

Supplemento da Revista Comunità Italiana. Não pode ser vendido separadamente.



Editora Comunità

MOSAICO

I T A L I A N O

SOTTO L'EGIDA DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA - RJ E DEI DIPARTIMENTI DI ITALIANO DELLE UNIVERSITÀ PUBBLICHE BRASILIANE

ANO XIII - NUMERO 206



Il ramo verde di Mario Pomilio

Giugno 2021

Editoria Comunità
Rio de Janeiro - Brasil
www.comunitaitaliana.com
mosaico@comunitaitaliana.com.br

Direttore responsabile

Pietro Petraglia

Editori

Andrea Santurbano
Fabio Pierangeli
Patricia Peterle

Revisore

Elena Santi

Grafico

Alberto Carvalho

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Gareffi (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Andrea Santurbano (UFSC); Andrea Lombardi (UFRJ); Asteria Casadio (Univ. "G. d'Annunzio, Chieti e Pescara); Beatrice Talamo (Univ. della Tuscia di Viterbo) Cecilia Casini (USP); Cristiana Lardo (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Daniele Fioretti (Univ. Wisconsin-Madison); Elisabetta Santoro (USP); Ernesto Livorni (Univ. Wisconsin-Madison); Fabio Pierangeli (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Giorgio De Marchis (Univ. di Roma III); Giovanni La Rosa (Univ. di Roma "Tor Vergata") Lucia Wataghin (USP); Mauricio Santana Dias (USP); Maurizio Babini (UNESP); Patricia Peterle (UFSC); Paolo Torresan (Univ. Ca' Foscari); Roberto Francavilla (Univ. di Genova); Sergio Romanelli (UFSC); Silvia La Regina (UFBA); Wander Melo Miranda (UFMG).

COMITATO EDITORIALE

Afonso Romano de Sant'Anna; Alberto Asor Rosa; Beatriz Resende; Dacia Maraini; Elsa Savino (in memoriam); Everardo Norões; Floriano Martins; Francesco Alberoni; Giacomo Marramao; Giovanni Meo Zilio; Giulia Lanciani; Leda Papaleo Ruffo; Maria Helena Kühner; Marina Colasanti; Pietro Petraglia; Rubens Piovano; Sergio Michele; Victor Mateus

ESEMPLARI ANTERIORI

Redazione e Amministrazione
Rua Marquês de Caxias, 31
Centro - Niterói - RJ - 24030-050
Tel/Fax: (55+21) 2722-0181 / 2719-1468
Mosaico italiano è aperto ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti brasiliani, italiani e stranieri. I collaboratori esprimono, nella massima libertà, personali opinioni che non riflettono necessariamente il pensiero della direzione.

SI RINGRAZIANO

"Tutte le istituzioni e i collaboratori che hanno contribuito in qualche modo all'elaborazione del presente numero"

STAMPATORE

Editoria Comunità Ltda.

ISSN 2175-9537

Il ramo verde di Mario Pomilio. A cento anni dalla nascita

di Fabio Pierangeli

Il *Quinto evangelio*, a cui allude l'opera più importante di Mario Pomilio «è anche il ramo verde della Chiesa di continuo reciso e di continuo rifiorente, è anche la perpetua utopia del Regno, è anche l'emblema della fuga in avanti impostaci per sempre dalla figura di Cristo».

A suggerire il titolo del numero di Mosaico di giugno dedicato allo scrittore abruzzese per i cento anni dalla nascita è il figlio Tommaso Pomilio, saggista, poeta e docente universitario. Come suggerito anche nel suo intervento in queste pagine, il ramo verde è anche l'idea di una invenzione letteraria che non ha mai smesso di rinnovarsi, in uno scrittore coerente con se stesso ma sempre diverso, per soluzioni stilistiche, ambienti, contenuti. Capace di rigermogliare dalla sua stessa coscienza della crisi (sociale, culturale, spirituale, letteraria) attraverso una costante "sfida sperimentale". A Tommaso, va la gratitudine dei direttori di Mosaico, anche per la straordinaria fotobiografia di questo numero, con rare immagini di famiglia.

Nato a Orsogna, Chieti, il 14 gennaio 1921, Mario Pomilio vive gran parte dell'adolescenza e della giovinezza nella Avezzano distrutta dal terremoto del 1915; viaggiatore curioso e inquieto per i suoi studi e per i suoi interessi di saggista e giornalista si trasferisce definitivamente a Napoli dal 1949 per seguire la carriera di insegnante di scuola superiore, con gratificanti impegni anche nelle università della città partenopea, dove muore il 3 aprile del 1990.

Gli interrogativi radicali nell'opera pomiliana vengono declinati attraverso la persistente idea di una necessaria ordalia: da quella religiosa, *L'uccello nella cupola* (prima edizione 1954) e il *Quinto evangelio* (1975), a quella sociale e politica del *Nuovo corso* (si vedano qui i saggi di Zaccuri e Varone) strepitoso romanzo di fantapolitica del 1959, e de *La compromissione* del 1965 (Paccagnini e Palumbo Mosca), sulla crisi di un intellettuale progressista in una città di provincia, a quella psicologica dell'indagine *noir*, ambientata in una fosca Parigi ne *Il testimone* (1956), approdando, in una dimensione autobiografica, a un estremo e limpido dialogo con la morte vicina, nello struggente *Una lapide in via del Babuino* (1991).

Riassuntivo sul tema del Male nella storia, *Il Natale del 1833* (1983, vincitore del Premio Strega), protagonista Alessandro Manzoni, immaginato intento, tra l'altro, alla scrittura di un saggio sulla figura di Giobbe (l'emblema del giusto sofferente per iniquità apparentemente assurde) e di una sofferta seconda edizione della *Colonna infame*.

Lasciamo ancora la parola a Tommaso Pomilio che ha indicato per questo numero di Mosaico due tra gli intellettuali più autorevoli del panorama italiano, Ermanno Paccagnini, giornalista culturale e docente alla Cattolica di Milano e Alessandro Zaccuri, giornalista culturale e responsabile delle pagine letterarie di «Avvenire» che si affiancano agli altri illustri saggisti convocati dalla redazione, Simone Gambacorta, giornalista culturale, Giuseppe Varone saggista e scrittore, e il giovane universitario Francesco Figoli: «Quella di mio padre è un'opera di grande vastità, nelle prospettive tematiche e nelle soluzioni formali (se non nel numero dei titoli). Andrebbero riscoperte le opere brevi; proprio nell'illuminazione, in un modo di operare funzionante quasi per accumulo di frammenti (e in cui ogni tassello comporta il passaggio a una dimensione ulteriore, più alta, ma insieme più problematica), risiede l'arte altamente novecentesca del suo scrivere. Insieme a *Una lapide in via del Babuino*, un racconto di grande respiro e di straordinario impatto emotivo, oserei dire di grande poesia, è *Il cimitero cinese* (qui il saggio di Figoli), ma citerei anche la parabola cristallina, quasi illuminista, e insieme dolorosa, de *Il nuovo corso*, nonché i racconti metafisico-kafkiani de *Il cane sull'Etna*, raccolta che porta un sottotitolo assai indicativo: *Frammenti di una enciclopedia del dissesto*.

Buona lettura

Indice

EDITORIALE

La compromissione di Ermanno Paccagnini

pag. 04

"Il nuovo corso", una favola geopolitica

pag. 07

Alessandro Zaccuri

"Meta mobile". Per il segno del quinto evangelio

pag. 11

Tommaso Pomilio

Tra Manzoni e Brancati: note su

La compromissione di Mario Pomilio

pag. 15

Raffaello Palumbo Mosca

Lo scrittore problematico (con una conversazione con Paola Villani)

pag. 20

Simone Gambacorta

Appassionarsi alla libertà. Il nuovo corso di Mario Pomilio

pag. 26

Giuseppe Varone

Storia e memoria: il trauma della guerra nei racconti di Mario Pomilio

pag. 32

Francesco Figoli

*Leopardi 2020, due importanti volumi Olschki: Raffele Urraro,
Il romanzo familiare di Pierfrancesco Leopardi, Leopardi e la cultura
del Novecento. Modi e forme di una presenza, a cura di Maria Valeria
Dominioni e Luca Chiurchiù*

pag. 38

Fabio Pierangeli

RUBRICA

L'ultima avanzata cattolica

pag. 42

Francesco Alberoni

PASSATEMPO

pag. 43

La compromissione di Ermanno Paccagnini

La Compromissione è un romanzo che viene facendosi su più piani.

In tal senso diviene interessante l'opera di "controcanto" delle collaborazioni saggistiche di Pomilio, che possono dire molto della novità narrativa, ma che delle soluzioni stilistiche da lui adottate.

Sarebbe sufficiente anche solo prendere in considerazione i saggi ospitati in *Contestazioni*, il volume Rizzoli del 1967 che ospita dieci saggi stesi tra il 1960 e il 1966.

Con una considerazione. Che, nel rapporto con *La compromissione*, questi saggi si pongono in duplice posizione. Mentre alcuni – e mi riferisco in particolare a *La situazione di Brancati* (1960), *Il discorso interrotto* (1962), cui aggiungerei dalla rivista "Le ragioni narrative" *La serrata ideologica* (1960) – si pongono nella fase di riflessione e convergenza narrativa, per altri, e segnatamente *La grande glaciazione* (1965), è il romanzo stesso a dettare le considerazioni, poggianti dunque sul piano concreto della realizzazione narrativa. È cioè l'esperienza stessa della stesura narrativa di *La compromissione* a dettare teoricamente le contrapposizioni ad Angelo Guglielmi e al mondo intellettuale delle avanguardie e degli sperimentalismi.

Altro poi, invece, il caso del *Discorso degli anni Cinquanta (e Sessanta)*, intervento-recensione steso da Pomilio in condizione di empatia col celebre testo di Angelo Romanò.¹

Ove, poi, a tutto quanto, vanno aggiunti interventi vari, con considerazioni o raffronti procedenti in parallelo con la stesura narrativa.

Per limitarmi anche solo a qualche accenno a questi ultimi.

All'agosto-settembre 1955, su "Leggere", quindi subito poco *L'uccello nella cupola*, risale un intervento recensorio su *Guerra in camicia nera* di Giuseppe Berto

(Garzanti 1955). Ed è intervento di non poco conto per quanto può suggerire a Pomilio in sede di riflessione su una composizione narrativa nella quale si incontrino struttura diaristica e struttura romanzesca: e questo non solamente in sede compositiva o tecnica, ma anche per quanto attiene alla rivisitazione in sede coscienziale di un dato cronachistico, premessa alla elaborazione narrativa. Per Pomilio è la lezione di come l'opera possa trascendere il piano soggettivo. Di più: *Guerra in camicia nera* viene qui letta come capacità di tradurre l'esperienza in coscienza e, come tale, il trasporre di tutto questo dal piano individuale a quello generazionale. Che è poi quanto accadrà proprio con *La compromissione*, ove lo sdoppiamento tra Autore (Pomilio) e narratore si realizza non tanto sul piano del Diario, quanto su quello della Memoria, con quanto tale ultimo aspetto – lo sdoppiamento temporale – può comportare ed aggiungere sul versante di una più corposa consapevolezza.

Allo stesso modo si potrebbe far riferimento, per altra componente, alla recensione apparsa nel 1957 sul n. 5 di "Leggere", dedicata al volume di Angelo Magliano *La borghesia e la paura* (Vallecchi 1957). Anche in tal caso la lettura sottolinea l'aspetto di «esame di coscienza portato in nome di tutti noi»: quindi, ancora una volta, nella medesima prospettiva generazionale. Tanto più significativo, l'intervento del 1957, nella prospettiva della *Compromissione*, proprio perché non solo ha al centro il periodo Degasperiano, ma degli anni 1945-1955 considera in particolare, con tanto di severo giudizio, il suo «tradimento»,² oltre a sottolineare il ruolo giocato erroneamente verso di lei dai "giacobini del Partito d'Azione" (con quanto tutto ciò comporta per lo stesso Pomilio "azionista").

E sempre sulla «vocazione ad attingere lo strato della coscienza», e sul «conflitto tra "coscienza" e "storia" e tra ragioni dell'etica e ragioni della politica»,

¹ Uscito sulla "Fiera letteraria" il 12 dicembre 1965 col titolo *L'artista è un intellettuale? Romanò e il discorso degli anni cinquanta*, lo si legge ora in *Contestazioni*, cit., pp. 127-138.

² Mario Pomilio, "La borghesia e la paura" di Angelo Magliano, "Leggere", n. 5, 1957, pp. 3-4.

Pomilio torna recensendo *Uscita di sicurezza* di Silone, che quello scontro porta «al livello più alto, e più allo scoperto, senza ostentazione», in tal senso riuscendo meglio artisticamente gestito rispetto a *Fontamara*: un conflitto «che come è stato da sempre la pietra di paragone della nostra civiltà, così ha raggiunto le sue punte più drammatiche nei nostri anni». ³

[...]

Ed è proprio dagli approdi narrativi che, come si è anticipato, riparte il Pomilio polemico e critico nei confronti delle avanguardie, ribadendo il valore stesso della sua esperienza di narratore (alla data dell'uscita del saggio, il romanzo è in corso di stampa):

il senso stesso della ricerca dei nostri anni sta nell'aver portato in primo piano il momento dell'interrogare, con quanto di soggettivo implica un simile criterio e quanto d'inesausto, di mobile e nervoso, di non appagato (di "umano" appunto), ne deriva. ⁴

E riparte proprio dal tasto della «malinconia della storia», quella Storia che non paga più come Utopia, e neppure come Fatalità, come «processo già programmato», come «progresso» identificato «con un'ottimistica previsione del futuro». ⁵

Nella ricerca artistica paga invece il «reale storicizzato» e non semplicemente naturalistico: ossia quel reale «passato cioè attraverso l'intero spessore della nostra umanità, con quanto questa comporta in fatto di strutture psicologiche, culturali, ideologiche, morali». ⁶

Con tanto di implicita indicazione di lettura del suo romanzo e del suo lavoro di scrittore: che non è quello di offrire visioni generalizzanti o significati; o di rispecchiare la realtà allo stato puro; ma di proporre idee e visioni:

è, molto più semplicemente, un assumere un atteggiamento dell'umano, che in sé li implica e riassume ambedue e che, oltre ad essere l'unico consono allo stato attuale della cultura, è tale che la letteratura non saprebbe mai rinunziarvi senza uccidere in pari tempo se stessa. Per esso lo

scrittore non esprime "idee" sul mondo né prospetta generalizzate "visioni" o "significati" del mondo, e nemmeno si limita a rispecchiarle o a rispecchiare, inversamente, la realtà allo stato puro: le offre invece quali gli escono rivissute e rielaborate dal proprio contesto esistenziale: al limite, lo si è già detto, le dilata a "opinioni", personalissime e intensissime "letture" del mondo, che possono essere



Nel 1961, con moglie, figli, genitori, fratelli

assai opinabili messaggi allo stesso modo che desolati contrari d'un messaggio, ma in qualsiasi caso sono nuovi "valori": valori e cioè realtà non più indifferenziata ma problematizzata; valori e cioè reale rielaborato dal suo passaggio attraverso l'umano e imbevutosi dei riflessi della nostra condizione; valori e cioè offerta di nuovi motivi alla nostra meditazione e inflessioni morali e modi di sentire inediti e inediti piani di conoscenza e frammenti di verità: cose tutte, lo sappiamo, disperatamente provvisorie, ma che pure trapassano ad arricchirci di nuovi problemi e nuova umanità e impregnano di sé la nostra Storia e ne mutano inavvertitamente il corso (verso il meglio? verso il peggio? Ma il meglio è sempre dalla parte dell'acquisto di nuove aree all'umano). E tutto ciò è naturalmente il massimo che si possa domandare a uno scrittore, ma è anche il minimo che egli possa proporsi a salvaguardia della sua dignità e necessità. ⁷

³ Mario Pomilio, "Uscita di sicurezza" di Silone, "Persona", 1965, n. 10, p. 15.

⁴ Mario Pomilio, *La grande glaciazione* [1965: "La Fiera letteraria, 24 gennaio 1965], in *Contestazioni*, cit., p. 111.

⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁶ *Ibidem*, p. 115.

⁷ *Ibidem*, pp. 115-116.

E questo è a ben vedere *La compromissione*. Questa la vicenda umana, personale e corale di Marco Berardi. La vicenda sua pubblica: il PSI, il partito, la politica, gli amici: e quella personale: Amelia e il matrimonio, il suocero, i dubbi, la religione. Ed è una vicenda il cui significato profondo è detto proprio dalle parole.

Se infatti si interroga il testo narrativo attraverso il materiale primario con cui è fatto, ossia le "parole",⁸ ciò che immediatamente risalta è la forte preminenza del campo onomasiologico del "negativo", consistente nel rincorrersi di termini quali ad esempio *non* (1106), *senza* (237), *solo* (207), *poco* (138), *nemmeno* (67), *niente* (65), *fuori* (43), *nulla* (38), *indietro* (27), *nessuno* (25).

E però c'è qualcosa di ancor più pregnante nel sottolineare la cifra che caratterizza il romanzo, rappresentando ancor più quel senso di vuoto; ed è il campo onomasiologico dell'avversativo, piegato però non tanto nella contrapposizione, quanto del comportamento dubitativo. E sono allora parole (sempre estrapolate come esempi) quali: *ma* (702), *se* (494), *o* (227), *quasi* (165), *invece* (86), *forse* (75), *piuttosto* (51), *magari* (37), *pure* (37), *oppure* (25), *anzi* (23), *sembrava* (19), *appariva* (13), *al contrario* (9) e altro ancora.

Una situazione di «inerzia» che si trova peraltro perfettamente rispecchiata nella ambientazione stessa: ovvero, in una Teramo di volta in volta rappresentata come «città silenziosa», «tarda e senza inquietudini», «frenata da mille prevenzioni», «piccola». «neghittosa», «oziosa e svagata», «affogata nel silenzio», «indolente», «vecchia lenta e angusta», «di pietre grigie».

Un atteggiamento che una analisi delle occorrenze lessicali trova confermato dalle parole a più alta frequenza, quali *pena* (32), *colpa* (26 presenze); *dubbio* (22); *disagio* (20); *deluso* (13). Le quali peraltro vengono comunque dopo, e a distanza, da due sostantivi che curiosamente si propongono con la medesima frequenza: ossia *Coscienza* e *Paura*: ciascuna con 46 presenze.

Una sequela di sostantivi, avverbi, congiunzioni che portano al cuore del romanzo e dentro il cuore e la mente di Marco Berardi, e di una intera generazione (e non solo quella, verrebbe da aggiungere pensando all'oggi e alla attualità di quel realistico e anche profetico romanzo).⁹

Con un dipiù: rappresentato non solo dai tempi, ma anche dai modi verbali.

Quanto ai tempi – e senza tornare sull'Imperfetto -, a ben vedere *La compromissione* è un romanzo nel quale si avverte la mancanza del tempo verbale del Futuro; e che, quando c'è, è appunto un "falso futuro", oppure, nel caso di un «sarò», legato a un «perderò» e alla accidia; un futuro impiegato con significato quasi ossimorico.

Quanto ai modi, diviene allora particolarmente significativa con riferimento a quanto si è sin qui visto la caratterizzazione della *Compromissione* come un "romanzo di condizionali" (sono ben 362). Non solo: si tratta quasi a maggioranza di condizionali alla prima persona singolare (151), a privilegiare il piano individuale di Marco Berardi sul collettivo (gli amici, il partito, la famiglia).

Un Marco Berardi cui si può ben attribuire anche quella riflessione sul personaggio che Pomilio, proprio nel monto conclusivo del romanzo viene stendendo a ridosso dei personaggi di due autori quali Heinrich Böll e Saul Bellow. Un personaggio che

vive cioè di fughe anziché d'approdi ed elude la stretta della definizione nel momento stesso in cui sembra disposto a lasciarsi definire, e insomma non è, con una sua somma precisabile, e appunto ottocentesca, di comportamenti e sentimenti, ma consiste piuttosto d'una perpetua messa in discussione dei suoi modi d'essere. A dirla altrimenti, il discorso intorno ad esso (o che esso fa di sé) tocca non la qualità ma la possibilità dei sentimenti; allo stesso modo che il suo essere nella società tocca, non solo o non tanto i suoi rapporti con gli altri, ma il problema stesso di quei rapporti.¹⁰

8 «Tra lo scrittore e la realizzazione linguistica dell'opera esiste uno stretto rapporto. Temperamento poetico, Pomilio riproduce la realtà attraverso il prisma della propria sensibilità estetica. La parola è scelta per il suo spessore, la sua sostanza corporea, la sua pregnanza poetica. La sua lingua, allo stesso tempo ricca di immagini e di movimento, ha un suo timbro, una vibrazione, in altre parole una sua cadenza interna» (Wanda Rupolo, *Umanità e Stile, Studio su Mario Pomilio*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli, 1991, p. 21). Ma del saggio della Rupolo è da tener presente tutto il capitolo «Problemi di stile» (pp. 21-44).

9 Vale anche per questo quanto scriveva sempre Wanda Rupolo, richiamando talune espressioni stesse di Pomilio (*Ibidem*, pp. 38-39): «Per Pomilio il linguaggio del romanzo deve essere uno strumento di conoscenza totale dell'uomo, consentire di "penetrare nel personaggio fin dove solitamente non si lascia raggiungere", facendo affiorare dall'avventura interiore stati d'animo che si situano quasi ad uno stadio inconscio: rivelare il mistero della persona».

10 Mario Pomilio, *Invenzione tecnica e necessità espressiva*, "La Fiera Letteraria", 3 ottobre 1965.

“Il nuovo corso”, una favola geopolitica

Alessandro Zaccuri

Andrássyút è la strada, lunga ed elegante, che unisce il centro di Budapest a Piazza degli Eroi, la spianata monumentale con cui l'Ungheria di fine Ottocento intendeva glorificare il proprio destino millenario. Il secolo successivo non fece granché a conferma dell'auspicio e per rendersene conto basta retrocedere al numero 60 di Andrássyút, dove oggi ha sede la *Terror Háza*. Traduzione semplice, anche se non si conosce il magiaro: è la “Casa del Terrore”, quartier generale della Gestapo durante la breve ma terribile occupazione nazista e poi, fino al 1956, comando centrale della polizia politica comunista.

La sala dedicata alle “purghe” del 1956 (i farseschi processi che portarono alla condanna del premier Imre Nagy e degli altri responsabili della svolta democratica) è interamente tappezzata dai dorsi dei faldoni procedurali, a suggerire come dentro quei contenitori le parole siano stipate a milioni, in un diluvio di dichiarazioni ufficiali il cui unico obiettivo consiste nel sommergere e soffocare la verità. Non è un caso che, nel percorso della *Terror Háza*, la stanza successiva sia occupata dai manifesti e dalle altre pubblicazioni della propaganda sovietica. I volantini rilanciano altre parole vacue, falsificate. Sono altri reperti della Neolingua. Ma di Orwell parleremo più avanti.

I fatti d'Ungheria sono – com'è noto – l'evento concreto, di un'attualità ancora irrisolta e bruciante, a partire dal quale Mario Pomilio redige la “favola politica” del *Nuovo corso*. Elaborazione relativamente meditata, che copre parte del 1957 e quasi tutto il 1958, e stesura decisamente rapida, concentrata nel breve giro di settimane che va dal 23 ottobre 1958 al 5 gennaio 1959 (l'esecuzione di Nagy risale, ricordiamolo, al giugno del '58). L'eco della repressione a Budapest non si è ancora spenta e quel titolo, che riprende alla lettera il fallimentare esperimento libertario, non poteva essere in alcun modo equivocado dai lettori dell'epoca, né suscita dubbi in quelli odierni. Eppure qualcosa che non torna c'è, ed è l'elemento per cui



Primi anni '60, tra gli scaffali del suo studio

questo di Pomilio è un romanzo e non una cronaca romanzata. A non coincidere, tra modello e racconto, non è tanto la concatenazione dei fatti, rispetto ai quali il narratore rivendica un'assoluta licenza creativa. Il paesaggio, ecco che cosa non combacia: la geografia urbana che fa da sfondo al racconto.

Non possiamo essere a Budapest, d'accordo. È Pomilio stesso a metterci sull'avviso fin dalle prime righe, con l'indicazione di «una remota città di provincia» che non ha nulla a che vedere con una qualsiasi capitale. Sia come sia, questa non è però la provincia ungherese. Pomilio lascia intuire vie diritte e luminose, palazzi d'epoca, la tradizione non sopita dei Comuni medievali. Anche il fiume, sulle cui rive sono ambientate alcune scene del libro, non ha nulla dell'opaca maestosità del Danubio. Si immagina, semmai, uno dei tanti fiumi cristallini e dignitosi che scendono senza troppe pretese dall'Appennino. Ed è

esattamente questo che Pomilio vuole farci pensare quando afferma il Paese in cui è ambientato *Il nuovo corso* «potrebbe anche essere il nostro». La parentesi che segue, nella quale si azzarda un po' minacciosamente che «quella città» in cui stiamo per addentrarci «potrebbe essere stata o diventare presto la nostra città», svolge una funzione sin troppo esplicita, di *caveat* antibolscevico. Non è proprio lo spauracchio dei cosacchi che abbeverano i corsieri in Vaticano (*I cavalli a San Pietro* è il titolo del romanzo, ora perduto, al quale l'irrequieta Luce d'Eramo lavorava nei primi anni Sessanta), ma in qualche modo gli si avvicina. Più si procede nella lettura, però, più ci si accorge che il libro non si esaurisce nella requisitoria politica che pure lo sottende. I conti con il Pci Pomilio li farà qualche anno più tardi, nel 1965, e *La compromissione*, il libro di quel lucido *reddes rationem*, si svolgerà a Teramo, la stessa città che nel 1954 si era prestata all'esordio romanzesco dell'*Uccello nella cupola*.

Su questo aspetto occorre insistere: Pomilio è uno scrittore di luoghi, un meticoloso scrittore di luoghi. Nel 1959, quando esce *Il nuovo corso*, ha già avuto di declinare questa attitudine in chiave cosmopolita, consegnandoci la Parigi degradata del *Testimone* (1956) e, più ancora, la ventosa terra di nessuno, fra Belgio e Francia, in cui si consuma la parabola del *Cimitero cinese* (1958). Perfino nel suo capolavoro, *Il quinto evangelio* (1975), perfino nella reinvenzione manzoniana del *Natale del 1833* (1983) all'esattezza topografica è assegnato un ruolo decisivo. Non basta

che le cose accadano, devono accadere nel posto giusto. Devono, in un certo senso, essere a casa loro. L'ultima prova di Pomilio, il magnifico e incompiuto *Una lapide in via del Babuino*, può essere considerato il manifesto di questa poetica: la targa che commemora la morte di Girolamo Napoleone a Roma lega per sempre il destino del Bonaparte cadetto a una storia che non gli appartiene, a una grandezza da cui è esiliato. Però c'è un luogo, appunto, in cui la dura catena dei fatti si allenta ed è su questa sdrucitura che interviene il rammendo nel narratore.

Via del Commercio, via dei Comitati, via del Progresso: l'indirizzario del *Nuovo corso* è intenzionalmente vago, funzionale, come un tabellone del *Monopoli* illustrato da De Chirico. Nonostante gli sforzi di astrazione compiuti da Pomilio, il doppio binario geografico rimane riconoscibile per tutta la durata del romanzo: siamo in una cittadina italiana e quello che accade richiama molto il precedente ungherese. Non diversamente, l'accumulo di non-luoghi (o, meglio, di luoghi di tradizione ridotti a non-luoghi di funzione) non impedisce che un "posto" ben riconoscibile sopravviva e che diventi il centro, il motore immobile e il punto di approdo dell'apologo. Si tratta dell'edicola che il Basilio, «il più noto dei giornalisti della nostra città» ha trasformato in «un vero e proprio capriccio architettonico in legno, colla e carta», se non addirittura in «una sorta di feticcio» allestito per magnificare *La verità*, calco trasparente della *Pravda* moscovita. Il prestigio di cui gode il quotidiano del Partito è indiscutibile: proprio per questa ragione l'edicolante ha composto il suo *collage* di «ritagli di giornali - brani e titoli d'articoli, foto e frammenti di foto e poi testate e testate de *La verità* incollate per lungo e per largo e di traverso e di sbieco secondo l'inventiva e l'immaginazione di Basilio».

Sono le parole a fare dell'edicola di Basilio il solo vero "luogo" del romanzo. Qui, all'alba del giorno fatale che copre quasi per intero la trama, arrivano le copie del quotidiano con l'annuncio del «nuovo corso»: la libertà smette di essere uno slogan e diventa qualcosa di concreto, le istituzioni cedono il passo alla spontanea aggregazione dei cittadini, perfino il Partito si scioglie, considerando ormai esaurito il proprio compito. Non è vero, ma Basilio e i suoi concittadini non possono saperlo, perché il piano (forse un sabotaggio, forse una provocazione decisa a freddo dalle autorità centrali) è stato studiato con astuzia. Alla radio non va



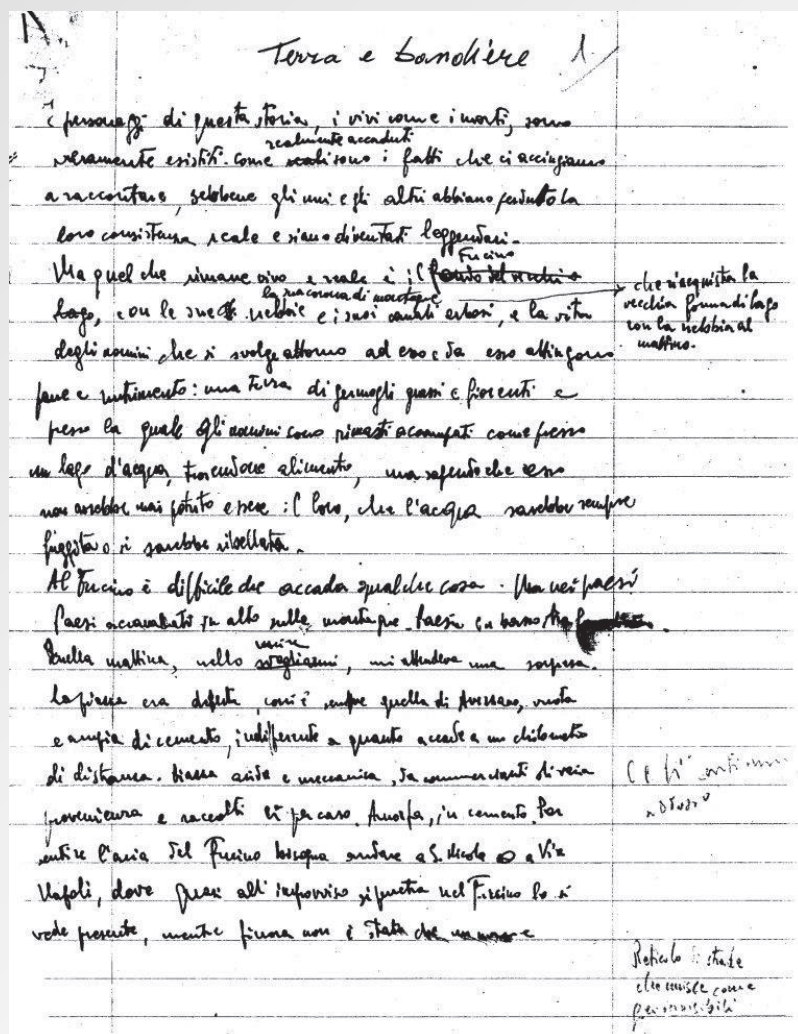
Con Geno Pampaloni, Premio Campiello (1965)

prestato ascolto, dato che gli studi potrebbero essere caduti nelle mani delle forze controrivoluzionarie. Vale solo quello che c'è scritto sul giornale. Contano solo le parole, «l'estro e il bizzarro incrocio di bianchi e neri contrapposti» in cui Basilio ripone una fiducia infantile e contagiosa. Legge per primo la notizia, se ne entusiasma, la illustra ai clienti, che sfogliano il quotidiano e leggono a loro volta, prima increduli e poi in preda all'esaltazione oppure allo sconforto, a seconda della posizione ricoperta nella *nomenklatura*. In questo senso l'edicola è il centro e il motore della vicenda, l'elemento fisso di una scenografia che, anche quando diventa mobile, non può fare a meno di tornare all'antra di Basilio, a quella folla di parole che lasciano incantati e storditi.

Il nuovo corso è un romanzo straordinariamente ricco di sfumature e spunti narrativi. Pomilio si dimostra a più riprese lettore di Kafka, non solo nell'agghiacciante capitolo conclusivo, dove l'azione si sposta nel penitenziario locale e il falso proclama di libertà diventa, alla lettera, questione di vita e di morte. Di intonazione kafkiana, o comunque surreale, sono anche la bizzarra moltiplicazione dei cartelli alla manifestazione in piazza, il tragicomico destino della delegazione cinese, la mite ribellione degli operai che vogliono finalmente sapere quale sia l'oggetto costruito nella loro fabbrica. In altri momenti, come nel bozzetto di cui è protagonista il mendicante Lazzaro, sembra prevalere una vena novellistica più convenzionale e tuttavia non meno rivelatrice.

Il nome del suonatore di pianola è uno dei pochissimi appigli scritturistici presenti in un testo nel quale il futuro autore del *Quinto evangelio* parrebbe rinunciare alla sua sensibilità religiosa. Che si esprime in tutta la sua importanza, al contrario, se solo ci si prende il disturbo di analizzare con attenzione il dilemma che il buon Basilio incarna e che la voce – in apparenza distaccata – del narratore pone già nell'antefatto del racconto. Quali che fossero le intenzioni dell'esperimento, osserva, nessuno aveva saputo prevedere «che la credenza nella libertà avrebbe subito assunto le proporzioni d'una fede e lo slancio d'una passione; e che uomini che non la conoscevano, per avervi creduto, ne avrebbero trepidato e sofferto come se da sempre fossero vissuti nell'attesa di essa».

A compiersi, dunque, è la promessa del Vangelo di Giovanni: «Conoscerete la verità e la verità vi farà liberi» (8,32). Basilio, di primo acchito, non si capacita



Manoscritto di uno degli scritti più antichi (1944)

di come i due concetti riescano ad armonizzarsi. «E come si poteva esser liberi di fronte alla verità?», si domanda. Questo è il dubbio di un uomo che non ha mai conosciuto verità né libertà, l'enigma concepito da un confratello del Winston Smith di 1984. George Orwell pubblica il suo romanzo più celebre *in limine mortis*, nel 1949, dieci anni prima che Pomilio dia alle stampe *Il nuovo corso*. Sono due libri autonomi e anche molto diversi l'uno dall'altro, ma è indubbio che descrivano mondi non dissimili, dotati della medesima struttura repressiva e concettuale: a dominare è la parola, nella fattispecie la parola scritta e falsificata attraverso la scrittura. Nella sua postazione al Ministero della Verità di Oceania, Winston Smith lavora alla correzione di vecchie copie del *Times*, per esempio facendo sparire ogni riferimento a quelle che, nel frattempo, sono state decretate «non persone» dal regime. La verità si capovolge in menzogna, in ottemperanza alle disposizioni del Grande Fratello, per cui la pace è guerra, la libertà è schiavitù, l'ignoranza è forza. I frammenti di carta che potrebbero fornire la



Con la moglie Dora, nell'anno del *Quinto evangelio*

prova della manipolazione vengono ingoiati dal «buco della memoria» e trascinati in una fornace. Le parole finiscono nel fuoco, che distrugge e purifica.

Libertà, verità, fuoco: è la sintesi del percorso compiuto da Basilio che, all'indomani della sua giornata di gloria, quando ogni illusione si è rivelata vana, decide di dare alle fiamme le copie del quotidiano – autentiche, questa volta, non più contraffatte – in cui si sancisce la permanenza dello *status quo*. Bruciare le parole non è ancora sufficiente, occorre che anche l'edicola vada in fumo e che Basilio si sacrifichi con il monumento che lui stesso aveva eretto. I ritagli si accartocciano, la colla non tiene più. Basilio entra nel sacrario profanato, «d'un balzo, senza dire altro». Le frasi con cui Pomilio certifica la sua fine hanno l'esattezza del referto e, insieme, la leggerezza della poesia: «Riapparve dopo un attimo di là della vetrina, e per un po' sembrò che le fiamme non osassero toccarlo. Poi ne fu avvolto quant'era grande, e subito scomparve come un attore al calar del sipario».

Passano altri dieci anni, la scena si sposta in un'altra capitale dell'Est. A Praga, il 19 gennaio 1969, lo studente Jan Palach si dà fuoco per protestare contro l'occupazione sovietica che, nell'agosto dell'anno precedente, ha stroncato un altro «nuovo corso»: il socialismo dal volto umano di Alexander Dubček.

Pomilio, in uno scritto di quei mesi, denunciava la mostruosità della «macchina da guerra che agisce in buona fede» e, prima ancora della morte di Jan Palach, sottolineava la rinnovata attualità del *Nuovo corso*. Il monumento che ora ricorda il sacrificio del ventenne praghese è senza dubbio meno imponente della *Terror Háza* di Budapest. In piazza Venceslao, non lontano dalla statua equestre del santo, i sampietrini si increspano, come a indicare la deformazione prodotta dalle fiamme. Nel dosso che così si produce è incastonata una croce di legno, a sua volta ondulata e con i bordi pieni di schegge.

Il nuovo corso sta a metà strada fra il calvario della testimonianza e la menzogna degli apparati. Circostrive un luogo che non è Ungheria e non è Cecoslovacchia, e che non può più essere Italia. Le parole della letteratura occupano sempre una posizione mediana fra il resoconto di ciò che è stato e la profezia di ciò che ancora deve essere. Jan Palach – che per il suo gesto si ispirò ai suicidi rituali dei bonzi vietnamiti – non conosceva il romanzo di Pomilio, ma la sua sorte coincide con quella di Basilio. Stessa sete di verità, stessa fame di libertà. Un linguaggio che oggi rischia di apparire antiquato, come attestano le ciniche osservazioni che lo statunitense Don De Lillo mette in bocca a uno dei personaggi del romanzo *Cosmopolis* (2003). Mentre la stratosferica limousine del miliardario Eric Packer attraversa a fatica una Manhattan devastata dalle contestazioni anticapitaliste, l'intellettuale Vija Kinski osserva con freddezza un uomo che si è appena dato fuoco. «Non è originale», dice. «È un'appropriazione... Tutti quei monaci vietnamiti, uno dopo l'altro, nella loro posizione del loto... Se ne è immolata un'infinità... Non è originale». L'ossessione di diversificare, la smania di contabilizzare. Se mai oggi si profilasse all'orizzonte un «nuovo corso», è contro questo vuoto di senso che saremmo spinti a ribellarci, nella consapevolezza – come ricorda Pomilio alla fine del romanzo – che «l'essenza della libertà» consiste nel «sentirsi responsabile in proprio, e accettar di esserlo, volerlo anzi, ed esser felice di volerlo e di rischiare, se necessario».

Nota

Una versione più ampia di questo testo è stata pubblicata con il titolo «Pomilio geopolitico» come prefazione a MARIO POMILIO, *Il nuovo corso*, a cura di Mirko Volpi, Matelica (MC), Hacca, 2014.

“Meta mobile”. Per il segno del quinto evangelio¹

Tommaso Pomilio

In un paio di occasioni, non troppo tempo fa, m'era occorso di addentrarmi, per l'onda di certi domestici ritrovamenti (semi-miracolose riemersioni di cartelle e fogli sparsi, in doppia copia o in fotocopia, ultime seppur riprodotte tracce d'una scrittura nel luogo proprio, in cui era potuta lievitare), nel palpitante intrico dei laboratori di mio padre, specie di quelli meno finalizzati a progetti che avessero trovato infine compimento; ne era risultata, quasi mesmerica, una sorta, potrei dire, di impreveduta avventura fantasticamente-filologica, voglio dire al quadrato (per riflettere qui una celebre espressione che, a caratterizzare il suo metodo e la sua opera, aveva coniato, a suo tempo, Pietro Gibellini).

Da quelle brevi, ma per me tanto intense – e inevitabilmente – incursioni, emergeva a risalto uno scrittore in parte impreveduto (impreveduto, cioè, solo per chi senza saperne si fosse arrestato all'etichetta incrostatasi attorno al suo nome); un Mario meno conosciuto, ma affatto spinale: quello “emblemista” cioè meglio, forse, di emblemi il contemplatore – emblemi da disserrare e che pure si ostinano a racchiudere, come un'ostrica, la compattezza irriducibile del loro pulsante mistero, in bilico fra spirale della rivelazione e la vertigine del non-senso.

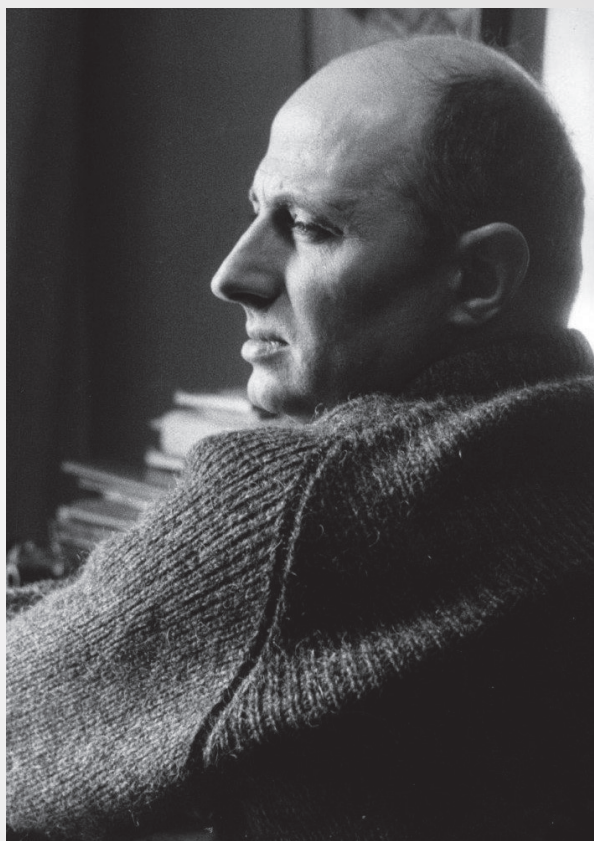
È questa insomma la ragione supernamente “metafisica” (al modo che fu dei lirici secentisti), la quale avvolge come un tenue-invisibile, persistente diaframma la musica mentale della sua scrittura, tutta vibrante, sempre, nei più abissali chiaroscuri dell'evidenza (e cioè della indiscernibilità, che dal cuore stesso dell'evidenza, in quella musica si irradia). Come nelle pagine – per le quali sarebbe difficile, in tutta onestà rifarsi a una qualifica altra dal sublime (un sublime ‘da camera’, nel caso) – del *Racconto interrotto* ossia (fu poi questo il titolo, non da



Spiaggia, 1986

lui scelto) di *Una lapide in via del Babuino*, già pubblicato in rivista nell'83; (dove: «Chi avesse voluto studiarne qualcuna delle sue pagine manoscritte, vi avrebbe riconosciuto, dai pentimenti, dalle cancellature, dagli indugi intorno a una frase che non si lasciava completare, dai vocaboli annotati sui bordi del foglio a mo' di segnali e rimasti inutilizzati o utilizzati solo più tardi, la traccia dei suoi lunghi appostamenti per sorprendere la rapida scia di un'idea, delle gallerie scavate per offrire una nicchia semantica al balenio delle sue intuizioni, delle sue sofferte vittorie espressive, dei suoi molti naufragi di fronte alle cose che non si lasciavano scrivere»). – Della *Lapide*, comunque spezzata (incompiuta): e dei suoi dintorni (in un appunto non datato, ma credo da far risalire allo stesso, destrutturato corpo di fabbrica: «Mi pare che la realtà mi sfugga se non riesco a fissarla in parole. Perciò scrivo per strada, arrestandomi: montagne di appunti che poi non sfrutto. Parole strane, idee subito dopo indecifrabili»).

¹ Una versione leggermente diversa di questo scritto, firmata come Tommaso Ottonieri, è già apparsa in *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a c. di G. Mattarucco et al., Firenze, Cesati, 2016.



Negli anni del Nuovo corso (foto Giovanni Thermes)

Di fatto, e a giudicare dalle sue sparse note (dilaganti di taccuino in taccuino, di cui rinvenivo tracce risalenti già ai primi anni '50), quel che sembra incistarsi nella ricerca di Mario, è una esigenza di definizione di quella «materia allo stato fluido», per cui fin dalla vigilia dell'esordio narrativo (in un appunto, per la cronaca, della fine del '53: quando ormai l'esperienza in versi, le liriche dei mai più da lui raccolti *Emblemi*, era prematuramente archiviata), egli con una certa giovanile baldanza si interrogava (lui, già allora incessante invisibile diarista) sulla «differenza tra diario e romanzo»: in alcune righe che – alla luce radente (orizzontale, anarativa) dei tempi della *Lapide*, – appaiono stranamente premonitrici, ormai accendendosi di una modernità diversa... Lì, si sottolineava l'eccellenza del romanzo in cui «è già tutta materia finita, assurta a coscienza presso l'autore»: eppure, è alla forma-diario – che Mario allora (non riconoscendo in esso alcuna «evidenza assertiva») qualificava come «un lavoro di scoperta, un esercizio su una realtà ancora in fieri», emersione appunto, in pagina, di quella «materia allo stato fluido, e quindi incomunicante», – è alla metafisica del diario, che Mario darà forma, nella fase estrema e inconclusa del suo lavoro, la più consustanzialmente *interrotta*...

(A citare dal *Cane sull'Etna*, che apre vertiginosamente questa fase: «La sua ambizione più forte [...] era [...]

un libro assolutamente non dominato e assolutamente irresponsabile, che catturasse anche le scorie della sua vita mentale senza affatto curarsi di riorganizzarla o reinventarla: un romanzo potenziale, che non narrasse una vicenda, ma fosse un repertorio d'eventi occasionali o, appunto, una deriva d'indizi metaforici»).

Non è più possibile cioè appellarsi a nessuna *materia finita*: il romanzo cede alla deriva dei suoi embrioni, alla sua cartografia di schegge; per dar luogo ad altra natura del narrare: tanto più sconcertata, per un autore formatosi su una tradizione classico-assertiva: e tanto più decentrandosi, per andare incontro, ma sempre altrove, alla scintilla d'una rivelazione la quale dovrà restare rimandata: «sempre addosso la sensazione d'essere andato a cercare se stesso in paesi sconosciuti: la sua produzione era la metafora d'un continuo espatrio» (è scritto in un altro appunto inedito, risalente a quel periodo).

*

Ora. Le cartografie labirintiche e senza possibile o sia effettivo *fine* (in entrambe le accezioni del lemma – esito e scopo), caratterizzanti l'iter che avrà esito nell'*Interrotto*, trovano (trovavano?), di fatto, il loro punto di sapientissimo, e bruciante e sidereo dis/equilibrio, nel *Quinto evangelio*, proprio (e vedasi la lunga intervista-documentario a cura di Ugo Ronfani, *Una giornata con Mario Pomilio*, andata in onda sulla RAI nel '78, adesso qui: <https://youtu.be/trfzy9qTzco> : quando Mario annuncia il progetto di quel suo libro da farsi – sicuramente già abbozzato ma che, *narrare* in sé *interrotto*, sarà destinato a restare direi programmaticamente inconcluso, – quale un «libro del congedo»: ossia congedo non di lui Mario quale entità biografica, ma quello piuttosto d'un narratore "classico" o che tale s'era creduto, il quale interroga i suoi interdetti, le strade interrotte, i labirinti del non-finito, che si estendono dai taccuini della sua immaginazione come una sconfinata topografia potenziale... una *topografia d'Islam*, nel verbo della *Lapide*). – Nessuna materia finita, nell'*Evangelio*, infatti; solo immateria infinita, cioè infinitamente da non-concludere; paradigma indiziario d'una interminabile rivelazione – le cui luminescenze discontinue ogni volta sembrano dissolversi, ingoiate dalle polveri della storia.

La questione, che ci si pone al cospetto di un lavoro come *questo* (che è altro dalla pura e semplice fabbrica, il tormento del formarsi soggiacente all'opera, *ogni*

opera, di quel che si offre finito senza dichiarare, se non nelle pieghe, l'incertezza del suo tragitto, il reticolo delle possibilità intraprese e di quelle abortite nel nome d'una finzione o del finire, o della finzione del finire), la questione insomma che vediamo porsi, e in modo tanto più centrale nel *Quinto evangelio*, è (così a me sembra) quella relativa alla sua identità di *testo*. O meglio: di cosa, per testo, sia da intendere veramente. Perché nel suo nome si riassume certo il punto fermo d'una ferrea, autorevole, persino inscalfibile oggettività. Ma insieme, la sua semantica rimanda ad una serie pressoché infinita di realizzazioni.

Assai prima di *attestarsi* in Monumentum; assai prima d'investirsi d'alcuna valenza testamentaria (e contestandola, anzi, nell'intimo del suo processo); assai prima, e sicuramente, poi, assai dopo, un testo, lo sappiamo, è tessuto, è testura; nodo di filigrane impalpabili anche quando a rilievo; risultante d'un intreccio anzi atto, materiale, di quel medesimo intrecciarsi. – Non il *velo già fatto* dietro il quale sarebbe riposta, tetragona, una ipotesi di *verità*, o quanto meno di significazione: ma la *tessitura* stessa, il tramarsi generativo: quello «per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo» (Barthes '73).

Se vogliamo, a questo mondo, tutto si tesse e ritesse, e semmai da quel *bordo mobile, vuoto*, soggiacente al linguaggio e alle sue morti provvisorie (cito ancora, più o meno, da Barthes); tutto riverb(er)ato, rintramato, si tesse ancora per ritornare in testo: oggetto finito e infinita smagliatura; e ogni singola realizzazione testuale (in definitiva, ogni atto espressivo singolarmente preso) non è che variante di un testo anteriormente tessuto, incumbente e invisibile, filigrana posta dentro o al di là di ogni discorso: o retroproiettato, forse, dall'altezza di un futuro che geloso lo cela e non gli consente di snidarsi.

Sì che la *testuralità* del testo, insieme chiude e *smaglia*, a ciascun giro di telaio, ogni pronuncia o gesto in cui si ri-presenta. Più che darsi opera finita, in questo senso (e mi si passi, *qui*, l'accezione, per "eretica" che sia, più radicale probabilmente) è *testo* ciò che si produce – si disfa, si rigenera – per innumerevoli e difforni atti di lettura, e ad ognuno di questi passaggi: quando, assumendo in sé, intiera, la testualità delle tecture, traslando lingue (o altre forme) sulla propria voce, nelle proprie cellule, colui che si fa il testimone, provvisorio, di un testo perviene ogni volta a rompere l'unità di esso e così la pur oggettiva quasi plumbea consistenza, mutandola in interrogazione, dialogico snodo (*intreccio*, appunto, *textum*) da cui ricominciare: sciogliendo. Perché poi

ogni esecuzione traslitterazione interpretazione di un testo presunto originario e per così dire "autorizzato" (ma risultante di per sé d'un processo elaboratissimo e transculturale d'*intrecci*), costituisce un grado a sé di testualità, che, per transfert, quel testo reinvera, diciamo: ma soprattutto, asimmetrico ad esso, stratifica ed espande: ogni versione, riesecuzione (foss'anche la "semplice" lettura), ogni variante, rientra nella storia di quel testo che ipotizziamo originario, ma insieme se ne discosta; in una dialettica senza fine fra lettera (archetipa e forse ipotetica) e sua ulteriore realizzazione (perlopiù unicamente performativa – lettura, esecuzione, *interpretazione* insomma – e cioè immediatamente pronta a scomparire).

Un testo, vorrei dire, è ciò che resta ogni volta da ricostituire, ossia reinverare, proprio nella deriva da cui il suo silenzio si sporge nell'atto dell' in/concludersi (ossia, nella disparizione della voce, dio/autore, che lo aveva tramato proprio per potersene astrarre: staccandone il velo da sé per giungere a oggettivarlo: a costo di farsene sudario...)... un testo, è ciò che attende di ricostituirsi, certo, sul telaio di ciascun singolo atto di lettura: ma non meno, appunto, e giusto qualche terrazzamento più a monte, da quello relativamente più stabile e pur ormai dimissionato tuttavia, silente, di colui che lo aveva rilasciato: di chi, suo emittente e responsabile, non aveva potuto fare a meno di chiuderlo o forse arrestarlo, per affidarlo ai supporti perforati da un



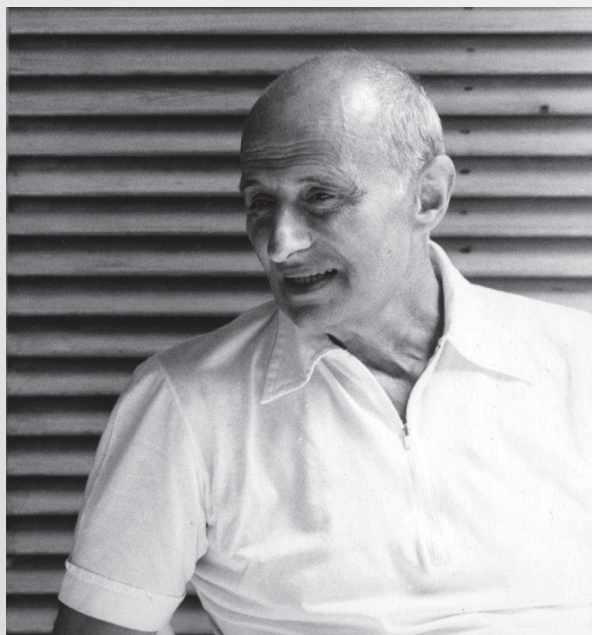
Primi anni '80

ticchettio di tastiera o ancora (altro serializzante telaio, scavo d'altra *mort au travail*) al rullo tipografico: ma sapendo l'inanità, l'effettiva *impossibilità*, del suo atto, così come, di fondo, dell'intero iter di testualizzazione: l'inevitabilità del suo impatto col non-dicibile o forse appunto con l'Impossibile... (che poi è già, nel fondo, un tema – o forse *il* tema, – portante, abissalmente metafisico, – del *Natale del 1833*: del manzoniano «Cedere manus»). – E nullificante impatto, certo, col medesimo Tempo (è *anche* questa la “malinconia della Storia”, su cui proverbialmente Mario focalizzava; come fosse, diffratto dalla luce di Napoli o più ancora, ormai, da quella degli scorcì intorno al Babuino, un riverbero di Barocco).

(Ma certo mi resterebbe allora da dire di quanto, fra i grandi fantasmi novecenteschi, una predilezione particolare e impreveduta (più volte dichiarandola oralmente, ma non saprei quanto nella sua pubblicistica) fosse in lui per quello di Borges; (triangolata semmai sul *suo* Pirandello, e non meno, su Musil); ma non posso che arrestarmi qui: altre le metafisiche del Libro, altre le verità dell'Apocrifo, nell'interrogazione in atto nell'«intreccio perpetuo» del *Quinto*, nel sempre-riaffiorare della più veridica, autorigenerante Finzione...)

*

Ma, ecco: ormai, per infine (non) concludere... La straordinaria e insieme quasi straniante *modernità* (sempre avvenire; sempre da compiersi) del *Quinto*, è anche, mi sembra, nella sua rinuncia a una compattezza di opera, a una definitività di *monumentum*: la quale si disintegra



Pomilio, metà anni '80 (foto Tano Citeroni)

o meglio si moltiplica – e disseminata, per paradosso si compatta – nell'infinità delle sue singole realizzazioni testurali. È necessaria un'assenza, un'impronta sottratta e silente, per dar luogo al riverberarsi reticolare, dialogante delle voci; al loro intreccio sempre disfatto per sempre ricostituirsi nuovo. «L'idea del quinto Vangelo, del Libro dei Libri o dell'Apocrifo degli Apocrifi che prolunga e reinvera perpetuamente il messaggio, l'idea del libro perpetuamente inseguito e perpetuamente nascosto [...] il quale soggiace alle Scritture già note e di continuo ne modifica e ne amplifica il senso, trasformandone le verità in una specie di meta mobile» (così scrisse Mario, in *Preistoria di un romanzo*), ci pone dunque nella sfera, piuttosto, del testo come testura, sistema instabile il quale (non troppo diversamente dal Manganelli del *Nuovo commento*, poi – *commento a un testo che non c'è* perché, riassumeva inossidabile Calvino, questo testo è Dio e l'Universo...) ruota intorno a un *primum* ipotetico, un testo impossibile, il quale non si dà, non si rivela – testo forse nascosto e comunque mai rivelabile del tutto, proprio perché la voce multiversa, e intramante, del Dio... E che solo consiste, nel fondo, delle sue innumerevoli e discontinue incarnazioni, enunciate nei sovrapposti reticoli del tempo da serie di testimoni (di carne, di carta) al modo delle voci di tanti uomini-libro, per citare da un romanzo (di Bradbury naturalmente) che venne assai amato da Mario (che non ne scrisse, mi pare; ma di cui nel *Quinto* – e assai prima, diversamente, nel *Nuovo corso* – vi sono innegabili tracce). Un testo, tessuto, che solamente *si rigenera* (al modo del «ramo verde», che di quel libro – il romanzo non meno che dell'*evangelio* che ne è l'oggetto, – è la più autentica insegna).

Secondo il senso inverante e impossibile, che l'orma di Mario c'induce a inseguire (immancabilmente fallendolo): ciò che è *testo* (la *meta mobile* stessa, che nel nome di testo si spalanca) rivela una radicale natura *performativa* non meno che ritesturalizzante; se un testo è assente, se esso sfugge alla presa, alla definizione, se può trasmettersi solo vivendolo/ritessendolo ogni volta di nuovo, ogni volta ex-novo, risalendo il tragitto verso un'origine (una Lettera) che è ormai e da sempre scomparsa, e che solo riaffiorerà dai suoi nuovi e lontanissimi riverberi, dall'affiorare delle sue filigrane, ciò è perché (se veramente è Testo) esso è insaturabile, si realizza (nel reintrecciarsi – nel rintracciarsi – *si performa*) senza limite, la sua metafisica è la sua stessa immanenza. Solo appartiene all'aperto. E quel che rivela è l'insondabilità del suo *intreccio perpetuo*, il getto sempre-nuovo del suo vivente segreto.

Tra Manzoni e Brancati: note su *La compromissione* di Mario Pomilio

Raffaello Palumbo Mosca

«Romanzo unico nell'impegno civile», perfetto incrocio «tra il racconto e il saggio» (Vigorelli), straordinaria descrizione di un «cedimento morale arido e oggettivato» (Baldacci), *La compromissione* rappresenta, pur nella compattezza d'ispirazione che denota il percorso critico e creativo di Pomilio,¹ un momento, se non di rottura, di cruciale evoluzione. Innanzi tutto perché, insieme a *Il nuovo corso* - originalissima distopia tra Orwell e Manzoni del 1956 -² è un libro immediatamente e scopertamente "politico", i cui precedenti potrebbero essere rinvenuti, come è stato giustamente rilevato, nel *Silone di Vino e pane* (1955), o nel quasi coevo *L'ombra delle colline* (1964) di Arpino.³ Ma *La compromissione* rappresenta un punto nodale soprattutto perché, dopo sette anni di silenzio narrativo, si presenta come il primo e già maturo frutto della riflessione eminentemente saggistica di Pomilio; una riflessione che, come sempre in lui, intreccia saldamente l'indagine storica e sociologica con quella estetica; ed entrambe, per parafrasare Carlo Emilio Gadda, non sono che un «capitolo dell'etica». Innanzi tutto Pomilio prende atto - e ripetutamente denuncia - il «vuoto di valori» e lo smarrimento della classe intellettuale nel dopoguerra, nel momento in cui le ideologie e le speranze di rinnovamento che avevano nutrito il periodo della Resistenza sembrano tramontare

definitivamente. La coscienza di una crisi che è politica, esistenziale ed estetica insieme, ancor prima che nel romanzo, è il *leitmotiv* che ritorna, di volta in volta variato e approfondito, in tutta la produzione saggistica di Pomilio almeno a partire dagli anni Sessanta. Anche l'esperienza - insieme a Michele Prisco, Domenico Rea, Luigi Compagnone, Luigi Incoronato e Gian Franco Vené - della rivista *Le ragioni narrative* nasce esattamente da questa consapevolezza, e dalla volontà di «illuminare [...] quali siano le vere, necessarie vie della narrativa italiana».⁴ Gli scritti saggistici anticipano, quindi, e spesso letteralmente, le riflessioni di Mario Berardi, il protagonista di *La compromissione*. Si veda, ad esempio, questo passo di *Il discorso interrotto* (del 1962), nel quale troviamo non solo l'analisi che sarà poi la cifra del romanzo, ma anche la sua immagine-chiave (quella, naturalmente, del compromesso).

Dal momento, infatti, in cui le ideologie gli [all'uomo di cultura] sono apparse malamente utilizzabili [...] ed ha sentito soffiata via da tempeste politiche che sarà inutile ricordare la calda tettoia stando al riparo della quale la storia, l'avvenire dell'uomo, un futuro di minore angoscia, se non d'assoluta perfezione, gli erano parsi vicini, misurabili, certi, o almeno conseguibili a prezzo di volontà, egli si è sentito a un tratto allo scoperto ed ha avvertito il vuoto in sé

1 In proposito si veda M. Prisco, «L'itinerario narrativo di Pomilio» in AA.VV., *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento*, Guida, Napoli, 1991, pp. 23-38.

2 In proposito si veda almeno M. Volpi, *Manzoni, Camus e la storia dell'errore*, in M. Pomilio, *Il nuovo corso*, Hacca, Matelica 2014, p. 197. Mi permetto di rimandare anche al mio *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, Inschibboleth, Roma, 2020, pp. 131-150.

3 Cfr. P. M. Sipala, «Missione e compromissione: la crisi delle ideologie», in *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento* cit., pp. 217-228.

4 *Le ragioni narrative*. Anno I - numero 1, in F. D'Episcopo, *Le ragioni narrative 1960-61. Le ragioni di una rivista*, Tullio Pironti, Napoli, 2012, pp. 37-8.



Negli anni del liceo

stesso [...] Per molti è stato l'inizio del silenzio o del compromesso.⁵

Nello stesso momento, Insieme ai compagni di strada di *Le ragioni narrative* - si vedano, in proposito, almeno gli interventi di Domenico Rea e Luigi Incoronato, *Il messaggio meridionale e Ideologia e romanzo*⁶ Pomilio si interroga sul romanzo da fare. Da una parte, prendendo atto del tramonto del neorealismo, e dall'altra, e parallelamente, denunciando l'insufficienza della risposta avanguardista, incapace di esprimere quell'impegno *etico* che solo, per Pomilio, può stare alle fondamenta del genere roman-

zo. Il problema è, naturalmente, ancora quello del rapporto arte-realtà, quello di superare una mimesi di matrice naturalistica verso una rappresentazione connotata da un «di più etico-storico» e che sia espressione di una «intelligenza ordinatrice».⁷ Vale a dire: verso un nuovo umanesimo. Chiarissime, a questo proposito, le parole di *La grande glaciazione*:

Se dovessimo a questo punto riproporci l'eterna questione dei rapporti arte-realtà, diremmo che l'oggetto della ricerca artistica non è «la realtà» secondo l'accezione naturalistica di Guglielmi (cosa impossibile oggi, lo si è detto, ammesso che mai sia stato possibile), ma il reale storicizzato, passato cioè attraverso l'intero spessore della nostra umanità, con quanto questa comporta in fatto di strutture psicologiche, culturali, ideologiche, morali.⁸

E il «reale storicizzato», filtrato attraverso l'universo sentimentale e morale del protagonista, è esattamente ciò che *La compromissione* mette in scena: non solo la vicenda è narrata in prima persona, ma è narrata alla luce della sua fine e «tutto il romanzo, nel suo corso, è improntato da quello che ne è il suo esito».⁹ Se è vero, come è stato ampiamente notato (da Sartre a Kermode), che la prospettiva dalla quale ogni romanzo narra la vita è ribaltata - in quanto ripetizione o memoria interpretante, ogni romanzo comincia sempre «dalla fine» (ovvero: l'inizio può essere tale e acquisire senso solo alla luce di ciò che verrà) - nella *Compromissione* questa prospettiva è esibita, ed è grazie a essa che il romanzo acquista, da una parte, la sua valenza morale (perché «la memoria [...] è in realtà un'attitudine morale, un rifare presenti le cose che hanno impegnato la nostra coscienza»);¹⁰ dall'altra, è grazie a essa che il romanzo trova il suo tono fondamentale, quel tono di «dolente pietà» che per Pomilio è la caratteristica al cuore dell'arte cristiana. Se Marco Berardi parlerà di una «malinconia della Storia» (maiuscola), ovvero del sentimento dell'irrecuperabile e della «dissipazione» che la Storia fa «delle energie e degli ideali sbocciati nel suo seno», la vicenda di Marco Berardi, mostrando la scissione del soggetto tra transeunte

5 M. Pomilio, *Il discorso interrotto*, in *Contestazioni* cit., p. 87.

6 Si vedano, in proposito, almeno gli interventi di Domenico Rea e Luigi Incoronato, *Il messaggio meridionale e Ideologia e romanzo*, ora in *Le ragioni narrative* cit., pp. 39-55.

7 M. Pomilio, *Dialetto e linguaggio*, in *Contestazioni* cit., p. 52.

8 M. Pomilio, *La grande glaciazione*, in *Contestazioni* cit., p. 115.

9 S. Guarnieri, *L'antieroe nel romanzo del Novecento*, in *Mario Pomilio e il romanzo del Novecento* cit., p. 234.

10 M. Pomilio, *La compromissione*, Bompiani, Milano, 2021, p. 192.

delle ideologie e sete di verità assolute, rappresenta anche una malinconia della storia (minuscola) come relatività degli atti del singolo che, della prima, è emblema in sedicesimo, e che tuttavia ne è anche rappresentazione concreta perché radicata nell'esistenza quotidiana del singolo.

Andiamo tuttavia con ordine: se è vero che è possibile ritrovare tutti (o quasi) i temi al cuore del romanzo negli scritti critici precedenti (ed è questo il saggismo di *La compromissione* e dell'opera tutto di Pomilio: un ininterrotto riflettere sull'umano, attraversando i generi), un'importanza decisiva deve essere attribuita, mi pare, a due saggi in particolare, *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana* e *La situazione di Brancati*, saggi che è opportuno leggere parallelamente. Pubblicato nel 1955 - ovvero lo stesso anno in cui, secondo la testimonianza di Giacinto Spagnoletti, Pomilio iniziava a pensare a *La compromissione*¹¹, *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana* è un testo straordinariamente denso e ambizioso che, attraverso il magistero del Manzoni dei *Materiali estetici*, prova a isolare quell'elemento semplice ed essenziale alle fondamenta di ogni arte:

"Ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale, è dissimile dal vero", dice il Manzoni in una delle sue massime più belle: e che non sia appunto qui, in quest'istanza integrale del vero, in questo bisogno di riproporre all'indagine l'uomo totale, cogliendolo proprio al vertice, in quel nodo misterioso dove tutto ciò ch'egli opera si riflette e traluce in anelito e ansia morale, l'essenza di ogni arte o, per restare a quel che più c'interessa, d'ogni narrativa che aspiri all'appellativo di cristiana?¹²

Vale la pena notare come la medesima citazione torni nel saggio su Brancati e rappresenti, come ha ben visto Ermanno Paccagnini, niente meno che una «precisa dichiarazione d'intenti»¹³ per interposta persona: «Brancati stesso, dunque, cercava ormai il romanzo per la sola via per la quale si accede al romanzo: attraverso un'etica e una psicologia, e dei personaggi che non fossero in "riposo morale" (come avrebbe detto il Manzoni)».¹⁴



Intorno al 1930

Rimaniamo, tuttavia, ancora un poco sul saggio del 1955, come prima - e fra le più lucide - riflessioni su quelli che saranno sempre i temi-chiave di Pomilio: il problema del personaggio e della sua verità, il problema del realismo e, in fine, quello della dimensione necessariamente etica della scrittura. Si tratta, come è evidente, di temi tra loro intrecciati e interdipendenti: se il romanzo deve essere, manzonianamente, un «ramo delle scienze morali», se esso - come afferma Pomilio citando Mauriac - «a un autre but que lui-même», la verità del personaggio dipenderà dalla capacità dell'autore di sondarne (e mostrarne) il mondo interiore. L'unico realismo

11 Cfr. G. Spagnoletti, *A proposito de "La compromissione"*, in AA.VV., *Mario Pomilio scrittore problematico*, «Abruzzo. Rivista dell'Istituto di studi abruzzesi», a. XXIX, gennaio-dicembre 1991, p. 328.

12 M. Pomilio, *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana*, in M. Beck (a cura di), *Scritti cristiani*, Vita e pensiero, Milano, 2014, p. 121.

13 E. Paccagnini, *La compromissione*, in AA.VV., *Mario Pomilio. Pellegrino dell'Assoluto*, Edizioni Feeria. Comunità di San Leolino, Panzano in Chianti (Firenze), 2010, pp. 73-108.

14 M. Pomilio, *La situazione di Brancati cit.*, p. 32.



Mario e Dora, matrimonio a Paterno

possibile (e vero) è dunque quello di una rappresentazione che, pur non rinnegando l'unione di sensi e coscienza né le «profondità dei misteri della psiche, mira semmai a risalire da essi al loro fondamento, al mistero stesso della loro radice, e a ricomporre per questa via in unità quanto a una mera indagine sensibile potrebbe apparir dissociato». ¹⁵L'unico realismo possibile è, insomma, quello che nel fisico intravede il metafisico, nello storico l'eterno; un realismo, quindi, essenzialmente *tragico* perché guarda in faccia il male (del) reale e, nello stesso tempo, «sia pure in virtù della pietà che riesce a provocare» dà il sentimento o l'idea di «una condizione spirituale contraria». ¹⁶

Cinque anni dopo, con *La condizione di Brancati*, Pomilio torna a ragionare sui medesimi problemi, declinandoli però in prima battuta chiave storica e generazionale. Prima della conclusione di cui si è detto, il saggio stabilisce una condizione di prossimità (quasi un'identità) tra la crisi del primo decennio del dopoguerra - esemplarmente incarnata dalla «storia del narratore Brancati» - e quella del secondo decennio, quella della generazione del «discorso interrotto»: analizzando Brancati, Pomilio analizza

dunque sé stesso e la sua generazione, e il saggio va inteso quale esercizio di autoriflessione e chiarimento programmatico in vista del romanzo da farsi. Anzi: l'incipit del saggio, con il suo porre l'accento sul «clima di dubbi, di ripensamenti, d'esitazioni, di revisioni» del momento, con il suo denunciare «gli scarti tra "ideologia" e "verità"» ¹⁷ pronuncia «il senso stesso» del romanzo a venire. ¹⁸ Ancora una volta è il tema del personaggio e il suo rapporto con l'etica a essere al cuore della riflessione: se, afferma Pomilio, con il *Don Giovanni in Sicilia* (1941), Brancati mirava a raggiungere la moralità attraverso il comico e attraverso una rappresentazione tipica, solo con *Paolo il caldo* riesce in fine a raggiungere il *personaggio*, facendo «esplodere intero l'umano» che è in esso. Fondamentale, in questo senso, è poi il richiamo alla tradizione siciliana di Brancati, e il confronto con Pirandello sopra tutto, perché illumina la necessità insieme di concretezza - garantita appunto dal radicamento in un ambiente - e di esemplarità del personaggio, qualità che ritorneranno - e che saranno decisive - per la rappresentazione di Marco Berardi nell'ambiente di Teramo: «c'era in Brancati [...] la consapevolezza d'una tradizione narrativa [...] in tutte le fasi della sua ricerca, l'ambiente, l'etica, il paesaggio e l'uomo della sua terra hanno costituito un elemento catalizzatore e la direzione d'una sua, tutta particolare, aspirazione al concreto». ¹⁹ Parallela a questo - decisivo - salto nell'umano è la scoperta di «raggio d'azione non più moralistico, ma intimamente etico» che, notato in Brancati, è anche l'obiettivo primo dell'«umanesimo integrale» di Pomilio. ²⁰ Che è come dire: dal transeunte della storia, dai suoi *fantasmata*, all'universale; dal piano fenomenico ad uno propriamente ontologico. Fondamentale, in questo senso, la citazione dalla «introduzione-confessione» di *Paolo il caldo* immediatamente ricordata da Pomilio:

«Capisco la riforma agraria» ha esclamato sette giorni fa Novale «ma perché i pittori devono dipingere i contadini»? E nondimeno anch'egli non dorme se qualcuno gli ha detto la sera avanti che non è mo-

¹⁵ M. Pomilio, *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana* cit., p. 125.

¹⁶ *Ivi*, p. 126.

¹⁷ M. Pomilio, *La situazione di Brancati* cit., p. 9.

¹⁸ Cfr. E. Paccagnini, *La compromissione* cit., p. 88.

¹⁹ M. Pomilio, *La situazione di Brancati* cit., p. 17.

²⁰ *La situazione di Brancati* cit., p. 31.

derno; e suda sette camicie per “captare quello che c’è nell’aria”, per “rappresentare il dramma dei nostri tempi”. Che sciocchezze! Nell’aria non c’è che l’aria, e il dramma, se è dei nostri tempi, non è un dramma.

E tuttavia, in Brancati come in Pomilio, i *fantasmata* del mondo non sono agostinianamente erasi, ma riconosciuti e misurati alla luce di ciò che li trascende. Non si tratta, insomma, di negare l’importanza e il valore del mondo, ma di *interrogarlo* alla luce dell’eterno: se le ideologie sono sempre già al tramonto, eterno è il bisogno di verità dell’uomo, la sua ricerca. Per questo *La compromissione* andrà letta su più livelli: come denuncia pienamente politica della forse irrimediabile compromissione di una intera generazione che ha progressivamente immiserito e in fine tradito gli ideali resistenziali, ma anche come interrogazione radicale sull’esistenza. Come per primo notava Salvatore Battaglia, il romanzo va a mano a mano spostandosi da «una struttura di tipo ideologico verso un progetto di esperienza totale, in cui le contraddizioni politiche e intellettuali si vengono a consertare con le insoddisfazioni dell’esistenza»²¹.



In viaggio con Dora, primi anni '50

Il vuoto di verità sperimentato da Marco Berardi («non riesco più a convincermi che un’ideologia basti a coprire intero il bisogno di verità»), lo sgomentevole spaesamento di chi non riesce più a identificare il proprio posto nella storia - né un processo storico - alludono già a un oltre e sopra della storia, all’assoluto di un manzonianamente imperscrutabile disegno provvidenziale, che è qui intravisto ma, forse, non ancora pienamente creduto e accettato.

Se l’opera tutta di Pomilio, da *L’uccello nella cupola* del 1954 fino ai capolavori ultimi *Il quinto evangelio* e *Il Natale del 1833*, è un inesausto interrogarsi sul perché del male, è con *La compromissione* che questa domanda fondamentale è per la prima volta pienamente calata «nel cuore villosa della storia»; è a partire da questo momento che il percorso di Pomilio diviene pienamente e intimamente manzoniano nel consapevole e inesausto tentativo di - uso le parole di Pomilio stesso in un saggio fondamentale del 1959 su *La storia della colonna infame* - capire e sondare le irrazionalità della storia e «darsene una ragione che non ripugni alla sua ragione di cristiano».²² Il modello manzoniano funziona allora non solo come intertesto, ma come pietra angolare e costante termine di paragone per una ricerca di senso che può apparire, a tratti, disperata. E che tuttavia disperata non è: come mostrano il «Dio disarmato» e intimo, la solidarietà «non di forza e di giustizia, ma di compassione e d’amore» del *Natale*, il contro-canto, il basso continuo di tutta la riflessione e di tutta la narrativa pomiliana sono l’attenzione e la cura per la fragilità dell’uomo (e dell’uomo nella storia) il cui frutto è «une indulgence, non de lassitude ou de mépris, mais de raison et d’amour». Sono, queste, le parole di Manzoni nella *Lettre à Monsieur Chauvet sur l’unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820), che non a caso Pomilio riporta a conclusione e suggello del saggio *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana*. E ancora e in fine, dalla etica all’estetica (e ritorno), perché lo sguardo su quel «fondo comune di miseria e di debolezza» dell’essere umano (ancora la *Lettre* citata) fonda la costruzione di un personaggio capace, come in Manzoni, in Tolstoj e Bernanos, di parlare «a ciò che di più umano, cristianamente, c’è in fondo a noi: la nostra pietà».

21 S. Battaglia,

22 M. Pomilio, *A proposito del Manzoni minore*, ora in «Studium» 6, novembre-dicembre 2017, anno 113, pp. 999-1002.

Lo scrittore problematico

Simone Gambacorta

Per gentile concessione dell'autore, Simone Gambacorta, pubblichiamo la premessa e l'intervista a Paola Villani contenute nel recente volume: **Lo scrittore problematico. Appunti biografici e interviste su Mario Pomilio, edito da Galaad nel 2021**, in occasione del centenario dello scrittore, in una versione rinnovata e ampliata rispetto alla prima del 2009. Gambacorta, brillante giornalista culturale, sia dalle pagine dei quotidiani, in particolare «La Città» di Teramo, sia televisivo, comincia a seguire le tracce di un autore apparentemente dimenticato degli interlocutori, come scrive nella premessa che qui potete leggere. Un metodo affascinante che mette al centro dei libri l'esperienza umana che si trasmette al lettore insieme alla viva curiosità dell'intervistatore ermeneuta, capace di sintonizzarsi con le persone che ha davanti per ricostruire il mosaico di un'opera vastissima per interessi culturali diversificati. Di Pomilio ce ne sono molti, è l'arguta osservazione delle premessa, rafforzata dai diversi punti di vista acquisiti andando, negli anni, a conoscere ed ad intervistare quattordici personalità legate in modo diverso allo scrittore di Orsogna.

Vengono in mente grandi libri di interviste che sono ancora un punto di riferimento per lo studio degli autori interpellati: penso al libro Pasolini su Pasolini, conversazioni con Jon Halliday, alle interviste a poeti e scrittori di Elio Filippo Accrocca e di Ferdinando Camon, o ai più recenti libri di Paolo Di Paolo o Aldo Onorati. Un genere letterario che Gambacorta, con la sapiente umiltà che lo caratterizza, definisce strumento divulgativo che «che può essere utile (spero) a chi voglia avvicinarsi a uno scrittore formidabile». Certamente lo è, ma è anche molto di più, permettendo di respirare quella atmosfera di letteratura come amicizia anche nelle molte persone, come lo stesso intervistatore, che non hanno conosciuto Pomilio, ma ne hanno saputo cogliere l'eleganza umana, dentro la problematicità evidenziata nel titolo che richiama le domande radicali dell'esistenza

che non sono sempre facili da porsi con continuità nella vita di un uomo, nell'ambito concreto di una famiglia, con il dovere dell'educazione dei figli. Quando magari, come nel suo caso, subentra una malattia. Riandare al Manzoni del Natale del 1833, in quelle circostanza drammatica, ha comunicato speranza a chi gli era vicino e poi ai tanti lettori. Tra le persone che hanno lavorato a fianco di Pomilio, spicca la testimonianza di Carmine di Biase, anche nelle parole della sua allieva Paola Villani, qui riportate. Un esempio di quella osmosi da discepolo ad allievo di cui si diceva. Di Biase, infatti, più che collega al Suor Orsola Benincasa di Napoli si professa allievo e sodale dello scrittore che aveva ben legato con gli scrittori napoletani conservando una sua dimensione altra. Forse proprio quella dell'assoluto, su cui ha insistito Di Biase nei suoi lavori su Pomilio: «Il senso dell'assoluto è inteso da Pomilio scrittore come respiro umano, aspirazione ad una visione alta del destino dell'uomo, dei suoi ideali di vita e di arte: che dal contingente della storia si eleva a tensioni più nobili e profonde». Una definizione introduttiva allo scrittore



Con Michele Prisco

perfetta, ripresa poi in una rapida, ma efficace, visione d'insieme alla sua opera. Insieme a critici accademici, come Walter Pedullà, Pasquale Maffeo, in parte Gabriele Frasca, anche poeta, Paola Villani, Gambacorta chiama a testimoniare giornalisti e collaboratori, come Wanda Rupolo e Fulvio Scaglione, autore quest'ultimo di altre memorabili interviste e introduzioni alle ristampe mondadoriane di Pomilio. Si legga questo passaggio che completa idealmente il senso di assoluto descritto da Di Biase: «In Pomilio è fortissima l'idea della venuta di Cristo, cioè l'idea dell'assoluto che scende tra di noi. Da ciò nasce la sfida quotidiana a riconoscerlo ed ad assumerlo» in un contesto in cui l'uomo non trova il proprio ruolo nella storia, non riesce più ad identificarlo. L'intervista insiste, come molte altre, sulla impossibilità di chiudere in schemi ideologici e letterari la vastità qualitativa più che quantitativa dell'opera dello scrittore abruzzese, perché la sua narrativa «ha travalicato le distinzioni di comodo».

Preziosa l'intervista alla moglie dello scrittore, Dora Caiola che percorre l'esperienza umana del marito a partire dal suo ruolo centrale nella cultura di allora, facendo riaffiorare, nostalgicamente, ma con fermezza, l'idea della letteratura come amicizia. Due parole la signora Pomilio sottolinea, in piena sintonia con i caratteri generali di questo volume, evidenziati nel magnifico, articolato, saggio biografico di Gambacorta, uomo e articolazione, varietà, accostabile sia all'opera che agli interessi dello scrittore, ampiamente registrati in questo volume che segnaliamo con forza ai nostri lettori. [Fabio Pierangeli]

A un certo punto della mia vita scoprii Mario Pomilio e cominciai a interessarmene. Ero piuttosto giovane, il periodo di cui parlo risale a una quindicina di anni fa, e al tempo non è che di questo grande scrittore si parlasse molto. Sembrava un dimenticato e per lo più lo leggevano gli esperti e gli appassionati. Per questa ragione, una quindicina di anni fa, cominciai a mettermi sulle tracce di critici che lo avevano studiato per chiedere loro delle interviste. Credo che sia stato un sistema per procurarmi degli interlocutori. Pian piano le pubblicai su giornali e riviste, come potevo e dove potevo. Anni dopo le ho messe insieme e ne ho fatto un libro. Ora questo libro torna per il centenario della nascita di Pomilio, e torna un po' aggiustato (nella parte biografica) e ampliato, perché nel frattempo d'interviste ne ho fatte altre. È un lavoro divulgativo

che può essere utile (spero) a chi voglia avvicinarsi a uno scrittore formidabile. Voglio precisare che di Pomilio ce ne sono molti, nel senso che c'è il romanziere (quello di un'opera come *La compromissione*, ma anche quello di un'opera completamente diversa come *Il quinto evangelio*), c'è lo scrittore di racconti (*Il cimitero cinese*, *Il cane sull'Etna*, *Una lapide in via del Babuino*), c'è il critico (*Contestazioni*), c'è il saggista (*Scritti cristiani*), c'è il giornalista (*La terra dei santi poveri*) e c'è perfino il poeta (*Emblemi*). Tra tutti questi volti e tra tutti questi piani si muovono le interviste qui raccolte. Mi sono state rilasciate da Marco Beck, Giovanni Casoli, Carmine Di Biase, Vittoriano Esposito, Gabriele Frasca, Pasquale Maffeo, Walter Pedullà, Dora Pomilio, Giuseppe Rosato, Wanda Rupolo (che ha incentrato un suo importante libro sul concetto della problematicità pomiliana), Umberto Russo, Fulvio Scaglione e Paola Villani. A ciascuno di loro la mia riconoscenza. (sg)

Paola Villani



Con Maria Bellonci, Premio Strega 1983

La parola "libertà"

Tra le pubblicazioni di Paola Villani, la curatela, con Fabio Pierangeli, della raccolta degli atti del convegno internazionale di studi promosso dall'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, Studium, Roma 2014.

Assistiamo da qualche tempo a una rinascenza pomiliana: dopo un silenzio inspiegabilmente protratto, è nato un nuovo interesse verso lo scrittore. Ma chi risarcisce Pomilio di questa prolungata dimenticanza?

Il vero silenzio, quello assordante, è avvenuto dopo la morte. Paradossalmente Pomilio ha ricevuto in vita più di quanto non abbia ricevuto nei primi anni successivi alla morte, anche se in vita ha avuto meno di quanto meritasse, nonostante i riconoscimenti e l'esordio come narratore con Bompiani, col romanzo *L'uccello nella cupola*, nel 1954. È il destino di molti autori. Ma il suo non è fra i casi più eclatanti di fortuna post mortem. Nel Novecento ci sono stati casi emblematici, per esempio quello di Guido Morselli, morto suicida nel 1973 dopo l'ennesimo rifiuto editoriale. Pomilio è uno scrittore postumo perché è uno scrittore per molti versi scomodo.

Postumo e scomodo, certo, e dunque postumo perché scomodo: in quale prospettiva si manifesta la connessione fra queste due parole?

Pomilio non ha seguito le mode di un periodo ideologico molto forte e non si è lasciato trascinare dai facili entusiasmi. Ha avuto una distanza prospettica rispetto a quello che era il suo tempo presente. Questa distanza lo ha reso un autore in qualche modo troppo pacato, perché troppo avanti, troppo oltre rispetto ai suoi contemporanei. Ecco perché, sotto molti aspetti, credo che sia postumo. È riuscito a fare storia anche della sua contemporaneità, aveva cioè quella maturità, quella serenità e quell'equilibrio che lo portavano a essere postumo rispetto al suo tempo. Come un vero storico, come chi veramente riesce a osservare e comprendere. Ha insomma avuto quell'equilibrio che invece manca a chi il tempo presente lo vive. E non dobbiamo dimenticare che Pomilio non ha voluto costruire il suo personaggio. A differenza di tanti altri autori che scrivono il proprio miglior romanzo con

la vita, e basti pensare al corregionale D'Annunzio, Pomilio era talmente poco egocentrico che non ha curato questo aspetto della creazione di un'identità, non si è costruito un portrait.

Abbiamo accennato al romanzo L'uccello nella cupola, che fu appunto l'esordio narrativo di Pomilio. Quel libro vide la luce anche grazie al sostegno di un altro scrittore, Michele Prisco, che di Pomilio fu sempre amico. Ma Prisco significa anche Napoli, città d'adozione di Pomilio, e Napoli significa anche «Le ragioni narrative», cioè la rivista cui Pomilio e Prisco, con Compagnone e Rea, diedero vita. Ed eccoci così al titolo del convegno, e del volume che ne raccoglie gli atti, che lei ha curato con Fabio Pierangeli, Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli.

Il rapporto di Pomilio con Napoli è molto complesso. Anche qui non ha giocato a suo favore il fatto di aver vissuto a Napoli senza essere stato mai pienamente napoletano. Non era tra gli autori napoletani, nel senso che non ha parlato delle strade di Napoli, come invece hanno fatto gli scrittori che hanno reso protagonista la città. Domenico Rea, senza Napoli,



A Pisa, con un compagno della Normale

non sarebbe Domenico Rea. Mario Pomilio, senza Napoli, sarebbe ugualmente Mario Pomilio. Per questo mi piace definirlo non napoletano: perché non ha mai appartenuto a Napoli e al tempo stesso non se n'è mai distaccato. Aveva un carattere molto poco partenopeo e si è sempre mosso con un riserbo tipicamente abruzzese: la patria morale di Pomilio è stata sempre l'Abruzzo, e più che solare e marina, credo che la sua personalità fosse profondamente appenninica. Napoli poi, in un certo senso, è una città molto prepotente: i romanzi che vi sono ambientati ne diventano e ne costituiscono, di fatto, il grande romanzo: questo dalla Serao alla Ortese, passando per lo stesso Rea e arrivando a Luigi Compagnone. In questa grande galleria Pomilio non può essere ascritto. La sua geografia, che è una grande geografia senza confini, non gli ha dato un'appartenenza. Oltre che rispetto al suo tempo, la sua distanza prospettica agiva anche rispetto ai suoi luoghi: non appartenne troppo al suo tempo così come non appartenne troppo ai suoi luoghi. Anche per questo la sua scrittura non è stata mai la stessa e ha conosciuto cambiamenti, modifiche e svolte.

Arriviamo così a un altro aspetto particolarmente significativo del percorso narrativo di Pomilio: che fu uno scrittore sempre coerente con se stesso pur non essendo mai uguale a se stesso.

Sì, Pomilio si è rinnovato e ha sempre riflettuto su quello che era e su quello che diventava. E non ha potuto non risentire, in qualche modo, degli anni Sessanta. Dal volume che abbiamo pubblicato, anche grazie alle carte emerse dal Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia – e vorrei evidenziare come questo libro sia in effetti il primo veramente legato ai testi – è emerso come Pomilio non abbia appartenuto né alla parte cattolica, dove era considerato un eretico, né a quella laica – in verità laicista – dove era considerato non rispondente alla cosiddetta religione del laicismo, che è una religione altrettanto forte. Pur fedele a questo suo essere molto autonomo e molto libero, Pomilio in realtà ha risentito anche del romanzo sperimentale e delle sperimentazioni di quelle avanguardie contro cui si è espresso criticamente, ma delle quali ha assorbito comunque gli echi. Se pensiamo a un romanzo successivo al *Quinto evangelio* come *Il nome della rosa* di Umberto Eco, ecco, io credo che il romanzo di Pomilio contenga tutti gli elementi che si trovano



Fine anni '70

nell'altro. Pomilio ha risposto al contesto che gli si muoveva intorno, ma sempre con quel distacco che gli ha consentito di avanzare le sue obiezioni senza però restare sordo a quel che nel frattempo accadeva. Non a caso, la produzione successiva a *La compromissione*, il romanzo apparso nel 1965, è oggettivamente sperimentale.

Il volume su Pomilio è dedicato alla memoria di Carmine Di Biase, che di Pomilio fu tra i primi e più fedeli critici, direi anzi un esegeta in tempo reale, perché sviluppò la sua indagine sull'opera pomiliana seguendola da contemporaneo, studiandola nel suo farsi, nel suo progressivo disporsi come itinerario letterario. Ma quello tra Pomilio e Di Biase non fu solo un rapporto tra un critico e uno scrittore: il loro sodalizio andò più in profondità e coinvolse sia il versante umano che quello intellettuale, come dimostra il suo saggio Autoritratto in limine. Cosa ha rappresentato Di Biase per Pomilio?

Era un omaggio dovuto. La sua domanda coglie peraltro un aspetto autobiografico. Pomilio non poteva non cambiare il destino delle persone che incontrava e tra di esse c'è stato appunto Carmine Di Biase, il quale a sua volta ha cambiato il mio. Di Biase, come emerge anche dalle lettere inedite che abbiamo ricevuto dai

suoi eredi, si dimostra non solo un allievo di Pomilio, ma anche un amico profondo, che da Pomilio veniva guidato ma che allo stesso tempo ne sollecitava il lavoro. E devo dire che, dalle interviste sino alla prima monografia del 1980, *Lettura di Mario Pomilio. Antologia e storia della critica*, Di Biase è stato tra i primi anche ad affrontare l'opera intera, per richiamare il sottotitolo di un altro volume che scrisse su Papini, *L'anima intera*. Contrariamente alle tendenze letterarie che non amano le monografie, e quindi non amano cogliere l'autore tutto intero, Di Biase ha sempre ricercato quest'interesse in Pomilio. In questo credo sia stato tra coloro che riuscivano a maneggiarne con maggiore destrezza l'amplissima produzione. Nei suoi volumi critici ha infatti dato prova di passare e trascorrere da un'opera all'altra avendole tutte in mente. Questa è stata la sua grande capacità. Grazie alla sua duratura dedizione, è riuscito a padroneggiare l'opera intera di Pomilio e quindi a creare un discorso unitario. Di Biase ha compiuto questo primo salto e per ciò gli dobbiamo moltissimo. Il secondo salto lo hanno invece fatto gli studiosi che, frequentando il Centro di Pavia, sono riusciti a ricostruire un percorso testuale che ha fatto emergere effettivamente delle novità in campo filologico e quindi anche critico, visto che non c'è critica senza testo. Ragionare sulle carte, e mi riferisco appunto a quello che riusciamo a fare adesso grazie alla donazione delle carte di Pomilio da parte degli eredi al Centro di Pavia, è stato l'altro salto. Ma il primo, ripeto, l'ha compiuto Di Biase.

In un'intervista che mi ha rilasciato qualche tempo fa, Gabriele Frasca - anche lui fra i convegnisti - ha sottolineato, fra gli altri, un punto che può dirsi senz'altro fondamentale: Pomilio era uno scrittore europeo, al pari di Stefano D'Arrigo, il cui *Horcynus Orca* è del 1975, come *Il quinto evangelio*. Due «romanzieri italiani - ha detto Frasca - che guardavano sfacciatamente al mondo e non al proprio ombelico». Concorda con questa diagnosi?
Concordo pienamente. Ritorniamo al non aver campane di Pomilio, al suo non appartenere a nessuna scuola, cupola o area geografica senza senso critico. Lo dico anche perché dopo *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti si ragiona molto sulla geostoria letteraria. La cultura e la formazione di Pomilio gli hanno conferito davvero un respiro internazionale. Non dimentichiamo che veniva dalla

Normale di Pisa e che era uno studioso, tanto che lo stesso gruppo della rivista «Le ragioni narrative» lo considerava il vero maestro. Michele Prisco e Domenico Rea gli riconoscevano il ruolo di guida e di essere colui che maneggiava la letteratura europea con maggiore padronanza. Pomilio è infatti uno scrittore raffinato e il motivo per cui un suo Meridiano ancora non c'è è che è un autore per intenditori, si fa riconoscere solo dai suoi simili. Se da un lato questo aspetto lo rende meno popolare, dall'altro lo rende più incisivo. Ma devo raccontarle un aneddoto, un episodio che mi colpì molto e che mi ha fatto capire come anche questo dello scrittore difficile possa alla fine essere null'altro che un mito. Mio padre e io eravamo a Vico Equense. Entrammo da un calzolaio. Tra una cosa e l'altra, il calzolaio disse a mio padre: «Guardi professore, sto leggendo in questi giorni un libro bellissimo che mi appassiona molto», e tirò fuori dal cassetto *Il quinto evangelio*. Questo spiega benissimo come e quanto Pomilio sia riuscito a penetrare l'uomo in cerca di senso. *Il quinto evangelio* è profondamente eretico, eretico nel senso di una fede che va costruita. Quindi è vero che Pomilio è uno scrittore difficile, ma altrettanto vero è che riesce a penetrare nell'animo di tutti.

Vorrei soffermarmi su un punto. Lei parlava del non appartenere di Pomilio ai campanili e ai luoghi e della sua capacità di mantenere una distanza prospettica dal tempo che visse, per l'appunto tutta incentrata sul senso critico e sull'ascolto del contesto circostante. Questo ricorda quel che Pomilio diceva di se stesso quando si definiva uno sradicato. Uno sradicato in qualche modo felice, se così posso dire, soprattutto perché animato da un afflato europeista, come si può constatare leggendo per esempio *Il cimitero cinese*, considerato tra le sue opere più riuscite e fra i migliori racconti del secondo Novecento italiano. Le chiedo allora se, secondo lei, esista in qualche modo la possibilità di leggere in questa libertà da gioghi troppo vincolanti, in quest'apertura culturale, in quest'obbedienza a quella che è comunque un'istanza di ricerca e verifica, una lezione: vale a dire quella secondo cui, per poter essere veramente un romanziere, un letterato, un intellettuale, occorre acquisire uno sguardo grandangolare che consenta di potersi aprire alle sollecitazioni più diverse, per poi sintetizzarle in un calco estetico.

Lei ha colto una parola chiave di tutta la poetica pomiliana, cioè la libertà. Credo che la prima e unica religione di Pomilio non fosse quella cattolica, ma la religione della libertà. La stessa fede l'ha vissuta così e così ha vissuto lo stesso impegno politico. È stato sempre un autore che avevo sacro il senso della libertà. E qui sta la possibilità del grandangolo: è una possibilità che nasce solo quando ci si mette in discussione, quando si guarda a se stessi con gli occhi degli altri, quando ci si vede sempre come periferia di qualcosa. Non mi riferisco solo al microcosmo della propria personalità, ma anche a quello della propria cultura. Il non assolutizzare il sé ha dato a Pomilio l'apertura per guardarsi sempre anche con lo sguardo degli altri, e quindi attraverso altre prospettive e altre culture, anche lontane da sé, sia storicamente che geograficamente. Questo gli ha dato la capacità di poter attraversare l'Europa, e Pomilio l'Europa l'ha vissuta davvero, non solo in termini culturali, ma anche in termini politici, cioè da parlamentare europeo. Ha sempre cercato di guardare a sé e al microcosmo italiano da altre prospettive: penso per esempio alle sue corrispondenze per «Il Mattino», quando ha seguito Papa Wojtyła in Polonia. È l'agire tipico di chi non si prende troppo sul serio ed è disposto a svestirsi dei propri panni per mettersi in quelli altrui. Credo che da questa capacità gli sia derivata quell'onestà intellettuale che gli ha permesso di avere quel grandangolo. Pomilio aveva la capacità di leggere qualunque realtà geografica e qualunque realtà ideologica. Citava Adorno come Kerouac. La sua onestà intellettuale gli ha permesso di fare tutto questo ed è stata il suo punto di forza.

Mi riallaccio alla sua osservazione sulla non assolutizzazione del sé, e lo faccio proponendole uno scivolamento dall'autore a un suo personaggio, ossia Marco Berardi, il protagonista di un romanzo decisivo, per molteplici ragioni, nell'universo pomiliano, La compromissione. L'ipotesi è questa: la vera, cruciale compromissione di Berardi – per come il romanzo ne racconta la vicenda – non sta soltanto nel suo trasmutare da intellettuale socialista a suddito del suocero democristiano; non sta cioè solo nel suo tumularsi in un imborghesimento definitivo. Quella principale, direi anzi quella preliminare, è la compromissione che Berardi fa con se stesso, con l'assumere cioè la centralità di sé come sguardo sul mondo. Voglio dire che Berardi, con i suoi tormenti



Con Giuseppe Bonaviri, negli anni del Quinto evangelio

e con le sue frustrazioni, non è solo il centro della sua vita, che sarebbe cosa normale, ma si lascia divenire il centro della stessa realtà che vive e in cui esiste, ed soprattutto è per questo che s'involge e seppellisce.

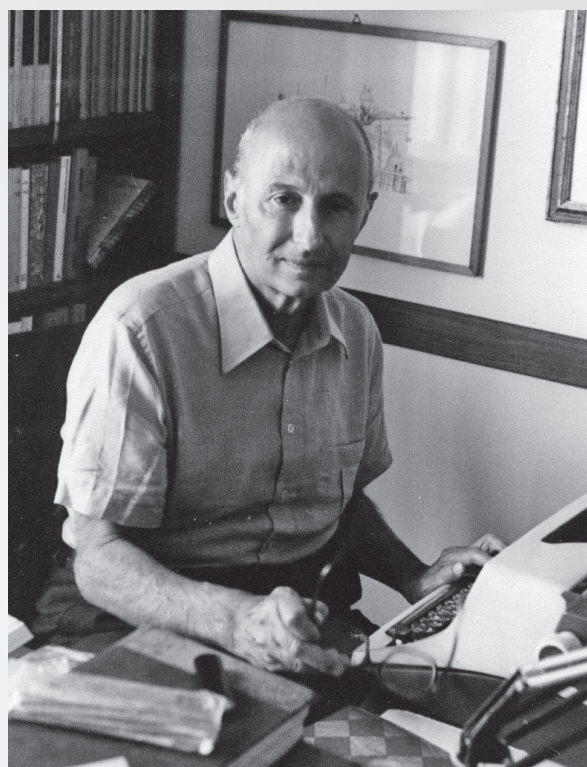
Credo di sì, anche questa potrebbe essere una lettura. Si è molto discusso sul senso etimologico e sul significato che Pomilio ha dato al termine compromissione. *La compromissione* è stato d'altra parte il suo romanzo più interpretato: e quella parola, compromissione, una volta è stata intesa come non impegno, un'altra volta come eccesso di ragionamento sul sé. E poi da un lato si è sottolineata l'identificazione autobiografica dell'autore col personaggio, dall'altro no, e si è perciò parlato dell'alter ego contro cui andava lo scrittore stesso, del sé rifiutato, della tentazione. Personalmente credo in un'identificazione autobiografica solo parziale, che risiede cioè solo nella capacità che Pomilio possedeva di guardare criticamente se stesso e nel prendere quindi le distanze da una parte di sé che s'identificava con Marco Berardi. Però effettivamente questa grande capacità di guardarsi allo specchio, e di assumere quindi giudizi scomodi, forse Marco Berardi non l'ha avuta. Occorre coraggio, occorre non essere vittime della pigrizia per mettere in discussione se stessi, che è sempre qualcosa di molto scomodo e di molto doloroso. Forse in questo lei ha ragione: la compromissione di Berardi è l'incapacità di guardarsi, per capirsi sbagliato e riconoscere a se stesso il fallimento e la necessità di cambiare.

La Città. Quotidiano della provincia di Teramo, 29 gennaio 2016

Appassionarsi alla libertà. *Il nuovo corso* di Mario Pomilio

Giuseppe Varone □

Il *nuovo corso* (Bompiani, 1959) di Mario Pomilio ruota intorno al complesso problema della libertà dell'uomo moderno, per mezzo di una rappresentazione allegorica della perdita della sua identità spirituale in nome di una falsa utopia ideologica e un progresso materiale e burocratico. Ne consegue che si tratta di un libro di condanna e rifiuto, non di certo di ogni forma di ordine, cambiamento o trasformazione, piuttosto di ciò che non riesce a tradursi in una rivoluzione che sia permanente, e quindi di ogni tipo di sistema volto alla mera soddisfazione delle esigenze più immediate, per quanto a discapito dell'io e della lunga durata. Per questo lo scrittore abruzzese concepisce una trama entro la quale si alternano personaggi-simbolo, essenzialmente prigionieri delle più varie forme di asservimento, ai quali tuttavia spetta anche la sorte di farsi portavoce di un riscatto, soprattutto sentimentale, come recupero delle ragioni più autentiche della propria esistenza. Si tratta, perciò, di un romanzo originale, sostanzialmente diverso dalle altre opere dell'intera produzione pomiliana, giacché in grado di tradurre la sua incontrastata fiducia nell'umanità, con l'ausilio di personaggi memorabili: il giornalista Basilio, colto nella sua tormentata e fanciullesca acquisizione del concetto stesso di libertà; Lazzaro il mendicante, con il suo emblematico ritorno alla vita in nome della fratellanza, sola arma contro la paura e il bieco egoismo; l'operaio numero Trentacinque, incapace di rassegnarsi a una vita vissuta da automa, quindi a un'esistenza senza scopo; il detenuto politico N. 321, quintessenza dell'eroismo e del coraggio dinanzi alle ingiuste leggi degli uomini; infine, il Direttore dell'istituto di pena, con la sua inattesa presa di coscienza delle responsabilità nell'esercizio di quelle stesse leggi. Sebbene nella dinamica del romanzo ciò che questi personaggi



Alla macchina da scrivere, inizio anni '80

incarnano sembra essere destinato a scomparire, è in essa stessa e nella lingua che la rende possibile che si può rinvenire la speranza nella longevità di quei valori che, come la libertà, l'amore e la verità, sono a fondamento di ogni esistenza realmente degna di essere vissuta e in nome dei quali lottare.

Il nuovo corso è un racconto che risente degli accadimenti e dei risvolti del proprio tempo storico, spia di una crisi corrispondente all'irreparabile crollo etico vissuto da buona parte degli intellettuali italiani e non solo nel secondo dopoguerra, tale da condurre a una più specifica rottura con la sinistra all'indomani dei fatti di Ungheria nel '56 e a una più generale caduta delle ideologie, sotto i colpi di un capillare e camaleontico conformismo tanto partitico quanto capitalistico.

Tutto ha inizio con quanto di sconvolgente si legge a proposito di un Paese non meglio definito, governato da un solo partito, e più specificamente in una non nominata e lontana città di provincia, già spia di una torva forma di dittatura, nella quale a ogni modo giunge inattesa la notizia dell'arrivo «d'un regime di libertà»¹. Da questo deviante presupposto fa immediatamente il suo ingresso nella narrazione uno dei protagonisti della storia: Basilio, zelante giornalista il cui quartier generale è la sua edicola, destinata con l'annuncio a diventare spazio di relazione, confronto e dibattito, seppur inizialmente tacito, trattenuto e timoroso. Infatti, Basilio stesso cerca una conferma a quella notizia improvvisa e sconvolgente, in un colloquio non facile con i suoi clienti, che osserva con attenzione, quasi a volerne intuire le reazioni, per scoprire le posizioni riguardo all'inconsueto argomento del giorno, ossia l'annuncio di un nuovo corso, dunque la promessa di una nuova libertà. Sarà stato anche per la gigantesca portata della notizia, che invece quei clienti alla curiosità del sollecito giornalista opporranno prudenza e riservatezza, con il risultato di confondergli ancor più le idee, come accade sovente a coloro che di per sé possiedono già scarse certezze. L'annuncio di questa nuova era arriva in una città «remota», a incrementare il clima di indeterminazione che contraddistinguerà l'intera narrazione, nella scelta dell'astrazione come codice espressivo capace di fornire opportunità di riflessione per mezzo di una forma indefinita, metafisica, che rende il tutto credibile per quanto assurdo. L'intera narrazione, perciò, avviene in un luogo indeterminato e in un tempo che corrisponde a «questi recenti anni» (NC, 13), in quanto tali sempre contemporanei.

Cosa avviene nello specifico? Una sorta di sollevazione popolare in conseguenza del fatto che l'unico, esclusivo giornale, «La voce della verità», annuncia per l'appunto un «nuovo corso» e quindi l'«instaurazione [...] d'un regime d'autentica [...] libertà», la quale, data la dittatura esercitata da quel partito unico al potere al quale tuttavia si era fatta l'abitudine, non era più «nelle speranze», negli interessi e nei sogni dei cittadini (NC, 14-15). Basilio, «il più noto dei giornalisti della [...] città» (NC, 17) di contro seduce in quanto dimostra, sollecitato da quel

comunicato, di aver custodito in sé un'idea di libertà, corrispondente alla sua vera natura; un'idea, però, messa costantemente in crisi da ciò che quel partito unico rappresenta, ossia una forma di dittatura, per la quale è legittimo fare riferimento, oltre ovviamente a quelle fascista, nazista e comunista – quest'ultima tradotta in modo particolare nei già menzionati fatti d'Ungheria – al capitalismo, dato il contesto storico nel quale il romanzo è stato concepito e il kaskismo aziendale precipuo di quegli scrittori che racconteranno le conseguenze dell'era industriale e della condizione dell'uomo nella fabbrica. Ciò a riprova di quanto il testo risuoni come una condanna di ogni forma autoritaria, di ogni tempo e orientamento.



Lo studio di Mario Pomilio

¹ M. POMILIO, *Il nuovo corso*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 13, d'ora in avanti indicato nel testo con NC. Per ogni riferimento e approfondimento si rinvia al prezioso volume degli Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso dall'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, dal titolo *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, a cura di Fabio Pierangeli e Paola Villani (Roma, Studium, 2015), quindi alla puntuale ed efficace Bibliografia curata da Paola Villani e Giovanna Formisano in esso contenuta.

A incrementare il senso di astrazione e indeterminatezza, con il fine di rendere universale la storia narrata, concorre anche l'incapacità di spiegare come fosse stato possibile che il quotidiano fosse giunto in quella città annunciando una così scomoda verità. Al di là dell'oscuro motivo e misterioso percorso, aleggia una certezza, ossia che un «annuncio», anche quando imprevisto e non canonico, se veicolato dai mezzi ufficiali con i quali si condividono le notizie e le idee – che in quanto tali nella dittatura di un partito unico invece vengono imposte – viene accettato immediatamente come verità. Questo, come lascia intendere Pomilio, è ciò che accade oggettivamente, per inerzia, laddove all'opposto ciò che più conta rilevare è che quella notizia e quelle idee avrebbero assunto la proporzione di una fede e lo «slancio di una passione» (NC, 16).

Si verifica da subito una trasformazione, poiché lo stesso Basilio leggerà il quotidiano non intento a prendere il caffè o a fare altro nel mentre lo adocchia, come aveva sempre fatto, ma a leggerlo curvo e affannosamente: già questa una prima rivoluzione, come lo sono le cose importanti e nuove che reclamano un'attenzione esclusiva. Quel che stupisce da subito riguardo al personaggio del giornalista è la sua fierezza, la sua inclinazione a «rivendicare la dignità del proprio mestiere», ossia «vendere giornali», strumenti che «servono per avere delle idee» (NC, 19). Una caratteristica del romanzo di Pomilio è l'inclinazione a restituire ai personaggi più umili una forza e un valore che risiedono quasi interamente nel peso che le loro idee e le loro azioni assumono nel contesto entro il quale agiscono. Ciò che avvince è lo sguardo e il cuore del giornalista sulle cose del mondo, quel piccolo universo entro e per il quale riflettere e agire, pronto «ad accendersi la prima sigaretta fiutando golosamente gli odori mattutini di Via del Commercio, quello umido delle foglie cadute durante la notte, quello tiepido e fragrante che usciva dalla vicina bottega del fornaio» (NC, 20). In questo microcosmo – agli occhi del caloroso giornalista la migliore società che risultasse possibile realizzare – giunge su otto colonne, a caratteri cubitali, il titolo «PROCLAMATO L'INIZIO DEL NUOVO CORSO» (NC, 20). Lo sconcerto dell'intera comunità, della quale Basilio non è che l'anima più attenta e premurosa, deriva dalla constatazione che doveva pur provenire da quell'unico Partito al potere tale proclama, come

a dirsi confusamente edotti di essere pronti per essa e pur incapaci di ritrovarsi davvero dentro a questo sconosciuto percorso. Quanti, dopotutto, sembra chiedersi Pomilio, erano concretamente in grado di reputarsi idonei alla libertà? Quanti avrebbero potuto sentirla, pensarla, realizzarla? In fondo, come il Proclama suggeriva, anche la possibilità di non crederci e di non associarsi per essa sarebbe stato ammesso, ed è in questa sottile constatazione che risulta con ancora maggiore evidenza l'amara disillusione di una generazione di intellettuali di fronte agli sviluppi della rivoluzione ungherese.

Nella trama e ancor più nello spazio interiore di Basilio, la proposta di indipendenza genera smarrimento, «simile a quello che avrebbe provato se il cielo, il cielo intimo e familiare che sta sopra di noi», che in qualche misura procura conforto in quanto familiare, pirandellianamente «si fosse a un tratto scoperchiato» dispensando luce «senza spazio, senza termine, senza punti di riferimento per l'anima e per lo sguardo» (NC, 22). Com'è possibile che la libertà generi sgomento del futuro? Probabilmente ha a che fare, nell'ottica dello scrittore, con la possibilità di decidere e quindi di sbagliare, in risposta a qualcosa che invece in quella parola – libertà – permaneva astratto, immateriale, per quanto grande, come fosse «un'asta al centro d'un deserto» (NC, 24); come fosse, con Dante Troisi, un fiero e fragile *ulivo nella sabbia*.

Senza dover recuperare il mito della caverna, si intuisce quanto una mente scossa come quella di Basilio, simbolo di un risveglio potenzialmente collettivo, si affolli di insicurezze e dubbi pregressi, rimasti a riposo per il traumatico assopimento ad opera dell'abitudine e del silenzio che tutto divora e assorbe. Tuttavia, Basilio inaspettatamente viene colpito da una sorta di illuminazione, di risveglio, e così decide di reagire agli astratti furori prendendo «concreta coscienza» di quella sua, loro nuova promessa.

Si potrebbe sostenere, perciò, che Basilio rappresenti una rinnovata coscienza di popolo, la medesima di tutti coloro che avrebbero dovuto ripulirsi dalle scorie di una sconfitta ideologica, avvenuta violentemente attraverso la presa di coscienza di ciò che aveva insanguinato le strade di Budapest.

Pomilio fa riferimento al Partito Unico, cioè all'ordine costituito, e alla «massa degli F.P., i funzionari, gli organizzatori, i dirigenti di partito», che da quel momento, ossia dalla proclamazione del nuovo corso,

avrebbero probabilmente avuto una vita da «sbandati», senza più il «gusto» nell'organizzare e dirigere; e questo il giornalista non lo pensa con «malevolenza», ma con velata nostalgia, specie verso quelle ricorrenze durante le quali poteva «inquadarsi e sfilare» (NC, 26, 27). Ciò per sottolineare quanto le dittature totalitarie del XX secolo siano state in fondo sempre l'espressione tanto della supremazia di un leader, quanto del popolo e dell'esercito che lo ha seguito, assecondato e sfamato. Anche a questo, in nome dell'annunciata svolta, tutti avrebbero dovuto rinunciare ad avere un posto di preminenza, di potere, di inquadramento, oltre che una bandiera da sventolare. Ma affinché ciò fosse potuto accadere sarebbe dovuto essere patrimonio, se non di tutti, perlomeno di molti; tra i quali, per esempio, Pietro lo spazzino. Pomilio ha eccelse doti di caratterista nel tratteggiare questa galleria di personaggi ai quali sovente la vita non riserva i riflettori della scena: vediamo Basilio elettrizzato e dinanzi a lui lo spazzino nella sua crescente «espressione di perplessità, di dubbio, di paura», che si tramutano in «diffidenza» e in «spavento» (NC, 29). La faccia di Pietro è quella di chi prova una leviana *paura della libertà*; è il volto di colui che ha perso qualunque identificazione di sé nel mondo, dal quale è assente, e che gli appare ormai astratto e inconsistente; di chi, dunque, dentro di sé porta un'insanabile desolazione.

Nell'avvicinarsi dello scambio tra i due personaggi si concretizza l'ineluttabile passaggio dall'iniziale entusiasmo alla consequenziale delusione: Basilio, dato il suo temperamento, abbandona con rapidità le iniziali incertezze e paure, fa i conti con le proprie perplessità e cerca nel confronto con l'altro – Pietro, per esempio – una sorta di conferma; coltiva la speranza e l'attesa che anche nel cuore degli altri, magari della comunità intera, l'annuncio della nuova libertà possa aver piantato germogli; laddove invece Pietro, annichilito da anni di afasia e ossequioso adattamento, controlla le emozioni proprie e altrui, e preferisce allontanarsi «a capo chino» (NC, 30). Senza esplicitarlo l'autore lascia immaginare quanto questa prima delusione avvertita dall'alfiere della libertà sia già adombrata e destinata a perire sotto i colpi di una mancanza di fede, partecipazione collettiva, idee e speranza nel cambiamento. Anzi, non solo pone in essere che mai si potrà registrare alcun entusiasmo, oltre quello del giornalista, il dispensa-

tore della verità, ma che addirittura questo annuncio abbia prodotto nella maggior parte degli individui insolito, e si potrebbe aggiungere insano, bisogno di disciplina. Solo a tratti alcuni di loro sembrano non essere propriamente nel torto, poiché ritengono che per ottenere quella sedicente autonomia annunciata bisogna pur compierlo un qualche tipo di sacrificio, uno sforzo che si possa definire comunitario, poiché semplicemente donata dall'alto non può non essere considerata priva di fondamento. Andrea il lattaio ribatte: «Se fosse uno dei soliti imbrogli?» (NC, 33).

Se da una parte in questa ritrosia vi si trova condensato il poco senso civico dell'uomo di ogni tempo e latitudine, poco avvezzo a credere possibile la bontà e la libertà come qualcosa di semplicemente naturale e senza inganno, la reazione di Basilio apre un varco nel cemento delle più resistenti tradizioni e forme di pensiero, poiché, accalorato, egli dice che «se una cosa del genere s'azzardava» anche solo a dirla, allora significava che l'emancipazione era già avvenuta. Cosa significa? Che «se uno si sente libero, vuol dire che c'è, la libertà, perché la libertà comincia sempre da noi» (NC, 33). Una riflessione, quella che Pomilio affida a Basilio, di un rilievo tale da innalzare questo libro a opera di capitale importanza per il suo messaggio: la libertà «è cosa che uno, se la vuole, deve prendersela da solo, fabbricarsela anzi con le sue mani, e con le sue mani crescerla e farla vivere» (NC, 34).

Ecco dunque il significato del nuovo corso: risvegliare, riscoprire la vera natura della propria esistenza, sentire la libertà e desiderarne di più. In fondo, sembra dirci l'autore, cos'è la libertà se non la possibilità di rinnovarsi nella sua conquista? Se ciò non fosse si rischierebbe la nostalgia verso un tempo in cui almeno per quella libertà ci si adoperava. Essa, pertanto, va conquistata, cercata senza sosta: «che gusto, la vita, se non c'era più niente di nuovo da aspettarsi, ma solo da sentirsi soddisfatti della libertà e sdraiarsi dentro come uno si sdraia al sole, e mettersi a gridare: che bellezza, sono un uomo libero?» (NC, 137). Amarla veramente è un atto d'amore, per il quale «ogni giorno [...] il mondo [...] pare nuovo e il cielo più bello» (NC, 140).

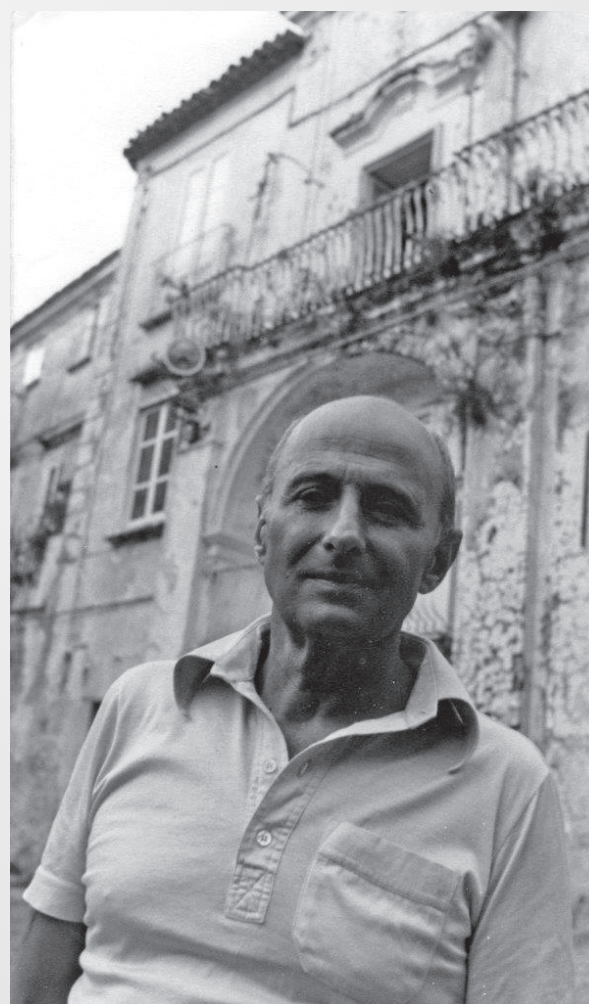
La risposta di Basilio agli amici, i quali concitati tentano di esprimere le loro idee riguardo a quel sentimento nuovo, appare tanto lucida e serena quanto malinconica e piena di inadeguatezza: «avere la libertà

[...] è un po' come avere un figlio [...] che uno l'ama così com'è e tanto forte quanto può e non si stanca di continuare ad amarlo sempre allo stesso modo, e non è nemmeno capace di concepire che gli vorrebbe più bene se fosse diverso» (NC, 139).

Basilio sostiene che il «primo effetto della libertà è appassionarsi alla libertà» (NC, 36), è avvertire cioè un insieme di speranze che partano dal di dentro degli esseri umani in grado di avvertirne lo slancio. In effetti solo questo consente al personaggio di tornare a concepire «la sua esistenza» come «una grande, continua, solare vacanza piena d'imprevisti» (NC, 36-37), corrispondente alle attese di chiunque non si riduca a una vita e a un mondo regolati nella loro totalità, al quale prende parte da sopravvissuto o da burattino, del tutto ignaro della felicità che può donare di contro un'esistenza intrisa di dubbi, avventura e libera iniziativa; ed è acuto Pomilio quando pone l'attenzione sulle reazioni del popolo, della gente comune, che anziché avvertirsi come toccata da una nuova stagione di vita, reagisce a quell'inatteso proclama ritirandosi nel gelo della loro aridità, tanto che «sgattaiolava fuori e spariva subito frettolosa» (NC, 37).

Si prende coscienza di quanto un individuo non sia una monade, e di quanto invece le opinioni e le azioni della comunità siano sempre determinanti, tanto nello stato d'animo quanto nelle azioni. A una prima disillusione del giornalista segue, pur nel tormento, un ritorno di fiamma e di calore, dal momento che Andrea il Lattaio gli porta l'importante notizia che il Partito ha deciso di «prendere in mano il nuovo corso», sì da farlo tornare nuovamente «allegro e felice, riaprendo l'animo alla fiducia e alla gioia» (NC, 41): ciò che avviene è sconvolgente e lo si riconosce in special modo in questo personaggio esplosivo, insieme combattente e vittima, del quale si assiste a un'autentica rinascita, tanto che «assomigliava [...] a un pulcino che abbia fatto una gran fatica a uscire dal proprio guscio, ma una volta uscito s'accorga subito d'aver due occhi per vedere e due piedi per camminare e anche un becco per beccare» (NC, 45). Il che si traduce nella gioia nell'aver occhi rinnovati per osservare il mondo e parteciparvi senza pregiudiziali e limiti imposti. Ogni cosa pareva illuminarsi di nuova luce e vi erano anche «finestre che si spalancavano» (NC, 46), perfino su al Partito, quintessenza della chiusura. Ciononostante, consapevoli dell'evoluzione della storia narrata, come

della Storia, si è tristemente obbligati a dar ragione al personaggio del Professore, il quale, quasi paradossalmente, è costretto a non credere all'annuncio, poiché in quanto tale avrebbe significato «la fine della Storia», in quanto «sbocco a cui tendevano gli ottanta secoli del progresso umano» (NC, 47); quasi a voler significare che un evento così risolutivo, così positivamente rivoluzionario, per il fatto in sé di essere tendenzialmente concepito dall'essere umano, non sarebbe stato possibile. Un'interpretazione dell'umanità e della Storia, dunque, scollegata dalla realtà e dalle sue molteplici dinamiche, e che in quanto tale si preclude la possibilità di postulare qualcosa che non si sia già verificato e sostenuto, se non altro per la paura del futuro, e in questo caso della libertà, che di per sé costituirebbe un assalto all'ordine costituito. Il personaggio del Professore, perciò, è l'ennesimo ostacolo alla crescita spirituale di Basilio, il quale ancora una volta deve porsi domande e riflettere su rilevanti controversie, quali ad esempio l'«enorme vuoto nero» (NC, 49) che si trovava davanti agli occhi in un futuro senza storia.



Estate '78

Il crollo dell'impianto spirituale e ideale che muove ora l'animo di Basilio trova un altro momento importante nel fatto che il Partito stesso prende in mano il nuovo corso e a questo seguono sterili festeggiamenti, con un corteo che comincia a sfilare «simile [...] a un'acqua che ritrovi colma il vecchio alveo e lì si distenda a suo agio in curve e placidi meandri» (NC, 56). Non è una vera festa, bensì l'ennesima cerimonia alla quale una folla impersonale partecipa inquadrata come di consueto da funzionari. Da qui l'immagine emblematica della solitudine di Basilio, rimasto in disparte rispetto a quella folla, poiché non inquadrato e quindi simbolo di un'intelligenza del negativo che si traduce in opposizione consapevole, in coscienza critica.

Rispetto a quella moltitudine compassata dalla quale si muovono voci e movimenti, isolati e guidati dai capi, Basilio è scontento, per esempio delle bandiere e degli slogan «di sempre», e soprattutto resta indifferente all'entusiasmo per «un'auto nuova» che fa il suo ingresso, nel clamore della folle imbelli, quasi che tra l'una e l'altro, tra l'automobile nuova e il nuovo corso, non ci fosse poi così tanta differenza. Di fronte a questa messa in scena il giornalista prova sconcerto, poiché convinto che non si potesse annunciare una nuova libertà con i cerimoniali di un vecchio mondo e della solita classe dirigente, quasi da apparire agli occhi stolti degli altri come colui che tale libertà, non festeggiandola, non la desiderasse, laddove invece, ne era certo, «era l'unico in tutta la città a capirla e a volerla e ad amarla» (NC, 61). Nulla, però, della libertà che gli «cantava in cuore» aveva a che fare con il Partito e i suoi inquadramenti. Va da sé che nella raffinata costruzione di Pomilio, libertà – così come viene interpretata dal giornalista – e partito sono termini contrastanti. Basilio diventa il simbolo della protesta e soprattutto di chi con coraggio e umiltà è pronto all'avventura della lotta in nome di quel diritto inalienabile. Cioè, quando da solo taglia il corteo in due come fosse una torta, alzando un cartellone sul quale aveva scritto «ABBASSO IL PARTITO» e «VIVA LA LIBERTÀ» (NC, 62), quella stessa folla assopita e cieca «dopo il suo passaggio rompeva le file e vi si accodava» (NC, 63). Gli F.P., proprio come accadde in Ungheria nel '56, cercano di fermare quella emorragia, ma ne vennero «soverchiati e travolti» (NC, 63).

Come spesso accade quando si verifica un qualcosa dalla indiscutibile rilevanza politica, l'attenzione

viene dirottata su altro ed è questa l'occasione di un non meglio spiegato e comprensibile arrivo in città di quattro cinesi. Al di là del tono umoristico, per quanto amaro, dell'intera scena che li riguarda, si assiste a una progressiva, irrazionale gioia collettiva, tale da motivare anche la «chiusura di uffici e officine» (NC, 68). Alla suprema spensieratezza che i cinesi portano nella città segue però un epilogo non altrettanto felice: questi, divenuti d'un tratto e senza un motivo particolare centro e anima dei festeggiamenti per il nuovo corso, scompaiono nel nulla, così come dal nulla sembravano essere arrivati, sorta di presagio della scomparsa di quella libertà annunciata, della cui provenienza allo stesso modo poco o nulla si sapeva.

Il nuovo corso, in ogni caso, sarebbe stato destinato a tramutarsi in un «tunnel lungo quanto una notte» (NC, 143): il nuovo numero de «La voce della verità» non riporta le parole magiche in grado di innescare una definitiva metamorfosi, bensì appare bianco, così quello stesso giornale che aveva restituito un senso all'esistenza del giornalista, ora genera incubi; e questo tanto più per il fatto di essersi trasformato nella testa di Basilio nel simbolo della appena nata libertà. Qualcuno «lassù» non aveva voluto che si stampasse; e con quel «lassù» non si può non pensare all'opera di Orwell, *1984*: in alto, distanti, stanno coloro che comandano, i quali, irraggiungibili, determinano le vite degli obbedienti, avvolti nell'ignoranza e nell'inconsapevolezza.

In un luogo non nominato e non descritto, come pure in quella pagina bianca, Pomilio sembra voler simboleggiare l'inconsistenza dell'animo umano e la confusione del mondo, con i suoi confini che vanno a morire dentro il labirinto del non riconoscibile. Così facendo dà parola a ciò di cui è impossibile o comunque difficile riferire, tramite coloro che generalmente non possono parlare; dunque, si porta al di là del possibile e testimonia un tempo e un ambiente non più storici, dilatati, metafisici, entro i quali la libertà annunciata appare come un fiore al quale il destino, pur donandogli apertura e bellezza, non riserva la sorte di tramutarsi in frutto. Così quella libertà assume un valore mitico, e i miti, come è noto, provengono dal nulla e nel nulla svaniscono, anche se qualcosa lo lasciano, e sta alle persone ricordarlo e rinverdirlo – come tenta di fare Basilio – prima che venga dimenticato e smetta dunque di esistere per sempre.

Storia e memoria: il trauma della guerra nei racconti di Mario Pomilio

Francesco Figoli

Mario Pomilio, scrittore ed intellettuale di fine caratura fra i più dimenticati dalla critica odierna, ha sempre posto al centro della propria scrittura una particolare attitudine morale che indirizza la narrazione non tanto verso l'acquisizione di una salda ideologia, bensì verso la dimensione problematizzante della vicenda e della ideologia che vi soggiace. Questo atteggiamento morale permette a Pomilio di rifiutare tanto i facili approdi di una morale dogmatica che non interroga sé stessa quanto l'atteggiamento schivo e fuggitivo delle avanguardie, le quali, rifugiate in un quantomai amorale formalismo, rinunciano, nell'ottica dello scrittore, a «esprimere una qualsiasi idea sul mondo» e si sottraggono a «ogni tentazione definitoria»¹. Pomilio crede in una forma di sperimentalismo profondamente diverso: di qui la selezione delle problematiche esistenziali che sentiva essere più urgenti, a livello collettivo e a un livello più strettamente intimo. Così, la narrazione si accentra intorno a un personaggio alla ricerca della propria identità in un mondo che gli appare degradato, come accade nei romanzi d'esordio, *L'uccello nella cupola* e *Il testimone*. Oppure, assumendo una prospettiva più decentrata, vuole indagare le intime pieghe del vivere sociale, ed è questo il caso de *Il nuovo corso* e de *La compromissione*, in cui la dimensione politico-sociale della libertà si dipana in un costante motivo di attrazione-repulsione verso le forme dell'agire sociale, proprio dell'atteggiamento problematico – dunque morale – dei personaggi pomiliani. Ma la poetica del problematico spesso trascende i confini del testo e si fa metadiscorso: ne *Il Quinto Evangelio* la narrazione

coinvolge la ricerca di una Verità che si nutre dei testi evangelici ma che vive di vita propria, al di fuori della immutabilità della pagina scritta e della sua dogmatica interpretazione; *Il Natale del 1833*, d'altro canto, fornisce di nuovo una lettura problematica, incerta, non assolutizzata del problema morale ed esistenziale del «Male nonostante Dio», esplicitata attraverso gli interrogativi di un Manzoni profondamente sofferente a causa della morte di sua moglie Enrichetta e resa pregnante grazie a un'operazione tutta letteraria di «divinatio filologica» che trasforma ed evolve la «filologia fantastica», già elemento strutturante del *Quinto Evangelio*. È proprio nella dolorosa ma feconda messa in discussione dei valori cristiani su cui Pomilio fonda la propria vibrante religiosità che i suoi scritti raggiungono i più alti



Negli anni del *Quinto evangelio*

¹ Mario Pomilio, *Contestazioni*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 106

risultati letterari, vale a dire una prosa che miscela sapientemente sostanza ideologica dinamica, instabile in quanto problematizzata, e ricerca sperimentale, che agisce sul piano linguistico e strutturale ma che mai si ripiega in autoreferenziale celebrazione.

Pomilio sente sempre l'urgenza di una letteratura che non sia sterile proposta di raffinata «forma» – di qui la sua polemica contro le avanguardie – e in tre momenti della sua produzione narrativa sceglie di affrontare la tematica della distruzione causata dalla Seconda Guerra Mondiale. Si tratta, in questo caso, del problema morale ed esistenziale più cocente che il mondo occidentale è chiamato a sciogliere dopo aver preso atto della immane sofferenza che la guerra ha provocato. Prendere coscienza del male è il primo passo per trasformare il trauma della guerra in narrazione e quindi memoria: in altri termini, elaborare la sofferenza traumatica, processo reso possibile solo da una adeguata distanza temporale. Pomilio tenta questa operazione in tre diversi racconti, vale a dire *I partigiani*, *Il cimitero cinese* e *Ritorno a Cassino*. Egli stesso vi riscontra una notevole affinità, nel fitto gioco di corrispondenze tematiche che li percorrono. In tale contesto, Pomilio tenta a più riprese di narrare il trauma e le sue possibilità di scioglimento. Ma sceglie di farlo dalla prospettiva che più sente sua, quella di chi si sente almeno in parte responsabile, se non addirittura colpevole, dei disastri, nonostante, ed è bene sottolinearlo, Pomilio abbia partecipato attivamente ai movimenti di Resistenza. Atteggiamento che, in qualche modo, sarà poi legittimato dalla riflessione di Primo Levi, il quale, ne *I sommersi e i salvati*, sostiene che non solo le vittime propriamente dette, bensì anche i carnefici sono colpiti violentemente dalle conseguenze della violenza da loro esercitata, la quale dà luogo a un'esperienza traumatica. Secondo l'ottica di Pomilio, il popolo italiano e quello tedesco si scoprono colpevoli di crimini atroci e sono chiamati a dare significato alla propria esperienza. Con ciò, Pomilio cerca una strada verso la riconciliazione della nazione con sé stessa e con il proprio passato, vale a dire con la Storia. In questo contesto, assumono massima rilevanza i luoghi in cui si materializza la narrazione. Questi possono farsi riflesso degli stati d'animo dei personaggi, perciò diretta riproduzione dei sintomi traumatici, oppure sfondo ove si colloca e si amplifica sia l'esperienza del dolore, sia quella del suo scioglimento. Questo fattore fa dei luoghi narrativi pomiliani

dei «mediatori della memoria», secondo l'espressione di Aleida Assmann². Luoghi ricostruiti nella mente dello scrittore in cui il ricordo del trauma riemerge proprio dove l'evento si è consumato e attraverso la scrittura letteraria assistono lo scrittore – e con lui, il lettore – nell'elaborazione del trauma. In questo processo, per Pomilio è inconcepibile una riconciliazione che non passi necessariamente attraverso la condivisione della propria esperienza di sofferenza. È per questo motivo, dunque, che nei tre racconti di cui si parlerà è sempre presente una coppia di amanti, tutti a loro modo colpiti dal trauma della guerra.

Nel racconto giovanile *I partigiani*, rimasto inedito per molti anni e pubblicato solo recentemente, Pomilio inscena quella che potremmo definire una fenomenologia dell'evento traumatico: descrive, cioè, un insieme di eventi e di stati d'animo che conducono a una ferita dell'anima estremamente difficile da guarire. Il racconto, scritto nel 1945, sul finire della guerra, manifesta l'impossibilità dell'elaborazione resa attraverso il mutismo dei due protagonisti al cospetto di alcuni corpi di italiani giustiziati dai tedeschi. Questo l'epilogo di una breve narrazione che si struttura attorno al motivo della fuga: per cause non meglio precisate dal testo, il soldato tedesco Werner sta fuggendo nei boschi italiani insieme ai propri commilitoni su un autocarro. Con lui c'è Nora, giovane italiana che conduce «una vita randagia dietro a Werner che se la trascinava di autocarro in autocarro, come uno straccio che egli gettava tra le balle». Il mutismo di fronte allo scandalo della morte è però soltanto un aspetto di una più estesa sofferenza che vive nell'animo dei due personaggi. È interessante notare che mai i due dialogano fra loro. Il mutismo è dunque la condizione esistenziale che domina il racconto e che riflette l'unico atteggiamento possibile nei confronti di una ferita che sanguina copiosamente: la devastazione della guerra comporta necessariamente l'indicibilità della sofferenza. Al motivo dell'impossibilità di pronuncia della parola si affianca quello della difficoltà al movimento: sebbene tutto il racconto sia strutturato attorno al correre fuggitivo dell'autocarro, i protagonisti sono irrigiditi nel loro immobilismo, i loro gesti sono pochi e contratti, la stessa fuga nei boschi è un cieco correre senza meta, nel buio di una notte oscura in cui è facile perdere l'orientamento.

L'atteggiamento emotivo dei due protagonisti è delineato con precisione da Pomilio. Werner, il soldato

2 Cfr. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (1999)

tedesco, si sente «smarrito», sente calare nel petto «tutta quanta la stanchezza di quel correre senza riposo tra l'ansia rabbiosa del motore, che lo strozzava come l'angoscia del sangue nell'affanno d'una fuga»³, il suo volto è contratto in una «smorfia triste» e i suoi occhi sono «dolenti», in gola sente «l'amarezza angustiosa che il torpore aveva dissipato e la miseria di quella vita attraverso la quale egli correva senza riposo»⁴. Nora, invece, prova un senso di «pena» per la propria condizione, che genera in lei «dolore» e «un senso di panico».

Entrambi sono accomunati dalla comparsa di «un segno di stupore» sul proprio volto. Emerge per la prima volta in Nora, quando si risveglia dal torpore della notte e, nel guardarsi attorno con una punta di languore in uno stato di trasognamento, incontra la figura assopita di Werner:

Nora si riscosse, piano, con una punta di languore nel guardarsi intorno e un segno di stupore, che la lasciò a lungo trasognata a osservare la fuga della notte oltre il telone dell'autocarro.⁵

Questo genera in Werner un desiderio erotico di avvicinamento alla donna, che si fa «pietà» e desiderio di consolazione nell'atto di «carezzarle la fronte con un gesto aspro» per trasmettere «tutto l'affetto di cui non sapeva le parole»⁶. È lo stesso paesaggio a mostrare il proprio «stupore», a farsi riflesso dello stato d'animo dei protagonisti: l'avvicinamento di Werner a Nora sembra essere respinto dal paesaggio stesso che, attraverso lo scoppio di un colpo di fucile, rimuove ogni possibilità di intesa erotica tra Werner e Nora. Ancor di più, impedisce il conforto del «gesto aspro» di Werner. Ma non è soltanto il paesaggio a decidere le sorti del loro rapporto: lo spazio racchiude entro sé tutto il sentire emerso nell'animo dei personaggi. In questo senso, il paesaggio è vero e proprio specchio della loro anima. Così, leggiamo che «sotto lo stupore del cielo, gl'incendi sulle colline sfavillavano come una messa»⁷. La distruzione del paesaggio provoca uno sbalzo emotivo in Werner, che abbandona la pur precaria serenità intravista nella tensione amorosa e approda a una condizione di «tremore grave» e «d'angoscia»: a livello corporeo si manifestano quelli che sono i sintomi

di un trauma che si sta compiendo. Di conseguenza, «il terrore ambiguo delle fucilate» fa sprofondare il soldato tedesco in una condizione di affannosa «corsa pazzo». A seguito dell'agguato, in cui Werner rimane ferito, riprende il correre dell'autocarro che ora «si sgretolava lungo la discesa con un fremito ineguale del motore»⁸: il gioco di corrispondenze intratestuali suggerisce che nulla nel racconto possa cambiare. L'incessante fuga dei due immobilizza la loro esistenza, che rimane serrata nel dolore della distruzione della guerra. In effetti, è ciò che appare più coerente con la condizione psicologica ed esistenziale del Pomilio scrittore, e con lui di tutto il popolo italiano, durante quei giorni a ridosso della proclamazione della pace. I personaggi del racconto sono ancora profondamente immersi nella distruzione della guerra e lo stesso evento traumatico si sta ancora compiendo negli ultimi atti della strenua Resistenza italiana.

Nel racconto del dolore di Werner, si intuisce la corrispondenza fra stato d'animo e natura, fra paesaggio interiore e paesaggio esteriore:

Entro gli occhi di Werner la macchia bluastro del dolore pareva sfilacciarsi a ogni scossa e dopo qualche tempo si fece una lavagna grigia, su cui trascorsero le forme incerte del mattino, che la luce piovigginosa velava di nebbia, e i pensieri rimbalzarono senza posa secondo il frastaglio leggero dei pioppi che s'inseguivano e lo lasciarono alla fine, quando furono scomparsi nel vuoto della pianura senz'alberi, su cui ristagnò a poco a poco il peso della sua pena, in mezzo alla quale si rizzavano, simili ai pali telegrafici che correivano in lontananza, certi desideri scarni che s'agitavano senza posa e scoppiavano come pallottole le fitte alla spalla, in un affondare obliquo e un terrore che poco dopo, tra il rincorrersi degli alberi che s'accalarono di nuovo ai lati della strada – certi platani grigi su cui la nebbia s'era rappresa come una lagrima negli occhi – venne ancora a sfiorarlo col suo volo di pipistrello⁹

L'intensità mutevole del dolore è correlata alle forme incerte del mattino, alla pioggia che lentamente lambisce il terreno e crea un manto di nebbia rendendo il paesaggio informe. I pensieri rimbalzano di albero in albero, la

3 Mario Pomilio, *Il cimitero cinese. Con i racconti "Ritorno a Cassino" e "inedito" "I partigiani"*, a cura di F. Francucci e con introduzione di F. Pierangeli, Roma, Edizioni Studium, 2013, p. 94

4 *Ivi.*, p. 95

5 *Ivi.*, p. 94

6 *Ivi.*, p. 95

7 *Ibi.*

8 *Ivi.*, p. 96

9 *Ivi.*, pp. 96-97

pena per la propria condizione «ristagna» nel territorio pianeggiante, i desideri si «rizzavano, simili a pali telegrafici». La fuga è quella degli alberi ai lati della strada, la nebbia bagna gli alberi «come una lagrima negli occhi». Il dolore è quindi tutto dentro la natura, che scandisce il procedere del racconto. L'emergere dell'elemento antropico, con le «case senza imposte che parevano volti senza occhi», corrisponde allo scioglimento del racconto. Le vie deserte della cittadina aprono su una piazza in cui emergono dei cadaveri impiccati. È qui che ancora riemerge, per la terza volta, stavolta in Werner, lo «stupore» che si manifesta nell'ascoltare le «goccioline che scivolavano sul telone»: sono, metaforicamente, le lacrime che scorrono per la constatazione di una ennesima tragedia che si è consumata. Questa volta, il motivo dello stupore viene però riconvertito in «sgomento senza limiti» che annichisce in Werner ogni possibilità di dialogo con Nora, disperatasi alla vista dei suoi connazionali trucidati. È uno sgomento causato da una «tempesta ignota»: ancora, preponderante, il dato atmosferico veicola una significazione interiore e sancisce l'impossibilità di quella volontà di consolazione, di quella umana ed erotica vicinanza che Werner aveva desiderato solo qualche momento prima. Al contempo, esso delinea un tessuto di corrispondenze uomo-natura, incarnate nel paesaggio che fa da sfondo alla vicenda e che ne è allo stesso tempo elemento centrale. Così, il racconto si conclude in una definitiva paralisi dei due protagonisti, i quali, di fronte alla vista dei corpi privi di vita dei cittadini italiani trucidati, si chiudono in un mutismo che segna l'incidersi nella psiche e nel corpo dei personaggi dell'evento traumatico. Da una parte, Nora si rannicchia da una parte, col viso tra le mani; dall'altra, Werner

Avrebbe voluto consolarla, ma nel cercare le parole si sentì d'un tratto solo [...] e fu uno strappo che gli fece a brandelli i pensieri e lo lasciò disperato, tra il grigio dei volti ostili ch'egli aveva osservato ogni giorno dall'alto dell'autocarro, senz'amore e senza sorriso; e nel chiudere gli occhi, tra i grumi che gli correivano nel cervello, provò uno sgomento senza limiti per quella tempesta ignota, che travolgeva lui e coloro che lo circondavano e gli disseccava ogni affetto¹⁰

A qualche anno di distanza, tra il 1956 e il 1957, Pomilio scrive *Il cimitero cinese*, che sarà pubblicato in rivista solo nel 1963. In questo lungo racconto, fra i più belli del Novecento, Pomilio propone una soluzio-

ne al mutismo e alla paralisi traumatica definita nel racconto *I partigiani*. È nel *Cimitero cinese*, infatti, che la distanza temporale dagli avvenimenti narrati nel precedente racconto può garantire in primis la memoria del trauma e non più solamente la sua esperibilità: se in quello il trauma si esplicitava in una forte componente sintomatica e non dava spazio ad alcuna possibilità di elaborazione, in questo si fa memoria narrata e apre le porte a una speranza di riconciliazione. La gita sulle coste della Normandia, in luoghi che potrebbero essere definiti «siti del trauma»¹¹, dove la guerra mostra ancora le proprie sconvolgenti tracce e si fa dolorosamente presente alla memoria attraverso l'ingombrante presenza dei bunker o, come vedremo, nella follia di un ragazzo generata dalla violenza subita. Protagonisti del lungo racconto sono l'io narrante, uno studente italiano che studia a Bruxelles, e la bella studentessa tedesca Inge. Tra i due si genera una tensione amorosa che solo nel finale del racconto si scioglierà in un bacio riconciliatore. Prima, i due devono percorrere una serie di tappe di riattivazione ed elaborazione del trauma, proprio nei luoghi ove la tragedia della guerra si è manifestata con particolare violenza. E così, l'incontro al confine belga con i doganieri francesi, i quali si mostrano notevolmente astiosi, ricorda ai due la rispettiva appartenenza nazionale, l'essere membri di due popoli odiati in Europa perché ritenuti colpevoli della tragedia della guerra.

«Ma finirà mai una volta?»

«Che cosa?»

«Quest'odio... Non avete visto?» «Finirà, deve finire. Ma quattro anni è troppo poco, per noi e per loro.» M'avvidi che, senza volerlo, m'ero messo dalla sua parte. Ma non parve notarlo:

«Quattro anni» echeggiò quasi parlando tra sé. «Ma è bastata una notte per distruggere la mia città. Lo sapete quanti sono stati i morti, in una notte? Diecimila!»¹²

E, ripreso il viaggio verso Dunquerque, il paesaggio mostra i relitti della guerra:

la guerra ci veniva incontro a ogni passo, coi suoi segni irreparabili, con quel tanto di brutale, di abietto e impietoso, che lascia al suo passaggio: le macerie d'una casa, d'un gruppo di case, una casamatta smantellata, i resti d'una trincea che deturpavano il verde dei prati, un campo d'aviazione col suo immenso riquadro di terra polverosa e in fondo un groviglio d'hangars

¹⁰ Ivi, p. 98

¹¹ Si fa qui uso di una espressione presente in Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, l'archivio, il testimone*, Milano, Bompiani, 2020 (2014)

¹² Mario Pomilio, *Il cimitero cinese*, cit., pp. 33-34

sventrati, verso il mare le prime dune irte di palizzate e ferro spinato, e netto in distanza, come stagliato nel sole, un cimitero di guerra, col suo biancore di pietra, con le sue nude file di croci anonime.¹³

La vista di Dunquerque è «triste e spoglia», dominata dal silenzio e dal vuoto. Ciò rievoca quella sofferenza di cui Dunquerque è stata spettatrice e insieme vittima. Qui, l'io narrante prova una sensazione di malessere e d'oppressione dovuta allo «squallore» e alla «solitudine» che caratterizzano quei luoghi, in cui il mare «arruffato» e «color giallo sporco» investe col vento i giovani appoggiatisi a un parapetto, quasi come se il territorio stesso tentasse, ancora, di difendersi dall'invasore. E infatti, subito, l'io narrante si sente «gettato sulle rive d'un continente sconosciuto»¹⁴, percepisce quel senso di sradicamento che il paesaggio intensifica ed acuisce anche in Inge. La percezione di questo paesaggio ostile e sgradevole permane anche dalle parti di Calais, dove il cielo è «biancastro», il mare è una presenza tangibile anche se non visibile e i campi sono dominati dalla «caligine»: torna ancora quel clima nebuloso, ovattato, che è atmosfera privilegiata dell'ambiguo. Non a caso, l'io narrante, nel tentare un approccio meno velato con Inge, sente un «confuso disagio»¹⁵ e, nella campagna dove «il verde si dissipava nel grigio»¹⁶, viene respinto da Inge. Giunti a Paris-Plage, i due giovani scoprono una costa «malinconica», riflesso di quei sentimenti che accompagneranno la coppia durante la visita alla spiaggia e alla pineta antistante. Anche il boschetto è di un verde «magro» e gli alberi sono «slabbrati», gli chalets hanno «assurde» laccature arancioni, le dune sono «arse» e costellate di sprazzi «inverosimili» di smeriglio¹⁷. Insomma, troviamo in questo passo un lessico che rimanda alla sfera semantica dell'assurdo, dello stupore e della violenza: in definitiva, tutto ciò che l'esperienza della guerra comporta. Il dato spaziale si ricollega poi al sentire dei personaggi, i quali di lì a poco scopriranno la presenza dei bunker della Seconda guerra mondiale, dove la morte riecheggia tra le dune della spiaggia: «di vivo, intorno a noi, non c'era che il fragore delle ondate»¹⁸. A questo, si aggiunge l'ulteriore

caratterizzazione dello stato d'animo del protagonista, in cui si acuisce il sentimento di sradicamento e un «senso interiore di vuoto» nell'immersione in quel silenzio, in quel «cielo lattiginoso» dominato dal vento straniero delle coste francesi. Questi luoghi incrinano la sensibilità di Inge, che è presa dal tremore e da un «turbamento oscuro e irrazionale». Sensazione che non la lascerà neanche al cospetto della casa nella pineta, in cui i due giovani osservano la tragedia della guerra nel trauma di un ragazzo, André, che ha perso suo fratello per mano dei tedeschi e da loro è stato torturato. La strada che conduce alla casa è difatti un «sentiero che va a morire dinanzi all'uscio»¹⁹, proprio a sottolineare l'atmosfera mortuaria in cui è immersa la casa. È significativo che proprio nei pressi dell'abitazione ci sia una sorta di cimitero: non però un luogo consacrato, bensì testimonianza rovinosa del trauma nel suo essere presente alla mente dei cittadini e non invece all'elaborazione culturale del popolo. È, in questo senso, un luogo dove la morte non ha avuto la propria giustizia. Questo insieme di tumuli, caotico e disordinato, formato da «un gruppo di croci proprio al margine della radura»²⁰ disposte in «tumuli di terra quasi livellati dalla sabbia» e circondate da un basso reticolato arrugginito, è perciò contrapposto al cimitero cinese incontrato nelle tappe successive del viaggio, luogo di memoria narrata, semiotizzata, significata e perciò spazialmente dominata da ordine e cura. Solo nello spazio sacrale del cimitero cinese si avrà la definitiva elaborazione del trauma in memoria e la riconciliazione dell'io narrante con Inge. Un luogo puro, privo di tumuli esposti, in cui sembra assente quella terribile atmosfera funerea che domina nel cimitero di Paris-Plage. Il guardiano del cimitero cinese, un ex soldato ausiliario cinese sopravvissuto alla Prima guerra mondiale, è portatore di «una sorta di consolata e alleviata mestizia»²¹, che nulla ha in comune con la tristezza della vedova di Paris Plage. Egli testimonia l'elaborazione della propria esperienza traumatica ai due giovani e allo stesso tempo mostra di non nutrire risentimento per chi è stato causa dei suoi dolori. Nella figura di sopravvissuto e testimone, garantisce quindi

13 *Ivi.*, p. 38

14 *Ivi.*, p. 39

15 *Ivi.*, p. 42

16 *Ivi.*, p. 43

17 *Ivi.*, p. 58

18 *Ivi.*, p. 61

19 *Ivi.*, p. 64

20 *Ivi.*, p. 66

21 *Ivi.*, p. 74

la possibilità di una via di salvezza, una strada verso la riconciliazione fra popoli e l'elaborazione del trauma. Ed è così che fra Inge e l'io narrante è finalmente concepibile un bacio riconciliatore che nell'eros vede la massima espressione di vita:

«Tutti questi morti,» balbettò «tutti questi morti»

«Coraggio, su, coraggio» dissi io stupito e felice di saperlo dire mentre le passavo, piano, il braccio attorno alle spalle. «In fondo anche noi abbiamo avuto i nostri morti...»

«Sì,» mormorò «sì.» E dovettero essere così consolanti per lei quelle mie parole, che tutt'a un tratto si strinse a me, e le sue labbra, dolcissime e ferme, si serrarono contro le mie.²²

In *Ritorno a Cassino*, scritto del 1962, è l'abbazia di Montecassino ad essere luogo memoria. Se il racconto si struttura, ancora una volta, attorno al rapporto dialogico tra due amanti, stavolta entrambi italiani e certamente più maturi rispetto ai giovanissimi studenti del *Cimitero cinese*, muta profondamente l'atmosfera che pervade il tessuto narrativo. La variazione riguarda innanzitutto il diverso rapporto con il passato e con la memoria: se ne *I partigiani* si metteva in scena un presente doloroso e traumatizzante e nel *Cimitero cinese* si offriva la speranza di una elaborazione del trauma della guerra, ora si denuncia lo sgretolarsi della memoria da parte del popolo italiano, il quale ha finito per «scordarsi di quello ch'è stato» o si è cercato un «proprio cantuccio ideologico da starci caldo con la coscienza e compiacersi delle proprie scontentezze»²³. Il disagio della donna di *Ritorno a Cassino* ha le sue radici nella sofferenza causata da un trauma personale che non è stato superato: suo fratello è stato ucciso proprio sul fronte di Cassino e la sua morte non ha portato a nulla:

Anche senza che lui morisse sarebbe tutto preciso com'è adesso. Credi a me, non è servito a niente, non è servito proprio a niente.²⁴

Che nella donna agisca il trauma appare evidente:

Per forza: siamo così! Lacerati, dilaniati dentro, anche se poi, in superficie, tutto è liscio e funzionale. [...] Ma se negli occhi ti porti ancora l'impressione di quelle macerie?²⁵

È qui in gioco l'attribuzione di senso all'evento traumatico della morte, cioè la sua elaborazione privata e collettiva. La morte del soldato italiano agli

occhi della donna può assumere un significato solo se l'evento viene investito di un processo di significazione collettivo, viene cioè riconosciuto come culturalmente significativo per il processo di costruzione di un'identità nazionale antifascista. Ma «quest'Italia così perbene», dice Pomilio per bocca della donna, ha rigettato i valori della Resistenza e si è adagiata su sterili ideali di benessere. Questo comporta, naturalmente, il mancato riconoscimento del sacrificio di tutte le vittime della guerra. Così emerge la consapevolezza dell'io narrante:

Lui la sua verità aveva creduto d'averla intravista, e contro il fascismo s'era gettato con la brusca, esclusiva passione di chi ritiene d'aver ricevuto un mandato dalla storia. Come del resto anch'io e tanti altri della nostra età. Solo che lui ne era morto. Ne era morto magari con l'illusione di lasciarci in consegna la sua memoria. Mentre io, ecco, se oggi non avessi viaggiato con sua sorella, e se questa non m'avesse all'improvviso coinvolto nella propria angustia, avrei proseguito nel mio cammino scartandola via da me, o degnando tutt'al più quella nostra lontana rivolta della generica nostalgia che si riserba alle cose belle e assurde della nostra giovinezza.²⁶

In questo contesto, la ricostruzione del monastero bombardato di Montecassino è emblema di questa volontà di rimozione: appare alla donna come un «falso», un tentativo di mascherare la cruda realtà della morte e della distruzione. Montecassino diviene così luogo di una memoria trafugata in quanto falsificata. Pomilio sembra non credere più alla funzione riconciliativa della memoria collettiva: non resta che l'abbandono ad una memoria privata ed intimistica, che infatti si sviluppa nella rievocazione del passato felice e perduto della propria gioventù, di una generazione che aveva avuto l'illusione di credersi necessaria per la Storia. La rievocazione esperita attraverso la memoria delle giornate presso la dimora di Fausto Auriti, il fratello della donna si fa quindi momento melanconico di abbandono ad un passato ormai perso. Tale atteggiamento sarà di considerevole importanza per Pomilio: questo atterrito disincanto si farà strada soprattutto nel grande romanzo *La compromissione* e qui troverà piena estrinsecazione il fallimento di quegli ideali in cui tutta l'Italia aveva, almeno per qualche anno, creduto.

22 Ivi, p. 78

23 Mario Pomilio, *Ritorno a Cassino in Il cimitero cinese*, cit., p. 84

24 Ibi.

25 Ivi, p. 85

26 Ivi, p. 91

Leopardi 2020, due importanti volumi Olschki: Raffele Urraro, Il romanzo familiare di Pierfrancesco Leopardi, Leopardi e la cultura del Novecento.

**Modi e forme di una presenza, a cura di
Maria Valeria Dominioni e Luca Chiurchiù**

Fabio Pierangeli □

Raffaele Urraro giunge con il suggestivo e documentatissimo volume *Il romanzo familiare di Pierfrancesco Leopardi*, al suo terzo volume sul poeta e sulla sua famiglia.

Una vera e propria trilogia, edita da Olschki: nel 2008 *Giacomo Leopardi, le donne, gli amori*, nel 2015 *“Questa maledetta vita”*. Il “romanzo autobiografico di Giacomo Leopardi”, nel 2020 la storia trascurata dell’ultimo per età dei fratelli di Giacomo, più piccolo di ben quattordici anni rispetto al maggiore di una famiglia attraversata dalla gloria (spesso misconosciuta) ma anche dal dolore per matrimoni contrastati (Carlo e Pierfrancesco) o non realizzati (Paolina) e di perdite irreparabili, per la morte prematura di Luigi (1804-1828) e dello stesso Pierfrancesco (1813-1851), scomparso più o meno alla stessa età del celebre fratello.

In definitiva, in questo volume, come parzialmente negli altri, emergono le figure, assai diverse, dei genitori: mentre viene confermata la vulgata sulla tirannica Adelaide, vigile in modo ossessivo dei costumi e della finanze di casa Leopardi, si completa la riabilitazione, considerata opportunamente nel clima dei tempi e in quell’ambito familiare, di Monaldo la cui fama letteraria

e sociale, oscurata, come è normale, da quella eccelsa del figlio, non è di secondo piano. Un padre ancorato a principi religiosi “medievali” ma capace di amare fino in fondo i propri figli, di considerarne la felicità e il bene in concreto, di mantenerne la memoria, di soffrire per loro.

Così nel romanzo biografico di Pierfrancesco, costruito con attenzione e passione, basato su documenti inoppugnabili, quali soprattutto le lettere, in attesa che la famiglia Leopardi conceda in visione i molteplici inediti in suo possesso, la narrazione del rapporto con Monaldo è avvincente, per i caratteri drammatici e i continui cambiamenti di scena determinati dall’evoluzione del ragazzo e registrati da Urraro con uno stile colto ma estremamente logico, comunicativo, non privo di trovate e figure retoriche che rientrano nel gusto di una prosa altamente narrativa. Un romanzo essenzialmente epistolare, raccontato da Giacomo, ma soprattutto da Paolina, quasi mai uscita dal Palazzo di Monte Morello e che tutte queste vicende ha vissuto da protagonista, informandone dettagliatamente l’amica Marianna Brighenti.

Pierfrancesco, dapprima votato e lusingato dalla carriera ecclesiastica, si ricrede, ma passa una infanzia e una adolescenza tutto sommato tranquilla, asservito ai voleri della famiglia e teneramente cullato anche da Giacomo, di cui veniamo a sapere particolari importanti in alcune epistole di recente pubblicazione riprese e commentate da Urraro. Ma proprio in quel mese di giugno del 1937, mentre giunge da Napoli la notizia della morte del poeta, la crisi è in pieno svolgimento, con protagonisti padre e figlio, duramente a confronto, a causa del richiamo femminile di cui il giovane, intorno ai ventiquattro anni è decisamente sensibile. La donna è una popolana, dalla dubbia fama, Maria. Negata dalla famiglia la possibilità di sposarla, Pierfrancesco si reca a casa di lei, innescando un dramma risolto poi soltanto con l'intervento dei carabinieri, chiamati da Monaldo per riportarlo a casa. La vicenda, di per sé romanzesca, interessa, appunto, per le reazioni del capo famiglia, rispetto al più giovane dei fratelli. Sicuramente un sopruso, anche tenendo presente i costumi dell'epoca. Eppure, Monaldo vede più lontano e appena rientrato a casa, il ragazzo gli sarà grato, accortosi ben presto, oltre il potere di seduzione della donna, quali erano i suoi veri obiettivi, di tipo sociale ed economico. La vicenda si trascina per diversi mesi e Monaldo è costretto a sborsare una cifra non irrilevante e occuparsi della sistemazione di Maria, prima di far tacere lo scandalo.

Pierfrancesco è inviato a Bologna, tornato dopo alcuni mesi, si sposa, senza conoscere affatto la moglie, scelta, ancora una volta da Monaldo, ma soprattutto da Adelaide e da Paolina.

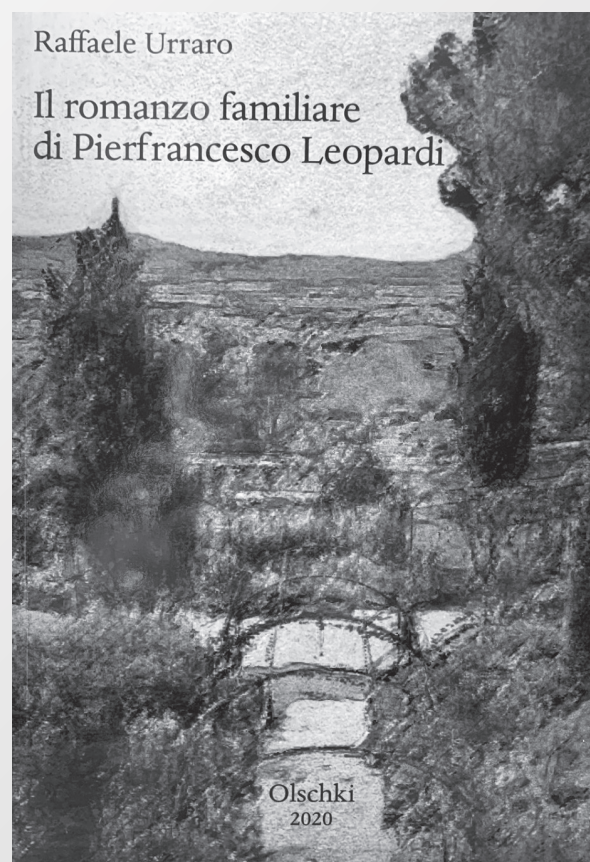
La donna, Cleofe Ferretti, di famiglia nobile, ma rimasta orfana, rappresenta essa stessa una figura travagliata, tragica, in rapporti difficilissimi con Adelaide e altalenanti con Paolina, di cui Urraro segue negli ultimi capitoli anche l'educazione imposta ai figli.

L'episodio del matrimonio combinato e neanche del tutto felice, agli occhi moderni, crea turbamento, ma all'epoca e per quelle classi sociali era più che normale. Ad Urraro, con i documenti alla mano, interessa il risvolto culturale e umano della vicenda, il rapporto travagliato tra Monaldo e Pierfrancesco che rimane, sempre, anche in momenti di crisi, il prediletto. Come è noto, aveva vissuto un dramma a forti tinte con Carlo, fuggito di casa per sposare la cugina Paolina Mazzagalli. Anche i rapporti tra il secondogenito e l'ultimo dei fratelli, ricostruisce esemplarmente Urraro, non furono facili, soprattutto alla morte di Monaldo che designa erede unico proprio Pierfrancesco, lasciando altre sostanze

a Paolina e Carlo, poiché quest'ultimo, all'epoca del matrimonio era stato diseredato.

Proprio nei mesi della malattia e della morte, il legame tra padre e figlio, il motivo principale del libro, assieme ai ritratto che dalle lettere al fratello di ricava di Giacomo, si intensifica, attraversata un ennesimo forte dispiacere denunciato da Monaldo per lettera, di cui però non sappiamo di che si tratti. Con e più di Paolina, Pierfrancesco è accanto al padre, lo sostiene fedelmente e amorevolmente. A questo riguardo, si legga un documento del 1851, ultimo anno di vita dell'ultimo dei fratelli Leopardi, il solo a dare eredi alla famiglia del poeta, che parla del padre in termini devoti, riconoscenti, pubblicando un suo inedito e, con passione, ricostruendone l'attività letteraria.

Se è vero, come è convinto il sottoscritto, che la letteratura da obiettivi e strumenti stilistici diversi descriva le situazioni sempre ritornanti di grandi archetipi, capaci di definire gli eterni movimenti esistenziali dell'indole umana, al centro di una costellazione moderna e contemporanea, per la capacità di sintesi di tali movimenti, si situa l'opera di Giacomo Leopardi, in poesia, in prosa, per la mole di indagine conoscitiva rappresentata dallo Zibaldone e dagli altri saggi. La mia predilezione di studioso va alle Operette morali per la limpidezza caustica e il disincanto con cui sinte-



ticamente, quanto efficacemente, demolisce le illusioni e i vizi dell'umanità in un quadro pressoché esaustivo.

Il discorso sulla fortuna di un autore così persuasivo, può essere affrontato tenendo presente due traiettorie: per la via di elementi in un certo qual modo evidenti (se non dimostrabili) o per una via più ampia e libera, quasi una riscrittura creativa sulla pista comune di quei movimenti. Lo dimostra con un profilo di qualità eccellente la stampa, per i tipi di Olschki, 2020, degli atti del XIV Convegno internazionale di Studi leopardiani, Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza, organizzato a Recanati dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani il 27 e il 30 settembre del 2017, opportunamente concepito in quattro sezioni che riassumono alcuni dei campi di azione del recanatese, per verificarne l'influenza nel secolo scorso, tenendo presente come Leopardi sia stato il collettore della tradizione classica in un modo paragonabile solo a quello di Dante e Petrarca: Prosatori, Poeti, Filosofi e Critici, Registi e Traduttori.

La storia, in questi anni cruciali, è cambiata all'improvviso e l'accento alla pandemia nell'introduzione di Fabio Covatta risulta estremamente pertinente, anche perché, rivedendo i propri interventi per la pubblicazione, non pochi saggisti ne hanno dovuto tener conto, sottolineando, anche in questo, alcuni elementi profetici di Leopardi, contenuti, ad esempio, nell'ouverture delle Operette morali, la celeberrima Storia del genere umano.

Molti sono gli autori della cultura novecentesca che hanno avuto modo di ritrovarsi nella dura critica all'antropocentrismo sviluppata da Leopardi nelle opere creative e in quelle di carattere filosofico, disegnando, con caratteri profetici, la distruzione del mondo immaginata come effetto di un consumo scriteriato delle energie della terra, come nel Dialogo di un folletto e di uno gnomo che le strade vuote delle città europee ed occidentali in genere hanno richiamato in questi venti mesi di crisi sanitaria.

Una teoretica, secondo il saggio di Andrea Cortellessa, che acquisisce via via il punto di vista della morte e che, con diverse motivazioni riprendono due scrittori di riferimento dell'insigne studioso: Manganelli e Celati. Il primo, esperto di inferni, malintesi, menzogne e ipocrisie, a sua volta aveva richiamato Leopardi a proposito di Guido Morselli.

Se quella di Leopardi delle Operette è la condizione del feroce malpensante, dell'absent quella di Morselli è una condizione liminare, sulla soglia, sul bilico di quella

fossa in cui, biblicamente, l'uomo è destinato ad entrare quando Dio nasconde il suo volto dalla storia umana e l'uomo, in preda al nichilismo, desidera solo la morte. Sulla soglia dell'indecisione, anche, rispetto alla sorte dell'umanità: condannata definitivamente o assolta da quello che solo può essere un gesto di illimitata misericordia? L'operettismo del romanzo consiste nella creazione di un quadro complessivo, evidentemente paradossale, da fine del mondo, contemplato da un punto di vista particolarissimo che permette una sentenziosità ironica e insieme paradossalmente glaciale e leggera, commossa e disperata sui vizi e sull'orgoglio degli uomini.

La memoria leopardiana si respira, in *Dissipatio H.G.*, sottolinea Cortellessa, non tanto in singoli immagini o episodi, in battute memorabili, quanto nella trovata generale: la scomparsa dell'umanità è topos delle *Operette morali* tanto che è difficile pensare che Morselli non avesse in mente questi luoghi dell'opera leopardiana. Si potrebbe dire che anzi vuole immaginare di far vivere ad un solo uomo quella incredibile situazione, con l'effetto, altro tema indubbiamente comune, di irridere la pretesa antropomorfa e antropocentrica coltivata dall'umanità. Il mondo in *Dissipatio H. G.* diventa silenzioso e leggero come nel *Dialogo tra Ercole e Atlante*, in balia di animali e vegetazione con l'uomo estinto (per sua colpa, tuttavia) come per *Dialogo di un Folletto e di uno gnomo* e di altri frammenti pubblicati postumi, dominato da macchine ancora in funzione come per la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Silografi*. Nella prima parte di *Dissipatio* si accusano i vizi dell'umanità organizzata in bande per lo più criminali che minacciano la solitudine e gli studi del solitario, e in questo caso autobiografico, narratore. Una solitudine cercata, in un primo tempo, anche come polemica con quel volgo che assume, in *Dissipatio*, tratti moderni ma non lontani dalle accuse contenute, ad esempio, nei *Detti Memorabili di Filippo Ottonieri*, nelle ragioni di Eleandro e infine in quel perfetto e conclusivo testamento leopardiano che è il dialogo di Tristano. Poi questo spunto si scolora in una presa di posizione più radicale (e universale): in Leopardi nel disegnare la sorte umana comunque infelice, in Morselli nella assurda quiete della estinzione che porta l'unico sopravvissuto a perdonare i vizi degli altri e a perdere, ovviamente, il gusto della solitudine antifrastica.

Pur soffermandosi sui prosatori, il saggio di Cortellessa si può considerare una autentica introduzione al prezioso volume, i cui contenuti sono impossibili da riassumere, per la quantità e la qualità degli spunti presenti in ognuno dei trentuno saggi che compongono le quasi cinquecento cinquanta pagine degli Atti di Convegno. Si trovano contributi monografici in questa sezione dedicata alla prosa, come quello assai convincente di Valerio Camarotto sul leopardismo di Pirandello, saggi su più autori, (cito quello splendido su Leopardi personaggio di Dondero, rifluito in una recente monografia), a rassegne con attraversamenti diacronici, Palombi, Galvagno o che prediligono tematiche trasversali nell'ambito della cultura del novecento. Tra gli altri autori oggetto di indagine, ricordo almeno Calvino, Ortese, Primo Levi.

Stesso molteplice ventaglio di approcci critici nelle altre sezioni. Per la poesia, un particolare riguardo all'opera di Giorgio Caproni, nel saggio monografico di Giuseppe Zappalà e in analisi insieme a Luzi nel contributo di Stefano Verdini. Una ampia rassegna dei poeti del secondo Novecento si deve a Massimo Natale, mentre altri saggisti si occupano di Pascoli, Gozzano, Saba, Montale, per arrivare al leopardismo di Amelia Rosselli. Undici saggi compongono la sezione dei filosofi e dei critici (con diversi contributi di attraversamento del debito leopardiano nella storia

del pensiero del Novecento) e due nella sezione Registi e traduttori: Antonella Brancaccio su Leopardi e Nelo Risi, Gilberto Lonardi con un suggestivo saggio, *Per Bemporad, l'«Odissea», Leopardi*, sulla traduzione omerica di Giovanna Bemporad, in cui l'autore vede una forte relazione intertestuale con i *Canti* leopardiani.

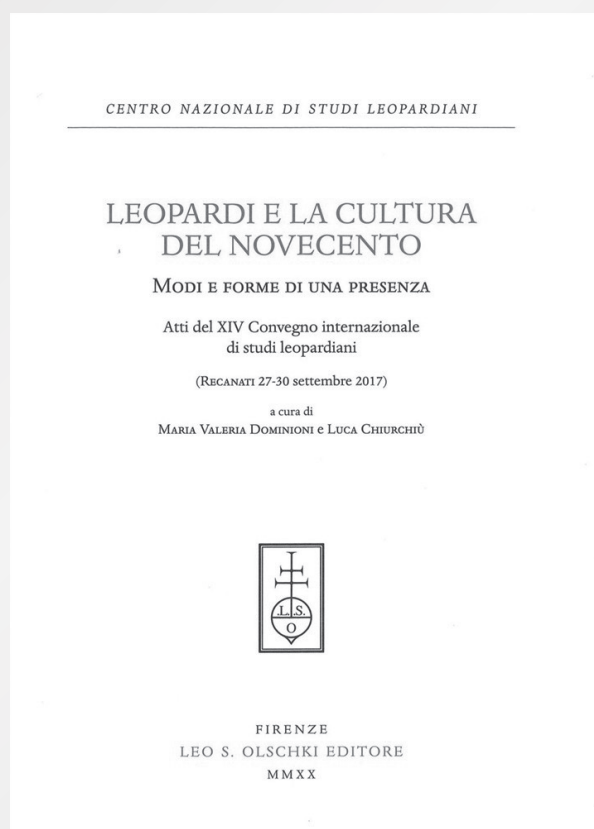
Come Leopardi, nonostante la sua opera si consumi in un brevissimo arco di tempo, Carlo Michelstaedter attraversa i generi letterari. Nel volume lo troviamo nella sezione dei filosofi, nel saggio di Antonio Panico, ma non avrebbe sfigurato tra i poeti e tra i prosatori devoti alla figura di Leopardi, in un'opera quasi totalmente postuma, scritta innanzitutto per conoscersi e, dall'altra parte della diadi del titolo, *La persuasione e la rettorica*, per adempiere al dovere verso la società e verso la sua famiglia, di laurearsi. Come è noto, poco prima di discutere la tesi, già completata, ed ora una classico del pensiero filosofico novecentesco, si suicida, a soli ventitré anni.

Il giovane goriziano sottopone le auctoritas a lui più congeniali ad un dialogo serrato alla ricerca della verità di alcune parole che rappresentano il peso specifico dell'esistenza.

Numerose le postille di Michelstaedter al recanatese, proposte e indagate da Sergio Campailla, Panico ne deduce, giustamente, che il terreno di questo corpo a corpo è il pensiero più maturo di Leopardi, dalle *Operette morali* in avanti, indagato così a fondo da farne uno dei maestri della persuasione, nella celebre introduzione alla tesi di laurea, dove, tra i persuasi, troviamo tra i poeti italiani solo Petrarca in compagnia dell'Autore dell'*Infinito*.

Michelstaedter non spiega in termini chiari e assoluti il concetto di persuasione, indicando invece in modo articolati, suggestionato dalla lezione leopardiana, i termini della rettorica specialmente nel campo dell'educazione. Così l'indicazione del pantheon dei persuasi è particolarmente importante: ognuno, come questi grandi, filosofi e poeti, deve trovare la sua strada, senza che nessuno possa attraversarla per altri.

Si arriva, su questo, ad una linea di inattualità e di distruzione dell'antropocentrismo simile a quella di Leopardi che, però, nota il saggista concludendo, si stacca da una posizione individualista: «la persuasione leopardiana appare comunque orientata verso la vita, guarda al sentimento che unisce gli uomini nel dolore, indica un'ideale di comunione e di solidarietà, custodito nel messaggio che Leopardi affida alla sua *Ginestra*».





Francesco Alberoni

L'ultima avanzata cattolica

È recentemente uscita una lunga intervista di Casadei a Roberto Formigoni che racconta la sua formazione il suo sviluppo religioso e la sua lotta politica. Formigoni è stato per ben quattro legislature presidente della regione Lombardia ed ha lasciato una impronta indelebile non solo sulle istituzioni regionali ma sulla vita politica economica, sociale e culturale del nord Italia e dell'intero paese. Come molti di coloro che sono diventati influenti leader politici o religiosi è cresciuto fin da bambino in un ambiente totalmente impregnato dei valori che lo accompagneranno per tutta la vita. Una vera e propria incubatrice di fede che ha plasmato come argilla il suo pensiero ed il suo cuore.

E quando era già formato si è trovato a vivere e ad agire a Milano la città in Italia che più di ogni altra è stata travolta dal vento della contestazione, cioè dai movimenti che, nel loro insieme hanno sconvolto prima il sistema americano (evergreen, rock, hippy, etc) poi il nostro sistema sociale fra il 1966 e il 1979 e sono poi stati chiamati impropriamente "il 68". Iniziati anni prima come rivolta erotico festosa si sono politicizzati in USA, con la guerra del Viet Nam e in Europa, ma soprattutto in Italia, hanno avuto una forte impronta marxista rivoluzionaria con i miti di Fidel e del Che Guevara fino a sfociare nel terrorismo. Ma proprio a Milano l'egemonia marxista è stata sfidata da un contro movimento cattolico che già nel titolo incarnava dei valori dello spirito del tempo.

Comunione e liberazione è nata dal genio di Don Giussani che ha intuito che il complesso movimento in corso non era un uragano, ma una trasformazione rivoluzionaria della società occi-

dentale dove venivano rovesciati i vecchi valori e imposti nuovi principi, nuove mete, nuovi modi di vivere e di pensare. Aveva capito che ne sarebbe stata ferita a morte la cultura e l'etica tradizionale cristiana e borghese, per lasciare il posto alla libertà sessuale, all'uguaglianza fra maschi e femmine, alla sfenatezza in ogni campo. Ma in particolare sarebbe stata travolta la chiesa cattolica per cui bisognava creare un nuovo nucleo organizzativo della chiesa e della società, con un nuovo tipo di educazione, un nuovo tipo di vita in comunità, un nuovo rapporto fra maschi e femmine, una nuova organizzazione religiosa e infine una nuova forza politica. *Comunione e liberazione* è stato un vero movimento collettivo con un processo di Stato nascente, una successiva istituzionalizzazione e un vero grande capo Carismatico.

Esso ha coraggiosamente contrastato la spinta marxista ed ha appoggiato non solo il governo ma lo spirito liberale dell'epoca. Formigoni resta stabilmente alla guida della regione Lombardia per tutto il periodo 1995-2013. L'epoca in cui avviene la globalizzazione che ha proprio in Milano il centro propulsore e uno dei suoi grandi mercati globali. Nel 2005 però muore Don Giussani, il genio propulsore del movimento, che sa guardare lontano. Nonostante la profonda trasformazione e l'irruzione della digitalizzazione, il sistema economico e politico italiano infatti appare stabile ed in espansione, mentre invece sotterraneamente stanno mettendosi in moto delle forze ribelli che nessuno identifica e che culmineranno nel nuovo potente movimento grillino che fra il 2013 e il 2018, prenderà il potere, mettendo fine ad un'epoca.

PASSA TEMPO DIVERTIMENTO



SUDOKU

1				8				9
	5		6		1		2	
			5		3			
	9	6	1		4	8	3	
3				6				5
	1	5	9		8	4	6	
			7		5			
	8		3		9		7	
5				1				3

CURIOSITÀ

Negli anni 20 del XX secolo, l'Italia è stato il primo paese al mondo ad aver costruito un autostrada. La realizzazione è stata fatta dall'ingegnere Piero Puricelli

SOLUZIONI SUDOKU

1	3	7	4	8	2	6	5	9
8	5	9	6	7	1	3	2	4
6	2	4	5	9	3	7	8	1
2	9	6	1	5	4	8	3	7
3	4	8	2	6	7	1	9	5
7	1	5	9	3	8	4	6	2
9	6	3	7	4	5	2	1	8
4	8	1	3	2	9	5	7	6
5	7	2	8	1	6	9	4	3

*porque a elegância anda
junto com o conhecimento*



Comunità Italiana traz todos os meses o inserto literário Mosaico Italiano.

Para quem quer, além de ter acesso às matérias exclusivas da revista que foca no melhor da atualidade, da arte, da gastronomia, da moda, da economia..., conhecer os autores que influenciam o mundo na língua italiana.

*Assine Comunità
e curta os bons
momentos entre
Brasil e Itália*



Tel.: 21 2722-2555
editora@comunitaitaliana.com.br