi di Leander, Mahler e Tirso de Molina): *Frühlingsmorgen* [Mattino di primavera], *Erinnerung* [Ricordo], *Hans und Gretche*, *Serenade aus "Don Juan"*, *Phantasie aus "Don Juan"*, su testi vari | Quaderno secondo (su testi tratti dal *Des Knaben Wunderhorn*): *Um schlimme Kinder artig zu machen* [Per rendere buoni i bambini cattivi], *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald* [Allegra me ne andavo per un verde bosco], *Aus! Aus! [Via! Via!]*, *Starke Einbildungskraft* [Immaginazione sfrenata] | Quaderno terzo (su testi tratti dal *Des Knaben Wunderhorn*): *Zu Straßburg auf der Schanz'* [A Strasburgo, nella trincea], *Ablösung im Sommer* [Cambio di guardia in estate], *Scheiden und Meiden* [Separarsi e partire], *Nicht wiedersehen!* [Non vedersi mai più!], *Selbstgefühl* [Sensazione di sé].
- <sup>4</sup> Questi i titoli dei *Wunderhorn-Lieder*, scritti tra gli anni 1892-1899 per voce e grande orchestra, da eseguirsi senza un preciso ordine: *Der Schildwache Nachtlied* [Canto notturno della sentinella], *Verlor'ne Müß'* [Fatica sprecata], *Trost im Unglück* [Conforto nell'infelicità], *Wer hat dies Liedlein erdacht?* [Chi ha inventato questa canzoncina?], *Das irdische Leben* [La vita terrena], *Des Antonius von Padua Fischpredigt* [La predica ai pesci di Sant'Antonio da Padova], *Rheinlegendchen* [Piccola leggenda del Reno], *Lied des Verfolgten im Turm* [Canto del prigioniero nella torre], *Wo die schönen Trompeten blasen* [Dove suonano le belle trombe], *Lob des hohen Verstandes* [Lode all'alto intelletto], *Urlicht* [Luce primigenia],

inserito nel Quarto movimento della *Seconda sinfonia*, *Es sungen drei Engel* [Cantavano tre angeli], inserito nel Quinto movimento della *Terza sinfonia*, *Das himmlische Leben* [La vita celeste], movimento finale della *Quarta sinfonia*, e i *Lieder Revelge* [Sveglia] e *Der Tamboursg'sell* [Il tamburino], pubblicati insieme con i cinque *Rückert Lieder* sotto il titolo *Sieben Letzte Lieder* [Ultimi sette Lieder].

- <sup>5</sup> Questi i titoli dei *Fünf Lieder nach Rückert* per voce e orchestra: *Blicke mir nicht in die Lieder* [Non guardare nei miei canti], *Ich atmet' einen linden Duft* [Respiravo un dolce profumo], *Ich bin der Welt abhanden gekommen* [Sono ormai scomparso dal mondo] *Um Mitternacht* [A mezzanotte], *Liebst du um Schönheit* [Se ami la bellezza]. Quest'ultimo, delicato omaggio per la moglie Alma, nasce in unica, tenera versione per canto e pianoforte. Sarà orchestrato in seguito da Max Puttmann con una sapiente trasposizione strumentale, aderente allo stile mahleriano.
- <sup>6</sup> I *Kindertotenlieder* sono un ciclo di cinque *Lieder* per voce e orchestra, su testi scelti da Mahler tra gli oltre quattrocento *Kindertotenlieder* che il poeta Rückert aveva composto nel 1834 su un unico, triste argomento: la tragica, prematura morte dei suoi due bambini, Luise ed Ernst. Come per i *Rückert Lieder*, i titoli fanno riferimento al primo verso del testo: *Nun will die Sonne so hell aufgeb'n* [Ancora vuole sorgere luminoso il sole], *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen* [Ora capisco perché così oscure fiamme], *Wenn dein Mütterlein* [Quando la tua mamma], *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* [Spesso penso che siano solo usciti], *In diesem Wetter* [Con questo tempo].
- <sup>7</sup> La grande *Ottava*, composta con la solennità di un *Canto sacro*, presenta un organico fuori misura: otto voci soliste, due cori misti, voci bianche e grande orchestra. La prima storica esecuzione del 12 settembre 1910 nella grande Sala da concerto dell'Esposizione Universale di Monaco di Baviera, sotto la direzione dello stesso Mahler – uno dei più grandi trionfi annoverati nella storia della musica sinfonica – avrebbe impegnato 850 esecutori, tanto da meritarsi il nome di *Sinfonia dei Mille*.
- <sup>8</sup> *Sinfonia di Lieder* per tenore, contralto (o baritono) e orchestra, *Das Lied von der Erde* è un vero e proprio “ciclo sinfonico” per la dimensione poetica e le relazioni tematiche tra i vari episodi, convergenza sincretica tra *Lied* e *Sinfonia*, composto nel 1908 nella solitaria natura pusterese di Dobbiaco. Questi i titoli dei sei episodi: *Das Trinklied vom Jammer der Erde* [Il brindisi del dolore della Terra], *Der Einsame im Herbst* [Il solitario in autunno], *Von der Jugend* [Della giovinezza], *Vom der Schönheit* [Della bellezza], *Der Trunkene im Frühling* [L'ubriaco in primavera], *Der Abschied* [Il canto dell'addio].



# «Esplorare e scoprire». L'ecllettismo di Claudio Scimone

NICOLA GUERINI

## *Abstract*

*Claudio Scimone was a disciple of the great Greek conductor Dimitri Mitropoulos and of Franco Ferrara. He then founded and was Musical Director of I Solisti Veneti. He conducted three “modern first performances” of Rossini’s works at the Rossini Opera Festival in Pesaro. He always had a passionate interest in the musical education of young people. He taught in the Orchestra Class at Venice Conservatory, for almost thirty years he was the Director of Padua’s Superior Conservatory of Music and also taught master classes abroad.*

Pablo Casals, violoncellista, compositore e direttore d'orchestra spagnolo diceva:

*Noi musicisti siamo responsabili della Bellezza come elevazione dello spirito umano. Vivere la Bellezza è fondamentale per una società.*

Chi ha conosciuto o ha collaborato con Claudio Scimone lo ricorda come un uomo coltissimo, un artista curioso e poliedrico. Ciò che colpiva in lui era l'entusiasmo contagioso, la generosità e la gioia della condivisione: aspetti che lo hanno caratterizzato e lo hanno reso un interprete libero e senza pregiudizi. Quando parliamo della sua attività

dobbiamo considerare i diversi aspetti del suo eclettismo: la formazione musicale, la ricerca e l'esplorazione stilistica, l'impegno, l'interesse per la musicologia e la costante promozione della Cultura e dei valori della Bellezza. Scimone si è occupato del linguaggio dell'Arte mettendo sempre al centro il binomio *ricerca e riscoperta* del repertorio con la figura del direttore d'orchestra. Se tutti questi interessi lo hanno formato, Scimone ha poi restituito a queste discipline tutti i traguardi raggiunti sul podio, diventando un interprete estremamente attento al testo musicale, sensibile alla prassi, alle scelte interpretative e alla diffusione di un nuovo repertorio.

La sua formazione culturale nasce al liceo classico mentre coltiva gli interessi musicali studiando e diplomandosi in pianoforte. Prende lezioni di fagotto e di violino per proprio diletto e si dedica allo studio della composizione diplomandosi sotto la guida di Wolfgang Dalla Vecchia. Frequenta a Salisburgo i corsi di pianoforte con Carlo Zecchi dal quale riceve i primi rudimenti e consigli per la tecnica direttoriale. È appassionato anche di filosofia ma decide di iscriversi alla facoltà di Giurisprudenza. Sempre a Salisburgo incontra il grande Dimitri Mitropoulos che segue per tre anni a Salisburgo e a Vienna, poi a New York e ad Atene. Con Mitropoulos capisce davvero «cosa significa essere un direttore d'orchestra e cosa significa comunicare qualcosa di spirituale agli uomini attraverso gli uomini», racconta Scimone in un'intervista, «Mitropoulos non era solo il direttore leggendario dalla memoria spaventosa con un orecchio che gli permetteva di percepire anche il più lieve soffio, una nota sbagliata in un "tutti" della *Lulu* di Berg, ma soprattutto ha comunicato il senso mistico della direzione d'orchestra per cui il direttore è un po' il tramite fra una verità superiore e chi l'ascolta. È una ritualità, una ritualità gioiosa, una ritualità che coinvolge, non una esibizione: è una ritualità che si vive insieme fra persone alle quali si vuol bene e con spettatori che nella vita non si conoscono».

Per Claudio Scimone quel "rito", insieme alla condivisione, rappresenta un parametro importante per la sua missione d'interprete: un atto d'amore tra chi suona e chi ascolta. Decide di seguire anche un altro

grande del podio: «Mi sono iscritto ad un corso con un altro grandissimo, Franco Ferrara. Avevo già il diploma di pianoforte e studiavo un po' di violino e un po' di fagotto [...], ho imparato a preparare tecnicamente le parti per indicare tutte le informazioni per gli strumentisti...» e aggiunge un dettaglio importante per la sua visione del testo musicale «...ciò che conta più di tutto per me è il messaggio, ma quel messaggio che si matura al di fuori della stretta realtà musicale». Con Franco Ferrara frequenta almeno due corsi a Hilversum, in Olanda, presso le “Radio Unite Olandesi” (corsi che furono attivi dal 1958 al 1973).

Scimone inizia i primi passi dirigendo un breve concerto natalizio allo Studio Teologico per laici del Santo, gruppi di studenti a Padova e poi un'orchestra professionale al politecnico di Milano fondata da Alberto Zedda. Il suo percorso artistico, tracciato sempre dalla sperimentazione, dallo studio e dal “ricercare continuo” lo porta a incontrare strumentisti di talento per la gioia di far musica insieme e iniziare così un cammino che diventerà il “progetto” artistico di tutta la sua vita. Insieme a loro infatti, nel 1959, fonda a Padova *I Solisti Veneti* per amore del territorio e per dare opportunità professionali a eccellenti musicisti che non avevano realtà per esprimersi.

Questa è un'intuizione che si rivelò determinante per diventare ben presto una realtà artistica di riferimento per la riscoperta della cultura musicale veneta, da lui promossa come direttore d'orchestra e “ambasciatore” nelle sale e nei teatri di tutto il mondo. Undici archi e un cembalo: ecco l'organico iniziale che fu poi ampliato per accogliere nuovi strumentisti e sviluppare il repertorio. Nei suoi obiettivi c'è la progettualità e l'impegno di fidelizzare il pubblico con programmi stimolanti e mai scontati. Si forma così ben presto il “suo” pubblico che lo sostiene, lo incoraggia, lo segue sempre più numeroso e internazionale.

Non si può certo dimenticare il suo impegno per la divulgazione e la diffusione della grande musica. A partire dal 1965 *I Solisti Veneti* furono i primi in Italia ad eseguire concerti nelle scuole con programmi e presentazioni differenziate a seconda dei singoli gradi di istruzione (elementare, secondaria inferiore e superiore, università, scuole ad indi-

rizzo musicale). Con il primo concerto al Teatro Olimpico di Vicenza, datato 26 ottobre 1959, l'ensemble comincia la lunga avventura e sotto la sua guida si specializza nel repertorio del Settecento senza trascurare l'interesse per l'Ottocento, il Novecento storico e il contemporaneo con centinaia di titoli, una ricca serie di attività culturali e promozionali e di edizioni musicali e storiche. È impressionante leggere i numerosissimi programmi con autori, stili, linguaggi diversi pensati, ritrovati e realizzati da Claudio Scimone.

La sua carriera è un crescendo continuo. Debutta al Covent Garden con *l'Elisir d'Amore* e presto collabora per i concerti, le opere e le registrazioni con le orchestre e i teatri più importanti del panorama internazionale. Sarà presente più volte nelle stagioni del Teatro La Fenice, dell'Arena di Verona, delle Terme di Caracalla, del Rossini Opera Festival di Pesaro, dei Teatri d'Opera di New York, Parigi, Bruxelles, Macerata (Sferisterio), Houston, Melbourne, Liegi, ecc. Collabora con le Orchestre Sinfoniche, in concerto e in disco tra le quali la Philharmonia e la Royal Philharmonic di Londra, la Mostly Mozart Orchestra di New York, le Orchestre della Radio Francese a Parigi, la Yomiuri Symphony Orchestra e la New Japan Philharmonic di Tokyo, la Bamberger Symphoniker, l'English Chamber Orchestra, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestra della RAI di Torino, l'Orchestre Philharmonique de Montecarlo, e molte altre fra cui naturalmente *I Solisti Veneti*. È stato Direttore stabile e Direttore onorario dell'Orchestra Gulbenkian di Lisbona.

Ha collaborato più volte con interpreti quali Placido Domingo, Andrea Bocelli, Ruggero Raimondi, Cecilia Gasdia, Katia Ricciarelli, José Carreras ed è stato anche lo scopritore di talenti come il basso Samuel Ramey, il soprano June Anderson, il tenore Chris Merritt e il mezzosoprano Margherita Zimmermann.

È un protagonista autorevole della *renaissance* rossiniana e collabora con la Fondazione Rossini di Pesaro per l'edizione critica delle opere del compositore. A lui si devono le prime esecuzioni moderne del *Mosè in Egitto*, del *Maometto II*, dell'*Edipo a Colono* (tutte per il Rossini Opera Festival di Pesaro).

Tra i meriti che vanno attribuiti a Scimone c'è anche quello di aver riportato alla luce le partiture dimenticate di grandi compositori italiani fra cui Albinoni, Mercadante, Geminiani, Tartini, Boccherini, Giannella, Galuppi, Rolla, Salieri, senza dimenticare l'opera sinfonica di Muzio Clementi e il bellissimo *Guillaume Tell* di André Grétry.

La sua produzione discografica è vastissima: oltre 350 titoli in LP, CD e DVD per le più importanti etichette (Erato-WEA, Philips, BMG-RCA, ecc.) e la serie di DVD dedicati alla musica veneta nei grandi capolavori dell'arte veneta tra cui *Le Stagioni di Vivaldi nelle Ville Venete* (Arthaus), *Il Gloria e la musica sacra di Antonio Vivaldi in San Marco a Venezia e nella Cappella di Giotto a Padova* (Dynamic), *I Concerti per flauto di Vivaldi nel Palazzo Ducale con James Galway* (Hardy), *Il Concilio dei Pianeti di Albinoni nella Sala della Ragione di Padova* (Unitel). Ci sono anche cinque importanti lungometraggi televisivi, cinque film, tra cui *-Le Sette Ultime Parole di Cristo* su musica di F. J. Haydn, girato nella cappella degli Scrovegni di Giotto, con la regia di Ermanno Olmi, *Vivaldi: une ville un artiste* di Eric Lippmann (Rai Uno, RF3), *Vivaldi, pientre de la Musique* di François Reichenbach, *Vivaldi et Venice* (1985) di Eric Lippmann, *Vivaldi, il Prete Rosso* di Liana Marabini (2017) e il documentario per la Rai del 1973 *Un'ora con Claudio Scimone*.

Sotto la sua direzione *I Solisti Veneti* pubblicano una serie di cataloghi tematici di opere dei compositori veneziani tra i quali Albinoni, Bonporti, Tartini, Galuppi, Platti Torelli e Antonio Vivaldi, del quale ha esplorato l'immenso repertorio rivestendo il ruolo di ricercatore, del pioniere per la diffusione e la registrazione dell'opera omnia edita in vita dal compositore. Va ricordato inoltre che per il repertorio vivaldiano Scimone è stato uno dei primi a restituire l'*Orlando Furioso* con la prima esecuzione moderna del 1978 al Teatro Filarmonico di Verona con Marilyn Horne, Victoria de Los Angeles, Lucia Valentini e la regia, scene e costumi di Per Luigi Pizzi.

A proposito del repertorio settecentesco è interessante riportare qualche frase di un'intervista pubblicata su *Suonare News* a cura di Alice Bertolini in cui Scimone spiega il suo rapporto con la filologia

musicale e la prassi esecutiva:

*Ho sempre coltivato la filologia come scienza per la preparazione delle esecuzioni, ma odio la falsa filologia come dogma. Quando abbiamo iniziato, Vivaldi era rubricato come musica antica e quindi le interpretazioni erano lente, pesanti, senza colori. Noi invece pensiamo a lui come a un uomo pieno di temperamento, un mago del colore che ha lavorato in mezzo ad architetti come Palladio, a pittori come Tiepolo [...], Tintoretto, Veronese. Tutti sbagliano l'attacco della Primavera: lo suonano staccato come una marcetta. Ma il brano originale era anche un coro dell'opera, quindi va eseguito legato e cantabile. [...] Certa filologia ha basi teoriche tendenziose e dogmatiche. Ad esempio, c'è un *diktat* che vieta il vibrato, ma il vibrato è sempre esistito. Non dico che Vivaldi vada suonato come Brahms, ma i musicisti hanno sempre suonato secondo natura e non secondo le teorie dei trattati.*

Se ha dedicato molti anni al Settecento italiano non ha trascurato l'interesse per le partiture del Novecento e del linguaggio contemporaneo. Diversi compositori, infatti, gli hanno dedicato una loro opera dando vita ad una nuova letteratura per 12 o più archi solisti: Sylvano Bussotti, Franco Donatoni, Riccardo Malipiero, Marius Constant, Christobal Halffter, Luis De Pablo, Domenico Guaccero, Georges Aperghis, Maria Cristina De Santi, Ennio Morricone, Lucio Dalla, Pino Donaggio, Bepi De Marzi, Nicola Campogrande, Manzoni, Corghi, Chailly.

«Esplorare e scoprire» quindi, come lui amava definire il suo incessante lavoro: questi due termini definiscono in un certo senso il pensiero di Claudio Scimone. A tutte queste attività si aggiunge la passione per la formazione dei giovani come le master class collettive nelle quali *I Solisti Veneti* suonavano e suonano insieme a orchestre di giovani e studenti, come a Caracas per il *Sistema* di Josè Abreu, nei Paesi Europei, negli Usa, in Canada, Cina e in altri Paesi fra cui Armenia, Kenya, Oman.

Dopo un'intera vita intensa e dedicata alla Musica, Scimone si spegne nella sua Padova il 6 settembre 2018. Aveva 83 anni. Restano le sue registrazioni, le testimonianze ma anche il vuoto per quella sua inconfondibile propensione al dialogo e alla "gentilezza". Risuonano ancora le sue parole, la sua voglia di comunicare «qualcosa di spirituale agli uomini attraverso gli uomini» e la dimensione mistica della direzione d'orchestra che lui considerava un "rito": un rito che continua e che si traduce nel suono dei "suoi" Solisti, ora testamento artistico del suo pensiero, della sua generosità e della sua irresistibile gioia di far musica insieme.



# Franco Faccio, il compositore e il direttore d'orchestra. Cenni di una biografia artistica

NICOLA GUERINI

## *Abstract*

*Born in Verona, Franco Faccio became known as a conductor of Verdi's works. He studied music in Milan and after completing his studies he began his career as a composer. His works are I Profughi Fiamminghi (Milan, 1863) and Amleto (Genoa, 1865), the latter being based on Shakespeare's Hamlet. In 1867 he became the Director of Milan Conservatory and in 1872 was appointed Director of the Teatro alla Scala. Faccio conducted the first Italian executions of Verdi's Aida (1872) and Otello (1887).*

Dopo i primi studi musicali compiuti a Verona con l'organista Giuseppe Bernasconi e successivamente con Gaetano Costalunga, Francesco Antonio Faccio venne ammesso al Conservatorio di Milano il 31 ottobre del 1855. Frequentò con profitto le lezioni, riportando subito ottimi risultati: "distinto" in armonia, contrappunto e composizione, "distinto" in pianoforte, "distinto" in storia, estetica, strumentazione e un Primo premio con lode.

Quando si parla della vita di Franco Faccio e del suo percorso artistico e professionale, non si può trascurare la figura di un altro veneto con il quale lui divise i successi e i momenti meno lieti, il padovano Arrigo Boito. I due giovani si conobbero in Conservatorio maturando

una stima crescente l'uno per l'altro. Nel 1860 si presentarono insieme al saggio scolastico con la *Cantata patria – il 4 Giugno*, su poesia di Boito e musica di entrambi. La *Gazzetta Musicale* dell'editore Ricordi ne riporta qualche impressione:

*il signor Faccio ha tutta l'ardente ispirazione della sua età, sebbene affetti di soverchia tensione, proclive alla sovrabbondanza negli effetti. La sua musica è formata di membrature bene disposte e proporzionate, di pensieri che si legano maestrevolmente [...] I motivi sussidiati da robuste armonie hanno l'incenso maestoso e mistico [...] e si espandono con chiara omogeneità di impasti vocali, che impressiona l'animo e lo commuove<sup>1</sup>.*

Nel 1861 presentarono per il saggio finale il “mistero” delle *Sorelle d'Italia* destando ancora una volta interesse per l'astruità dei versi e per l'indole germanica nella musica. In queste caratteristiche si vide la traccia di un'ansiosa ricerca espressiva che alcuni critici interpretavano come esuberanza giovanile, ma anche disordine della forma e tradimento verso gli schemi oramai assimilati dell'opera italiana. In realtà, come osserva Raffaello De Rensis, ogni tentativo di attribuire quella nuova sensibilità alla “musica dell'avvenire” serviva per criticarne il distacco dalla tradizione italiana, facendola apparire “antipatriottica”.

Al termine del percorso formativo Faccio e Boito conseguirono il diploma brillantemente ricevendo dal Ministero un premio speciale, una sorta di borsa di studio di duemila lire ciascuno per il perfezionamento degli studi musicali. Il ministero della pubblica istruzione:

- vista la domanda dei Signori Enrico Boito e Francesco Faccio per un sussidio straordinario onde aver agio di perfezionarsi nell'arte musicale, dappoiché hanno compiuto il corso al Conservatorio*
- considerando le amendue [sic] questi giovani pei saggi dati e le informazioni ricevute dando le migliori speranza di riuscire eccellenti nell'arte loro*
- considerando che senza il soccorso del governo dovendo essi darsi tosto*

*all'insegnamento privato, forse i felici auspici dell'ora venire rimarrebbero senza effetto*

*– decreta: ai signori Enrico Boito e Francesco Faccio sopradetti è assegnato per un anno una pensione di lire duemila per ciascuno, la quale dovrà essere loro pagata in quattro rate trimestrali anticipate, a cominciare dal 1° novembre venturo<sup>2</sup>.*

I due neodiplomati partirono quindi per Parigi con diverse lettere di presentazione tra cui quella della Contessa Clara Maffei, per Giuseppe Verdi e di Tito Ricordi. È divertente l'episodio avvenuto nella residenza parigina di Gioachino Rossini, dove Faccio e Boito furono accolti con sensibile cordialità. Il Cigno di Pesaro, che non nascondeva la propria contrarietà all'estetica wagneriana e, sapendo invece che i due giovani maestri ne erano simpatizzanti e frequentatori assidui di circoli della "musica dell'avvenire", decise di invitarli dopo qualche giorno per un pranzo. Ebbene, Rossini obbligò i due "scapigliati" a consumare il cibo e le vivande senza un attimo di pausa, provocando una certa irritazione e stupore negli ospiti.

Nel soggiorno parigino incontrarono più volte Berlioz e Charles Gounod e parteciparono alle conversazioni tra simbolisti e naturalisti, nonché alle dissertazioni pro e contro Wagner. Fecero visita anche a Giuseppe Verdi che li accolse cordialmente senza nascondere il proprio disappunto per le frequentazioni "scapigliate" dei due giovani.

Nel 1862, dopo il soggiorno parigino, i due si divisero: Boito partì per la Polonia e Faccio rientrò a Milano per riordinare le idee e fissarne di nuove. Il giovane veronese aveva già composto diversa musica: *Il Fornaretto*, nel 1857, *Ines De Castro*, nel 1859 e tre sinfonie nel 1860 insieme alla musica sacra e da camera.

L'11 novembre 1863 Faccio diresse al Teatro alla Scala tenendo a battesimo la sua nuova opera *I Profughi Fiamminghi*, sul libretto di Emilio Praga. L'opera è ambientata durante il regno di Filippo II e parla della sommossa del popolo fiammingo, capeggiato dal Conte di Bergh, per liberare Anversa e la Fiandra dal dominio spagnolo. Il libretto presenta temi di libertà e indipendenza nazionale che facevano parte dei

valori risorgimentali sia di Faccio sia di Boito. «Libertà. Libertà. Libertà!» sono le parole che, nella Fiandra oppressa dal dominio ispanico, mostrano l'Italia oppressa dal dominio austriaco e desiderosa di libertà.

La partitura di Faccio suscitò pareri favorevoli e contrastanti da parte di una certa critica che ne percepiva influenze d'oltralpe e poco "italiane". Fu Boito a difendere l'amico in un articolo sulla *Perseveranza* in cui evidenziò i pregi della musica di Faccio e la sua sperimentazione drammaturgica. Se nel compositore ventitreenne c'era la volontà di esasperare ed estremizzare il colore drammatico degli stati emotivi dell'azione e dei personaggi, in realtà in quell'opera non vi era alcuna germanizzazione e tanto meno vi erano reminiscenze wagneriane. Durante le cinque repliche i toni divennero più cordiali e Faccio fu molto festeggiato. A tal proposito Faccio ascoltò il suggerimento della Contessa Maffei e scrisse a Verdi qualche giorno dopo la *première*:

*Illustre Maestro.*

*La Signora Contessa Maffei m'incoraggia a darle io stesso notizie sul buon esito della mia prima opera. Ella può immaginare che scrivendo queste righe mi sento tutto compreso da quella timida soggezione che prova il piccolissimo a fronte del grandissimo; ma pure, oso dirlo, vicino a Lei che mi sprono a fare con parole gagliarde di fede e di speranza, la mia timidezza diventa confidente e fiduciosa. Ricordo sempre con emozione d'artista l'ultimo suo consiglio, l'ultimo suo augurio, e so che staccandomi da Lei io mi sentii pieno di baldanza giovanile, ed ho osato, ed ho scritto. Ora che a questo primo passo mi avessero le gambe, sento proprio bisogno di dirle quanto abbia giovato a farlo il coraggio ch'ella mi ha ispirato. E codesto coraggio lo avrò maggiormente per l'avvenire, perché nutro sempre lusinga che il di Lei voto mi accompagni. La signora Contessa s'incarica di ottenermi indulgenza per questa lettera che ardisco inviarLe. La prego d'aggradire gli omaggi del mio Boito che al pari di me spera e lavora, mi ricordi con affetto riverente alla egregia e gentilissima Signora, e mi saluti quel buono e leale amico che si chiama Francesco Maria Piave. Devotissimo Franco Faccio.*

E Verdi rispose:

*Signor Faccio.*

*La di lei cortesia vuol farmi un merito delle poche parole che io le dissi a Parigi, e sono ben lieto se quelle parole mi valsero il piacere d'aver direttamente notizie sue e della sua opera. Se il pubblico, questo sovrano Giudice, ha fatto buon viso al suo primo lavoro, e l'esito fu buono, com'Ella afferma, prosegua con animo sicuro l'intrapresa carriera, ed aggiunga ai grandi nomi di Pergolese e di Marcello un altro nome glorioso, il Suo. Faccio gli stessi voti pel suo amico Boito, che prego salutare a nome mio. Mille congratulazioni dunque per il passato ed auguri per l'avvenire, e con stima mi dico<sup>3</sup>.*

Faccio affrontò una nuova sfida compositiva e il 30 maggio del 1865 andò in scena al Carlo Felice di Genova il suo *Amleto*, su libretto di Boito e la direzione di Angelo Mariani. Gli esecutori furono: Mario Tiberini, Angiolina Ortolani-Tiberini, Elena Corani, Antonio Cotogni e Baragiolo. Fu una soddisfazione piena per Faccio e ne abbiamo testimonianza dalla recensione de *La Gazzetta di Genova* del 31 maggio:

*Ieri sera le porte del Carlo Felice si apersero al preconizzato spettacolo del nuovo spartito di Franco Faccio, l'Amleto. Grande per aspettativa dell'universale, perché dubbia era corsa la fama del nuovo genere di musica tentata dal giovane maestro. Accorso numeroso perciò il pubblico ed in atteggiamento di chi vuol giudicare con circospezione, diciamolo anche, con severità. Ma delle dubbie intenzioni ebbe a ricredersi, e dopo aver voluto pensarci sopra, prese la sua decisione; applaudì e applaudì con spontaneità, con coscienza, con entusiasmo<sup>4</sup>.*

La soddisfazione coinvolse anche Alberto Mazzucato, (professore di Boito) che scrisse una lettera indirizzata a Stefano Ronchetti-Monteviti, (professore di Faccio) e pubblicata nel *Giornale della Società del Quartetto*, in cui si complimenta con il collega per il successo del suo allievo.

*L'Amleto che ebbe la sua prima rappresentazione ier sera suscitò insolite profonde emozioni del pubblico genovese, che festeggiò l'egregio vostro allievo con ogni sorta di lusinghiere accoglienze. Le chiamate al maestro ed agli esecutori furono unanimi, insistenti, continue, e sempre più calorose di mano in mano che l'immaginoso lavoro dispiegavasi dinanzi agli occhi di uditori altamente sorpresi della verità dei concetti, della novità delle forme, della passione delle melodie, dell'armonia dell'insieme, da robusto magistero che domina in tutto lo spartito. [...] Quella dell'Amleto fu una legittima vittoria, ed io me ne rallegro perché vedo in essa una nuova consacrazione delle nostre idee, e voi ve ne dovette rallegrare doppiamente, e pel trionfo di queste idee e per la compiacenza di aver educato all'arte italiana un possente ingegno qual è quello di Franco Faccio<sup>5</sup>.*

Il libretto che Boito scrisse per l'amico Faccio provocò indubbiamente scelte musicali nuove in cui l'elemento sinfonico è predominante, l'orchestrazione è sontuosa e il lirismo è teso con un certo declamato nel canto.

Nel 1866 entrambi si arruolarono come volontari garibaldini, condividendo marce, addestramenti ed esercitazioni: si combatteva per il riscatto del natio Veneto, patria comune ad entrambi. Al termine della spedizione i due si divisero ancora e Faccio tornò a Milano abbandonando momentaneamente l'attività compositiva per cercare di affermarsi come direttore d'orchestra.

Clara Maffei aveva capito il talento del giovane Faccio e lo sosteneva invitandolo spesso nel suo salotto influente e frequentato da patrioti, letterati, artisti italiani e stranieri. Nella corrispondenza tra i due, in cui lui la chiamava «mia buona amica e madre», sono presenti i consigli per il giovane veronese e molti dettagli sull'attività che stava svolgendo.

Nel 1866 Faccio ricevette l'invito dall'impresario Achille Lorini a dirigere a Berlino il *Don Pasquale*, il *Trovatore*, il *Barbiere di Siviglia*, l'*Ernani*, il *Rigoletto* e il *Ballo in maschera*. Poi da Berlino si trasferì a Copenaghen, dove rimase fino a luglio del 1866. Ritornò nuovamente

a Milano per rimanervi un anno e cercare un appartamento dove riunire la sua famiglia: i genitori e la sorella Chiarina, studentessa di canto al Conservatorio. In quel periodo però, anche se era conosciuto e apprezzato, la sua carriera nella città meneghina stentava ad affermarsi. Scelse quindi di ripartire ancora con la Compagnia di Lorini: Svezia, Norvegia e a Danimarca. Tornò a Copenaghen per dirigere la *Favorita*, *Ballo in maschera*, *Trovatore* e in un concerto eseguì anche la *Marcia Funebre* del suo *Amleto* riscuotendo un ottimo successo. Per la sua trasferta in Svezia ottenne delle importanti lettere di raccomandazioni come quella del 14 aprile 1868 per intercessione della Contessa Maffei, dal Marchese Giacomo Visconti che «osa raccomandare umilmente a S.A.R., che ama e coltiva la musica, il giovane compositore Faccio». L'alta e potente protezione di S.A.R. Gli sarà di immensa utilità nel suo viaggio in Svezia<sup>6</sup>.

Nel luglio del 1868 Faccio tornò a Milano e Giulio Ricordi gli affidò subito la direzione musicale della stagione al Teatro Carcano che si inaugurava con l'opera *Dinorah* di Meyerbeer, seguita poi con *Zampa* di Hérold, *Faust* di Gounod e *Lucrezia Borgia* di Donizetti. In quell'anno egli partecipò al concorso per l'insegnamento in Conservatorio e lo vinse nonostante alcune polemiche che vedevano in Amilcare Ponchielli il candidato favorito. Faccio ricoprì l'incarico fino al 1878 e si dimostrò un ottimo docente e soprattutto sensibile alla promozione degli allievi talentuosi tra cui Antonio Smareglia e Gaetano Coronaro.

Acquisite ormai le competenze nella direzione dell'orchestra, specialmente all'estero, nel 1869 Faccio tornò alla Scala, affiancato al maestro Eugenio Terziani, in qualità di direttore sostituto. In questo periodo il giovane maestro sentì maturare intorno a sé la volontà di una nuova rappresentazione del suo *Amleto*, nel teatro meneghino. Nel 1870 venne infatti confermata la sua opera nel cartellone nella stagione 1870-71 del Teatro alla Scala con le modifiche del libretto di Boito e le nuove elaborazioni musicali. Sul palco scaligero fu richiamato come protagonista il tenore Mario Tiberini, già acclamato a Genova e affiancato dagli altri interpreti: la Pozzi-Branzanti, la Bulli-Paoli, il Bertolasi e Angelo De Giuli, l'allestimento di Carlo Ferrario e la direzione e concertazione di Franco Faccio.

Sembrava che tutto fosse organizzato e programmato secondo i migliori auspici ma numerosi imprevisti rallentarono la preparazione e il debutto dell'opera. Nonostante ciò, la prova generale del 16 gennaio 1871 fu soddisfacente. Gli imprevisti non cessarono: il giorno seguente l'interprete principale, Mario Tiberini, si ammalò e la *première* venne rimandata ancora per circa 20 giorni. Le prove ripresero e il tenore si ammalò nuovamente. Nonostante le proteste e contestazioni di Faccio nei confronti di Tiberini, il teatro lo confermò come interprete della prima scaligera. Il nervosismo era alle stelle e quella sera in teatro c'era il pubblico delle grandi occasioni, schierato per sostenere o bocciare il lavoro rielaborato di Boito e Faccio. L'esecuzione risultò timida, incerta, non convincente. Tiberini fu completamente afono, impacciato, non cantò intere frasi e sembrò irriconoscibile rispetto all'interpretazione di Genova. Insomma, andò in scena l'*Amleto* senza Amleto. In sala fu evidente l'imbarazzo tra gli amici più stretti di Faccio e dell'editore Giulio Ricordi: si salvarono pochi momenti dell'opera, come il *Brindisi*, il *racconto dello Spettro*, il *Pater Noster* e la *Marcia Funebre* che venne molto applaudita. Faccio cadde nello sconforto e decise di ritirare l'opera senza consentire le repliche previste. Significativa la lettera che scrisse a Verdi:

*Illustre Maestro. Giulio mi lesse parte di una di lei lettera che accennava l'esito infelice dell'Amleto: quella prova gentile preziosa del di lei interesse a mio riguardo è stato per me un tacito e salutare conforto, del quale la ringrazio con animo commosso e riconoscente. Il buon Giulio, un severo e veracissimo amico, le riferirà la storia di quella brutta serata, la quale a cagione dell'assoluta mancanza di voce del Tiberini fu una colpevole mistificazione per tutti gli onesti e un argomento di baldoria demolitrice per la gente volgare e di malafede. Ma perché acconsentire all'andata in scena? La domanda ch'ella certo mi rivolge è giustissima, e prego Giulio di spiegarle come, dietro le ingannevoli dichiarazioni del Tiberini, non fosse più in nostra facoltà di impedire una rappresentazione già da troppo tempo promessa ed aspettata. Quanto a me, la cosa che*

*deploro maggiormente è quella di non aver potuto in quella sera farmi un giusto criterio degli apprezzamenti del pubblico.*

*Alcune pagine d'un merito, per me e per Giulio, inferiore, come per esempio un valzer ed un brindisi nell'atto primo vennero gustate ed applaudite perché eseguite come l'autore le aveva scritte. Altre, all'opposto, d'un valore, a nostro parere, più intrinseco, passarono in silenzio o vennero disapprovate appunto perché affidate al protagonista, il quale, man mano che l'opera procedeva, era ridotto ad accennar le malamente ed anche a svisare i concetti del compositore come dei mutamenti improvvisati e tutti spietatamente pessimi e inefficaci. Sopra un solo pezzo eseguito ho la coscienza sicura tranquilla: è una cosiddetta marcia danese che precede la scena della rappresentazione. Oh! Quello sì che è stato zittito di santa ragione. S'immagini, una marcia oziosa e chiassosa con trombe pifferi e tamburi in una sala di spettacoli, Dove convenivano tranquillamente i cortigiani della Danimarca. [...] Le ripeto: quello che maggiormente mi addolora è il ricordare come l'assoluta mancanza dell'Amleto nell'Amleto mi vieti di accogliere il giudizio del pubblico intorno a quell'unica rappresentazione della mia opera, in rapporto alla verità dei difetti della mia musica. Io non so se possa usare di pregar lei di gettare un'occhiata sopra alcuni brani dell'Amleto che Giulio le reca costì. Il severo giudizio di Giuseppe Verdi mi sarebbe prezioso e varrebbe a impensierirmi anche dopo le facili baldanze d'un successo in teatro: pensi poi quanto bene potrebbe fare ora ad un giovane il quale, sotto il peso d'una caduta, nuota tra la fiducia e il disinganno di sé medesimo.*

*La sincera amicizia di Giulio e le delicate attenzioni di tutta la famiglia Ricordi hanno cercato e cercano di arrendermi sopportabile la mia disgrazia: tuttavia non c'è che dire il colpo è stato fortino, e l'amarezza che, ripensando all'Amleto, raramente mi salirà alle labbra, mi rimarrà un pezzo in fondo al cuore. La prego di riverirmi con affetto grandissimo l'ottima Signora Giuseppina, di perdonarmi la troppa lunga lettera, vedi a gradire l'omaggio della mia profonda devozione. Di lei obbligatissimo Franco Faccio<sup>7</sup>.*

Gli echi della serata arrivarono anche in Conservatorio dove, sulla porta dell'aula di armonia, fu appeso un cartello in cui si leggeva «Chiuso per la morte di Amleto». Fu un insuccesso immeritato, accentuato ripetutamente dalla stampa. La Contessa Maffei e Boito cercarono più volte di convincerlo a riprovare a rappresentare l'opera ma Faccio non ne volle più sentire parlare. Intanto, il direttore principale Terziani annunciò le dimissioni a causa di dissapori frequenti con l'orchestra e per gli attacchi sempre più accesi della critica che gli contestava la "lentezza" delle esecuzioni. Faccio ne fu il successore ricevendo pieno consenso dopo un concerto organizzato della Società del Quartetto, per la chiarezza del gesto, la sensibilità interpretativa e per la memoria prodigiosa che dimostrava durante i concerti dirigendo senza la partitura.

Franco Faccio segna una linea precisa nella storia della musica, poiché con lui il direttore d'orchestra assurge al posto di primo e più alto interprete dell'opera: egli è l'artista che, penetrato nello spirito di quella, la fa sua e la dona a sua volta al pubblico, dirigendo la rappresentazione, l'essenza spirituale del capolavoro, quale frutto diretto della sua sensibilità e della sua anima vibrante e passionale<sup>8</sup>.

Durante l'incarico alla Scala egli dedicò anche molta cura all'immagine del direttore d'orchestra e dei suoi musicisti: scelse l'abito nero con la camicia e la cravatta bianca per sé e l'orchestra in modo da apparire eleganti davanti al pubblico. Era un ottimo trascinatore delle sue masse orchestrali ed era anche estremamente severo con i suoi musicisti. In una sua lettera, inviata alla dirigenza del Teatro alla Scala il 20 Dicembre 1871, Faccio, da poco direttore principale del teatro milanese, criticava il comportamento indisciplinato del primo oboe durante le prove della *Forza del destino*:

*L'oboista, mentre stavo provando la Preghiera, nell'atto secondo della Forza del Destino, si permise di accennare con l'oboe ad altro motivo di altra opera, con nessun rispetto per l'illustre Maestro Verdi che assisteva, incognito, alla prova di me e dell'intera orchestra che ho l'onore di dirigere. Mi credo in dovere di denunciare questo fatto ... affinché si*

*provveda onde la disciplina teatrale venga, da parte del primo oboista, meglio compresa ed osservata<sup>9</sup>.*

Nello stesso anno, il 24 dicembre, la première di *Aida* al Cairo fu un evento importante nella produzione artistica del Cigno di Busseto e molto atteso nel mondo della musica.

Ricordi, Boito, Filippi e Faccio si misero subito al lavoro per organizzare al meglio il debutto della nuova opera verdiana al Teatro alla Scala. La data fu fissata per l'8 febbraio del 1872 e dopo un mese di prove e qualche imprevisto l'opera andò in scena. Fu un trionfo. Sul podio c'era ancora Franco Faccio che in quell'occasione consacrò il rapporto con il teatro meneghino e un legame indissolubile con il Maestro. Da quel momento, infatti, egli divenne "il direttore di Verdi" e il loro rapporto fu sempre più stretto e nutrito dalla stima, dalla confidenza e dalla riconoscenza che si evince dalle loro numerose lettere.

*Le sarà noto che allo scopo di assicurare la buona esecuzione dell'Aida mi trovai costretto a eliminare alcuni elementi dell'orchestra e nei cori di questo teatro, la cui incapacità sarà resa evidente durante le prove della Dinorab. Non posso negare che quest'operazione non fu la cosa più indifferente del mondo, in quanto le mie proteste colpivano persone (meno qualche eccezione) che danni e danni s'erano fatte arbitre del teatro con l'audacia e con l'intrigo. Perciò minacce anonime, personali, timore di sciopero che commossero perfino la Questura, ed altre noie che non le dico per non tediare; io tenni duro, ed il pubblico, che era venuto al fatto di tutte queste porcherie, applaudì al mio contegno, facendomi una specie di ovazione (mi passi la parola troppo sonora) in teatro. Intanto ho la soddisfazione di dirle che la lettura di Aida (orchestra sola) fu completamente soddisfacente. Questa mattina metterò insieme, al pianoforte, artisti cori, e questa sera se la prova riuscirà efficace, porterò in orchestra toute la boutique, e la informerò in seguito sull'andamento delle prove successive. Alle modificazioni personali nelle masse corali e orchestrali non si limitò il mio compito: feci alzare il piano dell'orchestra*

*che discendeva di un gradino dal livello della platea con danno evidente della sonorità, adottai la disposizione della Scala per collocamento degli strumenti, e feci chiudere un infetto botteghino, posto sotto il palcoscenico, e tollerato per forza d'abitudine dalla Direzione di questo teatro, ove fra un atto e l'altro, coristi e comparse andavano sconciamente ad avvinazzarsi. S'immagini quale esecuzione potevano dare i cori nelle opere, per es. in cinque atti. Io ho pensato all'atto quarto dell'Aida. E voglio assolutamente che il botteghino in questione venisse inchiodato. Che le mie spalle poi non pagano le conseguenze di tutti questi scompigli, è quello che si vedrà in seguito: pel momento vado avanti con animo fermo sereno perché ho la coscienza di fare il mio dovere, i cambiamenti nell'orchestra sono i seguenti: il primo violino (scusi se è poco), il primo flauto, il primo fagotto, la seconda tromba, secondo corno, la grancassa e qualche strumento d'arco. Ora primi violini sono eccellenti; assai buono, in complesso, il rimanente del quartetto; ottimi gattoni, il primo flauto, devo fagotto, discreto il resto. Mezzanotte dopo la prova d'insieme. Bene, bene, bene. I due primi atti furono eseguiti con amore, con fuoco che mi rendono ormai sicuro della eccellente esecuzione dell'Aida. Oh! feci pur bene purgando le masse degli elementi cattivi! Come sarei felice se anche in questa circostanza ella potesse essere contento di me. Le stringo le mani con l'amore di figlio e discepolo<sup>10</sup>.*

La professionalità di Faccio divenne una garanzia per il teatro, per i compositori che gli affidavano le loro opere e per Verdi che lo riteneva insostituibile per i suoi titoli: fu un insuperabile interprete del suo *Don Carlo*, di cui si ricorda la memorabile edizione di Bologna del 1878, il *Simon Boccanegra*, nella versione del 1881 alla Scala e la prima esecuzione assoluta di *Otello* sempre nel teatro milanese, il 5 Febbraio 1887 di cui i critici lodarono la concertazione raffinata ed efficace.

Ricordiamo anche che con *Otello*, Franco Faccio ebbe modo di definire il ruolo incisivo del protagonista, di cui restò un'icona, il tenore torinese Francesco Tamagno, primo interprete di *Otello* e che Faccio aveva già guidato come primo interprete di altre partiture: Azaele ne *Il*

*Figliol Prodigio* di Amilcare Ponchielli, alla Scala nel Dicembre 1880, e Didier nella *Marion Delorme* sempre di Ponchielli, in prima rappresentazione alla Scala il 17 Marzo 1885.

Tra i numerosi debutti, Franco Faccio portò alla Scala, nel febbraio del 1880, il successo memorabile della prima esecuzione de *La Gioconda*, di Ponchielli, come testimoniato dai critici de *La Gazzetta Musicale* riportano la testimonianza:

*Il Faccio ebbe la sua parte degli onori toccati al Ponchielli di cui è il principale collaboratore. Noi ci chiedemmo che cosa diventerebbe il finale terzo senza l'interpretazione così scrupolosa, ardente ed appassionata che il Maestro ne diede. Il gran finale del terzo atto, che bisognò ripetere e che fece balzare in piedi due volte il pubblico elettrizzato. Di questo finale i meriti principali, quelli che lo fanno cosa sublime, sono l'impatto delle voci, la condotta meravigliosa, la sonorità enorme e soprattutto l'intelligenza con cui questa condotta del pezzo serve alla scena. Il finale è, come introdotto, da una frase, quasi parlata, di Gioconda che si promette a Barnaba purché salvi Enzo, poi ripiglia con solennità crescente ed è sospeso, con una insolita e fortunata arditezza, sospeso per poi finire da Alvisè che fa vedere agli invitati il cadavere della moglie Laura, segue un grido intenso e prolungato di tutte le voci del palcoscenico e dell'orchestra, dove il tam-tam aggiunge il suo fremito lugubre<sup>11</sup>.*

Faccio consacrò anche il giovane Giacomo Puccini dirigendo sempre alla Scala, nel gennaio del 1885, *Le Villi*, nella versione in due atti, e *Edgar*, nell'aprile del 1889. Fece apprezzare anche l'*Edmea* e la *Dejanice* di Alfredo Catalani e fu la bacchetta indiscussa del *Mefistofele* del suo caro amico Boito, per il quale riuscì a riproporlo alla Scala, nel maggio del 1881, consacrandone il valore.

Nella sua intensa attività Faccio si dedicò molto al repertorio sinfonico e il 18 Aprile del 1878 alla Società del Quartetto e al Conservatorio diresse un programma tutto beethoveniano, che prevedeva l'Ouverture *Re Stefano*, l'Ouverture *Coriolano* e, dopo la pausa, la prima esecuzione

italiana della *Nona Sinfonia*. Fu un grande successo per Franco Faccio, come riporta il *Corriere della Sera*:

*Il Maestro Faccio ha trionfato e la sua vittoria non fu facile. Egli ha interpretato splendidamente l'opera colossale e ne ha evidenziate tutte le bellezze. Egli mostrò quanto valga egli stesso e quanto valgano i professori della sua orchestra. Egli mostrò che anche in Italia si possono comprendere ed eseguire alla perfezione i più ardui lavori strumentali.*

I coristi impegnati furono 160, provenienti da due distinte società corali: tutti molto elogiati dai critici:

*Molta lode spetta alle società corali per il modo con cui eseguirono il difficile Inno alla Gioia dell'ultimo tempo e per avere, con il loro concorso, tolto gli ostacoli che avevano impedito ai milanesi di sentire una tra le più grandi opere d'arte che siano mai state prodotte<sup>12</sup>.*

Nel 1884 il Maestro veronese fu invitato all'Esposizione di Torino per dirigere i programmi previsti dal mese di aprile a novembre con l'orchestra torinese e due concerti con l'orchestra della Scala. In quell'occasione presentò opere in prima assoluta di giovani compositori, il *Capriccio Sinfonico* di Giacomo Puccini e anche alcuni suoi brani sinfonici tra cui lo *Scherzo*, *frammento di Sinfonia*, il *Preludio* dell'atto terzo, la *Marcia Funebre* dell'*Amleto* e anche l'*Overture* del dramma *Maria Antonietta*, un testo teatrale in cinque atti, un prologo e un epilogo del drammaturgo Paolo Giacometti del quale Faccio aveva scritto le musiche di scena.

Sempre in quella circostanza compose la *Cantata Inaugurale dell'Esposizione* su testo dell'avvocato e letterato canavesano Augusto Berta, che fu molto applaudita e che coinvolse 150 coristi, 100 professori d'orchestra ed anche la banda civica. Ecco qualche impressione su *La Stampa*, il 24 Aprile del 1884:

*La Cantata inizia con un'epica introduzione...Ecco sorgere da lontano i*

*genii dell'Esposizione che cantano la gloria del pensiero italiano. Sono i genii dell'industria, della scienza, dell'arte...la musica diventa d'un tratto cupa e minacciosa...un altro canto ci arriva alle orecchie, il coro degli eroi che sono caduti nei campi di battaglia combattendo per la nostra libertà e che, in un funebre recitativo, ci rammentano quel che essi hanno fatto e quel che per essi noi siamo, la musica è diventata essenzialmente drammatica, il cannone romba sopra il campo coperto di gente che geme ed implora, il freddo della morte si percepisce nel suono degli ottoni ma la vita riprende tosto il sopravvento e con alterna vicenda di voci maschili e femminili i genii invocano il dio Sole perché fecondi le messi ed invocano il mare, perché sopra di esso si stenda una folta selva di vele ed invocano la pace, perché stenda le sue ali sicure e con il suo raggio immortale brilli sopra di noi e si termina in una invocazione, dove la musica evoca, nella più solenne sonorità che orchestra di questo mondo possa ottenere, tra un insieme di coro e di orchestra a cui si unisce la fanfara, che squilla le prime battute della Marcia Reale, che è un inno alla gloria d'Italia.*

Il suo lavoro in quegli anni fu incessante e il 25 marzo 1886, in occasione di una recita dei *Pescatori di Perle* di George Bizet, il Maestro Faccio fu festeggiato per la sua millesima direzione alla Scala.

Coltivò un grande interesse per la musica tedesca e soprattutto l'antico amore per le architetture wagneriane commuovendosi a Bayreuth per il *Parsifal*, amava il *Tristano* e *I Maestri Cantori*.

Compose la musica per i recitativi del *Freischütz* di Weber, che diresse alla Scala come anche il *Lobengrin*, nel marzo del 1888, rivincita importante sull'edizione infelice del 1873. Fu proprio in quel periodo che la sua lucidità sembrava smarrita e dopo le recite del *Lobengrin* veniva accompagnato a casa perché tendeva a dimenticare la strada del ritorno.

La sua salute cominciò a dare segnali di stanchezza, disorientamento e amnesia che da lì a poco sarebbero peggiorati. Nella tarda estate del 1889, la malattia mentale divenne più evidente e invalidante. «L'arte è il

mio rifugio. Nel campo dell'arte sono sempre io!», diceva nei momenti di consapevolezza.

Si narra che, in occasione della seconda recita de *I Maestri Cantori* alla Scala, il maestro Faccio, dopo il secondo atto che lo vide acclamato sul podio, andò in camerino, per poi avviarsi all'uscita. Tra lo stupore dei presenti, lo convinsero a rientrare perché avrebbe dovuto dirigere un altro atto. Nell'imbarazzo generale la recita fu affidata all'ex allievo, Gaetano Coronaro.

Dopo qualche giorno di riposo Faccio tornò alla Scala per dirigere il *Simon Boccanegra*. Fu la sua ultima volta e il 24 marzo abbandona definitivamente la Scala. Anche Verdi prese coscienza dello stato di salute di Faccio e nel 1890 gli consigliò di accettare l'incarico di Direttore al Conservatorio di Parma. Faccio accettò, ma la sua salute peggiorava giorno dopo giorno e Boito fu costretto a sostituirlo a Parma.

Era l'epilogo. Franco Faccio morì il 21 luglio del 1891. Al suo funerale furono presenti solo pochi amici. Un artista così generoso e stimato nella vita musicale del tempo sembrava proprio dimenticato. La funzione si svolse nella Chiesa di San Gerardo di Monza e il feretro fu portato a Milano dove fu sepolto in una semplicissima tomba nel Cimitero Monumentale.

### *Riferimenti bibliografici*

Raffaello DE RENSIS, *Franco Faccio. Arte, scapigliatura, patriottismo*, Roma, NeoClassica, 2016.

Maria Cristina RIFFERO, *Franco Faccio e il dubbio amletico, se essere compositore o direttore d'orchestra*. Contributo caricato sulla web-page *Accademia* dell'Autrice.

NOTE

- <sup>1</sup> L'articolo è riportato in: Raffaello DE RENSIS, *Franco Faccio – Arte, scapigliatura, patriottismo*, Roma, NeoClassica, 2016, pp. 12-4. La biografia è, a oggi, l'unica apparsa su Franco Faccio.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 19.
- <sup>3</sup> Comunicazione inedita dott. Angiolo Carrara-Giuseppe Verdi, vedi: DE RENSIS, *Franco Faccio*, cit., pp. 32-4.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 37.
- <sup>5</sup> Ivi, pp. 38-9.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 76.
- <sup>7</sup> Comunicazione inedita Angiolo Carrara-Giuseppe Verdi, in DE RENSIS, *Franco Faccio*, cit., pp. 117-9.
- <sup>8</sup> In Maria Cristina RIFFERO, *Franco Faccio e il dubbio amletico, se essere compositore o direttore d'orchestra* ([www.academia.edu](http://www.academia.edu)), p. 6.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 7.
- <sup>10</sup> Comunicazione inedita Angiolo Carrara-Giuseppe Verdi, in DE RENSIS, *Franco Faccio*, cit., pp. 128-9.
- <sup>11</sup> In RIFFERO, *Franco Faccio e il dubbio amletico*, cit., p. 10.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 17.



# Cronache su Franco Faccio

A CURA DI NICOLA GUERINI

## *Abstract*

*This paper collects articles which appeared when Franco Faccio was a great name at La Scala Opera House in Milan, and which were published on the occasion of his death and the centenary of his birth.*

Si raccolgono qui alcuni articoli critici, apparsi quando Franco Faccio era direttore alla Scala, in occasione della morte e del centenario dalla nascita.

\*\*\*

Gazzetta Musicale di Milano, 28 aprile 1878

## *Profili artistici: Franco Faccio*

Il nostro simpatico direttore musicale dell'orchestra del teatro alla Scala è nato a Verona l'8 marzo del 1840. Dunque il nostro piccolo grande uomo ha solamente trentotto anni: e mi affretto subito di dire che non li ha male spesi. Tutt'altro: nessuno ha mai speso il suo tempo meglio di Franco Faccio. Nato umilmente, poverissimo – come quasi tutti gli artisti

in generale e particolarmente gli italiani – Faccio ebbe un padre misero di mezzi, ma ricco di cuore e coraggio, il quale scoperto per intuizione che nella mente del figlio c'era un genio musicale in germinazione, si sottomise a tutti i sacrifici possibili per ridursi colla povera famigliuola a Milano per far istudiare il suo Franco nel nostro Conservatorio di musica. Faccio vi fu ammesso nel mese di novembre 1855. In poco tempo divenne un pianista abilissimo ed un compositore di grandi speranze.

Fu allievo del maestro Ronchetti-Monteviti: e nei saggi del 1860, fece eseguire una sua *ouverture* di concerto, che anche dai critici più severi del Conservatorio fu giudicata opera ammirabilissima, sia per potenza d'immaginazione, che per indipendenza di forme e ricchezza d'instrumentazione. Non era il lavoro di un discepolo: era già l'opera di un maestro. Al Conservatorio di musica, Faccio non aveva trovato solamente il pane della scienza e dell'arte; ma, cosa più rara, vi si fece colà ricco di un grande tesoro d'affetti. Mi spiego. In Ronchetti non trovò solamente il maestro erudito, il docente abilissimo: trovò in lui un secondo padre. Ne (sic) ciò basta. In Arrigo Boito, non ebbe solamente un intelligente ed amabile condiscipolo, ma trovò in lui un amico sincero, leale, appassionatissimo. L'amicizia di questi due giovani ingegni – amicizia che non s'è mai smentita e non si smentirà mai – ebbe una grande influenza sulla vita e sull'avvenire dei due giovani musicisti. Boito completò Faccio; Faccio completò Boito. Faccio temperò gli ardori vulcanici del suo amico; Boito infiltrò un po' della sua poesia nell'animo un po' troppo freddo – scusatemi la frase – *strumentale*, del suo condiscipolo favorito.

Mazzucato amava, adorava il suo discepolo Boito: Ronchetti amava ed adorava il suo discepolo Faccio. Mazzucato e Ronchetti, ambedue professori al nostro Conservatorio, si conoscevano, naturalmente; ma nessuna intimità tra loro: si salutavano appena, come si salutano gli inglesi che non furono ancora scambievolmente presentati l'uno all'altro; si cavavano tanto di cappello e si davano la punta delle dita con una freddezza più che britannica. Mazzucato pensava tra sé che Ronchetti fosse il *pedantone del passato*; Ronchetti giurava che Mazzucato

fosse il *poeta fantastico dell'avvenire*. Il ghiaccio era durissimo a rompersi; ma lo ruppero i due giovanissimi discepoli, i due figli dei due egregi professori. Come si poteva essere quasi nemici, quando si era il maestro, il protettore, il padre di due giovani ingegni che si amavano tanto? Se i discepoli, i figli, facevano un tutto che si poteva dire una cosa sola; come potevano i due genitori rimanere ostili e separati? Era impossibile. Tanto è vero che, un bel giorno, Mazzucato e Ronchetti si trovano sullo scalone del Conservatorio, e si salutano con meno freddezza. Questa volta e punte delle dita trovarono tuta la mano: le due mani si stringono con affetto. Mazzucato domanda:

- Quel suo Faccio come va? cosa fa?...Che caro giovine dev'essere! Che talento deve avere!...Il mio Boito me ne parla sempre, tutto il giorno!...Come si amano, come si comprendono quei due cari giovinotti!

Ronchetti risponde:

- Il mio Faccio pure non fa che parlarmi del suo Boito!...dev'essere un gran genio musicale il suo discepolo!...E poi, mi dice il mio Faccio che Arrigo è anche un grande poeta!...

- Altroché se lo è!...

- Il mio Faccio non è poeta; ma sarà un grande musicista.

- Il mio Boito sarà l'uno e l'altro...In ogni modo sono due discepoli che ci onoreranno di molto!

- E s'amano tanto tutti e due!...

- Possiamo amarci anche noi dello stesso mood!...Siamo i loro maestri...i loro padri...

- Sicuro che lo possiamo!

E si strinsero la mano con vero affetto; e si abbracciarono con effusione. Da quel giorno Mazzucato e Ronchetti furono amici per tutta la vita. Dovevano esserlo: n'erano degni tutti e due.

\*\*\*

Esciti dal Conservatorio, Boito e Faccio ebbero un premio condegno ai

loro meriti: il Governo elargì loro una discreta somma, a ciò potessero viaggiare all'estero, onde perfezionarsi negli studi comparati delle diverse scuole musicali. Dappertutto furono onorati e si fecero onore. A Parigi furono ben accolti ed accarezzati da due giganti dell'arte: Rossini e Verdi.

Ritornati in patria, Faccio scrisse i *Profughi fiamminghi*; melodramma che fu interpretato per la prima volta alla Scala il 10 novembre 1863. Nell'opera del nuovo maestro si notavano pregi incontrastabili: originalità marcatissima; arditezza di concetti; una nuova tendenza in ciò che concerne l'applicazione del pensiero musicale al pensiero drammatico. Da molti fu lodato; da alcuni fu tacciato di novatore troppo ardito e pretenzioso. Sfido io! nel mondo non si può essere mai impunemente né giovani, né novatori!

Boito e Faccio non potevano dividersi; per unirsi maggiormente, pensarono di scrivere un'opera insieme: Boito ne sarebbe il poeta, Faccio il musicista. Così fu: l'*Amleto*, che si diede per la prima volta al Teatro Carlo felice di Genova, nel 30 maggio 1865 – e non a Firenze, come dice erroneamente il Pougín. Coll'*Amleto*, nel quale uniti a vari difetti, vi sono pregi eminenti ed incontentabili – si aumentarono le accuse di wagnerismo contro Faccio, e gli aristarchi dell'arte lo volevano posto all'indice, come perversitore del buon senso musicale. L'associazione di Boito qual poeta dell'*Amleto*, se ha altamente onorato Faccio, in quell'epoca gli ha nociuto non di poco; poiché era l'epoca nella quale tutti gli inscienti sbraitavano il *crucifige* contro l'autore del *Mefistofele*, che ora è applaudito in tutti i massimi teatri d'Italia. Scoppia la guerra nazionale del 1866.

\*\*\*

Boito e Faccio comprendono che l'Italia aveva bisogno di ben altre melodie; capiscono che non si può essere artisti senza essere cittadini; e che non si può essere buoni cittadini senza essere soldati dell'indipendenza nazionale. Faccio e Boito partono assieme per la guerra; e, sempre assieme, s'arruolano nei volontari italiani, comandati dall'eroe dei due mondi. Vengono iscritti nel 1.º reggimento, 1.ª compagnia e 1.º

pelottone. L'affare andava benissimo fino alla compagnia; ma giunti al pelottone, vi fu un quarto d'ora terribile per i due contuberni: poiché il capitano che comandava la 1.<sup>a</sup> compagnia, aveva voluto fare del 1.<sup>o</sup> pelottone un manipolo scelto, di uomini di statura molto alta, infine in una specie di granatieri. Difatti il 1.<sup>o</sup> pelottone era composto tutto di giovanotti, i quali misuravano quasi due metri. Boito lungo e allampanato faceva un'ottima figura nel 1.<sup>o</sup> pelottone; ma il povero Faccio, tanto piccino, non pareva già un soldato come gli altri, bensì un figlio del reggimento. Le proporzioni di statura tra i due musicisti, amici indivisibili, stanno precisamente del modo seguente: L i.

Un bel giorno, di faccia al forte d'Ampola, il capitano della 1.<sup>a</sup> compagnia passa una specie di rivista; e, scorgendo nel suo 1.<sup>o</sup> pelottone le forme liliputiane del povero Faccio, lo chiama a sé e gli dice:

- Che fa lei così piccino, così minuscolo, in mezzo ai miei granatieri?

- Io?...Non faccio niente!...Cioè: sono qui per fare la guerra all'Austria!

- Benissimo!...Ma lei deve andare nell'ultimo pelottone; qui non la ci può rimanere!...È una disarmonia!...È una stonatura!...E poi è contro le regole militari!

- Signor capitano, di regole militari non ne so niente; ma d'armonia e stonatura me ne intendo un pochino, poiché sono maestro di musica. L'assicuro che, quando sarà il momento del pericolo, quando faremo le fucilate, io non farò niente di disarmonico e molto meno stonato.

- Lei facezia!... in ogni modo non può rimanere nel 1.<sup>o</sup> pelottone.

- Scusi, signor capitano, ma io ci debbo rimanere se lei vuole che io sia un buon soldato.

- Come sarebbe a dire?

- Il valore non si misura a metro lineare. Io non sono un leone, ma non sono nemmeno un pulcino. Sento però non sarei buono a nulla, se fossi disgiunto dal mio amico Boito, che ho l'onore di presentarle... Sono venuto volontario, mi sono arruolato, coll'espressa condizione di star sempre vicino a lui. Con lui sarò un discreto soldato; senza di lui

ella avrà in me un pessimo volontario. Non siamo mai divisi. Abbiamo giurato di batterci e morire, se occorre, insieme. Se lei ci divide, spezza due cuori e perde due soldati.

Il capitano non poté a meno di sorridere alle parole di Faccio; e lo lasciò al posto d'onore del 1.º pelottone. Fece bene; poiché Boito e Faccio, uniti, fecero onore all'arte ed all'Italia nelle fila dell'esercito volontario. [...]

Finita la campagna del 1866, Boito e Faccio ritornarono a Milano; cioè: ritornarono musicisti. Boito si diede a rifare il suo *Mefistofele* ed a pensare al suo *Nerone* – che vedremo ultimato nel secolo venturo – Faccio si pose di nuovo alla composizione. Scrisse un *Quartetto d'arco*, che fu premiato dalla nostra Società del Quartetto; compose un *Album melodico* e le *Cinque canzonette* – tra le quali pregiatissima quella che ha per titolo *Ad un bambino*; e molti altri lavori che furono altamente pregiati anche all'estero. Ma Faccio, nella lotta insorta tra il classicismo e l'avvenirismo, non si perdette d'animo, no: credette però essere cosa più pratica ed utile il dedicarsi alla direzione delle orchestre. Il fece; e riescì il primo direttore d'orchestra d'Italia. La frase è un po' ostica per certuni; lo so: ma è pure verissima. È una frase che non può essere masticata da molti e digerita da ben pochi; ma, tant'è, il titolo di primo direttore d'orchestra d'Italia non potrà mai essere contestato a Franco Faccio.

Nel supplemento alla *Biographie universelle des musiciens* di Fétis, il Pougin, il quale se è giusto, è tutt'altro che parziale coi musicisti italini, scrive di Faccio le seguenti testuali parole:

*M. Faccio, depuis la mort d'Angelo Mariani, est considéré comme le premier chef d'orchestre d'Italie; et je crois que c'est à juste titre; car, pour ma part, j'ai vu rarement un conducteur posséder de telles qualités; il a la main, l'autorité, l'entraînement, la chaleur et la décision. De plus il excelle à diriger les études et à organiser l'exécution des oeuvres. En réalité, M. Franco Faccio est, à beaucoup de points de vue, un artiste de*

*l'ordre, le plus élevé. C'est lui qui à fait en Italie ce que Berlioz vait fait en France pur le Freischütz de Weber, et qui a escrit des recitatifs pour set ouvrage, lorsque la représentation en eutlieu à la Scala de Milan, il y a quelques années.*

Così di Faccio in Francia: tra noi taluni lo presero a perseguitare e l'onorarono d'un odio, che riuscì a farlo maggiormente apprezzare dai buoni ed intelligenti musicisti. Del resto, credo averlo detto: non si è giovani, non si è novatori, non si avanza il proprio tempo mai impunemente. E poi, Faccio ha dei professoroni, i quali ora pendono in orchestra dalla sua magica bacchetta, e che se lo ricordano fanciullo, discepolo, ignorantello nel nostro Conservatorio. Gli insulti del genio non si dimenticano mai.

Però in quanto a Faccio direttore d'orchestra, permettetemi che vi trascriva un brano di lettera, che un amico mio, molto più autorevole di me in critica musicale, mi scrisse non molti giorni or sono. Spiacemi non poterne dire il nome. Eccovi il brano:

*In ragione de' meriti indiscutibili artistici, Faccio ha una accanita schiera di detrattori; alcuni di questi ne ambiscono il posto, e ringhiano da invidiosi!...Gli altri sono quei soliti impotenti, che si struggono nel vedere chi sa e può; ma il Faccio deve assolutamente non curarsi di loro: a suo conforto sta l'intera fiducia che hanno in lui i più illustri compositori del giorno, che a preferenza gli affidano l'interpretazione de' loro lavori.*

*Faccio riunisce varie doti speciali, che concorrono a farne indubbiamente il primo maestro concertatore e direttore d'orchestra dei nostri giorni. Vi saranno musicisti, compositori, instrumentisti valenti al pari di lui, ma quella del direttore d'orchestra è una vera specialità; e celebri maestri sono il più delle volte mediocri direttori. Fra i viventi, il più illustre, voglio dire il Verdi, è anche il migliore dei maestri concertatori e direttori d'orchestra: avendo il grande maestro concertato e diretto la sua Messa in Milano, poi i Francia, Inghilterra, Austria e Germania, ha*

*suscitato l'entusiasmo universale e come compositore e come direttore. Alle qualità speciali di musicista insigne, aggiunge il Verdi la maestosa presenza, l'ampiezza delle linee facciali, lo sfolgorare degli occhi, altre qualità codeste le quali fanno sì che una volta sullo sgabello del direttore, Verdi rassomigli al Giove tonante della musica!... Incbiniamoci dunque a lui... e basta.*

*Il nostro Faccio è quindi doppiamente a lodarsi se avendo subito dopo l'autore diretto alla Scala la Messa, egli se ne trasse col massimo onore, e col plauso universale.*

*Faccio siede assai bene al pianoforte; concerta con molta accuratezza, e con una severità che vorremmo imitata da tutti i maestri: questa severità gli cattiva la simpatia dei veri artisti... e gli fa nemici chi ne usurpa il nome. Al buon gusto dell'interpretazione degli spartiti, unisce il Faccio la preziosa dote di una straordinaria memoria; cosicché dopo alcune prove al pianoforte sa da cima a fondo tutto uno spartito nuovissimo: e dopo la prova generale può far a meno della partitura!... E pure si giunse a tanto pe parte di alcuni... sedicenti critici, da fare al Faccio un carico di questa bellissima fra le qualità di un direttore d'orchestra!... Accusa più sciocca, più insensata non poteva farsi!... Deve il direttore d'orchestra essere la scintilla elettrica che unisce il palcoscenico all'orchestra, e questa alla platea – uno sguardo dato a tempo ai cori, od a qualche professore d'orchestra li fa rimanere tutti in carreggiata: un sorriso d'incoraggiamento basta molte volte a dar vita ad un artista spaventato, innanzi all'impotenza del pubblico: tutte queste belle cose si fanno con certezza di riuscita, quando non si è obbligati a star col naso sulla partitura, tutti affannati per voltar le pagine, leggere le entrate delle voci, degli strumenti e segnarle, abbandonando così a loro stessi palcoscenico ed orchestra!... La stessa accuratezza è da lui osservata in orchestra, ove, oltre la buona esecuzione, sa ottenere anche una severa disciplina, e ciò più coi modi garbati, che non colle esagerate durezze di comando.*

*Qualità specialissima del Faccio è la calma assoluta ch'esso conserva in orchestra, tanto nelle sere splendide dei trionfi, come nelle sere burra-*

*scose di cadute degli spettacoli: né l'applauso, né le disapprovazioni lo agitano, e però l'esecuzione procede sempre uguale, calma, esatta, precisa, sotto la bacchetta mossa sempre con eleganza e sobrietà. Al buon gusto dell'interpretazione degli spartiti, unisce il Faccio la preziosa dote di una straordinaria memoria. Al buon gusto dell'interpretazione degli spartiti, unisce il Faccio la preziosa dote di una straordinaria memoria; cosicchè dopo alcune prove al pianoforte sa da cima a fondo tutto uno spartito nuovissimo: e dopo la prova generale può far a meno della partitura!!...E pure si giunse a tanto pe parte di alcuni...sedenti critici, da fare al Faccio un carico di questa bellissima fra le qualità di un direttore d'orchestra!...Accusa più sciocca, più insensata non poteva farsi!...Deve il direttore d'orchestra essere la scintilla elettrica che unisce il palcoscenico all'orchestra, e questa alla platea – uno sguardo dato a tempo ai cori, od a qualche professore d'orchestra li fa rimanere tutti in carreggiata: un sorriso d'incoraggiamento basta molte volte a dar vita ad un artista spaventato, innanzi all'impotenza del pubblico: tutte queste belle cose si fanno con certezza di riuscita, quando non si è obbligati a star col naso sulla partitura, tutti affannati per voltar le pagine, leggere le entrate delle voci, degli strumenti e segnarle, abbandonando così a loro stessi palcoscenico ed orchestra!...Una volta si faceva così!!...e ce ne ricordiamo pur troppo come ci ricordiamo pur troppo i tempi languidi, sonnolenti, piagnucolenti che si usavano prendere dia beati direttori allora. Dal che ne viene che quando il Faccio concerta qualche opera del vecchio repertorio, vi sono molti che, alla efficace interpretazione del giovane maestro, rimangono sbalorditi, scandolezzati, e vorrebbero tornare ai beati tempi dei direttori tabacconi, pedanti, e dai fazzoletti di tela a quadretti grigio-cenere!!...Ma questa dell'interpretazione dei tempi, e le relative quistioni dei metronomi, che pure furono sollevate ora non molto, mi condurrebbero troppo lontano....*

\*\*\*

I nostri vecchi, quando descrivevano un uomo illustre, facevano un lavorone, che dividevano in due parti: l'etopeia e prosopografica. Fac-

ciamo anche noi un lavoretto ed incominciamo dall'etopeia. Faccio ha un animo dolce; cuore eccellente, affettuosissimo. Ama la sua famiglia con vera adorazione: ha un culto per la memoria della sua povera madre. È generoso senza ostentazione: ha la coscienza del proprio talento senza bassa vanità. Faccio è ottimo figlio; amorosissimo fratello; buon artista; eccellente cittadino. Ecco tutto in quanto al morale.

In quanto al fisico poi l'è un latro paio di maniche. Faccio è egli brutto? Non lo si può dire propriamente, ad onta della sua statura troppo piccina, cui sottraendo una sola linea diverrebbe grottesca. Faccio è egli bello? Rispondo subito di no. Nelle forme di Faccio, oltre la statura infelice d'assai, vi sono certe linee che fanno proprio ai pugni coll'estetica umana. La testa è sproporzionata; il naso ha una certa protuberanza ed una certa rotondità, che non hanno nulla d'artistico. Gli occhi sono piccini piccini.

Con tutto ciò, Faccio è egli almeno simpatico? Rispondo subito di sì e molto; anzi aggiungo che, alle volte, riesce di parere perfino bello. Lo riesce in ispecie quando è al suo posto; cioè: seduto sul suo trono di direttore colla sua bacchetta in mano. Allora la picciolezza della sua persona sparisce; gli occhi suoi si dilatano e scintillano i lampi del genio. In questo caso solo può parer bello: a me parve bellissimo la notte memorabile della *prima* del *Cinq-Mars*, quando diresse la Marcia reale in commemorazione del nostro povero Re. In quella sera, in quel momento, Faccio risplendeva in tutto il suo fulgore; eranvi in lui due anime: quella dell'artista e del patriota italiano.

\*\*\*

In teatro, Faccio è artista; ma fuori del teatro non ha mai visto nessuno che assomigli meno di lui ad un artista e ad un musicista. Non le negazioni e la noncuranza di Boito; non la smemoratezza e la *negazione ai bottoni* di Ponchielli; non l'aspetto e l'incasso selvaggio di Gomes. Faccio è sempre serio, freddo, compassato. Veste bene, anzi elegantemente: pare un figurino della moda appena staccato da una litografia parigina. Nella casa di Faccio tutto v'è in ordine: vi regna non solo l'agiatezza, ma

l'eleganza ed il *comfortable*. Il gabinetto particolare di Faccio lo si può dire il museo delle sue glorie. Il suo ritratto – *pardon* – i suoi ritratti, in differenti forme ed atteggiamenti, signoreggiano sulle pareti del gabinetto. In vetrine elegantissime sono esposti i suoi diplomi, i suoi allori d'oro e d'argento, le sue medaglie, le tazze pur d'oro, le bacchette ed i calamai d'onore, avuti in dono nei suoi trionfi di Venezia, Verona, Trieste, Firenze, ecc. Nel bel mezzo troneggia la solita croce dei solitissimi santi. Insomma il gabinetto di Faccio lo si può dire un tempietto votato al Dio *sè stesso*. Debolezza!...Ma debolezza ch'io perdono e con me perdoneranno i miei lettori, se vogliono meco considerare una cosa.

Faccio abita in via Luciano Manara, n. 8, terzo piano. Ebbene: abitava nello stesso sito, quando venne a Milano poverissimo colla sua famiglia. Di mano in mano che la fortuna sorrise a Faccio, il maestro veronese prese una stanza in più; poi abbellì il tutto, il tutto decorò ed arricchì coi suoi proventi e colle proprie sue mani. Il gabinetto, ora museo delle glorie di Faccio, fu in altri tempi l'unica stanzuccia, nella quale erano riparati il padre, la madre e la sorella col maestro *in fieri*. Il lusso d'oggi e lo sfoggio dei doni e delle decorazioni non è che una rivendicazione del passato. Tutto ciò non è che una pagina di storia. Da quelle pareti si legge a grandi caratteri come un uomo coll'ingegno, coll'onestà, coll'affetto, coll'amore ai propri genitori, colla perseveranza e l'economia, possa giungere un uomo agiato e distinto, stimatissimo anche nel proprio paese; cosa quest'ultima, che, se non è miracolosa, è per certo molto rara tra noi italiani.

Gustavo Minelli.

*Il Trovatore*, luglio 1891

Se in questo giorno di lutto per l'arte, un bisticcio non potesse parere irriverente, bisognerebbe scrivere «è morto un morto!» Difatti fu una seconda morte quella che ieri mattina (21), in una casa di dolore, a

Monza, ha colpito Franco Faccio: la morte del corpo! La vita dell'intelletto, la vita dello spirito era già spenta, e finita già era per lui quella vita dell'arte che ha reso in tutto il mondo celebrato il suo nome.

Per i lettori del *Trovatore* la vita di Franco Faccio non è più da scrivere! In lui si personificò, si può dire, la storia della musica italiana nell'ultimo ventennio, ed il suo nome ne accompagna le più gloriose vittorie. Allorché il 25 Aprile 1886 alla Scala si diede la 1000<sup>ima</sup> delle rappresentazioni da lui dirette in questo Teatro (970 di opere e 30 Concerti) a cominciare dal 1871, quando venne a sostituirvi il Terziani, scrivevamo:

Per i *dilettanti* di statistica riferiamo qui i principali spettacoli da lui concertati e diretti: *Aida* nel 1873 e la *Messa da Requiem* di Verdi nel 1874 – che diresse dopo le prime 3 sere, in cui la bacchetta era impugnata da Verdi stesso – *Lobengrin*, *Viola Pisani* di Perelli, *Fosca* di Gomes, *Lituanini* di Ponchielli ed il nuovo *Macbeth*, sempre nel 1874; *Gustavo Wasa* di Marchetti nel 1875; *Lega* di Josse, *Carlo VI* di Halévy e *Gioconda* di Ponchielli nel 1876; *Contessa di Mons* di Lauro Rossi e *Mattia Corvino* di Pinsuti nel 1877; *Cinq Mars* di Gounod nel 1878; *Re di Labore* di Massenet e *Maria Tudor* di Gomes nel 1879; *Figliuol prodigo* di Pochielli, il nuovo *Simon Boccanegra* e *Mefistofele* nel 1881; *Erodiade* nel 1882, e, in questi ultimi anni, *Bianca di Cervia* di Smareglia, *Dejanice* ed *Edmea* di Catalani, *Villi* di Puccini, *Marion Delorme* e *Pescatori di perle* di Bizet, senza contare le riproduzioni: del *Profeta*, degli *Ugonotti*, della *Stella del Nord*, del *Roberto il diavolo*, del *Guglielmo Tell* e del nuovo *Don Carlo*. Altri e nuovi successi ottenne dal 1886 al 1890. Basterà ricordare: *Otello*, *Regina di Saba* e *Maestri Cantori!*

\*\*\*

E furono questi Maestri Cantori la sua ultima fatica. Era stato colto da una malattia mentale che non perdona, ed invano si cercò di accordargli un po' di meritato riposo, togliendolo dal posto faticoso ed agitato di Direttore della Scala, per dargli la Direzione del Conservatorio di Parma. Scrivevamo allora:

*Abbiamo già detto che nemmeno a Faccio mancarono le guerre che mai mancano agli uomini di meriti superiori. E potrebbe anche essere che ad affrettare l'ultima sua decisione abbiano concorso il disgusto e l'amarrezza di meschine ed ingiuste camorre. Ma l'ora della storia verrà! – e prima ancora verrà l'ora della giustizia! Dice un adagio popolare che «nessuno è necessario al mondo, e che morto un Papa se ne fa un altro!» E speriamo che sia. Ma nessuna vittoria del suo successore potrà mai sfrondare d'una foglia il fulgido serto che Faccio si è nobilmente conquistato, e che ha fatto di lui – di modesti e poveri natali – una gloria dell'arte e dell'Italia!*

E pur troppo! è venuto anche per il Faccio il *dì della lode*, ed a questa lode vediamo associarci non pochi grillincervelli che, a lui, vivo, avevano dichiarato lotta ingiusta e sleale, dalle sciocchezze contro la combriccola *delle F* sino all'astiosa e ignobile guerra alle sue opere<sup>1</sup>. È avvenuto per Faccio, in arte, quello che, in politica, avviene a chi vuol essere – come si dice – più realista del re, o più repubblicano della repubblica. Allorché presentò i *Profughi fiamminghi* lo tacciarono di essere un pericoloso innovatore, un avvenirista – un wagneriano, un «barbaro» e poi si arrivò a volergli negare le doti necessarie a concertare e dirigere i lavori di Goldmark e di Wagner!

Il tempo, ed il vero merito, hanno fatto giustizia, e giustizia tale che il figlio del cameriere della *Riva di San Lorenzo* a Verona riceve oggi onori trionfali, cui si associano i poteri dello Stato, tutti i più alti rappresentanti delle arti belle, tutte le illustrazioni europee. È un plebiscito di dolore, un Inno di compianto, una apoteosi!

\*\*\*

Franco Faccio era nato a Verona l'8 Marzo 1840 (sic). Studiò le prime regole dell'arte sotto un organista, certo Giuseppe Bernasconi. Nel Novembre del 1855 entrava nel Conservatorio di Milano, dove ebbe a

maestro il Ronchetti-Monteviti, e divenne un pianista abilissimo ed un compositore di grandi speranze. Nel *Saggio* del 1860 fece eseguire una “*Overture* di concerto” molto lodata per notevoli ispirazioni e per ricchezza di strumentazione.

Condiscepolo di Arrigo Boito, si legò con lui di stretta amicizia e scrissero insieme, per il *Saggio* finale del 1864, la *Cantata: Le sorelle d'Italia*. Col Boito – l'amico che gli fu pietoso compagno fino agli estremi giorni – ebbe dal Governo un premio di 2,000 lire per andare a perfezionarsi fuori d'Italia.

Scrisse l'opera *I profughi fiammighi*, rappresentata alla Scala di Milano il 10 (sic) Novembre 1863, che si distingueva per originalità, per arditezza di concetti e per *modernità*. A quel primo tentativo seguì l'opera, su *libretto* di Boito, *Amleto*, rappresentato per la prima volta al Carlo Felice di Genova il 30 Maggio 1865; quindi un “quartetto di archi”, che fu premiato, ed un *Album vocale* edito dal Ricordi.

Fece un *giro* artistico in Scandinavia come direttore di Concerti. Ritornato a Milano [...] fu nominato professore a quel Conservatorio in luogo del Croff, e nel 1872 successe al Terziani come maestro concertatore e direttore d'orchestra al Teatro alla Scala.

*Il Piccolo*, 9 marzo 1940

*Una bacchetta sovrana  
Cent'anni dalla nascita di Franco Faccio  
Tieste nella vita e nell'arte del grande direttore*

Quanti sono vivi di quei duemila spettatori che si addensavano al nostro Teatro Comunale, la sera del 4 ottobre 1873, per assistere alla prima dell'“Aida”?

### *La prima di Aida*

Chi scrive ebbe la sorte di udire dalla bocca di un vecchio musicofilo, espressioni di vero incantamento per quella serata, per l'opera, per gli esecutori, ma specialmente per Franco Faccio.

- Grande...insuperabile...un mago!

Franco Faccio, direttore dell'orchestra della Scala, era stato imposto dall'editore Ricordi alla Direzione del Comunale di Trieste, come una *conditio sine qua non* per dare l'*Aida*. L'editore non si era infatti accontentato di un complesso artistico di cartello, ma aveva voluto anche il maestro di suo gradimento e "con pieni poteri". Uno dei direttori del Teatro arrischiò qualche obiezione. Ricordi lo interruppe:

- Allora non volete l'*Aida*?

Franco Faccio, piccolo, modestissimo, nervoso, ardente, venuto a Trieste, convoca l'orchestra, la prova, ne è scontento, e impone aumenti d'archi e di ottoni e anzi mutamenti radicali; l'orchestra è portata a settanta elementi tutti di primo ordine. Poi il 2 ottobre si dà la prova generale, il 4 la prima rappresentazione, che è un trionfo senza precedenti: l'opera si ripete altre 24 volte!

L'opera aveva trionfato, ma una vera grande sorpresa per il pubblico triestino era stato il maestro "concertatore e direttore d'orchestra", come allora si era cominciato a dire: "Verdi aveva superato se stesso, ma che l'aveva "rivelato" era stato Franco Faccio!". Di grandi maestri concertatori e direttori d'orchestra l'Italia ne aveva già qualcuno di gran nome: Mancinelli, Mariani, Terziani, per citare qualche nome; ma Faccio li superava tutti.

### *Legami e ricordi triestini*

A Trieste però egli era già un po' di casa: la sorella sua Chiarina, eletta cantatrice e un'autentica anima d'artista, era qui venuta nel carneval-quaresima del 1869-1870, ad eseguire la parte del Paggio, nel *Conte Ory*

di Rossini. Nel maggio 1870 sarà la prima *Mignon* a cantare in italiano. L'opera di Thomas è stata infatti eseguita, la prima volta, al Comunale di Trieste. Ebbe un successo trionfale, e indubbiamente la sua carriera avrebbe potuto portarla molto in alto; ma la giovinetta preferì abbandonare le lusingatrici tavole dei palcoscenici per la tranquilla e serena vita familiare, accasandosi a Trieste nei Fabricci, né più doveva (salvo un breve soggiorno a Milano) lasciare la nostra città, ove morì nel 1923.

Franco Faccio ritornò frequenti volte a Trieste dopo l'esecuzione dell'*Aida*: nel 1875 per la ripresa dell'*Aida* e per eseguire la *Messa da requiem* di Verdi, la *Lucia* e i *Lituani* di Ponchielli; nel 1877 per mettere in scena e dirigere il *Mefistofele* del suo amicissimo Boito; nel 1879 e nel 1880 per dirigere intere stagioni. Nel 1884 venne qui addirittura con tutta l'orchestra della Scala, a dare un concerto al Politeama Rossetti a favore dell'Associazione italiana di beneficenza. Memorabile concerto che raccolse, intorno all'"animatore" Faccio, artisti di grido come Anna D'Angeri e Francesco Tamagno, e lasciò lunga scia di memoria nella folla immensa che stipava il teatro. Basta dire che l'incasso della serata sudi fiorini 10.075.23 – come si legge nella Storia del Rossetti scritta da Mario Nordio – cioè intorno alle 120.000 lire odierne.

I triestini lo rividero ancora quando venne ad allestire l'*Otello*; e lo seppero a Trieste nel 1890, ospite della famiglia Fabricci, ma già ammalato. Stette qui qualche tempo; fu portato dal cognato Piero Fabricci a Graz, per consultare il prof. Kraft-Ebing, e poi tornò a Milano, ormai finito. Il giudizio del neurologo era stato una condanna.

### *L'amicizia per Boito*

Singolare vita d'artista quella del grande Maestro, uscito da una famiglia che, si poteva dire, ignorava l'arte. I suoi genitori erano albergatori (Giovanni Faccio e Teresa Caregati) a Verona, e pensavano quel loro figliolo, nato l'8 marzo 1840, avviato al sacerdozio, per il fatto che, fanciullo, frequentava la chiesa di S. Lorenzo. Ci andava per vocazione?

No, vi era assiduo per la passione per la musica. Egli saliva nell'organo a tirare i mantici e ad ascoltare, rapito, le armonie che l'organista ne traeva. Quell'organista avvertì la passione del ragazzo e cominciò a parlargli di teoria e a insegnargli il piano. Ma la morte se lo portò via, lasciando incompiuta la preparazione del giovinetto. Un altro maestro, un Costalunga, istruì quell'allievo, e consigliò i genitori a mandarlo al Conservatorio di Milano (31 ottobre 1855).

Il piccolo veronese (ma era veramente piccolo, esile, magro, con begli occhi intelligenti, una gran zazzera, un naso forse troppo pronunciato) entrato al Conservatorio, fece subito un'amicizia di quelle che sfidano gli anni e si chiamano fedeltà reciproca, con Enrico Boito. Romantici (il romanticismo aveva unificata l'Italia prima delle battaglie), acconciarono i loro nomi alla moda del tempo: Enrico divenne Arrigo, Francesco divenne Franco. Avevano le stesse passioni, gli stessi gusti, gli stessi ardori, le medesime aspirazioni. Boito era più poeta, Faccio era forse più musicista.

Cominciarono la collaborazione nella musica, su poesia fornita da Boito. Il loro primo saggio (1880) fu un canto di gloria per la Patria che si avviava all'unità (i due veneti ne erano ancora esclusi!); nel 1861 altro saggio: *Le sorelle d'Italia* (che erano l'Ungheria, la Polonia, la Grecia), composizione musicale che solleva discussioni, segno che dice qualche cosa. Il successo viene segnalato al primo Ministro italiano dell'istruzione, il quale li onora conferendo ai due giovani una borsa di viaggio di 2000 lire per ciascuno «perché vadano all'estero». Faccio e Boito si recano a Parigi dove vengono a contatto con Rossini, Verdi, Gounod, Berlioz.

### *Compositore e direttore*

Tornato a Milano, Faccio, ardente di volontà, cerca un libretto da musicare. Egli sperava nell'amico Boito, invece è un altro amico suo, Emilio Praga che glielo fornisce: è il libretto dei *Profughi fiamminghi*, vecchio

dramma romantico, che Faccio riveste di musica «tonante di sonorità melodiose», ed ha la fortuna di veder rappresentata alla Scala, la sera dell'11 novembre 1863, con successo di stima, attestato da cinque rappresentazioni.

Boito non fu soddisfatto di quell'opera; sapeva che il suo amico poteva fare molto di più e meglio; e gli preparò a questo scopo un libretto degno del suo ingegno, l'*Amleto*. Faccio, entusiasmato dal tema, lo musicò di getto, talché, la sera del 30 maggio 1865, l'opera poteva comparire al "Carlo Felice" di Genova, protagonista il celebre Mario Tiberini, assicurando al suo autore un sincero successo.

Nel 1866, Faccio, Boito ed Emilio Praga si arruolavano volontari per la campagna che doveva concludersi con la liberazione del Veneto. Dopo la guerra, per quasi due anni, Faccio fu a Berlino, con una Compagnia lirica italiana, poi a Copenaghen e a Stoccolma. Dai paesi nordici il Maestro si manteneva in corrispondenza con la contessa Maffei, ch'egli considerava «amica e madre». Dalle sue lettere si apprende che in Germania Faccio venne la prima volta a contatto con rappresentazioni wagneriane.

### *Le grandi "prime"*

Quel vagabondaggio nordico perfezionò in Faccio il genio interpretativo, talché, tornato nel 1868 a Milano, con fama di direttore di prim'ordine, fu scritturato a dirigere una stagione d'opera al Carcano, impresario Giulio Ricordi. Subito si parlò di lui come di un possibile direttore della Scala. Invece concorse e ottenne un posto di insegnante al Conservatorio, dove ebbe tra gli allievi, due giovani di grande ingegno: Gaetano Coronaro e Antonio Smareglia. Quest'ultimo scriveva un giorno di faccio: «Studiando con lui mi si rivelò musicista completo, vero artista di razza».

Nel 1869 Faccio viene messo accanto al Terziani, direttore dell'orchestra della Scala, come suo sostituto. Ed è da questa posizione che egli ottiene che la Scala rappresenti il suo *Amleto*, protagonista lo stesso

Tiberini che l'aveva eseguita a Genova. Ma il tenore si ammala, e la sera del 12 febbraio 1871 è grigia per l'opera e per il suo autore che, sensibilissimo, non vuole più rappresentarla. Pure l'insuccesso nulla toglie al Maestro che, nell'aprile del '71 viene chiamato a sostituire il Terziani, tornato alla sua Roma.

Così è lui che prepara la messa in scena dell'*Aida* alla Scala, la cui esecuzione lo fa proclamare «primo direttore d'orchestra italiano».

È lui che conduce poi l'*Aida* a nuovi trionfi a Parma, a Padova, a Trieste. Nel 1873 – dopo i successi di *Lobengrin* a Bologna e a Firenze – Faccio crede giunta l'ora di presentarlo pure a Milano. È un momento di lotta a coltello fra passatisti e avveniristi. Faccio affronta la bufera: Sette rappresentazioni, sette scandalose serate nelle quali il chiasso, non dal solo loggione, rivela mai veduti angoli dell'anima della folla: si arrivò a fischiare la Marcia nuziale! Alla settima si dovette interrompere e poi sospendere l'opera, con indicibile amarezza di Faccio, che ritroverà se stesso nell'allestimento e nella direzione della grandiosa *Messa da requiem* scritta da Verdi in morte di Alessandro Manzoni.

### Otello e Maestri Cantori

Nel 1878 Faccio, ad invito di Gambetta, porta al Trocadero di Parigi l'orchestra della Scala, che vi ottiene un «successo delirante, incontestabile e non superato».

Un anno dopo a Milano si istituisce la Società orchestrale della Scala, con Faccio direttore artistico, che consegue trionfi senza numero.

Faccio è parte importante nella interpretazione delle ultime opere di verdi: *Simon Boccanegra*, *Don Carlos* e *Otello* e di quelle che la Scala riprende infaticabilmente. Dell'*Otello* scriveva il 31 gennaio 1887, alla nipote, signorina Fulvia Fabricci (con la quale, oltre che con la sorella Chiarina, mantenne sempre una nutrita corrispondenza) che le prove erano a buon punto, che il successo sarebbe stato grandioso, e che si doveva prepararne l'esecuzione a Trieste. Il trionfo di *Otello* a Milano si

ripete a Roma, a Trieste, dovunque. Ma non è l'ultima fatica di Faccio, che vuole avere – e l'ha – la rivincita col *Lobengrin* alla Scala, e poi un altro trionfo con i *Maestri Cantori*.

Purtroppo, la salute del Maestro è già compromessa: amnesie, subiti smarrimenti, discorsi incoerenti sorprendono gli amici, che lo esortano a prendersi un lungo riposo. Ma egli vuole mettere in scena i *Maestri cantori*. L'opera affronta il giudizio del pubblico la sera di San Stefano del 1889. Faccio non regge alla fatica, ma l'opera è bene preparata e il successo è grandissimo. Alla seconda rappresentazione però il Maestro non regge. Dopo il secondo atto, si veste per abbandonare il teatro.

- Ma lo spettacolo non è terminato! – gli dicono.

- Come no?

Il maestro Coronaro prende il suo posto: Faccio è finito! Dopo qualche giorno di riposo, però torna alla Scala, dove si era preparato frat-tanto il *Simon Boccanegra*, ed è Faccio che dirige l'opera con un ultimo atto di energia e di volontà. I 24 marzo 1890 abbandona la Scala: Verdi gli ha procurato il posto di direttore del Conservatorio di Parma.

### *La dolorosa morte*

Faccio è riluttante, non sa se debba accettare e si rifugia a Trieste dalla sorella Chiarina Fabricci. È da qui che il cognato, come dicemmo, lo porta a Gaeta, e poi nuovamente a Milano, dove Faccio evidentemente vuol attendere la morte, che gli giunse, liberatrice, il 21 maggio 1891, in un sanatorio di Monza.

Spariva con lui uno dei più geniali interpreti musicali, un vero apostolo dell'arte. Un suo biografo, che gli fu amico, lo descrisse come «tutto preso dal fuoco dell'arte, quando si trovava dinanzi ad uno spartito da eseguire. Un vero entusiasmo gli splendeva negli occhi e vibrava nel pugno, trascinando inebriante, gli esecutori e il pubblico».

Era in lui veramente «il fuoco italiano». «Vent'anni era durato il suo primato: *Aida* fu il primo, *Otello* l'ultimo suo trionfo.

È giusto che nel centesimo anniversario della sua nascita egli sia ricordato anche a Trieste che gli fu tanto cara, come una fulgida gloria nostra, come un sacerdote purissimo della divina arte dei suoni.

C.

Trieste, rivista politica della Regione Giuliana, VII 1960, n. 35, pp. 32-3

### *Franco Faccio a Trieste*

Per una recente donazione dei nipoti di Franco Faccio, il Museo Teatrale di Trieste è venuto in possesso della raccolta quasi completa delle composizioni manoscritte e stampate del maestro veronese.

Sono studi di composizione del periodo scolastico, liriche per canto e pianoforte, musica per orchestra d'archi e grande orchestra, opere liriche, schizzi ed appunti vari. Da qui la sollecitazione a tracciare questo schizzo biografico esclusivamente riferito ai contatti che il musicista ebbe con Trieste e con la nostra regione.

Franco Faccio è noto più per la sua lunga ed onorata attività di interprete direttore d'orchestra, che non per quella più breve ed alquanto contrastata di compositore. Ma alla prima giunse dopo aver tentato con ardente volontà la prova più impegnativa della creazione artistica.

Nato a Verona l'8 marzo 1840, apprende la teoria ed il pianoforte dall'organista di San Lorenzo, Giuseppe Bernasconi prima e Gaetano Costalunga poi. Sorprendendo soprattutto per la straordinaria memoria musicale. Di questi primi contatti con la musica, ci è pervenuta una "polka", *L'Autunno*, il cui manoscritto porta la data: 25 ottobre 1854. Dello stesso anno dovrebbe essere: *La Speranza*, "mazurka".

Faccio è a Trieste il 4 ottobre 1873 per dirigere l'*Aida*. La sua venuta segna una svolta per il Teatro Comunale: per la prima volta si poté leggere accanto all'illustre nome di Franco Faccio, la definizione "Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra".

Ritorna a Trieste il 16 ottobre 1875, al Comunale, per presentare la *Messa* verdiana. Dell'esecuzione così si telegrafa a Giulio Ricordi:

*Fanatismo indescrivibile quattro pezzi replicati* Tuba mirum, Offertorio, Agnus Dei, Sanctus *pubblico entusiasmato voleva anche bis* Lacrimosa *esecuzione artisti signore Stolz e Sanz signori Patierno e Maini veramente sublime ovazioni strepitose a Faccio che concertò e diresse in modo straordinario musica giudicata capolavoro immortale folla immensa introito fior. 2580 – straordinario per il teatro –.*

Nell'agosto del 1877 dirige a Trieste il *Mefistofele*, presente l'Autore. La Società Ginnastica Triestina organizza per loro un ricevimento cordialissimo ed ardente d'italianità.

Dall'aprile al giugno 1879 Faccio è ancora a Trieste, dove, al Politeama Rossetti, dirige in stagione primaverile, alcuni concerti sinfonici e la *Messa da requiem*.

Il 30 marzo 1884 viene a Trieste con la Società Orchestrale della Scala, per dei concerti al Politeama Rossetti a vantaggio dell'Associazione Italiana di Beneficienza. Cantano Anna Salem D'Angeri e Francesco Tamagno. L'accoglienza è trionfale e dà origine ad una imponente manifestazione patriottica. Faccio da Milano ringrazia con un commosso telegramma per le festose accoglienze. Muore il 21 luglio 1891 e viene sepolto a Milano. Unanime e generale è il compianto.

Un giudizio complessivo sull'attività creatrice di Franco Faccio dato oggi è piuttosto negativo. Faccio compositore è uno di quegli artisti che per varie circostanze non riescono a realizzare il loro ideale di bellezza, ma con il loro agitarsi provocano delle salutari reazioni in altri artisti.

Invece nella veste di concertatore e direttore d'orchestra Franco Faccio si trova ad operare in un momento in cui la pratica direttoriale è ad una svolta decisiva. Se fino allora le due mansioni erano suddivise, in quanto il concertatore preparava lo spettacolo ed il primo violino lo dirigeva, limitandosi a dare gli attacchi, con il crescente sviluppo della polifonia strumentale, dovuto principalmente alla riforma wagneriana

ed alla evoluzione verdiana, s'imponeva la necessità di riunire tutto nelle mani di un solo responsabile, pena l'insuccesso dell'opera.

Alla Scala l'unificazione avvenne nella stagione del 1868 (l'anno del primo *Mefistofele*) quando l'incarico fu affidato ad E. Terziani e nel 1871 a F. Faccio, che vi rimase fino ai primi mesi dell'anno 1890.

Le testimonianze pervenuteci sul suo modo di concertare e dirigere non sono molte e per di più anche un po' vaghe e generiche, ma tuttavia sufficienti per comprendere come fosse accurato fino allo scrupolo nella preparazione delle sue esecuzioni. Significativo in proposito quanto apparso su *La Gazzetta Musicale* di Milano nei mesi di aprile e maggio del '79, in un articolo firmato Gustavo Minelli.

*Faccio siede assai bene al pianoforte; concerta con molta accuratezza e con una severità che vorremmo imitata da tutti i maestri; questa severità gli cattiva la simpatia dei veri artisti.*

*Qualità specialissima del Faccio è la calma assoluta ch'esso conserva in orchestra...l'esecuzione procede sempre uguale, calma, esatta, precisa, sotto la direzione della bacchetta mossa con la direzione mossa con eleganza e sobrietà.*

*Del tormento dell'artista nella ricerca della perfezione, testimoniano particolarmente il manoscritto del Preludio del Lohengrin, fin troppo scarnificato dai segni per l'esecuzione e così le partiture delle sinfonie beethoveniane e quella lettera da Padova dove Faccio comunica a Verdi «Le sarà noto che allo scopo di assicurare la buona esecuzione dell'Aida, mi trovai costretto a eliminare alcuni elementi nell'orchestra e nei cori di questo teatro, la cui incapacità si era resa evidente durante le prove della Dinorah.*

Nella sua opera di direttore Faccio vide una missione da compiere. Non si limitò infatti a richiedere soltanto maggiore perfezione dalle masse orchestrali e corali studiando persino nuove disposizioni per una migliore resa sonora, ma concorse ad elevare il gusto e la cultura del pubblico, provocando nuovi orientamenti artistici e ciò soprattutto con

i concerti sinfonici, non ostante il parere contrario di Verdi, e facendo da padrino a molti giovani compositori d'allora (Smareglia, Sgambati, Franchetti, Ponchielli, Catalani, Puccini).

Questi suoi meriti furono riconosciuti anche fuori d'Italia; Vienna, ove lo chiamano: "Kier\*\*\* Italienischer Teufel"; a Londra, ove Shaw accosta la sua arte direttoriale a quella di Richter, Mot\*\*\* e Levi; in Francia, ove nel dizionario francese del Fetis si legge – tra l'altro – che «sotto molti punti di vista Franco Faccio è un artista del rango più elevato».

Perciò non sembra esagerato quanto Franco Faccio dichiarò al critico del *Corriere della Sera* come in un articolo del 23 dicembre 1888: «Vorrei che i miei amici si convincessero che anche in me non vive che l'amore studioso dell'arte, a cui consacro la mia faticosa esistenza, con severi intenti di continuo progresso»

Giuseppe Radoi

#### NOTE

<sup>1</sup> Ricordiamo un giornale di Milano che deplorava fosse stata regalata al Faccio, alla Scala, una corona d'alloro, dicendo che sarebbe stato meglio decorare la *vetrina d'un salumiere*!! (Nota dell'Archivio).

# Notiziario Sociale



## Elenco Cariche Sociali 2020

### CONSIGLIO DI CONSERVAZIONE

PRESIDENTE	Daniela Brunelli	11/05/2019
VICEPRESIDENTE	Maurizio Marino	11/05/2019
BIBLIOTECARIO	Alessandro Rupiani	12/05/2018
VICEBIBLIOTECARIO	Francesco Ginelli	11/05/2019
AMMINISTRATORE	Michele Colantoni	06/05/2017
VICEAMMINISTRATORE	Giuseppe Moretti	06/05/2017
SEGRETARIO	Riccardo Bonuzzi	11/05/2019
VICESEGRETARIO	Paolo Simeoni	06/05/2017

### COMMISSIONE SCIENTIFICO LETTERARIA

Membro	Carlo Bortolozzo	11/05/2019
“	Lorenzo Carpanè	11/05/2019
“	Veronica Dindo	11/05/2019
“	Federico Gianello	11/05/2019
“	Lorenzo Reggiani	11/05/2019
“	Andrea Macinanti	11/05/2019
“	Francesca Piantavigna	11/05/2019
“	Attilia Todeschini	11/05/2019

### REVISORI DEI CONTI

Membro	Elio Aldegheri	11/05/2019
“	Roberto Capuzzo	11/05/2019
“	Manlio Fichera	11/05/2019
Supplente	Giuseppe Manni	11/05/2019

### CORTE ARBITRALE

Membro effettivo	Antonio Balestrieri	06/05/2017
“	Gianfranco Bertani	07/05/2016
“	Pietro Clementi	06/05/2017
“	Alvise Farina	11/05/2019
“	Antonino Galice	09/05/2015

### PRESIDENZA ASSEMBLEA DEI SOCI

PRESIDENTE	Lamberto Lambertini	12/05/2018
VICEPRESIDENTE	Michela Merighi	06/05/2017
SEGRETARIO	Lorenzo Picotti	06/05/2017
VICESEGRETARIO	Otello Pozzi	06/05/2017

# Relazione dell'amministratore al bilancio chiuso al 31 dicembre 2020

Stato patrimoniale e conto economico

## Attività

	2020	2019
- CONTI FINANZIARI	€ 341.518,00	€ 356.039,41
- CASSA	€ 2.491,73	€ 212,43
CASSA	€ 2.491,73	€ 212,43
BANCHE C/C	€ 292.033,06	€ 307.901,03
B.CA POP. VERONA	€ 261.353,32	€ 228.813,79
UNICREDIT BANCA SPA	€ 7.810,46	€ 79.087,24
BANCA DI VERONA E VICENZA	€ 22.869,28	€ 0,00
- C/C POSTALE	€ 2.993,21	€ 3.925,95
C/C POSTALE	€ 2.993,21	€ 3.925,95
- TITOLI	€ 44.000,00	€ 44.000,00
ALTRI TITOLI NEGOZIABILI	€ 44.000,00	€ 44.000,00
- CREDITI	€ 86.385,49	€ 61.978,46
-- CLIENTI	€ 0,00	€ 3481,07
CLIENTI	€ 0,00	€ 3481,07
- ERARIO C/IMPOSTE	€ 1684,00	€ 1.427,40
ERARIO C/ACCONTO IRAP	€ 0,00	€ 403,60
ERARIO C/ACCONTO IRES	€ 134,00	€ 294,40
ERARIO C/COMPENS. IRES ED IRAP	€ 1.550,00	€ 729,40
- CREDITI DIVERSI	€ 84.701,49	€ 57.069,99
ALTRI CREDITI	€ 13.579,66	€ 470,00
CREDITI ASSICURATIVI PER TFR	€ 43.121,83	€ 42.058,59
CONTRIBUTI DA RICEVERE	€ 28.000,00	€ 14.000,00
RISCONTRI ATTIVI	€ 0,00	€ 541,40
- IMMOBILIZZAZIONI	€ 1.286.733,80	€ 1.286.733,80
- TERRENI E FABBRICATI	€ 836.120,50	€ 836.120,50
FABBRICATI CIVILI	€ 836.120,50	€ 836.120,50
- BENI STRUMENTALI	€ 450.613,30	€ 450.613,30
IMPIANTI GENERICI	€ 319.098,05	€ 319.098,05
IMPIANTI ALTA TECNOLOGIA	€ 51.692,80	€ 51.692,80
IMPIANTI E MACCHINARI	€ 11.043,65	€ 11.043,65
MACCHINARI AUTOMATICI	€ 9.936,74	€ 9.936,74
MOBILI E ARREDI	€ 40.681,86	€ 40.681,86
SOFTWARE	€ 1.939,80	€ 1.939,80
PATRIMONIO LIBRARIO	€ 16.193,40	€ 16.193,40
- RISULTATI PORTATI A NUOVO	€ 125.696,46	€ 125.976,13
PERDITE PORTATE A NUOVO	€ 125.696,46	€ 125.976,13
- TOTALE ATTIVITÀ	€ 1.840.606,75	€ 1.830.727,80
- PERDITA DI ESERCIZIO	€ 7,85	€ 0,00
-- TOTALE A PAREGGIO	€ 1.840.614,60	€ 1.830.727,80

Passività

	2020	2019
- IMMOBILIZZAZIONI	€ 399.937,99	€ 398.158,60
- F. DI AMM. IMMOB. MATERIALI	€ 399.937,99	€ 398.158,60
F.DO AMM. IMPIANTI GENERICI	€ 319.098,05	€ 319.098,05
F.DO AMM. IMPIAN./MACCH.	€ 10.568,20	€ 10.219,31
F.DO AMM. MOBILI E ARREDI	€ 10.521,50	€ 10.385,78
F.DO AMM. MACCHINARI AUTOMATICI	€ 2.958,50	€ 2.958,50
F.DO AMM. IMPIANTI ALTA TECNOLOGIA	€ 40.598,34	€ 39.303,56
F.DO AMM. PATRIM. LIBRARIO	€ 16.193,40	€ 16.193,40
- DEBITI	€ 94.424,59	€ 93.833,97
- FORNITORI	€ 5.288,27	€ 9.716,77
FORNITORI	€ 5.288,27	€ 9.716,77
- DEBITI DIVERSI	€ 89.136,32	€ 84.117,20
INPS	€ 2.579,00	€ 4.837,81
PERSONALE C/RETRIBUZIONI	€ 6.290,00	€ 2.680,00
ERARIO C/RIT. DIPENDENTI	€ 876,00	€ 66,23
ERARIO C/RIT. LAVORO AUTONOMO	€ 314,40	€ 84,80
ERARIO C/IVA	€ 629,53	€ 2.179,53
ERARIO C/IRAP	€ 0,00	€ 256,00
ERARIO C/IRES	€ 119,00	€ 135,00
ENTI PREVID. VARI	€ 0,00	€ 0,00
TRATTAMENTO DI FINE RAPPORTO	€ 78.268,54	€ 73.277,83
FATTURE DA RICEV. PER SERVIZI E DEBITI DIV.	€ 59,35	€ 600,00
- FONDI E RETTIFICHE PASSIVE	€ 55.600,00	€ 48.076,54
F.DO OSCILLAZIONI VALORI	€ 44.000,00	€ 43.950,00
F.DO PER ESONERI GIUDIZIARI	€ 0,00	€ 0,00
RATEI DIVERSI PERSONALE	€ 0,00	€ 0,00
F.DO SPESE	€ 11.600,00	€ 4.126,54
- PATRIMONIO	€ 1.290.652,02	€ 1.290.658,69
RISERVA STRAORDINARIA	€ 516.015,02	€ 516.015,02
PATRIMONIO NETTO	€ 774.637,00	€ 774.637,00
UTILE DI ESERCIZIO	€ 0,00	€ 6,67
-TOTALE PASSIVITÀ E NETTO	€ 1.840.614,60	€ 1.830.727,80
- TOTALE A PAREGGIO	€ 1.840.614,60	€ 1.830.727,80

	2020	2019
- CONTI FINANZIARI	€ 341.518,00	€ 356.039,41
- CREDITI	€ 86.385,49	€ 61.978,46
- DEBITI	-€ 94.424,59	-€ 93.833,97
- FONDI E RETTIFICHE PASSIVE	-€ 55.600,00	-€ 48.076,54
VALORE	€ 277.878,90	€ 276.107,36

## Conto Economico

## Ricavi e rendite

	2020	2019
- RICAVI DA PRESTAZIONI	€ 16.945,92	€ 18.629,87
AFFITTO SALE	€ 390,00	€ 2.110,00
PRESTAZIONI DI SERVIZI	€ 0,00	€ 0,00
LOCAZIONE CUCINA	€ 16.555,92	€ 16.519,87
- PROVENTI FINANZIARI	€ 103,37	€ 0,28
INTERESSI ATTIVI BANCARI	€ 0,33	€ 0,28
INTERESSI ATTIVI SU TITOLI	€ 103,04	€ 0,00
- RICAVI E PROVENTI DIVERSI	€ 1.692,87	€ 26.380,60
RISARCIMENTO DANNI E RIMBORSI VARI	€ 0,00	€ 24.201,07
MINORI IMPOSTE VERSATE	€ 1.691,87	€ 2.179,53
CONTRIBUTI IN CONTO ESERCIZIO	€ 0,00	€ 0,00
ABBUONI E ARROTONDAM. ATTIVI	€ 1,00	€ 0,00
- RICAVI ISTITUZIONALI	€ 118.134,00	€ 109.709,05
QUOTE ASSOCIATIVE	€ 30.925,00	€ 26.480,00
QUOTE ASS. SOSTENITORI	€ 4.000,00	€ 2.500,00
CONTRIBUTI DA BANCHE	€ 0,00	€ 29.000,00
CONTR. DA REGIONE VENETO/bima	€ 0,00	€ 0,00
CONTRIBUTI DA COMUNE DI VR	€ 14.000,00	€ 14.000,00
CONTRIBUTI MINISTERO	€ 32.339,59	€ 25.000,00
CONTRIBUTI DA 5 PER MILLE	€ 24.619,41	€ 12.729,05
CONTRIB. PER CATALOGAZIONE	€ 0,00	€ 0,00
CONTRIBUTI DA EVENTI	€ 12.200,00	€ 0,00
CONTRIBUTI DA ALTRI	€ 50,00	€ 0,00
-TOTALE RICAVI	€ 136.876,16	€ 154.719,80
PERDITA DI ESERCIZIO	€ 7,85	€ 0,00
-TOTALE A PAREGGIO	€ 136.884,01	€ 154.719,80

Conti e spese

	2020	2019
- COSTI ISTITUZIONALI	€ 25.460,98	€ 25.709,78
LIBRI PUBBLIC. E BOLLETTINO	€ 0,00	€ 8.739,12
SPESE PER ATTIVITA' CULTURALE	€ 12.200,00	€ 0,00
EMEROTECA	€ 13.260,98	€ 16.970,66
- UTENZE E SERVIZI	€ 9.451,49	€ 12.448,86
ENERGIA ELETTRICA	€ 3.483,94	€ 3.848,22
SPESE TELEFONICHE	€ 1.071,76	€ 1.028,63
GAS RISCALDAMENTO	€ 3.875,59	€ 6.236,21
ACQUA	€ 242,20	€ 226,80
IMPOSTE SMALT. RIFIUTI	€ 778,00	€ 1.109,00
- MANUTENZIONI E RIPARAZIONI	€ 2.985,72	€ 6.722,47
RESTAURO FACCIATA	€ 0,00	€ 0,00
RESTAURO SALA REGGIANI	€ 0,00	€ 0,00
MANUTENZIONI E RIPARAZIONI	€ 2.985,72	€ 6.722,47
- COSTO PERSONALE DIPENDENTE	€ 69.979,37	€ 76.969,39
RETR. LORDE PERSONALE	€ 47.205,97	€ 50.680,96
ONERI SOCIALI PERSONALE	€ 18.226,93	€ 23.245,95
QUOTE TFR PERSONALE	€ 3.927,47	€ 2.497,94
CONTRIBUTI INAIL	€ 619,00	€ 544,54
- SERVIZI E CONSULENZE	€ 1.917,86	€ 3.333,97
CONSULENZE TECNICHE	€ 523,31	€ 2.196,00
CONSULENZE PROFESSIONALI	€ 1.394,55	€ 1.137,97
- SPESE AMMINISTRATIVE	€ 584,15	€ 652,04
CANCELLERIA VARIA	€ 194,15	€ 599,54
POSTALI	€ 390,00	€ 52,50
- SPESE GENERALI	€ 22.264,09	€ 24.644,42
ASSICURAZIONI	€ 9.127,63	€ 8.597,58
VIGILANZA	€ 984,24	€ 1.410,79
SPESE GENERALI VARIE	€ 1.308,81	€ 1.348,96
ABBUONI E ARROTONDAM. PASSIVI	€ 0,00	€ 0,00
SPESE DI PULIZIA	€ 10.452,26	€ 12.950,46
CENA RACCOLTA FONDI	€ 0,00	€ 0,00
CONSUMI ACQUA	€ 391,15	€ 336,63
- ONERI FINANZIARI	€ 836,31	€ 767,15
COMMISSIONI E SPESE BANCARIE	€ 836,31	€ 767,15
- AMM. ORD. BENI MATERIALI	€ 3.036,01	€ 3.179,65
AMM. ORD.	€ 3.036,01	€ 3.179,65
- ONERI TRIBUTARI	€ 368,03	€ 285,40
IMPOSTE E TASSE	€ 368,03	€ 285,40
- TOTALE COSTI	€ 136.884,01	€ 154.713,13
-UTILE DI ESERCIZIO	€ 0,00	€ 6,67
--TOTALE A PAREGGIO	€ 136.884,01	€ 154.719,80



## Notizie sugli autori dei testi

ADELE BOGHETICH, musicologa e germanista, ha collaborato con prestigiose Istituzioni italiane (Goethe-Institut di Roma, Settimane Musicali Gustav Mahler di Dobbiaco, Festival della Valle d'Itria, Conservatori di Milano e Napoli, Radio Tre Suite, Radio Svizzera Italiana), svolgendo seminari sul Lied, sul rapporto Musica-Letteratura nel Romanticismo tedesco, sulla musica di Wagner e Mahler. È autrice di numerosi articoli e pubblicazioni, sempre favorevolmente segnalate dalla critica di settore. Tra queste: *Amore e solitudine in Gustav Mahler. Rückert Lieder* (2007); *Gustav Mahler e il mondo incantato del Wunderhorn* (2010); *Oltre le colline. G. Mahler, Kindertotenlieder* (2012); e, per Zecchini Editore: *Gustav Mahler, Il Canto della Terra. All'ombra degli abeti* (2014); *Tristan e Isolde. Il canto della notte* (2016); *Richard Wagner, Parsifal e il segreto del Graal* (2017), *Confini. Musica tra visioni e follia* (2020). Nel maggio 2015, con nomina del MIUR, ha preso parte alla giuria del "Premio Claudio Abbado – sez. Musica vocale da camera", presso il Conservatorio "Giovan Battista Martini" di Bologna.

DONATELLA BONI ha conseguito il Dottorato di ricerca in Letterature straniere e Scienze della Letteratura. È autrice di saggi, articoli e traduzioni sulla letteratura di viaggio, sul fantastico, sui dialoghi immaginari, sul tema del destino nelle narrazioni. Ha pubblicato tre monografie: *Geografia del desiderio. Italia immaginata e immagini italiane nelle opere di Frederick Rolfe, Vernon Lee, Norman Douglas* (La Conchiglia, 2003), *Discorsi dell'altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantastico postumo* (Ombre Corte, 2009) e *Come la vita. Caso, fortuna, destino da Pirandello a Woody Allen* (Scripta, 2017). È nelle redazioni delle riviste *Symbolon* (Milella), *IF. Insolito & fantastico* (Odoya) e *Charta* (Nova Charta). Lavora per il Sistema bibliotecario dell'U-

niversità di Verona, nell'U.O. Formazione e Terza Missione. Svolge attività di ricerca indipendente ed è docente a contratto di Letterature comparate all'Università di Verona.

CARLO BORTOLOZZO insegna Lettere al Liceo delle Scienze Umane "C. Montanari". Collabora con articoli e conferenze a giornali, riviste ed associazioni culturali. Saggista e critico letterario, ha raccolto i suoi studi, prevalentemente rivolti alla letteratura italiana dell'Otto-Novecento, nei volumi "Con l'infinito nel cuore" (2004), "Come un bel giorno" (2009), "Della terra e del cielo-Figure e paesaggi della letteratura" (2017). È presidente del Centro di Cultura Europea Sant'Adalberto. Fa parte della Commissione Scientifico-letteraria della Società Letteraria.

NICOLA GUERINI, direttore d'orchestra, ha collaborato con ensemble e orchestre prestigiose in Italia e all'estero. Diplomato in Organo e Composizione organistica al Conservatorio Pollini di Padova e Composizione al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, ha conseguito il *Master of Arts in Music Conducting* al Conservatorio della Svizzera italiana (Lugano) con Giorgio Bernasconi e Arturo Tamayo. Musicista curioso e aperto alle diverse contaminazioni stilistiche del linguaggio musicale e della prassi esecutiva è autore di saggi e collabora con riviste specializzate nella divulgazione e ricerca scientifica. Ha inciso per *Naxos* e *Deutsche Grammophon*.

ERNESTO GUIDORIZZI ha insegnato Teoria della Letteratura all'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha pubblicato numerosi saggi su Goethe e altri autori classici.

ANDREA MACINANTI si è diplomato in Organo, Clavicembalo e Canto ai Conservatori di Bologna e di Parma perfezionandosi poi con Klemens Schnorr a Monaco di Baviera. Si è laureato cum laude alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna e ha conseguito «con menzione d'onore» un Dottorato di ricerca in Filosofia della Musica all'Università di Ginevra. È docente di Organo al Conservatorio «G.B. Martini» di Bologna. Per Tactus ha registrato gli omnia organistici di Marco Enrico Bossi (in 17 CD), Ottorino Respighi e Goffredo Giarda e per Elegia di Guido Alberto Fano e Giovanni Tebaldini. Ha curato numerose revisioni critiche, tra le quali i Fiori Musicali di G. Frescobal-

di, l'opera integrale per tastiera di A. Scarlatti e di G. B. Martini (Ut Orpheus), un'antologia di musica italiana per organo, l'Opera Omnia Organistica di M. E. Bossi (Carrara). Ha pubblicato uno studio sull'analisi e l'interpretazione dei Trois Chorals di César Franck (Carrara) e il volume «Fabricato alla guisa del corpo humano». L'organo come metafora antropomorfa (Zecchini). Alla pratica della musica unisce quella del Karate (Cintura Nera 5° DAN). Nel 2021 è stato insignito dal Presidente Mattarella del titolo di Ufficiale all'Ordine «Al Merito della Repubblica Italiana».

MIRELLA SPIRITINI, veronese, coniugata, due figli. Dopo la maturità al Liceo Maffei si laureò a Padova in lettere classiche con tesi in letteratura italiana preparata e discussa col professore Vittore Branca. Ha insegnato nelle scuole superiori per aver vinto un concorso a cattedre. Vincitrice di concorso per la presidenza in istituti tecnici, fu preside dell'Istituto Bolisani di Isola della Scala e poi del Marco Polo di Verona. Dal 1975 iscritta al Partito Repubblicano di Ugo La Malfa e Giovanni Spadolini, militante attiva, svolse per anni la funzione di segretario cittadino e fu candidata per le elezioni nazionali ed amministrative locali. Giunta al pensionamento tornò volontariamente ad insegnare storia della letteratura italiana all'Università dell'educazione permanente, della quale fu anche Rettore.

ELISABETTA ZAMPINI vive ed insegna a Verona. Si dedica allo studio della letteratura, in particolare alla poesia italiana fra Otto e Novecento. Collabora con l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Scienze della Formazione. Oltre ai saggi su riviste letterarie, ha pubblicato le raccolte poetiche *Acqua e Menta* (2006), *Riverberi* (2011) e le monografie *Nel grido d'una gioia. La voce di Ida Vassalini*, Verona 1891 – Milano 1953 (2013) e *Sognando un dolce andare, Rufina Ruffoni: una grande poetessa dimenticata* (2015), Premio Fratelli Vassalini 2016 dell'Istituto di Scienze Lettere ed Arti di Venezia.

Stampato nel mese di  
dicembre 2021  
a cura di Scripta edizioni  
viale Colombo 29, Verona  
[www.scriptanet.net](http://www.scriptanet.net)

ISSN 2612-4122