LUNIGIANA DANTESCA

ANNO XVIII n. 166 – OTT 2020

CENTRO LUNIGIANESE DI STUDI DANTESCHI

Bollettino on-line

Comitato di Redazione

Direttore

MIRCO MANUGUERRA

Revisori

ANDREA BENEDETTO*
DAVIDE PUGNANA*
GIOVANNI GENTILI

Comitato Scientifico

GIUSEPPE BENELLI
JOSÉ BLANCO JIMÉNEZ
FRANCESCO CORSI
SILVIA MAGNAVACCA
MIRCO MANUGUERRA

(*) *Membri esterni*

© 2003-2020 CLSD

www.lunigianadantesca.it
lunigianadantesca@libero.it

AVVERTENZE

È concesso l'utilizzo di materiale ai soli fini di studio citando sia l'Autore che la fonte bibliografica completa. Ogni Autore può disporre liberamente dei propri scritti, di cui è unico responsabile e proprietario, citando comunque la presente fonte editoriale in caso si sia trattato di I pubblicazione. Il Bollettino è diffuso gratuitamente presso i Soci del CLSD e tutti coloro che ne hanno fatto esplicita richiesta o hanno comunque acconsentito tacitamente alla ricezione secondo i modi d'uso. Per revocare l'invio è sufficiente inviare una mail di dissenso all'indirizzo sopra indicato.

CHE IL VELTRO SIA SEMPRE CON NOI

INCIPIT VITA NOVA

FACCIAMO USCIRE DAL QUADRO LA CITTÀ IDEALE

ISSN 2421-0166

Anche se il Timore avrà più argomenti, tu scegli la Speranza.

SENECA

INDICE

ATTIVITÀ DEL CLSD pp. 3-5

COMPAGNIA DEL VELTRO *Democrazia (falsa) e Relativismo: una bomba a orologeria* p. 6

COMPAGNIA DEL SACRO CALICE: *Bergoglio e pregiudizio* p. 7

SEVERINIANA *Detto da Severino* p. 8

DANTESCA

***La Divina Commedia in vernacolo spezzino: Inf II* pp. 9-10**

Osip Mandel'stam lettore di Dante pp. 11-18

TEOLOGICA *Le grandi donne del Medioevo: Chiara d'Assisi* pp. 19-21

OTIUM

***I 100 anni di Vittorio Vettori* pp. 22-31**

***In margine a Verso la Città Ideale* p. 32**

LA SETTIMA ARTE *Un tram chiamato desiderio* pp. 33-45

LA POESIA DEL MESE Cesare Betteloni pp. 46-47

ARCADIA PLATONICA pp. 49-50

Un giorno la Paura bussò alla porta, il Coraggio andò ad aprire e vide che non c'era nessuno.

MARTIN LUTHER KING

Se qualcuno ti dice che non ci sono verità, o che la verità è solo relativa, ti sta chiedendo di non credergli. E allora non credergli.

ROGER SCRUTON

Jules-Joseph-Lefebvre
***La Verità* (1870)**

La Tradizione non è il passato, è quello che non passa.

DOMINIQUE VENNER

Centro Lunigianese di Studi Danteschi

Presidente: Mirco Manuguerra

Casa di Dante in Lunigiana®
Direttore: Dott. Alessia Curadini

Museo Dantesco Lunigianese® 'L. Galanti'
33

Biblioteca Dantesca Lunigianese 'G. Sforza'

Galleria Artistica 'R. Galanti'
Conservatore: Dante Pierini

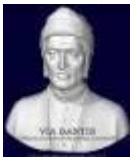
Dante Lunigiana Festival®
Direttore: Prof. Giuseppe Benelli

Premio 'Pax Dantis'®

Premio di Poesia 'Frate Ilaro'
Direttore: Hafez Haidar*
Segretaria: Bruna Cicala*

Lectura Dantis Lunigianese® Via Dantis®
Direttore: Mirco Manuguerra

Rievocazione Storica dell'arrivo di Dante in Lunigiana



Dantesca Compagnia del Veltro®
Rettore: Mirco Manuguerra

Le Cene Filosofiche®

Dantesca Compagnia del Sacro Calice
Rettore: Mirco Manuguerra

Le Strade di Dante®

Premio 'Stil Novo'
Direttore: Dante Pierini

Progetto Scuola

Wagner La Spezia Festival®
Direttore: M° Cesare Goretta*

(*) *Membri esterni*

C'è una grande forza nelle persone che conducono la propria esistenza con coerenza: decidono di fare in modo che la loro filosofia di vita e le loro azioni siano una cosa sola.

ANTHONY ROBBINS

La più grande prigione in cui le persone vivono è la paura di ciò che pensano gli altri.

D. ICKE

Temi il lettore di un solo libro.

SAN TOMMASO D'AQUINO

I
CLSD

CATALOGO EDITORIALE

LIBRERIA ON-LINE

I libri di questa sezione NON sono e-book, ma prodotti di stampa digitale: vengono inviati direttamente al domicilio dopo l'acquisto con carta di credito. Il sistema di vendita fornisce il prezzo finale comprensivo delle spese postali. Per l'acquisto telematico copiare l'indirizzo in calce ai volumi e seguire le istruzioni on-line

1 - *VIA DANTIS*®

La nuova interpretazione generale del poema dantesco in chiave neoplatonica sviluppata nella forma di una *Odissea ai confini della Divina Commedia*, dalla "selva oscura" alla "visio Dei". Pagg. 40, **Euro 12,00**.

http://ilmiolibro.kataweb.it/schedalibro.asp?id=693017

2 - *INFINITE SCINTILLE DI PACE*

Un lustro di Poesia di Pace del Premio "Frate Ilaro" in una sintesi sapienziale all'insegna della Fratellanza Generale con tanto di maledizione di ogni settarismo ed ideologismo: libro vivamente sconsigliato ai seguaci del *politically correct*. Pagg. 160, **Euro 20,00**.

http://ilmiolibro.kataweb.it/schedalibro.asp?id=891150

3 - *L'EPISTOLA DI FRATE ILARO*

Il primo titolo della Collana "*I Quaderni del CLSD*" è dedicato al tema della *Epistola di Frate Ilaro*. Il saggio ricostruisce l'intera storiografia e porta nuovi contributi all'autenticità Pagg. 64, **Euro 12,00**.

http://ilmiolibro.kataweb.it/schedalibro.asp?id=920281

LIBRERIA CLASSICA

Per questa Sezione inviare l'ordine, comprensivo di tutti i dati necessari alla spedizione e alla fatturazione a
lunigianadantesca@libero.it
I prezzi indicati sono comprensivi delle spese di spedizione postali e di segreteria. Versamento su Conto Corrente Postale **1010183604**

4 - *FOLDER FILATELICO*
VII Centenario
Pace di Castelnuovo (1306-2006)

Folder Filatelico con annullo postale datato 6 ottobre 2006 in fregio del DCC anniversario della Pace di Castelnuovo. In cartoncino con gli inserti di busta e cartolina Emissione limitata con pezzi numerati. Un'idea regalo per tutte le occasioni, raffinata e preziosa. **Euro 20,00**.

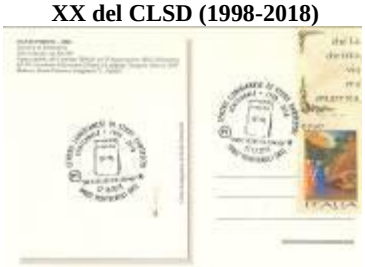
5 - *ANNULLI FILATELICI*
VII Centenario
Pace di Castelnuovo (1306-2006)

Centenario della nascita
di Livio Galanti
(7 settembre 1913-2013)

VII Centenario
***Epistola di Frate Ilaro* (1314-2014)**

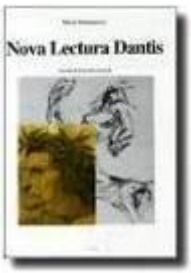
DCCL di Dante (1265-2015)

XX del CLSD (1998-2018)



6 - *NOVA LECTURA DANTIS*

L'opera che sta alla base dell'intera epopea del CLSD, oggetto di scheda bibliografica su "L'Alighieri" n. 10, 1997. Luna Editore, La Spezia, 1996, tavole di Dolorés Puthod, pp. 80, **Euro 15**.



7 - *LUNIGIANA DANTESCA*

La determinazione della materia lunigianese come nuova branca disciplinare ("Dantistica Lunigianese") e la soluzione del Veltro allegorico come la stessa *Divina Commedia*. Edizioni CLSD, La Spezia, 2006, pp. 180, **Euro 10,00**.

facebook

Chiedi l'iscrizione alla pagina degli

AMICI DEL CENTRO LUNIGIANESE DI STUDI DANTESCHI

Avrai informazioni aggiornate sull'attività del CLSD

L'ADESIONE

alla Dantesca Compagnia del Veltro®

NON È PER TUTTI !

MISSIONE:

- Affermare l'avversione al Relativismo;

- Impegnarsi nel celebrare le radici profonde della Cultura Occidentale ripartendo dal culto sacro e sapienziale del Presepe;

- Assumere in ogni proprio atto la Bellezza come punto di riferimento essenziale del Buon Vivere;

- Rifuggire ogni sistema di pensiero che non soddisfi al precetto aureo della Fratellanza intesa in senso Universale.

- Contribuire all'affermazione del processo storico della *Pax Dantis*®;

PER ISCRIVERSI:

- Richiedere (gratuitamente) al CLSD il Manifesto della *Charta Magna*® scrivendo una mail a lunigianadantesca@libero.it

- Sottoscrivere il modulo di adesione e spedirlo all'indirizzo postale del CLSD.

- Versare la quota annuale di Euro 20 a titolo di rimborso spese di segreteria generale sul CC Postale 1010183604 intestato al CLSD.

Martha: «Cos'è l'Autunno?»
Jan: «Una seconda Primavera, dove tutte le foglie sono come fiori».

(ALBERT CAMUS, *Il malinteso*)

COMITATO "LUNIGIANA DANTESCA" 2021

PRESIDENZA
prof. Giuseppe BENELLI
(Università di Genova)

PRESIDENTE ONORARIO
prof. Eugenio GIANI
(Presidente Consiglio Regione Toscana)

CONSIGLIO DIRETTIVO

MEMBRI ORDINARI
Consiglio di Redazione della Enciclopedia della Lunigiana®

MEMBRI ONORARI (Sindaci)
Claudio NOVOA (Mulazzo); Alberto FIGARO (Maissana); Lucia BARACCHINI (Pontremoli); Filippo BELLESI (Villafranca in Lunigiana); Angelo Maria BETTA (Monterosso al Mare); Camilla BIANCHI (Fosdinovo); Reo MARTELLONI (Licciana Nardi); Annalisa FOLLONI (Filattiera); Carletto MARCONI (Bagnone); Matteo MASTRINI (Tresana); Daniele MONTEBELLO (Castelnuovo Magra); Leonardo PAOLETTI (Lerici), Cristina PONZANELLI (Sarzana)..

COMMISSIONE SCIENTIFICA

PRESIDENTE
prof. Emilio PASQUINI
(Emerito Università di Bologna)

CO-PRESIDENTI
prof. Antonio LANZA
(Emerito Università dell'Aquila)

MEMBRI
prof. Giuseppe BENELLI
(Università di Genova)

prof. José BLANCO JIMÉNEZ
(Università Statale del Cile)

prof. Francesco D'EPISCOPO
(Università di Napoli 'Federico II')

prof. Silvia MAGNAVACCA
(Università di Buenos Aires)

Mirco MANUGUERRA
(Presidente CLSD)

prof. Giorgio MASI
(Università di Pisa)

prof. Mario NOBILI
(Università di Pisa)

Serena PAGANI
(Università di Pisa)

prof. Antonio ZOLLINO
(Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

SEGRETERIA GENERALE
CENTRO LUNIGIANESE DI STUDI DANTESCHI

ENCICLOPEDIA DELLA LUNIGIANA STORICA®

CONSIGLIO DI REDAZIONE

PRESIDENTE
Mirco Manuguerra

PRESIDENTI ONORARI
Giovanni Bilotti
Germano Cavalli

DIRETTORE
Giuseppe Benelli

MEMBRI DEL CONSIGLIO DI REDAZIONE
Giuliano Adorni
Andrea Baldini
Egidio Banti
Riccardo Boggi
Serena Pagani
Claudio Palandrani

www.enciclopedialunigianese.it

- Io vi offro qualcosa che non ha prezzo.
- La libertà?
- No, quella ve la possono togliere. Vi offro la Conoscenza.

(l'Abate Faria, *Il Conte di Montecristo*, ALEXANDRE DUMAS)

I
ATTIVITÀ DEL CLSD

RICORDO DI BRUNA CICALA

Bruna Cicala, poetessa genovese ci ha lasciato lo scorso 4 settembre 2020.
Potrei enumerare i premi vinti, le sue collaborazioni artistiche e culturali con varie associazioni, le sue partecipazioni ricorrenti ad iniziative del comune di Brugnato (Sp), la meraviglia della sua poetica, intrisa di musica e di figure di stile. Invece decido di raccontarvi la donna, l'amica sorella che ho avuto la gioia d'incontrare nel mio cammino.
Il nostro primo incontro risale al 2013, in occasione di un premio letterario. Ci ritrovammo un anno dopo, alla seconda edizione dello stesso e scoprimmo di avere la stessa visione della vita, lo stesso amore per la verità, lo stesso rifiuto delle ambiguità. Seguì un periodo turbolento per la nostra amicizia, perchè io, mio malgrado, presi il suo posto in un blog da cui lei era uscita, ma presto superammo l'equivoco e nel giugno 2015 andai a trovarla. Fu un punto di svolta per entrambe, una giornata magica, in cui i nostri progetti letterari prendevano forma.
Da quel momento abbiamo condiviso moltissime esperienze, senza mai perdere di vista la nostra amicizia che era diventata preziosa. Il suo ultimo messaggio sul mio cellulare risale alle 20:41 del 9 agosto 2020, alle 21 era già in coma.
Bruna era conosciuta ovunque, specialmente sui siti letterari, ma aveva pochi fidatissimi amici. Durante la sua degenza al San Martino di Genova, Bruna ha compiuto un'opera che ha del miracoloso: ci ha fatto riconoscere e abbiamo fatto rete. Mirco Manuguerra è tra questi. Ricordo che li feci incontrare io, nel novembre 2017, in occasione del premio Frate Ilaro. Quel giorno presentai a Bruna anche Maria Luisa Tozzi. ero orgogliosa di lei, del suo acume, dell'ironia con cui conquistava gli interlocutori, e ovviamente della sua bravura. Quando Mirco le offrì un ruolo per "Lunigiana Dantesca", Bruna si sentì al settimo cielo. Finalmente un intellettuale vero le offriva un'opportunità! Io le affidai l'organizzazione del *World Festival Poetry* per la regione Liguria: il 21 giugno del 2019 Brugnato pullulava di poeti e fu un vero successo, tanto che il direttore mondiale Yuri Zambrano, ha voluto omaggiarla con una diretta facebook a Lei dedicata, a un mese esatto dalla scomparsa. Ma, per noi credenti, Bruna è ancora qui, ha solo cambiato stanza, direbbe Sant'Agostino. Sono certa che da quella stanza ci guarda e borbotta quando sente delle cialtronerie, perchè Bruna non ce le mandava a dire. Era diretta, non ricorreva a giri di parole. Mi aveva strappato tre promesse: scrivere il suo necrologio, dire ai suoi figli che li ha amati molto, raccontare ai nipotini chi era la nonna. Era una donna forte, bella, nonostante la malattia, sorridente e tenace, malgrado la sorte sia stata poco clemente. Amava il mare e la Turchia, perché aveva sposato un ortodosso che era nato là. Di quel paese conosceva i segreti, le ricette e la storia: «*Ma se ancora il sole dardeggia/e la luna riflette sul mare l'amore,/sei assolto Poeta. Il tuo canto/risuona di pace*».
Ora ha sicuramente ritrovato suo marito, genovese per amore. Li immagino insieme a battibeccare nei sentieri di luce: «*Nuda, l'anima redime,/proiettata già verso la luce*»... Quella stessa luce evocata spesso nelle sue poesie. «*So che mi sconvolge questo non sapere/se è giorno nelle tenebre,/come pure il disappunto del buio dentro il sole/di un'eclissi non voluta, propagata nonostante.... Sono oracolo e profeta, se mi temi non cercarmi,/ma se credi nell'eterno/sai che esiste solo un nome,/abbagliato dalla luce/non saprai più farne a meno./E l'eterno si compiace*».

CLAUDIA PICCINNO

I versi citati sono tratti dalla raccolta *Tintinnio di Lapislazzuli*, di Bruna Cicala, Fara Editore, 2020.

III
DANTESCA COMPAGNIA DEL VELTRO

La *Dantesca Compagnia del Veltro*® rappresenta dal 2011 il ramo di attività filosofica del Centro Lunigianese di Studi Danteschi.
Tale attività - di indirizzo dichiaratamente neoplatonico - si estrinseca con l'attività delle *Cene Filosofiche*®, con l'attribuzione annuale del *Premio 'Pax Dantis'*® per il Pensiero di Pace Universale, con il *Premio di Poesia 'Frate Ilaro'*, anch'esso dedicato al tema della Pace Universale, e con questa Rubrica appositamente dedicata.

Che il Veltro
sia sempre con noi!

SCOPI PRINCIPALI DELLA *DANTESCA COMPAGNIA DEL VELTRO*

Promuovere l'esegesi neoplatonica della ***Divina Commedia*** sviluppata dal CLSD.

Studiare la filosofia politica della ***Pax Dantis***® e la sua attualizzazione nella Storia.

Definire le ***Regole della Città Ideale*** atraverso la stesura di un *Manifesto del Cittadino Ideale*).

CENE FILOSOFICHE®

LA CENA DEL MESE

DUE ENCICLICHE PER IL NUOVO MILLENNIO

Relatore
Prof. EGIDIO BANTI

SABATO 7 NOVEMBRE 2020
Ore 20,15
Ristorante "Fuorionda"
Via Gaggiola - LA SPEZIA

È dal 2002 che il CLSD è impegnato sul tema filosofico della Fratellanza Universale. Da quegli stessi primi anni del III Millennio il CLSD è impegnato anche sul tema della 'Pax Dantis', cioè la filosofia dantesca di Pace Universale fondata sull'idea di un unico governo mondiale
Papa Francesco ha toccato quest'utlimo argomento in occasione dell'enciclica *Laudato sii*; ora sul tema della Fratellanza è uscito con la *Fratelli tutti*.
Il CLSD si interroga sui possibili legami tra la propria concezione del mondo, mutuata dallo studio della *Divina Commedia*, e quella del Santo Padre.
Relatore della serata sarà il prof. Egidio Banti, normalista, presidente del Centro Studi Umanistici 'Niccolò V' in Sarzana, affiliato alla Università del Sacro Cuore di Milano.
La Cena è stata rinviata a ottobre per i timori legati al Covid. Se anche a novembre si avranno criticità, l'appuntamento sarà per la Cena degli Auguri a dicembre e il calendario riprenderà con i medesimi titoli nel 2021.

AVVISO: Causa le nuove disposizioni Covid la Cena Filosofica sulle due encicliche è stata annullata anche in questo secondo tentativo.
L'appuntamento verrà riproposto appena possibile nell'anno nuovo.

INFO & PRENOTAZIONI
sulle CENE FILOSOFICHE®
328-387.56.52
lunigianadantesca@libero.it

La prossima
Cena Filosofica
(salvo impedimenti)
si terrà
SABATO 5 DICEMBRE
e avrà per tema tradizionale

IL NATALE

IV DANTESCA COMPAGNIA DEL SACRO CALICE

A cura di Mirco Manuguerra

«Così noi dovemo calare le vele de le nostre mondane *operazioni e tornare a Dio.»*
(Dante, *Convivio* IV XXVIII 3)

La *Dantesca Compagnia del Sacro Calice* è il ramo di attività teologica del Centro Lunigianese di Studi Danteschi.
Tale attività è espressamente rivolta alla difesa del Cristianesimo Cattolico Dantesco ed alla interpretazione sapienziale delle Scritture.
L'attività editoriale di attinenza teologica del CLSD – non altrimenti classificata – trova il suo spazio naturale su LD in questa rubrica, riservata espressamente alla Compagnia.

Che il Veltro sia sempre con noi

BERGOGLIO E PREGIUDIZIO

Presa dal web:

«Per molti cattolici conservatori papa Francesco sarebbe "solo" un "comunista", perché nella sua ultima enciclica ha affermato che la "proprietà privata" non è un diritto assoluto, dovendo essere subordinata al bene comune, e dunque di tutti. Se ho del pane in più, in soldoni, quel pane va condiviso o donato a chi non ha altro modo di procurarselo. Non lo pensa solo Marx. La tradizione cristiana lo afferma già dai primi padri nel IV secolo, approfondisce il concetto nel XIII secolo, e lo sostiene la Chiesa cattolica da anni in tutte le encicliche sociali dei diversi papi, e - così, per dire - lo sostiene anche la nostra Costituzione (art. 42).
I padri antichi, la Chiesa cattolica tutta e la Costituzione sarebbero dunque "comuniste"? Boh...».

Per trattare dell'Etica della Carità (che però è insegnare a pescare, non dare pesce) o della Elemosina (che però si destina solo a chi è impossibilitato a provvedere a sé stesso, non certo ai tanti parassiti che troviamo per strada), non c'è affatto bisogno di mettere in crisi il concetto giuridico di "proprietà privata" negandone un senso assoluto, perché sappiamo bene che fine fanno i principi quando finiscono in mano al relativismo. Infatti, è fin troppo chiaro che per poter donare il superfluo, io devo per forza "avere", tanto da poter giungere autonomamente a possedere per l'appunto quel superfluo che sarei tenuto eticamente a donare. Ed è altrettanto chiaro che se, invece, non posso avere perché mi si dice che al concetto di proprietà privata non si deve più attribuire un senso assoluto, allora non sono io che posso e (devo donare), ma è piuttosto la società (lo Stato) che deve organizzarsi in modo tale da poterlo fare da sé. Risultato: comunismo allo stato puro e proprietà privata espropriata per default.

Morale: non interessa se Francesco sia un "comunista" o no. Qui interessa solo una cosa: questo papa non è un filosofo. E ora attenzione bene, perché questa sentenza non ha conseguenze banali. Il non essere un filosofo presuppone, infatti, che laddove si parli di Scienze Umane la parola non è da prendere alla lettera, ma da intendersi alla pura maniera dei teologi: Francesco è un teologo che si esprime in una modalità assai più vicina alla parabola che non al Logos diretto e che fa di tutto per invischiarsi su terreni non suoi. Tuttavia non è colpa sua: la questione è dettata dalla Dottrina Sociale della Chiesa, dunque dal Concilio Vaticano II.
Questa strada è un vero terreno minato. Se la materia viene strumentalizzata dai soliti noti, una Chiesa che ormai si prostra sempre di fronte a chi non si prostra mai corre il serio pericolo di andare incontro a tempi davvero bui.

M. M.

NON PRAEVALEBUNT

V

SEVERINIANA

La Metafisica è la lotta titanica del Logos contro il Nulla

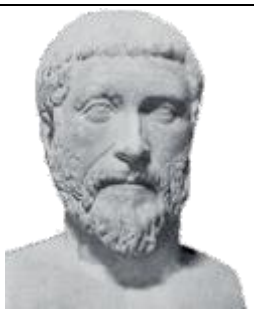
(M. M.)

A cura di Mirco Manuguerra

DETTO DA SEVERINO

Fonte: https://emanueleseverino.com/2020/04/10/una-delle-questioni-filosofiche-del-pensiero-contemporaneo-vasco-ursini/

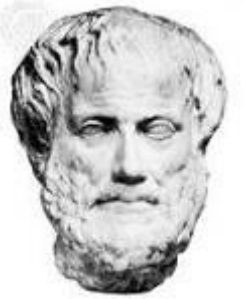
«Ciò che se ne va scompare per un poco. I morti che se ne vanno scompaiono per un tempo maggiore. Ma poi, tutto ciò che è scomparso riappare. Ogni cosa - da quella cucina d'inverno al fuoco che ardeva in quel camino, dai miei attorno al tavolo a quel bambino che ero io, e poi Esterina e tu e tu - può dire: "*Ancora un poco e non mi vedrete; e un poco ancora e tornerete a vedermi, perché vado al Padre*" (*Gv* 16,16) [...] "*E nessuno toglierà via da voi la vostra gioia*" (ibid. 22).
Al di là della fede cristiana, "andare al Padre" significa che gli eterni del mondo di ognuno appaiono, in ognuno, insieme agli eterni del mondo di ogni altro, perché sopraggiunge in ognuno la terra che porta al tramonto il nostro esser separati. È la terra che salva perché è l'apparire della Gioia, ossia di ciò che da ultimo il nostro Io del destino è in verità».



Pitagora

Parmende

Platone



Aristotele

Il passo che abbiamo appena letto è stato scritto da un papa? È stato scritto forse da un teologo? No: è stato scritto da Emanuele Severino. Lo si trova ne *Il mio ricordo degli eterni*, Rizzoli, pp. 160-161]».
Esso pone in evidenza quanto sia in realtà molto sottile la distanza che separa Fede e Filosofia e quanto sia breve il passo che valga ad unificare Cristianesimo e Metafisica evoluta.

V
DANTESCA

LA DIVINA COMMEDIA IN VERNACOLO SPEZZINO

Piergiorgio Cavallini – filologo, dialettologo e traduttore spezzino – aveva già pubblicato su LD la traduzione in vernacolo del Canto VIII del *Purgatorio* (LD n. 84, giugno 2013), poi, in occasione del nostro DANTEDÌ PUNTUALE gli è stato assegnato il "Veltro d'Oro" per la traduzione di *Inferno* X, il Canto di Farinata (LD n. 162, maggio 2020).
Ora, con questo numero di LD, l'autore inizia una collaborazione con la nostra rivista volta alla pubblicazione sistematica di Canti della *Commedia* in vernacolo spezzino.

CRITERI ADOTTATI

1 Le rime ove possibile, sono dantesche
2 Per la traduzione si utilizza lo spezzino "classico"
3 Se lo spezzino non offre soluzioni, si utilizzano, in subordine, il vocabolario generico di Lunigiana o di Val di Vara.
3 Dove la rima non è possibile, si ricorre ad assonanze
4 Raramente si usano rime univoche ed equivoche
5 Alcuni versi sono solo apparentemente ipermetri: ci sono sillabe che graficamente non si elidono per non compromettere la comprensione del testo, ma sono evanescenti nella pronunzia.

CANTADA QUARTA

[Cantada quarta, ond' ensegna er primo sercio del'enfèrno, ch'i o ciamo o Linbo, e li i descora dea pena de quei ch'i n'han ressevù er batezo e di òmi valenti ch'i eno spià prima che la vegnisse Gesù Cristo e i n'han cosgnossù Dio com'i aveo dovù; e come Gesù Cristo i ha cavà fèa da 'sto lègeo en mücio d'àneme.]

M'eo adormì come 'n sòco e 'nt'a me tèsta/
sentindo a tronezae a me son repià/
come ün ch'i se svegia e 'n pò li arèsta;/

ho smicià ben co' i òci en sa e 'n la,/
ziàndoli aalinsù miando ben/
per capie onde l'ea ch'a eo capedà./

En veità 'nt'er bordo me soven/
a eo der vao der boregon dolooso/
che de làstimi senpre i saà cen./

I ea scüo, prefondo e der bèo nüvooso/
che anca s'a miavo 'nvèrso 'r fondo/
a ne vedevo gnente: i ea tüto ascoso./

"Aoa a chinemo zü 'nt'e 'st'òrbo mondo"/
i ha 'tacà a die 'r poèta tüto smòrto./
"Me a saò 'r primo e te te saè o segondo"./

E me, ch'i ea scorezà a me son ascòrto:/
"Com'a pòsso vegnie se te spaventi /
te che te dè ai me dübi en gran confòrto"/

a gh'ho 'ito, e lü a me: "De tüte e genti/
ch'i eno chizù l'angossa me petüa/
ent'er moro a pietà che te te senti/

come paüa. Ma 'ndemo che anca düa/
l'è a strade. E 'ito dito i m'ha envià/
'nt'er primo sércio entorno aa fòssa scüa./

E li sbandando e oce 'n veità/
a ne sentivo a cianze ma a sospiae/
'nte l'àia 'tèrna tüta ressaotà;/

perché i sentivo mao sensa büscae/
dee pünission quei òmi, dòne e fanti/
a strùmene 'nt'o sito li a 'spetae./

Er bon maistro "Perché n' t'adimandi/
chi eno i spirti che te vedi? Eben/
mia che te saci, che n' te te dezandi,/

ch'i n'han pecà, e s'i han fato der ben/
ne basta, ch'er batezo i n'han avù:/
e sensa quelo 'n celo n' se ghe ven;/

e se prima de Cristo i en vissù,/
Dio come se doveva i n'han adoà/
e anca me con loo a stago chizù./

Pe' sti defèti, e no pe' e carognà,/
a semo rovinà e 'sto chi i è 'r peso/
ch'a 'spetae sensa speansa se saà"./

En gran magon a me quand'a l'ho 'nteso/
i m'ha ciapà perché de gran valoe/
i ea 'r pòpolo 'nt'o linbo li sospeso./

"Dime, maistro meo, dime segnoe"/
ho 'tacà a die pe' aveghe a secürtà/
de quela fe che la vinsa ògni eroe:/

"gh'è sortì mai quarcün ch'i agia meità/
d'èsse beato o ch'i l'agio aidà?"/
E lü che e me intension i aeva sgamà,/

i m'ha 'ito: "Me a eo a pena arivà/
quand'ho visto vegnie chizù 'n potente/
co' o segno dea vitòia 'ncoonà./

L'ànema i gh'ha cavà der primo paente/
d'Abèle ch'i ea se figio e de Noè/
e de Mosè quelo dae lègi, e arente/

d'Abramo er patriarca e Davi o rè,/
Israèl con se pae e co' i se nadi/
e co' a Rachè, che tanto la ghe fe,/

e tanti àotri i i ha fati beadi./
E a vòi che te t'o saci, nissün prima/
de loo i n'è sta sarvà, preti ni fradi./

Continuando a contae 'sta bagarima/
a passàvimo 'n mèzo a quele gente/
che la gh'eo fisse üna al'àotra 'nsima./

A s'éimo alüntanà pògo veamente/
de dond'a m'eo svegià, che 'n gran falò/
ho visto a res-ciaae o lègo li arente./

Daa lünte a gh'éimo anca quarche po'/
ma no tanto ch'a ne vedessi 'n parte/
che gh'ea gente 'nportante, a ve diò./

«A te, che te t'onoi a siensa e l'arte/
chi eno 'sti chi ch'i en tanto onoà/
e da quei àotri tüti i stan a parte?»/

E lü i me diza, fa: «A celebrità/
ch'i gh'han sorve tra e gente 'ncivilì/
la i fa tratae ciü mèi 'nte 'sta sità»/

Na goze 'ntanto ho sentù li per li:/
"Onoemo 'r grandìssimo poèta/
a se ónbea l'è tornà, che l'ea spaì"./

Quande a goze aa fin l'è restà queta/
ho visto quatro grandi ónbee vegnie/
a se facia la n'ea triste ni lieta./

Er bon maistro aloa i ha 'tacà a die/
«Mia la quel'òmo con na spà 'nt'a man/
ch'ananti ai àotri i marcia cen d'ardie:/

i è Omero, che di poèti i saai 'r bacan;/
quel'àotro i è Oràssio che daré a lü i ven;/
o tèrso i è o 'Vìdio, e l'ürtimo i è Lücan./

E sicome d'acòrdio tüti i en/
con a dita de quelo ch'i ha parlà/
tanti onoi i me fano, e i fano ben»./
E cossì ho visto a bèla schèa arünà/
de queo signoo famoso pe' o se canto/
che come 'r ghépio ciü àoto i ha svoà./

Dòpo che 'n fra de loo i han parlà tanto/
i m'han mià e pòi i m'han fato 'n segno/
e 'r me maistro i ha fato aotretanto;/

e anca de ciü onoe i m'han tegnù degno/
ch'i m'hano fato 'ntrae 'nt'a se congrea/
siché o sèsto a son sta e da cao a m' o tègno./

Cossì a semo arivà fin daa lümea/
parlando de quarcò che i àotri i n' san/
quante l'ea bèo parlae la donde s'ea./

En bèr castèo la gh'ea 'n pò ciü lüntan/
ch'i ea sircondà da sète müagion/
e 'ntorno i ea defeso da 'n rian./

A l'avemo bacà come 'n scürton;/
da sète porte enseme a son passà/
'nt'en vèrde prado con quei sapienton./

La gh'ea dee gente co' i òci sbassà/
che a védele i paevo assè 'nportanti/
silavo pògo, co' e goze abassà./

A se semo spostà da ün di canti/
'nt'en lègo àoto, 'ravèrto e lüzente/
'n manea ch'i se vedesso tüti quanti./

La 'n pe 'nte l'èrba ün al'àotro arente/
ho possù vede i spìriti ciü cai:/
s'a gh'arepenso a me scanpo 'nt'a mente./

Ho visto Elètra con i se conpai,/
ho recognossù Ètore e anca Enèa/
e Ce armà, co' i òci come i diai./

E pò a Camila e a Pentessilèa;/
dal'àotra parte ho visto o rè Latin/
che co'a figia Lavigna assetà i ea./
Ho visto er Brüto ch'i ha sborì Tarquin,/
Lücréssia, Iulia, Màrsia e Cornigia;/
e solo, da na parte, o Saladin./

E dòpo ch'ho tià 'n pò 'n sù e sigia,/
ho visto 'r maistro de queli ch'i san/
e còse, li assetà co' a se famigia/

di filòsofi. Tüti i 'r mio, e i ghe fan/
onoe, tra i quali Sòcrate e Platon,/
che ciü arente di àotri a lü i stan;/

Demòcrito e o se mondo a remescion,/
Diogenè, Anassàgora e o Tale,/
Enpedoclè, Eràclito e Zenon;/

e quelo che e èrbe i è sta a stüdiale/
Dioscoride a digo, e ho visto Orfeo,/
e Tüglio e Lin e Sèneca er morale;/

O geòmetra Clide e Tolomeo,/
Ipòcrate, Avicèna e Galien,/
e Averoè ch'i ha scrito 'n libro anteo/

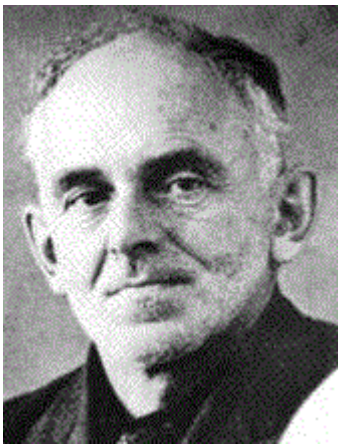
sü Aristòtele. Ma de tüti ben/
a ne pòsso contae che 'n veità/
i è pògo o tenpo e lünga a stòia. Eben/

o grüpeto di sèi i s'è sepaà:/
pe' n'àotra via i me mena o savio düce/
fèa dea quete ente l'àia 'nfogà/

e a vao 'nt'en sito onde ne gh'è de lüze./

PIERGIORGIO CAVALLINI

OSIP MANDEL'STAM LETTORE DI DANTE



"Spesso un verso [di Dante] richiede forza e tempo quasi impossibili prima di schiudere qualcosa di quello che vi è contenuto; ma quando si è riusciti ad avere una visione d'insieme, allora i cento canti, nello splendore delle terzine, nel loro sempre rinnovato intrecciarsi e sciogliersi, svelano la leggerezza di sogno e l'inattingibilità della perfezione, che sembra librarsi senza fatica, come una danza di figure ultraterrene "
(Erich Auerbach, Dante, poeta del mondo terreno)

I

Osip Mandel'stam, l'autore della ***Conversazione su Dante,*** è un poeta russo di origine ebrea. La sua esistenza è ricoperta di cicatrici. Come Dante, la sua vita porta in sé le stigmate terribili del XX secolo. È un temperamento ontologicamente inquieto; un randagio che ama viaggiare, ogni volta tornando a disegnare una mappa di nomi e luoghi sempre identici; ma investiti di un'intensità lirica capace di trasformarli in tappe d'una geografia visionaria, fisica e spirituale.
Mosca è il suo centro di quiete; l'Itaca fedele da abbandonare, per ritrovarla più bella ad ogni ritorno. Questo poeta di piccola statura, dalle movenze goffe, soffriva come un flagello la condizione dell'uomo come animale sociale. Mandel'stam non concepiva che si dovessero avere legami col potere politico, con un'istituzione che pretendeva di collocarsi al di sopra della libertà e della ragione umana. Avrebbe percepito l'investitura gramsciana di intellettuale organico come una tunica di Nesso; al contrario di Dante uomo, che non abbandonò mai l'abito politico, imparato a proprie spese nell'arena delle aspre lotte municipali; né la sua ostinata parola letteraria, nella *Commedia* come nei trattati e nelle Epistole, tradì mai la funzione profetica.
Malgrado la mobilità geografica della sua vita, Mandel'stam non poté fuggire il potere del suo tempo; lo conobbe anzi nella sua forma più estrema: la dittatura staliniana. Nella sua officina poetica si condensano versi dotati di incisiva bellezza e politezza aspresiva, mai scombaciata dal lievito etico che li nutre: "Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili". Sono versi che Pasolini ripeterà spesso.

È annodando queste giunture biografiche che possiamo ricostruire il sostrato, umano e intellettuale, che regge il debito d'amore di Mandel'stam per Dante. Seppur lontane nel tempo e diverse per contesti storici, queste due vite si richiamano. Le stringe una linea destinale che va sotto il comune segno dell'esilio. A parlarci di questa condizione non ci soccorrono solo i testi poetici; esiste una preziosa fonte documentaria che testimonia l'identificazione di Mandel'stam con il sentimento dell'esilio vissuto da Dante. Si tratta di una pagina autografa di incerta datazione: un cartiglio sul quale il poeta russo ha trascritto le prime terzine del canto VIII del *Purgatorio*, proprio le terzine che Sapegno ha definito "l'elegia dell'esule". É un autografo parlante. A distanza di secoli, in pieno Novecento, Mandel'stam opera un ripiegamento: parla di sé attraverso Dante. Legge la *Commedia* e si ferma a trascrivere quei versi struggenti nei quali Dante intona il pianto elegiaco che punge di malinconia il cuore dei pellegrini d'amore: i "navicanti" delle incerte rotte dell'esilio, sospinti verso l'ignoto e condannati a sentire in lontananza il pianto musicale della "squilla", la campanella dell'ultima ora che fa tremare l'aria di tenerezza e porta il ricordo dell'addio ai "dolci amici" in patria. Come in uno specchio, Mandel'stam fa suoi questi versi del *Purgatorio*, li metabolizza e li proietta nel suo canto lirico, prosciugandone l'afflato elegiaco in un timbro più fermo e desolato. Se ne ricorderà quando la sentenza di Stalin cadrà su di lui, più terribile d'una condanna a morte: tenerlo in vita ma isolato. Certamente l'esilio non era una condizione estranea all'esistenza errabonda di Mandel'stam, che si sentì da sempre esule in patria; ma quando essa non fu più naturale cifra di un destino e divenne espulsione e persecuzione di una politica dittatoriale, ostile al libero pensiero, aprì in lui una ferita insanabile, che lo porterà vicino al suicidio. Da questo *humus* nasce l'*incipit* forse più famoso della poesia mandel'stamiana: "*Ho imparato la scienza degli addii / nel piangere notturno, a testa nuda*."
Questo poeta, nato nel secolo della caducità, delle dittature, dell'io straniero e plurale; nel secolo delle ferite inferte alla coscienza umana; della negazione della lezione illuminista; secolo di belve e di cane lupi; secolo della negazione della poesia e della sua impossibilità d'esistere dopo Auschwitz - questo poeta russo ha trovato il giro di parole non letterarie, ma completamente opache e metalliche, capace di riassumere il dolore del secolo. Cos'è la "scienza degli addii"? Non è solo il punto terminale di un secolo impoetico. È la formula di resistenza etica che il poeta oppone allo scialo del dolore e del male nella Storia. Commuove la testimonianza dei compagni del lager, dove Mandel'stam fu internato nel 1938. In questo spicchio di arcipelago Gulag si diffuse la leggenda di un poeta che non accettava di farsi ridurre a bestia e "consolava i detenuti cantando

o recitando con il melodioso timbro di voce descritto da Lidija Ginzburg le sue traduzioni di Petrarca, vicino al fuoco…" La "scienza degli addii" è la presa di coscienza che non esiste scrittura tessuta sulla gioia, perché la gioia parla una lingua povera e manchevole. Lo sapeva Mandel'stam e lo sapeva Dante. Si inizia a scrivere imparando la lingua del dolore e della perdita; guardando le cose da lontano, trafitti da una puntura malinconica. Cercando di assottigliare il peso di orfanità che ci abita. Cavando dall'esistenza una 'scienza' che nel poeta è ammaestramento del cuore in lotta contro l'aridità.

II

Scrivendo la *Conversazione su Dante* Mandel'stam avrebbe fatto proprie le parole di un altro poeta del Novecento, Paul Celan: "Il poema è solitario. Solitario e in cammino. Chi lo scrive gli rimane inerente. Ma allora il poema non si colloca, proprio per questa ragione, dunque già a questo punto, dentro l'incontro - dentro il mistero dell'incontro? Il poema tende ad un Altro, ne ha bisogno, ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica. Il poema - tra quali condizionamenti! - diventa l'opera di qualcuno che tuttavia continua ad usare i sensi, rivolto a tutto quanto appare integrandolo, apostrofandolo; diventa colloquio - spesso colloquio disperato." Leggendo le pagine sul poema di Dante, si avverte, come un lavorio sottostante, l'impulso di Mandel'stam a cercare un interlocutore. È la ricerca di un poeta che si percepisce assente nel proprio secolo. Che ha lasciato la propria cetra appesa alle fronde dei salici. E allora il destinatario va cercato nel passato. Questa figura di poeta, ricco di nobiltà, solido e fraterno; modello etico oltre che estetico; compagno di strada col quale condividere un colloquio, questo destinatario Mandel'stam lo scoprirà in Dante. E anche'egli poeta educato dalla Storia alla "scienza degli addii". La *Conversazione*, scritta gridando "colla faccia levata" nella Crimea degli anni Trenta, è punteggiata di apostrofi, di interrogativi, di aperture emotive. Di camuffate identificazioni autobiografiche che portano questo poeta russo a immaginare il cammino di Dante in esilio, a seguirlo passo passo in un suo intimo sogno, come sarà più tardi per Borges e Mario Tobino: "A me, sul serio, vien fatto di domandarmi quante suole di pelle bovina, quanti sandali abbia consumato, l'Alighieri, nel corso della sua attività poetica, battendo i sentieri da capre dell'Italia" (pp. 50-51) Su questi sentieri da capre dell'Italia, dalla cadenza dei passi dell'esule, nasce per Mandel'stam il nucleo generatore del mezzo espressivo su cui si disporrà l'interna materia della *Commedia*: "L'*Inferno*, e ancor di più il *Purgatorio*, celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma. Del passo, congiunto alla respirazione e saturo di pensiero, Dante fa un criterio prosodico. Egli designa l'andare e venire ricorrendo a un gran numero di espressioni multiformi e affascinanti. In Dante, filosofia e poesia sono sempre in cammino, sempre in piedi. Anche la sosta è una varietà di movimento accumulato: la piattaforma per una conversazione viene creata a prezzo di sforzi da alpinista. Il piede metrico è inspirazione, ed espirazione è il passo. Un passo che deduce, vigila, sillogizza." (p.51) All'origine di quell'invenzione tecnica straordinaria che è la terzina a rime incatenate c'è la camminata dell'*homo viator*: il passo dell'esiliato Dante si trasmuta in incedere metrico. Ecco il disporsi degli endecasillabi, a grappoli di tre; fluidamente trascinati dal sistema di rime: in questa zona di assoluta tensione fonica si legano il 1° e il 3° verso; mentre il 2°, che sembra rimaner chiuso nel suo alveo, si annoda al primo verso della terzina successiva e diventa rima di punta. Un incastro senza fine di vocaboli-guida: spie del genio linguistico dantesco; lì si fondono pensiero, enunciato, risonanze ritmiche; si modulano archi sintattici, serrati o dilatati; si squaderna la pluralità stilistico-lessicale del poema. Lì si direziona quel variatissimo fascio di scorrimenti profondi di cui è innervata la *Commedia*. Nella *Conversazione* Mandel'stam riflette a lungo sull'invenzione della terzina come elemento unificatore della materia poetica: "Cercando di penetrare, per quanto possono le mie forze, nella struttura della *Divina Commedia*, giungo alla conclusione che tutto il poema costituisce un'unica strofa, unitaria e indivisibile." Essa non è solo eccezionale veicolo espressivo capace di reggere il peso di tanta figurazione. Ma la terzina dantesca crea una concatenazione che ordisce il discorso poetico. Se torniamo a leggere i versi della "scienza degli addii" troviamo che l'immagine-metafora scelta da Mandel'stam come cuore geometrico del testo è la tessitura ("*E io amo i gesti quotidiani della tessitura:/la spola ordisce, il fuso ronza/e già, peluria di cigno,/la scalza Delia vola incontro!*"). Risolta prima sul piano della prassi creativa questa metafora della tessitura passa poi all'interpretazione del testo dantesco; ma, più in generale, approda ad una definizione complessiva dell'idea di testo poetico già presente, in nuce, all'altezza dell'incipit della *Conversazione*, là dove si dice che il "discorso poetico è un processo incrociato" che diverrà poi "tappeto, con un gran numero di orditi che si distinguono l'uno dall'altro solo nella tinta impiegata per l'esecuzione, solo nella partitura del comando"; "un tappeto resistentissimo, fatto di sostanza liquida - un tappeto un cui le correnti del Gange, percepite come tema tessile, non si mescolano ai campioni d'acqua presi dal Nilo o dall'Eufrate, ma conservano la loro policromia - nei cordoni, nelle figure, negli ornamenti". In questo passaggio emerge un'altra costante della saggistica di Mandel'stam. Non deve stupire che fonetica, scienza biologica, musica, geologia si intreccino da un capitolo all'altro della *Conversazione*. Era il sogno di una prosa stratificata su più linguaggi, come ci viene descritto da Angelo Maria Ripellino nella sua *Nota sulla prosa di Mandel'stam*: "Il sogno di Mandel'-

stam è di costruire una prosa-Ermitage, o meglio (con locuzione a lui cara) cattedrali verbali, che siano luogo di convergenza e compendio di varie arti e branche dello scibile. E perciò comprime insieme ed incastra eterogenei strati culturali, trasponendo ora la musica in ottica, ora in botanica la pittura, con un'attenzione spasmodica al particolare, ai piccoli nulla. […] un pingue calligrafia a forti inchiostri, in cui le cose acquistano coscienza dei propri contorni e sentore di imprevedibili contiguità." Su questa convergenza dialogante di linguaggi, appartenenti ad ambiti differenti, si struttura la *Conversazione su Dante*.

III

La prima dimensione di analisi del poema dantesco è quella fonetico-musicale. L'orecchio di Mandel'stam è finissimo nel notomizzare e classificare sia la più piccola corolla di sillabe che l'ampia orchestrazione formale, propria del dettato di un intero canto. Terreno privilegiato e ricchissimo, lo sperimentalismo linguistico di Dante, la sua babelicità lessicale, gioca a favore di un'analisi di questo tipo. E abbiamo visto come il nucleo profondo della parola "suono" come "processo incrociato" sia talismano deposto sulla soglia della *Conversazione*. Il discorso poetico, afferma Mandel'stam in queste righe d'esordio, si compone di due specie di suono: la prima di esse è "il cambiamento che possiamo percepire attraverso l'udito", scorrendo la tessitura fonica del testo; la seconda è "il discorso vero e proprio, ossia l'attività che, sul piano dell'intonazione e della fonetica, viene svolta da tali strumenti.". Suono e fonetica costruiscono un'orbita semantica di partenza, sulla quale l'analisi di singoli canti della *Commedia* allargherà fino all'assimilazione del testo a strutture musicali più complesse. Dante, "provetto forgiatore di strumenti poetici", conosceva in sommo grado la scienza di trasformare e incrociare innumerevoli suoni attraverso le figurazioni del suo poema: i lottatori nudi e luccicanti che si avvicinano per battersi; i moscerini d'acqua che cedono il posto alle zanzare, e insieme alle lucciole danzano per la vallata; il rombo di urla e bestemmie che riempie l'aria nera del vestibolo dell'*Inferno*; il battere dei denti dei traditori, in nota di cicogna; l'affettuoso grido di Francesca; il virtuosismo scabro, ruvido, abrasivo del canto di Pier delle Vigne – sono solo alcuni sparsi esempi della prosodia dantesca come "tappeto" fonico percorso da infinite screziature. Il lessico di Dante, il suo genio combinatorio, i suoi inauditi neologismi, sono, per Mandel'stam, un modo per accedere all'officina poetica del poeta. Il plurilinguismo continiano ritorna, seppur in forma più libera, nello stupore di questo poeta russo messo di fronte all'orchestrazione prosodica della *Commedia*: "lessico da astronauta, da concerto, da uditorio popolare, da predicatore", mescidato all'infantile "cinguettio dei bambini", al tecnicismo botanico, al sofisma teologico. Dante porta "la parlata italiana" del suo tempo "sull'arena mondiale": "La più dadaistica delle lingue romanze si insedia così al primo posto in campo internazionale."

Mandel'stam prende le mosse dai mattoncini della lingua poetica. Dalle cellule sonore che si aggregano in sillabe, alle sillabe accordate in alchimie numeriche di undici. Senza questa minima radice non si coglie la portata dello sperimentalismo dantesco. Mandel'stam sposta l'analisi fonetico-musicale all'architettura di interi canti. Vuol penetrare nel loro intimo principio compositivo. Prende le mosse dai primi canti dell'*Inferno*. Dopo l'epigrafe parlante incisa sull'architrave della porta, Dante è messo dentro le segrete cose. C'è un vestibolo immerso nell'oscurità. Dante personaggio è ridotto a cecità. Ficca l'occhio nel buio, ma non scorge nulla. La sua lingua poetica deve farsi porosa registrazione di suoni. Grida e lamenti; orribili idiomi, parole acute e irose che si slegano per l'aria fatalmente muta di luce. La sola bussola è l'orecchio. In questa notte senza tempo i sensi del pellegrino si azzerano e tutto si concentra nella tensione dell'udito. Mandel'stam ci restituisce il senso profondo di questa condizione del viaggio dantesco con una metafora di grande impatto e letterarietà: "Le forme di luce fendono a stento la via come denti." Quando Dante varca le rosse mura turrite della città di Dite una vasta campagna punteggiata di arche roventi gli si apre davanti. Terra rossa di eretici tormentati in culle di fuoco. Si colloca qui l'analisi mandel'stamiana del canto X: l'episodio di Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti, padre di Guido. L'orchestrazione dialogica del canto è, prima di tutto, "un denso calamizzarsi di forme verbali", in tutto il loro spettro di risorse espressive: improntato al presente e al futuro è il tono fieramente sdegnoso del capo ghibellino; mentre la vena, accorata e malinconica, dell'imperfetto sostiene la voce del padre che si leva a cercare il figlio; mentre il passato remoto e il condizionale passato sostengono la narrazione dei fatti, fino a sfumarli in un congiuntivo che conferisce loro una patina morbidissima di desideri. Sul movimento di questi tempi verbali si articola la schermaglia dialogica tra il capo ghibellino e il viandante di schiatta guelfa. In questo corpo a corpo verbale è incastonato l'intermezzo dolente di Cavalcante Cavalcanti, che "si dissolve come un oboe o un clarinetto, che hanno finito di suonare la loro parte". Il suo compagno di pena, Farinata, senza scomporsi, può allargare il timbro del suo discorso in un "arioso". Come lo sviluppa Dante nell'episodio? "Molto tempo prima di Bach, e in un'età in cui non si costruivano ancora i grandi organi monumentali, ma solo modestissimi prototipi embrioni del futuro mostro, un'età in cui lo strumento principe restava ancora la cetra usata per accompagnare la voce umana, l'Alighieri costruì, entro lo spazio verbale, un organo di potenza smisurata, e già si deliziava di tutti i suoi possibili registri e ne gonfiava i mantici, e lo faceva mugghiare e tubare da tutte le su

canne." La voce di Farinata proviene da un registro basso, ampio, rotondo (l'apostrofe a Dante suona voluminosa: "*O Tosco*…"); non si mescola al tremulo clarinetto di Cavalcante, ma prosegue insinuandosi in "un tondo finestrino acustico" e si libera in un monologo che ha la potente solennità di un organo.

Ma dove la chiave interpretativa fonetico-musicale tocca il suo punto più alto è nell'analisi del canto XXXIIII dell'*Inferno*: la tragedia personale del conte Ugolino. Non c'è scrittore, sia italiano sia straniero, che accostandosi al poema dantesco non abbia subito il fascino di questo episodio. Tutti i dantisti, ad esempio, ricordano perfettamente la sensazione di straordinaria leggerezza portata dalle pagine di Borges dal titolo significativo de *Il falso problema di Ugolino*. Sul celebre verso 75 ("poscia, più che 'l dolor poté 'l digiuno") si addensano le nebbie, oscure e raffinate, della secolare esegesi dei commentatori. Il problema racchiuso nel verso è così riassunto da Borges: "Il problema storico se Ugolino della Gherardesca abbia esercitato nei primi giorni di febbraio del 1289 il cannibalismo è evidentemente insolubile". Troppo spesso gli studiosi dimenticano che le ambiguità semantiche connaturate al testo letterario non sono frutto del caso e del calcolo, ma seguono la logica rovesciata delle ragioni d'arte, persino quando i fatti hanno per base la Storia. Le conclusioni di Borges sono chiare: "Volle Dante che pensassimo che Ugolino (l'Ugolino del suo *Inferno*, non quello della storia) mangiò la carne dei suoi figli? Io arrischierei la risposta: Dante non ha voluto che lo pensassimo bensì che lo sospettassimo. L'incertezza è parte del suo disegno. […] Di Ugolino dobbiamo dire che è una testura verbale che consta di una trentina di terzine. Dobbiamo includere in questa testura la nozione di cannibalismo? Ripeto che dobbiamo sospettarla con incertezza e timore. Negare o affermare il mostruoso delitto di Ugolino è meno tremendo che intravederlo". E infine la spiazzante conclusione: "penso che Dante non sapesse di Ugolino molto di più di ciò che riferiscono le sue terzine. Schopenhauer dichiara che il primo volume della sua opera capitale consta di un solo pensiero, e che non trovò una maniera più breve di comunicarlo. Dante, al contrario, direbbe che quanto immaginò di Ugolino sta nelle discusse terzine.". Lo studioso (ma ciò vale per qualsiasi lettore di Dante) deve coscientemente muoversi in questa ambiguità: accettare che nella tenebra della Torre della Fame "Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri, e questa ondulante imprecisione, questa incertezza, è la strana materia di cui è fatto. Così, come due possibili agonie, lo sognò Dante, e così lo sogneranno le generazioni." Lo stesso episodio, nella lettura di Mandel'stam, non è meno affascinante. Siamo nel VII capitolo della *Conversazione su Dante*. Bellissimo l'attacco: "I canti danteschi sono partiture di una speciale orchestra chimica, in cui per un orecchio estraneo sono meglio percepibili le similitudini, che coincidono con gli slanci, e gli a solo e gli 'ariosi' […]" L'Ugolino di Mandel'stam è una partitura musicale scritta per violoncello. L'intero canto trentatreesimo è "avvolto in un timbro di violoncello, denso e grave come miele rancido, avvelenato. La densità del timbro di violoncello è destinata a rendere come meglio non si potrebbe il senso di attesa e tormentosa impazienza". In questo registro timbrico si articola il racconto di Ugolino, "una della più significative arie di Dante". Racconto di eccezionale irripetibilità perché, come quello di Francesca, è vivo una sola volta: "uno dei casi in cui un uomo al quale è concessa un'unica possibilità di essere ascoltato, mai più ripetibile, si trasfigura completamente sotto gli occhi dell'ascoltatore, suona la sua infelicità come un virtuoso e trae dalla propria sciagura un timbro mai udito fino ad allora e a lui stesso sconosciuto." (pp. 115-116). Per Mandel'stam quindi la tragedia di Ugolino è fatta di una materia che può essere narrata solo col timbro del violoncello; e il nome stesso del figlio Anselmuccio è "un aspro nome da violino". Timbro che acquista rilievo drammatico perché calato nello spazio della prigione: "Il carcere completa e condiziona il lavorio discorsivo del violoncello autobiografico" (p.116). Il monologo di Ugolino diventa così "largo di violoncello" e quando giunge alla narrazione della morte dei tre figli si snoda come una "ballata", intarsiata dalle voci dei fanciulli e culminata nei "sordi ululati del violoncello". Tutta la partitura del canto collabora a creare una perfetta fusione di timbro (tematico) e struttura, che non vengono sovrapposti "come su una forma da scarpe" (p. 120), ma risolti con sapiente calibratura stilistico-tonale.

L'intuizione di Mandel'stam circa una composizione musicale di alcuni canti della *Commedia* non è senza fondamento. "Dante stesso - scrive Marco Santagata - in una formulazione teorica fondata sull'analisi del linguaggio poetico, definisce la poesia come 'cosa per legame musaico armonizzata', vale a dire come una tessitura verbale organizzata armonicamente in forma musicale." Dante vi torna sopra nel *De vulgari eloquentia*: "se consideriamo che cos'è a rigore la poesia: la quale non è altro che una composizione ad arte fatta di retorica e di musica." Non è peraltro facilmente dimostrabile se e in che misura Mandel'stam conoscesse il *Convivio* di Dante, da cui il primo passo è tratto. L'assenza, nella *Conversazione*, di riferimenti, di citazioni e di confronti del poema con le altre opere dantesche, cosiddette 'minori', rendono difficile ogni ipotesi. Tra le poche fonti esterne c'è la testimonianza del testo di lavoro: una C*ommedia* tascabile, quasi unico avere di Mandel'stam. Né altro è ricavabile dalle preziose memorie della moglie Nadezda. Più realistica, ma altrettanto discutibile, è forse l'idea che ad un metodo di lettura del testo dantesco in chiave fonico-musicale il poeta russo sia pervenuto per via intuitiva; per

finezza d'orecchio poetico; per un autonomo studio della lingua italiana; o, infine, per obliquo influsso di una temperie culturale imbevuta di dettami avanguardistici. Dettami tra i quali spiccava la tendenza al sincretismo dei linguaggi artistici.

IV

"Dante non ingaggia mai duelli con la materia senz'aver messo a punto un dispositivo per catturarla, senza essersi armato di un misuratore per il conteggio del tempo concreto che gocciola o fonde. Nella poesia, dove tutto è misura e tutto procede dalla misura e ruota intorno ad essa e grazie ad essa, i misuratori sono strumenti di una qualità tutta particolare, che adempiono ad una particolare funzione attiva. Qui il tremolante ago della bussola non solo asseconda la tempesta magnetica, m è lui stesso a provocarla." Nella concezione che Dante ha della poesia, il "dir" - la parola che si organizza in discorso poetico, in stile - non deve essere "diverso" (letteralmente 'disgiunto', 'non corrispondente') dal "fatto" - ossia la cosa della quale intende parlare, la materia rappresentata: "sì che dal fatto il dir non sia diverso" (*Inf*., XXXII, v.12). Il perfetto aderire del linguaggio poetico al suo oggetto; l'ansia di far combaciare vocabolo e cosa, era anche il rovello della ricerca di Mandel'stam. Ed è su questo assunto portante della *Commedia* che egli, nella sua *Conversazione*, costruisce un secondo livello d'analisi: quello incentrato sulla natura e la tenuta del realismo dantesco. Il tema dell'assoluta, quasi fisica, aderenza della poesia dantesca alla materia del canto era già presente nelle riflessioni degli antichi commentatori; ma viene fissato mirabilmente da Auerbach quando definisce Dante "poeta del mondo terreno". É incrociando le sue riflessioni con quelle di Mandel'stam che si inquadra il metodo critico della *Conversazione*. Aldilà matericamente terreno quello della *Commedia* dantesca: "immagine del mondo terreno: con tutta la sua ampiezza e la sua profondità […] completo, non falsato e ordinato definitivamente; la confusione del suo corso non è taciuta e nemmeno mitigata, o privata della sua qualità sensibili, ma mantenuta in piena evidenza e fondata su un piano che lo comprende e lo libera da ogni apparenza casuale": per Auerbach, come per Mandel'stam, la rappresentazione dantesca, la sua inaudita *mimesis*, è realismo risolto in un nodo inestricabile di dottrina e fantasia, storia e mito. Il naturalismo di Dante è nuovo marchio di fabbrica. Scrive ancora Auerbach: "l'immediatezza con cui egli solleva nell'aldilà qualsiasi uomo dalla folla dei vivi, per interpretarvi la sua realtà e la sua essenza, come se fosse tanto celebre quanto una figura mitica, o almeno storicamente fissata, di cui tutti sanno cosa significa, questa immediatezza sembra essere stata ignota prima di lui." Un dispositivo retorico capace di portarci nel corpo vivo del realismo dantesco è l'uso della similitudine. Dante è poeta che tende alla chiarezza; vuole che la limpidità concettuale sia ottenuta dalla massima politezza formale. Fissa episodi, voci, figure con poche linee, di estrema esattezza; ma se ciò non basta allora diventa analitico e compie un giro più largo. L'ampiezza argomentativa non complica il dettato, ma lo solleva a estrema chiarificazione. Su questo ideale di poetica si costruiscono le similitudini dantesche, sulle quali il lettore è portato a riflettere, rallentando la lettura. Tra l'immagine del naufrago che affannato si volge indietro a scrutare il pelago minaccioso e il perdersi nella vista di Dio, si apre l'infinita ricchezza delle similitudini che hanno la funzione di incarnare fatti e sentimenti: " animali e uomini, destini e miti, idilli, azioni di guerra, paesaggi, descrizioni naturalistiche tratte dalla strada, il più generico avvenimento periodico che sia legato alla stagione o al mestiere, il ricordo più personale, tutto vi è contenuto; le rane gracidanti alla sera, un ramarro che sfreccia attraverso la via, le pecore che si spingono fuori dal chiuso, una vespa che ritrae il pungiglione, un cane che si gratta, pesci, falchi, colombe, cicogne; un improvviso turbine che sradica gli alberi, il paesaggio di una mattina di primavera, quando è caduta la brina, il cadere della sera al primo giorno di un viaggio per mare, un monaco che ascolta la confessione di un omicida, una madre che salva il figlio dal fuoco, un cavaliere che balza solo avanti agli altri, il contadino sbalordito a Roma". Questa vertiginosa lista di Auerbach rubrica l'apertura a ventaglio delle similitudini presenti nelle tre cantiche e mette l'accento sulla loro cifra espressiva: esse non devono decorare o scorrere parallele alla narrazione in versi; devono chiarire. Le similitudini dantesche sono cavate da concreti lembi di realtà e a questa tessitura devono ricondurre. Il "fatto" deve rivivere, incorporato, nel "dir": è l'impalcatura portante dell'idea e della funzione poetica in Dante. Lo stesso Borges rifletté molto sul realismo minuzioso che permea le figurazioni della *Commedia*. Notò ad esempio che a Dante non bastava dire che l'uomo, abbracciatosi ad un serpente, si metamorfosa in serpente, ma sente di dover paragonare la trasformazione al fuoco che divora la carta, preceduto da un alone di bruno in cui muore il bianco ma che ancora non è nero (*Inf* XXV); né gli è sufficiente dire che, nell'aria nera del settimo cerchio, per scrutarlo i dannati socchiudono gli occhi, ma li raffronta a uomini che si guardano sotto una vaga luce lunare, o al vecchio sarto che infila l'ago nella cruna (*Inf* XV 21). Mandel'stam dedica molte pagine della sua *Conversazione* al realismo delle similitudini dantesche. Numerose sono le analogie con le conclusioni di Auerbach. Nel capitolo III, Mandel'stam trova un'efficace "segno concreto per definire l'istinto creatore di forme con il quale Dante accumula e fa slittare le sue terzine". Per sintetizzare la ricchezza delle similitudini del poema l'immagine più pregnante è quella di un poema-poliedro composto da tredicimila facce, opera di "api dotate di un geniale

intuito stereometrico"; capaci di rifinire tante piccole "facce" senza mai perdere di vista l'insieme. Le similitudini dantesche, come l'intera strumentazione retorica del poeta, sembrano nascere dal lavorio di queste api: l'intima geometria che le sostiene non porta a risultati "descrittivi" o "puramente figurativi"; ma esse "hanno sempre il concreto scopo di rendere l'immagine interna della struttura o della tensione."
É il caso del "vastissimo gruppo delle similitudini 'ornitologiche' - tutte queste lunghe carovane ora di cicogne, ora di gracchi, ora le classiche falangi militari delle rondini, ora l'anarchico e disordinato stormo dei corvi, incapace di mantenere la formazione chiusa romana": un nucleo di similitudini queste che rimandano al campo semantico del cammino, dell'istinto di pellegrinaggio, del viaggio proprio dell'esule Dante. Per Mandel'stam, l'ossessivo ruotare dell'immaginario del poeta sul viaggio, o sulle similitudini fluviali incentrate sull'Arno, rivelano la presenza, nel testo, dell'importo traumatico della perdita, la confessione, più vera di ogni autobiografia, dell'addio forzato alla patria, sofferta come espulsione dolorosa dall'Heimat: "Questo gruppo di similitudini, che mostra un'eccezionale ricchezza e vien giù gradualmente di terzina in terzina, conduce sempre a un insieme di cultura, patria e cittadinanza sedentaria, a un complesso politico e nazionale condizionato dagli spartiacque non meno che dalla portata e dalla direzione dei fiumi.". C'è in questo studio appassionato di Mandel'stam la presenza di un debito d'amore che prosegue fin dentro una ricerca non più saggistica ma poetica. Il caso dell'ampia similitudine del contadino che risale il pendio, mentre i moscerini d'acqua cedono il posto alle zanzare e vanno in un'unica danza con le lucciole, lungo la vallata (*Inf* XXVI vv. 25-42), è quello di una tarsia dantesca che finisce nelle maglie del processo creativo di Mandel'stam, diventando parte di uno smarrimento esistenziale pienamente novecentesco. Seguire questo travaso alchemico, da un testo medievale ad uno moderno, significa andare alla radice dell'inconscio del poeta; o, per citare Eliot, al dialogo fecondo tra talento individuale e tradizione artistica. La bellezza della scena dantesca, dove in un silenzio di vallata campestre si agita, inavvertito, un pulviscolo di moscerini d'acqua, cacciati dal ronzio di zanzare, si fissa nella memoria poetica di Mandel'stam. Riappare nella lirica *Minimo con minime ali*, proiettata dal poeta russo su uno sfondo cosmico, nel quale ruota la poesia, figlia del sole. Questo "corpicino" minimo è dotato di "minime ali", ma abbastanza forte da innalzarsi "nell'empireo" e lì brillare come "lente ustoria". Questo corpicino lanciato nel cosmo è il suono della voce umana, la sua esile traccia fisica: "un niente di zanzara" lanciato allo "zenith"; un sibilo di pianto che geme come scheggia nell'azzurro, subito coperto dal "fioco ronzare di càrabi". É il nudo silenzio della condizione umana. Ci passano dentro gli stellati mondi evocati da Bruno, Pascal e Galileo; il pensiero fingente di Leopardi che naufraga per un istante nel mare dell'essere e viene richiamato alla terra dallo stormire del vento. Mandel'stam lo impara leggendo Dante. Lo immagina come un silenzio allo zenith incrinato per un istante dal pianto poetico: elegia sfregata nell'aria con un minimo ronzio d'insetto, coperto da altri insetti che grideranno più forte. È questo il testo poetico mandel'stamiano che forse più di tutti condensa l'esperienza di assimilazione del realismo visionario, racchiuso da Dante nelle sue lenticolari similitudini.

V

Leggere il poema dantesco con l'ausilio degli strumenti scientifici, chimici, biologici e geologici, intrecciati alla linguistica, alla fonetica, alla composizione musicale. Era questo l'ideale di un'ermeneutica-Ermitage coltivato da Mandel''stam nella *Conversazione su Dante*. Accedere ai livelli profondi del testo poetico significa andare al fondo dell' "incessante metamorfosi del substrato di materia poetica, teso a conservare la propria unità e a cercar di penetrare all'interno di se stesso" (p. 83). Nelle architetture della *Commedia*, Mandel'stam cercava la chiave del poema-poliedro, calibrato sulla perfetta unità tra poesia e struttura. L'intuizione critica capace di unificare tutte le precedenti lo raggiunge lungo l'itinerario di esule e viene raccolto dal poeta direttamente sulla superficie della terra. La moglie Nadezda ci racconta che a Koktebel', in Crimea, tutti avevano la mania di raccogliere i ciottoli che la risacca spingeva sulla spiaggia. La pietra privilegiata di questo collezionismo *naif* erano le corniole. Nel villaggio, la corsa alla ricerca di queste pietre serpeggiava come passione comune, al limite della competizione. Un giorno, Nadezda e Osip camminano sulla spiaggia. Lui la segue in silenzio. Rimane indietro. Guarda ostinato i ciottoli sparsi sulla riva. Ma le sue tasche non si ingrossano di preziose corniole da mostrare durante il pranzo; si intestardisce a raccogliere certe pietre strane, anonime, scheggiate, più simili a scarti e residui che a tesori. La voce di Nadezda lo raggiunge: "Gettale, che te ne fai di quelle?". Lui non l'ascolta. Passano altri giorni, forse mesi. A Koktebel' i Mandel'stam riescono ad avere la carta e una risma di fogli grigi. Benedetto contrabbando! All'epoca dei loro pellegrinaggi da Leningrado a Mosca, tra Caucaso e Crimea, trovare la carta era un miracolo. Sulla carta grigia, simile probabilmente a quelle usate oggi per incartare alimenti, in una Crimea anni Trenta Osip comincia a dettare alla moglie la ***Conversazione su Dante***, intercalando il ritmo orale della stesura con litigi e insulti. Ad un certo punto, racconta Nadezda, arrivò la frase: "chiede apertamente consiglio". A chi? Proprio ai ciottoli di Koktebel': per penetrare la struttura della *Commedia*. "E tu che dicevi, gettali!…Ora hai capito a cosa mi servivano?".
A Koktebel' sappiamo che Mandl'stam passò settimane "d'assidua lettura dei poeti italiani".

Oltre a Dante, leggeva Petrarca, Ariosto e Tasso. Scrisse un ciclo di poesie dedicate all'autore dell'*Orlando furioso*. Dobbiamo arrivare all'ultimo capitolo della *Conversazione su Dante* per trovare, incuneato nel vivo del tessuto argomentativo, l'unica scheggia scopertamente autobiografica del saggio: "Le pietruzze del Mar Nero gettate a riva dall'alta marea mi sono state di non poco aiuto mentre veniva maturando la trama concettuale di questa mia conversazione. Con molta franchezza ho domandato consiglio ai calcedoni, alle corniole, ai gessi cristallini, agli spati, ai quarzi ecc. Ho compreso allora che la pietra è una specie di diario del tempo meteorologico, una specie di grumo meteorologico. La pietra non è altro che il tempo meteorologico stesso, sottratto allo spazio atmosferico e nascosto dentro lo spazio funzionale. Per comprendere questo, bisogna immaginarsi che tutti i cambiamenti geologici e le stesse dislocazioni geologiche si prestino benissimo a venir scomposti in elementi del tempo meteorologico. La meteorologia è, al riguardo, più primordiale della mineralogia, l'abbraccia, la bagna, le dona antichità e significato." (p. 143) E costruzione stratificata di pietra, di minuti cristalli, è, per Mandel'stam, il poema dantesco. Le metafore, le similitudini, lo snodarsi incatenato delle terzine, il corpo protomeccanico di Gerione, le coreografie di danze e canti del *Paradiso*; l'unità di luminismo, fonetica e fluidi, le architetture orchestrate in forme musicali, la volumetria conica dell'*Inferno*, sono strati, fasce testuali di una geologia minerale nella quale i singoli canti ed episodi si muovono come "cambiamenti geologici", "dislocazioni" suscettibili di altrettante infinite scomposizioni interpretative: "Leggere Dante è prima di tutto un lavoro interminabile, che a misura dei nostri successi ci allontana dalla meta. Se la prima lettura non dà che un po' di affanno e un sana spossatezza, per quelle successive munitevi d'un paio di scarponi svizzeri ben chiodati." Nasce da questo retroterra il terzo livello di lettura del poema dantesco: la cristallografia. Lo spunto arriva a Mandel'stam dalla scienza che studia la configurazione strutturale dei cristalli; la loro storia, la loro formazione; il segreto dei loro rabeschi. È questo il filtro critico che carsicamente corre dentro la Conversazione e unifica lettura fonetico-musicale e riflessione sul realismo dantesco. Penetrare nella cristallografia della *Commedia*: è questo l'obiettivo estremo dell'esegesi mandel'stamiana. Bucare la superficie testuale come fosse "pietra" significa accedere alle cristallizzazioni del 'tempo', ossia - fuor di metafora - alla combinazione delle terzine, poi dei canti, poi agli anelli di congiunzione degli episodi, poi ai monologhi. Dante fa della *Commedia* un poema di cristalli: scaglie luminescenti ritagliate dalla materia del vivente e collocate in uno "spazio funzionale", la cantica, luogo dove i canti si muovono come "cambiamenti geologici".

Accedere alle strutture profonde della cristallografia del poema significa, per Mandel'stam, ricostruire il "diario" del processo creativo di Dante, perché ogni grumo geo-testuale è strato composito: pellicola del tempo della scrittura. In questo senso, scrive il poeta russo in un altro passaggio, i "brogliacci di Dante, va da sé, non ci sono pervenuti. Noi non abbiamo la possibilità di lavorare sulla storia del testo. Ciò non implica, naturalmente, che non ci siano stati dei manoscritti ricoperti di scrittura e di correzioni e che il testo sia sgusciato fuori già pronto come Leda dall'uovo o come Pallade Atena dalla testa di Zeus. […] Da secoli, ormai, si scrive e si parla di Dante come se egli si fosse espresso direttamente su carta bollata.". Ma l'assenza di autografi danteschi e di varianti capaci di immetterci nel laboratorio del poeta non rimane cruccio e perdita; ma per Mandel'stam è "cosa che non ci riguarda". Anche se i "brogliacci" di Dante non ci soccorrono nella ricostruzione della storia e della formazione del testo, le scalpellature del "martelletto geologico" del lettore ci portano dentro il "diario" del testo: attraversare l'intera cristallografia della *Commedia* - come suono, luce, realismo, figure retoriche, invenzioni di rime ecc.- significa approdare ad un diario della funzione e del meccanismo poetico; ad un tipo particolare di sguardo sul mondo, nel quale il tempo non fugge, ma resiste abbracciato, conficcato come minima scheggia, nel corpo del testo. La cristallografia della scrittura poetica diventa, nel contempo, cristallografia del metodo critico, anch'esso diario di bordo di un tempo da lettori. Tempo di pagine piene di parole raccolte come calcedoni, corniole, spati, quarzi, depositati con pazienza nella bisaccia per essere ricongiunti nel secondo tempo della riflessione ermeneutica.

Mandel'stam ha trovato nella cristallografia l'elemento di raccordo, il medium capace di condurre a unità gli altri due livelli entro una cornice esegetica armonica, disposta nella libera forma della 'conversazione'. Una 'conversazione' lampeggiante di flussi di coscienza, di intuizioni, di collage di parole-minerali; di versi citati e di associazioni di linguaggi. E la conformazione dei cristalli è diventata tutt'uno con il "dire" del lettore critico. Mandel'stma ha configurato la *Conversazione su Dante*, la sua struttura interna, come un cristallo di rocca. Ha trasformato lo scavo della parola nel testo in un "martelletto geologico", capace di condurci "all'interno del cristallo di rocca", per mostrarci: "lo spazio di Aladino che vi è celato, il carattere di lampione, di lampada, di gocce pendenti da un lampadario, che è proprio delle stanze da pesci racchiuse in esso." Il lettore mandel'stamiano della *Commedia* deve camminare sul testo come un geologo su di un terreno di sabbia e rocce. Chinarsi a raccogliere un sasso, in assoluto silenzio. Imparare "le venature, l'opacità, la granulosità", la sovrapposizione di rocce; una coloritura, un deposito calcareo. E poi scegliere un punto nevralgico in cui conficcare il martelletto, in direzione di oscure vene profonde. Il finale della

Conversazione su Dante non è un confine chiuso. È anch'esso diario di un tempo, quello dell'interpretazione testuale, assimilabile ad un processo cristallografico aperto a infinite aggiunte. Da questa disponibilità illimitata all'ascolto del testo prende le mosse l'ammaestramento ad un'altra scienza: la "scienza della poesia". "Il lettore va messo al suo posto, e insieme a lui il critico che egli nutre. La critica, in quanto arbitraria interpretazione della poesia, non deve più esistere, deve cedere di fronte ad una obiettiva ricerca scientifica, alla scienza della poesia."

DAVIDE PUGNANA

Con questo ottimo saggio Davide Pugnana inizia la sua collaborazione con il CLSD e "Lunigiana Dantesca". Laureato in Storia dell'Arte, è un valente critico lunigianese che ha dimostrato con i suoi scritti alta competenza ed una giusta visione di insieme.

Osip Mandel'stam ci offre, grazie a Davide Pugnana, un'ottima occasione di riflessione.

Certo, una figura come quella di Mandel'stam è da inquadrare con molta attenzione. Se ci si ferma, infatti, alla ricerca nella poesia di Dante della sola magia del verso, si precipita di colpo in una sorta di matrice cabal-listica capace di seppellire di colpo l'intera struttura allegorica del Poema dell'Uomo,

Ma in Osip Mandel'stam, onestamente, c'è di più: il poeta russo crede fermamente che la critica, in quanto arbitraria interpretazione della poesia, non debba più esistere. Ebbene, Il concetto di "arbitrarietà della critica" piacerà senza dubbio a Rita Mascialino, il cui metodo – finora qui applicato essenzialmente alla Settima Arte – sarà presto oggetto di un vero e proprio manifesto culturale.

Non solo: secondo Mandel'-štam, Dante non è stato ancora veramente compreso: «*presi dalla terminologia teologica, dalla grammatica scolastica e dall'ignoranza allegorica, abbiamo perso di vista le danze sperimentali della Commedia dantesca, e abbiamo conferito a Dante una dignità conforme al modello di una scienza defunta, mentre la sua teologia era un vaso di dinamica*».

Quando si parla di "ignoranza allegorica è ben chiara la soddisfazione del CLSD. Basta pensare alla Via Dantis®.

Per Mandel'štam, Dante guarda sì alla cultura del passato, ma non certo per riproporla pedissequamente; piuttosto, egli se ne appropria per poi rielaborarla in profondità. Mandel'štam crede fortemente che Dante veda «*nella tradizione [...] non tanto il suo lato sacro, accecante, quanto un oggetto da valorizzare per mezzo di un ardente reportage e di una sperimentazione ap-passionata*».

Strano che un ebreo come lui non si sia avveduto del fatto che è così anche per il Cristo: attingendo alla primitiva ed incompiuta cultura veterotestamentaria, Gesù edifica un nuovo sistema che ha proiettato il mondo verso una prima fase della Modernità. Dante, non a caso scriba evangelico, nonostante l'ancor scarsa comprensione, ha proiettato il mondo verso la seconda fase. Ecco uno dei primi aforismi targati CLSD: «*Dante è la colonna del II Millennio dell'Era Volgare, come il Cristo lo è stato del I, con la sola differenza di prospettiva che mentre il Cristo trattando dell'Uomo, urlava il Divino, Dante, trattando del Divino, urlava l'Umanità*».

Ma il poeta russo fa una importante sottolineatura: «*Dante è stato scelto come tema di questa conversazione non perché io volessi concentrare l'attenzione su di lui con il sottinteso invito ad apprendere dai classici*», per cui ciò che l'esegeta vuol fare di Dante non è tanto un alto esponente della più profonda cultura occidentale, ma il grande anticipatore della Modernità.

Molto bene si è scritto a questo proposito che il Dante di Mandel'štam «*più che essere vicino a Platone e ad Aristotele (o a Tommaso d'Aquino e ai filosofi arabi), sembra prendere posto tra Eraclito e Nietzsche*»

[Gianluca Venturini, http://www.lachiavedisophia.com/blog/un-poeta-eracliteo-mandelstam-legge-dante/].

Ebbene, non può che farci piacere sentire parlare di Modernità dantesca, dato che il CLSD fa principiare l'Evo attuale al 1300, quando fa la sua comparsa sul palcoscenico della Storia nientemeno che la *Divina Commedia*, ma è un piacere sentire citato anche Nietzsche, un autore a noi assai caro al pari di altri giganti nordici come Ildegarda di Bingen, Immanuel Kant e Benedetto XVI. Vuol proprio dire che qui siamo sulla strada giusta.

M. M.

«*E sopra il bosco quando fa sera*
s'alza una luna di rame;
perché mai così poca musica,
perché mai un tale silenzio?»

[Osip Mandel'stam, da *Kamen*]

VII
TEOLOGICA

A cura di
MARIA ADELAIDE PETRILLO

«In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio»
(Giovanni, I 1)

LE GRANDI SANTE DEL MEDIOEVO: CHIARA D'ASSISI

Chiara Scifi nasce ad Assisi nel 1193 (o 1194) dalla nobile famiglia degli Offreducci. Sua madre, prima del parto, mentre è raccolta i preghiera, ottiene la rassicurazione che la figlia che nascerà sarà portatrice di luce. *"Donna non temere, perché felicemente partorirai una chiara luce che illuminerà il mondo".* Così la piccola sarà chiamata Chiara.
Crescendo, la bambina mostrerà subito la sua indole generosa ed invierà il cibo destinato a lei, ai piccoli orfani; indosserà di nascosto un piccolo cilicio (strumento di tortura e di penitenza) sotto gli abiti preziosi. Il padre avrebbe voluto destinarla ad un ricco matrimonio, ma lei offrì al Signore la sua verginità. La fama di Francesco e delle sue virtù è in quel tempo sempre più vasta, così Chiara desidera vederlo e ascoltarlo. Anche Francesco ha sentito parlare delle virtù della ragazzina e desidera conoscerla. Chiara si reca di nascosto ad incontrarlo e ne fa subito la sua guida spirituale. Nella notte della Domenica delle Palme, il 18 marzo del 1212 accompagnata da Pacifica di Guelfuccio, Chiara fugge dalla casa paterna da una porta che non veniva usata da tempo e raggiunge Francesco e i suoi frati minori, presso la Porziuncola.
Francesco stesso le taglierà i capelli consacrandola alla penitenza e le farà indossare un semplice saio francescano.

Reliquia dei capelli di Chiara

La famiglia non accetta questa scelta e ricorre ad ogni mezzo pur di ricondurla a casa, ma lei scopre il suo capo rasato e rifiuta con coraggio di rinnegare la sua scelta affermando che niente potrà mai strapparla dal servizio di Cristo. Dapprima troverà rifugio a Bastia Umbra, presso il ramo femminile dei Benedettini (qui la raggiungerà la sorella Agnese), poi si trasferirà presso la chiesa di San Damiano che Francesco aveva restaurato. La raggiungono anche la sorella Beatrice e la madre Ortolana. Ben presto tante donne di ogni età si uniscono a lei, aumentando costantemente di numero e verranno indicate come "Damianite". Francesco le indicherà come "Povere dame", in seguito saranno denominate "Clarisse".

A san Damiano Chiara sarà badessa e resterà quarantadue anni, ventinove dei quali costretta all'immobilità, anche se non è chiaro da quale malattia fosse affetta. Forse una paraplegia alla quale Dacia Maraini attribuisce un valore simbolico" *«La malattia di Chiara* – dice la scrittrice – *resta per me un vero mistero. Che cosa aveva? Perché non riusciva a camminare? Nessuno storico ha saputo dirlo. Non voglio fare della facile psicologia,ma c'è qualcosa di dolorosamente simbolico in quella paralisi motoria, quasi che volesse esprimere la protesta alla rovescia di un corpo a cui viene impedito di camminare, di uscire e di portare in giro la parola di Cristo ».*

"*Molte donne d'ogni parte accorrono all'odore dei suoi profumi (...) la novità di questi fatti si sparge nel mondo intero, ovunque le anime si consacrano a Cristo".*

Fra le tante figure che hanno ricevuto l'onore degli altari ricordiamo le beate Elena Enselmini, Filippa Mareri, Salomea di Cracovia, principessa di Galizia che introduce le clarisse in Polonia, Margherita Colonna, Cunegonda, principessa di Cracovia, clarissa dal 1279, sua sorella Iolanda e Mattia Lazzarei. Caterina da Bologna, santa Eustochia da Messina, santa Agnese di Boemia e molte altre. tutte di sangue reale o nobili.
Dante nel terzo Canto del *Paradiso* incontrerà Piccarda Donati, rapita dal fratello dal monastero delle Clarisse. Piccarda dice che Santa Chiara si trova in un cielo più alto:

«Perfetta vita e alto merto inciela/
donna più su», mi disse, «a la cui norma/
nel vostro mondo giù si veste e vela/ [...]

Chiara mantenne sempre un profondo legame con Francesco, ma non fu mai sottomessa a lui. Una volta il poverello le inviò cinque giovani desiderose di entrare tra le novizie. Chiara ne accettò quattro, ma una la respinse dicendo a Francesco che la ragazza non sarebbe riuscita a perseverare nella sua scelta. Come Francesco, Chiara amava gli animali, specialmente i gatti. Un episodio è narrato nelle carte del processo di canonizzazione. Si racconta di una "sora gattuccia" alla quale la santa era affezionata e che dormiva ai piedi del suo letto, ripagandola con fedeltà e premure. Un giorno Chiara aveva bisogno di una "tovagliola", ma era da sola e inferma nel suo letto; allora la gatta si mise a tirare e trascinare la tovaglietta, ma la santa la rimproverò perché la trascinava per terra. La gatta comprese e si avvolse nella tovagliola, portandola fino a lei.

Francesco indicò a Chiara una prima regola "E prego voi, mie signore, e vi consiglio che viviate sempre in questa santissima vita e povertà." Ecco i cardini imprescindibili della vita delle Clarisse: il legame con Francesco e la sua fraternità e l'assoluta povertà. Il IV Concilio Lateranense non permetteva di concepire nuove Regole in quel momento storico. La lotta fu molto dura, ma Chiara, poi, arrivò ad essere la prima donna della storia a scrivere una Regola che fu riconosciuta a due giorni dalla sua morte.

Alla base della forma di vita di santa Chiara è l'esperienza dell'umiltà e della povertà del Figlio di Dio, il messaggio evangelico del «perdere la propria vita» (Mt. 10, 39) sui passi di Cristo e della sua Madre poverella. Un retrocedere di sé, di fronte a un «dono» di grazia, la stessa di san Francesco: «la grazia di fare penitenza… vivendo secondo la perfezione del santo Vangelo» (*Regola* c. VI 1.3).

La Regola di santa Chiara è suddivisa in 12 capitoli. Proprio al centro di questo documento è collocato il cuore dell'esperienza di Chiara e delle sue sorelle, il capitolo 6, a cui le Fonti Francescane danno il titolo: "*Del non avere possessi*". La santa indica come deve essere vissuta l'altissima povertà scelta ed abbracciata da Francesco, ma mentre quest'ultimo la vive nel mondo, Chiara la fa sua nelle dimensioni limitate della clausura. (*dalla regola delle Clarisse urbaniste, che si rifanno al riconoscimento di Papa Urbano IV)*

La novità dirompente e sconvolgente per la Chiesa di quel tempo fu proprio la radicalità nel modo di vivere questa povertà: Chiara sceglie infatti di «*non ricevere o avere possessi o proprietà» (RsC 6,12: FF 2791).* In quel tempo i Monasteri avevano grandi proprietà e permettevano alle monache un alto tenore di vita e sicurezza, ma Chiara ha una incondizionata fiducia nella Divina Provvidenza. La Chiesa si manifestava prudente su questa scelta, ma lei, con la caparbietà che la contraddistingue, ottiene finalmente il "*privilegio della povertà"* . Tutto il patrimonio da lei avuto in dote fu donato ai poveri.

E come sostenersi in questa altissima povertà? Attraverso «*la grazia di lavorare*» (RsC 7,1: FF 2792), con «*un lavoro che sia onesto e di comune utilità*» che però non estingua «*lo spirito della santa orazione e devozione, al quale tutte le altre cose temporali devono servire»* (RsC 7,2: FF 2792). E poi «*mandino con fiducia per l'elemosina… perché il Signore per noi si fece povero in questo mondo» (RsC* 8,2-3: FF 2795).

E, accanto a questa, l'altra grazia, ugualmente evangelica e francescana della fraternità, anch'essa «dono», in cui non più il singolo, ma l'intero gruppo fa esperienza dell'amore che comunica e stringe, in un'unica vita, quanti da Dio sono nati.

La particolarità di Chiara è una vocazione contemplativa, sebbene ella desiderasse portare l'annuncio evangelico, fu "costretta" a vivere in clausura. Non fu però mai sola, visse una spiritualità genuina, profonda, ebbe l'affetto sincero delle sue consorelle. Dall'insieme degli scritti si deduce che una scelta così determinante come la clausura non significa separazione dal mondo in senso ascetico, ma forma di vita evangelica vissuta nel nascondimento, una scelta esistenziale soprattutto contemplativa. Dunque preghiera, contemplazione, lavoro.

La tradizione popolare le attribuisce un gran numero di miracoli. Ricordiamo quello dei pani: c'era in monastero un solo pane, ma quando viene tagliato, ce n'è una porzione abbondante per tutte. Il miracolo del "vasello" d'olio vuoto, che fu ritrovato colmo fino all'orlo. Inoltre si racconta della guarigione di un pazzo furioso, di un epilettico, la liberazione della città dai lupi…

Assai famoso il suo intervento contro i Saraceni assetati di sangue cristiano, che entrano nel chiostro del Monastero. Chiara prende l'ostensorio e la luce accecante che si sprigiona dall'ostia consacrata, li mette in fuga. La

voce del Signore la rassicura: "*Io vi custodirò sempre*."

Quello delle Clarisse è un movimento religioso femminile che si esprime unitariamente pur con diversità di espressioni, in tutta l'Europa. È dunque un fenomeno dalle dimensioni europee.

Tonaca e mantello di Chiara

La dolcezza unitamente alla fermezza di carattere, il modo di governare la sua comunità con la massima carità e avvedutezza, le procurano la stima dei papi che si recano a visitarla. Innocenzo IV in persona si recherà a San Damiano per portarle la benedizione e consegnarle la bolla papale che conferma la sua Regola, approvata alla vigilia della sua morte. Alla fine della sua vita, le sorelle la sentono pronunciare questo inno al Signore:

"Va' secura in pace, però che haverai bona scorta, perochè quello che te creò innanti te santificò, et poi che te creò mise in te lo Spiritu Sancto; et sempre te ha guardata como la matre lo suo figliolo lo quale ama". Et agionse: "Tu, Signore, sij benedecto, lo quale me hai creata" (Processo di canonizzazione, terza testimonia, sora Philippa).

Il giorno dopo, l'11 agosto 1253, Chiara muore. Il papa vuole cantare per lei non l'ufficio dei morti ma quello festivo delle vergini. Il suo corpo viene sepolto a San Giorgio ed in seguito trasferito nella chiesa che porta il suo nome. Nonostante l'intenzione di Innocenzo IV sia stata quella di canonizzarla subito dopo la morte, si giungerà alla bolla di canonizzazione due anni dopo, nell'autunno del 1255, e la dichiarerà santa papa Alessandro IV.

Dal suo testamento spirituale traspare una straordinaria dolcezza ed un grande amore materno per le consorelle.

I Monasteri delle Clarisse si svilupperanno dovunque e tante monache moriranno martiri: nel 1289, cadendo Tripoli sotto il potere del sultano d'Egitto, furono sacrificate tutte le religiose della comunità del luogo, martiri della fede e della castità. Due anni più tardi la stessa sorte ebbero le settanta clarisse di un'altra comunità missionaria in Tolemaide: tutte, seguendo l'esempio dell'abbadessa, si erano sfregiate orribilmente il volto per salvare il tesoro della verginità.

Santa Chiara si festeggia l'undici Agosto ed è la protettrice delle telecomunicazioni e della televisione. La T.V. è chiamata a "chiarire" ed "illuminare" proprio secondo l'etimologia del nome "Chiara". Si racconta inoltre che il giorno di Natale, nella messa servita da Francesco, non c'era Chiara, poiché era costretta a letto a causa della sua infermità. Lei avrebbe voluto essere presente per partecipare alla celebrazione. Le cronache raccontano che le apparve sul muro una visione della messa (proprio come in uno schermo) e al momento della comunione le si presentò innanzi un angelo che le diede la possibilità di comunicarsi all'ostia consacrata.

BIBLIOGRAFIA

Regola stilata da Santa Chiara: traduzione e note di Feliciano Olgiati ed. Messaggero Padova

TOMMASO DA CELANO, *La leggenda di Santa Chiara Vergine*, scritta su commissione di Papa Alessandro IV ed. Paoline, 2015

Scritti e fonti biografiche di Chiara d'Assisi, da «Fonti Francescane» ed. Messaggero Padova

CHIARA FRUGONI, *Una solitudine abitata*, Ed. Laterza, 2006

DACIA MARAINI, *Chiara d'Assisi: elogio della disobbedienza*, Rizzoli, 2013.

VIII
OTIUM

I 100 ANNI DI VITTORIO VETTORI

SINTESI BIOGRAFICA

Vittorio Vettori, considerato dalla critica internazionale "*ultimo umanista del secolo breve*", amava definirsi "uomo incartato" per lenire con gustosa ironia toscana lo sconforto degli studiosi e dei laureandi che avrebbero voluto concentrare (cosa pressoché impossibile) la sua opera letteraria, oltre 200 titoli di confluenza e intersecazione tra filosofia, storia, letteratura, riproposti e tradotti in diverse lingue.
Nonostante però la sua "inafferrabilità di vorace animale letterario" come diceva di lui l'illustre filosofo del diritto Francesco Mercadante, prefatore di due suoi libri tra i più importanti, "*Diario apocrifo di Aldo Moro prigioniero*" e "*L'uomo bipolare e triunitario*", egli lasciava trasparire dal corpo, dalla voce, dalle sue grandi mani, la potenza della sua anima francescanamente diffusa e profusa nella rovente luce del suo intelletto proiettato dialogicamente verso *l'altro*.
Negli interstizi dell'importante archivio umano che fu Vettori, si intravedono tuttora (fascino della ricordanza) i tratti psicosomatici che illuminano il volto della sua anima e configurano nitidamente la sua identità di intellettuale militante cosmopolita.
Per storicizzare il suo tempo vitale durato 84 anni, va detto che Vittorio Vettori, nato il 24 dicembre del 1920 a Castel San Niccolò in Casentino, ove il primarno battezza la Toscana all'ombra della Verna e canta forte nelle mani degli scalpellini di Strada, levigando la loro indole rocciosa, apparteneva alla ferrea generazione di Giovanni Paolo II, Carlo Azeglio Ciampi, Enzo Biagi, Fedora Barbieri, Mauro Ferri, Giorgio Bocca e Cesare Cases e più strettamente a quella dell'amico e fratello di idee Geno Pampaloni, con cui condivise le scelte preferenziali di Pavese, Silone e Giaime Pintor, filtrando in prima persona la coscienza intellettuale del Novecento, un secolo straordinario nelle sue tensioni e nelle sue contraddizioni, per essere lui stesso un uomo "ponte", ovverosia un Caronte del pensiero verso il mare aperto del Duemila.
L'intenso percorso esistenziale di Vittorio Vettori è stato costellato di importanti presenze che hanno arricchito la sua capacità di assimilazione e confronto intellettuale, sviluppando la propria naturale predisposizione a un sincretismo culturale cosmo centrico intrinsecamente *creaturale*. Su questo versante sono stati significativi i suoi rapporti con Giuseppe Prezzolini, Piero Bargellini, Mircea Eliade, Ernest Jünger, Paul Ricoeur, Sedar Senghor, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Piero Scanziani e altri grandi del secolo scorso.
Infine, l'elemento che denota maggiormente l'impianto umanistico di Vettori e rende evidente la sua appassionata e ragionata vastità culturale è indubbiamente la sua capacità di "critica contestuale", una caratteristica non comune, che lo porta a incentrare il pensiero critico nella sua totalità storica, letteraria, filosofica, politica e sociale, confermando l'interezza ontologica dell'uomo, senza frammentazioni o disgiunzioni, attraverso una visione analitica in grado di scoprire il tessuto del testo all'interno di un arazzo umano completo perché unitario nelle sue diversificazioni.
Il tutto però sempre sul piano del dialogo formativo-informativo, soprattutto con le nuove generazioni, potenziali artefici, secondo Vettori, di un nuovo Rinascimento.
Doveroso citare Dante come il Virgilio esistenziale di Vittorio Vettori, l'amoroso soggetto letterario di innumerevoli e originalissimi studi che hanno varcato le frontiere accreditandogli un crescente prestigio internazionale, ratificato dal suo doppio ruolo di direttore-fondatore della *Lectura Dantis Internazionale* e ambasciatore del magistero dantesco nel mondo.
Fissati, seppur brevemente, i punti cardinali della personalità di Vettori, entriamo nel vivo della sua opera multipla, seguendo in partenza l'indirizzo biografico tracciato sinteticamente dal noto critico Renzo Frattarolo (*Vittorio Vettori*, Bibliotechina della "Rassegna di Cultura e Vita Scolastica", Roma 1970).
Vittorio Vettori approdato alla vita fra le due guerre, lottò per divenire se stesso. Scrittore, presidente dell'Accademia Pisana dell'Arte-sodalizio dell'Ussero, Segretario generale dell'Associazione «Amici della Rassegna di Cultura e Vita Scolastica», fu «*membre d'honneur*» della Société libre de poésie di Parigi ed esimio direttore della pagina letteraria de «Il Telegrafo» di Livorno e della «Biblioteca dell'Ussero» di Pisa. Tra i giornali e le riviste cui collaborò: «Il Tempo», «Il Piccolo», «Il Veltro», «Ausonia», «Persona», «Cultura e scuola», «Dialoghi», «Rassegna di Cultura e Vita Scolastica»; tra le sue innumerevoli pubblicazioni emergono alla memoria:
Saggistica e storiografia: *Pagine di antifazione*, Firenze, Alvernia, 1950; *Tempo di conversione*, ibid., 1950; *Benedetto Croce e gli studi contemporanei d'estetica e storia*, Firenze, Universitaria, 1951; *Giovanni Gentile*, Firenze, La Fenice, 1954; *Grandezza e attualità del Manzoni*, Firenze, «Città di vita», 1955; Quattro saggi di critica strutturale, Pisa, Giardini, 1958; *Riviste italiane del Novecento*, Roma, Gismondi, 1958; *La nostra civiltà letteraria*,

Pisa, Giardini, 1969; *Critica e fede*, ibid., 1962; *Tre commenti danteschi e un discorso*, ibid., 1962; *Storia di Dante*, Livorno, Seit, 1965; *Dante in noi*, Pisa, Giardini, 1965; *Giovanni Gentile e il suo tempo*, Roma, Ed. Italiana, 1966, due volumi Nuova Edizione, in tre volumi Ersi, Roma, 1970-73; *Giovanni Papini*, Torino, Borla, 1967; *Difesa dell'elzeviro*, Pisa, Giardini, 1968; *Io sottoscritto*, ibid., 1970; *B. Croce e il rinnovamento della cultura nell'Italia del Novecento*, Roma, ERSI, 3 voll., 1970. Per la collana «Orientamenti culturali», di Marzorati ha pubblicato i «profili» di *R. Fucini, A. Aniante, L. Viani, S. Slataper*; per lo stesso editore ha curato "maestro Dante", 1962 *Letture dell'Inferno*, 1963; *Letture del Purgatorio*, 1965; *Letture del Paradiso*, 1970. Delle opere di poesia si ricordano: *Poesia a Campaldino*, Pisa, Libreria dei Cavalieri, 1950; *Dopoguerra e altri versi*, Firenze, Cinzia, 1958; *Liriche ed epigrammi*, Pisa, Giardini, 1962; *Acquadarno*, Siena, Maia, 1965; *Terra di luna e altre poesie*, Pisa, Giardini, 1970. Di notevole sottigliezza critica, infine, la *Storia letteraria della civiltà italiana* e *Questa nostra letteratura*, entrambe pubblicate da Giardini di Pisa nel 1969. Al suo attivo, anche una antologia della rivista «Primato» per l'editore Stefano De Luca, Roma, 1968:

"Critico smaliziato di tagliente dialettica, Vettori ci si mostra oltre il tempo, poeta di chiara, elegante, calda serenità; per generosità di fantasia, leggerezza di musica, carica di umanità; la sua poesia sfiora e illumina cose e sentimenti al loro sommo, con ritorni di memorie che spesso si risolvono in trasparenti e assorte atmosfere di intensa modulazione. Le sue raccolte di spaziata apertura, sono oltretutto una messa a fuoco delle sue sostanziali qualità, doni e virtù, di uno scrittore che vuol chiarire a se medesimo e scoprire a ogni riflesso, il proprio linguaggio, di solida perspicuità e vivezza con versi che sono il capitolo conclusivo di una cultura che ha dietro di sé un'esperienza morale di eccezionale esemplarità; versi che cercano un varco dalle rimembranze alla speranza, una liberazione dalle usuali strutture espressive, dai modi di ricerca, dal gusto epigrafico, dalla esasperazione sinfonica d'altri poeti d'oggi, e resi inconfondibili dal guardare lontano e profondo; che è abito naturale del Vettori. Così la sua prospettiva di pensiero classico-contemporaneo rende autentico il suo essere poeta, poeta che in sottintesa polemica contro le contraffazioni di certa scrittura malamente disposta entro le formule sperimentali di alcuni filoni di una certa avanguardia amorfa, non si lascia tentare dalla retorica dell'accettazione e della ripetizione passiva dei "sillabari" di moda, ma percorrere una strada sua, più lunga che dona alla sua poesia forza di suggestione emblematica. Voglio dire che la sua densità è il classicismo stemperato ad ogni pagina con intatta misura d'ispirazione primordiale, ispirazione sempre fedele al fatto letterario che è insitamente certezza di una verità raggiunta e cifrata. E vi si nota, accanto all'antica pietas l'animazione di una fantasia più cara di qualunque fervore di studio, e che gli fa scrivere canti di indicibile bellezza, come in quel quadernetto di Grecia (1963) che leggiamo in Acquadarno, ove più si manifesta, oltre la mera invenzione e lo stupore della parola, l'arte del Vettori delicatamente certa di sé nei ricordi e nella verità segreta di commozione e di amore; o come in Terradiluna dove una innocenza di memoria si fa sempre più aperta confessione e testimonianza d'uomo, alleggerita, d'ogni pesantezza storica. Qui nessuna ostentazione di cifra poetica ma solo un nitore di realizzazione lirica assai probante, dove la pitturad'ambiente s'inserisce per così dire nel segmento spirituale che la poesia vuole e sa esprimere. Vi si aggiunga la profonda spinta emotiva e, fuori d'ogni compiacenza estetizzante, la decantazione della parola che il poeta avalla con rigorismo di metodo: un rigorismo che è nel fondo e nella qualità della sua poesia e che più che in una ricerca stilistica di fervida e precisa educazione letteraria, come Vettori può giustamente vantare, si identifica in un rifluire libero e aperto di motivi, in una ispirazione mordente di legamenti linguistici e in una pregnante azzardata ironia, come accade in una pur gustosa "sanguinetiana". Ma piace più porre l'accento su altri capitoli di questo "pamphilet" dove più profondo lo scavo delle immagini e delle analogie di chiarificata persuasione morale, e più legata ancora a fatti dell'anima la sua voce scorre in una continuità di forte e pulita attrazione, anche se lievemente esclamativa può risuonare nel ricomporsi e saldarsi, là dove più bruciante di ricercatezza è il verso, scandito, tuttavia, con moderna pienezza nel preminente lievito della parola".

Dal 1970 al 2000 il lavoro culturale di Vittorio Vettori si fa più intenso. Così, nel 1970 celebra attivamente i suoi primi cinquant'anni, con sette pubblicazioni, tre delle quali compaiono col dovuto rilievo nel consuntivo necessariamente parziale di Frattarolo.
Aggiungeremo qui di seguito le altre quattro, a testimonianza di una pluralità di interessi e codici linguistici nuovi: "*El mensaje europeo de F. Nietzsche*", Istituto de estudios politicos, Madrid; "*Dante and Macchiavelli in Today's Technological Civilization*", Italia Quarterly, Los Angeles, "*Remembrance and other poems*", Giardini, Pisa, "*B. Tecchi nella letteratura italiana del Novecento*", Bibliotechina della Rassegna di cultura e vita scolastica, Roma.
Certo è che, inoltrandosi oltre la soglia della cinquantina, lo scrittore casentinese non accusa stanchezza e conserva il garbo della parola nell'ambito del ritmo e dello stile.
Il ritmo è quello di una lavorazione letteraria multipla e ininterrotta, tanto vero che la produzione del periodo 1970-2000, in confronto con quella precedente,

risulta, altrettanto varia e orientata in più direzioni (saggistica, poesia, prosa), nello stesso tempo anche assai più ricca e abbondante.
Lo stile è pur sempre coerente con l'originario impegno di assoluta indipendenza dal dogmatismo ideologico e da ogni centro di potere, per cui, nel rifiuto della consueta corsa al successo, lo scrittore non esita a dichiararsi, tra orgoglio e ironia, "autore di largo insuccesso".
Del 1971 sono i "*Petits poèms grecs*", pubblicati a Parigi nel testo francese di Javier Lovreglio, con una nota introduttiva del grande italianista André Pézard, e la nuova raccolta poetica "*Tra il lusco e il brusco*", cui seguiranno nel biennio 1972-1973 rispettivamente "*Catullo: sesso e amore*" (Ceschina, Milano) e il poemetto "*E questi visi che prima non c'erano?*" (Libretti di Malaria, Pisa).
Intensa anche l'attività del saggista: "*Carducci e dopo*" (Dante Alighieri, Roma, 1971), "*Mazzini o del futuro*" (L'Airone, Capua, 1972) cui seguirà tre anni dopo, sempre presso l'Airone, il "*Petrarca e Boccaccio*", e poi "*El sueno europeo de T. Masaryk*" (Istituto de estudios politicos, Madrid, 1973), "*Profezia del dissenso*" (Giardini, Pisa, 1974), fino ai due volumi "*Il mestiere di leggere*" e "*Gramsci e noi davanti al Duemila*" editi rispettivamente nel 1976 e nel 1977 dalla Ila Palma di Palermo e San Paolo.
Del 1973 è il primo romanzo di Vettori, "*L'amico del Machia*" (Cappelli, Bologna) cui sarà assegnato il Premio Internazionale Fides 1974 a Pescara e che sarà seguito nel corso degli anni da altri sei romanzi: "*Diario apòcrifo di Aldo Moro prigioniero*", Ila Palma, Palermo-San Paolo, 1982; "*L'oro dei vinti*", Volpe, Roma, 1983 "*Il Vangelo degli etruschi*", Spes, Milazzo, 1985 "Sulla via dell'Arcangelo", Franco Cesati, Firenze, 1993 "*Diario segreto del Patriarca*", Santi Quaranta, Treviso, 1993 "*Io, Pio XIII*", Spirali-Vel, Milano, 2001.
Parallelamente ai libri di narrativa, sarà opportuno ricordare gli originalissimi scritti odeporici, a cominciare dal suo "*Amoroso viaggio in terra francescana: itinerario casentinese illustrato*", fatto insieme a Piero Bargellini, eccellente compagno di quel viaggio letterario, scritto e vissuto in due ("*All'insegna di Alvernia*", Firenze, 1994).
All' "*Amoroso viaggio*" il Vettori diede seguito con una preziosa "*Guida del Casentino*" (Pleion-Bietti, Milano, 1958) e più tardi con altri libri di maggior densità, come "*Ezra Pound e il senso dell'America*" (ERSI, Roma, 1975), "*Cronache dell'Europa*" (Ligeria, Lamezia Terme, 1985), "*Korakuen: consuntivo e cronache di un viaggio in Giappone*" (Ila Palma, Palermo-San Paolo, 1993).
Per la loro naturale prossimità alla narrativa, si distinguono anche da una parte i "dialoghi" e dall'altra i "ritratti letterali" di Vettori: riuniti i primi, in numero di sei, pubblicati da SP 44, Firenze, sotto la rubrica dialoghi danteschi, nei primi anni Novanta; sparsi invece, i secondi, in numerosi libri e libretti, da "*Il testamento letterario di Manara Valgimigli*" (Spes, Milazzo, 1979) a "*Pirandello europeo*" (Edizioni di Sintesi, Palermo, 1980) da "*D'Annunzio e il mito del Superuomo*" (casa del Landino, Castello di Borgo alla Collina, 1981) a "*Soffici novatore*" (Società Leonardo da Vinci, Firenze, 1981), da "*Un inventore di miti: Ernesto Galeffi*", Ila Palma ed. Palermo-San Paolo, 1987) a "*Dino Campana oggi*" (Accademia Petrarca, Arezzo, 1987), da "*Dalla parte di Frate Sole*" (Spes, Milazzo, 1987) a "*Testimonianze d'Europa*", (Elvetica, Chiasso, 1990: trad. inglese "*A man for Europe*, Eureka, London, 1990), da "*Le mani del cuore: poesia e umanità di D. M. Turoldo*" (SP 44, Firenze, 1992) a "*Dieci toscani e mezzo*" (ibidem 1995), da "*Difesa dell'elzeviro*" (Giardini, Pisa, 1968) a "*Giuseppe Prezzolini oggi*" (Leonardo Da Vinci, Firenze, 1987), da "*V. M. Rippo: un poeta alle frontiere del tempo*" (Dante Alighieri, Salerno, 1987) a "*Conversazione con J.L. Borges e altri incontri di poesia*" (Curtis, Pisa, 1978), da "*Giacomo Noventa a Maritan e Dante*" (Università degli Studi, Lecce, 1990) ai due volumi "spiraliani" "*Dalla parte del Papa*" e "*Roma contro Roma*" (Spirali-Vel, Milano, 1990-1991), da "*Gioacchino Volpe a cento anni dalla nascita*" (Giovanni Volpe, Roma, 1977) a "*Giovanni Spadolini. Un fiorentino di 'parte' dantesca*" (M. Baroni Editore, Viareggio, 1998) a "*Il centauro e la Sfinge*" (ibidem, 1998).
Sempre la bibliografia del Vettori, nel suo costante intersecarsi col fervido e animoso vissuto dello scrittore, si alimenta di biografia. E se il bilancio di Renzo Frattarolo si era fermato al 1970, non si può non tener conto per gli anni immediatamente successivi di alcune incisive novità personali. Nel 1972 lo scrittore dà vita a una nuova rivista, intitolata "Revisione" e destinata nello spazio di un quindicennio, anche col decisivo contributo direttivo redazionale di scrittori di prestigio come, Diego Fabbri, Mario Pomilio, Bino Sanminiatelli oltre a Mircea Eliade, Vintila Horia, Giuseppe Rovella, Piero Scanziani, a convogliare in un movimento di pensiero concentratosi presso l'Istituto Superiore per l'Aggiornamento Culturale con sedi a Firenze, Palermo e Venezia.
Nel 1977, Vettori si congeda simultaneamente da Pisa e dall'insegnamento per trasferirsi a Firenze e proseguire il suo cammino sulla parola scritta e sognata.
Nel 1978, pur conservando i suoi stretti rapporti con la pisana Accademia dell'Ussero di cui fu nominato nel frattempo Presidente onorario, assume anche la presidenza dell'Accademia Casentinese, insediata nell'antica ed illustre Casa del Landino sul ciglio della stupenda collina affacciata su Campaldino e sul Castello di Poppi, con sullo sfondo il profilo della Verna severa.
Gli ultimi libri "pisani" di Vettori, affidati alla Biblioteca dell'Ussero prima della sua partenza, sono un progetto di nuova scuola, "*Ritrovarsi a*

Scuola viva", Giardini, Pisa, 1977, e un assaggio, tra speranza e desiderio, di nuova poesia "*La mente futura*" (ibidem, 1977), dove alla poesia viene riconosciuto il diritto-dovere di far da guida alla vita.
È un momento alto della poetica vettoriana, rappresentata da quella che dopo "*Acquadarno*" è la secon-da delle sue antologie poetiche, "*Una lunga gioventù*" (Rebellato, Venezia, 1981) e da una serie di persuasive testimonianze liriche originali e felicemente tradotte in altre lingue come da un lato "*Contropianto in morte di Ugo Fasolo*" (Accademia Casentinese, Borgo alla Collina, 1982), "*Uxoria*" (IPL, Mila-no, 1988), "*Eleusis*" (del 1989 Nardini, Firenze, da cui ne venne fuori un anno dopo, l'omonima rivista), "*Ultrasera*" (ibidem, 1990), "*Dal cuor del cuore*" (ibidem, 1993), e dall'altro lato "*Gedichte*" (Elvetica, Chiasso, 1985) e "*Poiemata*" (Boreioelladikà, Salonicco, 1986), fino a "*La notte e il giorno*" (SP 44, Firenze, 1993), il libro della *nuzialità* dialettica e affettiva scritto con la poetessa boliviana Ruth Cárdenas scesa dalle Ande al suo cuore per *essere in due*. Un rapporto straordinario di confronto e sintesi, determinante nell'ultimo scorcio della sua vita, "*Nessuno e dintorni*" (ibidem, 1995), "*Il Signore dei Post*" (Guido Miano, Milano, 1999).
Non si può non osservare a questo punto la concomitanza della fioritura letteraria di Vettori con la fondazione della "Libera Università Paneuropea" e la donazione di oltre 30000 volumi della propria biblioteca al Comune di Poppi ad uso formativo delle nuove generazioni. In questo stesso tratto assunse la presidenza della Giuria Letteraria del Premio Firenze, collegato al progetto 1999-2000 Firenze città di vita promosso dal *Centro Culturale Firenze-Europa Mario Conti* insieme alle celebri *Giubbe Rosse* di Fiorenzo Smalzi e Massimo Mori, ritornate allora a nuovo splendore.
Che dire di più? Nell'arco di sette anni, dal 1984 al 1991, si succedono due libri dello scrittore non ancora ricordati in questa breve rassegna ricognitiva, nei quali si condensa quello che potremmo chiamare il Vettori-pensiero, inteso nella sua intrinseca traiettoria progettuale.
I libri in questione sono: il "*Dante in cielo*" (Thule, Palermo, 1984), dove l'importanza normativa attribuita al *poema sacro* è la medesima che gli sarà riconosciuta più tardi da Harold Bloom in "*The western Canon*", 1994 New York - San Diego - London, trad. italiana "*Il canone occidentale*" Bompiani, Milano, 1996, con l'inequivocabile definizione di *Terzo Testamento per il Terzo Millennio*, e "*L'uomo bipolare e triunitario - Verso un nuovo umanesimo esteso alla misura dell'umanità*" con l'introduzione di Francesco Mercadante, Solfanelli, Chieti, 1991, dove parimenti, secondo l'eccellente autore dell'introduzione, ci troviamo di fronte a un ardito programma antropologico da Terzo Millennio. In questo capitolo meriterebbero un discorso complesso e approfondito l'importante epistolare con Giuseppe Prezzolini, i suoi studi leopardiani e la notevole rivista letteraria da lui fondata "Eleusis", nonché le sue infinite attività culturali trasversali. Basti dire che nel remoto 1949 lo scrittore casentinese diede vita, insieme a Carlo Caccioli, Carlo Emilio Gadda, Nicola Lisi e Dante Ricci, al Premio Letterario "Casentino", passando poi di anno in anno, a fare parte di numerose giurie non meno rilevanti, dal "Mediterraneo" di Palermo al "Città di Taormina" al "Città di Venezia" e al Premio "Isola d'Elba – Raffaello Brig-netti" di Portoferraio, senza contare il già ricordato "Premio Firenze", il "Premio Marco Tanzi" di Lastra a Signa, il "Premio Montemignaio" in Casentino, il siciliano "Cerere-Enna" e altri ancora di prestigio europeo.
Ha inoltre ricevuto numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali, fra cui sette Premi della Cultura assegnati dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri e uno dalla Casa Scrittori, due Premi "Calliope" di Roma e uno "Le Muse" di Firenze, etc. etc.
Similmente sarebbe arduo fare un consuntivo delle attività culturali collegate al suo mestiere di vivere e condividere la scrittura.
L'ottantesimo di Vittorio Vettori, nel 2000 fu celebrato in Palazzo Vecchio di Firenze e in altre città d'Italia e del mondo come Trieste, Roma, Pisa, Venezia, Palermo, Arezzo, Parigi, Praga, Buenos Aires, New York. Nell'occasione fu insignito con numerose onorificenze e, tra settembre 2000 e marzo 2001, uscirono diverse pubblicazioni presso Mauro Barone Editore, Viareggio: "*Metanovecento*" (antologia poetica Vettoriana dal 1950 al 2000), "*Destini e segreti*" (trittico narrativo composto da "*L'amico del Machia*", "*L'oro dei Vinti*" e "*Sulla Via dell'Arcangelo*") e l'"*Album Vettori*" (rassegna illustrata della propria famiglia affettiva e di quella allargata dei rapporti letterari).
Contemporaneamente il memorabile archivio delle Giubbe Rosse pubblicò "*Il Giubileo Letterario di Vittorio Vettori*" (2001), un libro di testimonianze a cura di Ruth Cárdenas con un saggio introduttivo di Marino Biondi.
Ulteriormente, nell'ambito della critica artistica, videro la luce altre opere vettoriane, tra cui per la collana L'Arca - Pittura e Scrittura: "*Beato Angelico - Antipov*" (Spirali, Milano, 2002) e "Masaccio - Panichi" (ibidem, 2003).
Infine, all'alba del giorno 10 febbraio 2004, quando il silenzio cede la parola alla luce, Vittorio Vettori fermò la scrittura, posò la penna… e vestito soltanto di conoscenze si dissolse in essa, varcando il desiato confine dell'Oltre…
Dal 2004 *l'assenza corporea* di Vittorio Vettori diviene vigorosa *presenza letteraria* e in tal senso si succedono ovunque attività letterarie di studio e confronto, volte ad approfondire la sua monumentale opera.
Così, nel 2010, al 6to anniversario della sua scomparsa, per iniziativa dell'Istituto Superiore per l'Ag-giornamento Culturale 'Mircea Eliade', si tiene a Firenze,

presso la Biblioteca Nazionale Centrale, la prima mostra bibliografica internazionale vettoriana intitolata "*La Città Letteraria di Vittorio Vettori*" ove vengono esposti al pubblico oltre duecento libri e tra essi anche il volume dedicato alla sua opera "*Civiltà Letteraria – Cultura e Filosofia*" (Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 2009) a cura di Marino Biondi e Alice Cencetti.
"La Città Letteraria di Vettori" si stende poi a tutta Firenze: Palazzo Pitti, Palazzo Medici-Riccardi, Palazzo Panciatichi, Le Oblate, Farmacia Santa Maria Novella, ecc. ecc., con simposi, concerti, mostre d'arte, incontri vari che hanno radunato autorità, cittadinanza e uomini di cultura, insieme a scrittori, pittori, fotografi, scultori, attori e musicisti di fama internazionale come il chitarrista Juan de Lorenzo. I cataloghi dell'evento portano la firma di Ruth Cárdenas.
Sono moltissimi gli studiosi italiani e stranieri che nel tempo hanno esplorato l'opera di Vettori, avventurandosi nel labirinto della sua complessa scrittura. E fra tanti, per affettuosa corrispondenza e sodalizio, preme ricordare da ieri ad oggi: André Pezard, Esteban Lozada, Andrea Rivier, Giuseppe Prezzolini, Geno Pampaloni, Giorgio Luti, Francesco Mercadante, Renzo Frattarolo, Marino Biondi, Giuseppe Panella, Emerico Giachery, Emilio Sidoti, Walter Mauro, Dante Maffia, Luciano Luisi, Sergio Givone, Carmelo Mezzasalma, Franco Manescalchi, Ruth Cárdenas, Fedele Mastroscusa, Franco Sbarberi, Angelo Mundula, Giuseppe Selvaggi, Bruno Fattori, Cosimo Fornaro, Mario Bernardi Guardi, Stefano Lanuzza, Claudio Mazzotta, Giuliano Gramigna, Enrico Nistri, Lucio Zinna, Carmine Manzi, Luigi Testaferrata, Piero Scanziani, Alessandro Scarpellini, Francesco Monterosso, Mariagrazia Orlandi, Domenico Massaro, Claudio Quarantotto, Tranquillo Giustina.
Al termine di questo celere viaggio nel mare letterario di Vittorio Vettori (fluviale scrittore-umanista, interprete di quasi un intero secolo, un secolo dolorosamente brillante e intenso) che tentò con "disperata speranza" *la felicità del sapere*, vogliamo idealmente credere che egli sia in qualche punto dell'infinita sostanza sognata, a scrivere indicibili pagine superbe e a interloquire animatamente con i grandi che alimentarono il suo intelletto: Dante, Leopardi, Vico, Nietzsche, Croce, Gentile, Heidegger, Michelstaedter, Hölderlin, Gramsci, Wittgenstein.
… Mentre noi qui continueremo a leggere, a sfogliare e a smarrirci nel bosco profumato dei suoi libri.

ISTITUTO SUPERIORE PER L'AGGIORNAMENTO CULTURALE
"MIRCEA ELIADE"
ruthcardenas@libero.it

TESTIMONIANZA DI UN DESTINO

Nel Centenario della nascita di Vittorio Vettori, ultimo Umanista del Secolo Breve

All'alba del 24 dicembre del 1920, Vittorio Vettori, al timone della sua nave esistenziale, partì dal Porto del Solano, il "puer" fiume dell'Arno (nel Casentino) e incominciò un intenso viaggio verso l'Oceano-Vita. A salutarlo c'erano allora sua madre "Penelope", Ester Moreolo, ricamatrice di pazienza e di sogni e suo padre "Noé", Guido Vettori, arguto mentore di un'arca veterinaria di uomini, animali e libri. Molto presto imparò a vestirsi (non a travestirsi) di "Parola" indossando, come il suo "cappotto casentinese", il testo-tessuto della scrittura, per riscaldare la solitudine esistenziale della propria adolescenza, svelandola senza renderla opaca, e per il suo attraversamento vitale alla ricerca dell'Itaca del pensiero, questo "Ulisse toscano", trovò in Dante il supremo Virgilio e con esso tracciò la rotta maestra del suo viaggio letterario. Nella sua carta nautica confluivano Vico, Nietzsche, Croce, Gentile, Gramsci, Heidegger, Michelstaedter, e navigando nel mare della conoscenza in bonaccia e in tempesta, egli traghettò in sé la Civiltà del Novecento, accumulando a bordo giorno dopo giorno con debordante passione, un vasto bagaglio letterario di oltre 200 opere di prosa, poesia, filosofia e critica letteraria, senza mai gettare l'ancora. Sulla sua nave ospitò con allegria, voracità intellettuale e autoironia, tra amici e nemici, illustri passeggeri come Ezra Pound, Mircea Eliade, Ernst Jünger, Piero Scanziani, Giuseppe Prezzolini, Paul Ricoeur, Piero Bargellini e altri personaggi eleusini, finché un giorno, quando incantato dalle "sirene dell'abisso" si apprestava al viaggio trascendente, salì sulla nave all'improvviso, "soffio di grande anima in piccolo corpo", una Nausicaa viandante arrivata dalle Ande in un'onda di fuoco, e fu subito malia, cosicché per

lungo tempo sulle chiare e dolci acque della scrittura, riemerse in lui "l'eterna giovinezza della Parola" e riprese la sua traiettoria, finché il 10 febbraio 2004 la sua nave attraversò definitivamente l'orizzonte e lui stesso divenne Parola nell'habitat della Luce, lasciando a noi un'intera Città Letteraria, in cui abitare indossando la scrittura come abito primordiale del pensiero.

Difficile per me parlare e scrivere di Vittorio Vettori senza un coinvolgimento emotivo-intellettuale. Sarebbe come privarmi di una parte di me stessa, cosicché il mio testo è un *pre-testo* vissuto ai confini della *ragione calda*, una testimonianza volta a raccontare l'uomo-scrittore, *lo scrittore con vocazione uomo*. Ebbene, c'era una volta un uomo infuturato heideggerianamente, metà uomo, metà libro, che divenne un intero dopo di sé, per proseguire ad essere *scrittura* nella memoria di coloro che ricordandolo lo disgiungono e lo ricompongono all'infinito nella sua insita molteplicità. Con questa chiave interpretativa *favolistica* perché vera, mi addentro affettuosamente e in punta di piedi nel suo labirinto letterario.
Mentre l'*Essere* nella sua cristallizzazione *filosofica idealistica* fissa le fondamenta della scrittura vettoriana, raccolta ed espansa in un'intera biblioteca, il linguaggio che lo esprime, diversamente lo trascende e si fa *divenire* nelle sue connotazioni di ricerca, di mutamento, di confronto, di novità, come una stretta di mano rivitalizzante tra Parmenide, Eraclito e altri, perché Vettori, uomo delle svariate *connessioni umanistiche*, transeunte dell'essere e dell'esserci, è quel magnifico tessitore che, scartando l'industrializzazione politica del pensiero e la svendita consumistica della *parola*, ha saputo, giorno dopo giorno, nel trascorrere della sua vita, intrecciare con coraggio, passione e talvolta in amara solitudine, i vari fili dell'ordito dialettico con quelli della trama *existenziale*, districando via via i nodi dell'incomprensione, coordinando simboli, sfumature, forme del pensiero, sino a conseguire un manufatto di qualità: caldo, capiente, originale, un vero *testo-tessuto* fatto tutto a mano. Ecco la sua *scrittura*: la scrittura di un autentico autore che "scrivendo si scrive e si riscrive".
Ed è a partire da questo interno familiare che proverò a sfilare alcuni punti del *testo-tessuto* di Vittorio, nelle vesti arbitrarie di una piccola Penelope dissimile dall'originale, perché non più in attesa di *riconoscere* il proprio Ulisse al suo ritorno, ma in attesa di farlo *ri-conoscere* alla sua partenza.
Innanzitutto egli viveva il mondo come pensiero e linguaggio in simbiosi filosofica con Wittgenstein, ovverosia la vita come comunione tra carne e pensiero, sensazione e intelletto, visibilità e visione e aveva altresì la nitida concezione del corpo, metafora del mondo, sull'idea bergsoniana di *corporeità* e in tal senso poteva entrare nell'intimità del mondo come nelle morbidezze di una donna e gridare sull'orlo dell'indicibile "mi duole il mondo", come fece a suo tempo Benedetto Croce, congiungendo però semanticamente, nella propria riscoperta dell'Altro, l'occhio lucido di Lévinas: *pupilla che guarda guardandosi*, al grande orecchio filosofico di Heidegger posato: *sul sussurro dell'Essere*, per vedere e ascoltare all'unisono l'Altro (autocertificazione di se stesso) come un *unicum* proteso alla dilatazione del pensiero sul piano della conoscenza integrale tra passato e post-passato nella dimensione del *pathos*.
Da questo riflettersi nell'Altro e nell'*Oltre*, emerge in noi metaforicamente la sua immagine, come quella di un animale linguistico, che guarda le stelle avendo i piedi dentro la terra, nell'*humus* del dubbio, della conoscenza, dell'interrogazione. Immune dalle nevrosi della ragione solo ragionante e claustrofobico all'oscurantismo di un pensiero unico, si può dire che Vettori, come al principio della conoscenza, pensava all'aria aperta respirando *stupore* e inseguendo quella felicità del sapere, che era la felice utopia del Savinio. Cosicché la sua intera scrittura si regge su una solida palafitta concettuale infissa nel pensiero filosofico-letterario, arricchita nei suoi punti di collegamento e intersecazione da un'altra poesia, manifesta come sapienza sonora del corpo profondo, nelle sue vibrazioni intuitive ed emotive di inesauribile creatività.

Rileggendo ora alcuni dei suoi libri che risalgono a cinquanta e sessanta anni fa, me ne accorgo con piacevole sorpresa che essi sono rimasti intatti nella loro insita novità, integri nel proprio slancio provocatorio, senza avere svanito mai la loro fragranza originale. Mi sembra di sentire ancora, nelle pagine ingiallite, il suo odore, la sua pelle, le sue dita quasi sempre *fanciullescamente* macchiate di inchiostro, come a rivendicare il suo diritto alla purezza dell'imperfezione.
Al concetto astratto heideggeriano dell'*uomo universale*, egli seppe accludere senza contrapporre la *existenza* singola, irripetibile, vera, di ogni essere umano (frutto anche del suo personale risalire poetico-intellettuale), facendo combaciare ambedue destinazioni nella sua affermazione "Io-comenoi", sintesi speculativa delle relazioni umane in cui esse determinano la realtà del sé quale entità sincretica di arrivo. Così l'itinerario dello scrittore Vettori traccia un netto e consecutivo percorso dall'*Io* al *Noi* al *Sé* in un viaggio esistenziale unico che lui chiamerebbe giustamente *Triunitario* e che costituisce la sua carta d'identità Transpersonale.

Transpersonale. Attraversare
la "persona", la maschera, per
andar oltre, e poi riattraversare
all'indietro la già
attraversata maschera o persona
ed attingere nella sua più segreta
profondità il pozzo parlante del
silenzio,
l'unitotale vuoto dove l'Essere
finito nell'Essere eterno si dilata.
…
(da *Dal Cuor del Cuore*)

In pochi autori dell'ultimo Novecento come in Vittorio Vettori (parente intellettuale di Höl-

derlin) confluiscono in travolgente armonia i due versanti dell'Illuminismo, quello che attinge alla mente e quello che affonda nelle miniere dell'immaginario. Impensabile per lui scindere dalla ragione il simbolo, il mito, il sacro, nel processo della conoscenza o prescindere dalla tensione morale che comporta l'atto del pensare, sfuggendo però agli arresti domiciliari di un "io" esangue avvolto solo di spirito, compresso e represso in se stesso.
Con Nietzsche invece, Vittorio condivide il problema della "crisi della ragione", non come finitudine (monopolio del nichilismo), bensì come possibilità di ripartenza, di rinascita, di riproposta, di speranza, appoggiando sempre le sue riflessioni alla simbologia, al mito, alla *rifondazione dell'essere nel mondo* che si spiega col termine (senza termine) "*renovatio*" e che lo si ritrova intrinsecamente nel respiro biologico dell'uomo sancito dalla legge fisiologica: "la conservazione del corpo umano avviene nel rinnovamento cellulare", ovverosia non esistono strutture stabili senza mutamento. Sul terreno aristotelico era una condizione strutturale per Vittorio (come si accennava prima) vivere il sapere nello stupore ed estrarre dallo stupore il massimo sapere. Un metodo di ricerca poetica, filosofica e scientifica che vorrebbe realizzarsi idealmente nel binomio "Umanesimo della Scienza - Scientificità dell'Humanitas".
Unire dunque, il finito all'infinito e riportare il contingente al trascendente, che significa attraversare la cronaca del quotidiano per catturare verità più alte, provando a scalare le montagne di certi ideali filosofici, storici, politici, sino a raggiungere l'*Himalaya* dei propri sogni culturali, in una sorta di *estasi razionale*. In tutto ciò Vittorio Vettori utilizza una impostazione dialettica vicina al pensiero moderno europeo, evitando di contrapporre alla sua verità il falso, ma evidenziando al suo posto l'insignificante, per dimostrare come Paul Ricoeur, la complessità degli eventi, le concause, la polivalenza del relativo, rafforzando la propria fede nella universalità della cultura e nella sua funzione pedagogica transdisciplinare.
Già nel suo libro *Il mestiere di leggere*, egli afferma che *leggere è il mestiere di vivere*, e quale esponente attivo della cultura militante, in ogni passaggio della sua intensa vita si mostra avverso alle cortesie clientelari di ogni corrente e di ogni tempo, perché è un intellettuale scomodo, fuori dagli schemi, rigorosamente inclassificabile.
Nella sua opera *Storia Letteraria della Civiltà Italiana* (un libro chiaramente originale) egli esprime la propria coerenza, il suo modo di essere dentro il pensiero e la sua capacità di stabilire uno stretto rapporto tra cultura e società per mezzo del linguaggio, diversificando la tematica letteraria in sociologismo, linguistica, strutturalismo, su una linea dialettica Hegeliana di contrasti: Classicismo - Anticlassicismo, Rinascimento - Antirinascimento, Barocco - Antibarocco e così via.
Nel *Centauro e la Sfinge* mette in luce la centralità della sua personale duplice meta: *Ultranovecento-Ultraumanesimo* e, sulla via paradigmatica di Ernst Jünger, ama definirsi "*Uomo viator*", *uomo in cammino verso l'oltre*, superando se stesso e i suoi maestri, Heidegger, Nietzsche, Jünger, Gentile, perché è dichiaratamente l'uomo dell'attraversamento *transfilosofico*, *transtorico*, orizzonti questi, irrinunciabili del suo navigare culturale.
La fame di sapere in Vittorio Vettori era un fatto ancestrale, genetico, ormonale. Si può dire praticamente che in casa nostra non c'era un foglio, un libro, un volume, un opuscolo che non fosse stato divorato da lui con una tale voracità letteraria che mi appariva spesso nella fantasia, come un possente *tiburón* intellettuale antropocosmico, smarrito nel mare mosso della conoscenza, impigliato nella ontologica nostalgia del non sapere, come egli stesso asseriva:

Non so niente. O forse
so tutto senza sapere. Un'arcana
memoria sorregge e guida
i miei passi,
fa da sfondo ai discorsi, balùgina
nella mediocre miseria
dei giorni grigi,
mi appare in sogno come
una strana presenza larvale.
Chissà se dalla larva
potrò veder sorgere
miracolosa farfalla
la Speranza
attesa.

(da *Una lunga Gioventù*)

E a proposito dello stupore e dell'attraversamento mi ricordo che una volta, commentando il libro che leggevo, *Oblio dell'aria* della scrittrice Luce Irigaray, in cui ella parlava appunto dell'aria nell'ambito filosofico, oltrepassando con la sua visione aggiornata lo stesso Heidegger, il pastore del pensare che si era un po' arenato tra terra-cielo, fra mortali e divini, Vittorio (che similmente, lo aveva già superato nella sua scrittura assai ventilata) affermò con grande entusiasmo: «Questa donna, con particolare intuito pentecostale ha superato Heidegger, liberandolo dall'heideggerismo, e amplificando il suo (nonché nostro) respiro, ha saputo dispiegarlo nell'aria fresca, restituendolo a noi vivo, puro *flatus*, come te, (aggiunse pacatamente e commosso) venuta dalle Ande, dal regno dell'aria, per aiutarmi a respirare nell'ultimo tratto della mia vita, liberandomi dal penoso peso di me stesso…».
Subito dopo mi portò a Pisa per mostrarmi e dimostrarmi quel concetto dell'aria, e lì, di fronte al Duomo, concluse il suo discorso in questo modo: «Il pensiero espresso nella parola deve essere come l'aria, capace di dare respiro senza mai soffocare, come quella frase scritta (disse segnalandomi con la mano) in quella formella del portone centrale, ove si legge: *cingit non stringit*».
Paradossalmente però, nella sua sofferta e coerente ricerca dell'attraversamento, come vertice dell'irraggiungibile "conoscere", egli medesimo divenne inafferrabile nella sua vasta scrittura, rimasta in buona parte segreta come in attesa di essere riscoperta, cosa che mi auguro avven-

ga, a beneficio dei lettori e di una critica letteraria più attenta ed emancipata da pregiudizi.
Resta il fatto che Vittorio Vettori è stato comunque, un inarrestabile navigatore del proprio oceano e del mondo, vissuto fino in fondo con schietta passione, passione pagata duramente con la valuta dell'isolamento e del disincanto che tuttavia, non hanno intaccato la generosità e l'onestà letteraria che lo contraddistinsero sino allo scadere del suo tempo.
Parafrasando Kafka, Vittorio ripeteva sovente «scrivere è come pregare», convinto della congenita sacralità della Parola: promessa di vita - premessa del pensiero epifanico. Su questa via fu importante l'incontro con Mircea Eliade, l'amico *romeno del mondo*, ermeneuta del mito, storico delle religioni, dal cui rapporto dialettico intenso, fatto di lettere e di lieta convivialità spirituale, egli sviluppò la sua ragionevole utopia dell'*Oltreuomo*, come superamento dell'uomo su se stesso, applicato anche al *superuomo* di Nietzsche.
E si può dire di lui: «Era un uomo che travalicava la letteratura» come asseriva Geno Pampaloni in un altro contesto, e che Vittorio stesso lo sottoscrive, riportando le parole di Carlo Michelstaedter nell'incipit del suo libro *Metanovecento*: «La lampada si spegne per mancanza d'olio, io mi spensi per traboccante sovrabbondanza». Effettivamente egli era una pianta sovrabbondante di foglie-fogli senza recinti, amorosamente "carnivora", capace di racchiudere, di involgere, di abbracciare le persone con la Parola, per spandersi travalicando il proprio io senza dighe artificiali, come l'acqua, ecco un elemento vitale che irrora il fondale della mia memoria e mi rapporta al seguente episodio: quando il suo amico Ernst Jünger, in occasione dei festeggiamenti per i suoi cento anni, dichiarò che avrebbe voluto rifugiarsi a Venezia, l'*Isola beata*, finché passasse l'uragano, per essere posseduto soltanto dall'acqua… Vittorio gli scrisse che avrebbe voluto tanto accompagnarlo nel suo spostamento fluido, per condividere «l'Isola del domani, confluendo nelle onde la musica della memoria che serba e trasmette quanto deve essere serbato e trasmesso e la musica dell'oblio che sgombra il campo dall'inutilità dell'effimero e dalle vergogne del fango».
Ora, a cento anni dal suo arrivo alla vita sulle acque del *Primarno* (1920-2020), possiamo ben dire, che in quanto cittadino militante del "secolo breve", egli lottò oltre il possibile per diventare ciò che era: un "uomo fluviale", omnivoro Umanista, uomo del dialogo, scrittore libero, inafferrabile salmone controcorrente, nonché avido ricercatore della "speranza" nel senso di *orexis*, appetito senza fine (come proposto dalla filosofa Maria Zambrano) e soprattutto era un uomo saggiamente imperfetto, che sognava di essere figlio adottivo di Dante. Ma ciò che permane dopo il suo confluire nell'immenso Mare è la sua parola: autentica, vibrante *umanamente nostrana*, metà sangue, metà desiderio di soffio, quella Parola-Scrittura che si rinnova e si riscrive in ciascuno di noi, ogni volta che l'enunciamo a mente aperta.
Potrei concludere dicendo semplicemente: ero arrivata da lontano cercando *asilo politico* ma ho trovato *asilo poetico* nel cuore vettoriano, risalendo ancora, con l'ardore dell'ardire, sulle Ande del pensiero!

RUTH CÁRDENAS VETTORI

VITTORIO VETTORI E EZRA POUND

*Da **La protesta di Pound, per Vittorio Vettori, è ben più credibile di quella di Marcuse***

di Francesco LAMENDOLA

http://www.accademianuovaitalia.it/index.php/storia-e-identita/storia-moderna/2518-protesta-di-pound-per-vettori

[…]
Un grande letterato italiano, purtroppo ancora oggi quasi sconosciuto al grande pubblico, e che fu sempre tenuto ai margini dei bei salotti intellettuali ove spadroneggiava la sinistra marxista, nonché dai grandi mezzi d'informazione, Vittorio Vettori (nato a Strada in Casentino, provincia di Arezzo, il 24 dicembre 1920, e spentosi a Firenze il 10 febbraio 2004), umanista, poeta, saggista, autore di centinaia di opere e grande studioso di Dante, osservava, nel suo libro su Ezra Pound, che quei giovani, se avessero cercato un po' meglio, con meno conformismo - e magari, aggiungiamo noi, con meno cattiva coscienza -, avrebbero ben potuto trovare nel poeta dei «*Cantos*» un autentico modello di rivolta anticapitalista, coerente e credibile, perché basava la sua contestazione non su un totalitarismo uguale e contrario a quello plutocratico, ma su di una economia del lavoro e sul primato dell'uomo rispetto a ogni imposizione esterna.
Ne riportiamo un passaggio saliente, che si presta a utili riflessioni di estrema attualità e, magari, a qualche ripensamento critico da parte di quanti, nei decenni passati, hanno esercitato in Italia una lunga e infeconda egemonia culturale, idolatrando una ideologia sbagliata che nemmeno ora, a molti anni di distanza, hanno il coraggio e l'onestà di dichiarare finalmente tale (da: V. Vettori, «*Ezra Pound e il senso dell'America*», Roma, Ersi Editrice, 1975, pp. 12-14):

«Scrivendolo [il suo saggio su Pound e lo spirito americano],

non ho pensato neanche per un solo istante di andare incontro ai gusti del pubblico né di acquistare titoli di merito presso i potenti. Mi sono invece proposto (ambizione indubbiamente maggiore, ma anche, mi si consenta, più rara e gentile) di ribadire alcune mie convinzioni, nel riproporre energicamente il "caso Pound" (e il problema dell'americanismo, da cui quel caso non può essere ragionevolmente separato) soprattutto ai giovani che vengon su ora e che sono le vittime più allarmanti e drammatiche degli squilibri e delle contraddizioni in cui si dibatte la società contemporanea.

Sta di fatto che Pound offre un modello di contestazione infinitamente più efficace di quello offerto da Marcuse: un modello fondato sulla libertà operativa e sulla concreta universalità della cultura e non sulla sua subordinazione formule velleitarie e faziose, sull'equità di una legge ispirata dal senso della comune dignità di ciascuno e di tutti e non sugli arbitrii dettati dal rancore o dalla paura, su un'economia riformata a misura d'uomo e non sulla pianificazione faraonica dell'avvilimento e dell'ignoranza.

E c'è da aggiungere che il carattere esemplare di Pound sta anche e soprattutto nella sua umanità disarmata e scoperta (pur se, apparentemente così aggressiva), tale da non concedere margini a mitizzazioni di sorta, per operare piuttosto come un lievito che come un cibo, e situarsi così nella storia della cultura come un "progetto" dinamico e non come un'immobile statua.

Ogni possibile feticismo nei confronti di Pound è scongiurato da Pound stesso se non si vuol essere sordi e ciechi, attraverso quella sua nativa attitudine provocatoria che ce lo mostra sempre vivo ed intero, con le sue ingenuità e intemperanze, con le sue virtù e i suoi difetti. […]

Esistono tre modi di essere poeti e scrittori. Un modo è quello di estraniarsi dai problemi dell'epoca in cui si vive per coltivare il proprio campicello di parole alla ricerca di una vuota perfezione formale o di effetti comunque privati, sul piano di quella immarcescibile "arcadia" che, anche se si traveste coi panni dell'avanguardia, è sempre un fenomeno reazionario. Un altro modo quello di fare da "mosche cocchiere", accettando un qualsiasi impegno civile strettamente condizionato e quindi irrimediabilmente passivo. Un terzo modo è quello di partire dalla poesia e, più ampiamente, dalla cultura, per incidere sulla realtà storica in termini appunto di poesia e di cultura. Questo terzo modo è il modo di Pound.

Grande poeta per diritto di nascita, egli ha capito il compito indicativo e creativo della poesia: e, in una stagione di uragani, ha voluto convivere coi suoi simili sul filo di una responsabilità totale, affidando alla forza di un'alta voce ammonitrice il messaggio dell'avvenire, e mescolando le proprie musiche incessanti con tutte le questioni vitali del nostro tempo.

Per questo, se ci si vuole avvicinare davvero a Pound, bisogna intendere in primo luogo la dimensione planetaria della civiltà che si va preparando, se è scritto che la civiltà abbia, malgrado tutto, un futuro».

Questa è la giusta - vorremmo dire, la sola - maniera di accostarsi a Pound, come uomo, come poeta e come intellettuale: vedere in lui lo scrittore impegnato, ma non impegnato nella sola dimensione dell'immediato e del contingente perché questo non sarebbe veramen-te "impegno", ma "conformismo" sarebbe, come osserva troppo giustamente Vittorio Vettori, come fare "la mosca cocchiera" degli eventi, ad esempio della rivoluzione.

Ci sono poeti che amano fare le mosche cocchiere - i Majakovskij, gli Éluard, i Brecht - e che sono stati applauditi, ammirati, celebrati dal secolo cortigiano e banale; ve ne sono stati altri che si sono estraniati del tutto dalle cose di quaggiù e si sono rivolti alla pura dimensione spirituale - e forse sono stati i migliori, o, quanto meno, i più dignitosi e coerenti, quelli che non hanno mai confuso e mescolato le carte dell'arte con quelle dell'ideologia, e che non si sono mai lasciati sedurre dalle attrattive della gloria mondana, restando ostinatamente fedeli a se stessi e alla loro missione: la missione della poesia eterna.

Ezra Pound non appartiene certamente alla prima schiera, ma neppure alla seconda: egli, come osserva Vettori, fa parte di quei poeti che partono dalla poesia per arrivare fino al cuore dell'uomo, della sua inquietudine, dei suoi bisogni, delle sue speranze, del suo anelito di verità; di quei poeti per i quali la poesia è vita, è civiltà, è umanità, è tutto; e da quel tutto non vogliono, né possono, lasciar fuori niente e nessuno; che non temono di sporcarsi le mani e di mostrare come la civiltà e l'umanità non possano fare a meno della verità e della bellezza, e di come la poesia e la vita non siano neppure pensabili al di fuori di tutto quanto - come diceva Terenzio - ci coinvolge, proprio perché è umano.

Vi sono, in Pound, una vastità di concezione, una vastità di orizzonti, una vastità di comprensione del fenomeno umano, che lasciano sbalorditi. Quasi nessuno, fra i moderni, è a lui paragonabile: per trovare un poeta che abbia la sua stessa ampiezza di respiro, la sua stessa passione totalizzante per l'uomo, il suo stesso spirito profetico, mistico, escatologico, bisogna rimontare i secoli all'indietro e tornare fino a Dante. Solo pensando ai «*Cantos*» come all'equivalente moderno della «*Divina Commedia*»; solo vedendo in Pound il moderno Dante Alighieri, l'intellettuale-cittadino che pensa alla sua città e alla sua patria, ma pensa, insieme ad esse, al mondo intero, e non solo al mondo terreno e alla vita terrena, ma anche al mondo ultraterreno e alla vita eterna: solo allora si arriverà a mettere a fuoco la poesia di Ezra Pound, nella giusta prospettiva, e a comprendere sino in fondo il suo significato non solo strettamente poetico, ma umano e universale.

Pound, come Dante, ha visto e misurato la malattia dell'uomo che si è allontanato da Dio: l'usura e come l'autore della «*Commedia*», che, nella lupa del primo canto del poema, ha rappresentato questo vizio capitale dell'umanità, che divora gli uomini e le nazioni e le civiltà e mai non si sazia, perché, dopo il pasto, ha più fame di prima; come Dante, dunque, egli innalza il suo monito e la sua esortazione, cerca di scuotere le anime addormentate, di rincuorare i dubbiosi, di infondere loro le ragioni della fede e della speranza; ricordando loro che non fu l'usura, non fu la maledetta avidità di guadagni sempre più grandi, a erigere le meraviglie dell'arte, a creare i monumenti imperituri della bellezza, ad animare il soffio eterno dell'ispirazione e della fede nei valori durevoli, in quel tesoro che i ladri non possono trafugare, né la ruggine intaccare, perché non è fatto di metalli preziosi o di umane ricchezze, ma di puro spirito e di anelito verso l'infinito.

Pound è stato una voce che grida nel deserto, un gigante smarrito in una foresta di nani, un autentico poeta in una folla di chiacchieroni e mestieranti, o, peggio, di furbetti travestiti da poeti, di mosche cocchiere, d'intellettuali eunuchi che hanno levato la loro voce stentorea quando il nemico era già abbattuto e non c'era più niente da rischiare; quando la storia sembrava dar loro ragione, perché la storia non ha mai fretta e consente sempre agli imbecilli di cullarsi a lungo nei loro sogni voluttuosi, prima di risvegliarli bruscamente e di svergognarli senza pietà. Pound è stato una specie di profeta biblico in pieno XX secolo: come Giovanni il Battista, che, sulle rive del Giordano, apostrofava le folle vestito con una rozza pelle di cammello, non ha preteso la gloria per sé, ma si è limitato a predicare il risveglio delle coscienze e la conquista della consapevolezza che, sola, rende la vita degna di essere vissuta.

Il trattamento che ha subito da parte dei vincitori temporanei, l'essere rinchiuso in una gabbia a cielo aperto, come un animale, sotto il sole e la pioggia l'essere trascinato in catene come un malfattore, accusato di alto tradimento, processato, dichiarato pazzo per non doverlo condannare e così offrendo un perfetto alibi ai campioni della democrazia, che hanno scansato la necessità di dover incarcerare il loro più grande poeta: tutto questo è in linea con le sue scelte coraggiose di uomo e di poeta che non appartiene solo al suo tempo, solo alle passioni, alle illusioni e alle speranze del suo tempo, ma che ha saputo abbracciare, attraverso il suo temo, l'umanità di ieri, di oggi e di domani, l'umanità di sempre, in quello che essa sa costruire di più alto: i valori della civiltà, della bellezza, della ricerca disinteressata del vero. In questo senso, l'americano Pound è stato l'ultimo grande poeta europeo; con lui sembra chiudersi, ahimè, la grande e gloriosa stagione della civiltà europea, che è stata maestra al mondo per parecchi secoli - fino a quando il cancro maligno dell'avarizia non ne ha disseccato, dall'interno, la linfa vitale.

È così. I Brecht e i Marcuse parlano al loro secolo: sembrano grandi sul momento; poi, mano a mano che l'acqua scorre sotto i ponti, la loro statura rimpicciolisce, rimpicciolisce, e alla fine li si vede per quel che realmente sono stati: dei piccoli uomini, dei piccoli poeti, dei piccoli filosofi. Per uomini della stoffa di Ezra Pound accade il contrario: son trattati da pazzi o da delinquenti perché vedono molto più lontano dei loro censori e dei loro accusatori; ma la loro voce acquista sempre più forza e risuona con sempre maggiore attualità e urgenza proprio con il trascorrere del tempo. E questo, non il plauso pecorile dei contemporanei, è il segno inconfondibile dell'autentica grandezza.

LIVIO GALANTI E VITTORIO VETTORI

La Lunigiana può vantare la referenza di un grande pensatore come Vittorio Vettori: sua fu la prefazione all'ultima opera (un vero testamento spirituale) del nostro grande maestro Livio Galanti: *Io dico seguitando… - Il ritrovamento dei primi sette canti dell'Inferno e la ripresa della composizione della Commedia*, Mulazzo, con il patrocinio delle Amministrazioni comunali di Mulazzo e di Pontremoli, Centro di Studi Malaspiniani, 1995.

Un lavoro di importanza fondamentale, in cui lo studioso ha inteso dimostrare che l'epistola dantesca a Moroello di Giovagallo è un testo allegorico il cui messaggio avrebbe potuto essere colto ed apprezzato soltanto dal marchese ospite "molto intendente".

Su questo lavoro, che tanto ha ispirato José Blanco Jiménez per la tematica della Leggenda dei primi sette canti dell'*Inferno* e perciò dei due tempi di redazione della *Commedia* (tanto che ne ha ripetuto il titolo in un suo ottimo testo uscito anche in edizione italiana a cura del CLSD), Vittorio Vettori pose il suo sigillo a dimostrazione della bontà della materia sviluppata.

Una lettera autografa di Vettori a Livio Galanti è esposta nella Biblioteca Storica presso il Museo 'Casa di Dante in Lunigiana', dedicata alla memoria di Giovanni Sforza, massimo tra gli storici lunigianesi.

IN MARGINE A "*VERSO LA CITTA' IDEALE*"

Lorella Cecchini, poetessa collaboratrice di "Lunigiana Dantesca" anticipa l'uscita di *VERSO LA CITTÀ IDEALE*, Antologia del II Lustro di attività del del 'Frate Ilaro' (2013-2017), con queste sue riflessioni.

Dalla lettura del saggio introduttivo all'opera *Verso la Città Ideale*, sono giunta alla conclusione che si tratta di una sorta di itinerario attraverso la Storia dove Dante e la *Divina Commedia* sono posti al centro del cammino verso il raggiungimento di quei valori universali dai quali la nostra stessa esistenza non può prescindere. Va da sé che la Città Ideale fa della Conoscenza un'esperienza di vita continua intesa nel senso della crescita interiore e del rispetto verso la vita propria e di tutte le creature.

Riflettendo sulla pace universale e sulla fratellanza tra i popoli, mi sono sorte delle considerazioni riguardo ad un aspetto importante che governa non solo l'esistenza di ciascuno di noi ma, più estesamente gli equilibri all'interno della società, partendo dal nucleo familiare fino a raggiungere la più ampia sfera nazionale ed estera. Prima di parlare di libertà è sempre necessario specificare che alla base di ogni nostra scelta, il senso del rispetto e della sacralità verso la vita in generale e i suoi molteplici aspetti sia imprescindibile; nessuno dovrebbe osare negare alla libertà un riconoscimento vero all'interno dei valori che animano la Città Ideale, tuttavia il concetto è vastissimo e si rischia di non essere compresi in molti ambiti e sotto molti punti di vista. Facendo rifereimento al Relativismo, una delle ricadute maggiori di quel pensiero avviene continuamente proprio quando si parla di libertà o la si difende esasperandone impropriamente il significato. In nome di una libertà non bene chiarita, infatti, ci si arroga molte volte la scelta di una scala di valori la cui soglia risulta equiparata semplicemente alla sensibilità dei singoli, perciò spostata verso gradi continuamente modificabili, fino a limiti opinabili e privi di eticità. Questo accade in larga parte poiché abbiamo posto l'individuo al centro della scelta in vece del perseguimento di quei valori che dovrebbero *in primis* corrispondere al rispetto di sé e degli altri, nonché della realtà in cui viviamo, ambiente compreso. Accade molto spesso che, in nome di una libera scelta, vengano prese decisioni che hanno una ricaduta negativa su altre persone o sul territorio; oppure accade di non poter controbattere le tesi di alcuni, anche se in modo rispettoso, poiché si va ad infrangere quella sorta di libertà individuale ed autoreferenziale che di fatto limita la nostra: si osserva ad esempio che spesso una determinata scelta individuale sia da escludere semplicemente perché si sposta la soglia di tolleranza in funzione di un personale senso di libertà sostenuto da altri.

Un altro aspetto che mi è stato suggerito dalla lettura del saggio introduttivo è quello di un filo conduttore molto spesso dimenticato: il percorso attraverso i secoli della cultura europea è stato descritto come un percorso intimamente legato all'arte, alla poesia e all'amore nel senso più ampio del termine. Ho notato che l'intero svolgimento si articola su questi elementi che pongono la persona umana a contatto con la propria interiorità e con la propria anima. Ho piacevolmente colto questo messaggio e questa tensione a ricondurre lo sguardo verso se stessi e, nello stesso tempo, verso la bellezza che ci circonda poiché i due aspetti sono necessariamente legati.

L'ampia discussione non ha lasciato spazio solo alla Ragione ma ha reso il pensiero razionale al passo con tutto quel vasto patrimonio di cultura e di conoscenza che si addentra nella profondità dell'animo umano. La Ragione è stata troppo a lungo considerata l'elemento principe dei nostri giudizi, al punto da contrapporsi ad un pensiero di levatura diversa, volto alla spiritualità e al riconoscimento di quei valori sostanziali che rendono la nostra anima partecipe delle nostre esistenze, non una entità straniera. Il predominio della Ragione ha spinto molte volte a considerare essa stessa come l'unica portatrice di verità e a ritenere folle un pensiero semplicemente diverso, «quel pensiero analogico dove i diversi sono adunati. Analogia significa, infatti, pensare (legein) verso l'alto (ana), quindi oltrepassare la determinazione in cui la logica scientifica blocca, terminandoli, i significati delle cose" (cfr. "*Paesaggi dell'Anima*" di Umberto Galimberti).

L'ampio respiro che ci concede la lettura di questo saggio e la grande opera di Dante che lo sottende è dovuto proprio all'estensione e alla dilatazione delle vedute nel senso del riconoscimento di quei principi etici e di quei valori universali che costituiscono il fondamento di ogni nostra conoscenza, tesa non soltanto alla individuazione e alla spiegazione di tutti quegli aspetti che fanno parte della realtà, ma anche e soprattutto rivolta alla nostra componente spirituale e all'estrinsecarsi di essa attraverso la bellezza delle Arti in generale e della Poesia in particolare.

L'arte veicola i suoi messaggi attraverso il tempo: gli antichi miti tramandati dalla lontana civiltà greca sono espressione della continua ricerca dell'essere umano di fronte a quegli interrogativi esistenziali e misteriosi che i secoli non cancellano; in epoca meno remota, nel Rinascimento, i dipinti di Raffaello testimoniano il punto di svolta segnato da Dante e dalla *Divina Commedia* verso la modernità. A noi spetta il compito di custodire queste ricchezze e di contribuire ad espanderle.

LORELLA CECCHINI

VII
LA SETTIMA ARTE

Il Cinema è l'universo più completo del nostro immaginario.

A cura di Rita Mascialino

UN TRAM CHIAMATO DESIDERIO

Il film ***A Streetcar Named Desire*** (1951) del regista Elia Kazan, pseudonimo di Elias Kazancioğlu (Istanbul 1909-New York 2003), ***Un tram che si chiama Desiderio*** nella versione italiana, è la trasposizione nell'adattamento cinematografico in bianco e nero del dramma teatrale in undici scene di un atto unico dall'omonimo titolo (1947) del grande drammaturgo americano Tennessee Williams (Columbus 1911 - New York 1983), dramma su cui appunto si basa il film.
Il DVD che ha funto da testo per questa analisi è quello del 2000 che si riferisce all'originale del 1951 provvisto di tagli secondo le revisioni della sceneggiatura attuate per timori di Kazan per la censura e per il bon ton borghese. Non viene qui presa in considerazione la pellicola restaurata dopo alcuni decenni dalla Warner Brothers fornita dei quattro minuti relativi alle parti tagliate nel 1951 e ritrovate per caso presso la Compagnia di Produzione americana Lorimar, acquistata dalla Warner Bros. Al restauro comprensivo dei minuti che erano stati tagliati nella versione originale del film non partecipò Kazan (it.wikipedia.org/wiki/Un_tram_che_si_chiama_desiderio_film_1951).
Il film ha un impatto iconico generale piuttosto oppressivo in un bianco e nero che dà ai luoghi e spesso alle persone significativamente una qualità di scarso splendore, ciò che corrisponde agli ambienti degradati e alle persone stesse adatte agli ambienti. Emerge al proposito il chiaroscuro che evidenzia la miseria della camera da letto che mostra Eunice mentre si sveglia per vedere che ore sono e per cercare il marito non ancora rientrato malgrado sia notte tarda. Per il resto prevalgono i chiaroscuri non a forti contrasti di luce e buio, ma adatti ad esprimere la penombra a tinte sfumate preferita da Blanche sia perché essa non vuole esporre la propria età non più giovanissima, sia perché non sopporta la luce piena per motivi di debolezza nervosa. Ci sono anche alcune inquadrature in piena luce, quelle in cui sua sorella Stella compare vestita di un bianco luminosissimo, quasi brilli come una stella in mezzo al degrado. Il film, con esclusione del finale diverso e opposto a quello del dramma, è piuttosto aderente al pezzo di Tennessee Williams, tenuto conto delle trasformazioni intersemiotiche inevitabili nel passaggio da un genere artistico all'altro e dei testé citati tagli finalizzati a evitare l'eventuale censura dell'epoca, nonché piccoli cambi ascrivibili alla soggettività del regista.
Oltre al finale, anche un ulteriore episodio importante del dramma fu eliminato e sostituito da altro nel film. Si tratta del riferimento all'omosessualità, accennato da Blanche molto delicatamente e piuttosto allusivamente nel dramma, comunque un tabù per il pubblico di benpensanti degli Stati Uniti e non solo. La giovanissima Blanche, nel testo teatrale di Williams e nella sceneggiatura originale dello stesso autore, sorprende Allan Grey, ragazzo anch'egli giovanissimo che essa ha da poco sposato vista la gentilezza della di lui personalità, nella camera nuziale mentre ha un rapporto erotico con un uomo più vecchio di lui al quale è legato da anni, da molto prima delle nozze. Il racconto di Blanche nel dramma è stato appunto tagliato nel film e sostituito con altro che non si riferisce più all'omosessualità del marito, ma alla sua poca risolutezza di carattere, alla sua inettitudine e scarsa mascolinità, come pure altri episodi soprattutto di tonalità sessuale sono stati in parte trasformati, smussati, ad esempio la scena dello stupro da parte di Stanley perpetrato con irrisione e malvagità ai danni di Blanche, che è ancora meno esplicita della già per altro solo larvatamente allusiva scena nell'opera di Williams.
L'allusione al rapporto omosessuale nel dramma di Tennessee Williams è molto importante soprattutto, non solo, come vedremo, per un particolare che fa di Williams un precursore della possibilità delle nozze omosessuali: il rapporto si poteva svolgere in qualsiasi luogo di Belle Reve, la grande residenza signorile della

I PROSSIMI FILM

La gatta sul tetto che scotta

Eyes Wide Shut

La grande bellezza

Il posto delle fragole

Il settimo sigillo

La fontana della vergine

famiglia DuBois, ossia in un altro tipo di stanza, tuttavia Williams ha scelto una camera nuziale, la camera nuziale di Blanche e Allan, così che i due uomini vivessero il breve sogno di essere sposati anch'essi in un matrimonio che, pur non reale e solo simbolico, aveva come base il loro amore sincero, quindi era più valido che il matrimonio di facciata di Allan con Blanche. Un precursore dunque nell'auspicio delle nozze tra gay molto chiaramente espresso nel contesto della scelta della camera nuziale, come pure nell'associazione con lo stranissimo nome di Belle Reve dove sta la camera nuziale, come in dettaglio nel prosieguo di questa analisi critica, ciò che è andato completamente perduto nel film assieme a una grossa parte del significato complessivo del messaggio.

In ogni caso nel cambio del finale stanno accentrate le incoerenze presenti nel film le quali, per chi non conoscesse direttamente l'opera teatrale, potrebbero essere erroneamente ascritte anche al testo di Tennessee Williams che invece ne è del tutto esente e potrebbero quindi diffondere anche un falso e distorto ritratto intellettuale e artistico dell'autore. Tennessee Williams ebbe a dire, pur accettando ed elogiando il film la cui realizzazione aveva caldeggiato egli stesso, che si era trattato di un bel film rovinato dal finale hollywoodiano per nulla in tema con il suo dramma, un giudizio intelligente, garbato ma senza sconti, per chiarire: il film risulta rovinato non solo nel finale, ma nel suo insieme a causa del finale – il film non era un libero arrangiamento del dramma, ma si basava sul dramma, ciò da cui ci si sarebbe dovuto aspettare che fosse rimasto fedele almeno e soprattutto nel significato generale, ciò che non fu.

Prima di iniziare con l'analisi critica vera e propria, facciamo seguire un cenno comparativo alla trama delle due opere, teatrale e cinematografica, questo onde circostanziare la critica stessa.

L'azione si svolge a New Orleans, in Luisiana, prevalentemente nella casa in cui vivono Stella DuBois e il marito Stanley Kowalski di origine polacca, il quale si sente fieramente americano. Le due sorelle sono le uniche sopravvissute del ricco casato di antica aristocrazia francese e già proprietario di una vastissima piantagione di cotone nei pressi della cittadina di Auriol nello Stato del Mississippi, nel cosiddetto profondo Sud degli Stati Uniti, nome fittizio nel film per Laurel che sta nel dramma, un cambio dovuto anch'esso per timore di possibili rischi legali da parte di Kazan. Perduta per debiti e ipoteche non solo la piantagione, ma anche la villa di campagna intitolata Belle Reve con la ormai piccola tenuta comprensiva del cimitero in cui riposa tutta la famiglia DuBois, del casato restano in vita solo Stella e Blanche. Questa, dopo il suicidio del marito Allan Grey di cui si sente colpevole per averlo insultato – nel dramma per la scoperta della sua omosessualità dopo le nozze, nel film per la poca mascolinità –, non riesce a superare il trauma e ha relazioni con tanti giovani che le ricordano il marito deceduto tanto tragicamente e in piena gioventù. Dopo essersi fatta una pessima reputazione in un albergo malfamato a Laurel-Auriol ed essere stata espulsa dal sindaco dalla cittadina, dal proprietario dell'albergo stesso malfamato e dal preside dalla scuola per aver sedotto un ragazzo minorenne, nonché per il suo alcolismo, si trasferisce dalla sorella Stella a New Orleans, non sapendo più dove andare – tra le altre menzogne Blanche dice che il Preside le avrebbe consigliato un periodo di vacanza. Non è ben vista dal marito dal quale viene giudicata subito una donna leggera che si spaccia per la gran dama che non è o non è più. Blanche, sola e senza più la protezione della sua famiglia, del suo casato, ha un crollo di nervi dopo l'altro e continua a bere alcolici forti nella credenza di poter affrontare meglio la situazione in cui si è venuta a trovare. Secondo lei l'uomo con cui la sorella vive è un animale senza alcuna gentilezza, solo sesso, prepotenza, volontà di dominio assoluto sulla moglie e su tutti possibilmente. Stella la pensa diversamente, dice con tono orgoglioso che sarà l'unico degli amici a fare carriera. Blanche afferma di rimando che non le pare così intelligente, ma Stella è sicura che ce la farà non per l'intelligenza, ma per la sua grinta, una grinta che si deve considerare americana. In Stanley appare il mito dell'uomo americano senza tanti scrupoli, che bada soprattutto al denaro, alla vittoria, al successo, alla potenza, uomo con grinta di cui Stella al di là di qualche lamentela approva i tratti di personalità che la eccitano assieme alla per così dire bellezza fisica dell'uomo. Blanche, pur essendo alcolizzata e donna non rispettata da nessuno a Laurel-Auriol per il suo tenore di vita sregolato e poco onorevole, consiglia a Stella di non accettare le brutte maniere del marito che essa considera un uomo dell'età della pietra, un bruto, ma Stella, pur sapendo quale sia la personalità di Stanley, non ha nessuna intenzione di darle retta trovandosi bene assieme a Stanley di cui è innamoratissima. Stanley, che ha sentito in un discorso di Blanche con la moglie che cosa Blanche pensi di lui, si informa a Laurel-Auriol su di lei e viene a sapere da un amico che abita a Laurel-Auriol che tipo di vita essa conducesse. Mitch, un amico un po' meno irascibile di Stanley, corteggia Blanche e la vorrebbe sposare, ma Stanley lo mette in guardia rivelando la verità sulla donna, così che Mitch, pur dispiacendosene, abbandona il suo proposito. Sola e disperata, Blanche viene in aggiunta violentata da Stanley che con ciò le dimostra chi comandi, chi sia lei stessa al di là di manie di grandezza dovute al ricordo del casato ricco e aristocratico ormai decaduto completamente e scomparso.

Blanche confessa a Stella l'accaduto, ma Stella non vuole crederle, tuttavia decide di farla andare via, niente meno che al manicomio. Blanche, che ha continuamente crisi di nervi, viene dunque prelevata con l'inganno da un dottore del manicomio e da un'infermiera contattati su richiesta di Stella, che nel frat-

tempo ha partorito un bambino ed è tornata dall'ospedale. Alla fine, nel dramma, Stella si lascia consolare dal marito dopo che Blanche è portata via dal medico e dall'infermiera, ossia continua la relazione con l'uomo, più forte di quanto sia l'amore per la sorella e i trascorsi e ormai tramontati valori di raffinatezza che avevano caratterizzato la vita a Belle Reve. Nel film invece Stella si convince improvvisamente alla fine, dopo che comunque si è liberata della sorella confinandola al manicomio, del fatto che non deve accettare il carattere prepotente del marito esattamente come le diceva Blanche e lo abbandona per sempre, rifugiandosi al momento presso Eunice che abita al piano superiore al suo e non scendendo più malgrado Stanley la chiami gridando animalescamente come già altre volte – in una precedente fuga di Stella presso Eunice dopo che il marito l'aveva picchiata, Stella cede alle urla di Stanley, che evidentemente la eccitano sessualmente, e scende per le scale in atteggiamento erotico, fataleggiante addirittura, mentre Stanley si inginocchia, piangendo con il volto sul suo ventre e poi la prende in braccio e la porta a letto dove trascorreranno una felicissima notte d'amore che cancellerà del tutto in Stella le percosse ricevute da donna incinta.

Questa a grandi linee la trama sia del dramma, sia del film.

Venendo all'analisi, in cui verranno trattati i temi fondamentali del dramma e del film e in cui verranno esplicitate soprattutto le differenze rilevanti fra dramma e film comunque anche qualche uguaglianza, l'opera di Tennessee Williams risulta giocarsi principalmente su due piani, uno realistico e pertanto semplice anche se articolato in più temi e l'altro polisemico e profondamente simbolico su più piani condensati uno nell'altro, come verrà messo in evidenza, polisemia che il film trascina in linea generale con sé producendo, soprattutto grazie al finale diverso, incoerenze non lievi, di cui Kazan molto verosimilmente non si è accorto. Di fatto, se se ne fosse accorto, avrebbe fatto in modo di evitarle, inserendo modularmente ulteriori e opportuni cambiamenti per salvare il significato del suo film che comunque era già diverso dal significato del dramma, ma almeno non sarebbe stato illogico, ciò che non ha fatto.

Iniziando propriamente l'analisi, molto importanti ai fini del messaggio di Williams sono i nomi dei personaggi principali. Di solito nelle opere letterarie, teatrali, cinematografiche i nomi dei personaggi non hanno particolare significato, ossia non sono frutto di una scelta semantica da parte dell'autore, solo in grandi opere accade che alcuni nomi siano rilevanti sotto l'aspetto del significato. Nel dramma di Tennessee Williams i nomi dei personaggi principali danno addirittura lo schema semantico più originario a monte del complesso messaggio ideato dall'autore. Tali nomi sono rimasti invariati nel film di Kazan anche se, per così dire, alcuni di essi non possono significare più niente nel nuovo assetto semantico del film.

Per altro, sempre in tema di nomi e dei loro possibili significati, Williams cambiò il proprio nome Thomas Lanier nello pseudonimo di *Tennessee* in onore non solo del profondo Sud degli Stati Uniti e dei valori tradizionali cui guardava con nostalgia, ma anche in onore della patria del *blues* come è considerato storicamente appunto il Tennessee – il *blue piano* diffonde le sue note come Leitmotiv nel dramma e si sente qui e là anche nel commento musicale di Alex North di cui più avanti, ossia Williams scelse per sé un nome geografico perché dotato di una simbologia a lui confacente. Con ciò dimostrò anche di non volere i nomi che gli avevano assegnato i genitori, ciò da cui si può ipotizzare un suo difficile rapporto con essi, specialmente con il padre – nel suo dramma è soprattutto il maschio che viene presentato spesso come violento e prepotente. Dimostrò in ogni caso, scegliendo un altro nome, di dare particolare importanza alla possibile simbologia dei nomi quali espressione dell'identità dei loro portatori.

L'analisi pertanto si snoderà sul percorso-guida segnato dai nomi dei personaggi principali e dalla loro più che mai straordinaria simbologia.

Cominciamo con il nome di Allan Grey, marito di Blanche morto suicida. Grey come *grigio*, né bianco, né nero, ossia, in senso metaforico nel contesto sessuale in cui si pone la vita e la morte del personaggio, né maschio né femmina, né uomo né donna, o tutti e due fusi insieme. L'aggettivo *grey* significa conseguentemente in senso metaforico anche qualcuno senza carattere ed è questo che Blanche poi rinfaccerà al marito dopo la sua triste scoperta, ossia quella gentilezza che tanto le era piaciuta in un maschio diventa motivo di debolezza e riprovazione nel maschio omosessuale. C'è qualcosa ancora di più sottile. Come associazione non solo all'aggettivo *grey*, ma anche, sebbene di non immediata visibilità tuttavia concretamente possibile nel contesto, al verbo *to grey*, ingrigire e *invecchiare*, si mostra un collegamento al concetto di *vecchio* e Allan sta con un uomo più vecchio di lui, unione di giovane e vecchio come evenienza di rapporti umani non giudicata negativamente in questo caso: Allan sta bene con il suo compagno più vecchio in cui trova verosimilmente una figura paterna positiva che di nuovo verosimilmente non ha avuto. Per altro i due non sono trovati da Blanche a litigare, come litigano usualmente Stella e Stanley, anche Eunice e Steve nei loro rapporti eterosessuali, bensì in una situazione amorosa, amorevole. Quanto al nome Allan, nella pronuncia americana quasi come Ellen, nome di donna, è sovrapponibile a questo per le due *a* e le due *e*. Tale nome propone la speciale doppia sessualità, uomo e donna assieme con la donna nascosta sotto il paravento ufficiale maschile, doppio genere come è simboleggiato, seppure diversamente, nel cognome Grey. Per chiarire: si tratta di un maschio che nel nome nasconde in sé la donna, che deve nasconderla perché la società non accetta la presenza di una personalità fem-

minile nel soma maschile, di un genere femminile in seno al genere maschile e che nel cognome allude alla mistura di colori netti come il bianco e nero, contrapposizione di due opposti colori fusi in una tinta diversa che, metafora di maschile e femminile, armonizza i due opposti, nonché allude alla sua alleanza con un uomo vecchio o più vecchio di lui, più maturo – più oltre nell'analisi verrà spiegata la rilevante associazione con Belle Reve.

Per il nome di Blanche, il personaggio più importante e complesso del dramma e del film, essa, per citare il suo cognome da donna sposata, è pure stata grigia nel senso che ha avuto una vita nuziale sessualmente in senso grigio, un amore non corrisposto sul piano fisico, un matrimonio perciò noioso e deludente. Il nome di Blanche, Bianca, parla di per sé: malgrado le scelte di vita non edificanti, essa è una donna pura, Bianca appunto. È vero che si è unita a molti uomini giovani e sconosciuti, appena incontrati, ma lo ha fatto per trovare un po' di gentilezza e per rivivere per qualche aspetto la sua vicenda con il marito che essa ha amato profondamente e del cui suicidio si sente colpevole. A proposito della sua purezza, verso la fine del dramma Blanche, relativamente al colore del suo abito, tinta non colta esattamente né da Eunice né da Stella che prende addirittura un colore per un altro, rivela con fierezza come si tratti del celebre *Blu Della Robbia*, noto per la sua bellezza e anche per essere diventato il tradizionale blu del manto della Madonna. Vi è a proposito della purezza relativa al nome di Blanche anche un particolare di una certa rilevanza, trattato diversamente nel dramma e nel film. In Williams Stella spande per sbadataggine una bevanda scura sull'abito bianco della sorella, così che questa si spaventa, le macchie scure comunque vengono cancellate con facilità perché sono superficiali, non sono andate in profondità, ciò che appunto si collega alla circostanza per cui Blanche rimane bianca anche con il suo passato, la cui macchia è facilmente delebile perché solo di superficie e non riesce pertanto a rovinare, sul piano della metafora, il candore della sua anima. In Kazan l'abito è diventato rosa, per cui i riferimenti diretti al nome di Blanche non si possono più fare, anche se resta il concetto relativo alle concrete e metaforiche macchie che si possono agevolmente eliminare, circostanza che si può implicitamente riferire a Blanche anche nel film visto che si sono comunque formate sul suo vestito. Tuttavia con il cognome DuBois, considerando *Bois* come bosco, ossia Bianca Del Bosco, si unisce al bianco l'oscuro del bosco, come segno del destino di tramonto del casato e come tratto della personalità della donna, anelante alla purezza dei sentimenti, ma caduta nell'oscurità del metaforico bosco per ingenua fiducia negli altri, negli uomini in particolare, che le hanno teso le loro trappole illudendola con le loro menzogne d'amore per poi lasciarla dopo averla strumentalizzata per il loro piacere. La sorella stessa dice al marito, che parla male di Blanche, come essa sia stata una donna onesta, pura e fiduciosa, poi illusa e calpestata da uomini come Stanley stesso. E di fatto Blanche non è compresa nella sua ricerca di buone maniere, di eleganza, di cultura – ama le delicate poesie d'amore che le ha dedicato il marito e quelle della ottocentesca poetessa Elizabeth Barrett Browning (Durham 1906 - Firenze 1861).

Venendo presa per la persona che non è per via delle apparenze, diviene una mentitrice che non dice la verità sulla propria vita perché se ne vergogna. E proprio per le apparenze che sono contro di lei Blanche non riesce a cogliere l'aiuto che le dà la sorte facendole incontrare Mitch, come si evince da un episodio molto significativo. Ad un certo punto, poco dopo aver fatto la conoscenza di Mitch, Blanche gli chiede una sigaretta e, nel dramma, si informa anche sulla marca, al che l'uomo rivela che si tratta di sigarette Lucky Strike. Accanto a eventuali motivi di sponsorizzazione pubblicitaria che non interesserebbero in ogni caso questa analisi, la scelta di Tennessee Williams per questa marca è semanticamente importante, traducendo: Lucky Strike o Colpo Fortunato, Colpo di Fortuna, e davvero i due, senza rendersene conto, si stanno scambiando nelle mani il loro destino di unione erotico-affettiva come colpo fortunato e casuale che la sorte propone loro. Non lo sanno cogliere, Blanche è demoralizzata dal suo passato, Mitch – vedi significato del suo nome più oltre – non ha il coraggio di superare i pregiudizi e pertanto la preziosa carta che hanno in mano, e che non riavranno mai più, viene sprecata. Nel film non è riportato l'episodio relativo alla esplicitazione della marca di sigarette, per cui va persa una parte semantica importantissima. In altri termini: per cogliere l'aiuto della fortuna occorre coraggio, questo è il messaggio che vale in tutto il dramma e non nel film, anche per via del finale diverso, come vedremo in maggiore dettaglio. Dopo che Blanche ha chiesto dunque di sapere che marca hanno le sigarette e che Mitch glielo ha detto, Mitch gliele porge in un elegante portasigarette d'argento donatogli da una donna che stava per morire. L'annunciato colpo di fortuna viene porto nel portasigarette d'argento, come su un piatto d'argento, il quale racchiude due opportunità. Nel portasigarette non c'è solo la potente chance, la carta vincente, c'è anche un'incisione relativa a un paio di versi tratti dal Sonetto 43 di Elizabeth Browning noto a Blanche e suo preferito. Nella citazione si parla di un amore eterno, perdurante, a Dio piacendo, anche dopo la morte stessa nella vita dell'al di là, come è nella natura degli affetti più veri che sono assoluti e vogliono eternità. Ma per avere l'opportunità straordinaria occorre saper giocare la carta e nessuno dei due la sa giocare per vincere, la chance che avrebbe cambiato il destino di entrambi i personaggi viene sprecata, così come si è presentata sul piatto d'argento, così svanisce nel fumo della sigaretta di Blanche. Un tocco d'arte da maestro di Tennessee

Williams sul tema delle opportunità che la vita offre nell'ambito dell'amore che, unico fra tutte le opportunità esistenziali, si può accompagnare alla speranza di una vita eterna che possa continuare l'esperienza terrena, questo in una evidenziazione all'ingrandimento dell'importanza che l'amore sincero e corrisposto può avere per salvare l'umanità dalla barbarie – vedi l'inferno che vivono Stanley, Stella e gli amici, che hanno qualche momento di gioia per il sesso, ma realisticamente null'altro. Il tema della morte e della possibile prosecuzione della vita nell'al di là è un Leitmotiv importante nella personalità di Blanche, nella quale c'è un anelito di vita migliore *post mortem* nel bellissimo cielo – notturno – che essa vorrebbe raggiungere su un razzo per non tornare mai più sulla Terra; inoltre è ancora lei che percorre il viaggio in tram dal Desiderio ai Cimiteri e ai Campi Elisi. In questo personaggio è espressa la speranza di una vita più bella dopo la morte, ossia Blanche ama la vita eterna, perché la immagina o la può immaginare più bella di quella che ha sulla Terra e in grado di racchiudere i suoi sogni affettivi senza che vi sia lo scontro – o la prova del nove – con il reale nella sua materialità. L'al di là di Blanche, più che un fatto di fede religiosa, di cui c'è nel dramma solo l'accenno alla volontà di Dio, se Dio vorrà come recita l'incisione, niente di sicuro quindi, è nella sua sostanza un sogno di bellezza – Blanche ama l'arte, la poesia, la letteratura che sono frutto appunto di immaginazione senza avere bisogno di un riscontro concreto con la realtà del quotidiano. Blanche quindi non ama la morte, ma solo il possibile *post mortem*. Essa di conseguenza si spaventa quando una più che mai sinistra vecchia vestita di nero si rivolge lugubremente a lei per venderle i fiori dei morti, si spaventa e rifugge dalla brutta visione che non è d'amore e di vita eterna nella bellezza, bensì solo di morte: i fiori della morte hanno a che fare con i cimiteri, con le tombe che in Blanche evocano tristissimi ricordi e che sono l'emblema della fine della vita. La speciale vecchia offre i suoi funebri fiori per le strade della città, a tutti quanti come in un richiamo di morte, così da assumere la funzione nel dramma e anche nel film, dove pure compare, di memento mori, di voce del più tragico e triste destino umano. Blanche non è riuscita a realizzare il colpo di fortuna andato in fumo e per cogliere il quale sarebbe stata necessaria la partecipazione di Mitch – che Blanche paragonerà in seguito alla morte stessa vicino a lei, perché è lui che fa morire il suo sogno di affetto, di amore eterno, di vita eterna – e allora le restano solo i fiori più tristi dai quali essa rifugge con terrore, così come è attratta dal post mortem inteso come vita eterna: la fortuna si presenta nel piatto d'argento per poi ricomparire spogliata della promessa di eternità nei fiori mortuari di latta adatti alle tombe nei cimiteri, fiori per i morti appunto.

Quanto alla gentilezza che tanto piace a Blanche, nel sonetto numero 14 della Browning, che non viene citato nel dramma e tanto meno nel film, si parla anche proprio della gentilezza, che tuttavia la poetessa giudica come qualcosa che può decadere e svanire con il tempo, come qualcosa di non duraturo e implicitamente non sincero e pertanto senza grande valore, concetto della gentilezza che è presente nelle costanti attese di Blanche, appassionata lettrice della Browning, come desiderio di gentilezza negli uomini con la conseguente illusione e delusione. Da ciò la Browning mette in guardia le donne ben sapendo quanto valore abbia per esse l'apparenza galante, appunto gentile, ed è quanto è successo a Blanche, ingannata da comportamenti iniziali gentili che non hanno avuto seguito o che sono comunque stati un inganno – anche il marito omosessuale, che pure scriveva poesie d'amore per lei, l'ha sposata senza poterla amare propriamente e soprattutto per avere una copertura sociale della sua omosessualità, quindi ha anch'esso ingannato e molto fortemente Blanche. Al proposito, in un dialogo tra Blanche e Mitch, essa confessa in lingua francese, che l'uomo non conosce, di essere *La dame aux camélias* (1848), la signora dalle camelie, come nel dramma di Alexandre Dumas figlio (Parigi 1824-Marly-le-Roi 1895), ossia una prostituta certo, ma molto speciale, dotata di un cuore puro simboleggiato dalla camelia non dall'uso che ne fa Margherita Gautier, ma dal metaforico bianco del fiore, colore che rientra implicitamente nel caso di Blanche in associazione al metaforico cuore candido della stessa e al suo nome. Bianca nell'occasione dice la verità su di sé anche se nascostamente, letterariamente, ma la dichiara comunque perché è una mentitrice per così dire per forza, non per carattere e chiede a Mitch sempre in francese se mai voglia andare a letto con lei, non tanto come invito o non solo come invito, ma mostrando di sapere ormai che cosa possa interessare realmente gli uomini in generale, anche l'uomo Mitch, dietro la loro possibile galanteria – il Sonetto 14 della Browning ha fatto comunque scuola in Blanche anche se essa resta sempre convinta che le relazioni erotiche tra uomo e donna possano realizzarsi sul piano della gentilezza, nella cui possibilità vuole credere comunque, una credenza nella possibilità di un mondo migliore che non vuole abbandonare anche se illusorio, un mondo estetico che dà il suo tono poetico ed elegante alla vita, molto diversamente dal tipo di esistenza che conducono Stella e Stanley. Blanche confessa comunque poi apertamente la verità sui suoi incontri con uomini sconosciuti, non è una mentitrice che vuole ingannare il prossimo – la sorella conferma al marito che nessuno della sua famiglia e tanto meno Blanche hanno mai ingannato qualcuno. Blanche dice anche a Mitch che gli ha mentito con le parole, ma che nel suo cuore non gli ha mai mentito relativamente ai suoi sentimenti per lui.

Proseguendo con i nomi, Stanley è collegabile al termine *staniel*, piccolo falco ed epiteto spregia-

tivo per un uomo, ma è anche collegato al germanico *stan*, pietra – Blanche lo definisce tra l'altro un sopravvissuto dell'età della pietra – e anche a *stan-stanno*, che nei composti chimici sta per latta, stagno, dal latino *stannum-stagnum*, metallo in generale. In senso metaforico quindi un uomo insensibile come piccolo predatore di mediocre taglia, pietra e metallo di poco valore come la latta. Sul piano zodiacale Stella dichiara come il marito sia del Capricorno e Blanche dichiara che sia quindi un caprone. Quanto a *Kowal*, in polacco significa *fabbro*, Kowalski significa discendente di, o da, un fabbro, sempre in tema con metalli, viti, chiavi e simili. In una possibile e lontana, ma percettibile eco, cognome collegato a *to screw*, avvitare, azione consueta nel mestiere del fabbro e nel contempo metaforico termine gergale di ambito sessuale, ambito in cui Stanley è particolarmente abile, al punto che tiene soggiogata a sé la moglie proprio con tale abilità sempre fino alla fine del dramma, diversamente nel film, e userà tale sua abilità violentemente nello stupro di Blanche per sottomettere anche lei. Stanley mostra di sapere come le donne vengano sottomesse dai maschi, dalla potenza del loro sesso, come si vede dalla sua irrisione a proposito del tentativo di Eunice di denunciare il marito Steve per le ennesime percosse subite, denuncia che la donna non porta a termine. Anche a lei bastano alcune parole tenere dell'uomo relative all'amore che nutre o nutrirebbe per lei perché rinunci al proprio riscatto, ciò mentre la tiene stretta a sé e anche per non lasciarla scappare, ciò comunque attraverso un eros che passa per la fisicità.

Il nome di Eunice derivato dal greco significa Buona Vittoria o Vittoriosa. Una contraddizione con l'episodio di cui testé? No, Eunice è la persona che dice a Stella che si deve andare avanti a tutti i costi, sopportando qualsiasi sopruso per poter vivere, per cui si può vedere un cenno di vittoria delle donne in questo nome, una vittoria al prezzo della sconfitta più atroce: la sottomissione.

Anche Mitch, abbreviazione dal suo cognome Mitchell di cui tralasciamo il significato perché ritenuto non rilevante nel contesto, ha un significato che ne esprime la personalità: è riferito al verbo *to mitch*, *ritirarsi* e di fatto Mitch non ha il coraggio di cogliere il colpo di fortuna – vedi episodio delle sigarette di cui sopra – e di sposare Blanche, sebbene gli piaccia, bensì si ritira, dando poi la colpa a Stanley di averla fatta impazzire violentandola, mentre è lui stesso che si è ritirato, pur comprensibilmente, anche offendendola, dicendole, dopo avere appreso i suoi trascorsi, che non la poteva sposare perché secondo lui non era degna di entrare nella casa dove stava sua madre e causandole con ciò la più grande umiliazione. Per altro avrebbe voluto anche lui possederla fisicamente usando la forza e spinto dal medesimo disprezzo che ispirerà Stanley nello stupro. Mitch è più gentile di Stanley, ma in tema con il Sonetto 14 della Browning la sua gentilezza è comunque più di superficie che di sostanza o almeno non è sufficiente a farlo andare avanti nel rapporto con Blanche.

Il suo nome Harold, di derivazione germanica, significa capo dell'esercito, un capo che, unito a *to mitch*, ritirarsi, fugge in ritirata vilmente nascondendosi – gli amici di Mitch lo prendono in giro proprio per la sua sottomissione alla madre e incapacità di decidere autonomamente della sua vita. Occorre sottolineare comunque che Mitch abbandona il suo progetto nuziale con Blanche non perché la madre glielo proibisca, ma perché Stanley gli rivela il passato della donna, che lui non riesce ad accettare soprattutto perché Blanche gli ha mentito, non gli ha detto la verità su di sé tranne che in francese, per dire e non dire, per dire e per non farsi comunque capire, anche se poi Blanche confessa apertamente la verità della sua vita. In altri termini: è la denuncia di Stanley e l'incapacità di Mitch di superare l'impasse che gli fanno rifiutare la relazione con Blanche.

Al proposito Stanley dice a Mitch in un violento scontro che gli ha solo voluto aprire gli occhi e Mitch risponde che nessuno glielo aveva mai chiesto. Queste due battute del dialogo o della lite fra i due maschi esplicita inequivocabilmente come Mitch avrebbe preferito non sapere nulla, avrebbe preferito non aprire gli occhi e avere così una possibile felicità, il suo colpo di fortuna con Blanche, tema questo inerente al rapporto tra realtà e illusione che sta al centro più profondo del dramma di Tennessee Williams. Per chiarire ancora: ad un certo punto Mitch poco dopo averla conosciuta, rispondendo a Blanche che teme si venga a sapere del suo passato, afferma che essa gli piace così com'è, frase che allude implicitamente al fatto che Mitch possa avere inconsciamente intuito il tipo di donna, ma che appunto non voglia approfondire, questo per darsi una chance realizzabile proprio con Blanche, una donna capace di dare molto con la sua sensibilità ad un uomo, come dirà essa stessa verso la fine parlando con Stanley che la irride essendo uomo solo concreto, appunto realistico. Blanche crede nella positività dei sogni – è come anticipato un'appassionata di poesia, di arte –, che rivelano ciò che l'umanità vorrebbe essere e non riesce ad essere a causa delle circostanze sfavorevoli, crede nella positività della magia propria dell'immaginazione in cui la verità più profonda delle persone, del loro cuore può emergere diversamente che nel reale, spesso brutale nella sua concretezza. Come sappiamo essa dice anche che ha mentito a Mitch per nascondere la realtà del suo degrado, ma che nel suo cuore non gli ha mai mentito e il cuore, come si apprende da Blanche e da nessun altro personaggio del dramma e neanche del film, dice la verità. Anche Stanley ha un cuore: di pietra, da piccolo falco, di metallo scadente, di colui che usa il sesso non solo per il proprio piacere, ma per sottomettere la donna, come nel suo nome e cognome, sintesi della sua personalità come più sopra accennato, questa è appunto la

sua più verace per quanto schematica verità. Anche Mitch ha un cuore: un cuore più gentile di Stanley, ma non coraggioso, debole, in parte anche vile, come abbiamo visto.
Stella DuBois Kowalski, la sorella di Blanche, ha un nome che propone splendore. Si tratta di uno splendore notturno, a sole tramontato, di potenza molto minore rispetto a quella dei raggi solari, questo, nello specifico contesto, in un raffronto metaforico tra il femminile e il maschile, in seno al quale il femminile splende con minore energia e in tal senso mostra la sua collocazione non dominante nel rapporto uomo-donna ed in effetti Stella, nell'opera di Williams, è assoggettata alla maggiore potenza del marito, del maschio. Il nome Stella suggerisce anche l'associazione a uno degli epiteti della Madonna, sottilmente ironico per la donna in questione, molto diversamente dai collegamenti alla purezza e al Blu Della Robbia in Blanche, come abbiamo visto. Anche la Madonna stessa comunque splende in tono minore rispetto alla più potente luce divina, come narra la tradizione religiosa, dove il femminile, pur celebrato nella sua grandezza come nella madre di Cristo, non uguaglia la potenza della divinità. Quanto al cognome DuBois, esso ripropone la cupezza del bosco in parte come per la sorella, riguardando precipuamente il casato destinato all'oscurità, al tramonto, in parte riguardante la caduta di Stella non con sconosciuti come Blanche, ma comunque con un uomo del genere di Stanley, uomo primitivo, non evoluto culturalmente.
Arriviamo ora alla molto importante e più che complessa e straordinaria simbologia racchiusa nel nome di Belle Reve, simbologia che funge da insieme maggiore per così dire, da grande ombrello metaforico capace di includere gli altri sottoinsiemi relativi ai nomi dei personaggi principali, quindi al messaggio a monte – o al cuore – del dramma, simbologia che è un piccolo gioiello della natura artistica di Tennessee Williams. Il nome si mantiene nel film, come pure gli altri nomi, ma in questo, come anticipato, hanno perso quasi sempre la loro funzione di sintesi del significato del dramma e di conseguenza del film. Si tratta di un nome piuttosto strano, perché mostra un aggettivo femminile francese, *belle*, bella, unito a un nome pure francese, *rêve*, sogno, che in tale lingua però è maschile – lasciamo stare le libere interpretazioni per tale nome che allontanano la comprensione del termine per come l'ha inserito nel dramma Tennessee Williams. Conferma, come vedremo, la presenza del particolare significato metaforico di tale nome il fatto che esso sia espresso in francese, dove sono differenziati i femminili dai maschili, cosa che non si sarebbe potuta verificare in inglese, dove gli aggettivi restano invariati per qualsiasi genere, ad esempio *Beautiful Dream* o *Fine Dream*, Bel Sogno, dove si sarebbe perso il significato che ha voluto l'autore scegliendo una forma che differenziasse l'aggettivo femminile dal sostantivo maschile, traducendo in italiano, lingua che differenzia in generale il maschile dal femminile negli aggettivi: *Bella Sogno*, lingua, tra le altre possibili, capace di riproporre il progetto semantico di Tennessee Williams al proposito. Lo strano accoppiamento è stato notato dai critici senza che del rebus sia stata data una soluzione. In questa analisi emerge in piena evidenza – si fa per dire – come sia proprio l'unione di femminile e maschile quanto Tennessee Williams ha voluto comunicare, ciò espresso tanto chiaramente in primo piano nell'unione di un aggettivo femminile ad un sostantivo maschile che, come talora accade con le cose troppo evidenti, non è stato visto da nessuno, quasi un po' come il cosiddetto uovo di Colombo. In ogni caso, per capire questo uovo di Colombo sarebbe stato utile avere capito anche altro, ad esempio il significato relativo al nome di Allan Grey: così come Allan Grey, più sopra, è frutto di un'unione di maschile e femminile con tutti i dettagli rilevati, così Belle Reve rappresenta il sogno dell'unione tra e di femminile e maschile, un'unione che resta collegata al solo sogno, non alla realtà, similmente come nel nome Allan Grey. In altri termini: in questa analisi Belle Reve risulta essere il nome che unisce in modo lampante, solo nel sogno, in Tennessee Williams – quanto mai profondo elaboratore di complesse simbologie nelle sue opere – il maschile e il femminile in due nomi, un aggettivo e un sostantivo legati da una sgrammaticatura, da un solecismo, come da qualcosa che non possa stare, come fra poco verrà spiegato. È presente in tale nome una doppia simbologia: la nostalgia, il sogno ormai irrealizzabile per la realtà tramontata di un Sud culturale dall'aristocratico sentire – non dimentichiamo che Belle Reve è e resta in primo luogo il nome della concreta e ormai perduta piantagione e casa dei DuBois – e il desiderio e il sogno di una realtà di legittimazione dell'omosessualità – come è noto, Tennessee Williams era omosessuale.
Davvero un tocco artistico straordinario quello della fusione di significati tanto complessi in Belle Reve che, ribadiamo, simboleggia sia il sogno nostalgico di un Sud non più esistente come nell'impostazione trascorsa, sia il sogno ancora da realizzarsi, da accettarsi, di un'unione di maschile e femminile in un'unica persona e personalità, anche nell'unione di due persone dello stesso sesso che si amino. Dello stesso sesso e non di sessi opposti, in quanto le unioni eterosessuali non appartenevano all'area del sogno, avendo esse già da sempre la loro legittimazione sociale e legale. Il fatto che la grammatica strida è allora, nel contesto sessuale, metafora della non legittimazione in questione e anche l'effetto dell'omosessualità sui perbenisti, qualcosa che urtava e offendeva la sensibilità di tanta gente che al massimo poteva accettare l'omosessuale che si nascondeva, che fingeva di essere eterosessuale, ossia che non si mostrava allo scoperto, da cui lo stridere dell'accennata unione impossibile. Di fatto all'epoca l'argomento dell'omo-

sessualità era evitato e comunque rifiutato socialmente e culturalmente: il marito omosessuale di Blanche si suicida, l'amico omosessuale del marito della *Gatta sul tetto che scotta* si suicida pure. In altri termini: si vedano al proposito i matrimoni di copertura dei due mariti omosessuali, Allan Grey nel film *A Streetcar Named Desire* e Brick Pollitt nel film *Cat on a Hot Tin Roof* (1958), film sempre basati su corrispondenti drammi di Tennessee Williams.
In quest'ultimo dramma e film la donna che sposa per interesse, per un accordo, un uomo che non la può desiderare è presentata molto duramente nella sua squallida realtà. Ad un certo punto Paul Newman, nelle vesti di Brick, dice a Maggie, interpretata da Elizabeth Taylor, che si sente imbarazzato per lei, che ha accettato per interessi economici di sposarlo sapendo che non poteva sperare altro che il denaro e l'alta posizione sociale da un tale assurdo matrimonio senza amore viste le tendenze dell'uomo, imbarazzato per come tale donna possa improvvisamente pensare di avere un figlio da un tale uomo – anche in questo film furono tagliate e trasformate per timore della censura parti importanti, tagli che rendono l'opera piuttosto incoerente anche se di grande successo per gli attori noti e bravissimi nei ruoli.
Blanche comunque, al contrario, non sapeva nulla delle tendenze di Allan e si era lasciata ingannare al proposito anche per via della giovanissima età e inesperienza. Quanto alla testé accennata rappresentazione delle donne, anche nel *Tram che si chiama Desiderio* esse non fanno una bellissima figura, Eunice compresa, come più sopra accennato.
Alla malinconia per il passato che non è più e anche a quella delle donne costrette a vivere entro tali coordinate violente si riferisce il *blue piano* che interviene spesso, sommesso o a volume e ritmo più importanti, a chiusura o apertura di diverse scene del dramma o all'interno di singole scene, anche come parte del commento musicale qui e là nel film, un pianoforte che si fa sentire come emblema dell'atmosfera di New Orleans, il *blues*, famoso prodotto musicale afro-americano.
A proposito del popolo dei neri, nel dramma si legge di mani nere che suonano il blu piano e nel film si vedono orchestrine di neri e bianchi che sono in felice armonia, incontrano musicisti neri e bianchi che suonano in armonia blues e swing, in ogni caso la convivenza a New Orleans tra le due culture appare lieta e pacifica, ossia non vi sono accenni a situazioni di razzismo, come a mostrare che l'arte sia lo strumento e il cemento di unificazione, di cooperazione pacifica e creativa tra i popoli.
Quanto al significato di *blue piano*: *blue* nel senso di *malinconico* riferito all'esistenza degli afroamericani e delle donne, parti sociali depresse, ma anche, nell'eco di un modo di dire parallelamente esistente nel linguaggio, collegato a una sessualità volgare, ciò che si adatta perfettamente alla qualità della visione del mondo di Stanley, dei suoi amici, anche delle loro donne che accettano volenti o nolenti la sottomissione, uomini che non di rado nel pezzo teatrale come nel film vengono definiti dalle donne, tra l'altro, animali, porci, bruti, primitivi, volgari. Le donne tuttavia nel dramma come nel film non riescono a educare in qualche modo i loro uomini malgrado la loro funzione precipua sia da sempre quella di grandi educatrici, dunque si tratta di donne che falliscono nel loro ruolo, solo resistono nello stare con i loro uomini sopportandone tutte le angherie, stando ai loro ordini e dicendo qui e là qualche improperio a buon mercato che gli uomini neanche ascoltano, questo, ribadendo, senza che le donne possano avere un influsso positivo qualsiasi sui loro uomini, dimentiche della loro precipua funzione naturale di educatrici e capaci solo di sopportare per la propria sopravvivenza. Stanley non accetta interventi di Stella che gli paiono essere ordini, sebbene siano solo consigli o incitamenti elargiti con un po' di energia e per consuetudine linguistica più che ordini veri e propri.
Significativa a proposito della diversa posizione degli uomini e delle donne nella società è anche la furia che coglie Stanley quando Stella a cena in presenza di Blanche gli dice un po' innervosita per il modo in cui mangia sporcandosi tutto di aiutarla a sparecchiare e lui, furibondo, spacca il piatto a terra e butta una stoviglia contro il muro affermando che è così che lui sparecchia la tavola, questo in qualità di persona che può permettersi di agire come preferisce non temendo la ritorsione delle donne più deboli. E non accetta neanche che le donne abbiano la libertà di sentire un po' di musica alla radio, ciò che addirittura Steve vorrebbe invece consentire. Quando Blanche accende la radio e sente un po' di musica, mentre Stanley gioca rumorosamente a poker con gli amici e beve assieme a loro, seccato le urla di spegnere, lei non obbedisce e lui va da lei irato e spegne, guardandola minacciosamente. Più tardi, in presenza della sorella e di Mitch, Blanche accende nuovamente la radio e fa qualche passo di elegante danza cui si unisce un po' goffamente Mitch, ciò in un momento di semplice contentezza, ma sale di nuovo Stanley che non sopporta di non essere obbedito dalle donne, afferra la radio e la scaraventa fuori dalla finestra senza neanche aprirla e rompendone direttamente il vetro nell'azione furiosa. Stella non è riuscita a fermarlo e lo insulta, poi caccia via anche gli amici che lo aspettano per continuare a giocare a carte e allora Stanley la picchia. Nel dramma come nel film non ci sono mai rapporti tra maschio e femmina improntati alla pace, alla serenità, al volersi bene reciprocamente: le donne subiscono uomini dediti al gioco, all'alcol, alle urla, subiscono di essere picchiate. Nel dramma, indirettamente, vediamo al contrario come il rapporto fra Allan e l'amico più vecchio sia invece tranquillo, ossia sia un rapporto d'amore, non di odio o di sopraffazione: i due si amano e basta, non litigano, non gridano, non si picchiano, così per come

sono presentati nelle scarne parole di Blanche nel dramma, che non narrano di violenze, ma di relazione amorosa.
Il piano del sesso è quello che rende coesa la relazione qualunque essa sia, questo nel dramma di Williams, che ne ha evidenziato l'importanza nel positivo e nel negativo in un'epoca dove l'argomento del sesso nei film veniva gestito non proprio realisticamente, ma poittosto letterariamente, in linea di massima secondo stereotipi del bon ton. Blanche stessa, nella sua ricerca di ritrovare in qualche modo il marito nei giovani uomini che contatta, è comunque vittima dell'attrazione verso la sessualità maschile e anche Stanley le piace fisicamente, per altro è un bel ragazzo, salvo a rifiutarne del tutto il realismo violento, diversamente dalla sorella. Quando sta per essere violentata da Stanley, attua una difesa estrema rompendo una bottiglia e minacciando con il collo di vetro spezzato di sfigurargli il volto, ossia di rompergli la faccia, ciò cui il maschio risponde deridendola ed eccitandosi della sua inutile ritrosia, chiamandola *tigre* e divertendosi nella dispari lotta. Dirà allora a Blanche che essa stessa lo voleva, ossia che voleva essere posseduta da lui sin dal primo momento in cui si erano incontrati nella casa sua e di Stella, la tipica scusa da sempre addotta da tutti gli stupratori. Blanche, senz'altro un po' attratta da Stanley al suo arrivo, non ha mai voluto essere violentata da nessuno e tanto meno da lui, cercando essa nell'uomo la gentilezza, non un arcaico stallone. Tanto è vero che ha sposato un ragazzo omosessuale – senza capire come stessero le cose data la sua età del tutto adolescenziale –, attratta e conquistata dal fatto che scrivesse poesie per lei, dalle sue buone maniere, diremo noi: da uno spirito meno maschile nel senso di meno imperativo, meno prepotente. Blanche dice alla sorella che gli uomini della pietra, i bruti come Stanley sono ormai superati, che ci sono modi diversi di vivere la mascolinità in quanto la cultura, l'arte hanno ammorbidito almeno in parte gli animi, esiste la gentilezza, ma Stella, da femmina arcaica, è attratta proprio dalle coordinate tradizionali in cui si realizza la sessualità maschile e per le quali è dominata dall'uomo, non volendo cambiare, così nel dramma e nel film fino al finale. Ancora un esempio: giunge a casa di Stella un giovane per l'abbonamento a un giornale e Blanche lo trattiene facendosi accendere una sigaretta. Il giovane dice che il suo accendino non sempre funziona, ma dopo qualche tentativo riesce ad accenderlo vistosamente, una molto evidente metafora per il sesso maschile, nello specifico non da macho, ma da uomo per così dire gentile, non violento, comunque maschile, così come appare nel comportamento e nella fiamma alta dell'accendino. Blanche quindi lo bacia sulla bocca molto dolcemente, così come essa intende l'amore fra i due sessi, gentile. Il giovane allora vorrebbe proseguire nel baciarla, ma, essa rifiutando, lui non insiste, ossia rispetta la volontà della donna.
Tutto il film, tranne che nel finale, e tutto il dramma mostrano come le donne nulla possano contro la violenza e il dominio maschile e come esse accettino quasi come una necessità la violenza, per dimenticare la quale bastano poche parole dolci dei loro uomini, soggiogate come sono soprattutto dal sesso. Come anticipato più sopra, Eunice stessa, l'amica di Stella che abita al piano superiore e che vuole denunciare il marito per le percosse subite per l'ennesima volta, esce di casa correndo e decisa ad andare dalla polizia. A questo punto Stella chiede a Stanley che sta entrando se sia veramente andata dalla polizia e Stanley le risponde che non ci è andata e che è andata all'osteria a bersi un bicchiere, glielo dice ridendo, senza nessuna paura di denunce da parte di Eunice, né di donne qualsiasi, non prendendo sul serio le loro proteste. E Stella è contenta che l'amica non sia andata dalla polizia, che lo status quo domini ancora, ossia che se le sia prese ancora una volta e non si ribelli, Stella accetta essa stessa la violenza maschile da cui in certo qual modo si sente eroticamente attratta nel dramma e in tutto il film tranne che nel finale. Quando Steve esce di corsa imbestialito in cerca della moglie temendo che sia davvero andata a denunciarlo, Stanley rassicura anche lui dicendogli che è andata all'osteria. Si vede poi Steve che torna a casa con la moglie, tenendola strettamente abbracciata e assicurandole che fra tutte le donne che può avere è a lei che vuole bene, è lei che ama ed Eunice torna a casa sottomessa e contenta come una bambina che ha fatto la pace con il papà. Che Stanley pianga e si dispiaccia sinceramente di aver picchiato Stella ottenebrato dai fumi dell'alcol, non toglie che l'abbia picchiata e che possa farlo ancora visto che beve costantemente e a gola larga. Questa è la rappresentazione molto realistica della condizione della donna nella prima metà del Novecento per come è descritta nel dramma e ugualmente nel film.
Personaggio più importante del dramma e nel film, come anticipato, è Blanche. Essa rappresenta la donna che sì è rimasta ancorata nel fondo del suo cuore a stili di vita che sono tramontati, meno realistici di quelli attuali, ma, come pare dal messaggio di Tennessee Williams, non sempre ciò che tramonta deve essere negativo. È proprio essa che dice molto significativamente a Stella che è essa ad essere rimasta legata a stili di vita maschile dell'età della pietra, che non hanno visto il sorgere di una cultura raffinata, ossia per lei è Stella la vera donna arcaica, non evoluta, questo secondo quanto Williams mette in bocca a Blanche che dice tra l'altro a Stella in una discussione come questa non si accorga di essere peggiore di lei stessa e come abbia addirittura avuto il coraggio di avere un figlio da un uomo di quel genere. In altri termini: la persona nostalgica del passato è in realtà più progredita della più moderna Stella, del resto nei suoi studi e nella sua trascorsa professione di insegnante ha avuto a che fare con la cultura,

è donna quindi avanzata, non come Stella che non è sensibile alla cultura ed è solo completamente soggiogata sessualmente dal marito, attratta non da comportamenti gentili dell'uomo, ma dalla potenza istintuale manifestata dal maschio, una sessualità dove la donna cede per così dire le armi di fronte all'uomo che la domina. Per riassumere ancora: in apparenza è Stella la donna adattata ai tempi nuovi e progrediti tanto che se n'è andata via da Belle Reve per un senso più realistico della vita, ma di fatto ha, sì, abbandonato usi e costumi di vita trascorsi, ma più raffinati, per andare a finire con un uomo brutale che comanda da capo indiscusso e indiscutibile come ai tempi più antichi o arcaici, che ritiene di essere il re nella coppia e di avere diritto all'obbedienza totale delle femmine. Blanche tramonta per il trauma subito con il suicidio del marito di cui si sente colpevole per averlo insultato e anche per questa sua vita non dignitosa, ciò che le rende la personalità più fragile, ma soprattutto però tramonta per il rifiuto di Mitch e la sua minacciata violenza come per la violenza psicofisica subita da Stanley – che non si fa scrupolo a tradire comunque la moglie mentre essa sta partorendo il loro figlio all'ospedale. Blanche tramonta in un mondo dove la gentilezza d'animo è considerata fuori luogo, qualcosa di anacronistico, da manicomio, che pare essere il luogo o ripostiglio dove debba essere tolto di mezzo ciò che viene considerato inservibile, non più adatto al reale. Tuttavia proprio tali comportamenti non più adatti al reale smascherano nella comparazione un reale fatto di volgarità e di sopraffazione che si è sostituito a quello più culturale e signorile del profondo Sud, sempre seguendo il messaggio di Tennessee Williams. È vero che Stella ha lasciato Belle Reve per essere libera di vivere la sua vita come piaceva a lei, più realisticamente, senza restare legata a un passato ormai sepolto, ma il suo desiderio di libertà altro non ha avuto come effetto che quello di vederla sottomessa a un uomo violento, al *macho* che la tiene legata a sé con la forza della sua istintualità, una libertà ben presto perduta a vantaggio del suo opposto: la schiavizzazione peggiore e più antica. È anche vero che Blanche, rimanendo legata a valori sintetizzabili nel concetto di gentilezza maschile – verso la cui sincerità e durata nel tempo mette in guardia la sua poetessa preferita –, sposa un omosessuale ritenendolo un uomo gentile e culturalmente sensibile. È vero inoltre che in seguito ha rapporti degradati per godere almeno di qualche momento di gentilezza anche fasulla come nell'opinione della Browning nel Sonetto non citato direttamente, ma implicitamente presente nel dramma e anche nel film. Tuttavia Blanche non rinuncia mai al suo mondo di idee neanche nel finale, rimanendo coerente ad oltranza con la sua *Weltanschauung* raffinata e ispirata a rapporti eterosessuali gentili, come essa intende l'amore, così che reagisce immediatamente alla gentilezza dimostrata dal medico che la deve condurre al manicomio, un uomo capace di capire la sua personalità e che dà l'ordine all'infermiera, dura e insensibile, di non mettere la camicia di forza a Blanche e di non tenerla forzatamente nell'immobilità con la sua presa. Blanche allora si alza da terra fidandosi della mano gentile dell'uomo e mentre esce al suo braccio guarda solo lui in modo grato, evitando di rivolgere il suo sguardo alla sorella, agli altri che l'hanno tanto maltrattata, lasciandosi alle spalle il loro mondo così violento, primitivo e dicendo la frase molto significativa, secondo la quale essa ha potuto contare sempre sulla gentilezza degli estranei, chiarendo: non dei familiari. Frase molto rilevante semanticamente la quale redime definitivamente Blanche dai suoi tanti incontri brevi con giovani uomini, non cercati per il sesso, ma cercati precipuamente per un rapporto fatto di buona disposizione, di bellezza dell'amore, appunto di gentilezza. Gentilezza che svanisce presto, ma che per Blanche vale la pena di ricercare e se possibile di coltivare. Il fatto che si riferisca implicitamente in modo negativo ai genitori, alla sorella e altri, non ha bisogno di essere spiegato: i genitori hanno sperperato il patrimonio come gli avi, Stella la fa finire proditoriamente al manicomio. Una ulteriore breve nota: Blanche guarda amorevolmente e grata lo psichiatra che è un uomo vecchio e per nulla bello, ma gentile, ciò che evidenzia ancora maggiormente come Blanche sia sensibile alla personalità dell'uomo, non ai caratteri esteriori come al contrario Stella che all'inizio del film le mostra con orgoglio ed eccitazione erotica il marito giovane, bello e gagliardo.

Arriviamo in dettaglio dapprima al finale del dramma, poi a quello del film.

Dopo la violenza ai danni di Blanche e la sua rivelazione alla sorella di ciò che abbia dovuto subire da Stanley, Stella decide con l'inganno, senza dirlo alla sorella, di farla portare via al manicomio, da cui non uscirà più – non è una decisione di Stanley, è una sua decisione come essa stessa esplicitamente afferma, gli amici stessi di Stanley non approvano un tale inganno, ossia sono più umani della moglie di Stanley. Stella non è felice di questa decisione, sa di non agire per il meglio della sorella, ma non vuole che la sorella dopo l'infausto evento resti nella casa sua e del marito, conviva ulteriormente con loro. Quando Blanche è partita, il marito, che sostiene Stella in questa circostanza spiacevole, la abbraccia teneramente e la consola come si usa fare con i bambini piccoli: - "*Now, baby. Now, now, love", "*Su, piccola. Su, su, amore", e tutto torna come prima. Stella, dopo aver rinchiuso la sorella in manicomio, resta con il marito che ha commesso lo stupro, ma di cui continua a essere innamorata, come si evince da tutto l'andamento del dramma che culmina nel finale. Stella ha accettato la violenza maschile, piacciono anche a lei le buone maniere e la gentilezza, ma non le interessano primariamente, come invece interessano a Blanche, non se ne vuole andare dalla situazione in cui vive, preferisce stare

con suo marito che è un bel ragazzo e che le piace e questo le basta. Fa rinchiudere Blanche in manicomio non per l'accesso di follia che Blanche ha avuto dopo che Mitch le ha detto che non l'avrebbe sposata perché indegna e dopo che le avrebbe voluto usare violenza anche lui dato il tipo di donna che egli ritiene essa sia. La fa internare per pura gelosia verso la sorella alla cui versione dei fatti occorsi non vuole comunque credere, preferendo salvaguardare la figura di Stanley, non volendo vedere la sua realtà. Blanche dunque, concludendo, viene messa al manicomio da un mondo che si spaccia per progredito e ancorato al reale e che invece è retrocesso all'età dei bruti che ha preso il sopravvento sui migliori, così secondo il messaggio insito nell'opera di Williams.

Adesso veniamo al finale del film.

Dopo che Blanche viene portata via dallo psichiatra che le si rivolge con gentilezza e la tratta da signora togliendosi il cappello e dandole il braccio perché ha capito la personalità innocua e bisognosa di buone maniere di Blanche, Stella decide di abbandonare Stanley, gli intima di non toccarla mai più, prende il neonato e scappa su da Eunice. Stanley la chiama nella consueta sceneggiata, ma questa volta Stella non risponde, né scende da lui. Dunque la Stella del film capisce improvvisamente che Blanche aveva ragione sulla brutalità del marito e lascia un marito così violento e rozzo proprio come le aveva consigliato la sorella. Tuttavia ha inviato Blanche al manicomio, sembra capire sì che abbia ragione Blanche, ma la rinchiude al manicomio, ciò come anche nel dramma dove però non realizzava i consigli della sorella. Ma ha per caso senso che Stella rinchiuda al manicomio la sorella i cui consigli essa adesso realizza rendendosi improvvisamente conto di che razza d'uomo abbia sposato? Ma se la realtà è quella predicata da Blanche e che Stella accetta di fatto alla fine, perché Blanche deve andare al manicomio come ci vanno coloro che non capiscono più il mondo, la realtà? E se ha avuto ragione, perché la sorella che tanto la amava non la aiuta a superare il trauma della violenza e altro non fa che escluderla dalla sua vita come oggetto ormai inservibile? Un finale per far trionfare i buoni principi, la riscossa della donna che rifiuta la violenza? No, un finale in confusione: ci possono forse essere buoni principi che prevedono l'internamento di chi aveva, e ha, ragione e solo è traumatizzato per la violenza che ha dovuto subire? I buoni principi non sarebbero buoni principi in questo caso. L'unica risposta all'internamento di Blanche sta allora nella vendetta di Stella contro la sorella e contro Stanley stesso che l'ha comunque tradita mentre stava partorendo all'ospedale, questo in un orizzonte del tutto tradizionale, vecchio, arcaico che nulla ha a che vedere con la modernità, con il realismo dei tempi nuovi, si tratta di un realismo dei tempi più vecchi. Certo lascia il marito, ma fino al tradimento accettava la sua violenza quasi con piacere, quindi se adesso non la accetta più è solo per vendetta e non perché è diventata donna che si ribelli alla violenza maschile. Solo se ne va portando via il piccolo e volendo dare un massimo dolore a Stanley, tutto in una visuale di piccolo raggio. La rappresentazione del mondo femminile in Williams, come abbiamo visto, è dunque portatrice di una forte critica alla donna che, non ribellandosi e accettando la violenza maschile, la favorisce e comunque favorisce lo *status quo* nelle relazioni tra i più forti e i più deboli, critica forte cui il film con il finale hollywoodiano a sorpresa ha rinunciato completamente: Stella non resta con Stanley, ma lo lascia come per una riscossa personale che nel dramma non ha luogo, né ha qualche cenno di possibile sviluppo.

Chi si ribella alla violenza maschile, sia nel dramma che nel film, è Blanche che nel finale del dramma e anche del film si erge grandiosa nella sua purezza e umile superiorità. Esce da quel mondo intonsa, rimasta pura come la sua veste – bianca nel dramma – che non ha trattenuto le macchie se non nella sola superficie presto cancellate. La sua uscita domina la scena e tutto il resto, quanto di brutto e di volgare, di malvagio attorno a lei scompare spazzato via dal suo totale e definitivo rifiuto.

Come già chiarito, nel film manca anche ogni aggancio all'omosessualità, per cui ad esempio la simbologia dei nomi, di Allan Grey e Belle Reve, diventa monca o di nessun senso qualsiasi, sebbene sia difficile non considerare simboli la sgrammaticatura di Belle Reve – per non avere fastidi, come già detto, Kazan ha cambiato il nome di Laurel in Auriol, ossia dove ha capito come stavano le cose, ha agito di conseguenza cambiando il nome.

Per concludere questa analisi, ancora una riflessione sulla semantica del titolo *Un tram che si chiama Desiderio*. Il desiderio, è il filo conduttore della vicenda: è il desiderio sessuale che induce Stella, come nel finale del dramma, a restare con il suo uomo, non è il desiderio di raffinatezza, di gentilezza, di buone maniere, di quei fini comportamenti che tanto piacciono a Blanche per come li ha appresi a Belle Reve, è il desiderio erotico sul piano fisico, animalesco. Si tratta di un titolo che è in sintonia totale con l'opera di Tennessee Williams, dove appunto prevale il desiderio sessuale, di relazione con un compagno o una compagna, ciò che si estende al piano esistenziale umano, universale nel viaggio concreto e metaforico a tre tappe che affronta Blanche e che attraversa la morte per giungere al sogno di un Elisio. I nomi Desiderio, Cimiteri, Campi Elisi, mettono in immediato contatto contrastivo la vita, rappresentata emblematicamente nel desiderio sessuale diversamente inteso dai personaggi, e la morte come suo contrario seguita dalla speranza in un nobile luogo di bellezza. Anche Stella stessa e suo marito vivono nei Campi Elisi. Questi sono diventati tuttavia a loro misura, privati del loro significato di al di là bellissimo, ma solo luogo dove vivere in terra come un

inferno terreno, Campi Elisi che stanno sul piano della materialità del vivere, dell'ignoranza e al massimo dell'ironia e che inorridiscono Blanche al suo arrivo appunto ai Campi Elisi, molto diversi dal suo sogno di eternità, di bellezza. In questa ubicazione della casa di Stella è rappresentato emblematicamente come persone materiali, volgari e primitive possano distruggere ciò che la cultura può avere portato di progresso degli animi, di bellezza della vita, un po' come dei re Mida all'opposto, ossia che distruggano tutto ciò che tocchino con le loro mani, un po' come recita il cristiano "dare le perle ai porci". Quest'opera di distruzione della cultura, tema, come abbiamo evidenziato, molto rilevante nel dramma e nel film quando non si discosti dal dramma, viene svolta con piacere da Stanley: lui dileggia la cultura di Blanche cui essa resta indissolubilmente ancorata, mentre lui ritiene di essere ancorato nel reale, al suo reale – conosce chi se ne intende di leggi, di valutazione dei beni materiali e altro –, cultura però di cui ha invidia, ma che appunto anche per questo mostra di disprezzare. Lui è uomo che non ha mai amato la letteratura e che urla in faccia a Stella come essa sia stata contenta di abbandonare gli stili di vita del suo casato colto e raffinato per andare a vivere con lui che rappresenta tutto il contrario: la volgarità, come ammette egli stesso quasi gloriandosene e comunque rinfacciando a Stella la sua caduta nel basso – anche Stella nel dramma ha il suo colpo di fortuna nella proposta di Blanche di andarsene con lei per una nuova vita migliore, ma non la sa cogliere.

Ricapitolando: un titolo dalla complessa semantica, che mette in primo piano il desiderio sessuale, di vita, ma che ha un seguito nella meta, che Blanche dice esplicitamente di dover raggiungere, ossia nei Cimiteri, nella morte, e nell'illusorio al di là dei Campi Elisi, il tutto in un molto pacato scetticismo espresso sul piano metaforico di nuovo relativo ai nomi, Campi Elisi dalla diversa performance in Stanley e in Blanche. Una nota biografica che esula dall'analisi: Tennessee Williams alloggiava stabilmente a New York nell'albergo denominato Eliseo, una scelta che appare del tutto legata ai simboli del dramma *Un tram che si chiama Desiderio* che è per altro la sua opera migliore, più profonda, più foriera di tempi a venire come abbiamo visto.

Andiamo ora all'annunciato cenno al commento musicale di Alex North (Chester 1910 - Los Angeles 1911). Si tratta di una colonna sonora che non ha un Leitmotiv specifico che si ripete secondo le occasioni, bensì è formata molto felicemente da singoli brani soprattutto di musica *blues* che, prendendo spunto dal *blue piano* del dramma di Tennessee Williams, accompagnano gli eventi rappresentati lietamente e meno lietamente, con toni sommessi e più energici nel ritmo e nel volume a seconda dei casi, ma diversi ogni volta. Un Leitmotiv comunque c'è ed è dato da una Varsoviana, che sta nel dramma e nel film, eseguita quale nostalgica e triste melodia, più o meno sommessa, Varsoviana che è il tema di Blanche, la danza di Blanche durante la quale essa ha rinfacciato al marito, nel dramma, di averlo visto con l'amico nella camera nuziale e, nel film, di essere un inetto poco maschile. Quando Blanche ripensa al suicidio del marito, di cui, come accennato, si sente colpevole per averlo disprezzato, risuona nella sua mente tale aria musicale come malinconica, dolorosa e indelebile memoria dell'evento tanto tragico, impresso nella sua mente, riaffiorante nella sua sensibilità alla più piccola stimolazione. Non proprio felice invece da parte di North appare la scelta dell'accompagnamento musicale relativo all'azione di Blanche quando ella, dopo l'accesso di follia in seguito al rifiuto di Mitch di sposarla e al suo tentativo di avere un rapporto sessuale con lei quasi con violenza, rientra in casa e chiude tutte le finestre una dopo l'altra per evitare l'impatto con coloro che si sono raggruppati fuori attirati dalle sue urla disperate: la musica pare essere adatta ad un cartone animato che susciti il sorriso nei bambini, mentre al contrario commenta un evento tragico.

Un'ultimissima nota sulle voci originali di Vivien Leigh e Marlon Brando doppiati dagli ottimi Lydia Simoneschi e Stefano Sibaldi. Le lingue sono molto diverse nell'impostazione ritmica che le contraddistingue: l'inglese, lingua più consonantica che vocalica, è retto da un ritmo piuttosto marcato, come in un sottofondo di marcia lenta e lontana; l'italiano, la lingua più musicale del mondo come si dice – la patria del canto lirico è in ogni caso l'Italia –, è contraddistinto dalla messa in primo piano delle vocali con cui per altro termina la quasi totalità delle parole sfumandone il suono. Venendo al film, la voce di Vivien Leigh dà all'eloquiio una gamma molto varia di suoni e intonazioni secondo gli stati d'animo, in particolare dà all'eloquio inglese o angloamericano la più sorprendente armonia e profonda sensualità così che il suo discorso si pone come sul piano del canto o più esattamente del sospiro che sfuma la presenza consonantica e del ritmo. Inutile ribadire che l'interpretazione di Vivien Leigh, la migliore della sua non lunga carriera, è straordinaria in tutti i dettagli, eloquio in primo luogo. L'originale voce di Marlon Brando è di per sé adattissima alle caratteristiche dell'inglese, anzi dell'americano, che non stravolge in nulla. In particolare nel film la sua voce evoca ed esprime non di rado nell'impostazione lo schema del vocalizzo di base intrinseco al verso dell'aggressivo gatto selvatico, gatto che Stanley imita senza sforzo quando rifà appunto il verso aggressivo del gatto e spaventa a sua volta con il suo ringhio Blanche che già era trasalita nell'udire le urla dei gatti nei pressi della casa. Nel doppiaggio italiano di Marlon Brando ciò si perde inevitabilmente del tutto, mentre per Blanche si mantiene l'armoniosità dello speciale eloquio inglese, sebbene non del tutto, perdendosi tuttavia la particolare più profonda sensualità di cui è capace la lingua inglese medesima.

Qui termina l'analisi semantica del messaggio contenuto nel film di Elia Kazan nel suo schema fondamentale, per comprendere il quale è stata indispensabile una consistente comparazione con il dramma di Tennessee Williams, per discernere le uguaglianze e le differenze con la grande opera del drammaturgo, per identificare il messaggio contenuto nel film e le incongruenze che lo affliggono, un film comunque godibile in sé soprattutto per la superba interpretazione di Vivien Leigh che si impone su tutto e per il *sex appeal* del giovane Marlon Brando.

RITA MASCIALINO

Il tema dell'omosessualità è tipico della natura di un autore come Tenneesse Williams.
Quanto derivato dall'analisi del film in ordine alle unioni omosessuali non ha nulla a che fare con la visione del mondo del CLSD, ma è utile per porre in massima evidenza l'approccio alla vita della coppia naturale che è oggettivamente ancora troppo legata a schemi primitivi di sottomissione.
Il fatto che Tennessee Williams non abbia avuto nulla da ridire a proposito della trasposizione cinematografica della propria opera dimostra, al di là di ogni dubbio, come nel drammaturgo americano non ci sia stato alcun intento ideologico, né tantomeno propagandistico: i fini dell'opera sono esclusivamente di puro umanesimo.
È in questo senso preciso che il CLSD consegna ai propri lettori l'analisi puntuale del film operata da Rita Mascialino.

M. M.

IX
LA POESIA DEL MESE

A cura di
STEFANO BOTTARELLI

«E l'amore guardò il tempo e rise, perché sapeva di non averne bisogno»
(A. M. Rugolo)

CESARE BETTELONI

I due vomeri

Un dì d'autunno un vomere,
fattosi per lungo ozio rugginoso,
vide il fratel tornarsene
dai campi luminoso,
e domandò curioso:
Sopra la stessa incudine
fatti, e d'un solo acciaro,
io sono pien di ruggine,
tu sì pulito e chiaro:
chi mai ti fé sì bello?
Il lavoro, fratello.

CESARE BETTELONI

Figlio unico di Giacomo e di Angela Buella, lo scrittore Cesare Bet-teloni nacque a Verona nel 1808. Compì i primi studi a Corno, nel collegio Gallio ove insegnava uno zio paterno, li continuò a Verona, nel seminario e poi nel liceo cittadino. Rimasto orfano di padre, non poté frequentare l'università a causa della flebile salute dovuta a una forma d'artrite forse contratta nella vita spartana del collegio. La sua inclinazione alla poesia già era affiorata nei primi tentativi letterari del soggiorno comasco; il suo vero e proprio esordio poetico è costituito dalla pubblicazione di un poemetto in ottave, *Il lago di Garda* (Milano, 1834), elegante omaggio preturistico all'amato Benaco. Sempre nel 1834 pubblicò a Verona, anonima, una piccola silloge dal titolo *Un mazzetto di fiori, Poesie*, che raccoglie, più che liriche originali, imitazioni da poeti stranieri come Mathisson, Moore, Jean Paul e Lord Byron, ed è significativa soprattutto come specchio di un orientamento di gusto, di sensibilità, di simpatie letterarie; nel 1831, inoltre, Betteloni aveva tradotto e pubblicato, sul Poligrafo, periodico veronese, la *Favola dei carpioni* di Girolamo Fracastoro, testimone di quel gusto per la poesia descrittiva e didascalica che aveva caratterizzato, nel Cinquecento, la civiltà umanistica e letteraria di Verona. La predilezione per un romanticismo sepolcrale si accentua nei sonetti che lo scrittore cominciò a scrivere nel 1834 e pubblicò, nel 1836 a Milano, col titolo *Ghirlanda di fiori sulla tomba d'un'amica*, nei quali, nell'assunzione della più illustre forma di metro chiuso e nell'eco di evidenti suggestioni petrarchesche, si delinea il tentativo di equilibrare nei moduli di una tradizione classica il pathos dell'ispirazione.

Se in questa prima fase della poesia sua innegabili sono gli influssi dei preromantici (del 1829 è l'inno dedicato al Pindemonte) e dei romantici, in particolare di Manzoni, per una ricorrente ispirazione religiosa (del 1832 è un inno *Alla Vergine Maria*), neppure è da escludere qualche influsso della scuola romantica veneta e del suo referente Luigi Carrer (del 1836 è un viaggio di Betteloni a Venezia). Il nostro autore si sposò con Giovanna Bertoldi nel settembre del 1839; il matrimonio non riuscì felice e presto i due coniugi si divisero, Cesare dovette separarsi anche dall'unico figlio di nome Vittorio, poeta di una certa fama. A questi si deve tra l'altro la pubblicazione postuma (1874) di una raccolta di versi del padre. Sempre più amaramente avvertì il peso dei suoi disturbi nervosi e della solitudine. Tentò di reagire distraendosi, viaggiando, e tra il 1841 e il 1843 si recò a Monaco, a Vienna, a Dresda, a Praga e a Berlino. Nel 1843 tradusse, in un linguaggio solenne, di derivazione montiana e foscoliana, la tragedia *Lucrezia* di Francoise Ponsard, corifeo con altri del classicismo francese dei tempo: opera che venne rappresentata con successo a Milano verso la fine di quell'anno e pubblicata, nella stessa città, nel 1844. Nel 1848 scrisse, e lesse agli amici, una quarantina di poesie di facile e quasi improvvisata stesura, che valgono soprattutto come testimonianza civile e patriottica, per l'ispirazione satirica e polemica contro l'Austria (rimaste per lungo tempo ignorate e inedite, vennero date parzialmente alla luce alla vigilia della prima guerra mondiale, nell'opera *Radetzky a Verona nel 1848 - Cronistoria documentata e illustrata con poesie inedite di C. B.*, Verona, 1913). Le sofferenze fisiche e morali del nostro autore sono illustrate con eloquenza negli sciolti del sermone *Infermità e dolori* dedicato al conte Carlo Albertini nel 1852. Negli ultimi anni del resto, poco egli si dedicò a lavori poetici più impegnati, e quasi un divertissement egli stesso considerava le traduzioni di favolette e di epigrammi (soprattutto da francesi: Jean de La Fontaine, Jean Louis Aubert, Antoine-Vincent Arnault, Ludovic Halévy), cui si venne dedicando negli ultimi anni della sua vita (e che l'allievo di Zanella a Padova Giuseppe Biadego raccolse nel volume postu-

mo *Favole ed epigrammi*, Verona, 1890).
L'opera più alta cui Betteloni affidò il proprio lamento per il suo destino, attigendovi stilisticamente l'acme della sua maturità artistica, è costituita dagli *Ultimi versi di Callofilo Benacense* (Firenze, 1855), un centinaio di sonetti notevoli soprattutto nei casi in cui più felicemente l'autore riesce a equilibrare la disperata coscienza della sua sventura con gli oscuri presagi di una drammatica fine, in un linguaggio alto e virilmente dominato (monotono risulta tuttavia l'insistente riecheggiare di moduli e accenti petrarcheschi, sia nel lessico sia nel tessuto sintattico e nelle rime, così come scopertissima si fa, in altre prove, la presenza di Leopardi: per esempio nella canzone del 1855 *Ad una donna*).
Lo scrittore morì tragicamente suicida nel settembre 1858 a Bardolino, sulla sponda veronese del Lago di Garda, lago da cui aveva attinto il titolo di quel poemetto all'inizio citato come incipit della propria passione letteraria.

Il busto di bronzo di Cesare Betteloni a Bardolino

VERBA DANTIS
è l'etichetta dantesca lunigianese

Cantine Lunae
Bosoni Srl

Via Palvotrisia, 2, 19030
Castelnuovo Magra SP

0187 693483
info@cantinelunae.it

«*CHE EPOCA TERRIBILE QUELLA IN CUI GLI IDIOTI GOVERNANO DEI CIECHI*»

WILLIAM SHAKESPEARE
(DA *RE LEAR*)

«*È GIUNTO IL TEMPO DI DECIDERE SE STARE DALLA PARTE DEI MERCANTI O DA QUELLA DEGLI EROI*»

CLAUDIO BONVECCHIO
(PREMIO '*PAX DANTIS*' 2009)

«*SENZA WAGNER NON ESISTE L'OCCIDENTE. CON WAGNER NASCE LA QUESTIONE MODERNA DELLA DICOTOMIA TRA AVERE E ESSERE*»

QUIRINO PRINCIPE
(*WAGNER LA SPEZIA FESTIVAL* 2014)

«*SE IL CRISTIANESIMO SE NE VA, ALLORA DOVREMO AFFRONTARE MOLTI SECOLI DI BARBARIE*»

THOMAS STEARNS ELIOT

RIVISTE CONSIGLATE

ARTHOS – Pagine di Testimonianza Tradizionale, fondata e diretta da Renato Del Ponte, Editrice I.C.D.C. - ARŶA, Genova.
arya@oicl.it

ATRIUM - Studi Metafisici e Umanistici, Associazione Culturale 'Cenacolo Pitagorico Adytum', Trento.
info@cenacoloumanisticoadytum.it

CRISTIANITA' – Prgano ufficiale di Alleanza Cattolica, fondata da Giovanni Cantoni, Arti Graficeh Àncora, Milano.
info@alleanzacattolica.org

IL PORTICCIOLO – Rivista di informazione, approfondimenti e notizie di cultura, arte e società, Centro Culturale 'Il Porticciolo', La Spezia.
segreteria@ilporticciolocultura.it

LEUKANIKà - Rivista di cultura varia, Circolo Culturale 'Silvio Spaventa Filippi', Lucania.
info@premioletterariobasilicata.it

QUADERNI DEI GIULLARI – Rivista di cultura generale
www.giullari.wordpress.com

SIMMETRIA – Rivista di Studi e Ricerche sulle Tradizioni Spirituali, Associazione Culturale 'Simmetria', Roma.
edizioni@simmetria.org

XIV
ARCADIA PLATONICA

La Poesia è il fiorire dell'uomo nella Parola

Giuseppe Ungaretti

NEL SIGNORE IO SPERO

Raggiungo la pieve romanica che, da secoli,
ha posto le sue radici in mezzo alle terre
coltivate a campagna nella pianura adiacente
il grande fiume padano.
Prendo posto tra i banchi in fronte al tabernacolo.
Sono davanti a Gesù Eucarestia: il Figlio Unico
di Dio Padre che, uomo in terra d'Israele,
ha dato la sua Vita sul legno nefasto della Croce
per proclamare la sublimità dell'Amore Misericordioso
tra tutti i popoli, senza distinzione di razza e di credo religioso.
Mi rivolgo a Lui con affabilità confidente e davanti a
Lui pongo il lungo racconto della mia Vita trascorsa.
A lui confido il Bene e il Male vissuti e i momenti in
cui la mia Fede, infiacchita, si è arenata ed ha
interrotto il suo percorso di crescita e di maturazione.
Si tratta di un lungo parlare, da parte mia: convinto
di essere ascoltato, capito, compreso, giustificato
ed anche rimproverato.
Poi, nel silenzio, pondero e contemplo.
Dal mio essere, in legame con il Grande Essere
di Dio Padre Creatore, si diparte una preghiera
di lodi profonde verso Gesù per l'aiuto fraterno
e la benevolenza soccorrente donati da Lui a me
nei momenti duri del dolore e dello sconforto.
E dalle mie labbra, fuoriesce un parlare
diretto ed esplicito.
"Sei tu, Gesù, la persona divina nella quale mi rifugio
nei momenti pesanti della tristezza e dell'ansia.
Sei tu, Gesù, l'Amico forte e capace che io chiamo in
soccorso, quando le mie povere forze cedono
e dentro di me s'instaura l'assenza della Gioia
e il dominio della sofferenza."
Poi, mi alzo ed esco dall'oratorio.
Nella mia interiorità, percepisco che avanzano
piccole luci di Forza
che la mia mente trasmette al mio Cuore, il quale,
lieto, si sente rasserenato e nella quiete della Pace.
E lungo la via del ritorno alla mia dimora,
sento che li Mio Spirito si è rinvigorito
e va ripetendo a tutto me stesso:
"Sei unicamente Tu, oh Signore, la mia Speranza:
In Te spero, in Te gioisco e in Te Confido."

NARDINO BENZI

ELEGIA 1899

Ahi che dolcezza, che pianto angelico. Che delicato sconforto!..un amore perduto? Un aver dato speranzoso, fugato dal rifiuto.

Oh profumati fiori dai tenui colori!

Si asciugheranno presto quegli occhi arrossati e presto torneranno tenui i colori, che adesso hanno quei petali, sulle teneri carni e nuovi amori scorderanno il passato. L'attimo sarà fuggente nonostante e oltre l'immortale pittore.

ENRICO MARTELLONI

ROSSANA PIANIGIANI
Cascata di fiori 2020

Uno splendido olio su tela di Rossana Pianigiani, poetessa e pittrice, vuole trasmettere a tutti noi la gioia di una rinnovata voglia di vivere.

IL MALE

Il Male, è un nostro territorio,

un posto dove si recita la morte,

ed essa, ci prende e fa orrore.

Ma invito la mia bellezza

la nostra, bellezza,

quella di tutto il mondo,

a squarciare questo teatro

per nominare gli spettri e le ombre

per fugarli, in nome d'Iddio.

MARCO LANDO

TRAMONTO IN DARSENA

(Rimini, agosto 2014)
alla mamma

Il sole illumina l'insenatura
sul mare calmo e sulla risacca.
Due barche a vela tornano pigre in porto
indugiando golose della brezza
i gabbiani stridono
per salutare il sole
ormai lontano verso altri lidi.
L 'aria ferma ispira romantici pensieri
un giorno si chiude
e un altro arriva con i suoi nuovi incanti.

PAOLA CAPITANI

Il CLSD ringrazia
il Comitato di Redazione
e tutti gli Autori
che hanno collaborato
a questo Numero:

SAGGISTI

Stefano BOTTARELLI
Piergiorgio CAVALLINI
Lorella CECCHINI
Mirco MANUGUERRA
Rita MASCIALINO
Davide PUGNANA
Maria Adelaide PETRILLO
Claudia PICCINNO
Ruth CARDENAS VETTORI

POETI & ARTISTI

Nardino BENZI
Paola CAPITANI
Marco LANDO
Enrico MARTELLONI
Rossana PIANIGIANI

Centro Lunigianese di Studi Danteschi

Sede Sociale
c/o Museo
'*Casa di Dante in Lunigiana*'
via P. Signorini 2 Mulazzo (Ms)

Indirizzo Postale
via Santa Croce 30
c/o Monastero di
S. Croce del Corvo
19031 – AMEGLIA (SP)

Presidenza
328-387.56.52

lunigianadantesca@libero.it

Info
www.lunigianadantesca.it

Contribuzioni
Iban Bancoposta
IT92 N 07601 13600
001010183604

Conto Corrente Postale
1010183604

Partita IVA
00688820455