

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

WOLFGANG SAHLFELD

GIÀ UN SICILIANO COMPLICATO...

LA SFERA PUBBLICA LETTERARIA NEL ROMANZO
DEL PRIMO NOVECENTO (PIRANDELLO, ROSSO DI
SAN SECONDO, BRANCATI, PATTI)

Tesi per il Dottorato

2001



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

2001

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel pour obtenir le grade de Docteur ès lettres. Membres du jury: Giovanni Cappello, Giovanni Bardazzi, Giulio Ferroni.

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, se fondant sur les rapports de M. Giovanni Cappello, professeur à l'Université de Neuchâtel, directeur de thèse, de M. Giovanni Bardazzi, professeur à l'Université de Genève, et de M. Giulio Ferroni, professeur à l'Université de Rome "La Sapienza", autorise l'impression de la thèse présentée par M. Wolfgang Sahlfeld, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 15 mars 2001

Le doyen
Daniel Schulthess

ISBN 3-906767-17-5

© Peter Lang AG, European Academic Publishers, Bern 2001
Jupiterstr. 15, Postfach, 3000 Bern 15, Switzerland
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.

This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Germany

Già un siciliano complicato...

«Non mi divenga complicato», fece Pinsuto, «è già passato da Roma un siciliano complicato. Era un uomo di genio e si chiamava Pirandello. Ma veniva dalla Sicilia occidentale. Lei, se non sbaglio, viene dalla parte opposta dell'isola, dove regna la *divina ironia*.»

(Vitaliano Brancati, *Paolo il caldo*).

Indice

Indice.....	VII
Prefazione siculo-milanese.....	IX
I. La sfera pubblica letteraria	
I mutamenti della sfera pubblica letteraria nell'Italia del '900 - alcuni preliminari sociologici.....	3
Caffè e salotto: diversità fra due luoghi d'incontri letterari.....	37
II. Le origini: salotti e caffè nella letteratura tra '800 e '900	
Le redazioni dei giornali, il Parlamento, il Caffè Aragno e i salotti di cultura nel romanzo di fine '800: satira, comicità, naturalismo,	87
I salotti nella letteratura dei primi anni del secolo.....	105
III. Pirandello, Rosso di San Secondo e il mondo letterario del primo '900	
Luigi Pirandello: <i>Suo marito</i>	117
Pirandello e i suoi coetanei intorno al 1930.....	175
Un romanzo tardivo degli anni '40: <i>Incontri di uomini e di angeli</i>	195
IV. La seconda generazione: Patti e Brancati	
Lo sviluppo di un nuovo stile e di una nuova coscienza letteraria negli anni della guerra.....	231
Un mondo decadente: la Roma letteraria del dopo-guerra nei romanzi <i>Paolo il caldo</i> e <i>Un amore a Roma</i>	265

V. Da ultime variazioni sul tema alla nuova letteratura

<i>La dolce vita</i> ossia come un film spinge all'estremo la descrizione della sfera mondano-intellettuale	291
Intellettuali integrati: <i>Fratelli d'Italia</i> di Alberto Arbasino	298
Conclusione	306

VI. Bibliografia

Osservazione preliminare	313
Testi letterari	313
Sulla sfera pubblica letteraria	316
Bibliografia generale	321
Bibliografia di Pirandello	326
Bibliografia di Rosso di San Secondo	330
Bibliografia di Brancati	332
Bibliografia di Patti	335
Strumenti di lavoro bio-bibliografici	337

Appendice

Lettere di Rosso di San Secondo a Pirandello	341
Lettere di Rosso di San Secondo a Arturo Onofri	353
Dizionario dei personaggi menzionati	358

Prefazione siculo-milanese

Quando iniziai, nel semestre estivo del 1995, le prime letture e ricerche per questo libro, sapevo che il lavoro per la tesi di dottorato mi avrebbe portato dalla pacifica Neuchâtel, dove ho studiato, e dall'altrettanto pacifica Basilea, dove ho passato alcuni mesi dopo la fine degli studi, fino a Palermo, Catania, Agrigento e Roma. Non potevo sapere, invece, che sarei diventato un italiano per adozione, sposandomi con una siciliana e lasciando in Sicilia, ma anche a Roma, tantissimi amici, prima di venire ad abitare nel capoluogo lombardo. Voglio dedicare questo libro a mia moglie, Rosanna Chiarelli Sahlfeld, che ha sofferto per la mia assenza durante l'anno di ricerche a Roma, e che mi ha spesso incoraggiato con parole affettuose.

L'approccio metodologico di questa ricerca è un doppio: letterario e sociologico. Ciò non significa che nego la possibilità di una ricerca in sede di critica letteraria. Semmai, sono convinto che nessuna ricerca letteraria si possa collocare completamente fuori dalla realtà temporale e materiale della scrittura, come è stato ricordato da Giulio Ferroni:

La critica letteraria è comunque costretta a fare i conti con l'attuale orizzonte disintegrato delle teorie, con le derive epistemologiche e antropologiche in cui siamo presi. [...] Uscendo da simili impasse, occorrerà piuttosto, sfuggendo a ogni astrazione teorica e collocandosi entro la più concreta immediatezza filologica, guardare da vicino alle condizioni della vita dei testi e ai modi in cui essi definiscono il loro rapporto con ciò che è esterno ad essi: il rifiuto della «chiusura» del testo dovrà suscitare una più risolutiva attenzione ai dati irriducibili della realtà fisica e biologica, all'accadere degli eventi spazio-temporali e alla casualità del vivere-morire, ai modi e ai luoghi in cui i testi tracciano la coscienza e l'immagine di tutto ciò. La centralità di questi dati (la vita e la morte, la giovinezza e la vecchiaia, la forza e la fragilità, la salute e la malattia, il concludere e il non concludere, il progetto e l'imprevedibile, ecc.) costringerà a interrogare la storicità della letteratura non entro schemi ideali e provvidenziali, ma nella sua irriducibile alterità e chiamerà in causa anche categorie ermeneutiche ricavate dal più vasto orizzonte delle scienze umane (in primo luogo la filosofia della scienza, l'ecologia, la sociologia, la psicanalisi). La lettura-interpretazione non potrà prescindere da un atteggiamento storico, che tenderà a trarre in luce le risposte che ogni opera dà al costituirsi del tempo, alla vita individuale e collettiva che si svolge intorno ad essa, e le domande che essa pone a noi che la leggiamo; un campo privilegiato continuerà a essere

quello del vasto universo dei «temi», del loro radicarsi nell'immaginario o nel reale, del modo in cui essi definiscono l'inserzione della scrittura nel mondo.¹

Il mio contributo si inserisce nella stessa preoccupazione di lavoro storico e tematico, e non a caso usa categorie come quella di «generazione» di letterati per spiegare i processi conoscitivi che portano ad una percezione del rapporto letterato - società letteraria piuttosto che ad un'altra. Non ho voluto scrivere, dunque, un libro di «sociologia» o di «sociologia della letteratura», bensì un'indagine di critica letteraria, che prende tuttavia come spunto quel che ha sviluppato la sociologia nell'affrontare lo stesso «tema», e lo sviluppa poi in una preoccupazione storica e critica. Per il passaggio nel mio concreto campo di indagine, gli scritti di Giulio Ferroni su Brancati e Alvaro sono stati della massima utilità. Allo stesso Ferroni sono peraltro molto riconoscente per avermi seguito nelle mie ricerche durante un romano, dandomi tutti i consigli e tutti gli aiuti possibili. Con la stessa gratitudine si deve ringraziare il professor Giovanni Bardazzi per aver accettato di essere membro della giuria di questa tesi. La sua è stata una lettura appassionata, fertile e molto impegnativa.

È stato anche questo approccio tematico che mi ha permesso di conoscere molte persone non solo negli ambienti della ricerca letteraria, ma anche fuori della mia disciplina. E come spesso accade, sono stati questi ultimi che sono stati i più ricchi, i più stimolanti, i più appassionanti. Mi ricordo, ad esempio, di una lunga serata in un *bistrot* a Basilea quando, discutendo con l'amico Heinz Gabathuler, sociologo e storico, sentii parlare per la prima volta dei fondamentali lavori di Habermas sulla sfera pubblica letteraria. Discussione che ho potuto riprendere, due anni più tardi, all'Istituto Svizzero di Roma, parlando a lungo di Habermas con colleghi provenienti dagli orizzonti della sociologia e della storiografia o della letteratura francese. Queste forme di interdisciplinarietà sono sicuramente uno degli aspetti più ricchi del mio lavoro degli ultimi due anni.

Per la possibilità di realizzare questo lavoro, devo ringraziare prima di qualsiasi altra persona mio padre e mia madre, che in un momento difficile, quando mi ritrovai, dopo un rifiuto del Fondo nazionale della ricerca scientifica, squattrinato e senza alcuna possibilità di sostenere le spese del soggiorno di ricerca a Roma, mi hanno generosamente offerto il loro aiuto, senza legarlo a nessuna condizione né per la mia carriera professionale, né

1 G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Milano, Einaudi, 1996, pp. 41-42.

per la mia vita privata. Di questo generoso dono, e di tante altre cose, sono loro profondamente riconoscente.

Una parola sul direttore di questa tesi, il professor Giovanni Cappello, dell'Università di Neuchâtel. Senza i suoi suggerimenti spesso preziosi, la sua sorveglianza severa ma anche molto impegnativa per me e per lui stesso, il testo non sarebbe diventato quel che è diventato. Lo stesso vale per il decisivo contributo dato dall'amico Giampiero Comolli, che si è sforzato di rendere più «orecchiabile» (sono queste le sue parole) il mio italiano talvolta un po' claudicante e ha accettato di rileggere il testo prima della *soutenance*.

E ora rimane soltanto da sperare che il libro possa trovare lettori che lo studino con attenzione e passione - magari in un caffè letterario.

Milano, 22 febbraio 2001

Wolfgang Sahlfeld

I.

La sfera pubblica letteraria

I mutamenti della sfera pubblica letteraria nell'Italia del '900 - alcuni preliminari sociologici

1.1. Il concetto di «sfera pubblica letteraria»

Oggetto di questa ricerca è la rappresentazione, nel romanzo italiano del primo '900, della cosiddetta «sfera pubblica letteraria». Benché la nostra sia un'indagine sul romanzo, condotta con i metodi della critica e della sociologia della letteratura, non possiamo fare a meno di esporre alcuni preliminari più strettamente sociologici, così da chiarire tale concetto.

Il punto di partenza della nostra riflessione è costituito dall'esistenza di due fenomeni la cui importanza nella storia culturale dell'Occidente è ben nota: i salotti dell'alta borghesia e dell'aristocrazia, che sin dai tempi dell'illuminismo hanno avuto un ruolo importante come ritrovo degli intellettuali e in particolare degli scrittori¹, e i caffè letterari, dove gli autori si incontravano per passare intere giornate parlando tra loro, scrivendo o riflettendo. I poeti nel caffè si sono trasformati, col tempo, in un vero e proprio mito, al punto da diventare oggetto di numerose proposte di elaborazione letteraria². In ambedue i casi, possiamo dire che i letterati formano un *milieu*, all'interno del quale vigono determinate regole, e che ha inoltre uno specifico rapporto con il mondo esterno.

Per capire la funzione di questi luoghi del pubblico dibattito, ci appoggiamo soprattutto sulle riflessioni di Jürgen Habermas. L'esponente della scuola di Francoforte oppone, nella storia dell'opinione pubblica e delle sue istituzioni, la sfera pubblica «cortigiana» a quella «borghese», definendo l'una e l'altra come due tappe diverse nello sviluppo della società occidentale sei- e settecentesca. Questa idea, fondamentale per

1 J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1977, pp. 45-50, discute in maniera succinta il ruolo dei salotti in Francia, Inghilterra e Germania. Nello stesso volume, il lettore desideroso di approfondimenti troverà una buona bibliografia, alle pp. 297-308.

2 Lo scrittore tedesco Hermann Kesten ha dedicato al fenomeno un intero libro: *Poeti al caffè*, ed. italiana Milano, Bompiani, 1961. (Il capitolo su Roma alle pp. 261-289.)

l'analisi della «sfera pubblica»³, ha trovato una larga eco al di là dei confini della sociologia, ed è oggi ritenuta un importante punto di partenza per qualsiasi ricerca in sede di sociologia, storiografia o storia letteraria che tocchi la problematica dello spazio pubblico deputato alla discussione estetica e/o politica⁴. Ci proponiamo innanzitutto di comprendere il concetto in se stesso, senza entrare nel merito delle particolarità nazionali e regionali, di cui parleremo in un ulteriore momento, per capire come e quando sia avvenuto, in Italia, il passaggio dalla sfera di corte alla sfera pubblica borghese.

La riflessione habermasiana parte dal rapporto dialettico tra processi storico-economici e storia intellettuale. Il sociologo spiega, a proposito della nascita della sfera pubblica borghese, che questa è una diretta emanazione della sfera cortigiana:

L'arte del pubblico argomentare è appresa dall'avanguardia borghese del ceto medio in comunicazione con il «mondo elegante», con la società aristocratico-cortigiana che indubbiamente, nella misura in cui il moderno apparato statale si autonomizza rispetto alla sfera personale del monarca, tende a staccarsi a sua volta sempre più dalla corte e a costituire un contrappeso nella città. La «città» non è soltanto centro di vita economica della società civile; in antitesi politico-culturale alla «corte», essa caratterizza innanzi tutto una primitiva sfera pubblica letteraria che trova le sue istituzioni nelle *coffee-houses*, nei *salons* e nei sodalizi conviviali. Nell'incontro con gli intellettuali borghesi, gli eredi di codesta società aristocratico-umanistica utilizzano la socievolezza delle loro conversazioni, che non tardano a svilupparsi in critica pubblica, per gettare un ponte tra la forma residua di una sfera pubblica in disfacimento, quella di corte, e la preformazione di una nuova, quella borghese.⁵

Definiremo dunque la «sfera pubblica letteraria» come lo spazio fatto di istituzioni e luoghi di incontro in cui si può manifestare un'opinione pubblica letteraria. Questo spazio si sposta progressivamente dalla società

3 Il termine tedesco *Öffentlichkeit* è un po' ambiguo: esso comprende il concetto di «pubblico», ma anche, per sinecdoche, quelli di «opinione pubblica» e di «spazi dove si manifesta l'opinione pubblica».

4 Per lo stato della discussione in Italia, rinviamo al numero tematico, a cura di Alberto Banti e Marco Meriggi, *Elites e associazioni nell'Italia dell'Ottocento*, della rivista «Quaderni storici», n. 77, anno XXVI, agosto 1991.

5 J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, op. cit., p. 44.

di corte verso le istituzioni della sociabilità⁶ borghese. Anche l'Italia ha conosciuto questo processo, ma solo verso la metà dell'800 e cioè con un leggero ritardo sulle nazioni più avanzate come Germania e Francia, com'è stato ricordato dalla più recente ricerca storiografica:

Quasi sempre sorti - in epoca preunitaria - per iniziativa aristocratica ed in un ambiente urbano, i nuovi luoghi della società civile (circoli ricreativi, clubs, gabinetti di lettura, società culturali e scientifiche) aprirono le porte delle loro sale alla proprietà, all'intelligenza, al professionismo ed ai ceti imprenditoriali borghesi: riunirono in forma giuridicamente riconosciuta migliaia di membri, là dove non si davano altrimenti spazi di aggregazione intercettuale se non quelli offerti dalla chiesa (Confraternita, Opere pie). Si differenziarono dal modello (ricco di radici nella storia della penisola) dell'Accademia pre-ottocentesca svincolandosi dalla sussunzione alle istituzioni pubbliche e respingendo le rigidità di ceto tipiche dell'antico regime: all'interno di stati retti da regimi autoritari, si caratterizzarono come isole di «sociabilità democratica». [...]⁷

Su questi luoghi - il circolo, la società di lettura, l'Accademia - e sul loro ruolo all'interno della sfera pubblica letteraria avremo modo di tornare. Per ora basti ricordare che la nascita di una sfera pubblica letteraria borghese ha notevolmente contribuito all'apertura del dibattito estetico e, in un secondo tempo, politico, a ceti sociali che prima ne erano stati esclusi, creando così un potenziale di forze intellettuali nuove che doveva inevitabilmente portare a una radicalizzazione della lotta borghese per la piena partecipazione alla gestione dello stato.

È proprio questa nascita, per così dire, nel grembo della sfera di corte, ad influire notevolmente sugli atteggiamenti, sui modi di comportamento e sulla matrice culturale della sfera pubblica letteraria. Seppure parte integrante della società borghese con le sue rivendicazioni liberal-democratiche, essa ha ereditato un certo numero di valori e di modi di ragionare dalla società di corte. Tra questi spicca il carattere

6 La parola «sociabilità», benché ormai saldamente introdotta nella terminologia delle scienze sociali, potrebbe dar luogo a confusione. Riportiamo perciò un'autorevole definizione dell'accezione in cui la usiamo: «- Processo che costituisce la manifestazione concreta della disposizione umana a intrattenere relazioni sociali, sotto forma di gruppo, di associazione, di comunità, ecc., sulla base di determinati tipi di bisogno e di interesse (e il termine si è sostituito ad *associazione* in quanto designa anche i processi dissociativi, di separazione o di distanziamento fra i soggetti). Deriv. da *sociabile*, per calco sul fr. *sociabilité*.» (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XIX, voce *sociabilità*).

7 A. Banti, M. Meriggi, *Associazionismo d'élite nell'Italia dell'Ottocento*, in: «Quaderni storici», n. 71, anno XXIV, dic. 1989, pp. 950-951.

«aristocratico», vale a dire esclusivo, dei gruppi che si riuniscono al fine di condurre un dibattito estetico-letterario⁸. Questo modo di organizzarsi la oppone ovviamente al funzionamento e alle regole di altri luoghi di discussione, come l'università, istituzione borghese per eccellenza, ove la partecipazione al dibattito estetico o letterario è chiaramente regolata da criteri quantificabili (i titoli di studio, i voti, le pubblicazioni, ecc.)⁹, o il parlamento, dove sono ammessi al dibattito solo i membri eletti, e dove le decisioni si prendono a maggioranza. Il vero problema non sta, tuttavia, nei diversi modi di valutazione del sapere, ma piuttosto nella diversità di spirito e di giustificazione dei propri valori. Il sociologo anglo-tedesco Karl Mannheim ha giustamente ipotizzato, nelle sue riflessioni sulla storia del giudizio estetico, l'esistenza di due modi di concepire il mondo, uno istituzionalmente garantito (che per tradizione è quello del clero, e che diventa, con la progressiva laicizzazione della società occidentale, appannaggio dell'università), e uno espressione del consenso di un gruppo sociale concreto, che trae la propria legittimazione da questo stesso fatto:

[...] L'importanza di queste forme di pensiero istituzionalmente garantite è largamente superata da quello dei gruppi sociali concreti che diventano sempre più determinanti per l'interpretazione generale del mondo. [...] Ora è la corte e la cosiddetta «nobiltà di corte» ad essa legata che vogliono essere arbitre dello stile di vita e del modo di pensare, ora sono i patrizi, l'alta borghesia e l'alta finanza (si pensi ai loro salotti) che imitando in parte la corte e la nobiltà, ma per lo più sottolineando la propria autonomia, creano un atteggiamento spirituale peculiare e un modo di pensare corrispondente. In seguito compare la piccola e media borghesia, mentre già prima la parrocchia era centro di irradiazione di uno specifico sentimento della vita. Ma tutti questi sono solo rapidi

-
- 8 Per una discussione di questa problematica, con speciale riguardo a Germania e Francia, vedi N. Elias, *La civiltà delle buone maniere*, Bologna, Il Mulino, 1982. Alcuni spunti sul caso italiano si trovano in: *Sociabilità nobiliare, sociabilità borghese* (numero unico di: «Cheiron. Materiali e strumenti di aggiornamento storiografico», n. 9-10), Reggio E., Odorici ed., 1989.
- 9 Che anche il successo di una carriera universitaria possa dipendere da criteri soggettivi come agganci politico-universitari o la capacità del giovane ricercatore di farsi valere, è stato messo in evidenza già nel 1919 da Max Weber, in: *Il lavoro intellettuale come professione*, ed. italiana Torino, Einaudi, 1966, pp. 6 ss. La differenza sta nel fatto che nel mondo universitario esistono alcuni criteri rigorosi di esclusione, basati sull'esistenza o no di determinati presupposti. Ad esempio, chi non si laurea con un determinato punteggio, non può iscriversi a un dottorato di ricerca, condizione indispensabile per la carriera universitaria; chi non ha il titolo di dottore, non può concorrere a cattedre, ecc. L'effettiva carriera è poi soggetta alla fortuna, come quella letteraria.

accenni in una molteplicità di ambienti più diversi prodotti di una vita sempre più differenziata e distinta per livelli.¹⁰

Nella grande diversità di attori sociali e di conseguenti modi di pensare che Mannheim propone nella sua sociologia della cultura, la sfera pubblica letteraria ha un posto preciso. Come risulta dalla citazione, per lui gli atteggiamenti aristocratici fanno parte del patrimonio che questa sfera rivendica per sé. Benché vi si incontrino dunque atteggiamenti ereditati dalla sfera di corte, l'ambiente costituito dai salotti e caffè letterari non si può, tuttavia, definire aristocratico. Nella terminologia habermasiana, diremmo che essi sono un momento intermedio tra «la forma residua di una sfera pubblica in disfacimento, quella di corte, e la preformazione di una nuova, quella borghese». D'altra parte, va tenuto conto della posizione degli intellettuali ai margini della società. Vedremo in questa indagine molti esempi di letterati al caffè che si trovano in condizioni di precarietà economica e sociale. Il fatto è tipico della situazione contraddittoria del ceto degli intellettuali in tale periodo di transizione. Il caffè letterario dell'inizio del '900 è, in verità, una sopravvivenza di un'epoca in cui tutto il «pubblico» (con questa parola, si intendeva allora l'insieme delle persone colte, l'aristocrazia della corte e l'alta borghesia della capitale o del capoluogo¹¹) partecipava attivamente al dibattito letterario o ne aveva almeno la capacità. L'abitudine dei poeti di ritrovarsi nei caffè letterari è anche la loro risposta a un processo che li aveva in realtà già messi ai margini dei centri di dibattito e di diffusione della cultura.

Questi mutamenti nella composizione del pubblico letterario non sono pienamente comprensibili se non si tiene conto della con-temporanea nascita, in epoca borghese, di un nuovo tipo di letteratura (il romanzo d'appendice, l'elzeviro giornalistico, il giallo,...), che non è più, per l'appunto, esclusivo diletto di un ceto sociale ridotto, ma oggetto di

10 K. Mannheim, *Il significato della concorrenza come fenomeno culturale*, in: Idem, *Sociologia della conoscenza*, Bari, Dedalo ed., 1974, p. 239.

11 Questa tesi, fino ad oggi incontestata, è stata sviluppata da Erich Auerbach, *Das französische Publikum im 17. Jahrhundert* («Il pubblico francese nel secolo 17°»), München, Hueber, 1933. Per quanto riguarda il sostantivo italiano «pubblico», Migliorini ha suggerito un'influenza francese per il significato «quelli a cui si rivolge un libro o uno spettacolo». (B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 1994, p. 520. La prima edizione del volume è del 1939). La prima attestazione della voce *Pubblico* con questo significato si trova nelle *Vite de' pittori* di Ludovico Pascoli, del 1736. (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XIV).

consumo da parte di un pubblico quantitativamente molto più importante. Questi mutamenti daranno luogo a forme di produzione come la pubblicazione a puntate sul giornale o il libro tascabile. Con tale fenomeno nasce però anche l'esigenza di un'istanza critica tra autore e lettori o, in altri termini, di un pubblico di esperti capace di operare una preselezione per la massa dei lettori non-esperti¹². La funzione di «pubblico critico» non può tuttavia essere svolta in modo soddisfacente senza una struttura di diffusione che faccia da cinghia di trasmissione tra la sfera letteraria e la massa del pubblico (le riviste letterarie, la Terza pagina del giornale quotidiano, le campagne pubblicitarie degli editori...), e neanche senza un personale competente che svolga questa stessa funzione (i giornalisti letterari, i critici,...). In mancanza di questi presupposti di base, esiste il rischio di una troppo grande differenza tra i gusti estetici dell'*élite* letteraria del centro e quelli dei fruitori di letteratura della provincia e dei ceti sociali bassi.

Il mondo semi-formale dei salotti e caffè letterari perde infatti la propria ragion d'essere con il progresso tecnico e con la crescente specializzazione nelle strutture di diffusione dell'opinione e dei gusti letterari¹³. Sin dall'inizio del nostro secolo, e a maggior ragione dopo la prima guerra mondiale, questi ambienti diventano perciò un anacronismo privo di significato. In altri termini: mentre nella società borghese ottocentesca gli intellettuali tradizionali formavano un gruppo omogeneo capace di dominare la pubblica discussione e di influire sui gusti letterari,

12 Una sociologia del pubblico in questo senso è stata proposta da Karl Mannheim, *Sociologia sistematica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960, pp. 136-139.

13 È stato giustamente sottolineato da Maria Jolanda Palazzolo (*Il salotto di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*, Milano, Angeli ed., 1985, pp. 50-56) che il salotto ottocentesco assumeva anche funzioni di luogo di informazione politica o bibliografica, e che solo in seguito alla nascita delle prime bibliografie scientifiche, delle case editrici in senso moderno e di una stampa quotidiana nella seconda metà del secolo, il salotto è stato sostituito in questo suo ruolo da altre istituzioni culturali.

essi vengono, con le trasformazioni della società industriale moderna¹⁴, privati di questa funzione nel processo di produzione e di commercializzazione della letteratura, e sono sostituiti da categorie più specialistiche come i critici di mestiere oppure, in uno sviluppo ulteriore, i cosiddetti *opinion makers* che hanno un rapporto privilegiato con il pubblico attraverso i mass-media elettronici. Con quest'ultima sostituzione, che costituisce, non solo nel caso italiano, una tappa raggiunta soltanto dopo la seconda guerra mondiale, cambierà fundamentalmente il carattere del dibattito letterario, specialmente per quanto riguarda il rapporto tra letteratura e pubblico. Habermas descrive il fenomeno in questi termini:

Le forme borghesi della socievolezza hanno trovato, nel corso del nostro secolo, dei sostituti ai quali, malgrado tutte le molteplici differenze regionali e nazionali, è comune una cosa: l'astensione dal dibattito pubblico. Per esempio la discussione sociale dei singoli cede il campo alle attività di gruppo a carattere più o meno volontario. Anche queste trovano forme ben definite di solidarietà informale, ma sono prive di quella specifica forza dell'istituzione che un tempo garantiva la coesione dei contatti sociali come sostrato della comunicazione pubblica: le *group activities* non creano un pubblico. [...] D'altro canto la tendenza al dibattito pubblico continua ancora a manifestarsi. Le cosiddette «discussioni» vengono formalmente organizzate e contemporaneamente dipartimentalizzate come parte integrante della pedagogia degli adulti. Accademie confessionali¹⁵, tribune politiche, organizzazioni letterarie vivono del dibattito intorno a una cultura che vuole essere oggetto di discussione e che richiede un commento. La radio, le case editrici, le associazioni fanno delle «tavole rotonde» una fiorente attività collaterale. Tutto starebbe a dimostrare che si prende la massima cura della discussione e che la sua diffusione non ha limiti. Tuttavia essa ha subito sotto mano una trasformazione specifica: ha assunto la forma di un bene di consumo.¹⁶

Il passaggio verso la «cultura-merce» segna, secondo lo studioso tedesco, anche quello da una fruizione della letteratura «culturalmente critica» a un'altra, da «consumo di cultura». Il pubblico, scrive Habermas, «perde il

14 Per non essere fraintesi, dobbiamo chiarire il nostro uso del termine «società industriale»: non intendiamo sottolineare il grado di industrializzazione di un paese, bensì il suo carattere di società di massa, specie per quanto riguarda la diffusione della cultura. Questa osservazione è importante per rendere giustizia al caso italiano, che si distingue, sin dalla fine dell'800, per un notevole scarto, nelle regioni centro-meridionali, tra lo scarso grado di industrializzazione e la potenza dell'industria culturale, i cui centri si spostano, sin dal primo '800, sempre di più nelle grandi città del Nord e, in minore misura, a Roma dopo che quest'ultima è diventata capitale dello stato unitario.

15 Habermas si riferisce ad un'istituzione tipica della Germania occidentale postbellica.

16 J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, op. cit., pp. 195-196.

potere critico sui produttori»¹⁷. In tal modo si può spiegare, sin dalla seconda metà dell'800, la progressiva nascita del concetto stesso di «intellettuali»¹⁸. Questo termine indica in realtà una categoria di persone che hanno una formazione umanistica tradizionale e che detengono il potere critico, senza però essere inseriti nel processo di produzione dell'industria culturale, trovandosi ai margini della società borghese. Gramsci aveva forse in mente questo fenomeno, quando scrisse sul problema degli «intellettuali tradizionali»:

[...] Così si viene formando l'aristocrazia della toga con suoi propri privilegi; un ceto di amministratori ecc; scienziati, teorici, filosofi non ecclesiastici ecc.

Siccome queste varie categorie di intellettuali tradizionali sentono con «spirito di corpo» la loro ininterrotta continuità storica e la loro «qualifica», così essi pongono se stessi come autonomi e indipendenti dal gruppo sociale dominante; questa auto-posizione non è senza conseguenze nel campo ideologico e politico, conseguenze di vasta portata. [...]¹⁹

Il fenomeno dei salotti e dei caffè letterari del primo '900 trova in questo modo una spiegazione sociologica plausibile: essi sono luoghi di ritrovo per letterati di formazione umanistica, il cui potere va diminuendo con le innovazioni culturali e tecnologiche nel processo di produzione e diffusione della letteratura. È necessario sottolineare la contraddizione a cui allude Gramsci: gli intellettuali tradizionali, che pur fanno parte, per formazione e potenziale critico, della borghesia e cioè del ceto dominante, costituiscono d'altro canto una minaccia per il ruolo dominante della stessa borghesia, definendosi «autonomi» rispetto ad essa. Il compito di una politica di «trasformismo culturale» deve dunque essere quello di eliminare il potenziale critico non controllabile dall'apparato statale. A questo proposito, il filosofo osserva:

La concezione del giornale di Stato è logicamente legata alle strutture governative illiberali (cioè a quelle in cui la società civile si confonde con la società politica), siano esse dispotiche o democratiche (ossia in quelle in cui la minoranza oligarchica pretende di essere tutta la società, o in quelle in cui il popolo indistinto pretende e crede di essere

17 Ivi, p. 208.

18 Nei primi anni del secolo, una viva polemica sul ruolo progressista o reazionario di questi «intellettuali» si svolse sulle pagine del quotidiano socialista «Avanti», come è documentato in: R. Fedi, *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984, pp. 201-207.

19 A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Roma, Einaudi, 1975, vol. 3, quaderno 12, p. 1515.

veramente lo Stato). Se la scuola è di Stato, perché non sarà di Stato anche il giornalismo, che è la scuola degli adulti?²⁰

Le riflessioni del pensatore sardo, scritte in un carcere del regime fascista e forse anche per questo motivo piuttosto scettiche circa le possibilità di un ordine politico democratico, sono da prendere con precauzione. Ma in esse è stato intuito un processo di sempre crescente integrazione degli intellettuali nelle strutture statali e parastatali di produzione, discussione e consumo della cultura, il cui punto d'arrivo verrà raggiunto, in tutto il continente europeo, solo dopo la seconda guerra mondiale. Citiamo ancora una volta Habermas, a proposito dell'Europa occidentale degli anni '60:

Un secolo più tardi questi intellettuali sono, a dire il vero, completamente integrati; il gruppo dei ben pagati funzionari della cultura è asceso dalla bohème sottoproletaria alla rispettabilità dei ceti direttivi manageriali e burocratici. L'avanguardia rimane come istituzione; le corrisponde da un lato la durevole estraneità fra le minoranze critiche e produttive degli specialisti e dei dilettanti di cose specialistiche, al passo con i processi di una sempre maggiore astrazione nell'arte, nella letteratura, nella filosofia, con l'individuazione del vecchio nell'ambito del moderno, e anche con il trasformismo e con l'adesione ciarlatanesca alla moda e dall'altra il grande pubblico dei mass-media.

Il declino della sfera pubblica letteraria si riassume ancora una volta in questo fenomeno: l'area di risonanza di un ceto colto educato all'uso pubblico della ragione è compromessa; il pubblico è diviso fra minoranze di specialisti che discutono in modo non-pubblico e la grande massa dei consumatori che recepiscono pubblicamente; in tal modo va perduta in generale la forma specifica di comunicazione del pubblico.²¹

Non è nostra intenzione discutere se altre innovazioni tecnologiche, nuovi mezzi di comunicazione elettronici, nuovi rapporti sociali all'interno dei paesi ad industrializzazione avanzata o una massiccia diffusione dell'educazione possano cambiare questa situazione o l'abbiano già modificata. Nel nostro studio, ci limitiamo ad un periodo della storia italiana che va dalla nascita di un pubblico di massa (che implica la spaccatura della finora omogenea entità del «pubblico») sin dalla fine dell'800, passando attraverso la strumentalizzazione della sfera pubblica letteraria nelle varie tappe del processo di modernizzazione culturale, fino alla progressiva scomparsa di questa sfera negli anni del dopoguerra, in seguito alla definitiva affermazione dell'industria culturale.

20 Ivi, quaderno 6, p. 734.

21 J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, op. cit., p. 209.

1.2. Per uno studio del caso italiano: stato della questione

Prima di applicare i concetti finora sviluppati in maniera più precisa alla storia della sfera pubblica letteraria in Italia, vogliamo procedere a un rapido esame degli studi esistenti sullo specifico caso italiano. Purtroppo la letteratura è scarsa. Stupisce in particolar modo come la sociologia italiana non si sia interessata al problema. A parte alcuni spunti di Giovanni Bechelloni, nei lontani anni '70²², che però rimangono generici e non approfondiscono il problema, essa non ha ripreso, come sarebbe potuto sembrare logico dopo la discussione, in sede di semiotica, sul significato e la storia della cultura di massa²³, l'interrogazione gramsciana sull'autonomia degli intellettuali tradizionali e delle loro concezioni estetiche e letterarie. Nei lavori di Bechelloni, resta insoddisfacente l'ipotesi di «costituzione di luoghi di lavoro specifici per gli intellettuali tradizionali - scrittori, artisti, scienziati ecc. - che mutano così il loro statuto»²⁴. Tale inquadramento teorico non è sufficientemente preciso per gli scopi della nostra indagine.

Nel campo della storia letteraria, va innanzitutto segnalato il volume di Edoardo Gennarini, *La società letteraria italiana*²⁵, che però non è uno studio organico e rigorosamente sociologico dei vari stadi dello sviluppo della sfera pubblica letteraria, bensì un insieme di spunti sulla storia della società letteraria dal Medioevo fino alla stagione sommarughiana²⁶. Spunti molto interessanti sulla nascita dell'industria culturale negli anni '30 e sui mutamenti della società letteraria nei primi anni '60 si trovano nel volume

-
- 22 G. Bechelloni, *La macchina culturale in Italia. Saggi e ricerche sul potere culturale*, Bologna, Il Mulino, 1974, specialmente le pp. 33-41, «Campo culturale e macchina culturale».
- 23 Documentata tra l'altro in U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Mursia, 1963.
- 24 G. Bechelloni, *La macchina culturale in Italia*, op. cit., p. 36.
- 25 E. Gennarini, *La società letteraria italiana (dalla Magna Curia al primo Novecento)*, Firenze, Sandron, 1971.
- 26 Questa carenza è anche stata rilevata da Carlo Pellegrini nella prefazione: «[...] Impresa nuova come concepimento, e nello stesso tempo anche coraggiosa, giacché l'autore stesso si rende conto ripetutamente che sorge il dubbio se si possa veramente parlare - almeno in certi periodi storici - in Italia di una vera e propria società letteraria, intesa proprio come comunità, o se si debba limitarsi a vedere come i vari scrittori reagiscono di fronte alla vita letteraria del tempo loro.» In: E. Gennarini, *La società letteraria italiana*, op. cit., *Introduzione*, p. 3.

di Nello Ajello, *Lo scrittore e il potere*²⁷. Le sue riflessioni sugli atteggiamenti degli autori di fronte ai mutamenti del giornalismo e dell'industria culturale non costituiscono però un'organica storia della moderna società letteraria italiana e del suo specifico significato culturale e sociale.

Un grande passo in avanti è stato fatto nella *Letteratura italiana* della casa editrice Einaudi, a cura di Alberto Asor Rosa²⁸. I contributi nei volumi *L'età contemporanea* e *Il letterato e le istituzioni*, riguardanti le problematiche di cui si interessa la nostra ricerca, sono più rigorosamente impostati con metodo sociologico e costituiscono un incontestabile progresso nella ricerca sull'argomento. Tuttavia, rimangono alcuni punti interrogativi: manca, innanzitutto, un filo conduttore nell'analisi del processo di trasformazione della sfera pubblica letteraria italiana, interpretata piuttosto in una visione di «macchina letteraria». Gli autori si interessano poco alla trasformazione della «sfera pubblica». Per quanto riguarda l'ultima tappa della storia dall'immediato dopoguerra ai primi anni '60, la presentazione rimane insoddisfacente, come ammettono gli stessi autori²⁹. I luoghi che in questa ricerca ci interessano, vengono trattati nel contributo di Alessandro Fontana e Jean-Louis Fournel, *Piazza, corte, salotto, caffè*³⁰, ma i due studiosi si limitano ad una storia che va fino alla Rivoluzione francese, accontentandosi della constatazione che la storia dei caffè politici ottocenteschi e dei caffè letterari novecenteschi «rimane comunque sostanzialmente da fare»³¹. Quanto ai salotti otto- e novecenteschi, il contributo non vi accenna nemmeno. Nonostante questi limiti, la *Letteratura italiana Einaudi* costituisce una grande sintesi della sociologia e storia della nostra letteratura, e rinverremo volentieri ai singoli contributi in essa contenuti proprio a causa del loro carattere sintetico.

27 N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, Bari, Laterza, 1974.

28 A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1983 ss., 15 voll.

29 Asor Rosa ipotizza la scomparsa della sfera pubblica letteraria dopo gli anni '60, ma senza fornire un'analisi storica e sociologica del fenomeno. Vedi A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, op. cit., vol. *L'età contemporanea*, pp. 467-468.

30 A. Fontana, J.-L. Fournel, *Piazza, corte, salotto, caffè*, in: *Letteratura italiana*, op. cit., vol. 6, *Le questioni*, pp. 635-686.

31 Ivi, p. 685.

1.3. Il caso italiano: modernizzazione tardiva e resistenze degli intellettuali tradizionali

Habermas e la sociologia a lui vicina hanno indagato soprattutto sulla storia dei paesi che erano loro meglio noti come la Francia o l'Inghilterra. L'Italia presenta, rispetto a quei casi-norma, alcuni aspetti particolari. Prima di tutto, essa è una «nazione tardiva», e questo fatto ebbe le sue conseguenze anche sulla situazione del mercato letterario del secondo '800. Nell'intervista concessa a Ugo Ojetti, Ruggiero Bonghi³² riassunse bene il problema:

Prima di tutto, le condizioni estrinseche le sono [alla letteratura italiana] veramente mortali: essa non riesce a passare le Alpi che rarissimamente e recentissimamente, e in Italia il suo compenso pecuniario è minimo per povertà e ignoranza di editori e sopra tutto per scarsezza di pubblico. Il pubblico da noi è scarso e vario così che pochi autori hanno fama in tutta Italia anche perché pochissimi riescono a scrivere in modo da essere inesi facilmente e universalmente.³³

L'esimio studioso e ministro della Pubblica Istruzione aveva già intuito, oltre al problema della tardiva unificazione linguistica, un'altra tra le cause dell'assenza di una letteratura «nazionale»: la mancanza di un pubblico borghese dai gusti più o meno omogenei, che non poteva rimanere senza conseguenze per l'attività letteraria di quel periodo. Ad una produzione estremamente elitistica e intellettualizzata da una parte³⁴, e letta, è il caso di dirlo, nei soli salotti, si oppone dall'altra il romanzo di appendice. Le

32 Le informazioni bio-bibliografiche sui personaggi menzionati si trovano, ove non è indispensabile per la comprensione diretta del testo, nell'*Appendice*, per non rendere troppo pesanti le note del testo.

33 Intervista con Ugo Ojetti in: *Alla scoperta dei letterati*, Milano, F.lli Dumolard, 1895. Citiamo dalla riedizione a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 250.

34 Già quarant'anni prima, il Bonghi aveva osservato sulla situazione dei letterati italiani: «Così chiusi, si sono ordinati da sé come a modo di casta: e non attingendo a quella, ch'io direi mente comune letteraria d'un popolo, non avendo coscienza dei nuovi bisogni delle menti moderne, scostando sempre più il loro stile dalla naturalezza, e la loro lingua da quella che sentivano parlare o che parlavano essi stessi, si sono in grandissima parte o persi in soggetti, per lo più inutili o gli [sic!] hanno trattati senza saper dar loro nessun interesse, ed hanno scritto quasi sempre, in una maniera insopportabile.» R. Bonghi, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, Roma, 1885, p. 15. [La prima edizione del testo fu pubblicata nella rivista fiorentina «Spettatore» nel 1855, con il titolo *Lettere critiche*.]

origini di quest'ultimo non sono italiane: abbondano, in quegli anni, le traduzioni di testi francesi³⁵. Ma presto anche autori italiani come Anton Giulio Barrili o Edmondo De Amicis, di cui si parlerà più avanti, avranno successi notevoli e verranno letti dal nascente pubblico di massa³⁶. Un pubblico culturalmente critico e capace di influire sui gusti delle masse non c'è. Gli «intellettuali» sono ancora uomini di cultura, di formazione eclettica, il cui prototipo è costituito da Giosuè Carducci. Quanto alla loro socievolezza, essa non è in nessun modo legata a luoghi specifici, poiché questi uomini non ne sentono il bisogno.

Solo dopo l'unificazione nasce una vera e propria sfera pubblica letteraria borghese, con la creazione di una, seppure embrionale, industria culturale e la modernizzazione della sfera dei salotti aristocratici che aveva caratterizzato l'Italia della prima metà dell'800. Possiamo illustrare questo sviluppo con l'esempio di Roma. La nascita di ambienti letterari nella città tiberina è legata alla crescita di una stampa e di un'editoria moderne, conseguente al trasferimento della capitale nel 1870. La prima forma di ritrovo mondano di un certo rilievo fu costituita, all'inizio degli anni '80, dai «saloni» dei grandi quotidiani, come ha ricordato Giuseppe Squarciapino nel suo fondamentale saggio sulla prima stagione mondana romana:

Eppure anche il movimento intellettuale sembrava proprio allora rinvigorito da un felice straordinario evento: l'Abruzzo nell'arte. Fu infatti, l'età d'oro del Michetti, del Barbella, del D'Annunzio, dello Scarfoglio, del Tosì. [...] Tutto questo Abruzzo, davvero gentile e forte, aveva allora il suo cenacolo naturale in quella brutta e simpatica sala del «Capitan Fracassa», che al pubblico era nota, o piuttosto ignota, sotto la pomposa designazione di *saloni gialli*.³⁷

Questi luoghi sono, tuttavia, frequentati da un pubblico che non è esclusivamente letterario, ma anche giornalistico, politico e più genericamente mondano. Per molti versi, i «saloni gialli» svolgono

35 Come già ricordato da Bruno Migliorini (*Storia della lingua italiana*, op. cit., p. 623). Recentemente, il mercato librario del secondo '800 e la presenza della letteratura d'appendice francese sono stati discussi nel contributo di Giovanni Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana*, in: A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, op. cit., vol. II, *Produzione e consumo*, pp. 687-739.

36 Un'analisi anche quantitativa di questo problema si trova nel contributo di G. Ragone. *La letteratura e il consumo: ...*, op. cit., alle pp. 725-739.

37 G. Squarciapino, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Milano, Einaudi, 1950, pp. 93-94.

funzioni analoghe a quelle dei circoli politici della stessa epoca³⁸. La vita letteraria romana cambia radicalmente durante gli anni 1881-1885, che vedono la fortuna della stampa del gruppo editoriale Sommaruga, e soprattutto della rivista «Cronaca bizantina». Numerose sono le innovazioni che Angelo Sommaruga introduce nell'editoria del tempo. Per la prima volta, un editore si serve dei propri mezzi di stampa al fine di diffondere per via della *réclame* i suoi prodotti. Nasce così la «Biblioteca Fracassa», i cui libri, a grosse tirature e con prezzi economici, sono offerti in regalo agli abbonati del quotidiano «Capitan Fracassa» e annunciati con una spettacolare campagna pubblicitaria³⁹. Negli stessi anni, Ferdinando Martini fonda il «Fanfulla della Domenica», primo supplemento letterario di un quotidiano politico, alla cui testa gli succederà poi Luigi Capuana⁴⁰. Il concorrente di questo supplemento è la «Domenica del Fracassa», che avrà però solo una breve vita negli anni 1884-1885, fino al fallimento dell'impresa sommaru-ghiana⁴¹. Anche questo avvenimento, accompagnato da uno scandalo clamoroso, non può più impedire che un nuovo tipo di editoria e di giornalismo letterario si vada imponendo⁴². Negli stessi anni nascono vari luoghi mondani in cui si ritrovano i giornalisti della stampa sommarughiana e più in genere il mondo letterario. La caotica e selvaggia stagione della «Roma bizantina» o «Roma gialla», che vide anche gli

38 L'istituzione del circolo è, nella storia italiana, un fenomeno di grande importanza. Dovremo, in un altro capitolo, definire la differenza tra questo e il salotto. (Vedi *infra*, p. 42). Sui circoli della Roma postunitaria, rinviamo a: *Storia di Roma*, dell'Istituto di studi romani, vol. XVI, F. Bartoccini, *Roma nell'Ottocento: il tramonto della «città sana», nascita di una capitale*, Bologna, Cappelli, 1985, pp. 633 ss.

39 G. Squarciapino, *Roma bizantina*, op. cit., pp. 304-306.

40 Sulla collaborazione di Capuana al «Fanfulla della domenica», vedi C. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita - amicizie - relazioni letterarie*, Minco, ed. «Biblioteca Capuana», 1954, pp. 271-280.

41 Vedi Carlo A. Madrignani, «*La domenica letteraria*» di F. Martini e di A. Sommaruga, Roma, Bulzoni, 1978.

42 Già alla fine dell'Ottocento, i giornali avevano l'abitudine di attirare i lettori con prestazioni che non avevano niente a che vedere con il prodotto stampato sulla carta, e i precursori degli odierni *gadgets* erano lotterie tra gli abbonati. Vedi A. Chierici, *Il quarto potere a Roma*, Roma, Voghera ed., 1905, pp. 28 ss.

esordi romani di Gabriele D'Annunzio⁴³, fu tuttavia di breve durata, come ha ricordato, molti anni dopo, Ugo Fleres:

[...] Dicevamo che i redattori dei vari giornali convenivano spesso di sera nella «sala gialla» del *Fracassa*, attratti da tre calamite: la musica, il giuoco, le burlle. Questo però avveniva nei primi tempi, l'età d'oro della stampa quotidiana romana, quando il nodo d'una polemica si tagliava spesso e volentieri, con una sciabolata, ma era raro che lo si inghiottisse o lo s'intrecciasse con altri nodi. Grado grado la bella cordialità sfumò; alle polemiche seguirono meno duelli, ma molti più rancori sotto sotto; i visitatori della «sala gialla» si ridussero sempre più di numero e d'importanza, e il *Fracassa*, perdendo man mano il carattere ospitale, franco, giovanilmente artistico, lasciò la sede sul Caffè del Parlamento dove ora sorge il Palazzetto della Rinascente, s'ingrandì, s'ammodernò, non fu più lui, non fu più nulla.⁴⁴

La stagione dei caffè letterari inizierà invece solo nei primi anni del nuovo secolo, come vedremo. La riorganizzazione della stampa e dell'editoria, nonché della produzione letteraria, richiede anche da parte del letterato una crescente specializzazione, e non più la vasta cultura generale e le qualità umane che avevano caratterizzato gli intellettuali della generazione precedente, che si erano ancora formati nell'attività letteraria come nella politica o nell'amministrazione pubblica, e che così avevano acquistato una

43 Ugo Fleres racconta come il poeta allora giovane e sconosciuto si presentò, un bel giorno, nella redazione del «Capitan Fracassa», dicendo - già tutto D'Annunzio - le sole parole: «Sono Gabriele D'Annunzio». (U. Fleres, *Il caleidoscopio di Uriel*, Roma, Dancisi, 1952, p. 115).

44 Ivi, p. 104.

forma di autorità derivata proprio da queste molteplici attività⁴⁵. Maria Jolanda Palazzolo ha giustamente sottolineato quanto fosse ancora eclettica quella generazione di letterati:

È una società coesa, che possiede un linguaggio culturale comune in cui si riconosce e che le singole specializzazioni non hanno ancora frantumato e sconvolto; può accadere così che l'uso di tecnicismi e di vocaboli specialistici sia condannato come disdicevole e poco educato, perché non consente la partecipazione ed il giudizio di tutti, non garantisce l'accesso all'informazione selezionando arbitrariamente il proprio pubblico.⁴⁶

La nuova generazione, quella degli scrittori che si sono formati dopo l'Unità, si distingue dalla precedente per una formazione spesso meno eclettica, talvolta universitaria, talvolta in larga misura autodidattica. Due casi emblematici e prototipi diversi di scrittori sono i siciliani Ugo Fleres, messinese d'origine e in larga misura autodidatta⁴⁷, e Luigi Pirandello, agrigentino, laureato nella nuova disciplina della filologia romanza, che allora rappresentava uno dei punti di spicco della cultura del positivismo scientifico⁴⁸. Se poi si tiene conto delle origini non più esclusivamente

45 Dobbiamo però evitare di cadere nella trappola che consiste nel concepire l'autorità di questi uomini come risultato di un processo di persuasione e di interazione comunicativa. La loro autorità derivava dalla posizione che essi assumevano anche nel campo intellettuale (giornalistico, universitario, scientifico, artistico, ecc.), ma non dal contenuto di queste azioni, come ha detto, in un classico saggio sul problema del concetto occidentale di autorità, Hannah Arendt: «Puisque l'autorité requiert toujours l'obéissance, on la prend souvent pour une forme de pouvoir ou de violence. Pourtant l'autorité exclut l'usage de moyens extérieurs de coercition; là où la force est employée, l'autorité proprement dite a échoué. L'autorité, d'autre part, est incompatible avec la persuasion qui présuppose l'égalité et opère par un processus d'argumentation. Là où on a recours à des arguments, l'autorité est toujours laissée de côté.» (H. Arendt, *Qu'est-ce que l'autorité?* in: *Idem, La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 123). La comprensione di cosa sia stata l'autorità del letterato tardo-ottocentesco sarà importante per capire la satira di alcuni testi del primo '900 su questo tipo di intellettuale risorgimentale. Solo la perdita di autorità che esso subisce, a causa del cambiato ruolo del letterato nella società, rende possibile la satira su quei personaggi.

46 M. J. Palazzolo, *Il salotto di cultura...*, op. cit., p. 51.

47 Già l'autore di un compendio di illustri siciliani, alla fine dell'800, insiste su quest'aspetto della formazione del Fleres, considerandola un fatto ormai eccezionale: G. G. Desti-Boratta, *Studi storico-critici sui poeti e verseggiatori e sulle poetesse di Sicilia del secolo decimono*, Acireale, Ragonisi, 1892, pp. 132-133.

48 Sulla nascita della filologia romanza e della cultura scientifica con essa collegata, vedi G. Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, Il Mulino, 1990, specialmente le pp. 147-246.

aristocratiche o alto-borghesi degli intellettuali della nuova generazione, e del fatto che la formazione più specializzata li priva della possibilità di occupare gli alti gradi della pubblica amministrazione grazie ai soli meriti culturali, si capisce perché le loro scelte di sociabilità sono diverse. Anche sotto questo profilo è tipico il caso di Pirandello e Fleres, che non frequentavano più con assiduità le case dell'aristocrazia, ma si solevano ritrovare nelle mura delle proprie case con gli amici letterati, «che il proprio onesto lavoro mai facevano sconfinare dai limiti di una coscienza piccolo-borghese e demistificatrice» come ha scritto Alfredo Barbina⁴⁹. Su questo gruppo, che aveva come figura paterna Luigi Capuana, e che si riuniva talvolta anche a casa del grande scrittore⁵⁰, avremo occasione di tornare nel corso di questa ricerca.

Dunque i letterati sono ormai costretti al lavoro dipendente. Una possibilità di guadagno è, per molti di loro, l'insegnamento medio e superiore, e questo tipo di attività ha per conseguenza un accrescimento del processo di specializzazione, ma anche e soprattutto un cambiamento di coscienza dei letterati sulla propria posizione sociale, che rimarrà in posizioni subalterne. Basti pensare ad autori come Alfredo Panzini, professore liceale per una lunga vita di letterato, o Giovanni Pascoli, che ebbe la cattedra universitaria solo dopo una lunga e faticosa carriera di insegnante liceale. A questo proposito, non possiamo non ricordare l'attività di Pirandello svolta presso il Magistero femminile di Roma. È noto che quella cattedra vide passare molti scrittori: su di essa si sono succeduti nell'insegnamento Capuana, Navarro, Pirandello, Ugo Fleres e Giustino Ferri, spesso grazie a favori ministeriali, sebbene poi gli stessi autori si lamentassero delle dure condizioni di lavoro e degli stipendi affatto remunerativi⁵¹.

49 A. Barbina (a cura di), *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni, 1984.

50 Sul cenacolo di Capuana negli anni 1888-1901, vedi C. Di Blasi, *Luigi Capuana...*, op. cit., pp. 382-386. Sui rapporti tra Pirandello e Capuana, rinviamo a P. M. Sipala, *Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974.

51 Per quanto riguarda la situazione professionale di Pirandello, rinviamo alla biografia di Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino, 1968, pp. 240-246, nonché al libro di Salvatore Comes, *Scrittori in cattedra*, Firenze, Olschky ed., 1976, e al saggio di Tommaso Riggio, *Pirandello, Capuana e Navarro docenti al Magistero femminile di Roma*, Palermo, Edizioni de La Voce di Sambuca, 1984.

Nei primi anni del nuovo secolo cambia anche il carattere della stampa e con esso il modo di diffusione della letteratura e dei gusti letterari: con la nascita della «Terza pagina», ovvero della pagina culturale affidata allo scrittore, e di un vero e proprio giornalismo letterario, aumentano notevolmente le possibilità di divulgazione della letteratura⁵². Essa è tuttavia, in questo stadio, ancora in larga misura legata al giornalismo. La collaborazione degli scrittori non solo alla «Terza pagina», ma anche al giornalismo tanto politico quanto letterario-mondano, assicura al ceto intellettuale una sufficiente omogeneità, che gli consente di costituirsi come entità autonoma rispetto agli altri settori della società. Basterà ricordare, a questo proposito, il ruolo di letterati come Ugo Ojetti o Alberto Bergamini, capaci di influire sul giornalismo e di creare modelli di scrittura giornalistica che garantissero una presenza della letteratura nel dibattito culturale. Il primo è noto oggi soprattutto per le sue interviste ai letterati⁵³, che costituiscono l'introduzione del genere stesso nel giornalismo italiano, e per la sua attività al «Corriere della Sera». Il secondo, direttore del «Giornale d'Italia», ha creato quella particolarità tutta italiana che è la «Terza pagina». In un recente contributo sull'argomento, Isabella Nardi scrive giustamente:

Peraltro, se è vero, [...] che il «modello della terza pagina» finirà per spingere il giornalismo italiano in direzione opposta ai grandi modelli del giornalismo europeo, (il giornalismo d'informazione e il giornalismo popolare), è altresì innegabile che la migliore terza pagina, quella siglata da Ojetti, Borgese, Barzini e ancora da Cecchi, Buzzati, Montale, Emanuelli, Piovene stesso, ebbe il merito non disprezzabile di dar vita ad una strategia di comunicazione capace di simulare il lettore ad una partecipazione critica o almeno ad una lettura attenta e ad una rilettura, laddove la comunicazione giornalistica in sé, con la sua estrema economia narrativa (nella costruzione dei personaggi e negli automatismi del racconto) limitava fortemente la partecipazione del lettore al solo processo referenziale, in un'illusione di obiettività senza intermediazioni.⁵⁴

La particolare forza degli intellettuali nell'imporsi, attraverso la scrittura giornalistica, come protagonisti nella comunicazione con i lettori, è una condizione indispensabile per il ruolo di rilievo della sfera pubblica

52 Vedi il saggio di Alessandra Briganti, *Intellettuali e cultura tra '800 e '900. Nascita e storia della Terza pagina*, Padova, Liviana, 1972.

53 Raccolte nel volume *Alla scoperta dei letterati*, Milano, F.lli Dumolard, 1895. Abbiamo già citato l'intervista con Ruggiero Bonghi.

54 I. Nardi, *Verso la Terza pagina*, in: *Terza pagina, la stampa quotidiana e la cultura*, a cura di A. Neiger, Trento, Quadrato Magico ed., 1994, pp. 98-99.

letteraria osservabile nell'Italia dell'inizio del '900. La grande importanza degli ambienti letterari nei primi vent'anni del secolo si spiega anche con questo particolare sviluppo dei canali di comunicazione tra autori e pubblico. Tuttavia, e in apparente contraddizione con il potere critico degli intellettuali, la situazione materiale di molti di loro rimane precaria⁵⁵. Questo paradosso si spiega tra l'altro con la maggiore disponibilità, rispetto ad altri paesi, di un potenziale di personale giornalistico-letterario, di formazione umanistica, economicamente debole e in cerca di situazione lavorativa stabile, che sarebbe bastato integrare nelle strutture di produzione del giornalismo e della comunicazione di massa. Tale situazione si osserva sin dalla fine dell'800⁵⁶. Non va dimenticato che, secondo uno studio di quel periodo, il numero di scrittori che vivevano del solo reddito delle proprie opere non superava la ventina⁵⁷, e che la maggior parte dei letterati aveva dunque bisogno di un'attività retribuita nel campo

55 Abbiamo trovato uno studio della fine del secolo, il cui autore è molto esplicito quanto alla situazione materiale dei letterati: «Mais la condition économique des journalistes italiens n'est pas en rapport avec leur position sociale. Ils sont bien loin des beaux appointements que touchent leurs confrères anglais et français. Il est vrai que les directeurs de cinq ou six journaux à grand tirage, et qui ne participent pas aux bénéfices, gagnent de 12 à 20 mille lires par an, et que les rédacteurs en chef des mêmes grands journaux touchent de 6 à 8 mille lires. Mais les autres rédacteurs ordinaires ont à peine 150, 200 et 250 lires; les reporters de 70 à 100 lires. Les grands écrivains reçoivent quelquefois de 60 à 80 lires par article, mais le tarif général est de 10 centimes la ligne. Les grandes revues (nous ne parlons pas des petites, dont le personnel travaille pour la seule gloire) payent, eu égard à l'importance du travail, beaucoup moins que les journaux, faute de fonds. Un article d'un écrivain de premier ordre ne se paye jamais plus de 80 à 100 lires. Dans ces conditions, il ne faut pas s'étonner du bas niveau économique des journalistes, dont la réputation morale aussi a été atteinte par l'infiltration de publicistes maîtres chanteurs.» R. Paolucci De' Calboli, *Les prolétaires intellectuels en Italie*, in: «Revue des Revues», nov.-déc. 1898, p. 468.

56 Già nel 1896, il professore di statistica all'Università di Torino, Gaetano Ferroglio, aveva rilevato il maggior numero di laureati rispetto ad altri paesi, e la sproporzione tra questo numero e quello dei posti disponibili nell'amministrazione statale: G. Ferroglio, *Sul proletariato accademico*, in: «Riforma sociale», Torino, ottobre 1896.

57 R. Paolucci De' Calboli, *Les prolétaires intellectuels en Italie*, op. cit., p. 467.

del giornalismo⁵⁸ o dell'insegnamento. L'esubero di laureati era particolarmente forte nelle province del Mezzogiorno, con notevoli conseguenze sul numero dei meridionali anche tra i giornalisti e letterati nella capitale⁵⁹. La nostra scelta di occuparci prevalentemente di quattro romanzieri siciliani, che rappresentano inoltre quattro casi tipici di percorsi di intellettuali del Sud, trova perciò anche una giustificazione in questi dati sociologici, che non cambieranno fundamentalmente durante tutto il primo '900. L'esistenza di una «piccola borghesia intellettuale», prevalentemente meridionale, che si presta volentieri all'integrazione nella nascente industria culturale o nelle strutture della burocrazia statale, viene già denunciata nell'Italia giolittiana⁶⁰. Ovviamente, tale situazione sarà favorevole agli interessi di un regime totalitario quale il fascismo, ma già sin dall'inizio del secolo nuovo si osserva un lento processo di modernizzazione delle istituzioni culturali e di integrazione dei letterati.

-
- 58 Nei suoi ricordi, sui quali avremo modo di tornare, lo scrittore Lucio D'Ambra ha descritto le misere condizioni di molti scrittori costretti a vendere alla giornata articoli ai giornali per sopravvivere. In un capitolo dal titolo programmatico *Martiri dei cinquanta articoli al mese*, l'autore ricorda: «Scrivevano, scrivevano, quanto scrivevano, questi scrittori... E qualcuno li rimproverava di troppa fecondità e li consigliava a lavorare di meno... Cari! Lavorare di meno! Ma che cosa credevate che guadagnasse allora in Italia un articolista di buon nome quando avesse spremuto dalla sua intelligenza e anche dalle sue energie fisiche, una trentina di scritti al mese, cioè uno al giorno, articoli d'ogni genere, d'ogni tipo e d'ogni misera, novelle e racconti, interviste e varietà? Quelle poche centinaia di lire che, in una città come Roma, come Milano o come Napoli, bastavano appena alla vita mediocre d'una famiglia non numerosa.» L. D'Ambra, *Viaggio a furia di remi*, Milano, Corbaccio, 1929, p. 337.
- 59 Sulla trasformazione della manodopera intellettuale sin dagli ultimi anni dell'era Giolitti, alcune idee fondamentali sono state indicate da Romano Lupertini, *La condizione sociale degli intellettuali e le riviste politico-culturali*, in: Idem, *Il Novecento, apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.
- 60 Sul recupero del ceto intellettuale meridionale già da parte di Giolitti, rimane fondamentale l'articolo di Gaetano Salvemini, *La piccola borghesia intellettuale nel Mezzogiorno d'Italia*, in: «La Voce», 16 marzo 1911; poi in: *La Questione meridionale*, Biblioteca della «Voce», Firenze, 1912, pp. 87-97; ora in: G. Salvemini, *Scritti sulla questione meridionale*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 410-414. («Le opere di Gaetano Salvemini»). Ma già R. Paolucci De' Calboli, *Les prolétaires intellectuels en Italie*, op. cit., p. 470, aveva insistito sulla maggiore disponibilità di manodopera intellettuale nel Meridione.

Gli anni della guerra 1915-1918 segnano una temporanea interruzione di questo processo. I tempi sono difficili per gli scrittori. La produzione letteraria vede ridursi lo spazio di pubblicazione, specialmente sulla stampa. Anche Pirandello conobbe questo problema, com'è stato ricordato di recente da Paola Casella:

Da questo momento [1909] fornì al «Corriere della Sera», quasi in esclusiva, le sue novelle, finché nell'agosto 1914 il giornale sopprime di fatto la pubblicazione di articoli letterari a causa della guerra, interrompendo bruscamente la stampa fino allora mensile di sue novelle. L'autore continuò però ad inviare, con la solita frequenza fino ai primi mesi del 1915 e poi in modo più saltuario, le sue novelle al giornale milanese; talune furono rifiutate (come *Ieri e oggi*), altre giacquero per due o tre anni presso la redazione prima d'esser restituite, su richiesta, all'autore (*Menire il cuore soffriva*, *La cattura*). Solo quattro uscirono in quegli anni dalle rotative di via Solferino, ma non sul quotidiano, bensì sul mensile «La lettura»: [...] La situazione era delicata, perché, pur non avendo in sostanza lo sbocco del «Corriere della Sera», Pirandello ne restava collaboratore ed era perciò legato all'esclusiva della sua firma.⁶¹

Quello dell'autore di Agrigento non è un caso isolato. Come risulta dalle lettere da noi riprodotte nell'*Appendice*, anche Rosso di San Secondo dovette fare, durante gli anni della guerra, parecchi sforzi per poter pubblicare nel mensile del «Corriere della Sera».

Un esperimento molto significativo, ma di breve durata, è nel 1918 il tentativo del quotidiano romano «Il Messaggero» di creare un supplemento domenicale di letteratura e di arti, con i quattro redattori Pirandello, Rosso di San Secondo, Federigo Tozzi e Orio Vergani, che attirarono tra i collaboratori tra l'altro Ugo Fleres e Giovanni Gentile. Tra le innovazioni di questo modello di giornalismo letterario moderno e di alto livello, dobbiamo menzionare l'esistenza di una pagina cinematografica, ma anche di articoli sulla situazione economica degli scrittori e su problemi come quello dei diritti d'autore. (Celebre la polemica tra Pirandello e Sabatino Lopez su quest'ultima questione⁶².) Tale formula ibrida tra giornale di

61 P. Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle Novelle per un anno, saggi e bibliografia della critica*, Ravenna. Longo ed., 1997, p. 40.

62 Il Pirandello aveva aperto le ostilità nei confronti di Lopez con un articolo intitolato *Per una diminuzione dei diritti d'autore*, in: «Il Messaggero della domenica», del 27 agosto 1918, e la polemica proseguì fino al 15 settembre 1918.

categoria degli scrittori e elzeviro per il grande pubblico non regge, e il «Messaggero della domenica» sparisce già un anno dopo la sua nascita⁶³.

Con il fascismo, il processo di modernizzazione si accelera. Sin dall'inizio, il nuovo regime dà una notevole spinta alla specializzazione degli intellettuali e al loro inserimento nelle strutture dell'industria culturale. La problematica non si riduce tuttavia, e non si vuole ridurre in queste pagine, a constatare l'esistenza di una politica di repressione del fascismo nei confronti delle parti più critiche del mondo letterario (che pure c'è stata). In realtà, la politica culturale del regime mussoliniano si inserisce nella logica del processo, già iniziato e comunque inarrestabile, di trasformazione del paese verso un tipo di società di massa più avanzato, con la conseguente nascita di un'industria culturale. Tale cambiamento sta alle radici della scomparsa di una sfera pubblica letteraria non più adeguata alle esigenze dell'industria culturale modernizzata, indipendentemente dalla forma politico-giuridica del regime che promuove queste trasformazioni. Ovviamente, il fascismo ha strumentalizzato questo processo per i suoi scopi. Sin dall'inizio, la tendenza va verso una più acuta specializzazione degli intellettuali, poiché è chiara ai nuovi dirigenti la necessità di crearsi una categoria di «intellettuali di regime», integrati nell'industria culturale che deve fare da cinghia di trasmissione tra la politica culturale ufficiale e il grande pubblico. L'integrazione degli intellettuali nella propaganda del regime viene anche accompagnata da una certa repressione, non ugualmente rigida in tutti i settori della cultura. Alberto Asor Rosa ha giustamente ricordato l'elasticità della politica culturale del fascismo nei confronti della letteratura di *élite*, al contrario del rigoroso controllo cui sottostavano operazioni culturali di maggiore impatto come il cinema:

[...] Nei confronti di questa letteratura, salvo alcune precisazioni [...], si verifica quella elasticità dell'organizzazione culturale fascista che forse è, tutto sommato, l'aspetto predominante del rapporto tra fascismo e cultura, o per meglio dire di quel tentativo di organizzazione che il fascismo fa della cultura italiana, limitandosi, a me sembra, a

63 All'interno della crescente industria culturale, il «Messaggero della domenica» era però sin dall'inizio un fenomeno marginale. Scrive Orio Vergani: «Avevo trovato un pane, in una stanzetta della vecchia redazione del *Messaggero* in via del Bufalo, dove si compilava ogni settimana il *Messaggero della domenica*, stampato su carta verdolina, che, come organo strettamente letterario, era considerato, dai redattori del quotidiano, una specie di inutile settimanale fatto da Ire o quattro matti per poche migliaia di matti.» (O. Vergani, *Ricordi di ieri mattina*, Milano, Rizzoli, 1958, p. 224).

tentare più un incasellamento dentro i luoghi specifici di produzione letteraria, artistica e culturale degli operatori interessati ai diversi settori, che non una vera e propria intrusione di carattere ideologico, la quale si verifica soprattutto ad opera dei dissidenti dell'ala sinistra del fascismo. [...]⁶⁴

Questa politica culturale avrà come conseguenza un profondo rovesciamento del sistema della stampa. Gli autori del capitolo sul giornalismo nella *Letteratura italiana Einaudi* ricordano giustamente:

È di fondamentale importanza notare a questo punto che proprio durante il regime fascista si sviluppano in modo vistoso una trattatistica sul giornalismo, un volume di indicazioni teoriche ed operative, un apparato didattico e professionale (che viene anche inserito nella struttura universitaria). Le figure dominanti furono Paolo Orano, Carlo Barbieri e Francesco Fattorello, veri prototipi dello specialista in giornalismo, anche se tra loro diversi: più ideologo il primo, tecnico il secondo e letterario il terzo.⁶⁵

Anche misure organizzative contribuiscono alla definizione di un profilo più preciso della professione di giornalista, come la creazione di una cassa di pensione per i dipendenti della stampa e soprattutto l'introduzione dell'albo dei giornalisti, strumento di controllo indispensabile per il nuovo regime⁶⁶. Nello stesso tempo, l'emergere di una classe di scrittori-redattori con stipendio fisso o quantomeno beneficiari di una collaborazione regolare e a lungo termine, migliora sostanzialmente la situazione materiale di molti letterati. Tra gli autori di cui ci interesseremo in questo lavoro, sono significativi i casi di Ercole Patti, assunto ancora giovane come reporter dalla «Gazzetta del popolo»⁶⁷, e di Vitaliano Brancati, che pubblica sin dall'inizio degli anni '30 sulle riviste «Critica fascista» e «Lavoro fascista», nonché sul quotidiano «Popolo di Sicilia»⁶⁸. Glauco

64 A. Asor Rosa, *L'impegno e un'ideologia della letteratura nell'Italia fascista*, in: «Quaderni storici», n. 34, gen.-apr. 1977, pp. 107-123. Che vi fossero delle forze, seppure minoritarie, all'interno del partito fascista, che spingevano in direzione di una vera e propria penetrazione ideologica, come scrive Asor Rosa, è infatti incontestabile. Vedi gli articoli di Cornelio di Marzio e Ugo Manunta in: «Critica fascista», 7/15 marzo 1931.

65 A. Abruzzese, I. Panico, *Giornale e giornalismo*, in: *Letteratura italiana*, op. cit., vol. II, *Produzione e consumo*, p. 795.

66 Vedi a questo proposito *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, (a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia), Bari, Laterza, 1977, vol. IV, pp. 209-221.

67 Vedi la sua autobiografia *Roma amara e dolce*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 53-89.

68 Quest'ultimo era nato dalla fusione tra il «Giornale dell'isola» di Catania e il «Corriere di Sicilia» di Palermo, avvenuta per opera del fascismo.

Licata ha riassunto il problema dei rapporti tra i giovani intellettuali e il regime in questi termini:

Il caso dello scrittore siciliano [Brancati] è esemplare perché dimostra come, fra la guerra d'Etiopia e quella di Spagna, il regime, e spesso Mussolini personalmente, mirasse a catturare i giovani intellettuali e mirasse a sistemarli, spesso prescindendo dall'affidamento politico se il fine era di preparare un «ricambio». Anche di Brancati, come di Montanelli e di altri, si interessò personalmente il Duce, il quale procurava a questi giovani, quasi tutti «gufini», ossia universitari, appannaggi di collaborazione a «Gerarchia», al «Tevere», a «Lavoro fascista», al «Popolo d'Italia» alla redazione dell'Enciclopedia Treccani, e perfino al «Corriere della Sera».⁶⁹

La politica di strumentalizzazione degli intellettuali al servizio del nuovo potere viene applicata in modo ora morbido, ora più duro, ma trasforma comunque, sin dalla metà degli anni '20, profondamente il mondo letterario.

Un'altra importante innovazione è costituita dalla crescita dell'industria cinematografica, e dal ruolo dei letterati in questo processo. Basti ricordare le collaborazioni cine-matografiche di Pirandello, che non solo vide molte sue opere trasformate in film, ma che scriveva anche sceneggiature cinematografiche⁷⁰. L'integrazione degli scrittori nella macchina di produzione cinematografica si accentua sin dagli anni '30, e non possiamo non ricordare la posizione e il ruolo assunti da autori come Emilio Cecchi, nominato nel 1932 direttore della CINES, una delle più importanti case cinematografiche, o Mario Soldati, sin dal 1931 regista di parecchi film per la stessa casa⁷¹. Tra le produzioni più significative di quest'ultimo possiamo menzionare *Quartieri alti* (1943), tratto dal libro omonimo di Ercole Patti (il quale collabora anche alla sceneggiatura), e *Piccolo mondo antico* (1941), tratto dal romanzo di Fogazzaro e sceneggiato da Mario Bonfantini, Emilio Cecchi e Alberto Lattuada. Proprio queste produzioni annunciano però già la tendenza verso una crescente specializzazione degli intellettuali, paragonabile a quanto avvenuto nel campo della stampa. Gianni Rondolino nota, nella sua *Storia del cinema*, un'accelerazione del processo negli anni '30:

69 G. Licata, *Storia del «Corriere della Sera»*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 175.

70 Su questo aspetto dell'attività di Pirandello, rinviamo a G. Giudice, *Luigi Pirandello*, op. cit., pp. 510-520, nonché a F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991.

71 L'autore torinese ha scritto, su questo suo percorso professionale, il romanzo autobiografico *Le due città* (Milano, Garzanti, 1964) e il volume diaristico *Un regista al cinema* (Ivi, 1973).

Proprio in quegli anni, d'altronde, la politica cinematografica del regime era stata affidata a una apposita Direzione Generale e, accanto alla costruzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, una scuola che doveva sfornare le nuove leve del cinema italiano - registi, attori, tecnici -, fu inaugurata, proprio nel 1937, Cinecittà, il grande complesso di studi cinematografici alla periferia di Roma.⁷²

Soprattutto il ruolo del Centro Sperimentale di Cinematografia non va sottovalutato. È in questa scuola che si formano i più importanti registi del neorealismo, come Luigi Zampa, Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, ma anche importanti attori come Clara Calamai e Alida Valli⁷³. Le basi per il cinema di alta qualità del neorealismo vengono gettate in questo luogo di formazione voluto dal regime fascista.

La tendenza verso una crescente apatia politica degli intellettuali viene facilitata, da una parte, dall'incontestabile miglioramento della situazione professionale di molti di loro, dall'altra però anche da una certa repressione nei confronti del mondo letterario. Non è un caso che la chiusura dei principali caffè letterari non solo di Roma o Milano, ma anche il decadimento e la chiusura di quelli di una città di provincia come Catania, fosse un fenomeno dei primi anni del periodo fascista⁷⁴, contemporaneamente allo sviluppo del giornalismo letterario sui grandi quotidiani e alla nascita di un'industria culturale. Il ventennio segna il passaggio definitivo da un mondo letterario tardo-borghese all'industria culturale e alla cultura di massa di tipo moderno.

Tale processo raggiunge rapidamente un grado di sviluppo più avanzato, e con mezzi tecnici nuovi, dopo la seconda guerra mondiale, integrando in maniera finora sconosciuta i letterati in un tipo di produzione reso sempre più efficace dal «fordismo letterario» dell'industria culturale. Tra i nuovi tipi di collaborazione letteraria occupa un posto particolarmente importante la produzione cinematografica. All'interno di quest'ultima, lo scrittore produce la sceneggiatura, lasciando poi mano libera al regista che

72 G. Rondolino, *Storia del cinema*, Torino, UTET, 1988, pp. 359-365.

73 Vedi il capitolo *Una piccola oasi di libertà: il Centro Sperimentale di Cinematografia* nel volume di Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991, pp. 188-190.

74 Come documenteremo *infra*.

la trasforma in un film⁷⁵. L'autore utilizza, in questo caso, la sua capacità di scrittura per fare un altro mestiere, quello di sceneggiatore, producendo un testo che è soltanto materia prima per un'altra forma di espressione artistica. Mentre egli si trova dunque in una posizione subalterna allo stesso titolo degli altri «artigiani» - il compositore della colonna sonora, i cameramen, gli attori ecc. - il vero artista è il regista. Ennio Flaiano ha osservato, a questo proposito:

[...] Il regista-romanziero utilizza insomma la collaborazione di uno stato-maggiore e di una troupe.⁷⁶

Famose sceneggiature di grandi scrittori sono quella di Vitaliano Brancati per *Viaggio in Italia* (1953) di Roberto Rossellini, o quella di Tullio Pinelli e Ennio Flaiano per *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini. Di quest'ultimo film ci occuperemo alla fine della nostra ricerca.

Ma anche un altro tipo di creazione cinematografica è possibile: l'adattamento cinematografico di un testo letterario. Il fenomeno esiste sin dagli anni '20, e occupa un posto di rilievo nella produzione cinematografica del dopoguerra. Basti ricordare alcuni film tratti da testi degli autori che ci interessano: *Il bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini, tratto dall'omonimo romanzo di Brancati, e *Un bellissimo novembre* (1971) dello stesso regista, da un romanzo di Ercole Patti. Anche dai due libri di Brancati e di Patti di cui ci occuperemo in questo studio, sono stati tratti dei film: *Paolo il caldo* (1974) di Marco Vicario, sceneggiatura del regista, e *Un amore a Roma*, (1960) di Dino Risi, sceneggiato da Ennio Flaiano e dallo stesso Patti, che vi figura anche come comparsa. In questi casi, è il testo letterario a fornire allo sceneggiatore - che può essere uno scrittore di

75 Una discussione di questa problematica è il contributo di Sergio Grmek Germani, *Il lavoro di sceneggiatura*, in: *Il cinema degli anni '50*, a cura di Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio ed., 1979, pp. 196-201. Vedi anche G. P. Brunetta, *Il mestiere dello sceneggiatore*, in: *Idem, Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1932, pp. 264-303.

76 Intervista per la televisione con Carlo Mazzarella, 1959 o 1960, ora riprodotta in: E. Flaiano, *Opere*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. 1196.

chiara fama⁷⁷, ma non sempre lo è - l'ispirazione per la produzione della sua «materia prima».

Anche il giornalismo non sarà più quello che era prima del ventennio, e diventa gradualmente un campo a parte, appannaggio dei soli giornalisti di mestiere, nel quale i letterati vengono tollerati per collaborazioni puntuali, ma senza grandi possibilità di imporsi con concetti propri o idee nuove, incapaci di dominare la pubblica discussione estetico-letteraria. Questa osservazione vale soprattutto per la stampa quotidiana. Si va imponendo il modello del «reporter», specializzato in un solo genere di giornalismo, e talvolta addirittura portatore delle sole informazioni che il redattore trasforma poi in testo⁷⁸. Tra i pochi luoghi in cui i letterati si possono imporre con idee e concetti propri, possiamo menzionare alcune riviste come «Il Mondo» di Mario Pannunzio e la «Fiera letteraria» di Vincenzo Cardarelli⁷⁹. Queste continuano ad assumere un discreto ruolo nella vita letteraria, ma con sempre crescenti problemi, che porteranno, tra l'altro, alla chiusura del «Mondo» nel 1966. Un ultimo tentativo di creare una stampa di massa alla quale i letterati possano imporre il loro marchio, si può rintracciare in alcuni settimanali illustrati come «Tempo» o «L'Europeo», che affiancano alle regolari collaborazioni di scrittori,

77 Un caso di sceneggiatore «di professione» è quello di Cesare Zavattini, la cui fama riposa indubbiamente più sulle sue collaborazioni cinematografiche che non sulle altre, pur numerose e valide, attività letterarie. Per una più ampia conoscenza del problema, si consiglia come migliore sintesi l'opera di Freddy Buache, *Le cinéma italien, 1945-1990*, Lausanne, éditions L'Age d'homme, 1992, che indica tutte le collaborazioni di scrittori per le sceneggiature.

78 Una recente analisi di questo processo nella redazione del «Corriere della Sera» è l'articolo di Gaetano Afeltra, *Milano, dei delitti e delle pene in via Solferino*, in: «Corriere della Sera», 7 febbraio 1997.

79 La «Fiera letteraria», un'antica rivista, aveva cambiato titolo nel 1929, per diventare «Italia letteraria». Nel 1936, anche questa cessò le pubblicazioni per diventare una testata completamente allineata sulla linea del regime, con il titolo «Meridiano di Roma». Nel 1946, un comitato di redazione di cui facevano parte tra l'altro Corrado Alvaro e Emilio Cecchi, riprese la rivista. Significativi i periodi di direzione di Vincenzo Cardarelli (1949-1955) e Diego Fabbri (1955-1966). Nel 1971, la «Fiera letteraria» sparì definitivamente.

recensioni cinematografiche e dibattiti culturali⁸⁰, articoli più leggeri di varia mondanità, *reportages* e l'immane romanzetto d'appendice. In questo tipo di giornale, i letterati possono ancora far sentire la propria voce nel coro dei commentatori politico-culturali dell'immediato dopoguerra, ma solo per pochi anni. Già all'inizio degli anni '50, i settimanali illustrati saranno profondamente trasformati, e l'influenza degli scrittori sul carattere di queste testate si limiterà alla sola pagina letteraria.

La discussione e la formazione dei gusti letterari che influiranno su quelli del pubblico, come la critica letteraria, hanno luogo, tuttavia, già sin dagli anni '50 all'interno di altre istituzioni, meno informali e più efficaci per quanto riguarda la possibilità di una diretta comunicazione con la massa del pubblico. Su questo cambiamento nella struttura della sfera pubblica borghese osserva giustamente Habermas:

È vero che la commercializzazione dei beni culturali era stata anche in passato il presupposto del dibattito delle idee il quale però era esente, fondamentalmente, dai rapporti di scambio, restava il centro proprio di quella sfera all'interno della quale i proprietari desideravano incontrarsi come «uomini» e soltanto in quella veste. [...] Oggi anche la conversazione in quanto tale viene amministrata: conversazioni professionali dalla cattedra, dibattiti, round table shows - il dibattito dei privati diventa un numero di repertorio delle stars radio-televisive, ha successo di cassetta e assume la forma di merce anche nei convegni cui ciascuno può «partecipare». La discussione, inserita nella sfera degli affari, si formalizza. [...]»⁸¹

Il mutato ruolo degli ambienti letterari degli anni '50 è dunque ancora una volta da vedere in un rapporto dialettico con lo sviluppo di una sempre più potente industria culturale. Più il progresso tecnologico si va sviluppando, più diventa evidente che la sfera pubblica letteraria è ormai un anacronismo. Quel che prima è stato diletto del «pubblico culturalmente

80 Caratteristica di questo clima letterario e giornalistico, ad esempio, la polemica sul filocomunismo degli intellettuali che oppose, durante il primo semestre del 1947, Massimo Bontempelli e Vitaliano Brancati sulle colonne del settimanale «Tempo», ciascuno nel quadro della propria rubrica - *Colloqui con Bontempelli* per il primo, *Diario romano* per il secondo - come tribuna pubblica. Il caso di Brancati è caratteristico: dal 1947 fino alla morte, l'autore catanese teneva la sua rubrica sulle pagine del «Tempo» illustrato, con un'interruzione tra il settembre del 1947 e il settembre del 1948, che lo vide collaborare al quotidiano «Il tempo», con una rubrica di cizeviri intitolata *Asterischi*. Tra gli altri giornali illustrati, «L'Europeo» accolse tra i suoi collaboratori Ercole Patti (con una rubrica di *Consigli cinematografici*) e Emilio Cecchi (con i *Consigli librari*).

81 J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, op. cit., p. 197.

critico», cioè la discussione nel salotto, nel caffè o in altri luoghi specifici di ritrovo degli intellettuali, diventa un fatto senza alcun significato culturale, oppure prende un carattere istituzionale, integrato pienamente nel processo di produzione letteraria.

In questa logica si inserisce anche lo sviluppo di un'altra importante innovazione nella società letteraria italiana dell'immediato dopoguerra: i premi letterari, diventati un fenomeno importante dopo la seconda guerra mondiale. (Il Premio Bagutta, istituito nel 1927 nell'omonimo caffè letterario a Milano, e il Viareggio, creato nel 1929, sono eccezioni. La stragrande maggioranza dei premi letterari è degli anni postbellici⁸².) Il più famoso di tutti, il Premio Strega, risale infatti al 1947. Com'è noto, questo prestigioso concorso nacque nel salotto di Maria e Goffredo Bellonci, e coinvolse un amico dei Bellonci e amante della letteratura, Guido Alberti, produttore del liquore «Strega»⁸³. Ma proprio la storia dello Strega è un esempio che mostra bene come vada perdendosi una sfera al cui centro stavano una volta gli stessi letterati, liberi da pressioni di tipo editoriale o politico, perché non ci sono più le condizioni che permettano loro di imporre le proprie scelte culturali in mezzo a un ambiente di letterati e non-letterati. La stessa fondatrice, Maria Bellonci, è del resto cosciente di questo problema quando ricorda, nel suo libro sul Premio Strega, che le intenzioni dei fondatori non erano state quelle:

Quando ascolto certuni impancarsi a criticare dall'alto alcuni nomi che sono tra quelli dei nostri votanti giudicandoli di persone «non addette ai lavori», misuro quanto tempo sia passato da quel nostro inizio. I giovani non sanno e i meno giovani non ricordano come all'unanimità sia stato deciso che tutti i componenti del gruppo che si era formato con tanta naturalezza dal 1944, unito in uno spirito rinnovatore per quanto diversamente sentito, tutti dico, avessero diritto al voto. Corrado Alvaro fu il primo ad osservare che il parere dei non letterati di mestiere avrebbe temperato il parere dei letterati cosiddetti

82 Del resto, il Bagutta non venne assegnato durante gli anni della guerra e riprese soltanto nel 1947 con una somma di premio notevolmente più consistente (si passò da 5000 lire a 100 000 lire). Sulla storia del premio, vedi R. Bacchelli, O. Vergani, *Bagutta*, Milano, Casini ed., 1955.

83 Rinviamo al volume di Maria Bellonci, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, Milano, Mondadori, 1971, in cui la fondatrice del premio racconta non solo tutta la storia di questa vicenda, ma anche molti aneddoti personali sugli scrittori del dopoguerra. Vedi anche *Il Premio Strega ha cinquant'anni, La letteratura, la storia, la società attraverso i protagonisti del più prestigioso riconoscimento culturale in Italia*, Roma, Fondazione Bellonci, 1996 [catalogo dell'omonima mostra].

puri, diroccando gli ultimi resti delle ormai inutili torri d'avorio e avvicinando la narrativa alla lettura e al pubblico.⁸⁴

L'augurio di Alvaro è rimasto lettera morta. Dopo la seconda guerra mondiale, la discussione letteraria si formalizza fino a diventare un fatto di soli letterati di mestiere, ammessi al dibattito nei mass-media sulla base di titoli di merito, letterari, giornalistici o universitari⁸⁵, e l'esempio del Premio Strega mostra bene che questo processo dura tuttora⁸⁶. Un altro dei nuovi fenomeni è la nascita di apposite istituzioni, come le fiere del libro o i congressi del PEN, che danno una tribuna ai letterati, ma solo perché essi si esprimano in quanto tali su problemi prettamente letterari.

La progressiva perdita di significato culturale della sfera pubblica letteraria si inserisce anche in un contesto politico difficile: il mondo letterario degli anni '50 è caratterizzato da forti tensioni ideologiche e dallo schieramento di molti scrittori con uno dei campi di forza politico-ideologici della guerra fredda. Tale adesione viene anche apertamente

84 M. Bellonci, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega* Premio Strega, op. cit., p. 15.

85 Basti ricordare qui gli articoli 2 e 3 dello statuto del premio: «[...] 2. Prende il nome di «Amici della domenica» il gruppo di coloro che si riuniscono in casa Bellonci il pomeriggio della domenica. Tale gruppo è risultato composto alla data della fondazione del premio (1947) di 170 persone il cui elenco in quadruplica copia è depositato presso il Comitato direttivo del premio. La sede del premio è costituita in casa di Goffredo e di Maria Bellonci. / 3. Alla organizzazione del premio presiede un comitato direttivo al quale partecipano: Maria Bellonci, ideatrice del Premio stesso; uno o più rappresentanti degli «Amici della domenica»; un rappresentante della ditta Alberti; un rappresentante del Sindacato Nazionale Scrittori; un rappresentante del Sindacato Giornalisti.» [aggiunto in nota:] La lista dei votanti può accrescersi di anno in anno. (Citato da: M. Bellonci, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, op. cit., Appendice). Conosciamo precedenti di sodalizi letterari che si sono dotati di statuti, consigli direttivi o giornali propri, e ne vedremo alcuni esempi parlando dei caffè letterari all'inizio del secolo. L'innovazione rispetto a quei casi sta nella nascita di un'istituzione che trasforma il salotto e la sua società in modo irreversibile.

86 Nel «Corriere della Sera» del 18 aprile 1997 leggiamo la seguente notizia: «Novità in arrivo per il Premio Strega. La presentazione dei romanzi sarà accompagnata da un giudizio critico che illustri in breve i motivi per i quali si chiede la candidatura. L'altra innovazione è l'assegnazione di 2 dei 410 voti dello Strega alla comunità culturale italiana in Nord America: i verdetti saranno affidati agli istituti italiani di cultura di Washington e New York. L'annuncio ufficiale sarà dato durante le celebrazioni dei 50 anni del Premio Strega organizzate negli Stati Uniti dall'8 al 13 maggio.»

sollecitata, particolarmente nel campo dei «progressisti», che vede notevoli sforzi del PCI per attirare gli intellettuali⁸⁷. Gli scontri potevano essere molto duri, ed erano anche oggetto di pubblica discussione sui giornali. Nella sua cronaca settimanale su «Tempo», Vitaliano Brancati racconta di un incidente nel Caffè Rosati⁸⁸:

Il signor Z., che ha perduto un braccio nel 1944, si è avvicinato a un giornalista di quel periodo e lo ha invitato con molta gentilezza a uscir dal locale, reputando che l'aver perduto un braccio per opera dei neofascisti gli desse il diritto di adoperare il braccio superstita per spingerli fuori del caffè ogni volta che li incontrasse. [...]»⁸⁹

Sarà, questa degli anni '50, l'ultima stagione in cui i letterati riescono ad imporre concezioni e convinzioni proprie, discussioni letterarie ecc., all'insieme della pubblica opinione. I nuovi luoghi di incontro sono Piazza del Popolo e Via Veneto. Tullio Kezich ha scritto sulla Via Veneto degli anni '50:

Ma negli anni Cinquanta, per chi ha una connessione con il mondo dello spettacolo o della carta stampata, l'«intelligenza» vi siede in permanenza ed è frequentabile senza particolari riti di iniziazione. Al Caffè Rosati si incontrano Sandro De Feo, Talarico, Flaiano, Pani, Pannunzio, Laurenzi e altri belli ingegni. Si ascoltano i commenti più «in», i calembours appena sfornati e le polemiche sugli eventi culturali. Sono le battute, le idee, gli argomenti che dieci o quindici giorni dopo l'Italia intera assaporerà sulle colonne del «Mondo» e dell'«Espresso».⁹⁰

La rivista «Il Mondo» ha un ruolo non trascurabile in questa ultima stagione. Tra l'altro, la sua redazione è uno dei ritrovi letterari tra i più frequentati, importante quanto i grandi caffè di Via Veneto⁹¹. Si tratta di un sodalizio letterario fortissimo, che ruota intorno al personaggio di Mario

87 La battaglia del PCI per conquistare il consenso degli intellettuali è stata ampiamente documentata in: N. Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979.

88 Probabilmente quello di Via Veneto. Come vedremo nel capitolo sui caffè letterari, c'erano due caffè di questo nome: uno tuttora esistente in Piazza del Popolo, e uno, scomparso negli anni '60, in Via Veneto.

89 V. Brancati, *Mussolini non era Cesare*, in: «Tempo» 12 aprile 1947, ora in: Idem, *Diario romano*, Milano, Bompiani, 1961. Citiamo dall'edizione delle *Opere*, a cura di D. Perrone, Milano, Bompiani, 1987, p. 371.

90 T. Kezich, *Fellini*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 272-273.

91 La storia di questo giornale e degli intellettuali che ne hanno fatto parte, è stata scritta da Eugenio Scalfari nel suo libro *La sera andavamo in via Veneto. Storia di un gruppo dal «Mondo» alla «Repubblica»*, Milano, Mondadori, 1986, nel capitolo *Gli «amici del Mondo»*, pp. 79-170.

Pannunzio. Eugenio Scalfari descrive il direttore del «Mondo» e il suo ruolo con parole piene di affetto, ma anche di postuma critica:

[...] I convegni, il partito, gli amici della redazione e gli amici della sera, il clan letterario che ruotava attorno a quelle pagine e quei caffè, tutto era opera sua e a lui si riconduceva. Il suo attaccamento a quei riti, a quelle persone, a quei luoghi e a quei libri, nato all'inizio come un fenomeno intellettuale, s'era trasformato col passar del tempo in un rapporto viscerale di paternità e quindi di possesso esclusivo. Mario non impediva la crescita delle persone e degli organismi collettivi che tutti insieme componevano il clan, ma non ne ammetteva l'autonomia. Fu assai favorevole alla nascita dell'«Espresso» e non fu mai geloso della nostra crescita, né ebbe mai invidia per i successi personali che ciascuno dei suoi amici riusciva ad ottenere nei campi più vari. Al contrario: aveva il culto dell'amicizia anche come società di mutua alleanza, ed erano infatti celebri i suoi interventi, al limite del terrorismo culturale, per far vincere premi a scrittori del gruppo o per sostenere film, romanzi, commedie, magari anche mediocri, se l'autore faceva parte del nostro «giro».⁹²

Anche se questa testimonianza di un giornalista che si era separato da Pannunzio per dare vita all'«Espresso», va presa con le dovute cautele, essa dimostra sufficientemente l'ampiezza dell'operazione culturale che partiva dalla redazione del «Mondo» e l'importanza della rivista negli ambienti letterari.⁹³ Già alla fine degli anni '50 finisce però anche questa stagione:

Come gli anni Cinquanta erano stati dominati, nel nostro giro, da Moravia, Brancati e Gian Gaspare Napolitano, all'alba dei Sessanta i maitatoti furono Arbasino, Giorgio Bassani, Furio Colombo, Umberto Eco, Mario Schifano e i giovani che avrebbero di lì a poco dato vita al «Gruppo 63» e alla nuova avanguardia. Con tante *jeunes filles en fleur* che avevano sostituito le poche *femmes savantes* del decennio precedente. [...] ⁹⁴

Sin dagli anni '50, si osserva una notevole tensione tra il desiderio del mondo letterario di essere presente nel dibattito pubblico d'idee, la cui importanza viene percepita soprattutto di fronte al nascente conflitto ideologico della guerra fredda, e la sua strumentalizzazione da parte dei nuovi complessi ideologico-politici. Gli autori, coscienti della perdita di un potere che era stato, una volta, riservato a loro e ai loro sodalizi, non vedono volentieri questi cambiamenti. Ennio Flaiano, nelle sue note su Via Veneto, non fa eccezione quando esprime il proprio disappunto sulla moda

92 E. Scalfari, *La sera andavano in via Veneto*, op. cit., p. 157.

93 Vedi sulla dimensione culturale della rivista di Pannunzio il libro di Giovanni Spadolini, *La stagione del «Mondo»*, Milano, Longanesi, 1983.

94 E. Scalfari, *La sera andavano in via Veneto*, op. cit., p. 208.

di presentare le novità letterarie in apposite manifestazioni nelle grandi librerie⁹⁵:

[...] Questa moda di presentare i nuovi libri, come i re dal balcone presentavano alla folla il principe ereditario appena nato, è recente: pochi anni fa avrebbe coperto di ridicolo gli autori; oggi si accetta come una forma di persuasione palese, un postulato della cultura di massa.⁹⁶

E il già citato Scalfari ricorda che proprio all'inizio degli anni '60 i giovani iniziarono a contestare quelle istituzioni che erano diventati i salotti letterari degli anni '50:

[...] Facevano la prima comparsa le motociclette e Nanni Balestrini gestiva, dalla libreria Feltrinelli di via del Babuino, quel tanto di «rivoluzione culturale» che scatenava le invettive furiose di Sandro De Feo. Si cominciavano a contestare i premi letterari, con grande sgomento del salotto Bellonci che custodiva il suo Premio Strega come una reliquia.⁹⁷

Alla fine degli anni '50, gli scrittori si ritirano in una forma di *splendid isolation*, e sono sempre meno disposti ad assumere un ruolo di comparsa all'interno della sfera letteraria e mondana, nella quale una volta avevano primeggiato. Ennio Flaiano, parlando del ritiro degli scrittori da Via Veneto a Piazza del Popolo alla fine degli anni '50, indica come causa il disagio dei letterati di ritrovarsi in mezzo alla mondanità del mondo elegante:

Giugno 1962

Via Veneto sempre più iriconoscibile, travolta ormai dalla sua stessa fama, lasciata ai turisti, ai facili incontri e al cinematografo. Gli «intellettuali» hanno seguito i pittori a piazza del Popolo, topograficamente difesa dagli assalti della moda dai suoi ampi spazi, dalla mancanza di grandi alberghi nelle vicinanze, dai pochi caffè. A Via Veneto non ci vengono più la sera, ma di pomeriggio, alle presentazioni dei nuovi libri, e non sempre.⁹⁸

Anche se non si possono negare certe somiglianze tra l'ambiente mondano degli anni '60 e la società letteraria della prima metà del secolo, sarebbe un errore considerare che esista una tradizione di sfera pubblica letteraria al di

95 Soprattutto nella libreria Rossetti in Via Veneto, dove nei primi anni '50 gli scrittori si ritrovavano intorno alla figura paterna di Vincenzo Cardarelli.

96 E. Flaiano, *Fogli di via Veneto*, in: *Opere*, op. cit., p. 649.

97 E. Scalfari, *La sera andavamo in via Veneto*, op. cit., p. 208.

98 E. Flaiano, *Fogli di via Veneto*, op. cit., p. 633.

là degli anni '50. Il passaggio dal primo al secondo decennio del dopoguerra segna un passo definitivo e irreversibile nella scomparsa di un mondo letterario autonomo capace di influire sulla società di cui fa parte. La funzione dei sodalizi intellettuali è ormai soltanto di riproduzione di un ceto dirigente della società politica, letteraria e artistica, e di ritrovo delle persone che formano questo ceto. La società letteraria ha perso, in quest'ultima tappa della storia, il suo potenziale critico ed è diventata un fatto di cronaca mondana. In quest'ortica, gli anni '50 e la stagione mondano-letteraria descritta nei romanzi di Brancati e Patti diventano l'ultima fase di un periodo di transizione nel passaggio da una sfera pubblica letteraria tipicamente borghese e ottocentesca alla sfera mondana dell'età della televisione. Sin dall'inizio degli anni '60, i letterati prendono coscienza di questo fatto e cercano di conquistarsi nuovi spazi e nuove autonomie che possano ridare loro una parte dell'autorità perduta nel dibattito pubblico. Non è affatto estraneo a questa tendenza il comportamento degli autori della neoavanguardia, che nel 1963 si ritrovano a Palermo in un apposito convegno, per costituirsi come «Gruppo 63»⁹⁹.

È anche per questo motivo che proponiamo l'analisi della rappresentazione della società letteraria in un campione di romanzi che vanno dal 1911 al 1963, coprendo così la prima metà del secolo. L'intento del nostro lavoro è, infatti, di analizzare se e come le trasformazioni della sfera pubblica letteraria, dalla fine dell'800 fino al dopoguerra, si ripercuotano nel romanzo italiano della stessa epoca, studiando i casi particolari del caffè e del salotto. Dobbiamo ora sottoporci ad un rigoroso esercizio di definizione: che cosa è un caffè letterario, e che cosa è un salotto letterario, quali sono le loro funzioni e la loro posizione nella sfera pubblica letteraria novecentesca e quali i concetti sociali e letterari che essi veicolano?

99 Sulla costituzione del «Gruppo 63», vedi N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, op. cit., pp. 133-155. Il convegno fu organizzato, e questo è un fatto significativo, in margine alle giornate musicali di Palermo, per godere della notorietà di questo evento già ben istituito.

Caffè e salotto: diversità fra due luoghi d'incontri letterari

2.1. Che cos'è un salotto, che cos'è un caffè?

Nel primo capitolo, abbiamo esaminato il passaggio dalla sfera di corte alla sfera pubblica borghese. Luoghi emblematici di questi due diversi momenti nella storia dell'opinione pubblica sono il salotto e il caffè. Possiamo definire il primo come struttura chiusa, accessibile ai soli invitati, e aristocratica, per quanto riguarda la sua base ideologica. Il secondo invece è una struttura fundamentalmente aperta, e con una base ideologica borghese. Per illustrare meglio queste definizioni un po' astratte, ricorreremo ad alcune testimonianze della fine del secolo scorso. In un articolo della «Cronaca bizantina», l'autore¹⁰⁰ ci fornisce un timido tentativo di stabilire che cosa sia un salotto:

[...] Chiamarlo un salone è più giusto. Dove sono due signore, il salotto comincia; dove ce ne sono sette, finisce. Il salone va da otto a quaranta: ultima cifra che spesso è raggiunta nei mercoledì della baronessa Magliani. È la signora del governo che più largamente riceve.¹⁰¹

Nonostante l'evidente ironia del testo, non può sfuggire al lettore in cerca di elementi di definizione la presenza di alcuni particolari nel comportamento degli invitati e nell'arredamento delle stanze, che ci potranno aiutare a capire il fenomeno:

[...] In mezzo al salone, sui *pouffs*, sulle *causeuses*, ferve il chiacchiericcio trillato. Le amiche di casa vanno e vengono da un salotto, dove si può ammirare un bel ritratto della regina, dipinto dalla signora Magliani - poiché il dipingere è la sua passione, molto corrisposta. [...] ¹⁰²

La chiacchiera in una certa intimità, resa possibile da un mobilio adatto (*causeuses*, *pouffs*, divani, ...), l'andirivieni delle persone che vi sono ammesse, perché amiche o amici della padrona o del padrone di casa,

100 L'articolo è firmato «L'imbianchino», pseudonimo usato da Giustino L. Ferri, Gabriele D'Annunzio e Matilde Scrao. Risulta perciò impossibile determinare chi dei tre ne sia l'autore.

101 *Salotti romani*, in: «Cronaca bizantina», 16 marzo 1883, cit. in: E. Ghidetti, *Roma bizantina*. Bologna, Cappelli, 1979, p. 124.

102 Ivi.

caratterizzano infatti il salotto, dal '700 fino al nostro secolo. Un altro importante elemento di definizione si può ricavare dal pubblico che vi si trova:

[...] Dalla Magliani l'elemento femminile sovrasta, affoga quello maschile. Qua e là, in un gruppo di cinque o sei signore, ogni tanto, si trova un commendatore taciturno, calvo, col soprabito a due petti; in qualche angolo si tiene ritto un capo divisione silenzioso - che, talvolta, è anche commendatore. Giovanotti, pochi: forse aspettano di essere commendatori per venirci. Ogni tanto un rappresentante del corpo diplomatico: il buon conte Ludolff, mite ambasciatore austriaco; l'ambasciatore giapponese o il suo sempre sorridente segretario che fa una corte diplomatica a tutte le signore. Qualehe mercoledì fra un paio di facce ignote di concertisti esotici, compare la barba fiera e risuona l'accento toscano-marchigiano del maestro Palloni; compare il profilo serafico di Augusto Rotoli. E più altro. Il genere uomo vi è, dunque, infinitesimale - di fronte all'allagamento donnesco. [...]¹⁰³

L'immagine che si ricava dal testo è quella di una società aristocratica e nobiliare. La presenza di rappresentanti del corpo diplomatico non sorprende in questo contesto. Più interessante è l'insistenza dell'articolo sulla prevalenza del sesso femminile e sulla «discreta corte» che si fa alle donne. Vi si ripercuotono modi di parlare e di agire tipici della sfera di corte. È su questo carattere aristocratico che vogliamo per ora concentrare la nostra attenzione. Norbert Elias ha rilevato come nelle case dell'alta borghesia francese del '700, che sotto altri aspetti non dovevano temere il confronto con i palazzi dell'aristocrazia, le stanze destinate ai rapporti sociali erano poche e piccole. Specialmente il salotto era ovale e minuscolo, al contrario di quelli dell'aristocrazia, ma anche il cortile era molto stretto, e la stanza destinata alla rappresentanza serviva anche come sala da pranzo per la famiglia. Il sociologo tedesco spiega che ciò non era conseguenza di una minore disponibilità finanziaria della borghesia, bensì di una concezione diversa dei rapporti sociali. Il salotto come luogo della rappresentazione sociale è, secondo Elias, un concetto tipicamente aristocratico¹⁰⁴. Nella terminologia introdotta da Habermas, possiamo dire che il salotto aristocratico è, all'interno della sfera pubblica letteraria, un diretto derivato della sfera cortigiana.

Questa origine cortigiana spiega perché i codici di comportamento, di conversazione e di interazione vigenti nel salotto sono, come abbiamo visto

103 Ivi.

104 N. Elias, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980, pp. 55-56. Sul carattere intimistico del salotto borghese, si legga anche J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, op. cit., pp. 60-63.

nella testimonianza citata, in larga misura identici a quelli della società di corte del '700. L'ideale aristocratico è uno dei motivi chiave in tutte le descrizioni di tale fenomeno. Giova riportare le parole con le quali un contemporaneo ha definito due dei grandi salotti milanesi dell'800:

Le porte del salotto della contessa Maffei, donna di alti sensi e di abitudini ordinatissime, si chiudevano normalmente verso le undici, o al più tardi alle undici e mezza. Ma i suoi frequentatori, o almeno quelli fra loro, che erano nottambuli impenitenti, usciti di casa Maffei, che stava in Corso Porta Nuova, non pensavano ancora di tornarsene a casa, ed andavano a fare le ore piccole in un altro salotto, e precisamente della contessa Teresa Re Greppi, che abitava a poco [sic!] distanza in via S. Giuseppe, ora Giuseppe Verdi. Era questo un salotto assolutamente mondano dove si passava il tempo a fare delle chiacchiere, a giocare, a fare all'amore. Vi andavano anche molti *habitués* della Scala, dopo lo spettacolo, a prendere una tazza di thè e a commentare lo spettacolo.¹⁰⁵

L'autore di questo ricordo riassume perfettamente gli ideali del salotto e della conversazione aristocratica, come li conosciamo sin dal secondo '600¹⁰⁶: la chiacchiera non troppo «accademica» (vale a dire su argomenti non troppo specifici e in un linguaggio non troppo specializzato), la presenza di un pubblico rigorosamente scelto (e in questo senso aristocratico, per nascita o per merito), la diffusione di idee nuove. Questi ideali costituiscono un elemento di continuità, anche se, come vedremo, il pubblico, le regole di accesso e la funzione del salotto all'interno della società cambiano radicalmente tra '800 e '900.

Un'altra osservazione si impone a proposito del padrone o della padrona: è questo personaggio - vero e proprio garante del carattere del salotto - che ha formalmente il diritto di casa. Ciò nonostante (o proprio a causa di queste sue formali prerogative), questa funzione richiede una grande delicatezza e molto tatto, per garantire uno svolgimento della serata conforme agli ideali aristocratici, e per evitare che la conversazione degeneri in discorsi troppo specialistici o in polemiche personali. Il padrone di casa dovrà rendersi «invisibile» per cedere lo spazio sul «palcoscenico» del suo salotto ai frequentatori, rendendo così possibile lo scambio d'idee e la formazione di nuovi gusti in cui consiste la vera e propria finalità del ricevimento. Tale «invisibilità» può, in alcuni casi,

105 G. Monaldi, *I salotti di Milano - Arrigo Boito*, in: «Giornale dell'Isola letterario», 15 giugno 1921.

106 Su questo argomento, vedi Ch. Strosetzky, *Rhétorique de la conversation: sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVIII siècle*, (trad. fr. de S. Seubert), Paris, Papers on French 17th century literature, 1985.

andare fino alla temporanea assenza. Evocando uno dei più importanti salotti romani dell'inizio del '900, Tommaso Gnoli ricorda che il padrone di casa, il barone Muratori, si assentava talvolta per varie settimane dal suo palazzo, nel quale i giovani letterati discutevano animatamente come a casa propria¹⁰⁷. Dalle stanze di un altro dei grandi salotti tra '800 e '900, dove si riunivano gli amici di Rachele Villa Pernice, era possibile vedere il letto dove riposava la padrona di casa anche in presenza di ospiti¹⁰⁸. Questa posizione del padrone di casa caratterizza già il salotto aristocratico sette- e ottocentesco. Il *maître de maison* ideale deve dunque essere una persona dotata di eccezionali capacità umane, in modo da risultare al tempo stesso presente (sorveglia il salotto e ne controlla l'accesso) e assente (lascia spazio libero ai frequentatori). Quando interviene, deve soltanto stimolare gli altri invitati, per rendere più agevole la conversazione o portarla su un altro argomento. Per cogliere il pieno significato di tale esigenza culturale, possiamo citare il ricordo di una signora di questo tipo, Emilia Peruzzi, che teneva un importante salotto nella Firenze dei primi anni postunitari:

Giustamente le diceva suo marito, scherzando: - Tu sei come il direttore d'una compagnia drammatica, che fa recitare a ciascuno la parte che recita meglio. - E in vero, benché parlasse molto ella stessa, faceva parlar gli altri assai più; di tutti voleva sentir l'opinione su tutto, a tutti proponeva quesiti, non lasciava un cervello in quiete: chi voleva la sua amicizia non doveva essere un intelletto pigro né un animo inerte; essa dava libri da leggere e giudizi altrui da giudicare, mandava l'uno a sentire una commedia, l'altro a vedere un quadro; chiedeva relazioni di viaggi, rendiconti di discussioni, pareri su uomini. [...] E non lasciava mai credere ch'ella sapesse ciò che ignorava, che è uso comunissimo: le lacune della sua cultura scopriva ingenuamente, senza vergognarsene, come una scolara.¹⁰⁹

È caratteristico, qui come in molti altri casi, che l'animatrice del salotto sia la donna, con il marito che resta in disparte, accontentandosi di sporadiche apparizioni. L'esempio più famoso di questo tipo di assenza del coniuge è quello del salotto musicale della Regina Margherita, nel quale Umberto I appariva rarissimamente¹¹⁰. Il ruolo della donna come animatrice delle

107 T. Gnoli, *Un salotto letterario a Roma sui primi del Novecento*, in: «Convivium», racc. nuova, 1951, pp. 399-403.

108 Questo fatto è ricordato da M. J. Palazzolo, *Il salotto di cultura...*, op. cit., p. 17n.

109 E. De Amicis, *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, in: *Nuovi ritratti letterari e artistici*, Milano, Treves, 1908, p. 11.

110 L. P. Lemme, *Il salotto di cultura a Roma tra '800 e '900*, Roma, M. T. Cicerone ed., 1995, pp. 16-21, *Il salotto di musica della Regina Margherita*.

riunioni è estremamente importante, e a giusto titolo scrive Maria Jolanda Palazzolo a proposito dei salotti ottocenteschi:

[...] Con queste caratteristiche la donna è la vera e unica autorità morale del suo salotto. È un esercizio di autorità che svolge con sapiente abilità ed a cui è stata educata per anni; l'abitudine all'ascolto, l'attenzione e il rispetto per le opinioni dell'ospite sono il frutto di un lungo tirocinio che è parte anch'esso del complesso processo educativo di una giovane donna del secolo XIX.¹¹¹

La forte personalità e le doti eccezionali nel «dirigere» le adunanze vengono attribuiti dai cronisti anche ad altre nobildonne come la già menzionata Clara Maffei:

Essa [la Maffei] seppe anche essere la vera regina del suo salotto. Quando si dice *salotto* si sottintende subito la padrona di casa; dove essa manchi, voi potete sì adunare in una sala quanti uomini vi piaccia spiritosi insieme ed eruditi, piacevoli ed originali conversatori, e quello sarà un circolo, un consesso, ma un salotto no. Non molte furono in Italia le donne che seppero dare il tono giusto ai loro salotti e non degenerare nell'Accademia, come il Lamartine rimproverava a quelli francesi, ma le poche donne italiane che prodigarono a questa moda il loro tempo diffusero nelle riunioni quella serietà e quella nobiltà di intenti, per le quali i salotti non furono mai i vestiboli delle alcove. In quelle sale adorne di specchi, di stucchi e di stoffe si scaldarono molti patrioti alla fiamma degli animosi presagi del Risorgimento, attorno a figure nobilissime come Teresa Confalonieri, Costanza Arconati, Cristina di Belgioioso, oppure, concluso il Risorgimento, venne in esse tessuta la trama della vita nuova dell'Italia unita.¹¹²

Questa testimonianza insiste sul carattere particolare del salotto rispetto ad istituzioni come l'Accademia o il circolo. È chiaro che il rigoroso discorso scientifico, proprio delle sedute di un'Accademia, deve apparire agli occhi dell'aristocratico e disinteressato frequentatore del salotto come una degenerazione, e che lo scienziato specializzato che fa parte di essa gli deve apparire come un *pédant*. Con questo termine dispregiativo, i cortigiani francesi settecenteschi avevano cercato di distinguersi dalla cultura specialistica, promossa dalla borghesia. Ciò non toglie che il salotto abbia anche avuto, nella storia intellettuale dell'Europa occidentale, una funzione di divulgazione della cultura e di creazione di un giudizio estetico. Basti pensare all'interesse che suscitava proprio nei salotti

111 M. J. Palazzolo, *Il salotto di cultura...*, op. cit., p. 31. Per una discussione della problematica relativa alla persona del padrone del salotto ottocentesco, ma anche ai problemi risultanti dal vincolo matrimoniale e dal ruolo di madre per queste donne, si possono leggere con molto profitto le pp. 23-39.

112 A. Monti, *Nostalgia di Milano 1630-1880*, Milano, Hoepli, 1946, p. 270.

francesi del '700 l'attività degli enciclopedisti. Per questo motivo è possibile che da un salotto sorga un'Accademia, come ci insegna la nascita, dietro suggerimento del cardinale Richelieu, dell'*Académie française*. Com'è noto, questa fu costituita all'inizio dai soli frequentatori del salotto di Madame de Rambouillet, e divenne poi presto un'istituzione dello Stato francese. Se teniamo conto di quanto ipotizzato da Karl Mannheim sull'autoaffermazione del pensiero dei gruppi sociali concreti contro quello delle istituzioni del sapere¹³, tale fenomeno non ci sorprenderà: ad un certo punto, l'ideologia di un gruppo, come quello dei frequentatori del salotto, tende ad imporsi nell'intera società, ed è allora che si fa sentire la necessità di un'istituzione che ne garantisca l'influenza e la diffusione. Un caso più recente di istituzionalizzazione di un sodalizio informale è quello del Premio Strega, che si chiama tuttora ufficialmente «Premio Strega degli amici della domenica», anche se la composizione e il carattere di questi «amici» sono molto cambiati dai tempi del salotto di Maria Bellonci.

La natura aristocratica implica un'altra caratteristica, cruciale per la definizione: il salotto è un luogo chiuso. Non si può entrare in un salotto come si entra in un ristorante, un caffè, o un teatro, pagando la bevanda o il biglietto d'ingresso. L'accesso dipende da criteri che possono essere di sangue, di famiglia, di amicizia, o anche di fama. Il carattere di luogo chiuso accomuna il salotto ad un luogo della sociabilità borghese: il circolo. Quest'ultimo è una struttura chiusa, nella quale sono ammessi i soli soci, ma che non ha il carattere nobiliare del salotto, poiché i criteri di ammissibilità sono più formali, spesso legati al pagamento di una quota associativa, in cambio della quale il socio gode di infrastrutture come una sala di lettura o un bar. Il circolo è la tipica forma di sociabilità borghese nei piccoli centri, ma esiste anche nelle grandi città. Tuttavia, si trovano pure circoli che adottano criteri di ammissione non-economici, talvolta riservati ai soli nobili, oppure, all'interno della borghesia, a professionisti di una determinata categoria. In questi circoli, si entra a volte su presentazione da parte di uno dei soci.

La principale differenza tra il salotto e il caffè è dunque proprio questa: al contrario del primo, il secondo ha come base ideologica una concezione tipicamente borghese, quella dell'uguale ingresso per tutti. La struttura «caffè» si caratterizza per la sua fondamentale apertura: a patto di pagare la propria bevanda, vi si può accedere senza particolari titoli di merito. A questo punto si impone una riflessione sullo statuto dello scrittore nel caffè.

113 Vedi *supra*, pp. 6-7.

La sua condizione sembra essere condizionata dal luogo fondamentalmente aperto, in cui egli può sì stare da solo, ma a condizione di sedersi al suo tavolino in una forma di *splendid isolation* e di non discutere con nessuno. In questo caso, il caffè si riduce a semplice luogo di lavoro o di sosta, come potrebbero esserlo la biblioteca, la panchina di un parco o la sala d'attesa della stazione. Non di questa sua funzione vogliamo occuparci qui, ma del suo ruolo di fattore culturalmente significativo. Dobbiamo anche ricordare che un autore già noto e affermato, e a maggior ragione lo scrittore celebre al vertice della propria carriera, difficilmente può restare solo in un locale pubblico, poiché rischia di essere riconosciuto da tutti, mentre il giovane sconosciuto può tranquillamente passare inosservato. Il letterato nel caffè si muove perciò spesso in un rapporto unilaterale con gli altri avventori, dai quali viene riconosciuto, mentre essi sono per lui soltanto il pubblico del locale. Di questa situazione bisognerà tener conto nel nostro tentativo di fornire una definizione del caffè letterario.

Il carattere generalmente aperto non toglie la possibilità di una parziale chiusura: esistono nella storia dei caffè letterari numerosi esempi di esclusione che vanno dall'atteggiamento ostile nei confronti di chi non fa parte del gruppo di letterati che frequenta il locale fino alla creazione di vere e proprie strutture chiuse: tavoli o sale riservate a pochi eletti. Per il primo caso, basti pensare agli scontri tra letterati e ex-gerarchi fascisti nei caffè romani dell'immediato dopoguerra, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. Per il secondo caso, non si può non pensare a due celebri esempi di caffè con una sala riservata per i soli scrittori: il caffè Atagno a Roma e le «Giubbe rosse» a Firenze¹¹⁴. Una terza forma di chiusura è costituita dall'imposizione di determinate usanze o gusti in un locale. L'abitudine degli intellettuali di ritrovarsi regolarmente nel caffè per discutere e scambiare idee, può dare loro una forza particolare, in quanto gruppo compatto, sia nei confronti del padrone del locale¹¹⁵, sia nei confronti degli altri frequentatori. Numerosi sono i casi in cui i letterati hanno così «preso possesso» di un caffè. (La stessa cosa si potrebbe

114 Vedi *infra*, p. 69.

115 Come sembra che sia già avvenuto nel '700 nel Caffè Greco a Roma, ove gli artisti tedeschi costrinsero con la loro protesta l'oste a togliere dalla parete una caricatura anti-germanica che non era di loro gradimento. Vedi F. Noack, *Das Deutschum in Rom*, («La cultura tedesca a Roma»), Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1927, pp. 368-369.

evidentemente dire dei pittori, giornalisti, studenti o altre categorie professionali e sociali.)

Una parziale chiusura del caffè si verifica specialmente quando il locale diventa ritrovo di un cenacolo. Quest'ultimo potrebbe essere definito un gruppo chiuso, quasi sempre esclusivamente maschile, di amici che si ritrovano regolarmente per amicizia e interessi comuni. Non tutti i cenacoli sono legati ad un caffè: esistono gruppi che cambiano regolarmente caffè, altri invece che si ritrovano sempre nello stesso locale, e altri ancora che non si incontrano affatto in un locale pubblico. In molti casi, ci si ritrova a casa di uno o più membri del gruppo. Quest'ultimo era il caso, come abbiamo già visto, degli amici di Pirandello che si vedevano a casa di Ugo Fleres. Un cenacolo che si ritrova in una casa privata non è tuttavia un salotto, prima di tutto perché viene a mancare l'aspetto aristocratico: l'istituzione non si appoggia su privilegi ereditari e legami di sangue. I membri del cenacolo si ritrovano di loro spontanea volontà per coltivare interessi comuni, mentre la frequentazione del salotto è spesso motivata da convenzioni sociali, obblighi di cortesia nei confronti del padrone di casa, o ancora dalla necessità di «farsi vedere» per scopi politici (di politica letteraria, editoriale, culturale, politica in senso proprio della parola, e così via, a seconda del tipo di salotto¹¹⁶). In questo contesto è anche da considerare il caso dello scrittore famoso che invita altri, tra i quali molti giovani letterati, a casa sua: dobbiamo parlare di cenacolo o di salotto? Per rispondere, possiamo ricorrere a una testimonianza dell'inizio del secolo, in cui Ada Negri riferisce di una serata a casa di Giuseppe Giacosa:

[...] Un'altra sera d'inverno fui a pranzo in casa di Giacosa. Oh, una casa d'artista, semplice e deliziosa, piena di quadri, di musica, di libri e di fiori. Molta gente, molti letterati, molti illustri, anche li: Torelli-Viollier, sempre grave e sereno; Giovanni Pozza, bruno, magro e nervoso, irrequieto, pieno di spirito e di scintillanti *boutades*; Arrigo Boito, silenzioso, che poi sedette al pianoforte suonando come un dio un brano sublime del *Parsifal*: ma tutti gli occhi, tutti gli animi e gli elementi più disparati della conversazione convergevano a lui, a Giuseppe Giacosa, gaio e bonario come un papà.

116 Ciò non toglie che anche i cenacoli possano essere valide strutture di mutuo soccorso tra i letterati. A. Nosari, *La Saletta d'Aragno*, op. cit., pp. 61-63 parla con disarmante franchezza di questo aspetto. Ma si tratta di un aiuto da uguale a uguale, a differenza del salotto dove chi accorda favori (il padrone di casa o il mecenate) può aspettarsi una merce di scambio da parte del ricevente (il letterato da lui invitato nel salotto). Questo sentimento di uguaglianza viene spesso facilitato dal fatto di trovarsi su un terreno neutro, quello del caffè.

sorridente e respirante in una sua speciale atmosfera di bontà, d'indulgenza e d'armonia morale. [...]»¹¹⁷

Molti elementi della descrizione ci portano a considerare il luogo descritto come un salotto: la presenza di letterati autorevoli accanto alla giovane sconosciuta, l'atteggiamento paterno assunto dal padrone di casa («gaio e bonario come un papà, sorridente e respirante in una sua speciale atmosfera di bontà, d'indulgenza e d'armonia morale»), e anche il carattere squisitamente alto-borghese dell'appartamento («[...] una casa d'artista, semplice e deliziosa, piena di quadri, di musica, di libri e di fiori»). Giacosa assicura le funzioni di animatore del salotto, e poco importa che egli sia, nel contempo, anche un importante scrittore. Questa situazione dello scrittore che tiene un salotto non è rara nel nostro secolo - basti pensare, ancora una volta, al caso dei Bellonci.

Nel quadro della nostra analisi dei luoghi della sociabilità letteraria, il caffè e il salotto vengono dunque a costituire due poli estremi di una complessa realtà. Il primo rappresenta il polo della chiusura ed è tale per le sue caratteristiche aristocratiche. Nel corso del tempo, si passerà da una concezione dell'aristocrazia per nascita fino ad un'altra, più moderna, dell'aristocrazia per merito o per cooptazione, ma il salotto non diventerà mai, per questo, un luogo aperto al pubblico. Il secondo invece rappresenta il polo dell'apertura e dell'ideologia borghese. Un locale può restringere il suo carattere fundamentalmente pubblico, ma non eliminarlo del tutto senza diventare un'altra cosa, un circolo, un club o altro ancora. Nello stesso senso, i letterati nel caffè possono formare un cenacolo, occupare un caffè e comportarsi secondo schemi aristocratici, ma non potranno mai togliere al caffè il suo carattere borghese.

2.2. Salotto di cultura, salotto letterario

Dopo questa prima definizione dei concetti, possiamo ora cercare di capire quando si può parlare di «salotto letterario» e di «caffè letterario». I salotti esistono, come abbiamo detto, sin dal '700. Ma a partire da quale momento della storia intellettuale italiana possiamo parlare di «salotto letterario»? Quello che qui proponiamo è un concetto dinamico, riferito ad un processo

117 A. Negri, *Ricordi*, in: «Il Marzocco», a. XI, 9 sett. 1906. (Si tratta di un numero unico dedicato a Giuseppe Giacosa.)

di cambiamento e di modernizzazione che abbraccia una serie di realtà novecentesche tra loro molto diverse, le quali si collocano in tre momenti storici molto differenti: gli anni che precedono la prima guerra mondiale, l'epoca del fascismo e gli anni '50. Questi salotti novecenteschi hanno ereditato da quelli dell'800 la fondamentale struttura chiusa. Alcuni fenomeni di modernizzazione sono invece tipici del nuovo salotto: l'adattamento alla cultura specialistica dell'epoca industriale, la massiccia presenza, al posto degli eclettici letterati ottocenteschi, di specialisti delle varie attività intellettuali e artistiche, e la discussione tra questi su problemi di letteratura, musica, o quel che sia, in presenza di altri che magari non sono «addetti ai lavori». Tutte queste innovazioni caratterizzano il salotto novecentesco che abbiamo deciso di chiamare «letterario». L'evoluzione di tale luogo di socievolezza si svolge nel quadro di una sfera pubblica letteraria sempre più frantumata e priva di significato, fino alla completa integrazione dei letterati e della loro sfera nell'industria culturale e nella società di massa.

Se cerchiamo di definire il salotto letterario, dobbiamo dunque badare a non farci ingannare dalle parole. Potremmo infatti essere indotti a pensare, in una semantica non corrispondente ai fatti, che il «salotto letterario» sia una semplice sottospecie della specie «salotto». A questo punto si impone la necessità di insistere ancora una volta su quanto abbiamo detto dell'estrazione aristocratica del salotto. L'accesso non vi è garantito da titoli di merito intellettuali o letterari, ma resta un privilegio. Giustamente è stato osservato da Maria Jolanda Palazzolo a proposito dei grandi salotti ottocenteschi:

L'appartenenza ai salotti infatti fa parte di quei privilegi della classe aristocratica di cui il salotto è diretta emanazione: il nobile non deve fornire garanzie, né esibire certificati di alta cultura. Egli, in un certo senso, è membro effettivo del mondo salottiero già al momento della sua nascita. [...] Da una analisi della struttura sociale che sottende ad ogni salotto, emerge con chiarezza che la famiglia costituisce l'ossatura portante di questa forma di aggregazione.¹¹⁸

A questi dati culturali e antropologici si possono aggiungere questioni di varia natura. Nella Roma postrisorgimentale in particolare, esisteva un problema di lealtà politica provocato dalla profonda spaccatura della

118 M. J. Palazzolo, *Il salotto di cultura...*, op. cit., p. 40. Sui grandi salotti italiani dell'Ottocento, si può ora consultare con grande profitto un volume che non ho più potuto sfruttare per la presente ricerca: M. T. Mori, *Salotti, La sociabilità dell'élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.

società aristocratica in frequentatori della corte sabauda e sostenitori dello sconfitto governo papale¹¹⁹. Una testimonianza di tale situazione della società romana ci viene fornita da un brano del romanzo *L'onorevole di Achille Bizzoni*¹²⁰, che descrive alcuni importanti cambiamenti nella sfera aristocratica dovuti a mutate sensibilità politiche:

Esclusi i saloni degli stranieri, ove le due aristocrazie romane, la bianca e la nera, si incontravano qualche volta come in terreno neutro, alcuni anni sono erano rarissimi i ricevimenti nei quali i due elementi, clericale e liberale, si potessero confondere.

L'aristocrazia romana aderente alla corte sabauda, le alte cariche e i funzionari dello Stato, senatori, deputati, magistrati, ufficiali dell'esercito, perfino i diplomatici presso il Quirinale, erano al bando dai saloni neri. Gli intransigenti sdegnavano incanagliarsi coi principi romani che avevano aderito all'Italia nuova. Oggi le barriere a poco a poco si rompono, e i due campi vanno sempre più confondendosi. I vecchi raggiungono Pio IX nella tomba, i giovani sono stanchi di querimonie ed approfittando della cristiana tolleranza del pontefice, non disdegnano fare scorrerie nel campo nemico, ove qualche volta piantano le loro tende.

La chiusura è finita, il volontariato nell'esercito serve a fondere i due elementi. Gli stessi clubs clericali non domandano più l'atto di fede per l'ammissione dei nuovi soci. Come nell'aristocrazia, nella stampa; giornalisti clericali e così detti liberali, vivono da buoni colleghi zappando ciascuno il proprio campo, nell'accordo più perfetto.¹²¹

Come si vede qui, i criteri di ammissione in un salotto (o in un circolo, o in un club) non dipendono necessariamente dalla nascita, ma possono anche essere di tipo ideologico, politico e religioso. Da qui all'ammissione per meriti intellettuali o letterari, il passo non è grande. Abbiamo già detto che

119 Basti pensare ad alcuni romanzi fogazzariani, o a *I vicere* di Federico De Roberto, per rendersi conto dell'esistenza di analoghe spaccature ideologiche anche in altre aristocrazie regionali. Vedi G. C. Jocteau, *Nobili e nobiltà nell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1997.

120 Siamo coscienti di citare un testo narrativo, ma la digressione descrittiva che questo brano costituisce, è un credibile riassunto di quel che accadde in quei primi venticinque anni di vita della corte sabauda a Roma. Il processo di cambiamento degli ambienti aristocratici della capitale e della corte sabauda è stato analizzato anche dalla recente ricerca in sede di storiografia. Vedi A. Mayer, *Il potere dell'Ancien régime fino alla prima guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1982, pp. 114-118.

121 A. Bizzoni, *L'onorevole*, Milano, Sonzogno, 1895, p. 143.

soltanto verso la fine dell'800 (il romanzo è del 1895¹²²) si forma a Roma un ambiente mondano compatto che può avere un'influenza sulla vita culturale della nazione e che assomiglia a quello che in termini habermasiani abbiamo definito come sfera pubblica letteraria. Quest'ambiente comincia ad ammettere gli scrittori nei grandi saloni, e la letteratura vi diventa oggetto di interesse dell'aristocrazia. Un caso tipico è quello del conte Primoli, il cui salotto contribuì in maniera forse decisiva alla fortuna di D'Annunzio¹²³. Ma a questo stadio non possiamo ancora parlare di «salotto letterario». Come abbiamo evidenziato distinguendo salotto e caffè, i modi di comportamento e di conversazione nella società aristocratica non sono quelli di un pubblico letterario specializzato, ma di una società eclettica per cui la serata a casa di una donna nobile diventa un modo di passare il tempo, parlando di politica, di musica, di arte, e anche di letteratura, da eccellenti dilettanti. Solo tenendo conto di questo carattere del salotto ottocentesco, possiamo capire quanto sia delicata la posizione dello scrittore in tale istituzione. Il letterato viene, secondo la terminologia della Palazzolo, accettato in una «cooptazione» che è una complessa azione di scambio, di dare e avere:

È proprio questo senso di appartenenza che manca all'intellettuale, di origine borghese o contadina, chiamato a frequentare i salotti. Egli non vi partecipa di diritto, ma viene cooptato sulla base di una fama già conquistata, di un lungo tirocinio già compiuto e che si è svolto tutto al di fuori delle mura protettive di una dimora aristocratica. Quando viene invitato nel salotto è già uscito da quel modesto anonimato a cui è condannata la maggior parte degli appartenenti alla sua classe: giornalista, scrittore o musicista, conserva molto spesso le caratteristiche del *déraciné*, anche se, facendo parte della società dei salotti, ne acquisisce usi e modelli di comportamento.¹²⁴

In altri termini: mentre il dilettante aristocratico è un frequentatore disinteressato del salotto sette- e ottocentesco, l'intellettuale borghese contribuisce con la sua speciale formazione culturale ad arricchire la conversazione salottiera in cambio di applausi, approvazioni, critiche benevole e talvolta anche concreti favori di tipo economico. Non va

122 Ma il problema viene ancora avvertito da un romanziere cattolico come Remigio Zena nel suo romanzo *L'Apostolo*, pubblicato a Milano nel 1901. (Ora in: *Romanzi e racconti*, a cura di E. Villa, Bologna, Cappelli, 1974). Il libro descrive il crescente imbarazzo di un giovane cattolico nei confronti dell'autoisolamento dell'aristocrazia «nera».

123 Vedi M. Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962, *Introduzione*, pp. 15-85.

124 M. J. Palazzolo, *Il salotto di cultura...*, op. cit., pp. 41-42.

dimenticato che il padrone di casa è spesso anche un mecenate che vede, per questo fatto, gli artisti bussare alla sua porta. A proposito dei «venerdì» a casa del ministro Pasquale Stanislao Mancini, un anonimo cronista ha scritto nella «Cronaca bizantina»:

[...] Poiché il concertista è la fillossera di casa Mancini, il tarlo roditore dell'onorevole Pasquale Stanislao. Non vi è suonatore di violoncello, di ocarina, di triangolo, di timpani, che non gli venga presentato: non vi è signorina concertista di piano, di arpa, di composizione, di declamazione, d'improvvisazione, che non si raccomandi alla sua protezione. Il buon Pasquale, vecchio amatore di musica e incapace di dire no a nessuno, invita tutti questi fenomeni, tutte queste mostruosità, tutti questi affamati di pubblicità e di denaro, ai suoi venerdì, che finiscono col diventare concerti belli e buoni, per un modo di dire, poiché talvolta non sono né buoni, né belli. [...] ¹²⁵

E quel che in queste righe viene detto dei musicisti, vale evidentemente anche per gli scrittori, pittori, scultori, e via dicendo. Il fatto stesso di tenere un salotto e di controllarne l'accesso, è un fattore di prestigio perché costituisce un possibile trampolino di lancio per il giovane. Il cenacolo d'artisti non offre simili possibilità, perché viene meno il contatto tra artista e mecenate.

Per elucidare la differenza tra il salotto di cultura di tradizione ottocentesca e quello letterario novecentesco, dobbiamo tornare su quanto abbiamo detto a proposito dei mutamenti nella formazione e nel ruolo degli intellettuali. L'ecclettico pubblico aristocratico dell'epoca risorgimentale dà al ritrovo salottiero una dimensione universale, che non gli possono offrire gli intellettuali specializzati del nuovo secolo. Il salotto letterario è dunque, secondo la Palazzolo, diverso da quello ottocentesco per quanto riguarda i contenuti culturali, le funzioni e il pubblico:

Col passare degli anni notiamo infatti un progressivo esaurimento di quella esigenza enciclopedica che aveva caratterizzato le conversazioni salottiere durante tutta la prima parte del secolo; non è possibile ovviamente indicare una data per tale mutamento, che riguarda le diverse realtà in forma differente, ma è indubbio che i salotti restringono il loro campo di interesse e divengono la sede di un dibattito specialistico che tende a coinvolgere soprattutto il pubblico ristretto degli addetti ai lavori. Alla fine - e solo alla fine - di questo processo si può collocare la nascita della definizione «salotto letterario» che indica con chiarezza non solo l'argomento prevalente delle conversazioni, ma anche

125 «Cronaca bizantina», 1 marzo 1883, citato in: E. Ghidetti (a cura di), *Roma bizantina*, op. cit. L'articolo è firmato «L'imbianchino», uno pseudonimo, come abbiamo già visto, usato da D'Annunzio, Matilde Serao e Giustino L. Ferri.

l'ambito professionale di provenienza dei frequentatori. Da salotto di uomini di cultura a salotto di letterati, da salotto potenzialmente enciclopedico a salotto letterario.¹²⁶

Il problema del «salotto letterario» novecentesco è dunque, come si vede, piuttosto complesso. L'unica certezza che abbiamo riguarda il punto di arrivo di un processo di trasformazione: alla fine del periodo che ci interessa, si trova un tipo di salotto letterario che ha il suo principale modello in una istituzione già ricordata: il salotto di Maria Bellonci. Non vi può essere alcun dubbio sul carattere «letterario» di un salotto che conferisce un premio di letteratura. Anche sui frequentatori non abbiamo incertezze: basta guardare l'elenco dei votanti nelle prime edizioni del Premio Strega, per rendersi conto di come tra i frequentatori del salotto Bellonci vi sia una grande maggioranza di critici letterari, giornalisti, scrittori e altri specialisti della parola scritta. Il problema diventa allora quello di capire il processo di cambiamento che sin dalla fine dell'800, porta a un simile risultato.

Anche se non è mai possibile pervenire a una precisa datazione di fenomeni socio-culturali quale la genesi del salotto letterario novecentesco, possiamo almeno tentare, attraverso alcune testimonianze, di avvicinarci nella maniera più precisa possibile alle trasformazioni che la sfera salottiera subisce negli anni tra '800 e '900. Tale impresa è ardua e ci mette di fronte al problema del trattamento che vogliamo riservare alle nostre fonti. Esse sono per forza condizionate, non solo dalle opinioni di chi ce le ha lasciate, ma anche e soprattutto dalla realtà vissuta da ogni testimone: una realtà che in un periodo di transizione come quello che ci interessa può essere vissuta in modo molto diverso tra personaggi della stessa epoca. Va aggiunto che alcuni di questi ricordi sono *d'époque* e quindi scritti sotto l'immediata influenza degli eventi, altri invece messi sulla carta con parecchi decenni di distacco. Entro questi limiti, e discussi con la dovuta prudenza, i numerosi testi giornalistici e letterari che abbiamo consultati, saranno tuttavia utili per introdurci nel clima degli anni in cui nasce il fenomeno dei salotti letterari.

Si tratta dunque di rintracciare, attraverso le testimonianze dell'epoca, il processo di modernizzazione del salotto. Già nel 1896, Ferdinando Martini poté constatare che il significato e la funzione di questo erano molto cambiati:

126 M. J. Palazzolo, *Il salotto di cultura...*, op. cit., pp. 60-61.

Eppure il salotto non c'è: o per meglio dire: c'è, sì, il salotto che - senza gioco di parole - è un'appendice della Camera: dove si ridiscutono le discussioni parlamentari e alle ferite aspirazioni dei ministri inediti si offrono i balsami della lode pietosa e della denigrazione vendicatrice: c'è il salotto barboglio, dove questo o quel professore Belloc uscito dal *mondo della noia* per rientrarvi subito, pontifica fra la pattuita e sonnolenta ammirazione degli uditori e delle uditrici; c'è il salotto mondano i cui argomenti prediletti sono i pettegolezzi della cronaca e le lodi dell'automobile; c'è finalmente il salotto ove si maturano le insidie filantropiche e gli intelletti si affaticano nel vestire di carità cristiana il ballo, la *garden-party*, la fiera. Sicuro: tutti questi salotti esistono; ma essi sono la morbosa degenerazione di quel ricreatorio dello spirito, ove la conversazione ha da procedere pacata, colta senza sussiego, varia senza superficialità, arguta senza sforzo, del quale l'Italia ebbe pochissimi esempi e nelle presenti condizioni sociali non è sperabile che ne abbia dei nuovi.¹²⁷

L'interesse di questo brano sta soprattutto nella spiegazione che l'autore cerca di dare della scomparsa dei salotti da lui deplorata. Il grande giornalista intuisce bene che il tipo di conversazione e di socievolezza a lui caro è un anacronismo in una società le cui strutture sono profondamente mutate, e che per questo motivo il salotto ottocentesco di cultura non risorgerà:

[...] Vi si oppongono le mutate consuetudini della vita materiale, la diversa distribuzione del tempo, le occupazioni che stancano, le preoccupazioni che affannano, molte altre ragioni che sarebbe lungo e noioso lo enumerare.¹²⁸

Il salotto non fa altro che adeguarsi ai profondi mutamenti nella società italiana dell'inizio del secolo¹²⁹, e questo processo di trasformazione della sfera intellettuale dura pressapoco due decenni, fino ai primi anni '20. Infatti, alcune testimonianze sui salotti dei primissimi anni del '900 ci rappresentano già un modello di salotto più specializzato e meno eclettico. Una delle più interessanti è quella, già menzionata, di Tommaso Gnoli, che ricorda i ritrovi nel palazzo di un patrizio romano, il barone Muratori:

Ivi, giovani discorrevano prevalentemente di letteratura moderna e contemporanea, e vi leggevano loro brevi conferenze, critiche, altri scritti vari; ma specialmente poesie. [...] Fra i più giovani, fra i quali anche il sottoscritto, apparve qualche volta nel salotto anche

127 F. Martini, *Donne, salotti e costumi*, (1896), poi in: Idem, *Pagine raccolte*, Firenze, Sansoni, 19202, p. 123.

128 Ivi.

129 «Lo spazio si restringe, il tempo si accelera. La casa diventa più piccola e funzionale, diminuiscono gli spazi tradizionalmente dedicati al ricevimento (si passa dai saloni al salotto), il tempo viene artificialmente spezzato in tempo del lavoro e tempo dello svago.» M. J. Palazzolo, *Il salotto di cultura...*, op. cit., p. 64.

Domenico Oliva, e vi fece Capolino Domenico Gnoli, che ci illustrò le sue teorie innovatrici del verso libero. E una volta vi lesse scelte liriche, fra cui alcune di Giulio Orsini¹³⁰, (il quale, in seguito al successo di *Fra Terra ed Astri*, era allora venuto di moda) il noto attore Cesare Dondini.¹³¹

In questo brano troviamo alcune delle novità che abbiamo definite, con la Palazzolo, come innovazioni del salotto novecentesco. Prima di tutto, stupisce la specializzazione: non si parla nemmeno di letteratura in genere, bensì di «letteratura moderna e contemporanea». Un altro elemento nuovo è costituito dal tipo di pubblico: vi si è tra «addetti ai lavori», numerosi sono gli scrittori giovani¹³², e il giornalista invitato (Domenico Oliva) fa parte della nuova generazione di critici di mestiere che si sono imposti con il nuovo secolo¹³³. Anche l'invito ad un ospite illustre (Domenico Gnoli) perché venga a fare una conferenza, e allo specialista della recitazione (l'attore) per la presentazione di poesie nuove, sono in evidente contrasto con l'ideale sette- e ottocentesco di conversazione che abbiamo visto parlando del salotto di cultura. Nel salotto Muratori non si ritrovano più gli *habitués* sotto il patrocinio di una nobildonna che vigila attivamente affinché il salotto non perda il suo carattere eclettico, bensì un ristretto gruppo di persone che parlano da specialisti di una cosa: di letteratura. «Da salotto di uomini di cultura a salotto di letterati, da salotto potenzialmente enciclopedico a salotto letterario», come ha scritto la Palazzolo. Un'altra innovazione molto interessante riguarda il ruolo delle donne:

Il mondo letterario femminile era, nel salotto Muratori, rappresentato da una numerosa schiera di assidue frequentatrici, quasi tutte giovani di cui mi ricordo, fra le altre, Teresita Guazzaroni, la quale aveva allora pubblicato un volumetto di versi dal botanico titolo *Coix lacryma*; una giovane di nome Elsa Schiaparelli (ora rinomatissima sarta a Parigi, che recentemente ha fatto parlare di sé), la quale vi lesse una sua poesioletta,

130 Dietro questo pseudonimo si nasconde Domenico Gnoli, padre dell'autore Tommaso Gnoli. Sul suo ruolo nella società letteraria tra '800 e '900 e sui suoi rapporti con Pirandello vedi *infra*, p. 103n e *Appendice*.

131 T. Gnoli, *Un salotto letterario a Roma sui primi del Novecento*, op. cit., p. 400.

132 Tra gli altri frequentatori del salotto, Tommaso Gnoli ricorda Ugo Flerms, Ettore Romagnoli, Arturo Onofri, Umberto Fracchia, tutti letterati della nuova generazione di cui faceva parte anche Luigi Pirandello. Ivi, p. 402.

133 Vedi G. Oliva, *La collaborazione di Domenico Oliva al «Giornale d'Italia» (1901-1913)*, in: *Terza pagina, la stampa quotidiana e la cultura*, a cura di A. Neiger, op. cit., pp. 73-82.

Sàlome: la contessa Maria Luisa Fiumi, che andava già affermandosi come scrittrice, e infine la poetessa marchesa Maria Gnoli-Antinori. [...]»¹³⁴

Come molti autori che vengono nominati nel nostro lavoro, anche queste scrittrici non sono più conosciute oggi, forse nemmeno dagli specialisti di letteratura femminile¹³⁵. Ma è molto significativa la loro presenza. Ricordiamo che nel salotto di cultura ottocentesco le donne erano state presenti nel ruolo di pubblico in un ambiente dominato da protagonisti esclusivamente maschili: letterati e uomini di cultura ammirati per la loro vasta cultura generale e il loro ruolo nella società politica e civile. L'unica eccezione era costituita dalla padrona di casa, la quale assumeva però un altro ruolo preciso, che non poteva essere, come abbiamo visto, quello di protagonista. A casa del barone Muratori invece, come in altri salotti novecenteschi che vedremo, le donne partecipano attivamente al dibattito con contributi letterari propri. Una approfondita discussione della problematica del ruolo della donna nelle mutate condizioni del mondo letterario del ventesimo secolo resta, a nostra conoscenza, ancora da fare in sede di sociologia. A nostro parere, sembra che nel salotto letterario novecentesco anche la donna svolga un ruolo più attivo. Si pensi, a questo proposito, ancora una volta al salotto di Maria e Goffredo Bellonci, dove marito e moglie erano ambedue rispettati non solo come padroni di casa, ma anche come letterati¹³⁶, o a quello di Maria Luisa Astaldi, una delle più importanti figure femminili nel paesaggio intellettuale e universitario italiano, critica di letteratura inglese e personaggio di spicco degli ambienti

134 Ivi.

135 La nostra ricerca di informazioni su queste scrittrici nei compendi di letteratura femminile dell'epoca, ma anche nei più aggiornati dizionari, non ha dato molti risultati. Vedi le nostre note nell'*Appendice*.

136 Un contemporaneo ha detto del ruolo di Goffredo Bellonci: «[...] Anzi la politica, dato il numero di battaglieri giornalisti che vi si incontrano, di tutti i colori, di tutti i partiti, tenderebbe ad avere il sopravvento se il Bellonci, uomo letteratissimo, non si sforzasse con amabile pignoleria a riportar le discussioni nella pura letteratura.» (P. Monelli, *Aria di tempesta intorno a un salotto*, in: «La Stampa», 22 giugno 1947). Sembra che qui i ruoli siano addirittura ribaltati: il comportamento del marito corrisponde a quello che nell'antico salotto di cultura era stato della donna, mentre d'altra parte Maria, ma anche scrittrici come Anna Banti o Alba de Céspedes, hanno avuto un ruolo di primo piano nei dibattiti estetici e letterari in casa Bellonci.

letterari del dopoguerra indipendentemente dal suo ruolo di animatrice di un salotto¹³⁷.

Tornando alla trasformazione del salotto nei primi anni del secolo, dobbiamo insistere proprio sul fatto che si tratta di un processo lento. Mentre il nuovo tipo di salotto esiste già e si va imponendo progressivamente, continua ad esistere un tipo di salotto di cultura di matrice ottocentesca, almeno per i primi dieci anni, come è stato dimostrato da Maria Jolanda Palazzolo¹³⁸. La parola «salotto letterario» è dunque da prendere con le dovute cautele. *Stricto sensu*, il termine si potrebbe forse usare soltanto per istituzioni come il salotto Bellonci. Ma una restrizione di questo tipo ci appare un po' eccessiva, se si tiene conto che d'altra parte molti salotti della prima metà del '900 sono lontani dal modello ottocentesco.

Quel che succede tra la fine della prima guerra mondiale e gli anni '50, è in realtà un processo di trasformazione verso il salotto letterario. Vediamo ora le principali tappe di questo processo di trasformazione. Erede dell'antico salotto di cultura, quello novecentesco ne conserva dunque il carattere esclusivo e, entro limiti che vedremo, le regole di conversazione e di interazione, il «Galatco del salotto», se vogliamo. Molto diversi sono invece i contenuti culturali e il ruolo nella società. Già nella testimonianza sulle riunioni in casa Muratori abbiamo potuto vedere come questa istituzione si specializzi e diventi luogo di discussione tra «addetti ai lavori». A questo proposito, va ricordato che il salotto perde la funzione enciclopedica e divulgativa di notizie, in seguito alla definitiva affermazione della stampa e dei moderni mezzi di diffusione della cultura di cui si è già detto.

137 Su Maria Luisa Astaldi, rinviamo, oltre che alla nostra nota nell'*Appendice*, all'articolo nel *Dizionario bio-bibliografico degli italiani*, vol. 34.

138 «È la guerra del 1915-18 a segnare la fine del modello del grande salotto ottocentesco.» M. J. Palazzolo, *Il salotto di cultura...*, op. cit., p. 61. Parlando con l'autrice, ho avuto modo di chiarire le posizioni: nel periodo che va dall'inizio del secolo fino alla guerra, lo studioso trova testimonianze sia di salotti tipicamente ottocenteschi, sia di salotti letterari. Tra le testimonianze raccolte dalla Palazzolo, è inoltre di particolare interesse il diario di Rachele Villa Pernice, padrona di un salotto ottocentesco che si spense addirittura negli anni '20. Ma si tratta là di un caso estremo di sopravvivenza del salotto di cultura in un'epoca in cui si era già imposto il nuovo modello di socievolezza.

2.3. Verso il salotto letterario

A guardare le testimonianze degli anni '20 e '30, colpisce come il salotto diventi un polo mondano: i protagonisti della nuova industria culturale, attori, registi, giornalisti di mestiere, si aggregano ai letterati tradizionali proprio in questo luogo. Mentre il «proto-salotto letterario», di cui abbiamo visto un esempio nella testimonianza di Tommaso Gnoli, aveva ancora un pubblico abbastanza omogeneo (giovani poeti), il pubblico di quelli degli anni '20 e '30 sembra già molto diverso. Un gruppo di giornalisti, scrittori e attori si soleva ritrovare, ad esempio, nel salotto di una diva del cinema vicino a Piazza di Spagna¹³⁹. Già in una testimonianza degli anni '20, il carattere diversificato dei gruppi nei salotti letterari viene anche avvertito da un giovane cronista in un salotto il cui carattere fondamentalmente letterario non può essere negato, quello di Eugenio Giovannetti. Arnaldo Frateili lo descrive in un articolo di giornale:

[...] Ecco la letteratura: Antonio Baldini, Ardengo Soffici, Emilio Cecchi, Alberto Savinio, Piero Misciatelli. Ecco la critica: Adriano Tilgher e Silvio D'Amico. Ecco la musica: Fausto Torrefranca, Alberto Gasco, Alalcona, Sommi Picenardi, Tirindelli... il vecchio Tirindelli le cui melodie ci parevano lontane come la gioventù delle nostre nonne, e ci ha fatto l'effetto d'un'ombra che tornasse dal mondo di là quando ce lo siamo visto presentare nel salotto di Giovannetti. Ecco la pittura: Oppo, De Chirico, Prampolini. Ecco il teatro, rappresentato da Dario Niccodemi. Ecco il giornalismo: Luigi Bottazzi, Achille Campanile, Giuseppe Galassi.¹⁴⁰

Come si vede, nel salotto si trova ormai un pubblico di specialisti non solo di letteratura, e in ogni caso non di intellettuali eclettici. In secondo luogo, il salotto letterario è un'istituzione meno rilevante (dal punto di vista culturale) e meno potente (dal punto di vista politico) di quello

139 «Tra il 1928 e il 1933 punto fisso d'incontro nel pomeriggio della domenica fu il lussuoso salotto rotondo di Fernanda Cassagne che col nome di Fernanda Negri-Pouget aveva interpretato molti film di successo: esso si apriva sul paradisiaco scenario della Trinità dei Monti e aveva ingresso dalla piazza e dalla scaletta laterale che scende a Piazza Mignanelli.» (R. Biondi, *Serate al «Faraglino». Cinquant'anni di vita giornalistica, letteraria, artistica e mondana*, Roma, Palombi ed., 1973).

140 Il testo è riprodotto nell'autobiografia di A. Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, op. cit., p. 44, con un'indicazione dello stesso Frateili sulla pubblicazione del testo in un giornale napoletano nel marzo del 1923. Abbiamo cercato l'articolo nei giornali napoletani conservati presso l'Emeroteca della Biblioteca Nazionale di Roma, ma senza successo.

ottocentesco. Quest'ultimo era stato la somma di molti individui aventi ciascuno una vasta cultura generale e titoli di merito nei campi più diversi. Ma soprattutto i ritrovi erano stati caratterizzati da una pratica della conversazione che poteva soddisfare esigenze enciclopediche, di cronaca e di discussione pubblica¹⁴¹.

Il salotto degli anni '20 deve fare i conti con una realtà molto diversa. Per i dibattiti scientifici, politici e culturali esistono luoghi specifici (e durante gli anni '20 e '30, una discussione troppo libera al di fuori di questi luoghi non è neanche raccomandabile). Al salotto rimane dunque una funzione di fenomeno di società, che consente di incontrare persone, di presentare e farsi presentare, di scambiare qualche parola a quattr'occhi o in un piccolo gruppetto. Il ruolo di discussione (semi-) pubblica sulle vere novità letterarie si svolge già in altri luoghi. Amaldo Frateili ricorda il ruolo delle nuove istituzioni per gli ambienti intellettuali della capitale:

Lucio D'Ambra aveva inventato nel 1922 certe Stanze del Libro dove, tra un tè e un pezzo di musica, un critico presentava il libro più interessante della settimana. Quale fortuna e quale durata avessero questi «Mercoledì del Libro» non saprei dire perché io mi guardai bene dall'andarci, preferendo semmai le riunioni letterarie che Anton Giulio Bragaglia organizzava in certi sotterranei di Via degli Avignonesi.¹⁴²

È di grande importanza notare che il giovane Frateili preferisce, per le discussioni d'avanguardia, le riunioni letterarie organizzate da Bragaglia, la cui «casa d'arte» non era affatto un salotto, bensì una originale formula di locale che fungeva da night-club e teatro, e che era nello stesso tempo uno dei principali punti di riferimento dei letterati d'avanguardia, frequentato anche da Pirandello. La «Casa d'arte Bragaglia» venne aperta nel 1918 in via dei Condotti, per trasferirsi nel 1922 in via degli Avignonesi, dove rimase per altri dieci anni¹⁴³. Ma il tentativo dei Bragaglia rimase, prima della seconda guerra mondiale, un caso isolato.

Quanto ai salotti, continuano ad esistere, ma sono più che altro un fenomeno di chiacchiera e di presenza mondana, spesso legati in maniera molto forte alla fama del padrone di casa. Il campo d'interesse e di discussione si restringe notevolmente:

141 Come abbiamo visto, non esisteva ancora l'intervista giornalistica, la stampa quotidiana era scarsamente diffusa, e l'informazione di prima mano valeva infinitamente più di quanto non valga oggi.

142 A. Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, op. cit., p. 19.

143 Vedi tra l'altro G.-G. Lemaire, *I caffè letterari*, Milano, ed. Bibliotechne, 1988, pp. 152-153.

[...] Del resto, per tenersi al corrente dei fatti e dei misfatti della letteratura che conta, bastavano le domeniche in casa di Emilio Cecchi che, dopo aver rivelato la finezza della sua critica e l'acutezza del suo ingegno nelle colonnine di «Libri nuovi e usati» della *Tribuna*, stava diventando sempre più una sorta di oracolo letterario al quale si chiedevano giudizi sicuri e informazioni di alta cultura. E alle «domeniche» di Cecchi s'erano aggiunti in quel giro di tempo i «venerdì» di Eugenio Giovannetti, che in tal giorno accoglieva l'intellettualità della Capitale in un suo appartamento al pianterreno d'una casa di Via Gregoriana.¹⁴⁴

Questi salotti sono tipici degli anni '20. Essi segnano un ritiro degli intellettuali nello spazio privato, riflettendo così le posizioni di purismo letterario che caratterizzano quel periodo, e che si traducono anche sul piano delle riviste in un fenomeno come «La Ronda», portabandiera di un classicismo che segnerà tutta la stagione letteraria degli anni '20¹⁴⁵. La definitiva scomparsa del letterato di stampo ottocentesco, e di conseguenza anche dei nessi tra la sfera letteraria e quella politica, fa sì che i salotti si riducano a fatti privati, luoghi di pura discussione estetica e letteraria, senza alcun effettivo peso nella società che li circonda. Il salotto diventa un anacronismo, perché i suoi protagonisti sono ormai sprovvisti dell'autorità che era stata quella dei letterati ottocenteschi. Durante gli anni del fascismo e della guerra, quando i ricevimenti servono anche da rifugio per i letterati che non hanno più a disposizione la pubblicità e le discussioni di una sfera pubblica letteraria borghese, vi può essere perfino una certa complicità tra intellettuali tradizionali delle varie categorie nel parlare di letteratura, di arte, di viaggi, di tutto cioè fuorché dell'attualità politica. In molti salotti dovevano regnare un profondo disgusto della politica e un'altrettanto profonda avversione per i protagonisti del nuovo ordine politico, economico e sociale. Corrado Alvaro ha lasciato un ritratto di quell'ambiente nel romanzo *Tutto è accaduto*¹⁴⁶, a cui dedicheremo un *excursus*. Ma soprattutto, è cambiato una volta per tutte il tipo di socievolezza e di conversazione rispetto al salotto ottocentesco. Possiamo ricorrere ancora una volta alla testimonianza di Arnaldo Frateili:

144 A. Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, op. cit., p. 19.

145 Vedi R. Luperini, *Cardarelli e Cecchi dalla «Voce» alla «Ronda»: lo stile come «difesa» e «imposizione»*, in: Idem, *Il Novecento, apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, pp. 312-333.

146 C. Alvaro, *Tutto è accaduto*, Milano, Bompiani, 1961; ora in: *Opere*, a cura di G. Pampaloni e P. De Marchi, Milano, Bompiani, 1990.

[...] Entrando nel salotto di Giovannetti, sei sicuro di trovarti con persone intelligenti, cioè meglio che intellettuali. In mezzo un tavolo, presso il quale la signora Giovannetti distribuisce tè e pasticcini tra una schiera di gentili signore, dove puoi notare autentiche scrittrici come Teresa e Lina Pietravalle. Intorno alla sala si sono formati gruppetti, dove fioriscono interessanti discussioni.¹⁴⁷

La frecciata polemica contro gli «intellettuali», opposti alle «persone intelligenti», suona come un'esaltazione del letterato ottocentesco, tanto più paradossale in quanto abbiamo già visto che i frequentatori di casa Giovannetti erano in realtà intellettuali altamente specializzati. Tale atteggiamento è tipico di molti scrittori degli anni '20, che rimpiangono il passato pur integrandosi nelle nuove strutture culturali. Il salotto di Giovannetti è un esempio eloquente di adattamento alle innovazioni. Come si vede, la pratica della conversazione non ruota più intorno ad un tema centrale o ad una padrona/un padrone di casa che «dirige» le adunanze e cerca di coinvolgere tutti gli invitati. La conversazione si fa in gruppetti isolati. Non si potrebbe illustrare meglio lo sgretolamento di quello che nell'800 era stato il «pubblico» del salotto.

Il profondo distacco tra la società civile e politica del ventennio fascista e l'ambiente letterario non significa che sin dagli anni '20 sia iniziata la definitiva agonia dei salotti. Assistiamo, al contrario, ad una modernizzazione e rigenerazione che porterà ad una nuova stagione nel dopoguerra. Non a caso, il salotto letterario diventerà un importante tema del romanzo italiano dopo il '45, e una parte della nostra analisi sarà dedicata a romanzi di quel periodo. Sin dall'immediato dopoguerra, questi ritrovi di letterati diventano anche oggetto di polemiche. Già nel 1946, Mino Maccari poté constatare, in un ironico articolo apparso sulle pagine del quotidiano popolare «Momento Sera», la problematicità dell'esistenza di una sfera del tutto informale come quella dei salotti in un regime di comunicazione di massa:

La notizia, non ancora resa di pubblica ragione, di un passaggio dei salotti politico-letterari alle dirette dipendenze della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, riuscirà forse incomprensibile presso coloro - e sono la maggioranza - che non hanno sull'argomento e sulla sua importanza la necessaria preparazione. Molti ignorano l'esistenza di questa speciale massoneria, che se ha i suoi gangli principali nella capitale, non manca di esercitare una notevole influenza anche nelle provincie più eccentriche. D'altra parte il processo di avviamento verso un costume schiettamente democratico di tutti, nessuno escluso, esige che si tengano d'occhio, perché non divengano pericolosi centri di secessione, queste piccole centrali della opinione

147 A. Fracili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, op. cit., p. 44.

pubblica che sono i salotti privati. Il fatto che il discorso del regime li abbia a suo tempo definiti «angolini da ripulire» additandoli allo zelo dei segretari federali e al disprezzo di tutti, conferisce loro un posto onorevole nella storia e giustifica l'attuale interessamento dei legislatori. A quanto ci è dato sapere, il relativo progetto di legge prevede la loro trasformazione in monumenti nazionali sotto la giurisdizione e l'amministrazione di un Commissario Straordinario. [...]»

L'evidente ironia delle affermazioni si spiega anche con l'imbarazzo degli intellettuali di sinistra nei confronti di un'istituzione («piccole centrali della opinione pubblica») in cui le discussioni estetico-letterarie potevano svolgersi fuori dai rigidi schemi ideologici di un marxismo dogmatico in cui molti credevano. Gli intellettuali di sinistra, tuttavia, non snobbano i salotti letterari, ma cercano al contrario di imporre il proprio *gauchisme* nella società letteraria, con più o meno fortuna, ma comunque portandovi un clima di intolleranza. I salotti degli anni '50 oscillano infatti tra atteggiamenti ultra-reazionari, promossi soprattutto dall'aristocrazia, e il marxismo di maniera di molti letterati ed artisti, spesso entusiasticamente convertitisi a tale ideologia dopo un passato fascista. Anche il ritrovo domenicale a casa di Maria Bellonci conobbe questo tipo di polemica politico-letteraria. Basti pensare alla *querelle* intorno all'attribuzione del Premio Strega a Ennio Flaiano, che coinvolgeva attivamente gli stessi «Amici della domenica»¹⁴⁹.

Un altro fenomeno nuovo è la nascita di nuovi luoghi di incontro dei letterati: gallerie d'arte, teatri d'avanguardia, redazioni di riviste, ecc. Il primo tentativo rimasto famoso in tal senso era stato quello, di cui abbiamo già parlato, della Casa d'arte dei fratelli Bragaglia. Un altro dei nuovi luoghi è la gallerie d'arte. Nella testimonianza che segue, l'autore rivendica per queste un'autonomia culturale che secondo lui i salotti non hanno più:

L'«Obelisco», per chi non è invitato dai Bellonci e non ha un luogo dove passare il tempo, è una gran galleria di gusti, di opinioni, di gente; ma tutto considerato non mi dispiacerebbe di andare a far un po' di pubblicità alla Strega, e ficcarne il nome in un

148 M. Maccari, *L'Ente salotti*, in: «Momento Sera», 3 dicembre 1946.

149 Questa polemica è ampiamente documentata nel volume della Bellonci sulla storia del premio: M. Bellonci, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega Premio Strega*, op. cit., pp. 131-138. Pochi anni dopo il «caso Flaiano» scoppierà il «caso Moravia» con la messa all'indice, da parte del Sant'Uffizio, de *I racconti*, e la conseguente massiccia campagna per far ottenere il Premio Strega all'autore romano.

libro, come hanno fatto Gino de Santis per esempio e Renato Giani in attesa di un «premio» che finirà invece ad altri.¹⁵⁰

L'allusione polemica alle «domeniche» di casa Bellonci e ai letterati che vi si recano nella speranza di ricevere il Premio Strega, traduce il disprezzo di alcuni intellettuali per un tipo di salotto letterario che da sodalizio disinteressato di amanti delle lettere era diventato un fattore mondano, legato a prestazioni e favori materiali. Nel medesimo articolo, l'autore rivendica, contro il modello dei salotti privati, incarnato nei ricevimenti di Maria e Goffredo Bellonci, Emilio Cecchi, Maria Luisa Astaldi, ecc., un «salotto pubblico» che secondo lui sarebbe costituito dai caffè o dalle gallerie d'arte come l'«Obelisco» in Piazza del Popolo. In realtà, questi luoghi non hanno ovviamente più niente a che vedere con il concetto di «salotto».

La causa della fine dei salotti letterari potrebbe risiedere proprio in questo fatto: la struttura e le esigenze della sfera pubblica letteraria sono profondamente mutate, e il «salotto» dalle case private (dove ovviamente esiste ancora, ma come fatto privato senza impatto pubblico) si è trasferito in sedi più «ufficiali», come gli studi della televisione o le gallerie d'arte, perdendo però in questa maniera una delle sue caratteristiche indispensabili: il carattere chiuso che ne faceva un luogo di ritrovo e di discussione di un'élite culturale e politica. Gli studi televisivi assomigliano piuttosto a palcoscenici teatrali, adibiti ai fini della ripresa con la telecamera. D'altra parte, è anche vero che oggi in molti *talk-shows* esiste, oltre al pubblico dei telespettatori, solo idealmente presente, anche uno presente in sala che può condizionare, in alcuni casi ed entro limiti molto ristretti, lo svolgimento della trasmissione. Questo secondo pubblico è accuratamente selezionato, come succedeva e succede nei veri salotti, sebbene con altri criteri, sociologici, estetici (molti adolescenti danno un tocco «giovanile» al programma, ecc.), ma soprattutto di «par condicio» politica. I «salotti televisivi» come li chiama talvolta la stampa quotidiana, hanno dunque una doppia valenza: da una parte l'accesso ad essi è chiuso, e dall'altra parte la discussione viene diffusa nella maniera più larga

150 P. Laurito. *Breve incontro coi salotti romani*, in: «Paese Sera», 14 aprile 1953.

possibile all'intero pubblico dei telespettatori¹⁵¹. Con queste ultime riflessioni andiamo però già al di là del periodo e del fenomeno che ci interessano.

2.4. Caffè letterari

Dopo questi cenni storici riguardanti il salotto e il suo ruolo, vogliamo ora considerare funzione e storia dei caffè letterari. Anche in questo caso, la definizione richiede spiegazioni, distinzioni e chiarimenti. Si tratta di capire quali siano le caratteristiche che possono indurci a chiamare «letterario» un caffè. Come abbiamo visto, questo luogo è caratterizzato dalla sua condizione di fondamentale apertura: i letterati vi sono esposti alla curiosità del grande pubblico e devono condividere il locale con chiunque venga a prendere una bevanda. Solo quando il locale diventa regolare ritrovo di scrittori dotati di una certa notorietà, come avveniva nei grandi caffè romani o fiorentini nei primi anni del '900, esso può acquistare quell'atmosfera che ci consente di definirlo «letterario». L'esistenza di un ceto intellettuale compatto e di una forte protesta d'autonomia da parte dei suoi membri è un altro tra i requisiti indispensabili perché possa esistere il fenomeno dei caffè letterari, che così risulta fortemente legato allo sviluppo della sfera pubblica letteraria. La migliore maniera di avvicinarci al problema sarà rappresentata da uno studio storico dei caffè italiani a partire dal '700, secolo dell'Illuminismo, che viene comunemente indicato come il momento di nascita sia del caffè che della sfera pubblica letteraria. Siccome le descrizioni dei locali nei romanzi che analizzeremo sono, rispetto a quelle dei salotti, spesso molto più legate a luoghi referenziali talvolta ancora esistenti, vogliamo ripercorrere la storia dei principali caffè in maniera meno succinta di quanto non lo abbiamo fatto per i salotti. Andrebbe tuttavia largamente al di là degli scopi del nostro lavoro scrivere una storia dei caffè italiani, la cui vicenda è troppo complessa perché la si possa presentare in poche

151 Umberto Eco ha segnalato, e probabilmente a giusto titolo, che questo pubblico nello studio televisivo, seduto di fronte al palcoscenico dei protagonisti della trasmissione, sembra essere «...una massa indifferenziata di non-partecipi, chiamata solo a dare una approvazione di ordine emotivo [...]». (U. Eco, *Appunti sulla televisione*, in: *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1994, p. 354. La prima edizione del volume è del 1964.)

pagine¹⁵². Vogliamo soltanto cercare di capire quali siano state le tappe dello sviluppo di quell'universo, con particolare riguardo ai locali che appaiono nei romanzi che formano l'oggetto del nostro studio. Seguiremo dunque prevalentemente i casi di Roma, per analizzare l'esempio del caffè letterario metropolitano, e di Catania, che ci servirà a capire quello, leggermente diverso, della provincia meridionale.

Il criterio più ovvio da prendere in considerazione è quello della frequentazione di un caffè da parte degli scrittori. Se è facile individuare, sin dal '700, locali in cui si riscontra anche la presenza di scrittori, ciò non significa tuttavia che esistessero caffè frequentati principalmente da letterati. Non si verifica, cioè, la parziale chiusura del caffè di cui abbiamo già parlato, o se si verifica non è opera dei soli scrittori. Il caso della Milano settecentesca è emblematico. La città ambrosiana conosceva un numero impressionante di caffè, frequentati da intellettuali borghesi ed aristocratici. Tra questi spiccano soprattutto i due caffè «Del Greco» e «Della Greca», resi immortali da Pietro Verri nel primo numero della rivista «Il Caffè» come luoghi di ritrovo degli illuministi lombardi¹⁵³. Giustamente è stato sottolineato il carattere di luogo neutro che ha permesso un'aggregazione di aristocrazia e borghesia, intellettuali e dilettanti interessati, proprio nei caffè:

La nuova classe borghese, che stava divenendo potente per intelligenza e per censo, trovava nei caffè una raffinatezza di mondo e di costume superiori agli usi casalinghi e poteva al caffè avvicinare persone autorevoli che non avrebbe potuto incontrare in nessun altro luogo.¹⁵⁴

Un po' diversa era la situazione nella Roma del '700. I caffè erano, in quei tempi, luoghi di ritrovo per una *bohème* di stranieri, soprattutto tedeschi, che vivevano o sostavano nella città eterna. La nostra storia parte da questi luoghi che non hanno un rapporto diretto, organico, con la vita culturale locale. Tra questi, vanno ricordati il Caffè Inglese¹⁵⁵ (che era effettivamente il ritrovo dei britannici), in Piazza di Spagna, il Caffè delle Nocchie

152 La monografia più completa sull'argomento è costituita dal libro a cura di Enrico Falqui, *Caffè letterari*, Milano, Canestri ed., 1962. Per quanto concerne Roma, segnaliamo che nella *Bibliografia romana* di Ceccarius, ogni annata contiene un capitolo con i contributi sui caffè della capitale.

153 Il testo è ora riprodotto in una recente riedizione della rivista: *Il Caffè*, a cura di Gianni Francini e Sergio Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri ed., 1993, p. 12.

154 S. Piantanida, *I caffè di Milano*, Milano, Mursia, 1969, p. 15.

155 N. Bazzetta, *I caffè storici da Torino a Napoli*, Milano, Ceschina ed., 1939, p. 223.

(all'angolo di via Sistina e via di Porta Pinciana), luogo di incontro dei tedeschi¹⁵⁶, ma soprattutto il famoso Caffè Greco, in via dei Condotti, punto di riferimento per eccellenza degli intellettuali venuti da tutti i paesi europei per godersi l'atmosfera della città tiberina¹⁵⁷. Ancora nella prima metà dell'800, esisteva questo ambiente straniero, che vide tra i suoi frequentatori tra l'altro Stendhal, Mendelssohn e Châteaubriand¹⁵⁸. Solo verso la seconda metà dell'800 regredisce, a poco a poco, il fenomeno dei caffè stranieri, senza tuttavia scomparire del tutto. Negli ultimi anni dello Stato pontificio, il Caffè degli Artisti (sull'angolo di Via due Macelli alla salita di Capo le Case, sparito verso il 1890), era il ritrovo degli artisti danesi che si raggruppavano intorno a Thorvaldsen¹⁵⁹. Quanto ai letterati romani, essi solevano frequentare il Caffè Greco, ma anche il Caffè Nuovo, che si trovava nel Palazzo Ruspoli sul Corso Umberto I¹⁶⁰ (diventato dopo il 1870 Caffè d'Italia¹⁶¹). Nei caffè romani esisteva cioè una forma di chiusura parziale della struttura «caffè», in quanto i locali erano frequentati da gruppi nazionali.

Arrivati a questo punto, possiamo cercare di capire la nascita del caffè letterario nella seconda metà dell'Ottocento, nonché il suo ruolo nella società intellettuale tra i due secoli. Dobbiamo ancora una volta insistere sull'effettiva funzione degli scrittori: sono essi capaci di dominare - da soli o in quanto gruppo - il discorso all'interno del caffè, imponendo regole di comportamento e di discussione, o sono semplici frequentatori del locale senza nessun ruolo particolare, e non si distinguono in niente dal resto del pubblico? A partire da queste interrogazioni sarà forse possibile capire quale funzione assumevano i caffè nel tessuto sociale delle città italiane postunitarie.

La capitale provvisoria, Firenze, conosce sin dagli ultimi anni preunitari caffè in cui si ritrovano pittori ed altri artisti (e non si tratta di stranieri,

156 Su questo locale vedi G. Brigante Colonna, *Il Caffè Greco*, in: «La Rupe», anno III, giugno 1954, p. 6.

157 Sulla storia dei caffè letterari del '700 si può consultare N. Bazzetta, *I caffè storici da Torino a Napoli*, op. cit., pp. 221-237. Sul Caffè Greco dei primi anni si vedano nel volume di Diego Angeli, *Le cronache del Caffè Greco*, Milano, Treves, 1930, le pp. 1-20, nonché F. Noack, *Das Deutschtum in Rom*, op. cit., pp. 368-369.

158 Su queste presenze straniere, vedi C. Pascarella, *Il Caffè Greco*, in: «Giornale d'Italia», 18 gennaio 1921.

159 D. Angeli, *Roma romantica*, Milano, Treves, 1935, p. 222.

160 L'attuale Via del Corso.

161 M. Peti, *Il caffè «dei becchi» sul Corso*, in: «Il Momento», 28 luglio 1946.

come nel caso di Roma). Il più celebre di questi locali è il Caffè Michelangiolo, esistito fino al 1886¹⁶².

Qualcosa di analogo si trova a Milano sin dagli ultimi anni del dominio austriaco con i caffè frequentati dai giovani letterati risorgimentali, ai quali Cletto Arrighi ha eretto un monumento indimenticabile con il romanzo *La Scapigliatura*, che ha dato il nome all'omonima corrente letteraria¹⁶³. Tra questi locali, possiamo ricordare il caffè Gnocchi nella Galleria De Cristoforis, ritrovo regolare di Achille Bizzoni, Iginio Ugo Tarchetti e molti dei loro amici, o il caffè Hagi nella Corsia dei Servi¹⁶⁴, dove si recavano non solo gli scapigliati, ma anche una parte dell'aristocrazia e dell'alta borghesia¹⁶⁵. Questi ambienti letterari dovevano avere un certo peso nella vita culturale della città, spiegabile forse con il fervore risorgimentale, se è vero che un altro caffè letterario, il Martini in Piazza Scala, fu riaperto, dopo una temporanea chiusura, con una pubblica sottoscrizione¹⁶⁶.

A Roma, unita dieci anni dopo Firenze al giovane stato, si sviluppano rapidamente nuovi caffè, e vecchi locali rifioriscono. Ma non tutti hanno un'esistenza duratura. Si possono menzionare il Caffè Africano (in Via della Croce), il Caffè delle Convertite (in via delle Convertite), ritrovo dei liberali e anticlericali che chiude già verso la metà degli anni settanta¹⁶⁷, o il Caffè del Moro, in via Sistina. Di quest'ultimo abbiamo una descrizione nel romanzo *I soldati della penna* di Carlo Del Balzo:

Nel caffè, tenuto da uno svizzero tedesco, si erano spacciate alcune tavole, dove solevano desinare i soliti clienti, svizzeri e tedeschi, uomini di studio, professori di archeologia del Collegio Germanico, pensionati dell'Accademia, pittori e scultori. Il signor Emanuele, il direttore del caffè, fatta preparare una piccola tavola sotto un arco, giù in fondo, si disponeva a cenare con la sua famigliauola, mezzo svizzera e mezzo romana.¹⁶⁸

Come si vede da questo esempio, la tradizione dei caffè stranieri non era scomparsa del tutto, ma conviveva con un ambiente letterario italiano.

162 G.-G. Lemaire, *I caffè letterari*, op. cit., pp. 83-85.

163 Cletto Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, Milano, Sanvito, 1862; ora a cura di R. Fedi, Milano, Mursia, 1988.

164 L'attuale Corso Vittorio Emanuele.

165 S. Piantanida, *I caffè di Milano*, op. cit., pp. 145-169.

166 Ivi, p. 158.

167 A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit, p. 114.

168 C. Del Balzo, *I soldati della penna*, Roma, Voghera, 1908, pp. 35-36.

Molti furono anche dopo l'Unità d'Italia gli artisti stranieri a Roma, ed anche tra i padroni dei caffè si trova più d'uno straniero. Nel 1875, un altro svizzero, Jon Notegen, originario di Tschlin nei Grigioni, creò una drogheria in via Capo le Case. Trasferita nel 1880 in via del Babuino, essa diventerà il caffè Notegen, tuttora esistente¹⁶⁹.

Ma buona parte della vita letteraria degli anni 1870-1900 si svolge nell'illustre Caffè Greco, riscoperto dai letterati italiani¹⁷⁰. Sono gli anni della prima stagione mondana romana. Nello stesso periodo (1885-1890) si ritrova nel Caffè Greco un gruppo di artisti e letterati strettamente legati a D'Annunzio, la società «In Arte Libertas», che organizza mostre di pittura, lettura pubbliche ed altre serate culturali, e finisce per occupare una funzione importante nella vita artistica della capitale¹⁷¹. Altrettanto importante è il Caffè di Roma, fondato nel 1863¹⁷² e sito in piazza San Carlo al Corso Umberto I (l'odierna via del Corso), nella cui sala superiore si ritrova, negli anni dopo il 1880, un famoso gruppo di letterati e attori di teatro, la *Lega dell'Ortografia*¹⁷³. I caffè sono tuttavia, come i «saloni gialli» e altri luoghi mondani di cui abbiamo già parlato, ritrovi non solo

169 Oggi vi si svolgono serate letterarie e musicali, i cosiddetti «giovedì di Notegen», portati avanti con grande entusiasmo dalla sig.a Teresa Notegen, che ho avuto modo di incontrare nelle mie ricerche e alla quale sono riconoscente delle informazioni sulla storia del caffè che riproduco in questa sede.

170 D. Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, Milano, Treves, 1930, pp. 87-98.

171 Ivi, pp. 159-174.

172 Prima dell'annessione all'Italia, questo locale era stato il ritrovo del partito clericale, «covo dei papalini, dei pretacci e degli ufficiali francesi del Corpo d'occupazione», come ha scritto un cronista dell'epoca, citato da A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., p. 114. Come vediamo in queste parole, la profonda divisione degli ambienti mondani romani in «neri»clericali e «bianchi»liberali si ripercuoteva non solo nei salotti, dove l'abbiamo già vista, ma anche nei caffè.

173 «[Il gruppo] era nato dopo la prima rappresentazione della *Messalina*, nella *Trattoria del Mellone*, vicino al Teatro Valle, dove gli amici avevano offerto un litro d'onore a Pietro Cossa. Da allora, aveva prosperato, elevandosi, come si disse, all'altezza e potenza di un'istituzione, ma senza sede, senza locali, e con uno statuto recante un unico articolo: - Possono essere soci della Lega anche coloro che non conoscono l'ortografia, ma la rispettano in chi la possiede. - Da qui il nome della istituzione. Il sodalizio veniva tiranneggiato da un Dittatore (il primo fu Francesco De Renzis) ch'era regolarmente destituito ad ogni riunione, e riconsacrato da un Gran Sacerdote, il quale pagava poi lo sciampagna per tutti. Le riunioni si tenevano quasi a cena, talora ad un pranzo imbandito dove si voleva, ma spesso nella sala superiore del *Caffè Roma* a San Carlo al Corso.» F. E. Morando, *Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin) e i suoi amici*, Bologna, Zanichelli, 1928, p. 198.

dei letterati, ma più in genere di un ambiente che comprende giornalisti, scrittori, artisti, deputati ed esponenti dell'aristocrazia sabauda. Verso la fine del secolo, nel 1897, apre un locale che diventerà famoso come ritrovo, e perfino come una specie di seconda sede, della redazione del «Giornale d'Italia». Parliamo dell'Anglo-American Bar¹⁷⁴, detto anche, dal nome del gestore, il Faraglino. La richiesta di un caffè mondano verrà tuttavia interamente soddisfatta solo nel 1907 con l'apertura del Gran Caffè Faraglia, in Piazza Venezia, progettato dall'architetto palermitano Ernesto Basile¹⁷⁵.

I grandi caffè della capitale sono dunque inizialmente inseriti negli ambienti giornalistici o politici, in qualche modo legati alla sfera pubblica letteraria. In questo fatto si rispecchiano più o meno le condizioni della stessa società letteraria, e il fenomeno non è molto diverso nelle altre grandi città italiane¹⁷⁶. Con queste informazioni, non abbiamo ancora spiegato quando e come i caffè fossero diventati un fenomeno di rilevanza per la vita letteraria nazionale. A questo punto, diviene indispensabile tornare sul ruolo dei cenacoli. Come abbiamo già visto, una delle possibili azioni di trasformazione del carattere di un caffè è l'energica rivendicazione di un gruppo di intellettuali che vi impone le sue regole e il suo linguaggio. I letterati possono perfino infrangere la regola ferrea del pagamento della bevanda. Numerose sono le testimonianze su soluzioni in cui il padrone offre da bere agli scrittori, o accetta che i debiti si accumulino per anni, pur di averli nel suo locale. Tale generosità è forse motivata dall'idea che la presenza dei letterati possa anche essere un fattore di attrazione per un pubblico non-letterato, che con il suo consumo compensa questo comportamento poco redditizio degli illustri ospiti. Le discussioni di questi ultimi non possono che essere pubbliche in un luogo pubblico come il caffè. I letterati hanno dunque un rapporto spesso unilaterale con gli altri avventori, in quanto questi ultimi possono seguire le loro discussioni, come se fossero lezioni pubbliche.

174 In Corso Umberto I, 328-329, di fronte a Palazzo Sciarra.

175 *Il caffè Faraglia a Roma*, in: «Emporium», vol. XXVII, n. 158, febbraio 1908, pp. 158-160.

176 Sul caso di Milano, si può consultare il volume di S. Piantanida, *I caffè di Milano*. Milano. Mursia, 1969. Firenze assomigliava in qualche modo a Roma anche per il fatto di essere stata, dal 1866 al 1870, capitale del Regno, con la conseguente esistenza di una sfera parlamentare.

In tale contesto nasce, nei primi anni del secolo, il fenomeno dei cenacoli di poeti che si riuniscono al caffè. Tra essi, bisogna menzionare quello dei poeti crepuscolari (Sergio Corazzini, Fausto Maria Martini, Tito Marrone¹⁷⁷), che si riunivano nel caffè Sartoris¹⁷⁸ sul Corso Umberto I, vicino alla chiesa di San Marcello, e quello del Caffè Bussi all'angolo tra Via Veneto e Via Ludovisi, dove si ritrovavano, come abbiamo già visto, Luigi Pirandello, Ugo Fleres, Giustino Ferri, Nino Martoglio, Giovanni Cena, Lucio D'Ambra ed altri scrittori per lo più di origine siciliana o meridionale¹⁷⁹. Il caffè Bussi, sorto intorno al 1901, era uno dei più eleganti di quegli anni. Il cenacolo sembra essere stato poco legato al locale in quanto tale, tanto è vero che il banchetto in onore di Ferri, che il gruppo organizzò nel 1909, ebbe luogo all'albergo Regina, a pochi passi dallo stesso caffè. Nel 1910, alcuni di questi «Elleni» (così si chiamavano gli amici) vollero spostare il cenacolo nel Caffè Greco, ma senza successo duraturo¹⁸⁰.

Il locale più celebre dell'inizio del secolo è il Caffè Aragno. Fondato nel 1865, e trasferito nella sua sede definitiva in via delle Convertite nel 1890, nello stesso luogo dello scomparso Caffè delle Convertite¹⁸¹, esso divenne, com'è noto, il caffè letterario romano per antonomasia grazie alla

177 Vedi F. Donini, *Sergio Corazzini e il suo cenacolo*, in: «Studi romani», XXVIII, (1981), p. 186. L'articolo ripropone quanto già scritto dallo stesso autore nel suo volume *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, op. cit., specie alle pp. 127-138. Vedi anche G. Allanic, *La vie et l'oeuvre du poète Sergio Corazzini*, op. cit., pp. 27-35, *Le «cenacolo» et les revues*, e pp. 65-75, *La vie culturelle à Rome au temps du «cenacolo»*.

178 Su questo caffè ci informa un articolo firmato «Vent.», *Un caffè al corso*, in: «Il Momento», 11 agosto 1946. Chi sia l'autore non è chiaro. Anche F. Donini, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva, 1949, dove abbiamo trovato il rinvio a questo testimonianza, non ne chiarisce l'identità.

179 U. Fleres, *La banda Bussi (Giustino Ferri e compagnia)*, in: «Roma. Rivista di studi e di vita romana», gennaio 1926. Ora in: A. Barbina (a cura di), *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, op. cit., e L. D'Ambra, *Trent'anni di vita letteraria*, Milano, Corbaccio, 1929, vol. II: *Viaggio a furia di remi*, pp. 365-376.

180 D. Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, op. cit., pp. 190-191.

181 Sugli inizi del Caffè Aragno ci informa un articolo firmato «Richel», *Il nuovo Caffè Aragno*, in: «Tribuna Illustrata» anno I, n. 14, 6 aprile 1890; («Richel» era lo pseudonimo di Eugenio Rubichi, redattore della «Tribuna»). Una storia del caffè si trova in: A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., pp. 111-115. Sul Caffè Aragno degli anni 1870/1880 e particolarmente sugli uomini politici, vedi F. E. Morando, *Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin) e i suoi amici*, op. cit., pp. 164-167, e N. Bazzetta, *I caffè storici da Torino a Napoli*, op. cit., pp. 232-236.

sua «Terza saletta», nella quale si riuniva più d'un cenacolo di poeti. L'Aragno era stato però un ritrovo di giornalisti e di uomini politici molto prima di ospitare i letterati. Tra la fine dell'800 e la prima guerra mondiale, esso è un luogo di grande importanza per la vita parlamentare della capitale, una «succursale di Montecitorio», come si può leggere in un articolo di stampa sull'inaugurazione del locale in Via delle Convertite¹⁸². La cosiddetta «seconda sala» dell'Aragno rimarrà un ritrovo della politica fino all'inizio del periodo fascista. Ercole Patti ricorda che ancora nel 1921 il Presidente del Consiglio Facta soleva mangiare due uova al burro durante le pause dei dibattiti a Montecitorio¹⁸³. Una bella descrizione dell'Aragno della fine dell'800 si trova in un articolo di Giustino Ferri sul «Capitan Fracassa»:

Il Caffè Aragno rimaneva quasi deserto. [...] Una quiete quasi solenne succedeva al chiasso della mattina. [...] E in quel silenzio i lumicini a spirito su cui si riscaldavano le cuccume di porcellana rosea del ponce e del vino caldo, parevano fiammole devote accese davanti a qualche reliquia sacrosanta, mentre il caffè nella sua severa ricchezza di marmo bianco, di specchi, di grandi cornici d'oro e di velluto azzurro, a quella luce fredda di una giornata di tramontana, s'immergeva nella tetraggine sonnolente misticamente austera di una cappella protestante.¹⁸⁴

La «Terza saletta», a cui l'accesso era riservato ai soli poeti¹⁸⁵, ebbe in realtà una vita breve. Essa diventò un luogo di prim'ordine per la vita letteraria romana intorno al 1905, ed ebbe perfino un suo giornalino, «La saletta d'Aragno» (uscito per la prima volta il 4 febbraio 1912), finché lo scoppio della prima guerra mondiale non mise fine ai cenacoli¹⁸⁶. Anche altre esperienze letterarie sono strettamente legate alla Terza saletta.

182 *Il nuovo Caffè Aragno*, in: «Tribuna Illustrata», cit.

183 E. Patti, *Roma amara e dolce*, op. cit., p. 31. Adone Nosari (*La saletta d'Aragno*, op. cit., pp. 132-133) riferisce lo stesso episodio e nomina un impressionante elenco di ministri del governo Facta che frequentavano il Caffè Aragno. E ancora nel 1911, la rivista radical-democratica «Liberissima» aveva una rubrica di cronaca politico-mondana intitolata *Il Caffè Aragno*.

184 Riprodotto in: G. Ferri, *Roma Gialla*, Roma, Apollon, 1944, p. 435.

185 È stato sostenuto da un biografo di Sergio Corazzini, che l'ingresso nella «terza saletta» del caffè Aragno a Roma fosse soggetto a una specie di quota associativa: «Lors de ses premières visites à l'«Aragno», Corazzini ne put accéder qu'à la grande salle, car pour faire partie des «salettisti», il fallait acquitter un droit de cents lires, [...]» (G. Allanic, *La vie et l'oeuvre du poète Sergio Corazzini*, Genève, SCOP-SADAG, 1973, p. 68). Per questa affermazione, non abbiamo trovato nessuna altra testimonianza, e la riteniamo poco credibile.

186 A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., pp. 43-44.

Bisogna menzionare soprattutto le riviste «Lirica», a cui collaborarono tra l'altro Cardarelli, Baldini, Savarese e Rosso di San Secondo¹⁸⁷, e «Il Carroccio», la cui creazione risale a una serata al Caffè Greco, nel 1913¹⁸⁸. Dobbiamo tuttavia mettere in guardia contro un possibile errore che consisterebbe nel credere che la Terza saletta fosse un'istituzione culturale comunemente nota all'intera nazione. I cenacoli della Terza saletta non sono forse mai stati percepiti come tali dal grande pubblico. Nel 1909, il giornalista tedesco Hans Barth, corrispondente romano del «Berliner Tagblatt», nel suo volume sui locali storici italiani, descrive il Caffè Aragno in questi termini:

[...] Centro della vita politica e parlamentare, del giornalismo e del *flirt*, orgoglio dei Romani che vi passano le serate ed in primavera affollano i tavolini sul largo marciapiede.¹⁸⁹

La testimonianza non accenna nemmeno ai letterati. Questa presentazione dell'osservatore straniero, che in altre occasioni si rivela molto informato sulla vita culturale e letteraria italiana dell'epoca, ci pare esemplare dello scarso interesse del pubblico per la Terza saletta. Le testimonianze su di essa cominciano soltanto dopo la sua chiusura, nella seconda metà degli anni '20¹⁹⁰.

Anche in altri grandi centri culturali italiani nascono caffè caratterizzati dalla presenza di sodalizi letterari e ambienti culturali di avanguardia. Il caso più famoso è quello dei futuristi, che a Firenze si ritrovano nella Terza saletta del caffè delle «Giubbe rosse»¹⁹¹. A Milano, è significativa l'esperienza del Caffè Savini, frequentato tra l'altro da Massimo

187 Tra i manoscritti di Rosso di San Secondo conservati alla Biblioteca nazionale di Roma, abbiamo trovato una cartolina postale, riprodotta nell'Appendice di questo lavoro, che lo scrittore nisseno aveva spedita dall'Olanda con questo indirizzo: «Al poeta Arturo Onofri, Caffè Aragno, Roma.» Onofri deve aver passato molto tempo al Caffè Aragno. Sull'esperienza di «Lirica» e i rapporti con gli intellettuali della Terza saletta, vedi A. Dei, *La rivista «Lirica»*, in: *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Milano, Vita e pensiero, 1984, pp. 202-244.

188 A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., pp. 140-188.

189 H. Barth, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, trad. it. di G. Bistolfi, prefazione di Gabriele D'Annunzio, Firenze, Le Monnier, 1909, pp. 173-174.

190 Il principale di questi ricordi è il volumetto di Adone Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., di cui ci occuperemo *infra*.

191 Vedi sulle «Giubbe rosse» G.- G. Lemaire, *I caffè letterari*, op. cit., pp. 149-154.

Bontempelli e Marco Praga e dove veniva, durante le sue sporadiche visite nella metropoli ambrosiana, anche Rosso di San Secondo.¹⁹²

La storia dei caffè tardo-ottocenteschi è dunque condizionata dalla simultanea esistenza di una sfera politico-parlamentare (a Roma e Firenze) o più genericamente alto-borghese (Milano), con la quale la sfera pubblica letteraria si confonde in parte. Solo nei primi anni del '900 nasce il vero e proprio caffè letterario nel senso di un locale frequentato prevalentemente da un cenacolo di letterati (il Sartoris o il Bussi), o con apposite strutture come le «terze salette» dell'Aragno e delle Giubbe rosse.

Vediamo ora le condizioni dei caffè in un centro di provincia, Catania, la cui situazione storica è molto diversa, prima di tutto perché lo stesso ambiente letterario è costituito da un altro pubblico: accanto a notabili locali e ricchi dilettanti di letteratura e belle arti, troviamo soprattutto professori (universitari e liceali) e i loro studenti. Per molti di questi ultimi, i caffè catanesi si rivelano come il primo contatto con un ambiente di letterati e l'inizio di carriere che proseguiranno poi nella capitale o nei grandi centri culturali e intellettuali del Nord. Il più importante ritrovo dei letterati catanesi negli anni precedenti la prima guerra mondiale è la cosiddetta Birreria svizzera¹⁹³ (ovvero la Spelonca dei professori), gestita dai fratelli Tscharner, due svizzeri dei Grigioni. Questo locale era, stando alle testimonianze di cui disponiamo, un luogo d'incontro tra giornalisti, professori liceali e universitari e altri letterati negli anni tra Otto- e Novecento. Tra i frequentatori si trovava il fior fiore degli intellettuali catanesi dell'epoca, come Mario Rapisardi, Francesco Guglielmino, Agesilao Greco e Nino Martoglio¹⁹⁴. La Birreria era collocata sul lato nord-occidentale del palazzetto Biscari, con l'ingresso su piazza S. Nicolella, quindi nella parte centrale della Via Etnea, tuttora la principale strada elegante di Catania¹⁹⁵. Nel 1914, il locale si trasferisce al pianterreno del

192 S. Piantanida, *I caffè di Milano*, op. cit., pp. 207-210.

193 Non si tratta di un errore di stampa, ma l'insegna del locale era proprio «GRANDE BIRRERIA SVIZZERA».

194 L. Sciacca, *Catania anni Trenta*, Catania, Vito Cavallo ed., 1983, pp. 43-50, «I caffè della memoria».

195 La via Etnea è sempre stata oggetto di descrizioni e ricordi. Citiamo tra gli autori che ci interessano in questo lavoro Antonio Aniante, *La via principale di Catania*, in: *La zitellina*, Bologna, Cappelli, 1953, pp. 193-200, e Ercole Patti, *I marciapiedi di Catania*, in: *Diario siciliano*, Milano, Bompiani, 1971, ora a cura di S. Zappulla Muscarà, Ivi, 1996, pp. 137-141.

palazzo Tezzano, con tre ingressi sulla via Etnea¹⁹⁶. Oltre al locale degli Tscherner, la Catania dell'inizio del secolo conosce ancora un altro importante ritrovo degli intellettuali: il caffè Baglio (le cui origini risalgono fino al 1828), attiguo alla dolceria di don Vincenzo Tricomi. È un locale meno costoso e più popolare, ma anch'esso frequentato da uomini di cultura di vario tipo, che accoglie nel suo seno

[...] la politica locale, i canti degli aedi civici, le idee di De Felice, gli epigrammi di Picardi, gli strali di Rapisardi, le arrabbature di Giovanni Milana, i sonetti di Nino Martoglio, le palinodie di Gigi Macchi, l'enfasi di Vincenzo Saitta, i dormiveglia di Salemi, le romanze di Giovanni Falsaperla, le apparizioni di Mario Ciancio, i ditirambi di Corvaja. Caro a tutti, era come un occhio di buona salute, arzilla e loquace.¹⁹⁷

Sin dai primi decenni del nuovo secolo, si segnala la presenza di due altri locali, siti, come la Birreria svizzera, in via Etnea: il Caffè Gambrinus, incontro abituale dei soci del Circolo Artistico, e il Bar Brasile, detto il Bar dei professori. Come si vede, il caffè intellettuale catanese è una specie di «Università dei poeti», che qui hanno scelto di farsi sentire con i loro gusti letterari e le loro idee, evitando così le costrizioni che imporrebbero loro sia il salotto, sia il mondo accademico (università, accademia, ecc.) con le rispettive esigenze. Per questo aspetto, i caffè della provincia meridionale tra i due secoli non sono differenti da quelli dei grandi centri e della capitale. Quel che non si riscontra, sono i cenacoli di poeti e scrittori o i ritrovi delle avanguardie letterarie.

Una possibile ipotesi da formulare a partire dai dati fin qui sviluppati sarebbe che i mutamenti sociali della fine dell'800 ebbero ripercussioni dirette sulla nascita del fenomeno: la stagione dei cenacoli inizia, infatti, simultaneamente con l'emarginazione dei letterati da una posizione dominante nel mondo politico, giornalistico e universitario (com'era ancora il caso della generazione di Giosuè Carducci e Ruggiero Bonghi), verso quella ai margini della società borghese che caratterizza i poeti nel caffè. Il caffè letterario sarebbe dunque, rispetto al salotto, un fenomeno

196 L. Sciacca, *Catania anni Trenta*, op. cit., p. 48.

197 Come leggiamo in un articolo pubblicato nella rivista «La settimana», luglio 1937.

più moderno, capace di adattarsi alle esigenze di una nuova sociabilità¹⁹⁸. Tale ipotesi sembra tuttavia contraddetta da due fatti: uno è l'esistenza, nel nostro secolo, del salotto letterario, l'altro la presenza di comportamenti degli intellettuali che riproducono modi di pensare e di agire tipicamente aristocratici, in radicale contrasto con la base ideologica borghese del caffè. Basti pensare al fenomeno dei duelli tra i letterati della Terza saletta di Aragno¹⁹⁹: il duello, comportamento aristocratico per eccellenza, diventa una patetica forma di protesta degli intellettuali che si sostituisce al polemico dibattito estetico e politico che aveva assicurato ai letterati della generazione precedente una notevole autorità nella società civile. Il fatto paradossale è che questi comportamenti si verificano appunto nel luogo pubblico per eccellenza della sociabilità borghese. A titolo di esempio dell'atteggiamento di orgogliosa esclusione dei non-letterati, bastino le parole con cui uno dei frequentatori della Terza saletta dell'Aragno riassume l'atteggiamento dei letterati nei confronti del pubblico:

[...] Da questo ceppo nacque e prosperò il maggior cenacolo letterario d'Italia a proposito del quale Ferdinando Martini ebbe a dire, appunto, la nota terribile verità: «In politica come in arte bisogna venire a patti con la Saletta.» C'è in queste parole molto più di quello che non appaia; cioè evvi sottinteso quello che di bene o di male si può dire di gente la quale [...] era fanciullescamente lieta di poter dire di essere stata presente al pugilato di due letterati o quando un poeta di buone speranze aveva chiesto ad un tavoleggiante uno scudo in prestito.²⁰⁰

L'atteggiamento di cui parla questa testimonianza è tipico dei letterati nel caffè, che cercano di distinguersi dal pubblico perché si considerano una élite intellettuale e culturale. Infatti anche l'autore del nostro ricordo

198 Questa ipotesi è stata avanzata, senza essere discussa in maniera approfondita, da Elio Providenti nella sua edizione delle lettere giovanili di Pirandello, che spiega così il fatto che da giovane l'autore siciliano avrebbe frequentato alcuni salotti di cultura, mentre dopo l'inizio del nuovo secolo preferiva rigorosamente il cenacolo del Caffè Bussi. Vedi L. Pirandello, *Lettere familiari giovanili*, a cura di E. Providenti, op. cit., p. 93n.

199 Che i duelli fossero una pratica corrente nella Terza saletta, viene riferito da molti testimoni di quell'epoca. Vedi A. Nosari, *La Saletta d'Aragno*, op. cit., pp. 72-83, G. Brigante Colonna, «Lettere italiane», in: «L'Italia al Plata», Montevideo, 15 ottobre 1909, M. Peti, «Aragno «ha riaperto ma senza divani di velluto», in «Il Momento», 8 settembre 1946, G. Barletta, *Primo Carnera rifiutò di battersi con Agesilao Greco*, in: «Giornale dell'Isola», 20 aprile 1955, e soprattutto W. Lovatelli, *Roma di ieri. Cronache e fasti*, Roma, Ruffolo ed., 1949, pp. 10-15.

200 A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, Roma, Sapienza ed., 1928, p. 66.

oppone con disprezzo la categoria dei «curiosi», non ammessi nel cenacolo, ma tollerati nel locale, ai suoi commilitoni, che con pieno diritto di cittadinanza partecipano alla discussione:

[...] Quest'ultima era una caratteristica categoria di frequentatori che i salettisti respingevano senza bisogno di gesti o di parole villani. A cotali frequentatori non si dava spago, ecco tutto; perché cacciarli non si poteva. Però dovevano mettersi bene in testa che non erano nulla ed erano tollerati, come certe meretricole lo erano dai direttori del caffè. Una categoria, insomma, del genere di quella degli «astanti» dei primi parlamenti inglesi, che erano, sì, eletti deputati ma nell'assemblea avevano soltanto il diritto di ascoltare e di tacere.²⁰¹

La situazione dei cenacoli dell'inizio del secolo diventa ancora più ambigua se si tiene conto delle strane oscillazioni tra posizioni reazionarie e di avanguardia culturale e politica. Non a caso sono gli stessi letterati a non temere il contatto con il movimento socialista: casi emblematici di questo tipo di atteggiamento sono Adone Nosari o Gustavo Balsamo Crivelli, protagonisti della Terza saletta di Aragno e redattori del giornale socialista «Avanti»²⁰².

Sarebbe tuttavia troppo facile voler spiegare il fenomeno dei caffè letterari soltanto con l'emarginazione degli scrittori dalle istituzioni della sfera pubblica (come ad esempio i salotti), e la loro conseguente ricerca di una tribuna per le proprie idee e discussioni. Il caffè ha in realtà funzioni molteplici. Abbiamo già accennato alla possibilità che il locale diventi luogo di produzione. Come tale, esso ha sempre goduto di una grande popolarità tra gli autori. Tra coloro che lo usavano in tal modo, c'era Ercole Patti:

Andavo a scrivere nei caffè. L'Esperia al Lungotevere Mellini fu il mio caffè preferito, per l'assoluta tranquillità della sua grande sala.²⁰³ [...] Mi andavo a mettere nell'angolo giusto sotto la finestra dai vetri istoriati affacciata su via Vittoria Colonna, che gettava una luce riposante sul tavolino e sulle mie cartelline. Il vecchio cameriere, che già mi

201 Ivi.

202 Vedi sul problematico rapporto tra Nosari e i socialisti D. Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, op. cit., pp. 192-193, e più recentemente R. Fedi, *L'«Avanti» e la letteratura: il periodo romano*, in: *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)* [atti di convegno], Milano, Vita e pensiero, 1984, pp. 202-244.

203 Questo caffè esiste tuttora, al Lungotevere Mellini 2, all'angolo con via Vittoria Colonna.

conosceva, mi portava paternamente un caffè ed io con le idee e i pensieri eccitanti che mi frullavano per il capo mi mettevo a scrivere le mie prose e i miei racconti di allora.²⁰⁴

Questa funzione del caffè presuppone un minimo di calma e di discrezione da parte del pubblico e dei camerieri, come il ricordo di Patti descrive molto bene. Ma anche la discussione tra letterati, la lettura di testi inediti, che abbiamo già vista nel salotto, può avere bisogno di operazioni di parziale o completa esclusione del pubblico. Questa possibilità di un graduale allontanamento degli altri avventori rende il caffè particolarmente adatto come luogo multifunzionale per i letterati. L'insieme delle sue varie funzioni crea quel particolare clima che ne fa il luogo ideale di ritrovo dei letterati, anche se le condizioni in cui essi riescono a imporvi un clima intellettuale da loro dominato si verificano solo in alcuni momenti della storia.

Le riflessioni fin qui proposte sulla funzione del luogo pubblico ci portano fatalmente ad interrogarci sulle ragioni della scomparsa dei caffè letterari nei decenni che seguono la seconda guerra mondiale. Da quanto detto sulla scia del pensiero di Habermas, è facile spiegare quel che è successo: con lo spostamento del dibattito estetico e letterario in altre sedi, e con la sua crescente formalizzazione, i caffè hanno semplicemente perso la propria ragion d'essere. L'indebolimento del potere d'impostazione del dibattito culturale da parte dei letterati, l'intrusione nei caffè di non-letterati - attori e registi del cinema, giornalisti di mestiere - non fa che accelerare questo processo. Il caffè perde così il suo interesse come possibile luogo di lavoro, perché viene meno quell'atmosfera che gli scrittori riuscivano a imporre grazie al loro primato nel dibattito estetico e culturale.

Una prima tappa del processo di specializzazione e integrazione degli intellettuali viene raggiunta, come abbiamo visto, durante il ventennio fascista. Il nuovo ordine si ripercuote anche sulla situazione dei caffè letterari: l'evento più importante è senza dubbio la chiusura della Terza saletta dell'Aragno che obbliga i letterati a spostarsi nelle due sale grandi. A questo proposito ci informa un articolo di Luigi Bottazzi sul «Corriere della Sera» del 7 luglio 1923:

Tutti gli anni, ai principi dell'estate, i frequentatori intellettuali del Caffè Aragno assistevano una sera alla chiusura estiva della «saletta» che, immersa nelle tenebre e protetta da una tenda di velluto oscuro, come una camera mortuaria, aspettava che i suoi

204 E. Patti, *Roma amara e dolce*, op. cit., p. 24.

ospiti tornassero coi primi freschi dell'autunno. Quest'anno la chiusura è definitiva. La saletta restaurata, ingentilita e purificata si riaprirà in ottobre come sala da tè. [...]»²⁰⁵

Resta da vedere il significato di questa chiusura del tempio dei letterati romani. Essa non fu un evento improvviso e imprevedibile, bensì il risultato di una sistematica - e talvolta anche violenta - «politica di chiusura» da parte delle squadre fasciste²⁰⁶, le quali diedero però soltanto il colpo di grazia a una tradizione di ritrovo che aveva già perso la sua vivacità durante gli anni della guerra²⁰⁷ e dei caotici eventi del periodo successivo.

[...] Poiché la saletta era finita molto prima che ne fosse dato l'annuncio ufficiale. Nel maggio del 1915 il decreto di mobilitazione, dandole una serietà che non aveva mai avuta, segnò la sua fine. [...] Dopo la guerra i letterati e gli artisti della saletta, avendo cominciato a lavorare, lasciarono la tradizione in custodia di pochi salettisti ostinati e inguaribili che furono a poco a poco spinti verso la porta dai fascisti che avevano bisogno, allora, di un luogo per la sede del loro quartiere generale. [...]»²⁰⁸

La definitiva chiusura della Terza saletta avverrà in data del 13 agosto 1927, quando la porta tra essa e il caffè sarà murata per trasformarla in un bar detto della «Saletta»²⁰⁹. Nel 1926 chiudono il Bussi, sfrattato da una banca²¹⁰, e il Caffè del Moro, le cui origini risalgono, come abbiamo visto, al Risorgimento. Nel 1933 chiuderà il Faraglino²¹¹. E negli anni della guerra

205 L. Bottazzi, *Letteratura senza caffè*, in: «Corriere della Sera», 7 luglio 1923. (L'articolo è firmato solo con la lettera «B.», ma A. Nosari, in: *La saletta d'Aragno*, op. cit., identifica in questa firma l'autore Luigi Bottazzi).

206 Del terrorismo che le squadre fasciste esercitavano sin dall'inizio nei caffè letterari di Roma testimonia tra l'altro Ercole Patti nella prefazione delle sue *Cronache romane*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 5-10. Sullo stesso argomento, vedi M. Caroti, *Il fascismo popolò l'Aragno di «custodi» e «falsi pensatori»*, in: «Corriere di Trieste», 15 marzo 1955.

207 A. Nosari in: *La saletta d'Aragno*, op. cit., pp. 39-45, ricorda questo triste capitolo della storia ed elenca i nomi dei - numerosi - caduti tra i frequentatori della Terza saletta. Ancora oggi si trova sul muro esterno del Caffè Aragno in via delle Convertite una lapide in memoria dei salettisti caduti in guerra.

208 L. Bottazzi, *Letteratura senza caffè*, cit.

209 A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., p. 19.

210 Vedi l'articolo di Adone Nosari, *Roma che se ne va. Il Bussi non è più*, in: «Giornale d'Italia», aprile 1926; ora riprodotto in: A. Barbina (a cura di), *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, op. cit.

211 Negli ultimi anni della sua esistenza si soleva ritrovare in quei caffè un cenacolo di giornalisti, pittori e letterati che fondarono tra l'altro la rivista «Chirone». Vedi R. Biordi, *Serate al «Faraglino»*, op. cit., pp. 54-57.

d'Etiopia, il nome del Caffè Greco sarà vittima di una perfida rivincita politica del regime, come riferisce Patti:

«Le inique sanzioni» alle quali fra molte altre nazioni aveva aderito anche la Grecia, dellerò luogo alla parziale ricopertura dell'insegna di *Antico caffè greco* (fondato nel 1700) che divenne soltanto *Antico caffè*, [...].²¹²

Questi dati vanno interpretati: la chiusura di alcuni locali non è, in realtà, un fatto sorprendente. L'importanza di tali eventi sta nel fatto che i letterati non scelgono nuovi locali per i loro cenacoli, ma si ritirano o nei pochi caffè che sono rimasti, o nella vita privata. Le pressioni del regime sul mondo letterario lasciano, come abbiamo già visto, poco spazio per una sfera pubblica indipendente. Il disagio dei letterati si traduce, tra l'altro, in una ricca produzione di ricordi sui caffè letterari, sulla quale avremo modo di tornare. Specialmente verso la fine degli anni '30 e durante la guerra, il clima nei caffè doveva essere pesante. Ercole Patti racconta che la notizia del 25 luglio 1943 fece scoppiare una festa spontanea nelle sale dell'Aragno²¹³. I caffè letterari (se vogliamo accettare di chiamarli così) degli anni '20 e '30, l'Aragno (senza la Terza saletta), il Caffè Esperia, al Lungotevere Mellini, o ancora il Caffè Notegen, hanno più il ruolo di rifugi tranquilli che non quello di luoghi di dibattito.

D'altra parte, le strutture della sociabilità cambiano notevolmente. Gli anni '20 vedono una modernizzazione della vita mondana e la creazione di locali di un altro genere, molto diversi dai caffè che avevano conosciuto i cenacoli degli scrittori. Da una parte, nasce anche a Roma il nuovo tipo del locale notturno, del *cabaret* e del *night-club*, come riferisce Ercole Patti:

Nascevano i primi *cabarets* di gusto parigino. Il Bal-Tic-Tac all'uscita del Traforo, con decorazioni cubiste; la Bomboniera a Via del Bufalo. Donne vestite a piccole squame di argento giungevano a piedi da Via dei Serpenti tenendo in mano lo strascico, si affrettavano su scarpette d'oro verso il Bal-Tic-Tac ove contavano di imballarsi in signori anziani giunti in serata dalla provincia. Nel ridotto scambiavano frasi in gergo ciociaro coi camerieri. I violinisti si spingevano per le prime volte fin sull'orlo dei tavoli e suonavano tanghi argentini curvandosi sulle spalle di quei clienti che essi giudicavano, talvolta erroneamente, più danarosi. Era anche il momento dei russi bianchi. Vari Dimitri e Vassili circolavano, sbarbati di fresco e leggermente incipriati, nei locali notturni e bevevano per dimenticare lo Zar. Misteriose granduchesse con la creolina bianca tra i capelli color cenere facevano le cameriere alla Taverna Russa.

212 E. Patti, *Roma amara e dolce*, op. cit., p. 78.

213 Ivi, pp. 97-99.

Granduchesse, caviale e nostalgia degli Zar, nostalgia dei balli al palazzo d'Inverno di Pietroburgo.²¹⁴

D'altronde, i grandi caffè, modernizzati e frequentati dai turisti, diventano spesso luoghi di alta mondanità. Una guida tedesca degli anni '30 descrive il clima che regnava nel Gran Caffè Faraglia:

Im Erdgeschoss des hochragenden, neuen Palazzo Venezia, gegenüber dem Palazzo, in dem Italiens Duce residiert. Eines der wenigen römischen Kaffeehäuser, wie wir sie in Deutschland kennen. Geräumig und hoch mit Orchester und flotter Bedienung. Im Nordflügel mit dem Eingang von der Via Quattro Novembre aus ist eine Bar. Im Freien stehen das ganze Jahr hindurch eine Unmenge Tische, die auch an sonnigen Wintertagen besetzt sind.²¹⁵

Questi mutamenti accelerano senza dubbio il processo di trasformazione dei locali pubblici in un semplice fatto di cronaca mondana senza significato intellettuale e culturale, e questo avviene non solo a Roma, ma anche negli altri centri culturali della penisola. Si chiude anche la stagione di caffè come il Bagutta o il Savini a Milano²¹⁶, o le «Giubbe rosse» di Firenze²¹⁷. Possiamo dire che la prima stagione dei caffè letterari delle grandi città dell'Italia centro-settentrionale è finita all'inizio degli anni '30, quando giunge a Roma il giovane Vitaliano Brancati.

Brancati aveva ancora potuto vivere, negli anni intorno al 1920, la realtà di una «Scapigliatura catanese»²¹⁸ e di un movimento futurista che era stato

214 E. Patti, *A Roma verso il 1921*, in: *Carosello di narratori italiani*, Milano, Bompiani, 1955, p. 94.

215 «Al pianterreno del nuovo, alto Palazzo Venezia, di fronte al palazzo ove risiede il Duce dell'Italia. Uno dei pochi caffè romani come li conosciamo in Germania. Spazioso e alto con orchestra e pronto servizio. Nell'ala Nord con l'ingresso da Via Quattro Novembre si trova un bar. Fuori si trovano tutto l'anno delle sedie, che sono occupate anche in belle giornate d'inverno.» J. M. Wiesel, *Das neue Osterienhandbuch*, Roma, Komm. - Verlag H. E. Zieger, 1937, p. 145. [La traduzione è nostra].

216 Sul caso di Milano, rinviamo a R. Bacchelli, O. Vergani, *Bagutta*, Milano, Casini ed., 1955, p. 11 ss.

217 G.-G. Lemaire, *I caffè letterari*, op. cit., pp. 149-152.

218 Ivi, p. 335. Un'evocazione di quell'ambiente si trova anche in un romanzo autobiografico di Antonio Aniante, su cui avremo modo di tornare: *Ricordi di un giovane troppo presto invecchiato*, (Milano, Bompiani, 1939; ora ripubblicato a cura di Maria Di Venuta, Catania, Pungitopo ed., 1989, pp. 67-86). In quel testo, Aniante menziona un altro locale, il Lyons Bar, sul quale non abbiamo notizie più precise.

tra i più importanti in Italia²¹⁹. Ma anche nella città etnea si avvertono importanti mutamenti nella struttura della sfera pubblica. I caffè sono soltanto un aspetto di una realtà più complessa della Catania degli anni '20, fiorente tanto sul piano economico quanto su quello culturale. Quella stagione porta però in sé anche la fine dei caffè tardo-ottocenteschi come ritrovi degli intellettuali. Un cronista avrebbe detto, mezzo secolo dopo:

Il tono della vita cittadina è ancora dominato dalla tumultuosa 'domanda di piacere', che a Catania come nel resto del paese, come in tutta l'Europa post-bellica, è cresciuta a risarcimento per le sofferenze e i traumi della guerra, e partecipa della stessa imponente amplificazione delle aspettative. Gli osservatori contemporanei sottolineano l'insediamento di una prostituzione 'alta', e la crescente divaricazione tra la 'casa di piacere' e le stamberge maleodoranti delle prostitute del Porto e della Ferrovia; ma la 'borghesia buona' e la giovane aristocrazia hanno lasciato, senza rimpianti, il salotto ottocentesco e la villeggiatura settembrina: spesso traseinata dalle 'ragazze', entra in contatto con il moderno della società (borghese e piccolo-borghese) di massa. I tramite sono i più diversi: la goliardia, i comitati di assistenza, gli spettacoli. La città, la sua via Etnea come nuovo palcoscenico e salotto.²²⁰

La sfera mondana sembra avere marginalizzato anche qui, come a Roma, i caffè dove si radunavano gli intellettuali. I locali dell'inizio del secolo chiudono o si trasformano in luoghi di alta mondanità, lasciando poco spazio alla «scapigliatura» che aveva ancora avuto diritto di esistere all'inizio degli anni '20. L'esempio catanese lascia supporre che nella provincia meridionale questi mutamenti siano intervenuti all'inizio degli anni '30, cioè con un leggero ritardo sulla capitale. Vediamo di descrivere meglio questo processo di trasformazione. Va segnalata soprattutto la trasformazione della Birreria svizzera. Dopo la scomparsa dei fratelli Tschärner, il prestigioso locale passa nelle mani di Giuseppe Lorenti, che lo riammodernizza e ne fa il *Gran Caffè Lorenti*, dotandolo tra l'altro di una sala di biliardo²²¹. Tutto il colore del locale diventa più mondano:

219 Sul futurismo catanese degli anni '20, vedi C. Salaris, *Sicilia futurista*, Palermo, Sellerio, 1986, pp. 28-42.

220 Giuseppe Giarrizzo, *Catania*, Bari, Laterza, 1986, p. 206.

221 L. Sciacca, *Catania anni Trenta*, op. cit., p. 48. Il caffè Lorenti ebbe una importante fioritura durante la guerra, perché il suo proprietario, un gerarca fascista, godeva della protezione del regime. Dopo la guerra, egli fu internato, come molti altri dignitari del regime, a Priolo, vicino Siracusa. Il suo locale si trasferì in piazza Giovanni Verga alla fine degli anni '40. (Queste informazioni mi sono state date dai fratelli Luca e Mario Caviczel, che ho incontrato durante un soggiorno nella città etnea nel giugno del 1996.)

La nuova Birreria difatti, non soltanto risultò più vasta; ma decorata dal pittore concittadino Giuseppe Leoni e dal veneto Amedeo Bianchi allora residente a Catania, gareggiò col Diana di Milano, ritenuto il più elegante ritrovo d'Italia. [...]»²²²

Simile la sorte del caffè Baglio, che per alcuni anni era rimasto chiuso, e poi venne ripreso da una famiglia di pasticciieri svizzeri

Agli inizi degli anni trenta, un uomo di grande mestiere e di grandissimo cuore, Alessandro Caviezel, rilevò l'ex *Baglio*, annessi e connessi, e nel solco della grande tradizione dolciaria, già sperimentata in via Etnea 202, lo trasformò in un raffinato ritrovo, dove non si parlò più di politica locale né più si recitarono odi e ditirambi, ma si degustarono gelati e sorbetti, preparati con materie di primissima qualità, come imponeva la serietà, lo stile, la rinomanza della Pasticceria Svizzera A. Caviezel e C.²²³

Anche nella provincia meridionale, il caffè diventa dunque luogo di pura mondanità, non lasciando spazi di ritrovo agli intellettuali, com'era già successo nella capitale.

Dopo la seconda guerra mondiale, si nota una concentrazione del fenomeno dei caffè a Roma, mentre quelli degli altri centri non ritrovano più l'importanza di un tempo²²⁴. Anche nella capitale, essi riaprono comunque senza che la situazione degli autori e dei loro locali sia quella di prima. La Roma dell'immediato dopoguerra è caratterizzata dalla

222 S. Fiducia, *La Birreria svizzera a Catania*, in: E. Falqui (a cura di), *Caffè letterari*, Milano, Canestri ed., 1962, p. 827.

223 L. Sciacca, *Catania anni Trenta*, op. cit., p. 49. Il fenomeno dell'immigrazione di pasticciieri svizzeri tra '800 e '900 è stato di notevole importanza per tutte le regioni meridionali dell'Italia. In questa sede, basterà ricordare che la pasticceria svizzera di Alessandro Caviezel risale al 1915, e che il locale in via Etnea 198 ha chiuso i battenti proprio nel momento in cui si realizza questa ricerca (gennaio 1996). A titolo di aneddoto, segnaliamo che ora vi si trova una gelateria «St. Moritz» - la tradizione dei pasticciieri svizzeri continua almeno nel nome. Alessandro Caviezel era stato prima a Palermo, a lavorare come apprendista presso la pasticceria svizzera Cafilisch, poi andò, con il socio Ulrico Greuter, a Catania, dove aprì una pasticceria con l'aiuto finanziario del Banco Cafilisch, che faceva parte dell'impero economico di quest'altra famiglia grigionese. Solo all'inizio degli anni '30, Caviezel acquistò il caffè di cui si parla. (Informazioni orali dei fratelli Luca e Mario Caviezel, 6 giugno 1996).

224 Sulla situazione a Milano, Giovanni Titta Rosa scrive nel 1954 nella rivista «Colloqui»: «Col dopoguerra non si può dire che a Milano siano rinati i vecchi o che siano nati nuovi caffè letterari. Alcuni scrittori giornalisti e critici della non più giovane generazione si son ritrovati dopo il 1945 al *Biffi-Scala*; e specialmente la domenica confabulano tuttora in un angoletto.» (Citato da S. Piantanida, *I caffè di Milano*, op. cit., p. 261).

scomparsa del caffè come luogo di ritrovo esclusivo tra letterati. Si viene a costituire, invece, una sfera mondana in cui lo scrittore ha il suo posto accanto ai protagonisti del cinema, della politica e del giornalismo. L'ultima stagione dei caffè letterari è dunque sin dall'inizio più moderna, con altri locali, altri frequentatori e altre discussioni. La più importante riapertura di questo tipo è quella dell'Aragno, i cui locali vengono acquisiti, nel 1953, dalla ditta milanese Alemagna, che lo trasforma profondamente²²⁵. Tra i principali caffè degli anni '50 dobbiamo menzionare Rosati. Esistevano due locali di questo nome, uno in Piazza del Popolo, tuttora esistente, che era frequentato soprattutto da pittori (Alberto Moravia, che vi andava regolarmente, era un'eccezione), l'altro in Via Veneto, tra i cui *habitués* si trovavano gli scrittori Vitaliano Brancati, Ercole Patti, Sandro De Feo, Ennio Flaiano, ma anche uomini politici come Giuseppe Saragat e Ugo La Malfa, e molti attori del cinema. In linea di massima, si può dire che la sfera dei caffè letterari si sposta anche geograficamente, da via del Corso verso Via Veneto, che era stata un centro di locali esclusivamente mondani negli anni '30²²⁶ e, in un secondo tempo, verso Piazza del Popolo. Gli scrittori si trasferiscono in locali come il Rosati, il caffè Strega²²⁷, l'Harry's Bar, accettando di mescolarsi al pubblico mondano e internazionale del Café de Paris, dell'Hotel Excelsior e dei locali notturni. Verso la fine degli anni '50, diventano più importanti i locali di Piazza del Popolo, il già menzionato Rosati e il Caffè Canova. Quest'ultimo, fondato nel 1950, era un importante ritrovo di giornalisti e scrittori dove si vedevano tra l'altro Sandro De Feo, Anna Proclemer e

225 *L'Aragno è ora diretto da un rappresentante di Alemagna*, in: «Paese Sera», 24 marzo 1953.

226 «Allora via Veneto era caccia riservata agli ufficiali di cavalleria che macchiavano con l'azzurro delle loro mantelle il marciapiede del Golden Gate, all'aristocrazia nera finalmente rappacificatasi con Casa Savoia, ai frequentatori di tè danzanti dell'Excelsior, a Bruno e Vittorio Mussolini, ai primi registi e alle prime stelle della nostra cinematografia. I letterati, e i pittori, allora, non si muovevano dal centro della città avendo scelto come solido Parnaso la Terza saletta del Caffè Aragno, sul Corso. Poi, con la catastrofe della guerra, si scompaginò tutto e quelle abitudini che pareva dovessero durare in eterno furono polverizzate.» P. Ascoli, *Il caffè Rasati e il caffè Strega a Roma*, in: «Il tempo», 28 gennaio 1962, ora in: E. Falqui (a cura di), *Caffè letterari*, op. cit., p. 749. Sulla rimessa a nuovo del Caffè Rosati nel gennaio del 1947, vedi l'articolo di Vitaliano Brancati, ora pubblicato in: *Diaria romano*, op. cit., p. 323.

227 Che prima si chiamava Caffè Zeppa, e verrà menzionato come tale in *Quartieri alti* di Ercole Patti.

Ercole Patti²²⁸. Lo spostamento da Via Veneto a Piazza del Popolo sembra anche legato al declino dell'esperienza del «Mondo»:

Da Canova e da Rosati si partiva poi per i baretti di via dell'Oca e di via Brunetti, attorno a piazza del Popolo, e si andava a cenare da Otello in via della Croce o al Bolognese.

I tempi cambiavano velocemente. E cambiarono perfino su un punto che per tutti gli anni Cinquanta era stato una specie di assioma: abbandonammo Via Veneto, il caffè Rosati, il Golden Gate, lo Strega, Doney. Finite le lunghe serate rinfrescate dal ponentino, dispersa la compagnia che per tanti anni s'era data convegno in quei luoghi, erano morti Brancati e Napolitano, s'era sciolto il partito radicale, all'antica amicizia con Pannunzio era subentrata, da parte di alcuni di noi, una crescente freddezza.

I primi a dare il via alla migrazione furono quei tre consumati uomini di bar che erano Flaiano, De Feo ed Ercole Patti. Senza avvisar nessuno, si trasferirono in piazza del Popolo, alternando le loro soste tra il Canova (prima di cena) e il Rosati (per far nottata). Li furono seguiti da quanto restava del vecchio gruppo, ma li trovarono anche molti e nuovi rincalzi, perché intanto s'erano infoltite le file della generazione più giovane.²²⁹

Ma come abbiamo già visto, con il tramonto del cenacolo di Pannunzio finisce un'epoca.

Il caso di Catania conferma quanto abbiamo detto su Roma. Nella città etnea, il fenomeno dei caffè letterari scompare dopo una ultima stagione molto breve. I primi anni dopo la Liberazione vedono ancora una volta intensi dibattiti tra intellettuali antifascisti, al cui centro stanno il Caffè Italia e il locale dei Caviezel, l'antico Baglio. Nell'immediato dopoguerra, vi si riunivano anche gruppi di persone anziane che parlavano di politica. Il Caviezel li divideva in due gruppi e li chiamava «la Camera dei Deputati» e «il Senato». Tra queste persone si trovava anche lo scrittore Giuseppe Villaroel, zio di Ercole Patti e grande animatore culturale degli anni prebellici²³⁰. Più importante era il ruolo del Caffè Italia. In un volume sulla storia recente di Catania leggiamo:

Il Caffè Italia non esiste più; (dove si trova l'attuale albergo Italia) al suo posto, dall'inizio degli anni Settanta, c'è una farmacia. Si trovava alla spalle del monumento a Garibaldi, con ingressi a sud e ad ovest, sulla via Etnea. Nei primi anni del dopoguerra

228 R. M. De Angeli, *Il Caffè Canova a Roma*, in: E. Falqui (a cura di), *Caffè letterari*, op. cit., pp. 752-755.

229 E. Scalfari, *La sera andavamo in via Veneto*, op. cit., p. 208.

230 Testimonianza del sig. Mario Caviezel, 6 giugno 1996. Dopo pochi anni, il Baglio fu chiuso perché era diventato un luogo «poco raccomandabile» e i Caviezel utilizzavano il locale per organizzarvi dei trattenimenti.

era frequentato spesso di giorno e di notte, da uomini di cultura e antifascisti. Vitaliano Brancati vi capitava di frequente; sedeva ad uno dei suoi tavolini, con amici e talvolta con Anna Proclemer che era la sua fidanzata e si sarebbe sposata con lui nel '46. Fu lui a dare di quel bar una descrizione rapida e colorita: «Attraverso l'unica vetrina, pioveva nell'interno del caffè, specie nelle giornate di gennaio e febbraio, il più bianco sole che vanti la Sicilia. I discorsi si accendevano mitemente al calore di questo sole e divampavano con fracasso di rovina.» Il discorrere, che spesso era, ancora brancatianoamente, un 'discorrere sulla donna', l'argomento 'che trattiene fino al canto del gallo', era punteggiato da profondi silenzi e sguardi assorti. In quegli anni, fra il '46 e il '48, la politica era un altro tema che impegnava le infervorate conversazioni al bar. [...]»²³¹

Ecco dunque l'autore di *Paolo il caldo*, che aveva iniziato nei caffè degli anni '20 a frequentare timidamente i grandi letterati della sua città, diventato a sua volta un protagonista della vita culturale catanese. Egli stesso ricorda, del resto, questa stagione del Caffè Italia nel *Diario romano*, e la fa incominciare già nel 1944. Le riunioni dei letterati sembrano essere state, all'inizio, piuttosto ignorate dal grande pubblico:

Catania non sapeva nulla, o sapeva poco, di questi uomini che si riunivano al caffè «Italia», e i cui discorsi, anche i meno curati, valevano più dei romanzi e dei poemi che la città fabbricava, e fabbrica, in abbondanza per la penna dei suoi figli più rumorosi.²³²

Riappare in queste righe l'orgogliosa affermazione, da parte di un intellettuale, della convinzione che, in un momento di riapertura intellettuale e culturale dopo il periodo fascista, la sfera pubblica costituita dai caffè abbia ancora un'importante funzione nella cultura della nuova Italia antifascista e repubblicana. Ma pochi anni dopo la guerra, anche Brancati si trasferirà a Roma. La stagione dei caffè catanesi è tramontata.

Nella narrativa siciliana, questo universo appare ancora per molti anni come sottofondo dei romanzi di autori come Ercole Patti, Vitaliano Brancati, Antonio Aniante e altri. Specialmente Patti ha ambientato i suoi romanzi in questi luoghi della formazione giovanile, da *Giovannino* (1954) fino al tardivo romanzo *Graziella* (1970), forse l'ultimo esempio di questo tipo di descrizione della vecchia Catania:

[...] Sulla soglia della Pasticceria Svizzera i soliti giovanotti mondani appoggiati agli stipiti della porta. Enzo Guzzanti col monocolo bene incastrato nell'orbita e un grosso cane tenuto con un cortissimo guinzaglio.

231 S. Nicolosi, *Vecchie foto di Catania*, Catania. Tringale ed., 1987, p. 336.

232 V. Brancati, *Interrogare la Sicilia*, in: «Tempo», 5 aprile 1947, ora in: Idem, *Diario romano*, op. cit., p. 487.

La Birreria sul marciapiedi opposto accanto alla farmacia Spadaro-Ventura allineava una fila di tavolini. [...] Poi il Bar Brasile luogo di convegno di letterati professori pittori dalle pareti foderate di mattonelle bianche, come un albergo diurno e di fronte l'edicola di Catanzaro addossata alla chiesa dei minoriti a pochi passi dal colossale orinatoio a dieci posti. [...]

Dolce Catania. Passavano le ragazze a fianco delle mamme e le signore della bella buona società. Giuseppe salutava cavandosi il cappello. Sul marciapiedi opposto il Circolo Giuridico con qualche avvocato seduto sulle poltroncine di vimini. Giuseppe passò davanti al Circolo Unione con le sedie sul marciapiede dove fino a pochi anni fa si vedeva seduto Giovanni Verga col bastone fra le gambe.²³⁷

In questa passeggiata del protagonista nella via Etnea i caffè sono però diventati ambienti altamente stereotipati («i soliti giovanotti mondani») e chiaramente indicati come luoghi del passato («dove fino a pochi anni fa si vedeva Giovanni Verga»), sfondo per una storia che non ha niente a che vedere con la letteratura e i letterati, parte di una città che non è più quel che è stata nei primi decenni del '900: uno dei maggiori centri culturali e letterari d'Italia.

I caffè letterari italiani hanno dunque ancora conosciuto una stagione importante negli anni '50, pur avendo già perso gran parte della loro funzione di luogo di pubblico dibattito letterario. Un radicale mutamento è intervenuto alla fine degli anni '50, e vorremmo, in conclusione di questa breve storia, citare un brano di Ennio Flaiano che con particolare forza espressiva testimonia del perduto ruolo del poeta nel caffè:

Luglio 1957

Ho fatto un lungo giro per evitare Cardarelli. Avevo fretta e ho commesso questa piccola vigliaccheria, ma anche altri amici lo fanno. Dalle otto del mattino, Cardarelli scende dalla sua pensione, che è sopra il caffè Strega, e siede al primo tavolo dello stesso caffè, davanti al portone di casa. I camerieri sono contenti perché sanno che è un gran poeta e che ha vinto il Premio Strega nel 1948. Lo spiegano a quei clienti che dimostrano qualche curiosità per quel signore che siede in pieno sole col cappotto e col cappello. Uno strano morbo, che gli raggela le gambe, obbliga Cardarelli a indossare tutto il suo guardaroba ogni volta che esce di casa e deve abbandonare la stufa alla quale vive ormai attaccato. I camerieri dunque lo rispettano e il proprietario del caffè ha dato ordine di praticargli prezzi molto bassi, che sembrerebbero ridicoli a chiunque ma che non turbano Cardarelli, perché egli non conosce il prezzo di niente ed è forse convinto che anche negli altri caffè siano gli stessi.²³⁴

233 E. Patti, *Graziella*, Milano, Bompiani, 1970, pp. 135-137, *passim*.

234 E. Flaiano, *Fogli di via Veneto*, in: «L'Europeo», 22 luglio 1962; ora in: *Opere*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. 634.

La scomparsa dei caffè letterari come fenomeno socialmente rilevante non significa che abbiano chiuso tutti i caffè letterari dell'Italia: ma essi sono incontestabilmente un'altra cosa e non più luogo di dibattito culturale e intellettuale del mondo letterario come fino agli anni '50. Chi oggi va alla ricerca dei caffè letterari romani, trova ancora i locali: il Caffè Aragno in via del Corso è un ristorante per colazioni rapide, il Rosati in Piazza del Popolo è un grande locale turistico, Harry's Bar in Via Veneto è frequentato da stranieri che guidano macchine lussuose, e il Caffè Greco è quasi un passaggio d'obbligo per i turisti che visitano Piazza di Spagna. Ma è evidente che questi locali hanno perso quella funzione di luoghi di scambio intellettuale e culturale tra letterati che prima della guerra era stata la loro principale caratteristica. In realtà, già negli anni '50 si era diffusa la coscienza che la stagione dei caffè letterari appartenesse al passato, tanto da annoverare, nel 1954, l'Antico Caffè Greco tra i beni culturali protetti.²³⁵

235 G. Brigante Colonna, *Il Caffè Greco*, in: «La Rupe», n. VII, giugno 1954, pp. 5-7.

II.

Le origini: salotti e caffè
nella letteratura tra '800 e '900

Le redazioni dei giornali, il Parlamento, il Caffè Aragno e i salotti di cultura nel romanzo di fine '800: satira, comicità, naturalismo, ...

1.1. Il romanzo di costume tardo-ottocentesco

Se cerchiamo di riprendere sin dall'inizio il filone della rappresentazione degli ambienti letterari nella narrativa italiana, ben presto siamo costretti ad ammettere che tale tradizione non esiste prima del '900. Il motivo dei salotti, dei pettegolezzi tra critici e scrittori, delle polemiche letterarie e dei ricevimenti mondani fa la sua apparizione solo all'inizio del nostro secolo, nel romanzo *Suo marito* di Luigi Pirandello, pubblicato nel 1911. Le ragioni di questo fatto vanno cercate nello sviluppo storico della società italiana, di cui abbiamo parlato: una sfera pubblica letteraria nasce tardivamente in Italia. Resta il problema della rappresentazione dei salotti di cultura o dei caffè frequentati dagli ambienti politico-giornalistici nel romanzo ottocentesco. A questo proposito, dobbiamo innanzitutto ricordare che il romanzo contemporaneo, di impronta balzacchiana, non esiste nella nostra letteratura prima del verismo. Il romanzo romantico italiano è, com'è noto, soprattutto romanzo storico. Si spiega così l'apparente paradosso: esistono descrizioni dei salotti romani nelle *Promenades dans Rome* di Stendhal, ma non nella nostra letteratura prima degli anni 1880.

Nella narrativa degli ultimi due decenni dell'800, ci troviamo invece di fronte ad un'esponenziale crescita della produzione di romanzi che potremmo chiamare «di costume», tra tardo-romantici e naturalistici, che dipingono spesso la società dello Stato unitario, creandone un ritratto poco lusinghiero. La critica ha tentato di raggruppare questi romanzi in vari sottogeneri, «romanzo parlamentare», «romanzo sul giornalismo», «romanzo mondano», «romanzo finanziario», ecc. In realtà, tali categorie tematiche non sono mai nette, e spesso si può attribuire un testo sia all'uno che all'altro sottogenere. A noi importa che in tutte queste opere si trovano modi di presentare la società politica, giornalistica e mondana, che hanno notevolmente influito sulla rappresentazione degli ambienti letterari del primo '900. È perciò indispensabile, prima di studiare la nascita e la fortuna del tema della sfera pubblica letteraria nel romanzo del primo '900,

ricordare alcuni momenti importanti della narrativa tardo-ottocentesca, che rappresentano e tematizzano la sfera politico-giornalistica e la vita mondana ad essa legata.

Andando alle origini, dobbiamo subito sottolineare che l'origine del genere non è italiana, ma che la nostra letteratura subisce, quanto al romanzo di costume, una forte influenza francese. Abbiamo già parlato della tardiva unificazione politica e culturale della penisola, avvenuta quando la Francia conosceva già da mezzo secolo una vita parlamentare nazionale, una grande stampa di massa e una sfera mondano-borghese nella capitale Parigi. Il romanzo d'oltralpe ha perciò anticipato molti temi che nella narrativa italiana appaiono soltanto dopo l'Unità. Va ricordato, del resto, che molti degli autori di cui ci occuperemo in queste righe, erano in stretto contatto con gli ambienti letterari parigini, in modo che risulta abbastanza facile spiegare l'influenza del romanzo naturalistico francese sulla produzione italiana¹.

Uno dei personaggi tipici è quello del giornalista onnipotente, vero detentore del potere nella società politica, ammirato e temuto nel mondo aristocratico e alto-borghese. Risalendo fino al Balzac delle *Illusions perdues*, il romanzo sul giornalismo unisce due elementi ideologici dominanti: il personaggio dell'«uomo forte» incarnato nella figura del giornalista, e una descrizione degli ambienti della capitale con una forte tendenza alle accuse violente nei confronti della stampa, il cui ruolo viene visto soltanto in chiave di presunto o vero potere. Il modello è il capolavoro di Maupassant, *Bel-Ami*, scritto nel 1884. Parlando del percorso del protagonista Duroy, Graziella Pagliano ha insistito, in un recente contributo sull'argomento, sui motivi che accomunano questo romanzo al modello balzacchiano:

Le tappe di questa carriera sono tutte ritmate, come quelle del Lucien² di Balzac, dall'indifferenza delle opinioni, tipica nell'universo descritto, del mestiere di giornalista: false notizie, orientamento dell'opinione pubblica per interessi privati,

1 E questa osservazione non vale soltanto per gli autori piemontesi o lombardi, in contatto con la Francia per evidenti motivi geografici. Anche i veristi siciliani come Capuana, Onufrio e De Roberto hanno attivamente percepito e discusso il romanzo di costume francese, com'è stato dimostrato da Giovanni Saverio Santangelo, *Studiosi di letteratura francese in Sicilia tra Ottocento e Novecento*, in: «Archivio storico siciliano», serie 4, I, (1975), pp. 189-264.

2 Lucien de Rubempré, il protagonista delle *Illusions perdues*.

stretta connivenza fra finanza, stampa e politica, cui corrispondono i mutamenti di identità, coronati da successo sociale, contingente per Lucien e qui duraturo.»³

In Italia, sarà Matilde Serao a introdurre il tema nella letteratura, con il romanzo *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, uscito soltanto due anni dopo quello di Maupassant⁴. Sarà inutile insistere in modo particolareggiato sull'influenza delle esperienze giornalistico-letterarie della Serao, che avranno contribuito a spingere l'autrice napoletana a concepire un romanzo sul giornalismo. Troppo note sono infatti le sue collaborazioni con Edoardo Scarfoglio, Giustino Ferri ed altri, nelle cronache mondane della stampa, prima napoletana (con la «Cronaca sibarita»⁵), poi romana (con il «Corriere di Roma» e la «Cronaca bizantina»⁶). Pur essendo il protagonista del romanzo un personaggio diverso rispetto al Duroy di Maupassant, più dubbioso e meno sicuro di sé, ritroviamo nel libro della scrittrice napoletana queste due caratteristiche: il giornalismo viene visto essenzialmente come un'impresa economico-finanziaria, sprovvista di contenuti culturali, e il giornalista è rappresentato come un lottatore accanito, dotato di forze sovrumane, che si fa strada in maniera spregiudicata.

La vita romana e la conquista del mondo spietato della Capitale nel periodo post-risorgimentale costituiscono un motivo letterario molto frequente nelle opere degli scrittori veristi e di quelli che si collocano nell'ambito della «Cronaca bizantina». Ma il testo più significativo tra i romanzi «giornalistico-finanziari» è di un autore milanese, ed è anche ambientato nella città ambrosiana: *La baraonda* (1888) di Gerolamo Rovetta. L'opera ha avuto un peso particolare nella storia letteraria del secondo '800, grazie alla sua enorme fortuna editoriale - almeno quindici edizioni fino al 1904⁷. Anche in questo romanzo, i protagonisti sono,

3 G. Pagliano, *L'immagine del giornalismo nel romanzo dell'Ottocento: Balzac, Maupassant, Serao, James*, in: *Terza pagina, la stampa quotidiana e la cultura*, a cura di Ada Neiger, Quadrato magico ed., Trento, 1994, pp. 31-44.

4 M. Serao, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, Milano, Galli ed., 1887.

5 Vedi Toni Iermano: *La «Cronaca Sibarita» (1884-1885) nella società letteraria napoletana*, in: *Terza pagina, la stampa quotidiana e la cultura*, a cura di Ada Neiger, op. cit., pp. 45-62.

6 Una descrizione succinta della Serao e della sua attività per la «Cronaca bizantina» si trova in G. Squarciapino, *Roma bizantina, Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 129-131.

7 G. Rovetta, *La baraonda*, Milano, Treves, 1888. Citiamo dalla quattordicesima edizione della casa editrice «La Poligrafica», Milano, 1904.

secondo uno schema canonico sin da Balzac, un giovane che vuole farsi strada e un famoso giornalista, cavaliere d'industria e faccendiere che resiste imperterrito a tutte le tempeste del mondo politico. Il romanzo è uno spietato ritratto del giornalismo postunitario milanese e dei suoi intrecci con il mondo degli affari, con le sue clamorose bancarotte, i suoi scandali e le sue lotte politiche. Tutti questi aspetti dell'ambiente si trovano riuniti nella figura del protagonista:

[...] La sua gazzetta - *Il Rinnovatore* - era morta il giorno innanzi; ma non c'era da temere per Cantasirena: egli era più vivo che mai. Morì un giornale, ne faceva un altro, ed era allora che spiegava la maggiore attività, le più grandi risorse della sua fantasia e del suo spirito, ed era allora, sui giornali degli altri, che egli scriveva anche i suoi migliori articoli, per il bisogno stringente delle cinquanta lire, per far sapere, per far vedere e per ricordar bene, che Mauro Cantasirena era sempre quello di prima. [...]⁸

Il ritratto del famoso giornalista è dunque quello di un uomo che si rialza dopo tutte le cadute, ricominciando la lotta senza mai abbandonarsi alla stanchezza, senza esitazioni né scrupoli⁹. A questi atteggiamenti superomistici corrisponde anche la descrizione dell'uomo:

[...] La sua forza era la grande fede in sè stesso e nella minchioneria degli altri. Generoso, prodigo, anche nella disdetta, nelle angustie più terribili, ostentava una cert'aria olimpica di protezione; era il grande architetto, almeno uno dei grandi architetti, se non dell'universo, della patria. [...] Anche la sua figura era simpatica. Bell'uomo, alto, col cranio pelato, lucentissimo, col bel pancione delle persone importanti e la barba alla Mosè, si faceva subito notare in mezzo a tutti e prima di tutti, in un teatro, ad un banchetto, in mezzo alla folla, e così anche pei vantaggi della sua figura, finiva col rappresentare, dovunque si trovasse, una parte sempre spiccata. E Cantasirena, che sapeva anche questo, compiva l'opera della natura, con certi cappelloni a tuba dalle larghe tese che si faceva fare apposta e collo sparato ampio della

8 G. Rovetta, *La baraonda*, op. cit., p. 6.

9 Nel «romanzo finanziario», a questo tipo di personaggio se ne oppone quasi sempre un altro, più prudente, più tradizionale, di «grande banchiere», spesso ebreo o tedesco, vittima delle aggressioni del «finanziere d'assalto». (Vedi P. Pellini, *L'oro e la carta: L'argent di Zola, la letteratura finanziaria e la logica del naturalismo*, Fasano, Schena ed., 1996, pp. 48-51). Anche ne *La baraonda*, Cantasirena troverà il suo fiero oppositore nel banchiere tedesco Kloss, dal quale verrà sconfitto nell'impresa finanziaria che sta al centro del romanzo. In ambito giornalistico, troviamo spesso la stessa opposizione tra il giovane spregiudicato e il «grande direttore di giornale». Il modello di tale opposizione si trova ovviamente già in *Bel Ami*, con la lotta di Duroy contro il suo padrone, il ricco ebreo Walter. Nella narrativa italiana, questo schema si ritroverà ad esempio nel romanzo *I soldati della penna* di Carlo Del Balzo, di cui parleremo *infra*.

camicia; i provinciali se lo indicavano l'un l'altro come una delle rarità di Milano, e la sua grossezza caratteristica aumentava la sua gloria.¹⁰

Il brano stabilisce un evidente legame tra natura fisiologica e carattere («ostentava una cert'aria olimpica di protezione», «...e così anche pei vantaggi della sua figura, finiva col rappresentare, dovunque si trovasse, una parte sempre spiccata»), che vede le qualità dell'uomo come caratteristiche innate («compiva l'opera della natura») secondo i dettami del romanzo naturalistico francese e secondo una tradizione che risale, ancora una volta, a Balzac¹¹. Questa descrizione trova la sua conferma alla fine del testo, dopo il clamoroso e tragico fallimento di tutte le vicende del nostro uomo, che provocano la rovina di molti azionisti, degli operai della sua società, e perfino del matrimonio di una delle figlie, da lui arrangiato con l'unico scopo di procurarsi il danaro dello sposo. Ma egli non si dispera e pensa soltanto a nuove speculazioni ancora più audaci e gigantesche:

Matteo Cantasirena era un solo gemito: tutto un mugolito di gemiti, il dolore gli sprofondava gli occhi nel faccione abbattuto: sudava, ansava. Ma poi: - *Sursum corda!* - esclamava. In alto il core! E coll'orgoglio di essere uscito *incolume* (senza un soldo!) dagli affari come dalla politica! - In alto il core! - Il mio concorso al mausoleo di Giovanni di Casalbara, sarà tributo di operosità, di lavoro! Percosso, ma non *sfiduciato*.... *Ricominciamo!* Nel lavoro il conforto per la perdita del congiunto, del fratello, del compagno di congiura, di carcere, di lotta! Nel lavoro l'oblio delle molteplici ingratitudini!... [...] E di nuovo, subito, al *Dizionario dei patrioti viventi* Una nuova serie.... magnanima.... I patrioti dell'impopolarità.... E di nuovo alla mia grande idea.... una rivoluzione nel giornalismo.... un giornale.... colossale.... Il *Giornale club*.... ogni abbonato.... azionista, comproprietario.... Grandi sale di ricevimento, di lettura, di giuoco.... di scherma....¹²

10 G. Rovetta, *La baraonda*, op. cit., p. 7.

11 Il romanziere francese ha riassunto così le sue idee sulla natura dell'uomo: «La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autans d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'Etat, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis etc. Il a donc existé, il existera donc, de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques.» H. de Balzac, *Avant-propos de La Comédie humaine*, in: *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, vol. I (*Scènes de la vie privée*).

12 G. Rovetta, *La baraonda*, op. cit., p. 482.

Negli anni dello scandalo della Banca di Roma e del clamoroso fallimento delle imprese sommarughiane, il personaggio doveva apparire, agli occhi del grande pubblico, alquanto autentico. Di questo sfondo storico è significativo, del resto, un altro fenomeno: già in questo romanzo è difficile stabilire un netto discrimine tra il mondo giornalistico e il resto della società affaristico-mondana postunitaria. Il giornale viene usato come mezzo di propaganda e di ricatto, in completa assenza di una qualsiasi deontologia professionale dei giornalisti e direttori di giornale. Rovetta non è molto lontano dalla realtà degli anni sommarughiani.

Nel tentativo degli autori del verismo italiano di scrivere cicli di romanzi sul modello della *Comédie humaine* balzacchiana, il giornalismo è dunque uno dei temi canonici. Tra questi veristi occupa un posto di particolare rilievo Carlo Del Balzo, uno scrittore in stretto rapporto con la Francia, tra l'altro grazie alla collaborazione alla «*Revue contemporaine*» di Edouard Rod¹³. La sua grande opera è un ciclo di romanzi intitolato *I devianti. Studi di costume contemporaneo*¹⁴. Particolarmente interessante per la nascita del tema «ambienti letterari» è l'ultima opera di questo ciclo, *I soldati della penna*, uscito nel 1908, di cui vogliamo raccontare brevemente la trama, tanto esso è tipico del modello tardo-ottocentesco. Il romanzo è ambientato nella sfera giornalistica: vi si narra di un grande giornalista e uomo politico, Numa Santelmo, direttore del *Gran Giornale*, personaggio senza scrupoli e pietà, potentissimo e temuto. La storia inizia con l'incontro tra questo personaggio e un giovane intellettuale, Quirino Sammarco, che poi entrerà a fare parte dei redattori del *Gran Giornale*, grazie alla pesante raccomandazione della signorina Cora Dora, di cui l'on. Santelmo è innamorato:

Santelmo, passando presso Quirino, si fermò un istante:

- Sammarco, ella ha dei buoni santi protettori. Entri pure nel mio giornale, e la metto subito alla prova. Il Palermi ha pubblicato il suo *Saggio*, uno dei suoi soliti romanzi. Lo critichi violentemente, lo atterri. Si batte pure in duello, se occorre, e la sua fortuna è fatta.

Mentre Quirino si accingeva a rispondere, Santelmo, volgendogli le spalle, disse in tono assai significativo:

- A rivederci, a domani.

13 J.-J. Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens. (correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga)*, Genève, Droz, 1980, p. 17. Sullo scrittore svizzero-francese Edouard Rod e sui suoi contatti italiani vedi *infra*, pp. 130ss., nonché la nota nell'*Appendice*.

14 Su questo problema, vedi M. Savini, *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*, Caltanissetta, Sciascia ed., 1974, pp. 149-174.

Marcello Campi, che aveva notato quell'investimento, si avvicinò a Quirino.

- Che ti ha detto?

- Vuole un articolo violento contro il *Sogno* del Palermi.

- E tu lo farai?

- Ci penserò.

- Non è vero - ribattè secco, francamente, Marcello. - Io sento che lo scriverai. Ecco la tua prima cattiva azione di giornalista.¹⁵

Nella stessa serata si esibisce con una serenata una delle alunne di canto della madre di Cora, Natalia Zarowna, una giovane slava (il romanzo ci dice che è nata a Belgrado) molto desiderosa di riuscire nel campo delle arti, ma brutta e non dotata di particolare talento. Nel frattempo Numa, deciso a conquistare il cuore della bella Cora, le propone la creazione di una rivista femminile «La vita della donna», di cui sarebbe la direttrice. Quirino fa carriera al *Gran Giornale* e ne diventa il redattore capo, ma al prezzo di vendere la propria anima nella violenta e ingiusta stroncatura di un romanzo a lui del tutto ignoto. Senza scrupoli, il giovane fa tutto ciò che Santelmo esige. Natalia, ambiziosa e piena di slancio, non si sente soddisfatta dall'esperienza della rivista femminile, di cui anche lei è diventata azionista e redattrice, e cerca disperatamente di farsi una posizione. Il momento propizio per Santelmo viene quando una disgrazia si abbatte sulla famiglia di Cora: suo padre non riesce a pagare un grosso debito di gioco, e solo l'intervento di Santelmo, che presta alla fanciulla la somma necessaria contro un'ipoteca sui futuri guadagni della «Vita della donna», evita il sequestro dei mobili. Numa fa organizzare, a casa della famiglia della giovane, un grande banchetto per tutte le collaboratrici della rivista. Questo ricevimento, «secondo tutte le regole del gusto francese», è una scena penosa e imbarazzante per tutti: troppo palese è il rapporto tra Cora e Numa, troppo evidente il desiderio del giornalista Benedetto Petroni, da molti anni innamorato di Cora, di vendicare sull'odiato rivale il torto fatto alla ragazza. Poco dopo questo evento, Santelmo lancia, tramite un giornalista di un'altra testata, una violenta campagna contro le banche della capitale, per evitare di essere importunato da esse nel momento di scadenza delle sue cambiali scoperte. Questo ricatto gli riesce, ma egli è più che mai odiato da tutti. Dopo la pubblicazione di un articolo infame nel *Gran Giornale*, ultima di tutta una serie di calunnie nei suoi confronti, Natalia, vedendosi non solo sfruttata e tradita, ma anche beffata da tutti, si uccide buttandosi dalla terrazza del Pincio. Benedetto Petroni approfitta di

15 C. Del Balzo, *I soldati della penna*, Roma, Voghera. 1908, p. 56.

questo momento per sfidare pubblicamente il Santelmo. In poco tempo, le speculazioni del grande uomo vengono alla luce. Santelmo è rovinato e si suicida, camuffando il suo atto come un incidente. Quirino Sammarco compra a poche spese il giornale e diventa l'erede del temuto giornalista.

Troviamo in questo romanzo il motivo della lotta spietata e del giornalista senza scrupoli, riconducibile a Maupassant, ma anche la problematica delle recensioni letterarie fatte in scambio di favori e del conflitto tra i giornalisti e i «veri» letterati, che guardano con disprezzo quegli scribacchini venduti che sono per loro i rappresentanti della stampa. Bisogna tener conto, poi, del fatto che il protagonista maschile sembra essere stato creato secondo un modello reale: la morte del giornalista Rocco de Zerbi, in circostanze mai chiarite dopo il clamoroso fallimento delle imprese sommarughiane, era stato un celebre fatto di cronaca, che ha ispirato molti narratori tra i due secoli. Pirandello metterà in scena lo stesso personaggio nel romanzo *I vecchi e i giovani*, del 1913 (dove si chiamerà Corrado Selmi¹⁶). Come si vede, esiste una tradizione di rappresentazione letteraria del giornalismo che porta fino all'autore agrigentino. Abbiamo già parlato del rapporto tra giornalismo e letteratura nella società tardo-ottocentesca, e la possibile *contaminatio* tra il romanzo tardo-ottocentesco sul giornalismo e quello che descrive gli ambienti letterari novecenteschi appare quindi un'ipotesi molto plausibile. Sembra invece meno scontato che molti modi di descrivere e di fare caricatura che ritroveremo nelle descrizioni del mondo letterario, vengano anche anticipati in un tipo di romanzo che tematizza gli ambienti della politica. Il «romanzo parlamentare» descrive in maniera spietata l'affarismo e l'arrivismo dei nuovi ceti dirigenti del Regno¹⁷, del resto con un leggero ritardo sulla

16 Vedi L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, ora in: *Opere*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 1990, vol. III, pp. 1093-1094.

17 Il migliore contributo, per quanto riguarda la storia del «romanzo parlamentare», rimane l'articolo di Pascale Budillon, *L'immagine di Roma nella narrativa italiana della prima generazione dell'Unità*, in: «Archivio della Società romana di Storia patria», 1970, pp. 203-246. Segnaliamo inoltre il libro di Alessandra Briganti, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo '800*, Firenze, Le Monnier, 1972.

storia, come ha segnalato giustamente Marta Savini¹⁸. Nonostante vi si ripercuotano in maniera evidente gli eventi politici italiani di quegli anni, c'è da osservare che anche il romanzo parlamentare si ispira ad esempi francesi, come scrive Carlo A. Madrignani:

I modelli letterari del nostro romanzo parlamentare non saranno tanto *La conquête de Plassans* o *Pot-Bouille*, col loro intreccio di operazioni politiche e vicende sociali, ma i romanzi di intrighi e di aneddoti politico-mondani come *Le nabab* o *Les rois en exil* di Daudet che tramandavano un'immagine salottiera del Terzo Impero.¹⁹

Sembra che il romanzo italiano si distingua, rispetto alla produzione zoliana, per un fondo ideologico fortemente moralizzatore²⁰, e per una violenta critica del parlamentarismo. Talvolta, i testi veicolano questo contenuto ideologico attraverso un'aspra satira del linguaggio e dei comportamenti dei politici e dei loro alleati, giornalisti, avvocati, funzionari corrotti, speculatori finanziari ecc.

In alcune descrizioni del mondo politico stupisce la presenza di una forte dose di ridicolo. Ne è un esempio il protagonista del romanzo *Tomaso*

18 «È da notare intanto che tali romanzi furono composti generalmente dopo l'Ottanta, con un discreto ritardo rispetto all'entrata in Roma delle truppe italiane. Tra le cause di un tale fenomeno c'è da considerare che i fatti di corruzione e scandali [...] divennero macroscopici proprio in quel periodo e che l'allargamento del suffragio (1882) risvegliò l'interesse per i rappresentanti popolari a Montecitorio.» (M. Savini, *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*, Roma-Caltanissetta, Sciascia ed., 1974, p. 114).

19 *Rosso e nero a Montecitorio - Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861 - 1901)*, a cura di Carlo A. Madrignani, Firenze, Vallecchi, 1980, pp. 8-9. *La conquête de Plassans* di Emile Zola uscì nel 1874, e *Pot-bouille*, anch'esso di Zola, è del 1882. I due romanzi di Alphonse Daudet furono pubblicati nel 1877 (*Le nabab*) e nel 1879 (*Les rois en exil*). Tra i primi divulgatori italiani della fortuna di Daudet si trova Luigi Capuana, che recensì *Les rois en exil* sul «Corriere della Sera» del 2 novembre 1879. (L. Capuana, *Alphonse Daudet*, poi in: *Studi letterari*, Catania, Giannotta, 1882). Soprattutto *Le nabab* deve aver goduto di una certa notorietà, tant'è vero che il drammaturgo piemontese Vittorio Bersezio lo ha perfino adattato per il teatro. (*Il nabab, Commedia in cinque atti di Alphonse Daudet, ridotto per le scene italiane da Vittorio Bersezio*, Milano, Treves, 1891).

20 Vedi nel volume di P. Pellini, *L'oro e la carta: L'argent di Zola, la letteratura finanziaria e la logica del naturalismo*, op. cit., l'Appendice, intitolata appunto *L'argent moralizzato*, pp. 218-285. Il capitolo analizza romanzi parlamentari italiani di Castelnuovo, Bizzoni, Del Balzo, cioè di autori naturalistici che hanno fortemente subito il modello francese.

Largaspugna uomo pubblico di Arnaldo Fraccaroli (1902)²¹. Largaspugna è un uomo senza qualità, senza opinioni politiche, senza personalità, ma che sa darsi l'aria di una persona di grande cultura, studiando a memoria gli articoli dei principali editorialisti, pur di fare una bella figura nella conversazione con gli amici. Inutile dire che, facendo così, l'uomo diventa deputato. Benché il racconto sia ambientato in provincia, gli elementi della satira sono gli stessi che si trovano in altri testi sulla vita politica della capitale. Il libro di Fraccaroli non è un caso isolato, ma fa parte di una moda di ridicolizzazione del mondo politico che godeva di una grande popolarità. Già nel decennio precedente, Luigi Bertelli (noto sotto lo pseudonimo «Vamba») aveva immortalato, in una rubrica satirica del giornale fiorentino «L'O di Giotto», la figura dell'«onorevole Qualunque qualunque»²².

Tuttavia, bisogna dire che questi ultimi sono esempi particolarmente grotteschi e che esistono descrizioni del mondo politico con più sfumature nelle pennellate. Tra queste, possiamo menzionare un'altra opera di Carlo del Balzo, *Le ostriche* (1901)²³, un romanzo parlamentare che tematizza, a partire da un fatto storico (lo scandalo della Banca romana), il problema della corruzione del mondo politico-giornalistico (siamo molto vicini, dal punto di vista della tematica, a *I soldati della penna*), e della lotta tra morale e vizio, incarnati in due onorevoli deputati²⁴. Quest'ultimo aspetto, spesso presente nella rappresentazione letteraria della politica, sarà ancora fortemente presente nel pirandelliano *I vecchi e i giovani*, come mostra il capitolo sulle elezioni, dove all'onesto Auriti viene opposto il cinico Capolino:

[...] Perché si sapeva che l'Auriti non aveva mai cavato alcun profitto dai principii liberali, per cui da giovine aveva combattuto, né dalla fedeltà che sempre aveva serbato ad essi; certamente non per cavarne profitto adesso era venuto a chiedere il suffragio dei suoi concittadini, bensì quasi per un dovere impostogli, o forse per l'ingenua illusione che potesse bastargli a chiedergli il rispetto che si doveva alla sua onestà, e tutti si sentivano anche disposti a rendergli qualche onore consentendo ai suoi meriti. Quello

21 Un'edizione recente di questo testo è: A. Fraccaroli, *Tommaso Largaspugna uomo pubblico*, Palermo, Sellerio, 1993.

22 Questi articoli sono stati raccolti in volume: L. Bertelli, *L'onorevole Qualunque qualunque e i suoi ultimi diciotto mesi di vita parlamentare*, Roma, 1898.

23 Su questo romanzo, vedi P. Pellini, *L'oro e la carta*, op. cit., pp. 274-277.

24 Carlo del Balzo, *Le ostriche*, Milano, Aliprandi ed., 1901.

della deputazione, no, via: non era, né poteva essere per lui; e la prova evidente era appunto nell'ingenuità di quella sua illusione. [...]²⁵

Del resto, anche il romanzo storico dell'agrigentino è collocato nell'ambito dello scandalo della Banca romana. Tuttavia, va ricordato che il motivo del politico cinico e sprovvisto di ideali fa la sua apparizione prima di quegli eventi, spesso combinato con un disprezzo per la mancanza di cultura dei nuovi dirigenti dell'Italia unita. Uno dei primi esempi di questa satira sul mondo politico è il romanzo di Giovanni Faldella, *Il paese di Montecitorio* (1882)²⁶, nel quale troviamo il motivo canonico del contrasto tra i veterani garibaldini pieni di ideali e i giovani deputati che pensano solo al divertimento²⁷:

Quando veggio questi vecchi patrioti sapienti e virtuosi, benedico Iddio che li ha creati, e lo prego che perda o per lo meno riduca di molto la schiera dei giovani che sono ribrezzo e un raccapriccio in paragone dei vecchi; i giovani tarlati nei loro vizi elzeviriani; e peggiori i giovani che non comprendono neppure gli elzeviri e si occupano solo di teste di cavalli e dello scoscio delle ballerine.²⁸

In questo tipo di affermazione si ripercuote il disagio di una società che scopre, attraverso la letteratura, l'affarismo dei deputati e il loro supremo disprezzo per la sovranità parlamentare, ed è qui che può esservi il punto di contatto più plausibile con il romanzo novecentesco sulla sfera letteraria: la

25 L. Pirendello, *I vecchi e i giovani*, in: *Tutti i romanzi*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, p. 167.

26 Il libro fa parte di un ciclo di ben cinque romanzi, intitolato *Salita a Montecitorio 1878-1882*: I. *Il paese di Montecitorio*, Torino, Roux e Favole, 1882. / II. *I pezzi grossi*, Ivi, 1883. / III. *Caporioni*, Ivi, 1883. / IV. *Doi fratelli Bandiera alla dissidenza*, Ivi, 1883. / V. *I partiti*, Ivi, 1884.

27 L'apparizione di questa tematica non è un fatto isolato nella letteratura del secondo '800. Segnaliamo ad esempio, nella seconda parte del romanzo *L'ultimo borghese* di Enrico Onufrio, il disagio che prova il giovane candidato alla deputazione di fronte a un veterano dello sbarco garibaldino in Sicilia, (E. Onufrio, *L'ultimo borghese*, riedito a cura di Salvatore Comes, Milano, Rizzoli, 1969, p. 192. Il testo fu pubblicato come romanzo d'appendice sul «Giornale di Sicilia», dal 4 gennaio al 10 marzo 1885). Più noto è il viaggio del veterano garibaldino a Roma nella seconda parte de *I vecchi e i giovani*. La presenza più drammatica di questo conflitto è senza alcun dubbio, ne *La baronessa* di G. Rovetta, l'episodio del vecchio soldato garibaldino Taddeo, che per la devozione nei confronti di Matteo Cantasirena, abile speculatore e venditore d'illusioni patriottiche, finisce coll'essere ammazzato dagli operai del suo padrone.

28 G. Faldella, *Il paese di Montecitorio*, Torino, Roux e Favole, 1882, citato da: A. Briganti, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo '800*, op. cit., p. 35.

rappresentazione della vuota chiacchiera dei giornalisti e critici esprimerà il disagio dello scrittore che sa del loro superbo e snobistico disprezzo per i contenuti profondi della sua arte.

Sarebbe senza dubbio riduttivo spiegare tutta la descrizione del mondo letterario nella narrativa novecentesca esclusivamente attraverso la griglia di lettura tardo-ottocentesca proposta in queste righe. Ma vi troveremo tecniche di creazione di comicità e polemiche contro il potere dei giornalisti e della stampa che hanno una parte delle loro origini nella narrativa tra '800 e '900. Cercheremo, nelle successive parti di questo lavoro, di verificare la loro presenza nei testi. Sarà così possibile determinare come tradizione e innovazione confluiscono nella descrizione degli ambienti letterari nel romanzo del primo '900.

1.2. I caffè nel romanzo tra '800 e '900

Come abbiamo già avuto modo di vedere, nei caffè ottocenteschi si incontravano uomini politici e giornalisti. Certi atteggiamenti che i romanzi della fine dell'800 ci lasciano vedere presentando gli ambienti parlamentari della capitale, sono molto simili a quelli che riscontriamo nella presentazione degli scrittori nel caffè all'interno del romanzo del '900. La narrativa tardo-ottocentesca ha messo in scena i gruppi di giornalisti e deputati dell'epoca, come quella del '900 descriverà poi i poeti nel caffè. Vogliamo perciò partire dall'ipotesi di una possibile forma di *contaminatio* tra i due motivi.

Iniziamo l'esame dei testi con un breve romanzo di Ettore Socci, *I misteri di Montecitorio*, pubblicato nel 1886. Vi troviamo la descrizione di una cordata di giovani deputati in un caffè:

Il deputato Civetti era uno dei tanti che col pretesto di essere più innanzi di tutti gli altri, trovano il mezzo di non iscriversi a nessun partito militante.

Legione pratica, merce sempre all'incanto per il migliore offerente, stoppa adattatissima per imbottire tutte le poltrone dei ministeriali.

Si chiamano gli *extra-vaganti*, e costituiscono una vera schiera di soldati di ventura. La loro proclamata indipendenza è il più bel sistema per sgranare ogni giorno qualche cosellina. Fanno tutte le moine possibili ai radicali, e, nel tempo stesso, sono tutti i

giorni nell'anticamera dei ministri a sollecitare affari. La loro esistenza è quasi sempre avvolta nel più profondo mistero. [...]»²⁹

Il fascino di questi cenacoli giornalistico-politici appare in molti testi letterari tra '800 e '900. La metafora dei «soldati», usata in questo brano per i giovani politici, appare anche nel già citato romanzo di Carlo Del Balzo, *I soldati della penna*, di vent'anni posteriore a quello del Socci, e questa volta si applica ai giornalisti:

[Natalja] si fermò un istante innanzi al caffè del Moro. Come era simpatico quel ritrovo, quanti giornali sparsi, spiegati sui tavoli di marmo, fra le tazze biondegianti di birra e piccoli vassoi, ripieni di paste appetitose; quante belle teste, dai capelli fluenti, di pittori, di scultori, di soldati della penna!³⁰

Abbiamo già accennato al ruolo del Caffè di Roma. Possiamo effettivamente identificare alcune scene che si svolgono in questo locale, in un romanzo di Anton Giulio Barrili, uno degli autori più letti dell'epoca³¹. *Diamante nero*, pubblicato anch'esso nel 1887, è ambientato nella sfera mondana e nei salotti politici della capitale. Tra l'altro, il libro narra una sfida a duello tra un onorevole deputato e un giornalista, nel Caffè di Roma³². I duelli sono un argomento ricorrente nei romanzi dell'ultimo 800. Ricordiamo che anche ne *I soldati della penna*, Santelmo incoraggia esplicitamente il giovane giornalista a battersi³³, e che anche nel settimo capitolo de *I misteri di Montecitorio* di Socci si descrive un duello tra deputati, ambientato al Caffè Aragno.³⁴ Quello del duello sembra dunque essere un motivo fortemente legato alla rappresentazione dei caffè. La stessa problematica si trova nel romanzo *La conquista di Roma* di Matilde

29 E. Socci, *I misteri di Montecitorio*, Città di Castello, Lapi ed., 1887. Citiamo dall'edizione Pitigliano, Paggi, 1899, p. 12. Il romanzo del Socci ha conosciuto una notevole fortuna editoriale: la prima pubblicazione era stata a puntate sul giornale «La democrazia. Eco del popolo» dal 21 aprile al 30 giugno 1886. La prima edizione in volume era delle edizioni Lapi, Città di Castello, 1887. Segnaliamo anche una riproduzione del capitolo citato, nella «Rivista di Roma», 25 luglio 1905, p. 436. Tenendo conto di questa fortuna editoriale, ma soprattutto della collaborazione di Pirandello alla «Rivista di Roma» negli anni 1904-1905, riteniamo più che probabile che il testo non sia sfuggito alla sua conoscenza.

30 C. Del Balzo, *I soldati della penna*, op. cit., p. 92.

31 Vedi F. De Nicola, *Anton Giulio Barrili dal giornale al best seller*, in: *Terza pagina, la stampa quotidiana e la cultura*, a cura di Ada Neiger, op. cit., pp. 61-71.

32 A. G. Barrili, *Diamante nero*, Milano, Treves, 1887, pp. 173 ss.

33 Vedi *supra*, pp. 94-95.

34 E. Socci, *I misteri di Montecitorio*, op. cit., p. 89.

Serao. L'onorevole Sangiorgio, protagonista del libro, sfida un deputato che passa per uno dei migliori spadaccini della Camera, azione che contribuirà notevolmente alla crescita della sua reputazione. Nel contesto di quest'episodio, il romanzo descrive tutto il disprezzo del giovane e onesto deputato meridionale per la società dei caffè:

Nella via, sul Corso, si fermò, indeciso. Aveva dato convegno ai suoi padrini al caffè Aragno; ma una invincibile ripugnanza gli vietava oramai questo vagabondaggio notturno di caffè in caffè, in quell'artificiale attendamento di deputati, di giornalisti e di curiosi che non hanno famiglia e passano la loro serata in quelle sale calde, piene di fumo; gli veniva, gli cresceva un fastidio immenso della gente che domanda, che chiede, che vuol sapere, sempre indifferente.³⁵

Già in un capitolo precedente a quello appena citato, il romanzo ci fornisce una descrizione del caffè e del suo pubblico:

Innanzi al liquorista Morteo, due giornalisti, due giovanotti, chiacchieravano, con le mani nelle tasche del *paletoi*, sbadigliando, con la cera di due esseri mortalmente annoiati: un altro gruppo di quattro o cinque giovanotti, dietro i larghi cristalli del Caffè Aragno, prendendo dei *vermouth*, e leggendo un fascicoletto di carta rosa, un giornalettino letterario; e poi, tutta una lunghezza di Corso sino a San Carlo, con qualche raro passante, con qualche signora che sbucava da un portone, e montava subito nella carrozza chiusa, che partiva come una freccia.³⁶

Come si è appena detto, anche nel romanzo di Ettore Socci troviamo il Caffè Aragno, che qui ci viene presentato come parte della sfera parlamentare e giornalistica:

35 M. Serao, *La conquista di Roma*, Firenze, Barbèra, 1885, p. 220.

36 Ivi, p. 92.

[...] Il Civetti quella sera non poteva essere più amabile. Mostrò all'avvocato gli ambulatori, la biblioteca, il quartiere del presidente; lo presentò a destra e a sinistra; poi volle che se ne andasse con lui al caffè Aragno, ove era solito tenere cattedra di politica spicciola e di maldicenza all'ingrosso. Un nucleo di scapati era la solita comitiva, larga di applausi e di incoraggiamenti, di quell'onorevole tanto alla mano. [...]³⁷

Notevole, in questo brano, il tono polemico nei confronti dei giovani deputati. L'ambiente evocato è quello del famoso «marciapiede di Aragno», che ricorre spesso nella descrizione dei caffè, al punto da diventare, nel primo decennio del nuovo secolo, un *topos* autonomo di grande importanza. Nel 1905, il romanziere e poeta Remigio Zena pubblica, nella raccolta di poesie *Olympia* (sulla quale torneremo nel prossimo capitolo) i seguenti versi:

Sul marciapiede d'Aragno
Nei cenacoli dell'ingegno
Dove Ogetti ha il suo regno
E Lucio D'Ambra è Tamagno³⁸,
Nei classici penetrati
Della TRIBUNA, nel domicilio
in via Brera, del Treves (Emilio)
a banchetti internazionali,
Non fu concesso mai ad
Anima viva di mirare
Suo volto: come Djamil
Si nascondeva a Bagdad,
Tra le rose, così Giulio³⁹

37 E. Soggi, *I misteri di Montecitorio*, op. cit., p. 32. Una scena simile si trova anche ne *L'imperio* di Federico De Roberto, dopo una seduta parlamentare: «A poco, sul Corso, il codazzo delle persone che lo seguivano si era con sua soddisfazione, diramato; una mezza dozzina lo seguivano ancora. Avendo sete entrò da Aragno: gli ammiratori sedettero intorno, ed egli offerse a tutti da bere. Fu accostato da altre persone, da giornalisti, da conterranei, che si rallegravano con lui; poi andò al giornale. [...]» F. De Roberto, *L'imperio*, in: *Romanzi, novelle e saggi*, op. cit., p. 1303.

38 Francesco Tamagno (Torino 1851-1905) celebre tenore lirico; vedasi su di lui il ritratto biografico di Edmondo De Amicis, *Nuovi ritratti letterari e artistici*, Milano, Treves, 1908, pp. 190-221.

Novello eroe delle *Persiane*
Novelle, nascosto rimane
Dei suoi versi dietro il cespuglio.⁴⁰

Come si vede, la descrizione dei caffè nella letteratura tardo-ottocentesca si muove verso stereotipi che verranno poi sapientemente usati nella narrativa del primo '900: i cenacoli dei grandi caffè, le discussioni vuote dei giornalisti, la chiacchiera mondana.

1.3. I salotti di cultura nel romanzo tardo-ottocentesco

Per trovare una presenza del salotto ottocentesco di cultura, dobbiamo cercare soprattutto nel tipo di romanzo che abbiamo chiamato «parlamentare». Forse il più completo ritratto della sfera mondano-politica romana degli anni postunitari è *La conquista di Roma* di Matilde Serao, dove troviamo tra l'altro un commento molto significativo sul pubblico dei salotti romani, nel colloquio tra due deputati che salutano per strada una signora dell'alta società:

-
- 39 Giulio Orsini era uno degli pseudonimi del poeta Domenico Gnoli, il quale aveva pubblicato, in quello stesso anno, una raccolta di poesie *I Canti della stagione* (Milano, Libreria ed. Lombarda, 1905). L'allusione al «cespuglio» e alle «rose» si riferisce probabilmente al fatto che Orsini usi la metafora degli alberi per evidenziare il carattere delle stagioni, come è stato ironicamente messo in evidenza da Pirandello nella sua recensione della raccolta (*Libri di versi*, in: «Nuova antologia», 16 dicembre 1905).
- 40 R. Zena, *Olympia: Volteggi e salti mortali, ariette e varietà*, Milano, Libreria editrice Lombarda A. De Mohr, Antognini e C., 1905; ora in: *Tutte le poesie*, a cura di A. Briganti, Bologna, Cappelli, 1974, p. 296. Il testo doveva godere di una certa notorietà: un quarto di secolo più tardi, nel suo ricordo dei cenacoli del caffè Aragno, Lucio D'Ambra cita questi versi nei suoi ricordi letterari (*Ritorno a fil d'acqua*, Milano, Corbaccio, 1929, p. 302), ma li attribuisce erroneamente ad un'altra raccolta di poesie dello Zena, *Le pellegrine* (Milano, Treves, 1894), di nove anni anteriore a *Olympia*. I personaggi menzionati in questi versi, come Ojetti, Domenico Gnoli e lo stesso Lucio D'Ambra, frequentavano indubbiamente già il «marciapiede d'Aragno» dell'ultimo '800, ma ci andavano nella loro veste di protagonisti del giornalismo quotidiano e non per frequentare cenacoli letterari allora inesistenti come la «Terza saletta». L'errore di Lucio D'Ambra si spiega quindi senz'altro con questo successivo passaggio da una sfera politico-giornalistica ad un'altra, più prettamente letteraria.

«La Baldassarri, una contessa bolognese, bella donna, moglie di un senatore vecchio. Una sciocca da cui non vado più; ha la smania dei poeti, ne ha sempre vari in collezione, un barbaro, un sentimentale, un naturalista, fianco: quelli che fanno i sonetti per nozze son accolti con una certa considerazione. È la donna per cui si fa più consumo di rime e di parole sdrucceole.

Questa qui è la Gagliardo, una baronessa: brutta, mediocre, intrigante e cattiva. Medita, continuamente, in silenzio, la caduta del ministero. Quando cade, per opera altrui, ella ha l'aria trionfante. È così crudele che fa le visite alle mogli dei ministri, il giorno in cui i mariti sono caduti. Del resto, lancia i deputati giovani o crede di lanciaarli. I disgraziati illusi le fanno la corte: è una donna importante. Nel suo salotto, il thè è insipido, ma la maldicenza è saporita.»⁴¹

Il salotto appare qui come un luogo di pettegolezzi e di intrighi, e si inserisce bene in una descrizione della capitale spietata, derivata, come abbiamo visto, dal naturalismo francese e dalla tradizione balzacchiana. Tale base ideologica del romanzo non impedisce che vi siano descrizioni molto dettagliate delle pratiche salottiere:

Un applauso debole ma gentile, formato da piccole mani femminili bene inguantate e un po' indolenti, salutò il finale fragoroso del pianista, un piccolino magro, bruno, meschinello, che scompariva dietro il pianoforte. [...] E il chiacchiericcio femminile ricominciò, e donna Luisa Catalani, la moglie del ministro, la padrona di casa, che si era riposata un poco durante la musica, riattaccò i suoi giri di saluti, di riverenze, di sorrisi: [...]»⁴²

La scena qui descritta è un ricevimento nel salone a casa di un ministro. Si tratta di un tipico salotto di cultura tardo-ottocentesco. In questi ambienti, la pratica della musica si era diffusa verso la fine del secolo⁴³. Di un analogo tipo di ricevimento parla anche il romanzo *Diamante nero* di Anton Giulio Barrili:

I salotti della signora Jole, tutte le sere che nei teatri in voga non c'erano prime rappresentazioni, si aprivano ad una fioritissima compagnia di poche signore elettissime e di molti signori del mondo parlamentare e diplomatico; deputati, senatori, qualche

41 M. Serao, *La conquista di Roma*, op. cit., p. 111.

42 Ivi, p. 190.

43 Sulla fruizione di musica nei salotti di cultura, un recente studioso di questo fenomeno ha ricordato: «Roma Umbertina scopre anche la musica strumentale tedesca e non segue più solo il melodramma al Costanzi o all'Apollo. Gli ospitali 'venerdì' in casa del ministro Pasquale Stanislao Mancini e della consorte Laura Beatrice Oliva, poetessa di accenti patriottici, elargiscono musica.» L. P. Lemme, *Il salotto di cultura a Roma tra '800 e '900*, Roma, M. T. Cicerone ed., 1995, p. 14. Sul ruolo della musica nel salotto ottocentesco, vedi anche M. J. Palazzo, *Il salotto di cultura nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Angeli ed., 1985, pp. 57-58.

ministro, ambasciatori, addetti d'ambasciata, segretari di legazione; poi qualche pittore, scultore, letterato o musicista, ma di primissima qualità, tutti scelti nel mazzo, il fiore dell'arte, quello che è proclamato e incoronato dal successo. Musica se ne faceva poca, solo quando si aveva qualche gran concertista di passaggio, che volesse per quella via guadagnarsi il suffragio del mondo elegante, o quando si poteva radunare un famoso quartetto di strumenti ad arco, che suonasse roba arciclassica, da gustare, da centellinare a fior di labbra e ad occhi beatamente socchiusi. Infine, un giorno della settimana s'invitavano sei persone a pranzo, variando ogni volta gl'inviti; e quei pranzi erano già diventati famosi. L'onore di esserci invitati si aspettava con desiderio infinito, sapendo di essere per questo solo fatto distinti dal volgo illustre, e di partecipare all'eguaglianza con uno o due personaggi eminenti, che davano colore al banchetto.⁴⁴

Anche in questo brano troviamo tratti caratteristici del salotto di cultura: il pubblico esclusivo, il ruolo della serata come sostituto di altri eventi mondani quali la prima teatrale, e perfino l'evento musicale. Notiamo tuttavia che il testo ci dà un'immagine leggermente comica della fruizione della musica («roba arciclassica, da gustare, da centellinare a fior di labbra e ad occhi beatamente socchiusi»). Il salotto qui descritto è quello di una signora aristocratica, e la funzione del ricevimento è visibilmente quello di fare conoscenze a fini di successo, e più particolarmente, trattandosi di una casa frequentata da parlamentari, di successo politico. Anche in questo romanzo, come in quello della Serao, i salotti vengono descritti soprattutto come centri di chiacchiere mondane e di pettegolezzi politici, non come luoghi di un vero e proprio dibattito letterario e estetico.

Se da una parte risulta facile, come dimostrano questi esempi, trovare il salotto di cultura nel romanzo di costume tardo-ottocentesco, non bisogna d'altra parte enfatizzare l'importanza di tali presenze, che sono in realtà sempre effimere e spesso indirette. I personaggi parlano di un salotto per caratterizzare un altro personaggio animatore di esso (nel romanzo della Serao), o l'autore ne parla genericamente in rapporto a un personaggio, senza mettere in scena la serata o il ricevimento (nel romanzo di Barrili). Una notevole eccezione è, come abbiamo visto, il tardivo romanzo *I soldati della penna* di Carlo Del Balzo, che presenta una serata mondana in un momento decisivo per la carriera del giovane giornalista⁴⁵.

44 A. G. Barrili, *Diamante nero*, op. cit., pp. 58-59.

45 Vedi *supra*, pp. 92-93.

I salotti nella letteratura dei primi anni del secolo

2.1. Testi minori di inizio secolo

Per capire l'interesse di Pirandello per il tema dei salotti letterari, bisogna ricordare che il suo romanzo *Suo marito* era probabilmente in cantiere sin dal 1904⁴⁶. Proprio in quegli anni uscivano però anche molti testi di autori minori, che presentavano gli ambienti mondano-intellettuali. Il nostro ha colto un tema che era nell'aria, e si è ispirato a queste opere minori. Risulta possibile, infatti, dimostrare una sua diretta conoscenza di molti di essi, e una presenza, nel suo romanzo, di numerosi elementi della rappresentazione letteraria e della satira da essi introdotta nel periodo che va dal 1904 al 1910.

Il primo importante testo satirico sul mondo letterario tra quelli che abbiamo potuto consultare è di uno scrittore che ha già superato il vertice della sua carriera: Remigio Zena. Tra le ultime opere di questo autore oggi pressoché dimenticato, troviamo la raccolta di poesie *Olympia*, di cui abbiamo già citato alcuni versi, pezzi brevi che mettono in scena i protagonisti del mondo letterario e giornalistico di quegli anni in un mondo intellettuale trasformato in un fittizio circo (scelta evidentemente programmatica) che si chiama appunto «Olympia»⁴⁷. L'introduzione *L'entrata del Clown* satireggia le pratiche di pubblicità editoriale e particolarmente il ruolo di Emilio Treves, vero e proprio zar dell'editoria italiana tra Otto- e Novecento. Segue poi una serie di titoli come *Alta scuola*, *Prima pioggia di salti mortali*, ecc., poesie che prendono in giro usanze come la collaborazione degli scrittori alle grandi riviste, critiche

46 Sarah Zappulla Muscarà ha ricordato che il primo annuncio del romanzo si trova in un articolo del giornale torinese «Il campo» del 2 aprile 1905. (L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, p. 28 n). Laura Nay cita una lettera autografa del 1904, nella quale il nostro menziona il progetto del romanzo. (L. Pirandello, *Suo marito*, a cura di Laura Nay, Milano, Mondadori, 1993, p. LXXIV). Non convince invece l'ipotesi di G. Giudice, che nella sua biografia dello scrittore ha ipotizzato addirittura un inizio dei lavori intorno al 1903, appoggiando questa teoria soltanto sul cosiddetto «accuino di Coazze», di cui alcuni elementi sono ripresi nella descrizione del villaggio piemontese. (G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1968, p. 150n).

47 R. Zena, *Olympia: Valteggi e salti mortali, ariette e varietà*, op. cit.; ora in: *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 359-419.

compiacenti in scambio di favori o ricevimenti mondani. Vogliamo citare una poesia su quest'ultimo argomento, perché essa ha come bersaglio un importante letterato dell'epoca, direttore di una delle più importanti riviste letterarie italiane:

Nella Nuova antologia
Graf tempesta e si scatena
«Qual panacride gangrena
Ti corrode, Italia mia!»
E indrogato che una vena
Sgorghi ancor di poesia
Graf tempesta e si scatena.
Due poeti appena appena
Salvi sono dalla razzia:
Non dirò il primo chi sia
Ma l'altro è Giovanni Cena
della Nuova antologia.*

Era stato, infatti, Arturo Graf, amico sin dagli anni torinesi, a far conoscere Cena sulle pagine della rivista fiorentina⁴⁹, prima ancora che questi ne diventasse il direttore e giungesse ad un posto tra i più prestigiosi nel mondo letterario italiano⁵⁰. L'immagine che riceviamo, tramite la poesia dello Zena, è quella di un abile organizzatore culturale, che distribuisce favori per riceverne altri e consolidare la propria fama.

La satirica descrizione del direttore della «Nuova antologia» non colpisce soltanto i piccoli favori tra letterati, ma anche un modello di animatore culturale che è il risultato della nascita del giornalismo letterario. All'interno di questo sistema, i grandi «baroni» della letteratura, direttori di riviste e soprattutto redattori letterari dei grandi quotidiani, assumono un potere notevole e diventano personaggi temuti e adulati. Uno dei padri del nuovo giornalismo era, come abbiamo già visto, Ugo Ojetti. Zena lo descrive come una specie di re incontestato del mondo letterario dell'epoca.

[...] Or sui marmi e le tele, or sui volumi,
Poeta e artista, le sentenze emana

48 R. Zena, *Olympia*, op. cit., p. 324, *Prima pioggia di salti mortali*, XIV.

49 A. Graf, *Per un nuovo poeta*, in: «Nuova antologia», 16 febbraio 1899, p. 706.

50 Per quanto riguarda i rapporti tra Giovanni Cena e Arturo Graf, rinviamo allo studio di Giorgio De Rienzo, *Giovanni Cena, un profilo*, in: *Idem, Camerana, Cena e altri studi piemontesi*, Bologna, Cappelli, 1972, specialmente le pp. 90-108.

Infallibile sempre, ed ora appiana
Di segreta politica i cacumi.

CONTE OTTAVIO⁵¹ in parrucca goldoniana,
Offre pastiglie e fiato di profumi,
Accigliato Florindo, tra i bitumi,
Scende a scrutare la miseria umana.

Per la sua volontà agile e forte
Pel lucicchio delle sue zimarre
Tutte gli si spalancano le porte

Cadono innanzi a lui tutte le sbarre
Guida al capo la vindice coorte,
E si assiede al festin di Baldassarre.⁵²

Un'ironica descrizione di Ojetti e del «nuovo giornalismo» si trova anche in una poesia di Guelfo Civinini (uno degli autori del cenacolo della Terza saletta di Aragno, anche amichevolmente legato a Pirandello⁵³) intitolata *Mortorio*. Si tratta di una riflessione al passaggio del corteo funebre di un veterano garibaldino⁵⁴:

[...] Forse chi sa, può essere
che tu pure, Luciano⁵⁵
vecchio sentimentale

51 Uno degli pseudonimi di Ojetti.

52 R. Zena, *Olympia*, op. cit., p. 340. La poesia era stata già pubblicata sul «Capitan Fracassa», 8 maggio 1905. «Baldassarre» potrebbe essere Baldassarre Avanzini, direttore del «Fanfulla» dal 1871 al 1891. Ojetti non collaborò però al «Fanfulla». Zena intende forse che egli era diventato l'erede della fama giornalistica di Avanzini. Alessandra Briganti, nelle note dell'edizione Cappelli, ipotizza che si tratti di un'allusione biblica a Daniele V, 1-9, spiegazione che ci sembra poco convincente.

53 A. Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, op. cit., p. 116, indica che nella biblioteca dell'agrigentino si trovano tre volumi di Guelfo Civinini, ognuno con dedica manoscritta, tra cui *L'Urna* (Roma, soc. ed. Dante Alighieri, 1900), in cui sono riprodotte molte poesie del volume *I sentieri e le nuvole*, nel quale si trova *Mortorio*.

54 Come abbiamo già avuto modo di ricordare, quello del veterano garibaldino è uno dei temi chiave del romanzo parlamentare tardo-ottocentesco, da *La baronessa* del Rovetta fino a *I vecchi e i giovani*. In questo testo di uno dei giovani autori del nuovo secolo, lo ritroviamo in un contesto nuovo, associato alla satira sul mondo letterario anziché a quella della politica.

55 Si tratta del famoso giornalista e scrittore Luciano Zuccoli, come chiarisce lo stesso autore nella nota che accompagna il testo.

foderato di cinico
 e tu, Ugo, retour [sic:]
 volando a colpi d'elica
 da non so quale America
 o da Saint-Petersbourg,
 vi ritroviate insieme
 dietro il mio funerale
 e possiate vedere
 nell'amico defunto
 dietro la caramella⁵⁶
 di umoristi in sardigna
 qualche felice spunto
 per comporne una fina
 ironica novella
 od una pel *Corriere*
 «piccola verità»[...]»⁵⁷

L'allusione al «Corriere della Sera» ha per bersaglio la collaborazione dei letterati alla Terza pagina del quotidiano, nata esattamente con l'inizio del nuovo secolo. Come abbiamo già visto, era stato il «Giornale d'Italia» sotto la direzione di Alberto Bergamini ad introdurre, nel 1901, questa innovazione, che poi si era rapidamente diffusa negli altri quotidiani. Il «Corriere della Sera» aveva iniziato ad avere una «Terza» soltanto con l'edizione del 3 gennaio 1905⁵⁸, e di essa si occupava appunto Ojetti, insieme con Ettore Janni e con il direttore Luigi Albertini⁵⁹.

Mentre queste poesie mettono in scena personaggi protagonisti degli ambienti letterari dell'epoca, contribuendo così alla creazione di stereotipi che ritroveremo in ulteriori momenti della ricerca, altri testi presentano anche direttamente il salotto e i suoi frequentatori. In queste descrizioni, troviamo molte delle usanze mondane ed eleganti, raffinatezze spesso un

56 «Caramella» significa qui monocolo, emblema, insieme con il fiore all'occhiello, di un modello di letterato mondano e dannunziano che si trova in molti testi dell'epoca.

57 La poesia è riprodotta nella raccolta di poesie *I sentieri e le nuvole*, Milano, Treves, 1911, pp. 137 - 159.

58 V. Castronovo, *Stampa e opinione pubblica nell'Italia liberale*, in: V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana*, Bari, Laterza, 1979, vol. III, p. 160. Vedi anche G. Licata, *Storia del «Corriere della Sera»*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 134.

59 Sul ruolo fondamentale di Ojetti nell'elaborazione del genere della Terza pagina, vedi I. Nardi, *Verso la Terza pagina*, in: *Terza pagina. La stampa quotidiana e la cultura*, a cura di A. Neiger, op. cit., 1994, pp. 83-99.

po' superficiali, che saranno poi oggetto della satira pirandelliana. L'argomento trova una sua prima rappresentazione in una novella di Emilio Bodrero, *Perla nera*, la cui trama si può raccontare in poche parole: un famoso scrittore, Francesco Stefano, ha preso moglie da poco. Pur essendo felicemente sposato, egli si crede però incapace di amare davvero. Di fronte agli sforzi della moglie, Maria, per essere una compagna degna di un uomo del suo livello e per comportarsi adeguatamente nell'ambiente mondano-letterario, nasce nel marito un profondo e autentico amore. La tematica non potrebbe essere più «dannunziana», ma la rappresentazione è in realtà leggermente satirica. Nello stesso numero della «Rivista di Roma» in cui si trova questo testo, venne anche pubblicata la prima parte di una novella di Pirandello, *Allegri*⁶⁰. Sembra quindi legittimo partire, nelle nostre considerazioni sulla nascita del romanzo *Suo marito*, dall'idea che l'autore siciliano abbia conosciuto la novella di Bodrero. Di particolare interesse per la nostra problematica è il modo in cui la moglie parla dei salotti letterari:

Francesco sorbì a brevi sorsi il suo thè, mentre Maria lo guardava. Quando ebbe finito, ella gli riprese la tazza che egli le porgeva. - Chi c'era dai Pierleoni, oggi? - chiese Francesco, dopo essersi passato su le labbra un salvietino ed adagiandosi più comodamente su la poltrona. - Oh, tanta gente: i soliti russi, i soliti americani, i soliti giovani intellettuali. Mi hanno molto chiesto di te. Anzi *mistress* Bradshaw desidera un tuo autografo su di un *album*. [...]⁶¹

In questo brano sono presenti almeno tre elementi della satira che ritroveremo nel romanzo di Pirandello. Il thè, (la cui scelta invece del cognac è stata precedentemente giustificata dal marito), simbolo per eccellenza della società del *Piacere* di D'Annunzio⁶², che la giornalista Dora Barmis indicherà al protagonista di *Suo marito* come la bevanda degli

60 La seconda parte della novella seguì nel numero del 25 gennaio 1905.

61 E. Bodrero, *Perla nera* [novella], in: «Rivista di Roma», 25 dicembre 1905, p. 775.

62 «Elena s'era chinata al tavolo, poiché il vapore fuggiva, per la commessura del coperchio, dal vaso bollente. Versò appena un poco d'acqua sul tè; poi mise due pezzi di zucchero in una sola tazza; poi versò sul tè altra acqua; poi spense la fiamma azzurra. Ella fece tutto questo con una cura quasi tenera, ma senza mai volgersi ad Andrea.» (G. D'Annunzio, *Il Piacere*, Classici Moderni Mondadori, Milano, 1991, p. 29). In questa famosa scena del suo primo romanzo, D'Annunzio ha reso immortale il tè. È interessante notare che il deputato Sangiorgio nel citato brano de *La Conquista di Roma* della Serao aveva invece preso il caffè con la sua amante.

ambienti mondani; poi gli *albums* con l'autografo dello scrittore⁶³, e il pubblico («i soliti americani, i soliti russi, i soliti giovani intellettuali»)⁶⁴. La novella di Bodrero è piena di ironia per la *mistress*, ma anche e soprattutto per il ricevimento nel salotto con le sue chiacchiere vuote:

[...] *Mistress Bradshaw*, - rispose Maria, senza aver ripetuto il gesto di cui aveva parlato suo marito, - quella signora inglese che si occupa di spiritismo e che ha fondato la loggia teosofica. Mi diceva oggi che hanno già, solo a Roma, novantadue soci e che vorrebbero istituire un corso di conferenze, la prima delle quali pare che sarà tenuta dalla loro papessa su Lucrezio. - Su Lucrezio? E tu che hai detto? chiese Francesco senza esprimere un leggero senso di sarcasmo che sentiva in fondo all'anima. - Che su Lucrezio non mi pareva vi fosse troppo da dire in senso teosofico. Un epicureo, un poeta - filosofo naturalista... - Epicureo? Naturalista? O come sai tutto ciò? - chiese curiosamente Francesco. Il senso di sarcasmo era svanito. - Chi lo sa? - disse Maria, e arrossì. Girando, leggicchiando, facendo la signora intellettuale s'imparano tante cose, senza accorgersene. Del resto non ci tengo, - soggiunse semplicemente, e avrei tutt'altra voglia che quella di fare la *bas-bleu*.⁶⁵

La principale caratteristica del mondo salottiero che appare in queste righe è una forma di esibizionismo culturale, il cui scopo sembra essere quello di *épater la galerie*, manifestando conoscenze, anche se superficiali, in tutti i campi del sapere. Come si vede, l'autore non ha molta comprensione per il nuovo tipo di salotto specialistico, ma ne crea una brutta caricatura.

63 Nel romanzo di Pirandello, Giustino li firmerà al posto della moglie, per soddisfare le richieste degli ammiratori: «Stabilito questo, Giustino trasse dal cassetto della scrivania alcuni *albums* e li mostrò, sbuffando: - Guardi, quattro oggi! Un affar serio, quegli *albums*. Ne piovevano da tutte le parti alla moglie. Ammiratrici, ammiratori che, direttamente o per mezzo del Raceni, o per mezzo anche del senatore Borghi, chiedevano un pensiero, un motto o la semplice apposizione della firma.» L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 638.

64 Non solo i «giovani intellettuali», che la satira di Pirandello colpirà senza pietà, ma anche il personaggio della *mistress* inglese della novella di Bodrero ha un suo corrispondente nel suo romanzo, nel personaggio della signora Ely Facioli, la quale non solo dà lezioni d'inglese al marito, ma soprattutto «accordava al suo caro inquilino Boggiolo l'uso del proprio salotto sempre che n'avesse bisogno per qualche ricevimento letterario.» (Ivi, p. 659).

65 E. Bodrero, *Perla nera*, in: «Rivista di Roma», cit., p. 775.

2.2. Una novella di Luigi Pirandello

Cerchiamo di arrivare alla conclusione di questo panorama della letteratura tra i due secoli, prima di analizzare meglio la rappresentazione dei salotti letterari in *Suo marito*. Non solo i modi di fare satira che vi troviamo, ma anche il tema stesso del salotto, appartengono allo spirito del tempo, tanto è vero che lo stesso Pirandello scrisse, negli stessi anni, un breve testo satirico sull'argomento. Dopo la produzione di autori minori, non possiamo infatti non tener conto della novella *Il sonno del vecchio*, scritta intorno al 1905⁶⁶, e pubblicata un anno dopo, nel 1906, nella raccolta *Erma bifronte*, poi negli anni '20 nel volume *La Mosca*⁶⁷. Pirandello ci introduce in un salotto della capitale, dove un giovane autore, Vittorino Lamanna, deve leggere, quella sera, un suo dramma ai invitati. Tra questi si trova l'ultraottantenne senatore e professore di chimica Alessandro De Marchis, che la giovane moglie trascina ovunque, con il solo effetto che il vecchio si addormenta immediatamente. Vane sono le speranze dell'autore esordiente che le chiacchiere di un giornalista mondano, il quale intrattiene tutto il salotto riferendo della sua recente intervista con Guglielmo Marconi, possano tenere sveglio l'emerito scienziato. Il vecchio si addormenta a metà strada mentre egli legge il suo dramma. L'effetto umoristico della novella sta proprio in questo profondo sonno innocente del personaggio principale:

[Il vecchio] scese pian piano, a gran fatica, la scala, appoggiato al cameriere; si mise in vettura e poco dopo si addormentò anche lì, senza il più lontano sospetto che la sera, nelle «note mondane», tutti i giornali più in vista avrebbero parlato di lui, del suo grande compiacimento per i trionfi di Guglielmo Marconi, della sua vivissima simpatia per Casimiro Luna e anche della sua paterna benevolenza per Vittorino Lamanna, giovane commediografo di belle speranze.⁶⁸

66 In questa datazione concordano M. Lo Vecchio-Musti, *L'opera di Luigi Pirandello*, Torino, 1939, p. 269, e F. Rauhut, *Der junge Pirandello*, München, Beck, 1964, p. 455.

67 L. Pirandello, *Il sonno del vecchio*, in: *Erma Bifronte*. Milano, Treves, 1906, poi in: *La Mosca*, Firenze, Bompard, 1923. Ora nelle *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, pp. 1029-1038.

68 Ivi, pp. 1037-1038.

Il principale indizio che ci suggerisce un legame tra la novella e il romanzo si trova, come è stato segnalato vent'anni fa da altri⁶⁹, nel nome e nel personaggio del giornalista Casimiro Luna, che sarà poi uno dei personaggi del mondo letterario-giornalistico di *Suo marito*. Il legame esiste però anche sul piano dei temi evocati e del modo di presentarli. Basti pensare al fenomeno dell'intervista, che era, come abbiamo detto, un'innovazione del giornalismo di quegli anni: il giornalista racconta nel salotto ciò che verrà pubblicato sul giornale della sera, dando così agli invitati il lusinghiero sentimento di conoscerne il contenuto, per così dire, «in anteprima». La satira di Pirandello colpisce evidentemente un fenomeno di moda. Non a caso, il neologismo «intervistare»⁷⁰, viene messo tra virgolette:

Mentre nel salotto della Venanzi ferveva la conversazione in varie lingue su i più disparati argomenti, Vittorio Lamanna pensava alle due notizie che la padrona di casa aveva date, appena entrato. L'una buona, l'altra cattiva. La buona, che alla lettura della sua commedia avrebbe assistito, quel giorno, Alessandro De Marchis, il vecchio venerando che tanta luce di pensiero aveva diffuso nel mondo co' suoi libri di scienza e di filosofia e che giustamente ora la patria considerava come una delle sue più fulgide glorie. La cattiva, che Casimiro Luna, il «brillante» giornalista Luna, reduce da Londra, ove si era recato a «intervistare» un giovine scienziato italiano che aveva fatto or ora una grande scoperta scientifica, ne avrebbe parlato nella radunanza, prima che l'«intervista» fosse pubblicata sul giornale della sera.⁷¹

Segnaliamo d'altra parte la composizione del pubblico, molto simile a quello della novella di Emilio Bodrero: ai «giovani intellettuali» di quel testo corrisponde qui il «giovane giornalista» Luna, e i «soliti americani, soliti russi» sembrano essere presenti anche nel salotto della baronessa

69 D. Radcliff Umstead, *Un romanzo dimenticato di Pirandello*, in: «Le ragioni critiche», a. VIII, 1978, n. 27-28, pp. 4-18.

70 Segnalato come neologismo dal Panzini nel *Dizionario moderno* del 1905. Il *Grande Dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia (voce «Intervista») dà il brano di Pirandello come una delle prime attestazioni della parola. La prima attestazione da noi individuata si trova nel citato romanzo di Ettore Socci, *I misteri di Montecitorio*, op. cit., dove il verbo «intervistare» è messo in corsivo (p. 44), mentre «intervista» viene usato in caratteri normali (p. 45). Anche nel romanzo *Suo marito*, la parola verrà attribuita a Casimiro Luna, e sempre virgolettata: «Sì, sì, benissimo. Ma lui, intanto, da Casimiro Luna aveva ottenuto un brillante articolo su tutta quanta l'opera della moglie, ed era riuscito a far rilevare da tutti i giornali la vivissima attesa del pubblico per il nuovo dramma *La nuova colonia*, stuzzicando la curiosità con 'interviste' e 'indiscrezioni'». (L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 684).

71 L. Pirandello, *Il sonno del vecchio*, op. cit., p. 1029.

Venanzi, ad animare la conversazione «in varie lingue su i più disparati argomenti».

Il racconto è senz'altro anticipatore della satira sui salotti letterari che sarà uno dei punti forti del romanzo. Troviamo, per bocca di uno degli invitati, una spietata analisi dello scarso peso culturale e intellettuale della società riunita per assistere alla serata:

- Chi vuole, caro signore, che capisca un'acca della sua commedia, tra tutta questa gente qui? Non se ne curi, però. Basterà si sappia che lei l'ha letta nel salotto intellettuale della Venanzi. Ne parleranno i giornali. Il che, al giorno d'oggi, vuol dire tutto. La maggior parte, come vede, sono forestieri che spiccicano appena appena qualche parola d'italiano. Non sanno bene come si scriva la parola soldo, ma s'accorgono subito adesso se il soldo è falso, e sanno meglio di noi che sono cinque centesimi. [...]»⁷²

Se la novella contiene dunque già molti temi che saranno di grande importanza in *Suo marito*, e riflette la trasformazione del salotto di cultura ottocentesco in salotto letterario, tuttavia essa rimane, per certi versi, un esercizio di stile in cui Pirandello non riesce a rovesciare del tutto la tradizione balzacchiana. Di questa tradizione è rimasto soprattutto il tema del mondo spietato, con i conseguenti motivi come quello del *parvenu*, riuscito a farsi strada negli ambienti letterari e ingrato verso chi lo ha conosciuto quando era ignoto e povero⁷³, o l'idea, tutta balzacchiana, della vita come lotta senza quartiere⁷⁴, cose che non troveremo più nel romanzo di pochi anni posteriore.

La conclusione più importante da trarre dal panorama della produzione minore di inizio secolo è questa: la data di nascita del motivo «salotti letterari» sembra si possa collocare negli anni intorno al 1905, proprio quando Pirandello inizia a scrivere *Suo marito*. La descrizione della società letterario-mondana in queste opere prepara persino alcuni personaggi del romanzo come la *mistress* inglese, il giovane giornalista, il vecchio letterato ottocentesco. Ma lo scrittore siciliano farà di questi stereotipi un

72 Ivi, pp. 1029-1030.

73 «Entrò, in quel momento, Casimiro Luna. Vittorio Lamanna lo conosceva bene, fin da quand'era, come lui, un ignoto. Ragion per cui il Luna lo degnò appena d'un freddissimo saluto.» (Ivi, p. 1031).

74 «'Vita?' domandò tuttavia a sé stesso. 'E che vita è quella ch'egli vive? Una continua stomachevole finzione! Non uno sguardo, non un gesto, non una parola, sinceri. Non è più un uomo: è una caricatura ambulante. E bisogna ridursi a quel modo per avere fortuna, oggi?' Sentiva, così pensando, un profondo disgusto anche di sé, vestito e pettinato alla moda, e si vergognava d'esser venuto a cercare la lode, la protezione, l'ajuto di quella gente che non gli badava.» (Ivi, p. 1031).

uso nuovo e diverso, e tale uso è il risultato di una cosciente percezione, da parte sua, della realtà degli ambienti letterari a lui familiare.

D'altra parte, il carattere della produzione di Zena, Bodrero e Civinini ci può già fornire un primo spunto per capire il relativo insuccesso del romanzo. Dobbiamo tener conto del fatto che i testi di questi minori sono, a guardarle attentamente, pieni di riferimenti ad eventi e pettegolezzi mondani, nomi di redattori o scrittori, editori ecc., che potevano essere noti soltanto ad un pubblico ristretto. La preparazione dei lettori alla satira sulla sfera mondano-letteraria di *Suo marito* non era certamente assicurata dall'esistenza di queste opere⁷⁵. Anche la preparazione culturale del pubblico a un romanzo come questo era scarsa. L'unico tema che avrebbe potuto garantire un successo delle posizioni estetiche e ideologiche in esso espresse è la ridicolizzazione delle mode dannunziane e più in genere la polemica contro le mode eccentriche nell'arredamento dei salotti. Tali stravaganze avevano reso celebre D'Annunzio sin dagli ultimi decenni dell'800, e la satira su di esse era già presente nella letteratura. I limiti dell'antidannunzianesimo dei contemporanei di Pirandello sono però evidenti, e li abbiamo visti: gli autori si accontentano di accennare a fenomeni di moda, snobismi letterari e arredamenti voluttuosi dei salotti, senza impegnarsi in una vera battaglia ideologico-estetica, che potesse scatenare reazioni, stroncature, scandali e quindi una discussione pubblica delle posizioni. L'interesse della massa dei lettori per le opere minori che abbiamo viste rimaneva dunque molto limitato. Anche la discussione estetica all'interno della sfera pubblica letteraria non veniva alimentata in maniera significativa dalla satira tutto sommato molto generica di questi testi. Nella nostra analisi del romanzo di Pirandello, dovremo cercare di evidenziare quale sia la sua maniera di affrontare questi problemi, e se il suo modo di trattarli possa anche avere condizionato la fortuna critica del libro.

75 È significativo, ad esempio, che Civinini si sia sentito obbligato d'aggiungere al suo testo una *Chiosa al «Mortorio»*, nella quale spiega esplicitamente i nomi dei vari personaggi del mondo letterario colpiti dalle sue allusioni.

III.

Pirandello, Rosso di San Secondo
e il mondo letterario del primo
'900

Luigi Pirandello: *Suo marito*

1.1. Storia e statuto del testo

Per capire la storia e la fortuna del quarto romanzo di Pirandello, bisogna conoscerne le circostanze di redazione e di pubblicazione, nonché la fortuna critica. Anche se il libro suscitò molti pettegolezzi negli ambienti letterari romani, sembra esagerato parlare, a questo proposito, di «scandalo». Preferiamo parlare di «affaire» *Suo marito*, in cui erano coinvolti alcuni dei principali protagonisti della vita letteraria di allora. Ci limiteremo, in questa introduzione, a ricordare i principali fatti, perché molti punti di questa vicenda sono ancora da chiarire e verranno discussi nelle parti successive del nostro lavoro.

Com'è noto, Pirandello doveva pubblicare il libro presso la casa editrice Treves. L'evidente riconoscibilità, nella vicenda della giovane scrittrice Silvia Roncella e di «suo marito» Giustino Boggìolo, di aspetti della vita di Grazia Deledda, e le conseguenti proteste della scrittrice sarda avevano spinto Emilio Treves a rifiutare la pubblicazione del romanzo, che uscì quindi nell'autunno del 1911 presso la casa editrice Quattrini di Firenze. Per motivi poco chiari - anche se è sempre stata invocata la reazione della Deledda - lo scrittore non ne autorizzò una seconda edizione. Solo negli anni '30, egli iniziò un tentativo di riscrittura del romanzo, senza andare oltre i primi quattro capitoli. È difficile dire con precisione quando sia iniziato questo lavoro di revisione, e ancora meno facile è sapere fin dove esso sarebbe giunto¹. Nell'edizione Mondadori dei romanzi del 1941, il figlio Stefano scelse di pubblicare i capitoli riscritti, completandoli, per la parte non rifatta, con il testo del 1911, sotto il titolo, previsto dall'autore, *Giustino Roncella nato Boggìolo*. In una *Avvertenza* che precede il testo, il curatore ha lanciato l'ipotesi che il nuovo romanzo sarebbe stato profondamente mutato dall'autore proprio a partire dal punto in cui il rifacimento è rimasto incompiuto:

[...] Qui il lavoro di rimaneggiamento sul materiale della prima stesura sarebbe dovuto diventare di creazione, almeno per un tratto; (come si desume dal titolo e dall'inizio del

1 Non sappiamo quasi niente di questa operazione. Nemmeno il carteggio dell'autore con Marta Abba, pieno di osservazioni sarcastiche sul mondo letterario dell'epoca, menziona la riscrittura che tuttavia doveva essere in cantiere.

quinto capitolo); e probabilmente per questo s'arresò, o meglio fu messo da parte sotto l'urgenza dei lavori nuovi; e poi all'A. mancò il tempo di riprenderlo e di condurlo a fine.²

La scelta editoriale del figlio appare oggi alquanto discutibile, e l'edizione Mondadori di *Tutti i romanzi*, del 1973, riproduce il testo originale con quello del rifacimento in appendice³. Per capire la fortuna del romanzo, dobbiamo tenere conto del fatto che prima di questa edizione critica era disponibile soltanto il testo curato da Stefano Pirandello, e che ancora oggi sia la versione Quattrini del 1911 (*Suo marito*), sia quella postuma del 1941 (*Giustino Roncella nato Boggiolo*) continuano a essere pubblicate in edizioni economiche⁴.

Il romanzo è, e in questo senso sono comprensibili le proteste avanzate nel momento della pubblicazione dalla Deledda, poco lusinghiero per la coppia protagonista: Giustino Boggiolo, un bravo impiegato all'archivio notarile, è sposato da poco con Silvia, una giovane scrittrice di crescente fama. Una volta resosi conto delle potenzialità economiche del «mestiere» letterario, egli diventa l'impresario e «press-agent» della moglie, occupandosi freneticamente di tutti gli affari commerciali, trattando con direttori di teatro, giornalisti e critici, editori, ecc., senza scrupoli e soprattutto senza paura del ridicolo. Tra l'altro, Giustino incoraggia Silvia a scrivere per il teatro, prospettando migliori possibilità di guadagno. Il terzo capitolo narra la drammatica coincidenza tra la nascita del figlio della coppia e la prima del dramma *La nuova colonia*. Il marito, perdendo ogni senso della misura, attribuisce a sé e al suo lavoro il successo letterario della moglie:

Era gonfio d'orgoglio, ora, pensando che già era uno splendido e magnifico spettacolo per sé stesso quel teatro così pieno, e che si doveva a lui: opera sua, frutto del suo

2 Citato da: L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Corrado Alvaro, Milano, Mondadori, 1942, («Omnibus Mondadori»), p. 483.

3 L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973. (Citiamo il testo Quattrini sotto il titolo di *Suo marito* e quello del rifacimento, riprodotto nell'*Appendice* della stessa edizione, sotto quello di *Giustino Roncella nato Boggiolo*.)

4 Utili sono soprattutto *Suo marito*, a cura di Laura Nay, Milano, Mondadori, 1994, e *Giustino Roncella nato Boggiolo*, a cura di Grazia Maria Griffini, Milano, Mondadori, 1993.

costante, indefesso lavoro, la considerazione di cui godeva la moglie, la fama di lei. L'autore, il vero autore di tutto, era lui.⁵

Inebriato da tale sentimento, Giustino non solo continua ad occuparsi di tutti gli affari della consorte, negoziando contratti di traduzione, di pubblicazione e di prime, ma le impone anche modi di vivere, di lavorare, di presentarsi in pubblico, fino a spingerla alla collaborazione con un giovane critico, Baldani, per il successivo dramma, *Se non così*. La scrittrice, soffrendo di questo atteggiamento e forse ancora di più dell'affarismo del mondo letterario della capitale, tradisce il marito-impresario con il già maturo scrittore Maurizio Gueli (in cui si può riconoscere, per alcuni aspetti del personaggio, lo stesso Pirandello). La storia dura poco, l'amante gelosa del Gueli spara allo scrittore e lo ferisce, Giustino parte disperato per il paesino nativo nelle Alpi piemontesi, per raggiungere il figlio neonato, che Silvia aveva lasciato con la nonna. Nel capitolo finale, assistiamo all'ultimo incontro tra marito e moglie al letto del figliolletto moribondo. Giustino, disperato, lascia per sempre Silvia:

Fu visto poco dopo ridiscendere con un fascio di carte sotto il braccio. Con esse, appoggiato al Prever⁶, seguì il mortorio fino alla chiesa, fino al cimitero. Quando il mortorio si sciolse, si strappò dal braccio del Prever e si accostò vacillante a Silvia che si disponeva a montare su l'automobile del giornalista.

Ecco, le disse, porgendole le carte, - tieni... Ormai... che... che me ne faccio più? A te possono servire... Sono... sono recapiti di traduttori... note mie... appunti, calcoli... contratti... lettere... Ti potranno servire per... per non farti ingannare... Chi sa... chi sa come ti rubano... Tieni... e... addio! addio! addio!...

E si buttò singhiozzando tra le braccia del Prever che s'era avvicinato.⁷

Numerose sono le implicazioni autoreferenziali in *Suo marito*: basti ricordare che i titoli dei due drammi di Silvia sono di opere dello stesso Pirandello, in modo che possiamo parlare di professi dei drammi *La Nuova colonia* (1927), e *Se non così* (1915, poi diventato *La ragione degli altri*). Questo aspetto è particolarmente interessante a proposito del secondo dramma, la cui «nascita» nel romanzo, dietro suggerimento del critico Baldani, e con l'aiuto di Maurizio Gueli, Pirandello ha tracciato in maniera precisa. Come scrive Giovanni Cappello, il romanzo ha in questa parte una valenza autoreferenziale notevole:

5 L. Pirandello, *Suo marito*, in: *Tutti i romanzi*, op. cit., p. 690.

6 Uno dei montanari, amico della madre di Giustino.

7 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 873.

Nei consigli dello scrittore Maurizio Gueli alla Roncella, Pirandello traspone sul piano narrativo il suo dibattito interiore.⁸

Anche se lo scopo della nostra indagine non è di discutere e di risolvere questa problematica, ampiamente sviluppata da Cappello, bisognerà adeguatamente tenere conto della dimensione autoreferenziale del testo, che però non è, come cercheremo di dimostrare, quella principale dell'opera.

1.2. «Ci parrebbe di gridare, certe volte, il nome reale»: ragioni di uno scandalo che non avvenne

Chi si interessa alla fortuna critica di *Suo marito*, si rende facilmente conto che l'«affaire» non appartiene a quel genere di scandali con stroncature e polemiche, che fanno più che altro un'ottima pubblicità al libro e al suo autore, e le cui vere ragioni sono spesso difficilmente comprensibili. Semmai, il romanzo ebbe recensioni e critiche imbarazzate. Nella sua recente messa a punto della bibliografia della critica pirandelliana, Paola Casella ha sottolineato l'ambiguità di fondo nella critica del tempo:

Suo marito del 1911 è nell'opinione di tutti i critici un buon romanzo, ma nessuno osa chiamarlo un capolavoro.⁹

L'aspetto che più di ogni altro mise in imbarazzo i recensori, fu il crudo realismo, accompagnato dall'aperta riconoscibilità di personalità del mondo letterario romano. Uno dei pochi ad affrontare apertamente questo problema fu Emilio Cecchi:

Lo sappiamo, oggi è moda di scarnificare la vita, di spolparla, di dare «vita nuda»¹⁰, non nuda, s'intende, nella sua interiorità, anzi nella sua estrinsecità meccanica e scattante, di rappresentarla ridotta a gesto, a *grimace*. Può aver avuto valore, questa tendenza di arte, contro le follie di certo romanticismo e di certo misticismo da cui non siamo stati come bisognava, sempre alieni; ma chi ormai vuol fare arte superiore, e pochi potranno farla

8 G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo. Occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1981, p. 305.

9 P. Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana*, Ravenna, Longo, 1997, p. 199.

10 Si tratta evidentemente di un'allusione alla produzione dello stesso Pirandello, che aveva pubblicato un anno prima la raccolta di novelle *La vita nuda* (Milano, Treves, 1910). L'omonima novella era già stata pubblicata tre anni prima (in: «Novissima», albo 1907, pp. 47-55).

meglio di Pirandello, deve uscire da questa aridità, e uscirne non prudentemente, di tralice, anzi senza paura di apparire inabile e ingenuo, con persuasione grave e sincera, disprezzando gli effetti troppo facili della comicità e della vivacità futili, che sanno di cinematografia.¹¹

L'accusa mossa a Pirandello di essere caduto nella trappola degli «effetti troppo facili della comicità e della vivacità futili, che sanno di cinematografia», esprime il disagio del critico di fronte alla rappresentazione cruda e diretta della società letteraria dell'epoca. Ma essa non tiene conto del fatto che questo modo di rappresentazione è anche una conseguenza della scelta di argomenti d'attualità. Oltre al tema dei salotti letterari, di cui abbiamo già visto le circostanze della nascita proprio in quegli anni, era nell'aria anche un altro argomento: quello della donna scrittrice, e in particolare della sua posizione nell'ambiente letterario. Motivo quasi totalmente assente dalla letteratura tardo-ottocentesca¹², esso cominciava ad interessare il pubblico grazie ad alcuni successi letterari di donne, cosa che poneva in primo piano l'accesso del «sesso debole» alla letteratura. Proprio in quegli anni, e specialmente dopo la pubblicazione, nel 1906, del romanzo autobiografico *Una donna* di Sibilla Aleramo, le donne si affermarono nella letteratura italiana anche al di là del campo del romanzo d'appendice. Lo stesso Pirandello aveva, del resto, scritto una delle poche recensioni favorevoli sul romanzo della Aleramo, difendendolo anche da molte critiche parziali e ingiuste¹³. Di questa attualità del tema, ma anche dell'intenzione polemica dell'autore nei confronti di un certo tipo di scrittrice d'appendice, si era accorto l'amico Rosso di San Secondo, che aveva annunciato il libro in una *Conversazione letteraria con Pirandello* sulla Terza pagina del «Corriere di Sicilia» del 25/26 giugno 1911:

- Viene d'attualità: dopo tanto discorrere di pericolo roseo, una letterata protagonista d'un romanzo è quello che ci vuole. Quantunque, se non mi sbaglio, la signora Boggiolo non rassomigli alle sue compagne scrittrici d'Italia.
- Perché?

11 E. Cecchi, *Suo marito*, in: «La Tribuna», 21 novembre 1911.

12 Seguiamo qui le ricerche di una specialista di letteratura ottocentesca che ha parlato, a questo proposito, di un «fronte del silenzio» nella narrativa del secolo scorso. M. Di Giovanna, *Le eccezioni nel «fronte del silenzio»: tre narratori del secondo '800 (Dossi, Ghislanzoni, Zena) e il femminismo*, in: *Donne e società*, Atti del 4° congresso internazionale di studi antropologici, Palermo, Palumbo, 1987.

13 L. Pirandello, *Una donna*, in: «La gazzetta del popolo», 26 aprile 1907, poi ristampato in: «Il tempo», 4 dicembre 1981; ora in: *Pirandello in quanti gialli*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta, Sciascia, 1983, pp. 219-225.

- Via, la signora Boggiolo, come lei la rappresenta è un genio davvero! Credo perciò che qualche differenza ... già... proprio... ci sia.
 - Infatti....
- Pirandello sorride.¹⁴

L'autore nisseno non poteva ancora sapere che solo poche settimane dopo il suo articolo, Treves avrebbe rifiutato l'opera a causa della riconoscibilità del matrimonio di Grazia Deledda. Il problema della referenzialità se l'era tuttavia posto anche l'amico di Pirandello, ma al contrario della maggioranza dei critici, che sarebbero rimasti piuttosto imbarazzati dopo l'uscita del libro, egli era arrivato ad un'altra conclusione. Rosso, che conosceva probabilmente il manoscritto - sul cui contenuto gli ambienti letterari della capitale dovevano comunque essere informati, se anche la Deledda lo era -, gli riconosceva già il merito di colpire con la satira non una determinata persona, bensì un modello di scrittrice mondana (che si ritrova difatti in almeno due personaggi del romanzo):

- Bene: ma per il romanzo sembra che ci pensino le donne oramai!
 - E a che non pensano le donne? Ci penserebbero però di più e avrebbero migliori risultati se ciascuna avesse un «suo marito» come Giustino Boggiolo.
- Pirandello ride di cuore.¹⁵

Che Pirandello abbia scelto di scrivere un romanzo al cui centro sta una donna scrittrice, non ha, alla luce di questi fatti, niente di sorprendente. Né *Una donna*, né altri testi della nuova generazione di donne scrittrici avevano, tuttavia, avuto una popolarità paragonabile a quella delle opere degli autori e autrici d'appendice di cui Pirandello fa la caricatura, e che si richiamano, chi in maniera esplicita, chi senza rendersene conto, al modello di D'Annunzio. L'esplicita satira su questi autori e sui loro vizi e vezzi sembra perciò la chiave di accesso più plausibile per il lettore ideale di *Suo marito*, le cui possibilità di fruizione erano sicuramente più condizionate dalla presenza, nel proprio bagaglio culturale, delle opere dell'Abruzzese e della letteratura d'appendice che non da una diretta conoscenza delle teorie femministe¹⁶.

14 P. Rosso di San Secondo, *L'opera nuova d'un umorista siciliano*, in: «Corriere di Sicilia», 25/26 agosto 1911, p. 3.

15 Ivi.

16 Lo stesso Pirandello ci dà una spia sul lettore al quale egli pensava, nell'incontro, che abbiamo già avuto modo di citare, tra la coppia del medico di paese e Giustino, con l'elogiativo discorso di questi provinciali su una scrittrice d'appendice. Vedi *infra*, p. 127.

Diversamente si presenta la situazione dal punto di vista della critica pirandelliana di oggi: mentre sul problema della donna scrittrice e sul conflitto Giustino-Silvia la ricerca recente ha dato numerosi contributi¹⁷, poco è stato scritto sul problematico rapporto tra la scrittrice e il mondo letterario¹⁸. Nella prospettiva di questa indagine, il secondo aspetto ci interessa molto più del primo. Cercheremo di mostrare l'«evidenza» della somiglianza tra ritratto e realtà della sfera mondano-letteraria, e discuteremo la questione della «caricatura», ovvero se e come il nostro abbia operato una trasformazione espressionistica del mondo descritto e dei suoi protagonisti.

Tale trasformazione si osserva, a nostro parere, già con l'entrata in scena del primo personaggio del romanzo, Attilio Raceni, «da quattro anni direttore della rassegna femminile (non femminista) *Le Muse*»¹⁹. Non è senza interesse fare un paragone tra questo personaggio e il protagonista del romanzo *I soldati della penna*:

Numa Santelmo, direttore del *Gran Giornale*, passeggiava concitato nel suo vasto gabinetto di lavoro. Dai capelli folti, tagliati a spazzola, dai baffi leggermente arricciati di color castagno, pallido, dagli occhi indefinibili e sfuggenti, cerulei, mobilissimi, piccolo, tutto nervi, dai movimenti eleganti ed energici, presentava un insieme simpatico di soldato e di uomo mondano.

[...] Gradito alle dome nei salotti, corteggiato dagli uomini come una donna, era divenuto qualcheduno col quale si doveva contare. In fama di scrittore, di statista, di duellista, di uomo a buone fortune aveva addentato a tutti i piaceri. Il suo giornale si vendeva tra gli intellettuali soltanto, ma l'importo della vendita non era niente a petto di ciò che esso rendeva in segreto.²⁰

Il testo dà l'impressione di un personaggio forte e orgoglioso, nella migliore tradizione del romanzo giornalistico ottocentesco. (Basti pensare a Matteo Cantasirena, il protagonista de *La baraonda* di Rovetta.) Molto

17 Vedi, tra l'altro: C. Micocci, «Silvia Roncella e-o Giustino Boggio», in: *Il romanzo di Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Palermo, Palumbo, 1976; L. Martinelli, *Silvia Roncella (Una lettura di «Suo marito» di Luigi Pirandello)*, in: *Letteratura siciliana al femminile* (a cura di S. Zappulla Muscarà), Caltanissetta, Sciascia, 1984; G. Sanguineti Katz, *Pirandello e la donna scrittrice*, in: *Colloquio internazionale sull'opera di Luigi Pirandello*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, C.U.E.C.M., 1986.

18 Principalmente un contributo di uno studioso americano: D. Radcliff Umstead, *Un romanzo dimenticato di Pirandello*, in: «Le ragioni critiche», a. VIII, 1978, n. 27-28, pp. 4-18.

19 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 589.

20 C. Del Balzo, *I soldati della penna*, Roma, Voghera, 1908, p. 3.

diversa è la descrizione del Raceni, francamente caricaturale. L'immagine è quella di un uomo effeminato, ridicolo e un po' artificiale:

[...] Aveva oltrepassato da poco i trent'anni Attilio Raceni, e non aveva ancor perduto la svelta adattezza giovanile. Il languor pallido del volto, i baffetti riccioluti, gli occhi a mandorla vellutati, l'ondulato ciuffo corvino, gli davano l'aria d'un trovatore.

Era pago, in fondo, della considerazione di cui godeva qual direttore di quella rassegna femminile (non femminista) *Le Muse*, che pur gli era costata non lievi sacrificii pecuniarii. Ma fin dalla nascita egli era votato alla letteratura femminile, perché sua «mammà» Teresa Raceni Villardi, era stata un'esimia poetessa, e in casa di «mammà» convenivano tante scrittrici, alcune già morte, altre adesso molto anziane, su le cui ginocchia egli quasi poteva dire d'esser cresciuto. E de' loro vezzi, delle loro carezze senza fine gli era rimasta quasi una patina indelebile in tutta la persona. Pareva che quelle lievi e delicate mani feminee, esperte d'ogni segreto, lasciandolo, levigandolo, lo avessero per sempre acconciato e composto in quella sua ambigua beltà artificiale. Si umettava spesso le labbra, s'inclinava sorridente ad ascoltare, si rizzava sul busto, volgeva il capo, si ravviava i capelli, tal quale come una femmina. Qualche amico burlone gli aveva talvolta allungato le mani al petto, cercando:

- Ce l'hai?

Le mammelle: sguajato! E lo aveva fatto arrossire.²¹

Il brano ci dà alcune tracce per identificare il personaggio di cui si fa una descrizione così poco lusinghiera. Il cognome del redattore, significante arbitrario a prima vista, è in realtà la trasformazione di un nome ben noto negli ambienti letterari del tempo: Giovanni Cena, direttore della rivista fiorentina «Nuova antologia», nonché animatore di uno dei più importanti salotti letterari della capitale. Pirandello conobbe il marito di Grazia Deledda, Palmiro Madesani, proprio a casa di Cena²². Il motivo per la creazione di una così pungente caricatura del giornalista e critico è quindi facilmente individuabile: il nostro lo ebbe, per così dire, sotto mano come prototipo del personaggio che egli volle creare. E ciò non significa che il nostro serbasse rancore contro il giornalista. Era stato Cena che aveva reso possibile, in un momento molto critico della vita di Pirandello, la pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal* sulle pagine della «Nuova Antologia» e la sua collaborazione al periodico. Ma era un personaggio ambiguo, dai più vari aspetti: il poeta, il cui valore letterario veniva riconosciuto dalla critica dell'epoca, il giornalista che disponeva di un immenso potere e nelle cui mani convergevano molte trame di incontri letterari, l'uomo seriamente impegnato in molti progetti umanitari, ma anche, come abbiamo detto,

21 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., pp. 590-591.

22 Vedi *infra*, p. 132.

l'animatore di un salotto letterario. La chiave per capire la rappresentazione qui proposta sta forse nella recensione a *Homo*, nella quale l'agrigentino scrive che Cena si è «sdoppiato» nei due personaggi principali del suo romanzo *Gli ammonitori*²³. Il nostro poteva, in questa logica, senz'altro fare la caricatura del lusingato giornalista e del suo ruolo negli ambienti letterari, senza ferire il poeta e l'uomo a cui egli era peraltro anche riconoscente²⁴. Cena era comunque un bersaglio facile per la satira, come abbiamo già visto con la poesia di Remigio Zena.

Ma forse l'indizio più forte per la decodificazione dell'inizio di *Suo marito* ci viene fornito dall'intenzione del Raceni di organizzare un evento letterario-mondano:

Alle dieci doveva trovarsi in Via Sistina, in casa di Dora Barmis, prima musa della rassegna *Le Muse*, sapientissima consigliera della bellezza e delle grazie naturali e morali delle signore e delle signorine italiane. Doveva accordarsi con lei circa al banchetto, alla fraterna agape letteraria, che aveva pensato di offrire alla giovane e già veramente illustre scrittrice Silvia Roncella, venuta da poco da Taranto col marito a stabilirsi a Roma, «per rispondere (com'egli aveva scritto nell'ultimo fascicolo de *Le Muse*) al primo appello de la Gloria, dopo la trionfale accoglienza fatta unanimemente dalla critica e dal pubblico al suo ultimo romanzo *La casa dei nani*.»²⁵

Il banchetto è uno dei momenti più riusciti del romanzo, con la sua pungente satira sul mondo letterario romano e sui suoi costumi mondani, rappresentati così da renderli estremamente ridicoli, come si vede perfino nei particolari (la tavola è apparecchiata per trenta persone, mentre i commensali sono trentacinque²⁶). Il tema del banchetto non era del tutto nuovo. Nel romanzo *Una donna*, la rivista femminile alla quale la protagonista collabora, organizza un banchetto per il suo primo anno di esistenza²⁷. Anche ne *I soldati della penna*, troviamo un episodio analogo, a cui abbiamo già accennato. Ecco le parole che Santelmo trova per descrivere la mondanità e la bellezza femminile che vi concorreranno:

Fra un anno, noi festeggeremo con un banchetto luculliano il trionfo del nuovo giornale. E saranno commensali intorno a noi, i migliori scrittori, le più elette donne, il fiore

23 L. Pirandello, «*Homo*», in: «Gazzetta del popolo», 26 aprile 1909. Ora in: S. Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli*, op. cit., p. 239.

24 Pirandello ha anche scritto una necrologia piena di sincero affetto su Cena: *Giovanni Cena*, in: «Il Messaggero della domenica», 31 maggio 1918.

25 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 591.

26 Ivi, p. 618.

27 S. Aleramo, *Una donna*, Torino, Sten, 1906, pp. 168-170.

dell'intelletto e della grazia muliebre, tutto ciò che possa dare di più brillante, di più elegante, di più spirituale questa nostra Roma che è il nostro tormento e la nostra vita.²⁸

Come si vede, il linguaggio è già quello che sarà del Raceni in *Suo marito*. L'usanza di festeggiare scrittori con banchetti era del resto abbastanza diffusa negli ambienti letterari dell'epoca. Grazia Deledda, protagonista involontaria del romanzo, aveva ricevuto questo onore un anno prima della pubblicazione di *Suo marito*, ma a Parigi, non a Roma²⁹. Sarebbe, a nostro parere, molto azzardato considerare che lo spunto per il banchetto in *Suo marito* sia venuto da questo evento nella lontana capitale francese, tra l'altro anche per una evidente ragione cronologica: gli inizi del romanzo risalgono probabilmente al 1905. Proprio in quell'anno, la «Nuova antologia» organizzò un banchetto in onore di Edouard Rod, in presenza del fior fiore della vita letteraria dell'epoca. Tra gli invitati v'erano anche alcuni personaggi in stretto rapporto con il libro uscito sei anni dopo: Grazia Deledda, Luigi Pirandello, Ugo Ojetti (dedicatario del romanzo) e evidentemente la redazione della rivista fiorentina con Giovanni Cena³⁰. All'evento è anche legata una delle poesie di *Olympia*:

D'un banchetto a Rod si è fatto
Promotor Giovanni Cena

28 C. del Balzo, *I soldati della penna*, op. cit., p. 87.

29 «Grazia Deledda nel maggio 1910 si recò a Parigi, ove quel Circolo femminile *La Française*, presieduto da Ianc Misone, le offrì un ricevimento, vivamente festeggiandola. *La Revue de Paris* pubblicò, in seguito, la traduzione del romanzo *Sino al confine*, col titolo *Vivret*; mentre la *Revue des deux mondes* e *Le Correspondant* le chiesero la traduzione degli altri due romanzi: *L'eremita* e *Nel deserto*, per pubblicarli e per rendere così ulteriore onore alla romanziere italiana, già encomiata entusiasticamente nella *Semaine littéraire* dal chiaro Edouard Rod.» (C. Villani, *Stelle femminili. Indice storico-biografico delle scrittrici*, Napoli, 1913, p. 66).

30 Un dettagliato resoconto di esso si trova nella «Nuova Antologia», 28 gennaio 1905: «Al banchetto in onore di Edoardo Rod assistevano, oltre alla redazione della *Nuova Antologia*, i rappresentanti dei principali giornali cittadini, S.E. il Sottosegretario di Stato all'Istruzione, l'on. Emilio Pinchia, i senatori Luigi Roux e conte P. D. Pasolini, i professori all'Università di Roma Angelo De Gubernatis, Giacomo Barzellotti, Adolfo Venturi, G. Tomassetti, Carlo Segré, Guido Villa, poi Grazia Deledda, Domenico Oliva, Augusto Ferrero, Luigi Pirandello, Ugo Ojetti, Adolfo Sassi, Filippo Cifariello, Augusto Sindici, G. A. Costanzo, Annibale Gabrielli, Ercole Rivalta, Arnaldo Cervesato, A. Torre, il romanziere americano W. Whitlock, C. Sobrero, G. M. Fiamingo, Lucio d'Ambra, l'editore Laterza di Bari ed altri. [...]»

Fra la turba nazarena
Del Parnaso della Scena.

Pensa Oliva stupefatto
Come mai così ad un tratto
D'un banchetto si è fatto
Promotor Giovanni Cena?

Aspettiamo un mese appena
Che il soffietto sia redatto
La REVUE dolce sirena

Ci dirà con quanto tatto
Promotor Giovanni Cena
D'un banchetto a Rod si è fatto.³¹

Non sembra fuori luogo pensare che Pirandello abbia preso lo spunto per l'episodio del romanzo proprio da questo banchetto. Il testo di *Olympia*, da lui recensito nella «Nuova antologia»³², può essere stato uno stimolo in tal senso. L'allusione di Zena a uno scambio di favori tra il direttore della rivista fiorentina e l'insigne autore parigino si spiega così: Rod aveva fatto, tra il 1904 e il 1905, parecchi sforzi per trovare una rivista parigina disposta a pubblicare il romanzo di Cena, *Gli ammonitori*, in francese, e si era rivolto tra l'altro alla «Revue de Paris»³³. Questa vicenda non si è mai conclusa, malgrado numerosi interventi di Rod a favore del collega e amico italiano. La poesia allude o alle speranze di Cena di poter pubblicare il suo romanzo nella «Revue de Paris», o all'eventualità di una pubblicazione nella «Revue des deux mondes», con la quale Rod aveva un contratto di esclusiva. In realtà, la «dolce sirena» non ha mai cantato nella capitale francese a favore di Giovanni Cena.

31 R. Zena, *Olympia*, op. cit., p. 409. *Nuova pioggia di salti mortali*, XI.

32 L. Pirandello, *Libri di versi*, in: «Nuova antologia», 16 dicembre 1905. (La recensione di *Olympia* era già apparsa con il titolo '*Olympia*' di Remigio Zena, in: «Il momento», 23 luglio 1905, ora in: S. Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli*, op. cit., pp. 276-284). Tra i libri della biblioteca di Pirandello si trova anche un esemplare della raccolta dello Zena. (A. Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 143). Una recensione anonima di *Olympia* si trova nella «Rivista di Roma» del 10 dicembre 1905, nella quale pubblicò una novella anche Pirandello.

33 Come risulta dal carteggio Cena-Rod, pubblicato in: J.-J. Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens, (correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga)*, Genève, Droz, 1980, pp. 210-225.

Anche nel testo di Pirandello appare questo aspetto «mercantile» nell'attività letterario-mondana di Attilio Raceni. La descrizione è piena di ironia, sotto il velo di un apparente naturalismo:

Eppure, eccolo là: seduto in camicia a piè del letto, con due dita accanite contro un peluzzo profondamente radicato nella narice destra. E strabuzza gli occhi e arriccia il naso e contrae le labbra in su al fitto spasimo di quel pinzare ostinato, finché tutt'a un tratto, non gli s'apre la bocca e non gli si dilatano le nari per l'esplosione improvvisa d'una coppia di sternuti.

- Duecentoquaranta! - dice allora. - Trenta per otto, duecentoquaranta.³⁴

Lo starnuto è il momento dello slittamento verso una didascalia esplicativa che, in guisa di introduzione, porta il lettore verso il primo momento importante del romanzo, il banchetto:

Perché Attilio Raceni, pinzandosi quel peluzzo del naso, era assorto nel calcolo, se trenta convitati, pagando lire otto ciascuno, potessero pretendere allo Champagne o a qualche altro più modesto (cioè nostrano) vino spumante per i brindisi.³⁵

Il brano è significativo da più di un punto di vista. Tra l'altro, vorremmo sottolineare come esso insista sulla scarsa base finanziaria del progetto letterario-mondano del Raceni. L'ironico *clin d'oeil* sulla presunta qualità superiore dello spumante francese non è soltanto uno dei numerosi momenti di polemica sulla francofilia degli intellettuali italiani, sparsi qua e là nel romanzo, ma anche una critica delle arie mondane che si danno i protagonisti degli ambienti letterari della capitale, lontani, di fatto, dall'universo piccolo-borghese del cenacolo di Pirandello e Fleres. La presentazione del Raceni è orientata verso una messa a nudo della scarsa significazione economica e culturale del mondo descritto, come si vede anche nel brano che parla della rivista, il cui profilo è comunque già orientato dall'ironica insistenza sul suo carattere «femminile (non femminista)»³⁶:

Rimasto orfano e padrone d'una discreta sostanza, aveva per prima cosa abbandonato gli studi universitari e, per darsi una professione, fondato *Le Muse*. Il patrimonio s'era assottigliato, bastava ora appena a farlo vivere modestamente, ma tutto dedito alla

34 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 589.

35 Ivi, p. 590.

36 Quest'ultimo *clin d'oeil* risulta particolarmente piccante se si tiene conto dell'interesse di Giovanni Cena per la causa femminista, soprattutto dopo la sua *liaison* con Sibilla Aleramo. Vedi a questo proposito R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi ed., 1974, pp. 72-74.

rassegna che s'era già con gli abbonamenti raccolti con molta industria assicurata l'esistenza e, oltre ai pensieri, non gli costava più nulla: come nulla pareva costasse lo scrivere alle numerosissime collaboratrici, se non ne avevano avuto mai alcuna remunerazione.³⁷

Indirettamente, l'autore ha introdotto, in questo modo, due modelli di personaggio del mondo letterario romano: il direttore della rivista letteraria, nel personaggio del Raceni, e la scrittrice mondana e d'appendice, che troverà la sua incarnazione in Dora Barmis e Flavia Morlacchi. Nella terza sezione di questo primo capitolo, le due donne verranno presentate, direttamente dal narratore la Barmis, indirettamente, per bocca della prima musa della rivista, la Morlacchi.

Abbiamo già accennato alla polemica problematizzazione della situazione economica dei personaggi, e di questo aspetto si parla anche subito nella descrizione di Dora Barmis:

Piaceva a Dora Barmis di far sapere a tutti ch'era poverissima, quantunque poi, lisci e gale e abiti squisitamente capricciosi. [...] Divisa da anni da un marito che nessuno aveva mai conosciuto, bruna agile pieghevole, dagli occhi un po' bisirati, la voce un po' rauca, ella diceva chiaramente con gli sguardi, coi sorrisi, con tutte le mosse del corpo come e quanto conoscesse la vita, i fremiti del cuore e dei nervi, l'arte di contentare, di svegliare, di irritare i più veementi e raffinati desideri maschili, che la facevano poi rider forte, quando li vedeva fiammeggiar negli occhi di coloro con cui parlava. Ma più forte rideva nel veder certi occhi invece illanguidirsi come nella promessa d'un sentimento duraturo.³⁸

La presentazione contiene già tutte le caratteristiche del personaggio. Nello stesso tempo, la descrizione anticipa il ruolo assunto dalla Barmis all'interno della sfera pubblica letteraria: quello di *femme fatale* della Roma letteraria, nonché di consigliera mondana e di *arbiter elegantiarum* per i neofiti in questo universo. L'unica qualifica particolare che Dora può far valere è effettivamente quella di «conoscere la vita», ossia le regole di comportamento nella sfera letterario-mondana. Proprio questo ruolo viene messo in evidenza nell'incontro con Attilio Raceni:

[...] Del resto, sapete? state bene così... un po' scomposto. Ve l'ho sempre detto, caro: una... una *nuance* di brutalità v'andrebbe a meraviglia! Troppo languido e... debbo

37 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 591.

38 Ivi, p. 596.

dirvelo? la vostra eleganza è da qualche tempo un po' *démodée*. Non mi piace, per esempio, il gesto che avete fatto or ora, sedendo. [...]»³⁹

Lo stesso tipo di consigli viene dato poi anche per quanto riguarda la scelta del luogo per il banchetto:

- Già, a proposito! - esclamò il Raceni. - Dobbiamo ancora stabilire il luogo. Dove direste voi?
- Ma con questi invitati...
- Oh Dio, no, parliamo sul serio, vi ripeto! Avevo pensato al *Caffè di Roma*.
- Di sera? No! Siamo in primavera. Bisogna farlo di giorno, in un bel posto, fuori... Aspettate: al *Castello di Costantino*. Ecco. Nella sala vetrata, con tutta la campagna davanti... i monti Albani... i Castelli... e poi, di fronte, il Palatino... sì, sì, là... è un incanto! senz'altro!⁴⁰

Come abbiamo già visto, il Caffè di Roma era uno dei principali caffè mondani di quel periodo. Il riferimento di Pirandello potrebbe però essere anche letterario, poiché il caffè di piazza San Carlo occupa un posto di rilievo nel romanzo di Matilde Serao, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, che l'autrice napoletana aveva oltretutto ripubblicato nel 1909⁴¹:

Com'era caldo, grasso, confortevole il *Caffè di Roma* alle sette di sera, con tutto il gas bruciante, col brodo alitante, con la carne odorante!

La gente stanca della giornata laboriosa o seccata della giornata oziosa, si abbandonava alla delizia del cibo, e una eccitazione saliva dallo stomaco al cervello scotendo tutti i nervi del corpo, svegliando l'allegrezza negli spiriti. In un angolo, in fondo alla sala, una tavolata di artisti e di giovinotti eleganti rumoreggiava lietamente; a un altro tavolo un deputato enorme con una grande catena d'oro spiccante sulla sottoveste nera, improvvisava un articolo politico a un piccolo e sottile deputatino dalla testina di vipera e dagli occhietti di pesce; due giovani sposi forestieri, seduti l'uno di fronte all'altro, si ridevano negli occhi spartendosi un piatto di maccheroni; uno scrittore elegante di vestiti e di stile, caro alle signore, un Riccardo Joanna giovinetto, pranzava solo, barbaramente, con un po' di caviale e con una costoletta in salsa d'acciughe. [...]»⁴²

La Serao mette del resto in scena tutto l'universo dei caffè letterari romani, e basta seguire *Vita e avventure di Riccardo Joanna* per avere un panorama non solo dei principali locali, ma anche dei loro frequentatori. In questa logica di un'analisi topica, è significativo che il disperato tentativo di Joanna di trovare un generoso benefattore per il giornale minacciato da

39 Ivi, p. 597.

40 Ivi, p. 601.

41 M. Serao, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, Milano, Galli ed., 1887; poi con il titolo *I capelli di Sansone* (Napoli, Perrella, 1909).

42 Ivi, p. 225.

fallimento venga collocato appunto nel Caffè di Roma, luogo mondano per eccellenza, mentre l'incontro, immediatamente successivo, con gli altri editori, si svolge da Aragno. Il primo incontro del protagonista con la società letteraria avviene invece quando egli entra nel Caffè Cavour il quale, secondo la descrizione fornita dal romanzo, era frequentato da «studenti, impiegati e giornalisti di second'ordine».

[Riccardo] si andava a ficcare nel Caffè Cavour, al caldo del gas dirompente, fra il fumo dei sigari e l'odore pesante di zucchero che è in ogni caffè: ivi, nel solito crocchio di studenti, impiegati e giornalisti di second'ordine, avvenivano le grandi discussioni di politica e di letteratura. Gli studenti si riscaldavano coi cappelli buttati indietro sulla fronte, le facce concitate, gli impiegati mettevano ogni tanto una nota scettica e i giornalisti avevano sempre la loro aria liturgica di sacerdoti che pontificavano. [...]»⁴³

Il mondo qui descritto è quello di un ceto sociale più basso, di una società piccolo-borghese e un po' scapigliata, diversa da quella elegante, alto-borghese del Caffè di Roma in cui il giornalista si muove solitamente. Potremmo considerare la rappresentazione di questo tipo di ambiente un'implicita profezia dell'esito scoraggiante della storia - Riccardo cercherà di dissuadere un giovane dall'esercizio del mestiere giornalistico, come aveva fatto a suo tempo suo padre con lui! -, tenendo conto del fatto che il colloquio tra l'ormai famoso giornalista Joanna e il neofita, sul quale si chiude il romanzo, sarà poi ambientato in una trattoria di un quartiere popolare di Roma⁴⁴, mentre i momenti di gloria vengono ambientati nei caffè mondani. La scelta dei vari locali assume così un valore di emblema delle varie avventure del protagonista. L'operazione di Pirandello che consiste nel creare un rapporto tra un luogo - il Caffè di Roma - e un fenomeno sociale quale la mondanità letteraria-, si trova dunque già nella narrativa tardo-ottocentesca la cui influenza sull'autore di *Suo marito* non va sottovalutata. Ma anche la diretta conoscenza può essere stata d'aiuto: l'ambiente e i luoghi qui descritti sono quelli che egli aveva conosciuti nei

43 Ivi, p. 80.

44 Ivi, pp. 369-370.

suoi primi anni romani. Proprio nel Caffè di Roma, l'autore siciliano aveva assistito, nel 1898, ad un banchetto in onore di Fogazzaro⁴⁵.

Se dunque il caffè proposto da Raceni corrisponde a un luogo referenziale, che possiamo dire della proposta alternativa della Barmis? A nostro parere, anch'esso fa riferimento a un luogo ancora esistente. Si dovrebbe trattare del ristorante Castello dei Cesari, in Via S. Prisca, sull'Aventino⁴⁶. Questa scelta ci riporta alle circostanze in cui Pirandello conobbe il marito di Grazia Deledda, Palmiro Madesani. Abbiamo una testimonianza su quella serata, che coinvolse, come abbiamo già detto, anche Giovanni Cena:

«Un giorno capitò nel cenacolo [del Cena] anche il Madesani, propose [...] una serata romana, fuori porta, come s'usava all'Acqua Acetosa: una scarrozzata in *fiacre*, con l'offerta da parte sua di qualche eccellente bottiglia di vino del suo paese. Durante le conversazioni Pirandello insisteva chiamando il marito della romanziere Grazia Deledda, e sembra che gli abbia dato anche il titolo di 'vetturino', solo perché aveva chiarito che il solo mezzo di trasporto possibile in Roma per uscir allora fuori le mura, era la carrozza!»⁴⁷

45 Un dettagliato resoconto di quella serata si trova nella rivista di Pirandello: «Giovedì sera, 31 marzo, nelle sale superiori del caffè di Roma ebbe luogo un banchetto amichevole offerto ad Antonio Fogazzaro. Erano presenti il maestro Giovanni Sgambati, il conte di Campelle, il prof. Adolfo Venturi, il conte D. Gnoli, direttore della *Rivista d'Italia*; l'on. Maggiorino Ferraris, direttore della *Nuova Antologia*, il sac. Vincenzo Boccaurni, direttore della *Roma letteraria*, Annibale Gabrielli del *Fanfulla della Domenica*, l'on. Rizzo dell'*Opinione*. L'*Ariel* era rappresentato dal direttore Luigi Pirandello, da Giuseppe Mantica, da I. M. Palmarini e da F. Pometti. Abbiamo notato inoltre l'on. Donati, Daffico, Malamani, D'Alfonso, Sindici, Ciampoli ed altri molti. Il conte Gnoli salutò l'illustre romanziere con nobili ed acconce parole, a cui con grazia semplice e sincera rispose il Fogazzaro; l'on. Donati lesse e commentò [sic!] efficacemente un affettuoso telegramma di Vincenza; brindarono inoltre l'on. Rizzo, il Palmarini e il Boccaurni; Augusto Sindici recitò dei versi romaneschi pieni di colore e di sapore. Ai giovani amici rimasti attorno a lui, dopo il banchetto, il Fogazzaro confermò la buona novella, ch'egli attende veramente a un nuovo romanzo.» (*Fogazzaro a Roma*, in: «*Ariel*», 3 aprile 1898, ora riprodotto in: *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, a cura di A. Barbina, Roma, Bulzoni, 1984).

46 Questo fatto è già stato indicato da Laura Nay nelle note dell'edizione tascabile Mondadori. Il ristorante viene menzionato in: K. Baedeker, *Central Italy and Rome, Handbook for travellers*, Leipzig-New York, 1909, p. 330.

47 R. Branca, *Il segreto di Grazia Deledda*, Cagliari, casa editrice Fossataro, 1971, pp. 110-111. Il Branca si rifà ad un articolo di Maurice Muret nel «*Journal des Débats*», 21 agosto 1936.

Non si possono negare alcune somiglianze piuttosto sorprendenti tra questo episodio e quello narrato nel romanzo. L'introduzione di un luogo non del tutto comune, un po' fuori Roma⁴⁸, rappresenta uno scarto non solo rispetto al modello più plausibile che abbiamo individuato nel banchetto per Edouard Rod, ma anche rispetto alla maggior parte dei banchetti letterari che conosciamo attraverso lo studio dei resoconti nella stampa dell'epoca. Inoltre, è senz'altro significativo, e forse un inconsapevole *lapsus* di Pirandello, che il testo del romanzo insista esplicitamente sull'arrivo del marito in vettura⁴⁹. Le spiegazioni per questo allontanamento dal modello possono essere di diversa natura, e sarebbe azzardato affermare che si tratti necessariamente di un ricordo della scarrozzata e del marito di Grazia Deledda. Alcuni elementi ci portano tuttavia in questa direzione, come i personaggi dello stesso marito, Giustino Boggiolo, di Attilio Raceni, e infine quello dell'«insigne maestro» Maurizio Gueli, nel quale, come abbiamo detto, non è molto difficile riconoscere un *alter ego* di Pirandello⁵⁰.

Tuttavia, il banchetto del primo capitolo non è la rappresentazione fedele di elementi referenziali riconoscibili e rappresentati in modo perfetto. Cerchiamo di capire meglio la tecnica di scrittura del nostro, analizzando la rappresentazione di un altro personaggio: Romualdo Borghi, direttore della rivista «Vita italiana» e già ministro della Pubblica Istruzione. Si riconosce facilmente Ruggiero Bonghi, traduttore italiano di Platone, senatore e ministro dell'Istruzione Pubblica. Questa presenza del personaggio storico non ha a questo stadio niente di particolare, tanto più se teniamo conto del fatto che Bonghi era stato il «padrino» letterario di

48 Incomprensibile appare l'affermazione di Michael Lerner secondo cui «Rod also lunched with the Deleddas at the Castello Costantino.» (M. Lerner, *Edouard Rod. A portrait of the novelist and his times*, Den Haag, Mouton ed., 1975, p. 36). Il critico americano ha forse fatto confusione tra il fatto (attestato, come abbiamo visto) del banchetto per Rod in presenza della Deledda e un suo vago ricordo del romanzo di Pirandello.

49 «- Eccoli! Eccoli! - annunziò accorrendo il Lampini, ch'era sceso giù a vedere. - Vengono! Sono arrivati in vettura! Salgono!» L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 614.

50 Sui parallelismi tra le concezioni letterarie attribuite al Gueli e quelle veramente espresse nei suoi saggi da Pirandello, si consulti C. Micocci, *Silvia Roncella e-o Giustino Boggiolo*, op. cit. Quanto alle implicazioni autobiografiche (la donna pazzamente gelosa) è evidente il riferimento alla vita privata del nostro. Su questo problema, vedi G. Cappello, *Suo marito, sua moglie*, in: «Uomini e libri», Milano, febbraio-marzo 1982, anno 18, n. 87.

Grazia Deledda⁵¹, come Borghi lo è per Silvia Roncella. La descrizione che ne fa Pirandello è però chiaramente orientata in senso caricaturale, effetto che viene ancora rafforzato dal confronto con Maurizio Gueli:

I due stavano male insieme. Piccolo e tozzo, il Borghi, coi capelli lunghi e la faccia piatta, cuojacea, da vecchia serva pettegola; il Gueli, alto, dall'aria ancora giovanile, non ostanti i capelli bianchi che contrastavano col bruno caldo del volto maschio, austero.⁵²

Per apprezzare pienamente questa descrizione, dobbiamo ricordare che essa non è una prima: già Matilde Serao aveva fornito una descrizione di Ruggiero Bonghi, parlando di un ricevimento alla Corte sabauda ne *La conquista di Roma*:

Anche qui era pieno di donne: la principessa di Valmy sorbiva del thè, discutendo col piccolino, grande traduttore di Platone, atleta della Camera, il meridionale profondo dalla voce un po' stridula e dalla frase incisiva talvolta terribile; [...]⁵³

Anche se la descrizione di Pirandello appare, rispetto a questa della Serao, come una caricatura del personaggio storico⁵⁴, concludere che egli abbia voluto creare una semplice caricatura di Ruggiero Bonghi significherebbe disconoscere e le realtà del tempo e le intenzioni dell'autore. Per convincersene, basti pensare alla stima di cui il senatore godeva presso

51 «Cinque anni dopo la stessa volontà di far strada, con le sue lettere 'così piene di grazia e di gentilezza', lo procurò per il romanzo familiare *Anime oneste* la prefazione notevolissima di Ruggiero Bonghi, il quale scrisse di voler secondare la giovane 'in ogni suo desiderio: e anche in questo così modesto che mi ha espresso che io presentassi al pubblico una sua novella'». R. Branca, *Bibliografia deleddiana*, Milano, L'eroica ed., 1938, *Introduzione*, p. II.

52 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., pp. 613-614.

53 M. Serao, *La conquista di Roma*, Firenze, Barbèra, 1885, p. 315.

54 Che la descrizione del Bonghi/Borghi sia un po' caricaturale, è fuori dubbio per chi conosce ritratti del senatore. Basti riportare qui la descrizione di Bonghi, anch'essa non molto lusinghiera, nei ricordi di Edmondo De Amicis: «Fra cento altri visi vedo spiccare il suo largo viso scialbo e tranquillo, con quella gran bocca e quelle grosse guance cascanti, che mi pareva una luna coi favoriti gialli. Dico 'tranquillo' perché, salvo casi rari, egli era altrettanto placido nella conversazione quanto battagliero con la penna in mano. [...]» (E. De Amicis, *Nuovi ritratti letterari e artistici*, Milano, Treves, 1908, p. 24). Nello stesso testo, anche il De Amicis menziona inoltre la voce stridula del Bonghi.

Ugo Ojetti, dedicatario del romanzo⁵⁵. La satira colpisce in realtà un modello di letterato, di stampo carducciano, già in via di estinzione negli anni di nascita del romanzo, come abbiamo visto nella prima parte.

Dopo questi chiarimenti sul carattere di personaggio-modello del Borghi, possiamo già capire il tipo di trasformazione dei personaggi storici nel testo di Pirandello. Si tratta solo in apparenza di un richiamo a un personaggio referenziale, dietro il quale si nasconde, in realtà, il rinvio a un modello di letterato, che si emblemizza in un personaggio del romanzo⁵⁶. In alcuni casi, è oltretutto facile vedere come l'autore mescoli elementi referenziali e fittizi, o anche elementi referenziali tra loro, creando una rappresentazione realistica degli ambienti letterari, usando ad esempio nomi propri o titoli di giornali davvero esistiti, ma attribuendoli ad altri personaggi.

Analizziamo, alla luce di questa affermazione, ancora una volta il personaggio di Attilio Raceni. Di lui sappiamo che è direttore della rassegna «Le Muse», uomo molto pratico del mondo dell'alta borghesia e dei suoi salotti, e amico di Dora Barmis. La questione diventa più complessa se teniamo conto delle riviste attribuite ai personaggi. La «Rassegna femminile (non femminista) Le Muse» non corrisponde evidentemente alla «Nuova antologia», diretta da Giovanni Cena, ma piuttosto a una dei numerosi periodici per signore o signorine di cui

55 Ricordiamo il suo discorso in onore di Bonghi di più di dieci anni prima del romanzo dell'amico: U. Ojetti, *Per Ruggiero Bonghi, Elogio letto nel maggiore teatro di Spoleto*, Spoleto, Tip. dell'Umbria, 1896. Un esemplare del testo, con dedica manoscritta dello stesso Ojetti, si trova nella biblioteca di Pirandello. (A. Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 131).

56 Intendiamo la nozione di personaggio nell'accezione del linguista francese Philippe Hamon, e ricordiamo che in questa definizione lo statuto semiotico di personaggio può anche essere assunto da un oggetto. Nel nostro caso, una rivista letteraria potrebbe svolgere tale ruolo. Ph. Hamon, *Pour un statut sémiotique du personnage*, in: R. Barthes et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-167.

pullulava la vita culturale italiana negli anni tra '800 e '900⁵⁷. Il romanzo attribuisce invece al Borghi la direzione della «Vita italiana»⁵⁸, in cui sembra più lecito riconoscere la rivista fiorentina⁵⁹. Ci rendiamo conto, allora, di quanto possa essere complessa la creazione dei personaggi: in «Atrilio Raceni, direttore della rassegna 'Le Muse', persona avvezzata degli ambienti letterari romani» si riflette il personaggio referenziale di Giovanni Cena. Siccome, tuttavia, si tratta di mettere in risalto un aspetto di Cena che corrisponde al modello del letterato novecentesco frequentatore di salotti letterari, gli viene attribuita una rivista del nuovo tipo. La rivista del Cena (la «Nuova antologia») viene attribuita al Borghi/Bonghi. In Romualdo Borghi confluiscono probabilmente due personaggi referenziali: mentre, come abbiamo detto, le funzioni di «senatore, già ministro della Pubblica Istruzione, padrino letterario di Grazia Deledda» sono evidentemente attribuibili a Ruggiero Bonghi, il nome di battesimo rinvia al senatore Romualdo Bonfadini, letterato e articolista, nonché segretario generale nello stesso Ministero della Pubblica Istruzione⁶⁰. Ambedue questi referenti rappresentano un tipo di letterato ottocentesco frequentatore del salotto di cultura, modello in via di estinzione. Questo rapporto tra il modello, il referente (o personaggio referenziale) e il personaggio del romanzo, potrebbe spiegare l'insuccesso del testo: invece di leggere *Suo*

57 Manca purtroppo un'approfondita ricerca su questo tipo di stampa periodica. Abbiamo verificato l'esistenza di una rivista che corrispondesse a «Le Muse» nell'elenco di R. De Longis (a cura di), *La stampa periodica delle donne in Italia, Catalogo 1861-1985*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria, artistica e scientifica, 1986. Non esiste nessuna rivista «Le Muse». Ma forse la scelta del nome non è così innocente: la rivista femminile (e appunto non femminista!) nella quale scrive la protagonista del romanzo *Una donna* di Sibilla Aleramo, si chiama «Mulier»: evidente l'assonanza.

58 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 613.

59 Il profilo della testata è quello della «Nuova antologia», come risulta in modo ancora più evidente dalla seconda versione incompiuta: «Lo confortava la fervida adesione del senatore Romualdo Borghi che era stato del resto il vero padrino della fama di Silvia Roncella. Nell'antica autorevolissima rassegna *La Vita italiana* il Borghi aveva accolto infatti le prime novelle, i primi racconti della giovanissima scrittrice.» (L. Pirandello, *Giustino Roncella nato Boggio*, in: *Tutti i romanzi*, op. cit., p. 1053; il grassetto è nostro). Ma è esistito effettivamente un titolo *Vita italiana*, che usciva fino al 1897; in seguito divenne la *Rivista d'Italia*, direttori Domenico Gnoli, poi Giuseppe Chiarini.

60 Romualdo Bonfadini (Albosaggia 1831 - Milano 1899). Vedi la relativa nota nell'*Appendice*.

marito nella dimensione della satira su un modello di società (ma forse questo significava uno sforzo di astrazione impossibile per loro), la critica e i lettori si focalizzarono subito sull'eventuale referente riscontrabile nella realtà. Pirandello doveva essere consapevole del pericolo di una lettura «deviata». Dopo il rifiuto del manoscritto da parte di Treves, egli scrisse in una lettera dell'8 agosto 1911 all'amico Ugo Ojetti:

Che povertà di spirito, che angustia mentale in quella Deledda! Non capire che, facendo così, stuzzica peggio la curiosità morbosa di questo sporco e meschino cortile di pettegolezzi che è il nostro odierno mondo letterario!

E me ne duole! Perché ai lettori, che si preparano a una lettura *pepata*, il mio romanzo, che è schietta e pura opera d'arte, rischierà forse di parere insipido. Ma già, no! Ti assicuro che insipido non sembrerà...⁶¹

(Il riferimento è all'atteggiamento della Deledda che avrebbe, secondo Pirandello, fatto di tutto per impedire la pubblicazione del testo.) Come si vede, l'autore è convinto di avere scritto un testo «non insipido», ma non a causa della riconoscibilità delle vicende di casa Deledda, bensì per il ritratto degli ambienti letterari che il libro voleva essere innanzitutto. Sin dall'inizio, alcuni critici avevano cercato di salvare il romanzo proprio su questa linea di difesa. Citiamo a titolo di esempio il giudizio di Lorenzo Gigli ne «La Nova Italia»:

[...] Gli altri personaggi - giornalisti, letterati, attrici, tutto il mondo artistico romano - sono disegnati bene, colti nella vita, messi su uno sfondo di irresistibile evidenza. Ci parebbe di gridare, certe volte, il nome reale. A torto, dunque, hanno alcuni mosso accusa al Pirandello di fare della caricatura. [...]»⁶²

Gigli non trova, dunque, nessuna cattiveria nel ritratto degli ambienti letterari, sotto forma di «caricatura», ma non può negare che le personalità da cui Pirandello aveva tratto lo spunto, fossero riconoscibili per chi frequentava questi ambienti. Tale possibilità di decodificazione si trova però assicurata, appunto, solo per gli intimi dei protagonisti del mondo letterario del tempo, o per lo studioso di oggi che voglia fare il complesso lavoro di ricostruzione delle referenzialità. È sorprendente che questo spunto della critica dell'epoca non abbia trovato, finora, un'eco tra gli studiosi dell'opera pirandelliana. In quanto segue, vogliamo quindi fare nostra la lettura «pepata», cioè vogliamo verificare il valore dei personaggi

61 L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, p. 62.

62 L. Gigli, *Il romanzo di un umorista*, in: «La Nova Italia», 6-7 aprile 1912.

del mondo letterario che l'autore ha creato come sfondo delle vicende di Silvia.

1.3. Parametri di un ritratto: ambienti e personaggi di *Suo marito*

Abbiamo già avuto una prima idea di come Pirandello «mescoli le carte» per creare un mondo letterario fittizio, ma pieno di elementi referenziali. Cerchiamo ora di applicare lo stesso tipo di analisi agli altri invitati del banchetto, per vedere se anche in essi si ritrovino modelli e stereotipi del mondo letterario romano, e se vi si possano riconoscere personalità del tempo. Torniamo sul momento della conversazione tra Dora Barmis e Attilio Raceni. Tra le persone da invitare, Dora menziona una scrittrice:

- E allora io v'impongo Flavia Morlacchi, - disse la Barmis, - Qua, Fla-vi-a Morlacchi. Mica vero che si chiama Flavia: Gaetana si chiama, Gaetana! Questo lo dice il Jacono, via! - sorrise il Raceni, - Dopo la sgraffiatura, - Sgraffiatura? fece la Barmis, - ma si sono bastonati, caro mio! sputati in faccia; sono corse le guardie...⁶³

Sulle caratteristiche dell'opera di questa scrittrice, troviamo una spia in un altro episodio del romanzo, nel giudizio del medico di Cargiore e di sua moglie. Ecco un brano della conversazione con Giustino:

[Il medico e la moglie] avevano fatto parlar Giustino per una intera serata, ammirati da un canto, dall'altro irritati da certe notizie, da certi giudizi contrari alle loro sviscerate simpatie di dilettanti ammiratori di provincia. - *Me schiopa el fiel!* - protestava lei. - Ma come? la Morlacchi... Flavia Morlacchi!... nessuno davvero la calcolava a Roma? Ma il suo romanzo *La vittima...* tanto bello! Ma *Fiocchi di neve...* versi meravigliosi!... E il dramma... com'era intitolato?... *Discordia*, già già, no. *La Discordia...* perdio, applauditissimo a Como, quattr'anni fa!⁶⁴

Come si vede, si tratta di un'autrice versata in tutti i generi, ammiratissima da questi provinciali. La descrizione della Morlacchi è inoltre caratterizzata dal risalito dato, attraverso l'aspetto fisico, al suo carattere di personaggio dalla fortuna letteraria e mondana in declino:

[...] E abbassò su gli occhi torbidi e scialbi, di capra morente, le grosse palpebre gravi. Ecco, aveva spiccato dalla natura e dalla storia il fiore d'una bella immagine, in grazia della quale poteva non pentirsi più ora, d'essersi abbassata a fare onore anch'essa a

63 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 602.

64 Ivi, pp. 833-834.

quella Silvia Roncella, tanto più giovane di lei, ancor quasi principiante, inculta, digiuna affatto di poesia.

Volse, così pensando, con alto di sdegno la faccia pallida, ruvida, disfatta, in cui spiccavano violentemente le tumide labbra dipinte, verso quei quattro che non si curavano di lei; eresse il busto e sollevò una mano sovraccarica d'anelli per palparsi lievemente su la fronte il crine, che pareva di capecchio.⁶⁵

La descrizione poco lusinghiera appare tanto più polemica, se consideriamo che in questo caso si doveva trattare di una facile riconoscibilità per il lettore appena pratico del mondo letterario. Il nome del personaggio fa infatti riferimento a un noto pseudonimo dell'epoca, Flavia Steno⁶⁶. Ancora una volta, l'esplosività del romanzo sta nel fatto che la descrizione di un singolo personaggio poteva apparire offensiva, laddove il nostro aveva, in realtà, soltanto voluto fare la caricatura di un tipo di scrittrice mondana. Simbolo della bizzarria del personaggio è il dannunzianesimo, che si manifesta tra l'altro nel nome latino che la scrittrice si dà, e che viene polemicamente contestato dalla Barmis proprio per questo motivo: Flavia. La Morlacchi diventa in tal modo un modello di scrittrice d'appendice, cioè di un fenomeno senza autonomo significato culturale e condannato a una gloria di breve durata, al contrario del «vero» artista che trova la sua incarnazione in Silvia Roncella e in Maurizio Gueli.

Lo stesso tipo di riconoscibilità vale anche per un altro invitato:

[...] il poeta veneziano Cosimo Zago, rachitico e zoppo d'un piede.⁶⁷

Nelle *Cose viste* di Ugo Ojetti, si ritrova la seguente descrizione del celebre attore dialettale veneziano Emilio Zago (1852-1929):

Zago, come si sa, è così ben proporzionato che se fra mille anni un erudito, frugando nella venerata tomba di lui, ne ritroverà solo il mignolo corto e roseo come un salsiccino, potrà da quello ricostruir in un attimo tutta la palla del corpo e, direi, anche l'anima dell'attore amato.⁶⁸

65 Ivi, p. 605.

66 Flavia Steno (pseud. di Osta Amelia Cottini), scrittrice d'appendice. Il suo romanzo *L'Appassionata* fu pubblicato dal giornale palermitano «L'Orca», luglio-ottobre 1911. Più ampie informazioni si trovano in: C. Villani, *Stelle femminili, Indice storico-biografico delle scrittrici*, op. cit., p. 192. Vedi la nostra nota nell'*Appendice*.

67 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 604.

68 U. Ojetti, *Cose viste*, Firenze, Sansoni, 1923, p. 238.

Il procedimento letterario di Pirandello non è altro che la trasformazione grottesca di questo personaggio referenziale, noto per la sua bonomia e la sua perfetta salute, nell'esatto contrario di queste qualità, mantenendo del personaggio-modello referenziale soltanto il significante. Forse il nostro si è ispirato allo stesso attore dialettale (ma questa volta a livello di significato invece di significante) per la creazione di un altro personaggio:

- Cariolin! Cariolin! - gridarono alcuni in quel momento, facendo largo a un omettino profumato, elegantissimo, che pareva fatto e messo in piedi per scherzo, con una ventina di capelli lunghi, raffilati sul capo calvo, due violette all'occhiello e la caramella. Momo Cariolin, sorridendo e inchinandosi, salutò tutti con ambo le mani inanellate e corse a baciar la mano a donna Francesca Lampugnani. [...]»⁶⁹

Si potrebbe però anche trattare, in questo caso, di un'allusione ad un altro veneziano, Angelo Moro Lin (1831-1898), capocomico del teatro dello stesso nome, con cui aveva collaborato anche Emilio Zago. È comunque evidente, in questo brano, l'atteggiamento polemico di Pirandello nei confronti di un tipo di letterato dannunziano che si trova anche in altri testi dell'epoca. Citiamo a titolo di esempio una pagina del 1904, tratta dai *Dieci monologhi di Gandolin*, dello scrittore e giornalista Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin), intitolato *Sul marciapiede di Aragno*.

[...] SÌ! quello con la caramella nell'occhio e crisanterio all'occhiello. È un esteta di mestiere. Dicono che sia un mostro d'ingegno. Fa dei versi, dei romanzi con parole difficili e molte iniziali maiuscole. Ogni tanto fa delle conferenze gratuite con molti applausi, o rappresenta dei drammi fischiatissimi. Anche quello è un bel tipo. Vi sono dei fortunati al mondo che hanno molte buone avventure e se le godono, senza raccontarle a nessuno. Egli, invece, quando non ne ha, ne racconta una e se la gode lo stesso.⁷⁰

Si notino, tra gli attributi di questo personaggio, la caramella e il fiore all'occhiello che lo accomunano a Momo Cariolin. L'uso ironico della parola «esteta», l'allusione a scandali letterari («drammi fischiatissimi»), e al gusto per usi formali stravaganti («romanzi con parole difficili e molte iniziali maiuscole») sono elementi della satira su atteggiamenti e maniere che D'Annunzio emblematicizzava più di ogni altro. L'atteggiamento

69 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 610.

70 Citiamo da: L. A. Vassallo, *Dieci monologhi di Gandolin*, Milano, Treves, 1913, p. 121. Il testo era però già stato pubblicato in: *Dieci monologhi di Gandolin*, Torino, Streglio e C., 1904.

polemico di Pirandello nei confronti di tale tipo di letterato si riflette bene nella descrizione di Momo Cariolin:

[...] Conosceva tutti; non sapeva far altro che strisciar riverenze, baciare la mano alle signore, dir barzellette in veneziano; ed entrava da per tutto, in tutti i salotti più in vista, in tutte le redazioni dei giornali, da per tutto accolto con festa; non si sapeva perché. Non rappresentava nulla, e tuttavia riusciva a dare un certo tono alle radunanze, ai banchetti, ai convegni, forse per quel suo garbo inappuntabile, complimentoso, per quella sua cert'aria diplomatica.⁷¹

La sprezzante liquidazione del personaggio («Non rappresentava nulla») è particolarmente interessante alla luce del rapporto con il testo di Gandolin, poiché in questa maniera viene a costituire una prima menzione, seppure *in absentia*, dei letterati del Caffè Aragno. Come vedremo, i caffè letterari sono assenti dal romanzo (a parte la proposta del Raceni concernente il Caffè di Roma, che abbiamo già vista), ma ciò non significa che Pirandello non ne avesse una precisa idea⁷². D'altra parte, il caso di Momo Cariolin ci mostra che la satira è particolarmente pungente, anche in queste descrizioni di personaggi secondari, quando si tratta di sottolineare la scarsa rilevanza culturale.

Dopo le scrittrici d'appendice e gli attori dialettali, viene il turno dei giovani giornalisti:

Sopravvenne, saltellando secondo il solito suo, il giovine giornalista tirocinante Tito Lampini. Ciceroncino come lo chiamavano. autore anche lui d'un volumetto di versi; smilzo, dalla testa secca, su un collo da cicogna, riparato da un solino alto per lo meno otto dita.⁷³

Il modello è quello del giovane giornalista e poeta crepuscolare. Potremmo pensare a molti di quei giovani, ad esempio a Fausto Maria Martini, uno dei più noti frequentatori della Terza saletta d'Aragno, che era un celebre giornalista⁷⁴, oppure, visto il nome di battesimo, a Tilo Marrone, giovane

71 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 610.

72 Anche se sappiamo che l'autore siciliano non frequentava i gruppi letterari del Caffè Aragno, e che l'unico cenacolo in cui egli si sentiva a suo agio, era quello del Bussi con scrittori come Giustino Ferri o Ugo Fleres, suoi coetanei e già affermati nella letteratura dell'epoca.

73 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 606.

74 Su Fausto Maria Martini e il cenacolo della Terza saletta, vedi A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, Roma, Sapientia ed., 1928, p. 173.

poeta siciliano che Pirandello aveva sicuramente conosciuto⁷⁵. Anche in questo caso, la descrizione fisica non è particolarmente lusinghiera. (Il colletto alto è poi per così dire un classico nella caricatura illustrata della stampa ottocentesca.) La comicità del personaggio viene inoltre sottolineata dal fatto che il suo *tic* sembra essere quello di inchinarsi frettolosamente⁷⁶.

Silvia si trova così circondata, nel capitolo del banchetto, da un contorno di scrittrici dannunziane, attori dialettali e giovani giornalisti che l'autore potrà riutilizzare nei momenti successivi del romanzo, quando gli sembrerà opportuno, per fare scattare il conflitto tra l'artista e il mondo salottiero di questa Roma elegante che passa il tempo in pettegolezzi e discussioni pseudo-letterarie. Dallo snobismo di questa gente si distingue notevolmente l'affarismo del marito, Giustino Boggiolo, che vediamo per la prima volta in piena azione dopo il brindisi del senatore Borghi. Ecco come Giustino si rivolge al giornalista Casimiro Luna (di cui abbiamo già parlato, poiché era personaggio della novella *Il sonno del vecchio*):

- Sissignora, grazie. - le rispose il Boggiolo, sorridendo; poi seguì, rivolto al Luna: - Lei scrive nel *Corriere di Milano*, è vero? So che paga bene il *Corriere*...

- Eh,- fece il Luna. - Così, ... discretamente....

- Sì, me l'hanno detto, - riprese il Boggiolo. - Glielo domando perché Silvia ha avuto richiesto un romanzo dal *Corriere*. Ma forse non accetteremo, perché, veramente, in Italia... in Italia non c'è convenienza, ecco... Io vedo in Francia... e anche in Germania, sa? La *Grundbau*⁷⁷ mi ha dato due mila e cinquecento marchi per *La casa dei nani*.

- Ah, bravo! - esclamò il Luna.

- Sissignore, anticipati, e sa? pagando lei a parte la traduttrice, - aggiunse Giustino Boggiolo. - Non so quanto... La Schweizer-Sidler... buona, buona... traduce bene... In Italia conviene meglio il teatro, ho sentito dire... Perché io, sa? prima non m'intendevo di nulla in fatto di letteratura. Ora, a poco a poco, una certa praticaccia... Bisogna stare con tanto di occhi aperti, specialmente nel fare i contratti... A Silvia, per esempio...

75 Tito Marrone era, a quanto pare, condirettore (con Giuseppe Piazza e Federico De Maria), di una rivista «La vita letteraria», su cui non abbiamo altre informazioni. Inoltre, la sua firma appare su molte riviste e giornali italiani di quegli anni. (Vedi S. Mugno, *Novecento letterario trapanese. Repertorio biobibliografico degli scrittori della Provincia di Trapani del '900*, Palermo, Regione siciliana, Assessorato ai beni culturali, 1996).

76 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., pp. 606-607.

77 Una rivista tedesca di questo nome non risulta conosciuta.

- Su, su, a tavola! a tavola! - lo interruppe furiosamente Dora Barmis. - Prendono posto! Starete accanto a noi, Luna?
Ma certo, figuratevi! - disse questi.⁷⁸

Il flusso di parole del marito ha qualcosa di imbarazzante in un ambiente in cui non si parla mai del danaro e della sua provenienza, o semmai soltanto sul tono dello scherzo. In realtà, il mondo letterario e più particolarmente il giornalismo degli anni tra i due secoli avevano una base economica molto debole, come abbiamo già avuto modo di sottolineare. Più di una volta, il primo capitolo del romanzo insiste proprio su questo aspetto:

[...] come nulla pareva costasse lo scrivere alle numerosissime collaboratrici, se non ne avevano avuto mai alcuna remunerazione.⁷⁹

[...] Piaceva a Dora Barmis di far sapere a tutti ch'era poverissima, quantunque poi, lisci e gale e abiti squisitamente capricciosi.⁸⁰

[...] Tra questi giovani, più o meno chiomati, aspiranti alla gloria, collaboratori non retribuiti degli innumerevoli giornali letterarii della penisola, eran tre fanciulle, evidentemente studentesse di lettere.⁸¹

La reazione del giornalista letterario è perciò molto ironica: «Ah, bravo!», mentre Dora Barmis reagisce «furiosamente» alla totale mancanza di tatto di Giustino. Alla descrizione satirica del marito non si oppone però una visione più serena del mondo letterario. Esso viene al contrario descritto come pieno di meschini pettegolezzi:

La realtà del banchetto, realtà poco ben cucinata, a dir vero, e non abbondante né varia; la realtà del presente con le invidie segrete, che fiorivano su le labbra di questo e di quello in falsi sorrisi e in complimenti avvelenati; con le gelosie mal nascoste, che tiravan qua e là due maldicenze sommesse; con le ambizioni insoddisfatte e le illusioni fatue e le aspirazioni che non trovavan modo di manifestarsi; teneva schiave tutte quelle anime irrequiete per lo sforzo che a ciascuna costava la simulazione e la difesa. Come le lumache le quali, non potendo o non volendo ricacciarsi nel guscio, segregano a riparo la bava e se n'avvolgono e tra quel vano bollicchio iridescente allungano i tentoni oculati, friggevano quelle anime nelle loro chiacchiere, tra cui la malizia di tratto drizzava le corna.⁸²

78 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., pp. 616-617.

79 Ivi, p. 591.

80 Ivi, p. 596.

81 Ivi, p. 609. (Il grassetto è nostro).

82 Ivi, pp. 618-619.

Il Boggiolo e la moglie appaiono, nel quadro di una descrizione piena di disprezzo, piuttosto inesperti e candidi, ma non veramente ridicoli. I pettegoli del banchetto hanno di che parlare:

- Bellina, eh? - Pare impossibile! - Vestitela bene, pettinatela bene... - Oh, dire che sia bella, non si potrebbe dire... È tanto impacciata! - Non pare... - Che complimenti, il Borghi! - Un parapioggia! - La sputa... Che le dice il Gueli? - Ma il marito, signori! guardatemi là il marito, signori! - Dov'è? dov'è? - Là, accanto al Gueli... guardatelo! guardatelo!

In marsina. Giustino Boggiolo era venuto in marsina.⁸³

Già nel momento del banchetto appare però l'altra faccia di un marito che si lascia inebriare dal desiderio di grandezza e di riconoscenza:

Un improvviso silenzio arrestò quel fantasticare di Silvia Roncella. Romualdo Borghi, accanto a lei, s'era levato in piedi. Ella guardò il marito, che le fe' cenno d'alzarsi anche lei, subito. Si alzò, turbata, con gli occhi bassi.

Ma che avveniva di là, nell'angolo ov'era seduto il marito? Giustino Boggiolo s'era voluto levare anche lui diritto in piedi; e invano Dora Barmis lo tirava per le falde della marsina: - Giù lei! Stia seduto! Che c'entra lei? Giù, giù.

Niente! Diritto impalato. Giustino Boggiolo, in marsina, volle riceversi anche lui, come marito, il brindisi del Borghi; e non ci fu verso di farlo sedere.⁸⁴

Prima di dedicare la nostra attenzione al rapporto marito-moglie, vogliamo analizzare la comicità nella rappresentazione del banchetto. Il lato ridicolo di questo evento si evidenzia in particolar modo nel momento del brindisi del senatore Romualdo Borghi. Per capire le ragioni di questa forma di comicità, cerchiamo di mettere a confronto questa scena con il resoconto del banchetto in onore di Edouard Rod nella «Nuova antologia» da cui sembra venire, come abbiamo già visto, lo spunto:

Alla fine del banchetto il professore Giacomo Barzellotti, che aveva accettato di presiederlo, pronunziò un breve discorso. Nel quale, dopo avere accennato alla sua qualità di cultore degli studi filosofici, disse che forse gli ordinatori di quel geniale convegno avevano voluto incaricare lui di porgere all'illustre scrittore il saluto di tutti, perché Edoardo Rod è oggi tra i romanzieri francesi uno di quelli, in cui lo spirito filosofico e psicologico si unisce più intimamente con la rappresentazione degli affetti, dei caratteri e della vita contemporanea. [...] Il Barzellotti accennò poi alla profonda nota morale, non creata ad arte dall'autore, ma che naturalmente vien fuori da tutta l'opera sua; al manifestarvisi che fanno, nei vari momenti per quali questa passa, svolgendosi, i propositi artistici dello scrittore, che ci vive dentro e disegna e determina sempre più i suoi concetti intorno al fine e agli intenti dell'Arte. Poi, dopo aver parlato

83 Ivi, p. 615.

84 Ivi, p. 621.

dei libri, in cui il Rod ha esposto ed esaminato *'le idee morali del nostro tempo'*, e ha studiato il *'secolo decimonono'*, il Barzellotti concluse, augurando al Rod di poter trovare nella sua dimora in Italia, ov'è tanto gradito, nuovi germi d'ispirazione; di trarre da questa Roma, la grande patria della socialità latina, nelle cui tre storie ogni manifestazione dell'ingegno e della coltura, anche nell'arte, ha avuto ufficio e impronta civile, conforto a proseguire sempre più quell'indirizzo, che egli ha dato di recente alla sua concezione dell'arte e della vita, mirando a portare nel romanzo gl'ideali di un progresso morale, sociale e civile.

Il Barzellotti terminò, con questo augurio, bevendo alla salute di Edoardo Rod. Il discorso succinto e mirabilmente sintetico, nella squisita lingua toscana dell'oratore, fu molto gustato e sentitamente applauso.⁸⁵

Questo discorso assomiglia solo per certi aspetti a quello del senatore Romualdo Borghi - o a quel poco che il testo del romanzo ne offre. La comicità della scena poggia almeno in parte proprio sul fatto che il brindisi è più che altro la «musica di scena» per un tragi-comico dialogo a gesti tra il marito e Attilio Raceni, ma anche per una messa a nudo dei pensieri di Giustino, che a tutto pensa salvo a seguire il discorso del senatore:

- *Gentili signore, signori cari!* cominciò il Borghi col mento sul petto, la fronte contratta, gli occhi chiusi.

- (Silenzio! Parla al bujo - commentò sotto sotto Casimiro Luna.)

- *È una bella e ricordevole ventura per noi il poter dare su la soglia d'una nuova vita il benvenuto a questa giovane forte, già avviata e qua giunta con passo di gloria.*

- Benissimo - esclamarono due o tre.

Giustino Boggiolo volse gli occhi lustrati in giro e notò con piacere che tre dei giornalisti intervenuti prendevano appunti. Poi guardò il Raceni per domandargli se aveva comunicato al Borghi il titolo del dramma di Silvia scritto in quel cartellino che gli aveva porto prima di sedere a tavola; ma il Raceni stava intentissimo al brindisi e non si voltava. Giustino Boggiolo cominciò a struggersi dentro. [...] ⁸⁶

A questo momento della vicenda subentra un altro elemento di comicità che rappresenta uno scarto rispetto al discorso del professor Barzellotti in onore di Edouard Rod: il senatore comincia a divagare, il ché darà l'occasione ai convitati di intendere le sue parole in senso caricaturale,

85 «Nuova Antologia», 28 gennaio 1905, cit., pp. 551-552, *passim*.

86 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 621.

creando così una forma di comico di parola⁸⁷. Il discorso parzialmente riportato, che finora ha avuto una sua plausibilità e un suo sviluppo logico, diventa definitivamente un elemento di secondo piano.

- Che dirà Roma, - seguitava intanto il Borghi, che aveva sollevato il capo e tentava d'aprir gli occhi, - che dirà Roma, l'immortale anima di Roma all'anima di questa giovine? Pare, o signori, che la grandezza di Roma ami piuttosto la severa maestà della Storia anziché gli estri immaginosi dell'arte. L'epopea di Roma, o signori, è nelle prime decche di Livio, negli Annali di Tacito è la tragedia. (Bene! Bravo! Bravissimo!)

Giustino Boggio si inchinò, con gli occhi fissi sul Raceni che non si voltava ancora. La Barmis tornò a tirargli le falde della marsina.

- La parola di Roma è la Storia; e questa voce sovrappà qualunque voce individuale... Oh ecco, ecco, il Raceni si voltava, approvando col capo. Subito Giustino Boggio, con gli occhi che gli schizzavano dalle orbite per l'intenso sforzo d'attirar l'attenzione di lui, gli fe' un cenno. Il Raceni non capiva.

- Ma il Giulio Cesare, o signori? ma il Coriolano? ma l'Antonio e Cleopatra? I grandi drammi romani dello Shakespeare?...

'Quel roioletto di carta che le ho dato...' dicevano intanto le dita di Giustino Boggio, aprendosi e chiudendosi con stizzosa smania, poiché il Raceni non comprendeva ancora e lo guardava come sbigottito.⁸⁸

In questo brano, vari elementi di comicità sono presenti, ma separati, suscitando ciascuno per sé l'ilarità del lettore. Il discorso del senatore, senza rapporto apparente con la persona della festeggiata e soprattutto in evidente contrasto con la schietta semplicità di essa, è un chiaro caso di comico di parola. Il marito che, in piedi, «diritto impalato», cerca disperatamente di comunicare col Raceni, mentre Dora gli tira le falde del *frac*, è invece un esempio di comicità meccanica (quello che definiremmo in una terminologia bergsoniana «comique de mouvement»⁸⁹). Nel brano successivo intervengono, nel dialogo mimico tra Boggio e Raceni, altri due personaggi che non capiscono di che si preoccupi il marito. La (con-) fusione tra la reazione di questi, che del discorso del Borghi non

87 Bergson ha definito il «comique de mots» in questi termini: «Si ottiene un effetto comico quando si finge di intendere una parola nel senso proprio mentre essa era impiegata in senso figurato. O ancora: Non appena la nostra attenzione si concentra sulla materialità di una metafora, l'idea espressa diventa ridicola.» H. Bergson, *Il riso, saggio sul significato del comico*, trad. di Franco Stella, Milano, Rizzoli, 1961, p. 62.

88 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 622.

89 Ricordiamo la definizione implacabile di Bergson: «Noi ridiamo ogniqualvolta una persona ci dà l'impressione di essere una cosa.» H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 70.

comprende nulla, perché si preoccupa di altro, e quella di Dora Barmis e del giornalista Casimiro Luna, che non ne capiscono nulla perché esso è troppo vago e perciò incomprensibile, crea una scena di insuperabile comicità, accresciuta ancora dalla vanità di Giustino, che continua a voler accettare gli applausi per sé:

Scoppiarono applausi, e Giustino Boggiolo tornò a inchinarsi meccanicamente.

- Scusi, è Shakespeare lei? - gli domandò sotto voce Dora Barmis.

- Io no, che c'entra Shakespeare?

- Non lo sappiamo neanche noi. - gli disse Casimiro Luna. [...]»

Il comico di parola riposa sul fatto che il marito, che non ha seguito il discorso del senatore, non coglie l'ironia nella domanda della Barmis. Casimiro Luna, non comprendendo la domanda del marito (o facendo finta di non capirla), la riferisce al contenuto del brindisi (che è effettivamente un po' senza filo conduttore) per produrre la terza battuta che prende in giro il marito, il discorso del senatore, e forse anche un po' il pubblico. Tuttavia, la sua battuta va letta alla luce di quanto egli aggiunge:

[...] Ma segga, segga... Chi sa quanto durerà questo magnifico brindisi!⁹¹

Come si vede, la battuta di spirito era servita soltanto a creare un comico di parola e a far ridere, senza che per questo vi si possa vedere un commento sul discorso del senatore. Nella sua totale superficialità, Luna scherza su tutto e tutti, ma le sue sono espressioni di comicità gratuita prive di qualsiasi distanza critica nei confronti dell'evento e degli ambienti mondano-letterari.

Lo stesso tipo di ambiguità si verifica anche nella scena che segue questo dialogo, con la doppia valenza dell'avverbio «finalmente», leggibile una volta in un contesto di ascolto del discorso (che «finalmente» arriva alla conclusione, il saluto a Silvia Roncella), una volta nel contesto del comico dialogo a cenni:

[...] - per tutte le vicende, o signori, d'una evoluzione infinita! (Bene! Bravo! Benissimo!) Ora il tumulto della nuova vita vuole una voce nuova, una voce che...

Finalmente! aveva capito il Raceni; si cercava nelle tasche del panciuto... Si eccolo là, il rotoletto di carta...»⁹²

90 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 622.

91 Ivi.

92 Ivi.

La scena finisce poi, «con gran sollievo di tutti»⁹³, e Giustino si può mettere a fare il suo lavoro di impresario della moglie. Anche in questa attività, egli risulta leggermente comico:

[...] Oh, ecco, scusi, signora, mi chiamano di là i giornalisti... Grazie, Raceni! Il titolo del dramma? Lei è il signor Mola, è vero? Sì, della *Capitale*⁹⁴, lo so... Grazie, fortunatissimo... Suo marito, sissignore. In quattro atti, il dramma. Il titolo? *La nuova colonia*, sicuro, in quattr'atti... Già lo traducono in francese, sa? Il Desroches lo traduce, sissignore. Desroches, sissignore, così, così.. Lei è Federici? Fortunatissimo... Suo marito, sissignore. Anzi, guardi, se volesse avere la bontà d'aggiungere che...⁹⁵

Il comico viene qui sottolineato dalla chiacchiera senza sviluppo logico del marito e dalla ripetizione («Suo marito, sissignore»). Abbiamo voluto analizzare la tecnica di creazione del comico in questo capitolo per dimostrare che la descrizione del banchetto non ha una sola dimensione. In essa si trovano riunite la satira sugli ambienti letterari e quella sul marito. Quest'ultimo risulta comico in doppio senso: nella sua intrinseca comicità (il «comique de mouvement»), e nel contrasto con i modi di funzionare dello stesso mondo letterario (possiamo definire quest'ultimo un «comique de situation»⁹⁶). Per quanto riguarda gli altri due protagonisti del romanzo, Silvia Roncella e Maurizio Gueli, Pirandello si accontenta di pochi cenni in questo primo capitolo, riservandosi il ritratto dei due per successivi momenti del romanzo.

93 Ivi.

94 «La Capitale»: importante quotidiano romano, creato nel 1870, immediatamente dopo la breccia di Porta Pia; si chiamava anche (negli anni 1897 - 1899) «La Capitale italiana», e (1900-1904) «La Capitale d'Italia», poi di nuovo «La Capitale». Un ritratto del giornale si trova in A. Chierici, *Il quarto potere a Roma*, Roma, Voghera ed., 1905, pp. 69-74. Tra i redattori elencati da Chierici, nessuno si chiama Mola.

95 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 623.

96 «Ridicola sarà dunque ogni immagine che ci suggerirà l'idea di una società che si camuffa, e, per così dire, di una mascherata sociale. Ora, questa idea si forma non appena noi percepiamo l'inerte, il bell'è fatto il confezionato insomma, alla superficie della società vivente. È ancora la rigidità che cozza con l'agilità interiore della vita. [...] Di modo che basta, perché una cerimonia diventi comica, che la nostra attenzione si concentri su ciò che ha di cerimonioso e che noi trascuriamo la sua materia, come dicono i filosofi, per non pensare ad altro che alla sua forma.» (H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 62). Con il brindisi del senatore Borghi succede esattamente questo, a tal punto che Pirandello si può permettere di non riferirne che dei pezzi isolati.

Vediamo ora queste due dimensioni della satira nel secondo evento mondano che il romanzo descrive: l'inaugurazione della «Villa Silvia». In questa scena, Silvia è emotivamente molto più coinvolta rispetto al banchetto. Si possono mettere in risalto alcuni parallelismi tra i due eventi, come la discussione dell'elenco delle persone da invitare, e il fastidio che provano questi stessi invitati di fronte alla lettura, al pianoforte, della messa in musica del dramma *La nuova colonia*. Tali parallelismi riguardano però esclusivamente alcuni motivi letterari e non l'intreccio del capitoletto (il secondo del capitolo V), totalmente diverso rispetto alla scena del banchetto.

Pochi giorni dopo, Giustino volle dar principio con solennità all'istituzione dei «lunedì letterari di Villa Silvia», come la Barmis gli aveva suggerito. Per quel primo, esiese gl'inviti a tutti i più noti maestri di musica e critici musicali di Roma, perché pretesto all'inaugurazione era la lettura a pianoforte di alcune parti dell'opera *La nuova colonia* già compiuta dal giovine maestro Aldo di Marco.⁹⁷

L'evento è l'imitazione di un ricevimento come andavano di moda nei salotti di cultura ottocenteschi, senza che si tratti, evidentemente, di un salotto di cultura, essendo il Boggiolo un *parvenu* della letteratura. (E Silvia, dal canto suo, non è, ovviamente, una padrona di casa di stampo ottocentesco.) Come già nella descrizione del banchetto, ritroviamo qui elementi che sembrano referenziali mescolati con altri, che forse non lo sono, in un ritratto del salotto che sembra tipico della realtà. Quanto al maestro di musica, «veneziano israelita e ricchissimo»⁹⁸, possiamo ricordare che un musicista messinese, ebreo, maestro di musica alla Sinagoga di Roma, Salvatore Saya, faceva parte del cenacolo romano di Pirandello⁹⁹. Tra gli altri, troviamo gli stessi giovani giornalisti letterari, critici, poeti, donne dell'alta società aristocratica che abbiamo già visti nel primo capitolo. La descrizione stessa contiene anche questa volta una critica abbastanza evidente: l'indifferenza degli invitati nei confronti del momento artistico, perché in realtà tutti sono venuti esclusivamente per l'evento mondano.

97 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 755.

98 Ivi.

99 A. Barbina (a cura di), *Ariel. storia d'una rivista pirandelliana*, op. cit., *Introduzione*, p. 9.

L'annuncio gli era sembrato doveroso e opportuno, non solo in considerazione dell'ingente somma sborsata dal maestro per musicare il dramma fortunato (ridotto in versi da Cosimo Zago), ma anche per accrescer solennità all'inaugurazione.

Avrebbe potuto farne a meno.

Quella lettura a pianoforte e quel giovine maestro ignoto, dall'aspetto così poco promettente, rappresentavan per tutti un fastidio e un ingombro. Era invece vivissima la curiosità di veder la Roncella in casa sua, donna, dopo il trionfo.¹⁰⁰

Silvia sarà difatti vittima della curiosità e dell'indelicatezza degli invitati, e il testo critica aspramente il comportamento di alcuni. Il ricevimento è collocato in un momento decisivo del romanzo, dopo i primi trionfi della scrittrice, nell'imminenza del conflitto tra marito e moglie, o, per dirla con le parole di Luciana Martinelli, nella «collisione storico-psicologica della coppia oppositiva Giustino-Silvia»¹⁰¹. Il conflitto scatta infatti immediatamente dopo il ricevimento, quando Giustino pretende dalla moglie un nuovo dramma¹⁰². Silvia è già stata sottoposta a una dura prova:

Le toccava, invece, di sopportar la corte quasi sfacciata che tutti quei giovani letterati e giornalisti si permettevano di farle, come se ella, avendo per fortuna un marito di quella fatta, così felicemente disposto a esibirla a tutti, un marito che tanto s'adoperava a farla entrare nelle grazie d'ognuno, un marito che, via, non avrebbe potuto neanche lei in nessun modo prendere sul serio, non potesse, non dovesse rifiutarla, quella corte, anche per non dare a lui questo dispiacere. E difatti, ecco, non le si accostava egli di tanto in tanto per raccomandarle di far buon viso ora all'uno, ora all'altro, e proprio ai più sfrontati, a quelli che ella aveva allontanato da sé con duro e freddo sprezzo? Il Betti, il Betti, colui che aveva finora colto ogni occasione per scriver male di lei in parecchi giornali, e quel Paolo Baldani venuto da poco da Bologna, bellissimo giovine e critico eruditissimo, facitore di versi e giornalista, il quale con incredibile tracotanza le aveva bisbigliato una dichiarazione d'amore in piena regola?¹⁰³

Riteniamo probabile che Pirandello abbia anche in queste righe rappresentato personaggi contemporanei, trasformandoli in modelli come abbiamo visto nei casi degli invitati del banchetto. Sta di fatto che nella «Rassegna contemporanea» del marzo 1911 troviamo una novella *Michele* di un tale Renato Baldani, su cui purtroppo possediamo poche

100 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., pp. 755-756.

101 L. Maninelli, *Silvia Roncella (Una lettura di «Suo marito» di Luigi Pirandello)*, op. cit., p. 105.

102 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 761.

103 Ivi, p. 759.

informazioni¹⁰⁴. Quanto al personaggio del Betti, l'analogia del nome di battesimo porta sulle tracce di Riccardo Bacchelli, che aveva cominciato a pubblicare in quegli anni¹⁰⁵. In ambedue i casi, la scarsità delle informazioni biografiche e bibliografiche ci impedisce però di affermare con certezza che i ritratti siano quelli dei due autori chiamati in causa. Per lo studio della rappresentazione della sfera pubblica letteraria, questo problema non è, d'altronde, della più grande importanza. Molto più importante è la polemica contro un tipo di giovane letterato, analoga alla caricatura di un tipo di letterato ottocentesco che abbiamo vista in Romualdo Borghi. La descrizione di Riccardo Betti e Paolo Baldani è piena di sarcasmi e di riferimenti ad atteggiamenti poco garbati, rivelando la profonda antipatia di Pirandello per i giovani dei cenacoli letterari dei primi anni del secolo. Al modello del giornalista e poeta crepuscolare (Tito Lampini) si aggiunge dunque in questo capitolo quello del critico di mestiere e scrittore della «critica militante», come la chiamerà Renato Serra.

Cerchiamo di riassumere la problematica della rappresentazione del mondo letterario e di tornare a quella della referenzialità nei ritratti dei vari personaggi. Abbiamo riscontrato una dimensione comica, specialmente nei brindisi del senatore. D'altra parte, abbiamo avuto modo di constatare che la trasformazione di persone reali in personaggi del romanzo non avviene

104 Renato Baldani, scrittore bolognese che pubblicò i seguenti libri: *La pittura a Bologna nel sec. XIV*, Bologna, soc. tip. Azzoguidi, 1908; *Per la patria*, Ostiglia, La Scolastica ed., 1914; *I giorni di Silvano*, Milano, studio edit. Lombardo, 1916. (Fonte: *Bibliografia nazionale italiana*). Né i dizionari letterari dell'epoca, né il *Dizionario bio-bibliografico degli italiani* menzionano questo personaggio. La Biblioteca nazionale di Roma conserva, tra i manoscritti del fondo Arturo Onofri, alcune lettere di Baldani, ma anche questi documenti non forniscono quasi alcuna informazione precisa su chi fosse e quale posto occupasse nel mondo letterario romano della prima metà del secolo.

105 Riccardo Bacchelli, critico e scrittore bolognese, collaboratore della «Voce» sin dal 1912. La *Bibliografia degli scritti di Riccardo Bacchelli 1909-1970*, di M. Vitale. Milano-Napoli, Ricciardi ed., 1971, ci informa sui seguenti testi di Bacchelli scritti prima della pubblicazione di *Suo marito: A proposito della «Sina d'Värgaun» di Balilla Protella*, in: «Il Resto del Carlino», 11.2. 1909; *Le due mogli di Sospite Lozzarini*, Ivi, 6.2. 1911. (Ora in: *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1958, vol. I); *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò* [romanzo], Bologna, Puppini, 1911. (Pubblicato in sei dispense mensili, gen.-luglio, 6 fasc., vendute in abbonamento dall'autore stesso. Poi: Milano, Garzanti, 1947; ora in: *Memorie del tempo presente*, Milano, Mondadori, 1961).

con l'intenzione di un regolamento di conti o di un attacco *ad personam*, bensì allo scopo di creare un modello di personaggio del mondo letterario, servendosi di contemporanei e trasformandoli in maniera più o meno completa. Talvolta (come nell'evocazione degli attori dialettali veneziani) la trasformazione è talmente completa che non rimane delle persone rappresentate che una vaga e allusiva presenza del nome-significante, in altri casi, come in quello del Bonghi/Borghesi, il referente è appena modificato. La principale caratteristica dell'opera è perciò la rappresentazione di un ambiente letterario che ha un suo preciso referente nella società letterario-mondana conosciuta e frequentata dallo stesso Pirandello. Dobbiamo sottolineare che la descrizione è una aggiornata e completa evocazione degli ambienti del primo Novecento. L'esplosività del romanzo sta proprio in questa sua ambiguità, che va largamente al di là della descrizione del *ménage* di Grazia Deledda¹⁰⁶.

Nel momento dell'inaugurazione del villino, la descrizione del mondo letterario è però già passata in secondo piano, e per l'intreccio del romanzo, questa presentazione risulta ormai di secondaria importanza. Prima di analizzare l'altro aspetto del libro, costituito dal dramma personale della scrittrice, vogliamo cercare di capire meglio di quale tipo di ambiente letterario parli il romanzo, o meglio: di quale salotto.

1.4. Tra salotto di cultura e salotto letterario: che cosa rappresenta Pirandello?

Nella prima parte del nostro lavoro, abbiamo descritto la trasformazione del salotto di cultura ottocentesco in salotto letterario, proprio negli anni tra la fine dell'800 e la prima guerra mondiale in cui Pirandello scrisse *Suo marito*. È perciò necessaria una verifica di quello che il romanzo

106 Detto questo, dobbiamo anche ricordare che lo stesso Pirandello ammise, in una lettera all'amico Ugo Ojetti, di essersi ispirato a Palmiro Madedani: «Manderò pure al Treves, spero in aprile, il romanzo *Suo marito*. Sono partito dal marito di Grazia Deledda. Lo conosci? Che capolavoro, Ugo mio! Dico, il marito di Grazia Deledda - intendiamoci...» (Lettera del 18 dicembre 1908, pubblicata in: L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, op. cit., p. 28). Per il marito dell'autrice sarda vale effettivamente quanto abbiamo detto per Ruggiero Bonghi: la trasformazione è talmente lieve, che il personaggio-referente rimane pienamente riconoscibile.

rappresenta: il salotto moderno, come quello descritto nella novella *Il sonno del vecchio*, o quello di cultura tardo-ottocentesco che l'autore stesso aveva frequentato nei primi anni a Roma, o ambedue i tipi?

Possiamo, innanzitutto, continuare sulla linea di analisi già iniziata, quella dei personaggi del romanzo. Abbiamo visto che il testo abbonda di informazioni biografiche e di allusioni attraverso le quali sono perfettamente reperibili personalità del mondo letterario di inizio secolo, e che l'elenco dei invitati al banchetto è effettivamente un importante catalogo del personale della scena letteraria romana degli anni 1900-1910. Non crediamo, infatti, che *Suo marito* sia «un bestiario mondano-letterario che sarebbe forse più intonato allo scandalismo di una stagione trascorsa, della Roma letteraria di Angelo Sommaruga e della *Cronaca bizantina*», come ha scritto Nino Borsellino¹⁰⁷. Pirandello rappresenta ambienti contemporanei alla stesura del romanzo. Anche i modelli dei personaggi sono quelli del primo '900: al giornalista onnipotente della stagione sommarughiana, che abbiamo riscontrato nei romanzi tardo-ottocenteschi, si è sostituito il direttore della rivista letteraria, leggermente ridicolo; il letterato eclettico tradizionale (Bonghi/Borgi) viene ridicolizzato perché appartiene al passato (mentre ne *La conquista di Roma* era ancora stato un personaggio contemporaneo); la donna nel salotto (Dora Barmis) non è più una semplice spettatrice tra i protagonisti maschili della discussione, bensì un elemento attivo e di rilievo all'interno del mondo letterario; ma soprattutto, non appare in primo piano la figura della nobildonna animatrice di un salotto di cultura. Tuttavia, il romanzo accenna all'esistenza di tali salotti, quando Dora invita Giustino in un salotto dell'aristocrazia romana, a casa della marchesa Lampugnani:

[...] Ama la musica la vostra signora?

- Credo, - rispose Giustino, impacciato. - Non so bene... Ne ha sentita poca... là, a Taranto. Perché, si fa molta musica in casa della Marchesa?

- Talvolta sì, - disse Dora. - Viene il violoncellista Begler, il Milani, il Cordova, il Furlini, e s'improvvisa il quartetto...¹⁰⁸

Pirandello allude in queste righe a una moda diffusa nei salotti di cultura, e non a caso la sua pungente penna ridicolizza la musica tardo-romantica e in special modo Wagner. La più recente musica tedesca si era imposta

107 N. Borsellino, *La morte di Roma*, in: «Rivista di studi pirandelliani», n. 1, dic. 1988, pp. 31-39.

108 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 637.

nell'alta società romana proprio quando anch'egli aveva conosciuto questo tipo di salotto negli ultimi anni dell'800, anche se li aveva frequentati poco, stando alle sue affermazioni in una lettera alla madre del febbraio del 1892:

Vo al teatro, quando posso; altrimenti al caffè Aragno, a trovar gli amici, che mi seccano con le loro discussioni politiche, fino a farmi maledire dell'Italia del re dei suoi uomini di stato e via di seguito. Qualche sera vo col Fleres e col Capuana in casa Rigoletti, una ricca famiglia piemontese amatissima della buona musica. Ecco tutto. Vita semplice.¹⁰⁹

Queste dichiarazioni - il cui destinatario, la madre, sicuramente non avrebbe gradito che il figlio facesse troppa vita mondana - vanno prese con le dovute cautele. Tuttavia, non si può negare che esse sono caratteristiche della generale avversione dell'autore agrigentino per la sfera mondano-letteraria. (Come abbiamo visto, il nostro preferiva il cenacolo piccolo-borghese a casa dell'amico Fleres o al caffè Bussi.) Ma i salotti di cultura ottocenteschi, li aveva frequentati in maniera sufficiente per farsene un'idea, e anche per conoscere il tipo di fruizione della musica di quegli anni. Non a caso dunque, Giustino nomina il compositore di Bayreuth, commettendo però così un'altra terribile *gaffe*:

[...] - Eh già, - sospirò Giustino.- Un po'di conoscenza della musica... di quella difficile... oggi è proprio necessaria... Wagner...
- No, Wagner, col quartetto! - esclamò Dora. - Tchaikowsky, Dvorak... e poi, si sa, Glazounov, Mahler, Raff.¹¹⁰

L'allusione è doppiamente perfida: Wagner faceva anche parte di una moda dannunziana, essendo il maestro di Bayreuth uno dei compositori preferiti del Vate¹¹¹. Specialmente nei romanzi di D'Annunzio, la presenza

109 L. Pirandello, *Lettere familiari giovanili*, a cura di Elio Provedenti, Roma, Bulzoni, 1996, p. 93.

110 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 637.

111 Come aveva già rilevato G. A. Borgese nel suo *Gabriele D'Annunzio* (Napoli, Ricciardi, 1909, p. 155). Il wagnerismo di D'Annunzio era dunque già un caso di pubblico interesse.

di intertestualità wagneriane è molto forte¹¹². Mettendo giusto Wagner al centro dell'episodio, Pirandello evidenzia tanto il carattere decadente dei salotti di cultura alla fine del loro secolo, quanto soprattutto l'ignoranza di Giustino, che della musica conosce solo Wagner a causa della moda dannunziana, la quale peraltro apparteneva già al passato nel momento della stesura di *Suo marito*¹¹³.

Il fenomeno dei salotti musicali era, come abbiamo già visto, molto diffuso ed aveva un notevole peso nella vita culturale romana tra '800 e '900. Quello della Marchesa Lampugnani, nel quale Dora invita i coniugi Boggiolo, è dunque uno dei salotti di cultura di tradizione ottocentesca. Come se Pirandello avesse voluto dare una spia in questo senso, egli ha scelto per la marchesa un cognome che contiene un implicito rinvio stendhaliano. Ricordiamo che per identificare i contemporanei che si nascondono sotto molti personaggi del romanzo, siamo partiti dal nome-significante, per giungere a scoprire altri elementi della descrizione che permettono al lettore pratico degli ambienti letterari dell'epoca di capire l'allusione. In questo caso, il rinvio è invece letterario, alle *Promenades dans Rome* del romanziere francese¹¹⁴. Il solo cognome viene ad emblematizzare un personaggio e un ambiente di impronta stendhaliana, quasi che il nostro volesse guidare il lettore attraverso il ritratto del mondo letterario romano perfino con questo piccolo *clin d'oeil*, suggerendo l'appartenenza della marchesa all'universo ottocentesco che egli stesso aveva ancora conosciuto. In questo salotto bisogna essere intenditori di musica, compito che va largamente al di là della preparazione culturale di Giustino e di Silvia. Nel caso dell'inaugurazione della «Villa Silvia»

112 Vedi A. Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990, specialmente le pp. 64-71 per le riprese di temi wagneriani nei romanzi. A p. 55, l'autrice caratterizza la formazione dei gusti musicali del poeta in queste parole: «La scoperta del *Tristano*, di qualche anno successiva, avverrà per lui - senza soluzione di continuità - nel segno di un'analoga esperienza mistico-salottiera. La lettura della produzione autobiografica dannunziana conferma questa duplice impressione biografica: di una preparazione musicale ampia ma grossolana; e di un'ambiguità mai risolta tra spiritualismo ed erudizione, afflato mistico e attrattiva fenomenica.»

113 «Nel D'Annunzio romanziere si può parlare di wagnerismo solo a partire dal 1892 e non oltre il 1900.» A. Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne*, op. cit., p. 147.

114 Una marchesa Lampugnani appare varie volte nelle *Promenades dans Rome*. V. Del Litto suggerisce, nelle note dell'edizione della *Piétade*, che si tratta di un personaggio fittizio senza referente storico.

invece, la musica è soltanto un pretesto per la riunione mondana, e difatti nessuno dei presenti presta particolare attenzione al compositore:

Quella lettura a pianoforte e quel giovine maestro ignoto dall'aspetto così poco promettente, rappresentavan per tutti un fastidio e un ingombro. Era invece vivissima la curiosità di veder la Roncella in casa sua, donna, dopo il trionfo.¹¹⁵

Ritroviamo, in questo brano, uno dei tratti del salotto presentato nella novella *Il sonno del vecchio*, dove nessuno bada al giovane scrittore che legge il suo dramma. Un'altra caratteristica del salotto novecentesco è, come abbiamo detto, la sua specializzazione. Per questo motivo il marito, che non si intende affatto di musica, può anche parlare di affari letterari senza fare troppo brutta figura, mentre nel salotto della marchesa Lampugnani si deve ancora adeguare a un pubblico eclettico e colto. Dopo la serata, Giustino commenta la musica del maestro, che si è esibito con la messa in musica del dramma di Silvia:

- Non credi? - poi chiese. - Tutto bene, ti dico... Soltanto quella musica del di Marco mi pare... hai sentito? dotta, sì... sarà musica dotta, ma...¹¹⁶

Già nel colloquio con Dora, il marito ha parlato di «quella musica difficile». Ma egli non è l'unico ospite della serata la cui fruizione della musica è stata per dir poco incompleta. I giovani giornalisti letterari, i poeti mediocri e le scrittrici d'appendice che circondano Silvia, sono anch'essi capaci di parlare di una cosa sola: di letteratura. Giustino ne riferisce diligentemente alla consorte:

[...] Ecco, anzi ti volevo dire... Tutti domandano che cosa prepari di nuovo. Ho risposto: niente, per ora. Nessuno ci vuol credere. Certo un nuovo dramma, dicono. Pagherebbero chi sa che cosa per un cenno, una notizia, un titolo...¹¹⁷

Un'altra spia per capire che cosa ci rappresenti il romanzo, è costituita dal ruolo dell'estetica dannunziana, e ne abbiamo messo in risalto alcuni elementi. Il personaggio dannunziano per eccellenza è Dora Barmis, che non a caso abita tra via Sistina e via Gregoriana, alle spalle di palazzo Zuccari, dimora del conte Andrea Sperelli del *Piacere*. Nella sua prima apparizione la troviamo «nel salottino, presso una piccola scrivania di ghisa nicchelata, intenta a leggere, con una vestaglia giapponese

115 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 756.

116 Ivi, p. 761.

117 Ivi.

ampiamente scollata»¹¹⁸. Sarà questo personaggio, la classica *femme fatale* dannunziana, a introdurre il marito nelle usanze della società letteraria:

...un po' di Nietzsche, un po' di Bergson, un po' di conferenze, e avvezzarsi a prendere il thè, caro Boggiolo. Voi non ne prendete, e avete torto. Chi prende il thè per la prima volta, comincia subito a capire tante cose. Volete provare? - Ma l'ho già preso, qualche volta, - disse Giustino. - E non avete capito ancor nulla. - Se devo dire la verità, preferisco il caffè... - Caro! Non lo dite, però! il thè, il thè; bisogna avvezzarsi a prendere il thè, Boggiolo! [...]¹¹⁹

In queste parole della giornalista si riassume tutta la ridicolizzazione della pseudo-erudizione dei salotti che abbiamo già riscontrato nella novella di Bodrero. Ma anche questo motivo costituisce, in verità, un punto di contatto tra la satira del romanzo di costume ottocentesco e *Suo marito*. Del sapere come mezzo di successo nei discorsi pubblici si trova un esempio famoso nella terza parte dei *Viceré* di Federico De Roberto¹²⁰. Nella sua prima apparizione al Circolo Nazionale, Consalvo Uzeda sorprende i soci con questo tipo di erudizione vuota:

Ma forse l'indulgente assemblea aspettavasi che egli esprimesse la propria opinione? E questa egli esprimeva *con peritanza di discepolo ma saldezza di apostolo*. Egli era per la libertà; per la libertà *che è la più grande conquista dei nostri tempi*; della quale *non si può mai abusare perché essa è correttivo di se stessa*. I vantaggi del libero regime erano infiniti, *perché come dice il celebre Adamo Smith nella sua famosa opera...* e infatti *opina anche il grande Proudhon ... ma quantunque il famoso Bastiat non ammetta... pnre la scuola inglese è del parere...* Lo stupore e il piacere erano proprio grandi, tutt'intorno; [...] Salvo d'applausi interrompevano tratto tratto quel discorso che tutti credevano improvvisato, con tanta disinvoltura era detto; ma un vero trionfo successe all'argomentazione finale: la necessaria corrispondenza tra la libertà economica e la

118 Ivi, p. 596.

119 Ivi, p. 637.

120 Giacché parliamo di De Roberto, il lettore si potrebbe chiedere, a questo punto, perché non abbiamo tenuto conto del suo romanzo *L'Imperio*. Ricordiamo perciò che esso è un testo postumo e fu pubblicato soltanto nel 1929, decenni dopo il periodo che ci interessa.

politica: le più grandi garanzie di benessere e di felicità, le ragioni d'essere di questa giovane Italia, ricomposta ad unità di nazione libera e forte per virtù di popolo e Re!¹²¹

Lo stesso tipo di discorso pubblico, rappresentato in chiave ironica, si trova nel romanzo pirandelliano, solo che esso si fa nel salotto anziché al Circolo. Ma come abbiamo visto, circolo e salotto hanno alcuni elementi strutturali in comune. (Del resto, anche il brindisi del senatore Borghi nella scena del banchetto ha le sue radici nella satira sul discorso pseudo-colto nel romanzo tardo-ottocentesco.) L'innovazione di Pirandello consiste nello spostare questo tipo di ridicolo dal politico al letterario. Inoltre, l'autore siciliano fa apparire, all'interno del racconto, un'argomentazione allusiva rivolta al lettore. La comicità dei personaggi di *Suo marito* consiste in effetti soprattutto nel fatto che la strumentalizzazione del sapere e della conoscenza delle ultime mode, con lo scopo di *épater la galerie*, venga esplicitamente indicata come l'unica possibilità di successo nel mondo letterario:

Eh già, - sospirò di nuovo Giustino. - Tante cose si dovrebbero sapere... - Ma no! basta saperli pronunciare, caro Boggiolo! - disse Dora, ridendo. - Non vi date pensiero. Se non dovessi guardarmi la professione, scriverei io un libro, che vorrei intitolare *La Fiera o il Bazar della Sapienza*....¹²²

A proposito di questa formula va ricordato che essa non è una trovata di Pirandello, bensì il ricordo di un articolo molto ironico sulla mania delle citazioni in lingua straniera, intitolato *La fiera della sapienza*, che l'amico Giuseppe Mantica aveva scritto più di dieci anni prima sulle pagine della rivista «Ariel»¹²³, di cui fu redattore insieme con Pirandello. D'altra parte, l'agrigentino aveva dato lo stesso titolo ad un suo elzeviro pubblicato nel

121 F. De Roberto, *I Viceré*, ora in: *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 962. Che alla base della descrizione derobertiana stia, oltre all'ironia, un profondo pessimismo dell'autore, è stato ricordato giustamente da Natale Tedesco. Vedi il suo *I Viceré o la deformazione espressionistica*, in: Idem, *Strutture conoscitive e invenzioni narrative dal Manzoni ad oggi*, Gino ed., Palermo, 1972; ora ripubblicato in: Idem, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981, pp. 75-138. (Il testo è stato scritto, come avverte lo stesso A., nel 1963).

122 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 658.

123 G. Mantica, *La Fiera della Sapienza*, in: «Ariel», 15 gennaio 1898; ora in: A. Barbina (a cura di), *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, op. cit.

1906 sulla «Gazzetta del popolo»¹²⁴. Vediamo in questo esempio che i temi della rappresentazione del mondo letterario sono in realtà il prodotto di un processo di discussione e di satira all'interno degli ambienti letterari, di scambi e prestiti tra autori che frequentavano gli stessi cenacoli¹²⁵. Questo processo ha le sue origini già nell'ultimo decennio dell'800, negli anni cioè in cui il giovane Pirandello frequentava più assiduamente gli ambienti letterari e mondani della capitale, come si vede anche nella seconda parte della dichiarazione della Barmis:

[...] Proponetelo a vostra moglie, Boggiolo. Ve lo dico sul serio! Le darei io tutti i dati e i connotati e i documenti. Una filza di questi nomi difficili... poi un po' di storia dell'arte... - basta leggere un trattatello qualunque - un po' d'ellenismo, anzi di pre-ellenismo, arte micenaica¹²⁶ e via dicendo, - un po' di conferenze, e avvezzarsi a prendere il thè, caro Boggiolo.¹²⁷

Ma una differenza tra i romanzi tardo-ottocenteschi e quello di Pirandello c'è: *Suo marito* non si limita alla generica satira sulla chiacchiera piena di riferimenti culturali mal digeriti, che caratterizza il romanzo naturalistico di costume, ma diventa più concreto nelle allusioni, come si vede in quest'altra citazione:

Un po' di scuola, creda, le è necessaria come il pane. Io mi sono accorto che... non so... c'è come una... una intesa tra tanti... non so... si riconoscono all'aria... basta pronunciare un nome, il nome... aspetti, com'è?... di quel poeta inglese di piazza di Spagna, morto

124 L. Pirandello, *La Fiera della Sapienza*, in: «Gazzetta del popolo», 10 gennaio 1906. Ora in: S. Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta, Sciascia, 1983, pp. 206-210. Una parte del testo fu ripresa, con lo stesso titolo, in un altro articolo del nostro pubblicato sul «Popolo d'Italia», 22 dicembre 1926, ora ripubblicato in P. Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana*, op. cit., pp. 173-178.

125 Il Mantica frequentava il cenacolo di Pirandello e Fleres, e collaborava anche alla rivista «Ariel». Vedi A. Barbina, *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, op. cit.

126 Anche questo corrisponde a una moda dei tempi. Dopo la scoperta di Micene, negli ultimi decenni dell'800, la curiosità degli ambienti mondani non si era mai saziata di quella ignota civiltà, la cui scrittura è stata decifrata soltanto negli anni '50 del nostro secolo. Non dimentichiamo che anche *La città morta* di D'Annunzio, del 1898, è ambientata a Micene.

127 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 658.

giovine... - Keats! Keats!¹²⁸ - gridò la signora Ely. - Chizzi, già... questo! Appena dicono Chizzi... niente, hanno detto tutto, si sono capiti.¹²⁹

Il marito coglie dunque perfettamente la funzione di quel linguaggio pseudo-colto per chi si vuole imporre nel mondo letterario, e chiede perciò aiuto a Dora Barmis, maestra incontestata nelle regole della conversazione salottiera. Nel personaggio di Dora rinveniamo il ruolo più attivo della donna all'interno degli ambienti letterari che caratterizza il salotto novecentesco. Non è quindi sorprendente che sia lei a consigliare il marito per l'acquisto della casa e dell'arredamento, ma anche per l'organizzazione del primo ricevimento nella «Villa Silvia»¹³⁰. Il giudizio molto negativo di Pirandello sulla prima musa della rivista femminile è dunque, indirettamente, anche una condanna dei salotti. Tale visione si ripercuote anche nella descrizione delle stanze. La casa di Dora è luogo di due momenti importanti del romanzo: l'incontro con Attilio Raceni e la preparazione del banchetto, e il suo *tête-à-tête* con Giustino, al quale lei dà una lezione di maniere mondane. Il romanzo insiste sul carattere bizzarro del salotto della giornalista:

E gli porse con una mano la scatola delle sigarette, mentre con l'altra premeva il bottone del campanello elettrico sotto il palco che reggeva tanti libri e ninoli e statuette e ritratti, sospeso là su l'ampio divano ad angolo, ricoperto di stoffe antiche.¹³¹

Per cogliere il pieno significato di questa descrizione, dobbiamo tornare ancora una volta sul romanzo tardo-ottocentesco. In esso la satira colpisce, in genere, soltanto la società mondana e le sue abitudini, cioè il salotto per sineddoche, ma non le stanze stesse. Un caso particolare è costituito dal romanzo *I soldati della penna*, che è più esplicito nel descrivere l'arredamento. A partire da quella rappresentazione, possiamo cercare di capire come vengano descritte le stanze e quale sia il giudizio degli autori sul loro arredamento. La madre di Cora, Felicita Dora, tiene un salotto musicale in via Gregoriana. Vediamone la descrizione:

128 L'allusione a una moda dei tempi è abbastanza evidente: proprio in quegli anni, nel 1908, era stato creato dalla «Keats-Shelley Memorial Association» il piccolo museo nella casa in cui era morto il poeta inglese, in piazza di Spagna.

129 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 637.

130 «E - zitti! - circa venti altre mila lire aveva speso finora per l'arredo! Meraviglioso! Con la sapienza della Barmis in materia!» (Ivi, p. 742). «Pochi giorni dopo, Giustino volle dar principio con solennità all'istituzione dei «lunedì letterari di Villa Silvia», come la Barmis gli aveva suggerito.» (Ivi, p. 755).

131 Ivi, p. 650.

Attraversando ancora una specie di corridoio a vetrate, illuminate da doppiieri a steariche, il quale faceva gomito con la sala precedente, entrarono nel salotto, dopo di essere stati annunciati da un secondo domestico che si trovava sulla soglia del corridoio. Nella stanza spaziosa, in mezzo, posava un magnifico pianoforte a coda. Sulle piattaforme di lunghi e stretti specchi di lacca nera, filettati di oro, che salivano sfolgoranti fino al soffitto, i fiori erano buttati alla rinfusa, e i mughetti, bianchi, nivei, spiccavano tra le ondulazioni graziose dei capelvenere, e le foglie verdi, argentate delle begonie si sposavano al rosso vivo dei garofani, e pallide rose gialle d'inverno riposavano come in grembo a gigli rossi o turchini. Piccoli scaffali a triangolo e tavolini di lacca, incrostati di madreperla, bassi, tondi, a colonnine traforate, erano sopraccarichi di ninnoli, di elefantini d'avorio, idoletti cinesi, anforette turche di metallo dorato a rabeschi, tazzine d'argento cesellato, coltelli dal manico ricurvo, scatole di cristallo colorato, cuscinetti di seta ricamati e profumati, portasigarette di cuoio rosso, trapunto in seta gialla e turchina.

Poi, intorno, sulle pareti, piccole tappezzerie, quadretti di paesi e marine, mezze figure di donne, teste abbronzate di soldati, affondavansi in cornici doppie, dorate o nere o di noce incerata, a bugne; e poi grandi ventagli aperti, specchiotti, fotografie, tutto attaccato con elegante asimmetria. E, intorno intorno, piccoli divani, sedie di legno scolpito, poltroncine di seta, con spalliera tonda e soffice, o con schienale diritto, a colonnine, rivestite di peluscia rossa. Negli angoli: paraventi, palmizi, stoffe svolazzanti, dei salottini nel salotto, da permettere il duetto a parte fra il coro generale.¹³²

C'è però anche un'importante differenza di prospettiva tra i due testi: il romanzo di Pirandello stabilisce un diretto rapporto tra Dora e il suo salotto, satireggiando sul personaggio tramite la descrizione delle sue stanze:

Il salottino, ch'era anche scrittojo, l'alcova, la saletta da pranzo e quella d'ingresso erano, come la padrona, addobbati alla bizzarra e certo non poveramente.¹³³

Di questa satira non si trova traccia nel testo di Del Balzo¹³⁴. In alcuni romanzi tardo-ottocenteschi troviamo però qualcosa che sembra portare

132 C. Del Balzo, *I soldati della penna*, op. cit., pp. 40-41.

133 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 596.

verso un uso della descrizione del salotto a fini di satira: le allusioni ai mutamenti nel gusto dell'arredamento. Per cogliere questo aspetto, possiamo mettere a confronto due descrizioni nel già citato romanzo *Diamante nero* di Anton Giulio Barrili:

La bella signora bionda si era fatto a Roma, coll'aiuto sapiente del Noci, uno stupendo nido, aristocratico al sommo. Ma che nido? era una piccola reggia al primo piano d'un palazzo della via Nazionale. C'erano tre salotti in fila, assai vasti per l'uso moderno; seguiva da un lato il fumatoio e la sala del biliardo, che metteva alla sala da pranzo; dall'altro il pensatoio della signora, che metteva alle stanze più intime della giovane coppia «Lanzi di Vèstena». [...]»¹³⁴

«L'uso moderno» è qui ancora quello del salotto aristocratico di cultura, con concerti e serate con pubblico. Ma nello stesso romanzo, vediamo anche un altro tipo di ambiente, più piccolo, in occasione del primo incontro del deputato Sangiorgio, il protagonista del romanzo, con la sua amante, a casa di lei:

Mentre prendevano il caffè, Sangiorgio guardava il salotto. Vi era stato un momento, prima del pranzo, mentre la contessa era di là a cambiarsi di vestito. Era un salotto piccolo, senza tavolini, senza mobili di legno, tutto pieno di poltrone, poltroncine, divanetti, sgabelli, una stanzetta senz'angoli: anche il pianoforte era dissimulato sotto una quantità di stoffe turche e persiane: sul muro, un pezzo di piviale roseo, ricamato in oro, brillava.¹³⁵

Questo secondo è un luogo molto intimo, predestinato ad accogliere riunioni con poche persone, sicuramente un'innovazione rispetto al salone

134 Basti citare la descrizione della padrona di casa: «Nel salotto regnava la signora Felicità, donna formosa e piacente, dalla pelle fresca e rosea, non ostante i suoi quarantacinque anni sonati. I suoi capelli abbondanti, ma del tutto bianchi, sembravano una parrucca incipriata, alla moda del settecento, ed accrescevano attrattive al viso, facendo vivo contrasto con gli occhi di lei, grandi, neri, ancora pieni di espressione. L'attacco del collo era stupendo, modellato alla perfezione da madre natura, e tutti potevano ammirarlo a loro agio per una toletta, misuratamente, elegantemente scollata.» (C. Del Balzo, *I soldati della penna*, op. cit., p. 41). L'impressione di una persona intelligente, piena di interessi culturali e nello stesso tempo semplice, verrà confermata in tutto il romanzo, che vede la signora Felicità affrontare con molta dignità il comportamento di un marito ossessionato dal gioco, che per poco non rovina la famiglia. Nel romanzo di Pirandello, nessuno dei personaggi dei salotti letterari della capitale si innalzerà a questa statura e a queste qualità umane.

135 A. G. Barrili, *Diamante nero*, Milano, Treves, 1887, p. 59.

136 M. Serao, *La conquista di Roma*, op. cit., p. 153.

della grande società aristocratica. Quel che caratterizza questo brano è però soprattutto l'allusione a un modo di arredare le proprie stanze che aveva trovato il suo cronista nel D'Annunzio delle *Favole mondane*¹³⁷. L'innovazione di Pirandello, rispetto ai testi tardo-ottocenteschi, consiste quindi nell'emblemizzazione del salotto, al fine di ridicolizzare gusti che andavano di moda negli anni fra i due secoli, e indirettamente le mode letterarie di quegli stessi anni. Ma talvolta la sua satira morde lo stesso stile della scrittura dannunziana, come quando il marito cerca maldestramente di darsi delle arie «raffinate»:

Leggendo nei giornali gli articoli di scrittori raffinati (come, per esempio, il Betti, che aveva trovato tanto da ridire sulla prosa di Silvia) s'era accorto che costoro scrivevano - chi sa perché - con lettera maiuscola certe parole. Ebbene, anche lui, ogni qual volta nei pensieri di Silvia ne trovava qualcuna majuscolabile, come vita, morte, ecc.: là, una bella V, una magnifica M! Se si poteva fare con così poca spesa una miglior figura...¹³⁸

Abbiamo già visto il polemico accenno ai «romanzi con parole difficili e molte iniziali maiuscole» nel monologo di Gandolin¹³⁹, e non ci sorprende dunque di ritrovarli nei salotti romani di Pirandello.

Riassumendo, possiamo sottolineare come il romanzo ci confermi un dato empirico verificato nella prima parte: la contemporanea esistenza di due tipi di salotto, e la progressiva nascita di un salotto più specializzato che caratterizza la sfera pubblica letteraria nel nostro secolo. D'altra parte, stupisce come Pirandello crei uno stretto rapporto tra quest'ultimo e le mode dannunziane, ridicolizzando spesso l'uno attraverso le altre. Il mondo letterario viene qui per la prima volta emblematizzato nella

137 Ecco un tipico esempio di salotto dannunziano: «Copriva la volta della sala un tessuto greve d'un color cupo di porpora, in mezzo a cui un immane drago comuto, il mostro favoloso dei tifoni, dalle lunghe squame a forma di fiamme, dalli sproni di gallo, dalle fauci voraci, si torceva serpentinamente, ricamato a gran rilievo d'oro. E quattro pareti sparivano intiere sotto una luminosa flora giapponese animata d'uccelli; ed in ciascun angolo una gru di bronzo, con il collo eretto, la testa in alto, sorreggeva tra il becco la catena d'una lampada; e da per tutto vasi di Satsuma, piatti, sciabole, avorii, mille piccoli capolavori di metallo e di porcellana, mille piccoli frammenti di colore diffusi in uno sparpagliamento geniale concorrevano all'incantesimo.» (G. D'Annunzio, *Mandarina*, in: «Capitan Fracassa», 22 giugno 1884, ora in: *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1992, p. 515).

138 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 639.

139 Vedi *supra*, p. 140.

metafora del dannunzianesimo, metafora che avrà un grande successo nel romanzo novecentesco.

1.5. Una scrittrice giovane e un collega più maturo: la dimensione autoreferenziale

Abbiamo visto il disprezzo di Silvia Roncella per i giovani letterati, vivacemente corteggiati invece dal marito, che li invita a frequentare il suo salotto. Il narratore-autore Pirandello assume, tramite il suo personaggio, il punto di vista del «vero» artista, che vive solo per l'arte, e non è interessato al successo mondano. Questi si trova in una situazione di forte disagio quando si tratta di stare al centro dell'attenzione, di esibire non solo la propria arte, ma anche se stesso con tutta la sua personalità. L'inaugurazione della casa viene vista in tale ottica da Silvia:

Ah quella sera dell'inaugurazione! Fin nel fruscio degli abiti, nel lieve sgrigliolio delle scarpe attutito dalla spessorezza dei tappeti, in ogni rumore, fosse d'una seggiola smossa, d'un uscio aperto, d'un cucchiaino agitato nella tazza; e poi nel frastuono del pianoforte allorché il di Marco cominciò a sonare, sorrisetti, risatine, sghigni, scrosci di risa fragorose, sbardellate, squacquerate parve a Silvia d'avvertire, e le sembrò d'ileggiare ogni sorriso di deferenza o di compiacimento per lei; il d'ileggiare ereditate di scorgere in ogni sguardo, in ogni gesto, sotto ogni parola dei tanti invitati.¹⁴⁰

Il disagio dell'artista nel salotto trova la sua migliore espressione in questa riflessione della scrittrice, personaggio-emblema dell'artista autentico e in questo senso, per alcuni versi, personaggio-portavoce di Pirandello. Pare infatti possibile di riconoscere, attraverso un'attenta lettura della descrizione del mondo salottiero, una confessione dello stesso autore sul suo modo di percepire e di vivere il processo di produzione letteraria e le costrizioni impostegli dalla società letteraria. Per capire il problema, occorre mettere in risalto la differenza di comportamento tra marito e moglie. Mentre Giustino è convinto della legittimità dell'onore fatto a Silvia (e perciò a lui, che si ritiene responsabile della fortuna letteraria di lei), Silvia si sente turbata e non capisce:

Come se avesse inteso, Silvia Roncella si volse a cercar con gli occhi Giustino. Quello sguardo allungato in giro per la tavola e poi nella sala esprime un penosissimo sforzo,

140 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 758.

interrotto a un certo punto dalla vista d'una persona cara, a cui ella sorrise con mesta dolcezza.¹⁴¹

Silvia Roncella, per non sentir l'impaccio che le veniva da tanti occhi appuntati su lei, che la spiavano, aveva rivolto lo sguardo e il pensiero alla verde campagna lontana, [...]¹⁴²

Più che soddisfazione, nel vedere accolto favorevolmente e lodato con molto calore il suo primo libro, ella aveva provato una gran confusione, un'ambascia, una costernazione smansiosa.¹⁴³

La reazione della giovane scrittrice si spiega con il suo atteggiamento generale di fronte alla creazione letteraria, come ha scritto giustamente Luciana Martinelli:

Il ruolo di Silvia appare infatti legato a una concezione preindustriale, tradizionale dell'artista, antecedente alle leggi del mercato e della riproduzione, quando l'artista appariva detentore di qualità superiori, in virtù delle quali perveniva a una autonoma ed elitaria realizzazione del proprio destino e di se stesso, distinguendosi dalla massa, che la mediocrità dei sentimenti e dell'immaginazione condannava alla subordinazione ai valori livellati e dominanti della società organizzativa.

Giustino, per contrasto, appare come il rappresentante del momento di diffusione del prodotto artistico, che, sottoposto alle leggi ferree e ineludibili della compra-vendita, fondata sui nuovi principi del mercato, del lavoro, del guadagno, travolge l'apporto tradizionale tra autore e pubblico, tra intellettuale e società. Il nucleo narrativo del romanzo è, in tal modo, collocato nella collisione storico-psicologica della coppia oppositiva Giustino-Silvia.¹⁴⁴

In un momento della storia letteraria che è, come abbiamo mostrato nella prima parte del nostro lavoro, un periodo di transizione tra la fase preindustriale e la nascita della moderna industria culturale, tale conflitto veniva risentito con forza dallo stesso Pirandello, ed è questo suo problema che l'autore agrigentino traspone sul piano narrativo nella coppia Giustino-Silvia. La differenza di atteggiamento tra marito e moglie appare chiaramente nella scena dell'inaugurazione della «Villa Silvia». Per la prima volta si manifesta, in questo momento del testo, una sorta di concettualizzazione del ruolo degli ambienti letterari. Nella prospettiva tracciata dal romanzo, essi sono un vincolo sociale che condiziona il comportamento dello scrittore in modo da renderlo più adatto alle regole

141 Ivi, p. 617.

142 Ivi, p. 620.

143 Ivi, p. 644.

144 L. Martinelli, *Silvia Roncella (Una lettura di «Suo marito» di Luigi Pirandello)*, op. cit., p. 105.

del mercato e del lavoro. Già la conversazione tra i invitati al banchetto ha lasciato trasparire che per loro le possibilità di Silvia di imporsi nel mondo letterario sono legate ai progressi che ella dovrebbe fare nel suo modo di vestirsi, di pettinarsi, di parlare ecc. Sarà poi il marito, rappresentante di queste regole, ad imporle determinati modi di comportarsi, fino a comprare libri per farglieli leggere¹⁴⁵, e a costringerla ad adeguarsi alle convenienze del mondo elegante perfino nella sua vita privata¹⁴⁶. Molto significativo appare, alla luce di queste riflessioni, il titolo del secondo capitolo: *Scuola di grandezza* - per Giustino, ma anche e soprattutto per Silvia, che diventerà vittima della ferrea volontà del marito di imparare le regole del viver bene e dell'erudizione fasulla. Nella seguente scena, immediatamente dopo la presentazione del nuovo dramma ai giornalisti, il marito risulta grottesco nella sua determinazione:

Solo il Betti, Riccardo Betti, quel frigido imbecille tutto leccato, aveva osato dire nientemeno che *La nuova colonia* era «la *Medea* tradotta in tarentino».

- La *Medea*? - domandò Silvia, confusa, stordita.

Non sapeva nulla, proprio nulla, lei della famosa maga della Colchide; aveva sì letto qualche volta quel nome, ma ignorava affatto chi fosse *Medea*, che avesse fatto.

- L'ho detto! l'ho detto! - gridò Giustino. - Non mi son potuto tenere... Forse ho fatto male. Infatti la Barmis, che era lì presente, non voleva che lo dicessi. Ma che *Medea*! Ma che Euripide! Per curiosità, domattina, appena arriva la signora Facioli, da Catino, fatti prestare questa benedetta *Medea*: dicono che è una tragedia di... di... coso... l'ho detto or ora...

Studiale, studiale queste benedette cose greche, mice... non so come le chiamino... micenatiche¹⁴⁷ ... studiale! Vanno tanto oggi! Capisci che con una frase, buttata così, ti possono stroncare? La *Medea* tradotta in tarentino ... Basta questo!¹⁴⁸

145 Il marito cerca evidentemente il consiglio di Dora Bannis: «E come per raccogliere il frutto di quei primi ammaestramenti, quella sera, rientrò in casa con tre volumi nuovi da far leggere alla moglie: / 1. - un breve compendio illustrato di storia dell'arte; / 2. - un libro francese su Nietzsche; / 3. - un libro italiano su Wagner.» (L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 660).

146 Basti ricordare che Dora funge da consigliera per l'arredamento della camera da letto: «Lo studio - su - e le camere, due belle camere accanto, gemelle. Veramente Giustino, non sapendo come Silvia la pensasse su questo punto, ma anche dal canto suo, avrebbe voluto una camera sola. Dora Barmis se n'era mostrata indignata, inorridita: - Ma per carità! Non lo dite neppure... Volete guastar tutto? Divisi, divisi, divisi... Imparate a vivere, caro! Mi avete detto che d'ora in poi prenderete sempre il thè...» (L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 742).

147 L'errore è voluto dall'autore. Giustino ricorda male un suggerimento datogli dalla Barmis. Vedi *supra*, p. 164.

148 L. Pirandello. *Suo marito*, op. cit., p. 685.

Tutti i contrasti della coppia si riscontrano in questa scena. Mentre Silvia reagisce «confusa, stordita» e non sa come difendersi dai rilievi mossile, il marito non si lascia confondere. Egli vede nella critica letteraria soltanto un «trucco» da imparare e applicare per difendere meglio i propri interessi. Il conflitto è programmato. Il disagio della giovane scrittrice si esprimerà poi in vari momenti del testo, ma forse nella maniera più esplicita quando Giustino, dopo il trionfo del primo dramma, le impone la collaborazione con lo scrittore-giornalista Baldani:

Quel che aveva avvertito tanti e tanti anni fa, a Taranto, per una causa molto minore, allorché il padre aveva voluto mandare a stampa le prime sue novelle, che cioè il pensiero della lode, con cui queste erano state accolte, s'era interposto tra lei e le nuove cose che avrebbe voluto descrivere e rappresentare, turbandola così che per circa un anno non aveva potuto più toccar la penna, avvertiva adesso, la stessa confusione, la stessa ambascia, la stessa costernazione, ma centuplicate. Anziché infiammarla, il recente trionfo la assiderava; anziché sollevarla, la schiacciava, la annientava. E se cercava di riscaldarsi, sentiva subito che il calore che si dava era artificiale; e se cercava di rilevarsi da quell'avvilimento, da quella prostrazione, sentiva nello sforzo irrigidirsi, vanamente impetita. Quasi inevitabilmente quel trionfo la induceva a strafare. E ora, per non strafare, ecco l'eccesso opposto: l'arido stento, la rigida nudità schelcritica.¹⁴⁹

A questo punto, dobbiamo ancora una volta tornare indietro e ricordare che marito e moglie danno l'impressione di due persone tanto sprovviste quanto sperdute sin dal banchetto del primo capitolo. La differenza tra i due, abbiamo detto, sta nel fatto che lei subisce, non comprendendo e non volendo comprendere, mentre lui vuole rendersi conto, per non farsi prendere in giro. In questo senso, il caso del marito è tragicomico: proprio lui, deciso a non farsi beffare, si trova alla fine beffato nel più crudele dei modi. Sin dall'inizio, Giustino è tutto preso dalla volontà di affrontare il mondo letterario e di essere più furbo di chi si burla di lui. Vediamo la sua reazione di fronte alla sfida della prova teatrale:

Non s'accorgeva che sul palcoscenico parecchi comici, e sopra tutti il Grimi, lo pigliavano in giro, lo beffavano. Eran finanche arrivati, quando il Revelli non c'era, a fargli provare le «battute» più difficili del dramma.

- Come direbbe lei questo? come quest'altro? Sentiamo.

E lui, subito! Sapeva, sapeva benissimo che avrebbe detto male: non prendeva mica sul serio gli applausi e gli urli di ammirazione di quei burleschi scapali; ma almeno avrebbe fatto intraveder loro l'intenzione della moglie nello scrivere quelle... come si chiamavano? ah, già, battute,... quelle battute, sicuro.¹⁵⁰

149 Ivi, p. 758.

150 Ivi, p. 682.

Parlando con Silvia dei comici del teatro e dei critici, Giustino non lascia nessun dubbio sul suo profondo disprezzo per loro:

Sono tanti imbecilli che non capiscono nulla, peggio di me! Li conosco adesso, ... oh se li conosco!¹⁵¹

Il lato tragico della vicenda di Giustino sta in questa sua lucidità: sapendo di non sapere nulla, ma avido di capire le regole di quel gioco le cui regole accetta e dà per scontate, egli arriva sì a comprendere l'assurdità e la stupidità di quel mondo e di quella gente, ma non a distaccarsene.

Silvia invece si sente a disagio in mezzo all'ambiente letterario-mondano, e non ha nessuna voglia né di affrontarlo né di adattarsi alle sue regole. La spiegazione si trova nel suo carattere, ma anche, come abbiamo già detto, nel suo modo di considerare la produzione artistica. Tale atteggiamento è un problema di ogni artista, e anche del modello di cui Pirandello si è servito per creare Silvia Roncella. Gigliola De Donato ha ricordato una lettera di Grazia Deledda a Dino Provenzal del 1907:

Ho quasi senso di ripugnanza a vedere il mio nome e il nome dei miei personaggi stampati altrove che nel volume stesso: forse è orgoglio. [...] In fondo io scrivo per me sola; se pubblico i miei libri, è perché così vuole la vita, ma io ero nata solo per scrivere un diario e lettere.¹⁵²

All'interno del romanzo, la ripugnanza di Silvia è un sentimento umano facilmente spiegabile in questo personaggio semplice e umile, e dall'atteggiamento della giovane scrittrice risulta una reazione di rigetto nei confronti della pubblica lode, e di ribrezzo nel vedersi al centro del mondo letterario:

Quel che di volutamente angusto, di primitivo, di casalingo era in lei s'era ribellato, massime quando i primi segni della maternità le si erano manifestati. Quanto aveva sofferto durante quel banchetto, esposta lì, come a una fiera! S'era veduta quale un automa mal congegnato, a cui si fosse sforzata la carica.¹⁵³

Mentre Dora Barmis è il modello della donna mondana che ha la sua esistenza sociale e il suo potere grazie alla dominazione della conversazione nel salotto letterario e al giornalismo mondano, Silvia Roncella emblematizza il rigetto di tale cultura, e il suo ostinato rifiuto di ricevere il critico Paolo Baldani (che il marito invece vede molto volentieri

151 Ivi, p. 685.

152 Citato in: G. De Donato, *Un «personaggio da romanzo»: Grazia Deledda in Suo marito*, in: «Rivista di studi pirandelliani», n. 6-7, 1991, p. 23.

153 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 644.

nel suo salotto, perché è «il critico di moda»¹⁵⁴) è forse la più autentica condanna dell'inutile e vuota chiacchiera del mondo salottiero in tutto il romanzo. Silvia è disgustata dall'ipocrisia di Baldani, per lei emblematica di tutto l'ambiente letterario:

Pareva che parlasse così, ora, per ischerzo; che di quel suo parlar dipinto egli per il primo avvertisse l'affettazione e la accompagnasse con un lievissimo, appena percettibile risolino ironico, non già per attenuarla però, ma anzi per armarla del fascino di una inquietante ambiguità. [...] Questa animalità Silvia gli scorgeva chiaramente nel fondo degli occhi; ne aveva avuto una prova nella sfrontata dichiarazione dell'altra sera; era certa che ne avrebbe avuto un nuovo e più sfrontato assalto, se per poco il marito si fosse allontanato dallo scrittojo. Intanto - oh schifo! - egli lodava e ammirava innanzi a lei Giustino, per farselo amico e, dopo averlo guardato, ecco, rivolgeva gli occhi a lei con incredibile impudenza. Il Baldani, difatti, con il suo sguardo le diceva: «Tu non ti sogni neppure di sospettare quel che so di te...»¹⁵⁵

La condanna del modo di parlare dei giovani intellettuali, con le loro ipocrisie e invidie, che Pirandello mette qui in bocca alla giovane scrittrice, non potrebbe essere più totale. Il conflitto tra il proprio atteggiamento di fronte alla realtà della sfera letterario-mondana con le sue esigenze, e quello così diverso del marito, provoca un improvviso scatto d'ira di Silvia dopo la sera dell'inaugurazione, il primo violento conflitto tra i coniugi. Immediatamente prima di questa scena troviamo un dialogo in cui l'autore ci mostra la loro reciproca incomprensione:

Subito, credendo di dargli uno scrollo poderoso, per salvarlo e salvarsi, facendo cadere anche a lui la benda dagli occhi, proruppe:

- Ma perché, perché vuoi far ridere? di te e di me? ancora? non ti accorgi che la Barmis ride di te; ne ha sempre riso? e tutti con lei, tutti! Non te n'accorgi?

Giustino non tentennò minimamente a quest'impeto di rabbia della moglie; la guardò con un sorriso quasi di compassione e alzò una mano a un gesto, più che di sdegno, di filosofica noncuranza.

- Ridono? Eh, da tanto... - disse. - Ma tira la somma, cara mia, e vedi se sono sciocchi quelli che ridono o io che... ecco qua, ho fatto tutto questo e t'ho messa alla testa! Lasciali ridere. Vedi? Essi ridono, e io me ne servo e ottengo da loro tutto quello che voglio. Eccole qua, eccole qua, tutte le loro risa...

E agitò le mani guardando in giro la stanza; come per dire: «Vedi in quante belle cose si sono convertite?»

Silvia sentì cascarsi le braccia; restò a mirarlo a bocca aperta.

154 Ivi, p. 769.

155 Ivi, p. 770.

Ah, dunque, egli sapeva? se n'era già accorto? e aveva seguito, senza curarsene, e voleva ancor seguire? Non gl'importava affatto che tutti ridessero di lui e di lei? Oh Dio, ma dunque... - se era sicuro, sicurissimo che la fama di lei era opera sua unicamente, e che tutta quest'opera sua, in fondo, non era consistita in altro che nel far ridere di sé, per poi convertire queste risa i lauti guadagni, in quel villino là, ne' bei mobili che lo adornavano - che voleva dire? voleva dir forse che per lui era tutta una cosa da ridere la letteratura, una cosa di cui un uomo di sano criterio, sagace e accorto, non avrebbe potuto impacciarsi se non così¹⁵⁶, cioè a patto di trar profitto delle risa degli sciocchi che la prendevano sul serio?¹⁵⁷

A partire da questo momento, quando cioè Silvia si rende conto che il marito continuerà ad esporla ai pettegolezzi degli intellettuali della capitale, viene data per imminente la tragedia, ma non come risultato di una decisione della moglie, bensì della rassegnazione di lei a una sorte ormai considerata come impossibile da evitare (e questo è il lato propriamente tragico della vicenda). La società letterario-mondana riunita nel salotto di Silvia vi contribuisce con i suoi pettegolezzi:

Anche da Silvia, specialmente alcune signore, così senza parere, avevano voluto notizie del Gueli. Silvia sapeva che, o per gelosia o per invidia o, a ogni modo, per ferirla, donne e letterati si sarebbero messi o prima o poi a malignar su lei. Il marito stesso, del resto, era il primo a dare, senza bisogno, pretesto e materia alla malignità. E con un siffatto marito ella stessa ormai riconosceva che sarebbe stato quasi impossibile rimanere insospettata.¹⁵⁸

La fine del romanzo nasce, quindi, in un certo senso proprio nel salotto di Giustino Boggiolo, quella sera dell'inaugurazione, e questo fatto è coerente con l'intera linea portante del romanzo: la caricatura della società letteraria romana con i suoi salotti e ricevimenti da una parte, e la storia di Silvia e di Giustino dall'altra, non sono due vicende separate, messe insieme in una forma di *pastiche* dalla mano dell'autore in cerca d'argomento, ma sono anzi legate da un nesso logico inscindibile. Marito e moglie sono in realtà due marionette nel mondo nuovo della società letteraria novecentesca, sconosciuto per tutti e due, e che ognuno cerca di affrontare secondo il proprio carattere. Sconosciuto e nuovo era, questo mondo degli ambienti letterari novecenteschi, anche per l'autore Luigi Pirandello, che in questo romanzo ha messo sulla carta il proprio disagio e le proprie paure di fronte

156 Abbiamo già parlato del dramma di Pirandello, *Se non così* (vedi *supra*, p. 120). Forse non è un caso che il nostro ricorra proprio qui, nel momento più drammatico del conflitto tra Silvia e il mondo esterno, a questa sua formula.

157 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 757.

158 Ivi, p. 781.

a una realtà di produzione, consumo e discussione della letteratura in rapido mutamento.

1.6. «Che cosa sapevano di Roma tutti costoro?»- il disprezzo per la «Nuova Roma»

Il Litti, seguitando a stirare ora questo ora quel baffo ed ora il collo, come se non riuscisse mai ad assestarsi bene la testa sul busto, guardava adesso quella gente, ne ascoltava la chiacchiera volubile, e sentiva a mano a mano infocarsi vie più le grosse orecchie carnose. Pensava che tutti costoro vivevano a Roma come avrebbero potuto vivere in qualunque altra città moderna, e che la nuova popolazione di Roma era composta di gente come quella, bastarda, fatua e vana. Che sapevano di Roma tutti costoro? Tre o quattro frasucce retoriche. Che visione ne avevano? Il Corso, il Pincio, i caffè, i salotti, i teatri, le redazioni dei giornali...¹⁵⁹

Con questa riflessione del professore di archeologia, che si sente un po' a disagio in mezzo ai letterati del banchetto, nel primo capitolo di *Suo marito*, vorremmo iniziare l'esame dell'immagine di Roma, che è come una cornice all'interno della quale è ambientata la società letteraria. Bisogna ricordare che il personaggio esprime idee diffuse in quegli anni tra i due secoli. In un articolo per la «Nuova Antologia» sui problemi edilizi a Roma, il giornalista e letterato Diego Angeli ha scritto:

*Roma ha dunque perduto, nel rifacimento impostole dal destino di capitale del Regno d'Italia, il suo carattere antico senza acquistare gli agi e le bellezze di una grande città moderna. [...] Pur troppo la nuova Italia non ha saputo fare a Roma quello che avevano fatto coloro che ne ressero le sorti prima di lei e in ogni sua opera dimostra una tale mancanza di previdenza e una così scarsa nozione dei bisogni di una città moderna, che veramente non si saprebbe concepire più grande. [...]*¹⁶⁰

Al di là della polemica contro la modernizzazione e la crescita della città con i suoi lati negativi, Filiberto Litti esprime un reale disagio, che ha la sua causa nella crescita caotica della città tiberina tra '800 e '900. Per cogliere il senso della frecciata contro la «nuova popolazione di Roma» nel brano citato, bisogna capire l'importanza e le caratteristiche del movimento

159 Ivi, p. 609.

160 D. Angeli, *I problemi edilizi a Roma*, in: «Nuova antologia», 1 novembre 1905, pp. 19-32, *passim*.

migratorio nella nuova capitale. Esso è stato analizzato da Alberto Caracciolo:

Di pari passo con l'industrializzazione del Nord e con la trasformazione delle regioni meridionali in zona di sfruttamento e di economia essenzialmente agraria, da queste regioni vennero in gran numero sul finire del secolo borghesi senza avvenire e contadini o popolani senza pane. Un nuovo ceto burocratico fatto di napoletani, di siciliani, di calabresi, una falange di piccoli commercianti, artigiani, braccianti dell'Abruzzo, della Campania, dei paesi della provincia romana, si stabilì a Roma talora temporaneamente, talora per sempre, cambiando in modo deciso la composizione della cittadinanza nel suo insieme. Quello che uomini settentrionali avevano additato dal primo giorno come un pericolo, cioè la «meridionalizzazione» del centro politico-amministrativo dello Stato, avvenne allora realmente, anche se con significato opposto a quello che si era temuto. Avvenne cioè, nel corso della saldatura tra Nord e Sud, in un modo che fu conferma della egemonia assunta dalle forze settentrionali nell'assetto del paese.¹⁶¹

Come abbiamo detto nella prima parte della nostra indagine, non esiste una tradizione di mondo letterario a Roma, e gli ambienti mondano-intellettuali, specialmente quelli degli anni sommarughiani, sono frenetici, affaristici e fatti in gran parte di «uomini nuovi». Il paragone tra i letterati sprovvisti di sensibilità per la storia e le «vie nuove, le case nuove, senza storia, senza carattere, vie e case che avevano allargato la città solo materialmente», si impone quasi automaticamente, essendo gli uni come gli altri due fenomeni contemporanei. Su quest'argomento, ci sembra esaustivo il giudizio critico di Giovanni Macchia nell'edizione Mondadori dei romanzi di Pirandello:

La Roma di Pirandello è l'esatto rovescio della Roma del *Piacere* di D'Annunzio. Letterariamente, Roma era per D'Annunzio l'orto d'Accademo: per Pirandello un portaceneri, di materia vuota. D'Annunzio trasforma le chiese barocche, oscurate dal tempo, in pezzi d'oreficeria, i palazzi patrizi in grandi clavicembali d'argento; Pirandello mette un certo impegno a voltar loro le spalle. L'arte e tutta la grande tradizione dell'estetismo a lui contemporanea, da Pater a Puskin, a Wilde, a Proust, sembra che non abbia diritto d'ingresso nel suo mondo, ove magre citazioni di Raffaello e di Tiziano sono soltanto pigre reminiscenze scolastiche. Paesaggi romani, visti dall'alto, sembrano cavati fuori per l'occasione da qualche vecchio Baedeker. Certi notturni, a piazza San Pietro, diventano notturni di morte, in cui è viva soltanto l'acqua delle fontane e tutto il resto è quasi spettrale «nella silenziosa immota solennità». E che Roma sia una città morta, chiusa nel sogno del suo maestoso passato, e che non voglia saperne di «questa vita meschina che si ostina a tormicolare d'intorno» è certezza per Pirandello inveterata. Nessuna malinconia decadentistica, fascinosa: ma una pesante

161 A. Caracciolo, *Roma capitale dal Risorgimento alla crisi dello stato liberale*, Roma, Editori Riuniti, 1956, p. 67.

tristezza esistenziale, che si nutre di una realtà che la città stessa rigetta. La Roma moderna, umbertina, quella di via Alessandria o dei quartieri della stazione, è come la «nausca» dell'altra Roma che non esiste più. In essa non c'è posto per balli a corte o nelle ambasciate: non c'è tempo per sentir musica di Bach nell'oratorio di via Belsiana, né per aspettar le fanciulle passare sulla piazza di Spagna infiorata. Ed è ragione di autenticità che egli non sia ricorso alle consuete «rispolverature» che fanno bello e che costano poco.¹⁶²

In realtà, anche la città pirandelliana in *Suo marito* ha i suoi antenati nel romanzo tardo-ottocentesco. Troviamo il tema tra l'altro nel romanzo *L'ultimo borghese* di Enrico Onufrio, quando il giovane deputato Luciano Rambaldi, protagonista del libro, arriva a Roma:

[...] L'ambiente di Roma pareva fatto apposta per lui. Accanto a quelle rovine che parlano ancora dei misfatti e delle orgie dei Cesari, sorgono i palazzi dei cardinali e dei papi, i palazzi dei ministri e delle ambasciate, le assemblee nazionali, le logge massoniche, le chiese e i seminari. Questa terza Roma venuta su di fresco è un grottesco mosaico in mezzo a cui l'ingegno dell'artista difficilmente si raccapezza. C'è un mondo sepolto che commuove, c'è un mondo barcollante che impensierisce, c'è un mondo nuovo che umilia. Quella città non è Roma, è Bisanzio, come disse un grande poeta. E in mezzo a quella Babele, dove c'è tutta la solennità dell'antico, tutta la deformità del vecchio, tutto il rinfronzolimento del nuovo, si agita una popolazione varia e promiscua, scottica, burlona, amica del carnevale, amica delle maggiolate, amica delle ottobrate, che vede con piacere le novità (qualunque novità) che applaude, sghignazzando, i pagliacci, salutandoli tribuni, che sorride ingenuamente al vizio, perché il vizio emana da quel suolo, da quelle mura, da quelle case, si respira in quell'aria, fa parte di quella vita e di quelle abitudini.¹⁶³

L'immagine è quella di una città invasa dalla gente affaristica del nuovo Stato unitario, per la quale nessun senso ha, e nessun senso può avere, la storia del luogo. Questa gente, arrivata ieri senza nessun rispetto per il *genius loci* di Roma, è quella del mondo parlamentare e mondano postunitario, e il disprezzo dell'autore per questa «terza Roma» è evidente. La stessa visione negativa della capitale si trova nel romanzo *Decadenza* (1892) di Luigi Gualdo, un autore che ha passato la sua vita nei salotti intellettuali di Milano e di Parigi, e che ha notevolmente contribuito alla

162 In: L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Mario Costanzo, op. cit., *Introduzione* di Giovanni Macchia, p. XVI.

163 E. Onufrio, *L'ultimo borghese*, riedito a cura di Salvatore Comes, Milano, Rizzoli, 1969, p. 243.

percezione del romanzo veristico italiano in Francia, e a quella del romanzo francese in Italia¹⁶⁴.

Paolo in realtà non vedeva Roma: ne scorgeva solo la scena di attualità, che gli sembrava splendida, senza intuire ciò che ne resta del passato e ciò che rimane immutabile. Non lo faceva sognare la sovrapposizione delle diverse epoche, dei molteplici passati, diversamente grandi e ricchi sovrapposti l'un l'altro. E tutto ciò che egli mostrava od indicava a sua moglie - la vita moderna della capitale sorgente ed assorbente, i costumi scaturiti dalla mescolanza artificiale del vecchio e del nuovo - non la interessava che rapporto a sé; ma ciò che davvero, personalmente, la interessava e le dava un grande godimento dell'intelletto e dei sensi, non era da lui avvertito, né ella tentava nemmeno di farglielo avvertire, incapace di spiegarselo a se stessa. Spesso, dinanzi ai mutamenti, alle distruzioni vandaliche e alle barbare novità, ella che ne soffriva istintivamente, senza una conoscenza esatta di ciò che si era compiuto, rimaneva scandalizzata, un po' offesa dalla ignara ammirazione di lui. Non lo contraddiceva, che non lo avrebbe neppure saputo, incapace di formulare quanto provava, e ancor più di discutere, ma sentiva qualcosa che si ribellava in lei, e che teneva racchiuso. Così rivelavansi le profonde, celate differenze delle loro due nature, sulle quali Roma faceva un effetto opposto. [...]¹⁶⁵

La vita nell'ambiente politico-mondano non gioverà al protagonista, e l'incontro con l'amante che anni prima aveva reso possibile la sua carriera, sarà l'inizio della rapida decadenza dell'uomo. Tale effetto negativo degli ambienti mondani della capitale si trova in molti testi dell'epoca. Basti ricordare l'analoga conclusione de *La conquista di Roma*, il cui protagonista lascerà la città deluso e ridotto a un'ombra di sé¹⁶⁶.

Il motivo del disprezzo per la Roma moderna viene tuttavia rovesciato da Pirandello in maniera goffa e espressionistica, nell'episodio della manifestazione - non a caso il capitolino che precede immediatamente la descrizione del banchetto -, che vede Attilio Raceni completamente

164 Su questo aspetto, vedi l'articolo di G. Rovetta, *Luigi Gualdo*, che il Rovetta aveva pubblicato sulle pagine del «Don Chisciotte della Mancia» del 24 febbraio 1892, e poi riproposto nel volume *Cinque minuti di riposo* (Milano, Baldini e Castoldi, 1912, pp. 219-236). Ora anche in: L. Gualdo, *Romanzi e novelle*, a cura di C. Bo, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 1225-1233.

165 L. Gualdo, *Decadenza*, Roma, 1892. Citiamo da: *Idem, Romanzi e novelle*, op. cit., p. 1013. Il brano citato si trova nel capitolo VIII, che è una messa in scena della Roma «bizantina» e del suo effetto sul protagonista del romanzo, il deputato Paolo Renaldi. Il romanzo narra il destino di Paolo, avvocato e deputato, e la sua progressiva decadenza nei casinò, portando il lettore a Monte Carlo, Aix-les-Bains, ecc. I momenti romani sono quelli delle sedute della Camera, e l'ambiente romano rappresentato è quello della politica.

166 M. Scrao, *La conquista di Roma*, op. cit.

estraneo a quell'evento e solo disgustato dal contatto con la folla¹⁶⁷. La società mondana e letteraria che Pirandello ci descrive in *Suo marito*, è un mondo fuori della storia e dei grandi mutamenti sociali, ridicola e sprovvista di significato. Il nostro abbina dunque un motivo tardo-ottocentesco - quello della città in rapida crescita e senza anima - a quello nuovo dei salotti letterari, per descriverceli come due facce della stessa medaglia:

[...] Eran come le vie nuove, le case nuove, senza storia, senza carattere, vie e case che avevano allargato la città solo materialmente, e svisandola. Quando più angusta era la cerchia delle mura, la grandezza di Roma spaziava e sconfinava nel mondo; ora, allargata la cerchia... eccola là, la nuova Roma. E Filiberto Litti stirava il collo.¹⁶⁸

Il romanzo del 1911 rimane così nel contesto della descrizione tardo-romantica e veristica della capitale e dei suoi ambienti letterario-mondani, e la Roma descritta è tardo-ottocentesca per certi versi (i salotti di cultura, la nuova capitale) e già novecentesca per altri (i salotti letterari, i giornalisti). Per un aggiornamento di questa descrizione, Pirandello aspetterà l'inizio degli anni '30, quando inizierà a riscrivere il testo con un titolo nuovo, *Giustino Roncella nato Boggiolo*.

Pirandello e i suoi coetanei intorno al 1930

2.1. Cronache di caffè di Diego Angeli, Adone Nosari e Lucio D'Ambra

Alla base di questa ricerca sta una divisione della letteratura in «generazioni» di scrittori. Questo termine rende probabilmente meglio di ogni altro giustizia alla complessa problematica dei mutamenti nella presentazione della sfera pubblica letteraria nella narrativa. Dei contemporanei di Pirandello, abbiamo detto che essi erano condizionati da un processo di trasformazione che li spingeva verso una sempre crescente specializzazione e verso una più completa integrazione nella nascente industria culturale, in particolare sin dagli anni '20.

167 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., pp. 591 ss.

168 Ivi, p. 609.

Tra le due guerre mondiali, la letteratura italiana non ha in realtà prodotto romanzi sui salotti e caffè letterari, con l'eccezione de *Gli anni perduti*, di Vitaliano Brancati di cui ci occuperemo in una successiva parte. Ciò nonostante, il fascino dei caffè letterari continua ad esistere, e gli scrittori ne coltivano i ricordi. Ma i testi di quegli anni sono autobiografie, ricordi, cronache, che appartengono al genere anedddotico più che alla narrativa. Nascono, in particolare, tre volumi di nostalgica evocazione dei caffè, dalla penna di tre autori appartenenti alla stessa generazione di Pirandello: Diego Angeli ci ha lasciato un libro storico-aneddotico sul Caffè Greco¹⁶⁹, Adone Nosari un volume di ricordi sulla Terza saletta di Aragno¹⁷⁰, e Lucio D'Ambra, nel secondo volume dei suoi ricordi letterari, un capitolo sul Caffè Bussi¹⁷¹. Importanti giornalisti il primo e il terzo, un noto scrittore d'appendice il secondo, tutti e tre appartengono a quella categoria di letterati dell'inizio del secolo che avevano fatto dei caffè letterari il vero e proprio centro del dibattito politico-letterario. Pubblicati negli stessi anni in cui Pirandello comincia la riscrittura di *Suo marito*, i loro libri risultano di grande utilità per la nostra indagine, dal momento che il confronto tra essi e l'incompleto *Giustino Roncella nato Boggiolo* potrà consentirci una corretta valutazione del significato dell'operazione tentata dall'agrigentino.

Stupisce, in tutti e tre i testi, un tono retorico e romantico, quasi che una generazione di letterati dovesse giustificarsi. Nel secondo volume dei suoi ricordi letterari, uscito nel 1929, Lucio D'Ambra scrive:

Intorno a noi, lavorano tutti, ostinatamente, eroicamente. Vengono al caffè Bussi, alle cinque di sera, dopo aver lavorato otto ore nelle redazioni o avendo scritto a casa il solito articolo quotidiano col quale i più tentano d'andare avanti alla meglio, sempre sognando il libro che avrà ventimila lettori o la commedia che arricchirà l'autore in sei mesi... Vane speranze... I lettori d'un libro son mille appena e le commedie, difficili a farsi rappresentare, difficilissime a trovare il segreto di reggersi in piedi, non arricchiscono mai nessuno. Da ogni parte vediamo i segni dell'eroico sforzo. [...]»¹⁷²

169 D. Angeli, *Le cronache del Caffè Greco*, Milano, Treves, 1930.

170 A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, Roma, Sapienza, 1928.

171 L. D'Ambra, *Trent'anni di vita letteraria*, Milano, Corbaccio, vol. I, *Partenza a gonfie vele*, 1928; vol. II, *Il viaggio a furia di remi*, 1929; vol. III, *Il ritorno a fit d'acqua*, 1929. Nel secondo di questi volumi si trova, alle pp. 365-375, il capitolo che ci interessa, intitolato *Il caffè di via Veneto*.

172 L. D'Ambra, *Il viaggio a furia di remi*, op. cit., p. 370.

Gli stessi toni leggermente patetici si trovano anche nella prefazione del volume di Diego Angeli sul *Caffè Greco*¹⁷³. Angeli lancia tra l'altro alcune frecciate polemiche contro l'industria culturale e l'organizzazione più moderna della produzione letteraria:

Ma io ho voluto lasciare a quelle cronache il «senso d'allora» e il bell'entusiasmo giovanile che c'invasava tutti, il quale forse fu eccessivo ma certo fu sincero e pieno di buona fede. Ché in quelli [*sic!*] anni l'arte non era ancora una speculazione e se si combatteva contro qualcuno o qualcosa, si faceva per un nostro ideale con tanto maggiore veemenza quanto più credevamo alla giustizia delle nostre idee e alla necessità della nostra vittoria.¹⁷⁴

Non si può negare che questi libri costituiscano anche una forma di «lavoro del lutto». Troppo evidenti sono i disperati richiami a tentativi di ricostituzione dei cenacoli scomparsi, e il culto di oggetti dei caffè¹⁷⁵. Le spiegazioni di tale fenomeno possono essere varie. In parte, esso è forse da ricondursi al fatto che i caffè letterari conobbero, come abbiamo visto, una posizione piuttosto difficile negli anni del fascismo. In questo senso, i libri riflettono atteggiamenti che erano nell'aria, tant'è vero che l'evocazione dei caffè si trova talvolta anche nella stampa degli anni '20. Citiamo un articolo di Luigi Bottazzi pubblicato sul «Corriere della Sera»:

[...] Là dove il prof. Annibale Tenneroni aveva celebrato le laudi di Gabriele D'Annunzio, dove Giulio De Frenzi (finito per man dell'on. Federzoni¹⁷⁶) aveva meditato le sue burle e le sue freddure, dove l'avvocato Emanuele Modigliani aveva fatto brillare sofismi e paradossi, dove qualche altro aveva dato per vere le sue innumerevoli avventure soltanto sognate, non si parlò che di spedizioni punitive, di manganelli e di olio di ricino.¹⁷⁷

Detto questo, non vogliamo far intendere che nei volumi di Angeli, D'Ambra e Nosari si esprima uno spirito antifascista, anche se il ricordo della stagione dei caffè letterari veicola talvolta una rivendicazione di

173 D. Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, op. cit., pp. I-XV. Il testo era già stato pubblicato sulle pagine della rivista «Il Marzocco», diretta da Angelo Orvieto.

174 D. Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, op. cit., p. VI.

175 Adonc Nosari (*La saletta d'Aragno*, op. cit., p. 56) riproduce perfino una cartolina postale che gli amici gli avevano spedito nel 1924 dalla «ricostituita saletta».

176 Federzoni dovette abbandonare lo pseudonimo dopo l'elezione nella Camera dei deputati.

177 [Dopo la presa in possesso del locale da parte dei fascisti.] L. Bottazzi, *Letteratura senza caffè*, in: «Corriere della Sera», 7 luglio 1923. Si confronti sullo stesso argomento A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., pp. 140-144.

autonomia degli intellettuali, come nel libro dell'ultimo sul Caffè Aragno¹⁷⁸. Basti ricordare che tra i frequentatori dei sodalizi v'erano stati molti personaggi che durante il ventennio si trovavano tra i fedeli del regime, come il citato Giovanni Federzoni alias Giulio De Frenzis, Guelfo Civinini, ecc., e che anche i nostri tre autori occupavano importanti cariche letterarie e giornalistiche. L'evocazione non veicola tanto un sentimento di oppressione o di mancanza di libertà individuali, quanto la coscienza di una notevole perdita di peso culturale come gruppo sociale. (Solo dopo la guerra, la chiusura dei caffè verrà commentata in chiave chiaramente antifascista¹⁷⁹.) Prevale il sentimento di una perdita irrimediabile, e c'è anche la consapevolezza che con la prima guerra mondiale era già iniziato il declino della Terza saletta, che si era vuotata rapidamente dopo lo scoppio del conflitto, come ricorda lo stesso Nosari:

Scoppiata la guerra, la Saletta si fece deserta e il tavoleggiante Forina - il povero Forina che seppe essere, enciclopedico com'era, persino banchiere alla malcelata povertà di molti di noi - e l'altro tavoleggiante Peppino Petrolini, glabro e beffardo in letizia, muto e raccolto in malinconia, e Giulio Adami dai prestiti graziosi sul cranio brachicefalo, sicotero a guardia ai tavolini e di divani che dicevano di assenti che sarebbero, a guerra finita, tornati sani e offesi nella carne e che poi - i divani e i tavolini - tratteranno in sé il calore immarcescibile e tutto spirito di valorosi cari che non tornarono mai più.

La Saletta, a poco a poco, nell'assai breve volgere di mesi, mutò fisionomia. I suoi attori si dispersero nelle caserme, nelle retrovie, nelle trincee; il loro posto venne preso da altri, semplici «consumatori», senza personalità, uniformi, grigi, incapaci persino di

178 «E poiché la Saletta era sacra e inviolabile, come il Senato, la Camera dei Deputati e, un tempo, le Chiese e gli Atenei, mai una guardia di Pubblica Sicurezza andò a mettere il naso nelle cose nostre.» A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., p. 28.

179 Nel momento di riapertura del caffè Aragno dopo la seconda guerra mondiale, un altro contemporaneo ha commentato i cambiamenti intervenuti durante il ventennio in queste parole: «[...] Ma 'Aragno' aveva già perduto la 'terza saletta', che, nel 1938, era divenuta bottega di fisarmoniche e di clarini; il fascismo aveva messo il bavaglio alle libere discussioni e aveva portato la gente nelle 'hall' degli alberghi e nelle 'taverne' alla moda; tra i divani di velluto rosso e i tavoli di marmo s'era insinuato il metallo cromato; nella seconda sala s'era installata una orchestrina e 'Pippo', il nestore dei camerieri, divenuto vecchio canuto e malinconico, serviva sospirosamente i 'cocktails', ripensando ai tempi belli del caffè a cinque soldi.» (M. Peti, «Aragno «ha riaperto ma senza divani di velluto», in «Il Momento», 8 settembre 1946). In questa testimonianza, l'autore mette l'accento sulla politica di repressione del regime nei confronti dei letterati nel caffè, ma questo giudizio è molto sommario e semmai vero soltanto per gli ultimi anni di quel periodo, come abbiamo già avuto modo di vedere.

ordinare in versi «una granita di caffè con panna», «un cappuccino con quattro panini», «un bicchier d'acqua senza nulla dentro».¹⁸⁰

Soprattutto, gli autori intuiscono la perdita di significato culturale della sfera pubblica letteraria che sta alla base della scomparsa dei caffè letterari. Dietro la nostalgia dei ritrovi di un tempo si nasconde perciò in realtà il profondo malessere di chi riconosce sì i vantaggi materiali della nuova situazione per i letterati, ma nello stesso tempo è consapevole della conseguente perdita di autonomia del ceto intellettuale. Questi autori, che Lucio D'Ambra definì i «veterani della cinquantina», cioè gli autori che all'inizio del secolo avevano dovuto produrre cinquanta articoli al mese per sopravvivere con quel che pagavano allora i giornali¹⁸¹, hanno capito come il mondo che li circonda stia rapidamente cambiando.

Questi cambiamenti sono anche presenti nei testi. Lucio D'Ambra ci parla del fenomeno nuovo costituito dal contatto tra i letterati e l'industria cinematografica:

Capita certe sere, al caffè di Via Veneto, Ercole Luigi Morselli. Ha pubblicato due libri che non si vendono. *Le favole per i re d'oggi* gli hanno fruttato duecento lire. *Orione*, rappresentato all'Argentina, non l'ha arricchito che d'aggettivi. È malato. Ha fame. Lavora al *Glauco*... O vorrebbe lavorare... Ma non trova rifugio. Ripara, per vivere, a recitare al cinematografo: per venti lire, il grande poeta si veste da antico romano e sta, tossendo, una giornata intera alla tramontana, a braccia nude... E colui che ha dentro di sé il sogno di dieci capolavori, saluta con letizia suprema la proposta che un giorno gli fanno di diventare, per mille lire al mese, *metteur en scène* cinematografico... Ed è così che, alla sera, accendendo il suo fuoco, può Morselli, nelle sue notti di poesia, far finalmente cantare il *Glauco* dalla sua anima su le carte...¹⁸²

Il commento è tipico del disagio degli intellettuali tradizionali in un universo di cui loro non sono più protagonisti. Questa generazione di letterati accetta con diffidenza il nuovo mezzo di espressione, mentre per la leva successiva, quella di Patti, Brancati e Flaiano, la collaborazione cinematografica diventerà un fatto del tutto normale. E con il cinema vengono accettati male tutti quei mutamenti del mondo letterario che trasformano profondamente l'esistenza dello scrittore all'interno dell'industria culturale. I «veterani della cinquantina» sono nostalgici dei tempi dell'inizio del secolo, quando gli scrittori «lavoravano tutti,

180 A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, op. cit., p. 44.

181 Come abbiamo già visto, un altro capitolo del *Viaggio a furia di remi* ha proprio questo titolo: *Martiri dei cinquanta articoli al mese*. Vedi *supra*, p. 22n.

182 L. D'Ambra, *Il viaggio a furia di remi*, op. cit., pp. 370-371.

ostinatamente, eroicamente» nel nome di ideali e di grandi progetti, e potevano illudersi di essere poeti per vocazione.

2.2. *Giustino Roncella nato Boggiolo: la Roma letteraria riscritta vent'anni dopo *Suo marito**

I testi degli anni '20 ci hanno mostrato atteggiamenti tipici dei letterati della generazione di Pirandello. Analizzando il rifacimento incompleto di *Suo marito*, dobbiamo cercare di capire le eventuali differenze ideologiche tra quegli atteggiamenti e quelli dello scrittore siciliano.

Come abbiamo visto parlando della Terza saletta di Aragno, la vera cesura nella vita letteraria e intellettuale dell'Italia fu il conflitto mondiale 1915-1918. Pirandello avverte già negli anni della guerra un forte disagio di fronte a questa situazione. In una lettera all'amico Alfredo Cesareo del 1918, l'autore mette sulla carta il suo giudizio negativo sul mondo culturale romano, in particolare sulle «cordate» letterarie e sul potere del giornalismo:

[...] Qua, invece di critica, si fa politica letteraria: si parla, come niente, di gruppo romagnolo (col signor Panzini alla testa) e di gruppo fiorentino (Papini, Soffici ecc.) e la critica è in mano a Goffredo Bellonci, a Emilio Cecchi, a Vincenzo Cardarelli e compagnia bella. Vien proprio la nausea di scrivere. [...] ¹⁸³

L'amarezza del nostro doveva essere grande e duratura. Più di dieci anni dopo, egli aggiunge la stessa frase anche nel rifacimento del suo romanzo:

Ma sì, niente di serio, caro mio, - gli aveva detto la Barnis. - Malafede o ignoranza. Non si fa critica; si fa politica letteraria. E si giuoca come alla Borsa, al rialzo o al ribasso dei valori. Oggi la Roncella può valere cento, domani zero. ¹⁸⁴

Probabilmente, l'autocitazione è di natura puramente casuale, visto il carattere generale della polemica e gli oltre dieci anni che separano la lettera a Cesareo dal rifacimento di *Suo marito*. Pensiamo, tuttavia, che il significato di essa vada al di là di un semplice fenomeno testuale, e che l'aggiunta del brano appena citato esprima un evidente desiderio di chiarimento da parte di Pirandello, allo scopo di rendere più esplicita la

183 Lettera del 6 giugno 1918, cit. da A. M. Dotto (a cura di), *Lettere di Pirandello al Cesareo*, in: «Nuovi Quaderni del Meridione», Palermo, ott.-dic. 1967, p. 9.

184 L. Pirandello, *Giustino Roncella nato Boggiolo*, op. cit., p. 1085.

linea portante del testo, adombrata a suo tempo dallo scandalo della riconoscibilità della vita coniugale di Grazia Deledda. Il brano viene così a costituire una spia per capire come l'agrigenino voleva che fosse compreso il romanzo: come una satira degli ambienti letterari romani.

Oltre a rappresentare una prima spia per la nostra lettura del rifacimento, l'aggiunta della frase a prima vista insignificante ci consente anche di formulare un'ipotesi sulle ragioni di questa operazione tardiva. Il desiderio di riscrivere *Suo marito* potrebbe essere motivato proprio dalla crescente amarezza del nostro. È noto che Pirandello diffidava sempre di più, verso la fine degli anni '20, della politica culturale ufficiale e della critica, da cui si sentiva profondamente incompreso. In una lettera del luglio 1928, egli scrive a Marta Abba, a proposito del sostegno di cui gli scrittori ultrafascisti godevano negli ambienti politici:

E il Governo li riceve e li protegge e li sussidia, e tutta la nobiltà romana e il mondo diplomatico fanno a gara per aiutarli, e fonderanno anche una casa editrice e non so che altre diavolerie. Chi più sporca la fa ... - con quel che segue. [...]¹⁸⁵

Com'è noto, poche settimane dopo questa lettera il nostro lascerà l'Italia per andare a Berlino, dove rimarrà fino alla cocente delusione dell'insuccesso di *Questa sera si recita a soggetto*, nel giugno del 1930. La sua amarezza nei confronti degli ambienti culturali tedeschi non gli impedisce però di nutrire ancora rancori nei confronti del mondo letterario italiano. In data 14 maggio 1930, leggiamo:

So che razza di canaglie c'è nella critica romana: quel porco gesuita del D'Amico, che ora stroncandomi sa di far piacere al suo principale Forges-Davanzati; l'Antonelli col Corradini al «Giornale d'Italia» che fa l'ostruzionismo; e quell'altro imbecille del «Messaggero», che dopo averlo accolto alle prove della «Nuova colonia» perfidamente il giorno dopo ne scrisse male. Ti ricordi? Forse l'unico amico, o meno nemico, è il Tieri del «Popolo di Roma». Ma dopo, se c'è stampa che non conta nulla, è propria quella romana; ed è inutile amareggiarsi il sangue per ciò che quattro bestie in mala fede, pagate, ne diranno! Da tanti segni vedo che non c'è colla tra me e tutti i profittatori del Partito, che sono quelli che hanno in mano i giornali in quasi tutta l'Italia, e non solo a Roma. E purtroppo sono quelli che imperano!¹⁸⁶

Bisogna verificare se questo sentimento abbia lasciato le sue tracce nella descrizione degli ambienti letterari in *Giustino Roncella nato Boggiolo*. In

185 L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, lettera 280709, p. 41.

186 Ivi, lettera 300514, p. 458.

queste righe, cercheremo quindi di realizzare, per quanto possibile, una coerente lettura delle modifiche adoperate dall'autore, per spiegarne il significato ideologico e/o letterario. La problematica non è affatto nuova, e un ottimo contributo per l'interpretazione del rifacimento è costituito da un articolo di Robert Perroud, scritto nel 1977¹⁸⁷. Non possiamo, tuttavia, sottoscrivere tutte le conclusioni di quell'articolo, e crediamo di aver trovato, grazie alla nostra lettura sociologica di *Suo marito*, strumenti analitici diversi e forse più adatti per la comprensione dell'incompleto *Giustino Roncella nato Boggiolo*. Ricordiamo che il nuovo testo non supera i primi cinque capitoli, fino alla quarta parte del capitolo IV, cioè poco più di 150 cartelle dattiloscritte¹⁸⁸. Ciò nonostante, la quantità di testo delle due varianti sembra sufficientemente ricca per tentare un'analisi dell'operazione pirandelliana, poiché quasi tutti gli episodi rilevanti per la descrizione del mondo letterario (l'introduzione dei vari personaggi, il banchetto, gli incontri tra il marito e Dora Barmis) sono concentrati in queste pagine.

Prima di tutto, vogliamo vedere se e come siano stati rifatti i personaggi. Constatiamo che le modifiche sono numerose. Il redattore Attilio Raceni era stato descritto, nel testo Quattrini, in modo estremamente satirico. Nel rifacimento, la presentazione è chiaramente meno polemica. Mettiamo a confronto le due varianti:

Atilio Raceni, da quattro anni direttore della rassegna femminile (non della rassegna femminile *Le Grazie*, femminista) *Le Muse* si svegliò tardi, quella mattina, e di malumore.¹⁸⁹ Da quindici giorni Attilio Raceni, direttore della rassegna femminile *Le Grazie*, scontava con infinite noje, arrabbiate e dispiaceri d'ogni genere una sua gentile idea: [...]¹⁹⁰

Nel testo del 1911, abbiamo poi individuato una lunga descrizione di stampo naturalistico del personaggio, che aveva trovato il suo punto culminante nello starnuto. Nel rifacimento, tutta la digressione è tolta. L'autore ha preferito sostituirla con cinque paragrafi sul giornalismo contemporaneo, che vedremo in un ulteriore momento della nostra analisi. Il resto della descrizione è stato profondamente trasformato. Anche la

187 R. Perroud, *Intorno al personaggio pirandelliano dello scrittore celebre*, in: *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*, Milano, Vita e pensiero, 1993.

188 Conservate nel Museo-biblioteca «Luigi Pirandello» ad Agrigento.

189 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 589.

190 L. Pirandello, *Giustino Roncella nato Boggiolo*, op. cit., p. 1052.

minuziosa descrizione dello stamuto è scomparsa. Tutto il paragrafo è stato snellito:

[...] Ma fin dalla nascita egli era votato alla letteratura femminile, perché sua «mammà», Teresa Raceni Villardi, era stata un'esimia poetessa, e in casa di «mammà» convenivano tante scrittrici, alcune già morte, altre adesso molto anziane, su le cui ginocchia egli quasi quasi poteva dire d'esser cresciuto. E de' loro vezzi, delle loro carezze senza fine gli era rimasta quasi una patina indelebile in tutta la persona. Pareva che quelle lievi e delicate mani feminee, esperte d'ogni segreto, lasciandolo, levigandolo, lo avessero per sempre acconciato e composto in quella sua ambigua beltà artificiale. Si umettava spesso le labbra, s'inclinava sorridente ad ascoltare, si rizzava sul busto, volgeva il capo, si ravviava i capelli, tal quale come una femmina.

Qualche amico burlone gli aveva talvolta allungato le mani al petto, cercando: - Ce l'hai?

Le mammelle: sguajato! E lo aveva fatto arrossire.¹⁹¹

Come si vede, nella nuova versione manca il cattivo scherzo delle mammelle, e anche il termine di paragone che rinvia al mondo degli animali («tal quale una femmina») è stato trasformato in un'osservazione più neutra sul carattere effeminato dell'uomo («...erano più da donna che da uomo»). Ma soprattutto, Pirandello ha completamente cancellato un altro brano, nel quale il Raceni veniva descritto fisicamente:

Aveva oltrepassato da poco i trent'anni Attilio Raceni, e non aveva ancor perduto la svelta adattezza giovanile. Il languor pallido del volto, i baffetti riccioluti, gli occhi a mandorla vellutati, l'ondulato ciuffo corvino, gli davano l'aria d'un trovatore.¹⁹²

In sostanza, la descrizione di Attilio Raceni cambia da due punti di vista. Da una parte, va rilevato il cambiamento stilistico: da un forte naturalismo

191 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 590.

192 L. Pirandello, *Giustino Roncella...*, op. cit., p. 1054.

193 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 591.

nel testo del 1911 - basti pensare alla minuziosa descrizione dello starnuto - passiamo a una descrizione leggera, snellita. D'altra parte, il ritratto è diventato più stereotipato ed evita tratti troppo «fotografici» nel descrivere il redattore. Ci sembra evidente il tentativo di evitare l'impressione del ritratto di una persona reale, anche se questo rischio non sussisteva più, in quanto Giovanni Cena era già morto nel 1916. Ma si tratta forse, più che di dissimulare la «pista» Cena, di non fare neanche nascere il sospetto che si sia voluto fare la «caricatura» di qualcuno, come alcuni critici avevano sospettato all'epoca di *Suo marito*.

Anche l'immagine della giornalista letteraria Dora Barmis è stata modificata. Confrontiamo ancora una volta le due versioni:

[...] Divisa da anni da un marito che nessuno aveva mai conosciuto, bruna agile pieghevole, dagli occhi un po' bistrati, la voce un po' rauca, ella diceva chiaramente con gli sguardi, coi sorrisi, con tutte le mosse del corpo come e quanto conoscesse la vita, i miti del cuore e dei nervi, l'arte di contentare, di svegliare, d'irritare i più raffinati e veementi desideri maschili, che la facevano poi ridere, quando li vedeva fiammeggiar negli occhi di coloro con cui parlava. [...] Attilio Raceni la trovò nel salottino, presso una piccola scrivania di ghisa nichelata, tutta rabeschi, intenta a leggere, con una vestaglia giapponese ampiamente scollata.¹⁹⁴

Divisa da anni da un marito che nessuno aveva mai conosciuto, bruna agile pieghevole, dagli occhi un po' bistrati, la voce un po' rauca, ella diceva chiaramente con gli sguardi, coi sorrisi, con tutte le mosse del corpo come e quanto conoscesse la vita, i miti del cuore e dei nervi, l'arte di svegliare e irritare i più raffinati e veementi desideri maschili. Rideva poi come una pazza, quando li vedeva fiammeggiare in certi occhi. [...] Il Raceni la trovò nel salottino, in una bella vestaglia giapponese ampiamente scollata, presso una piccola scrivania nichelata, intenta a leggere un nuovo romanzo francese.¹⁹⁵

La descrizione è diventata più stereotipata: l'introduzione del «nuovo romanzo francese», ad esempio, è una delle numerose leggere punte polemiche contro la francofilia degli intellettuali italiani, emblemizzati in personaggi come Dora o Attilio. Pare infatti difficile seguire Robert Perroud nell'affermare che «scompaiono anche le manifestazioni di avversione alle mode venute dall'estero, e specialmente quelle di una gallofobia alquanto provinciale, alquanto insistente in *Suo*

194 Ivi, p. 596. (Il grassetto è nostro).

195 L. Pirandello, *Giustino Roncella* ..., op. cit., pp. 1056-1057. (Il grassetto è nostro).

*marito*¹⁹⁶.» Anche nel rifacimento, la presenza di elementi della cultura francese viene a più riprese usata per satirizzare personaggi mondani¹⁹⁷, come qui Dora Barmis. L'aggettivo «pazza», d'altra parte, tende a ridurre la caricatura di un modello di scrittrice d'appendice, che abbiamo individuata nel romanzo del 1911, alla semplice descrizione di un personaggio stravagante e folle, e anche un po' ninfomane¹⁹⁸. A proposito dei riferimenti a mode ed eventi dell'inizio del secolo, occorre ricordare che anche dalla descrizione di Flavia Morlacchi è stato tolto il riferimento polemico alla moda dannunziana di nomi latini, che ci ha consentito di individuare in questo personaggio la caricatura di Flavia Steno. Il nome appare sì nel testo nuovo, ma non viene più contestato da Dora. Riportiamo anche questa modifica:

E allora io v'impongo Flavia Morlacchi,
- disse la Barmis. - Qua, Fla-vi-a
Morlacchi. Mica vero che si chiama
Flavia: Gaetana si chiama, Gaetana!
Questo lo dice il Jacono, via! - sorrise il
Raceni.

Dopo la sgraffiatura. - Sgraffiatura? fece
la Barmis. - ma si sono bastonati, caro
mio! sputati in faccia; sono corse le
guardie...¹⁹⁹

E allora io v'impongo Flavia Morlacchi,
- disse la Barmis. - Qua, Fla-vi-a
Morlacchi. Staranno bene insieme. Il
cane e la gatta.

Speriamo che non tornino a mordersi e a
sgraffiarsi.²⁰⁰

196 R. Perroud, *Imorno al personaggio pirandelliano dello scrittore celebre*, op. cit., p. 391.

197 Basti pensare a quanto aggiunto nella presentazione di Aulio Raceni: «... e più di una volta aveva sospirato per l'amara considerazione che un'idea come la sua ben altra accoglienza avrebbe avuto certamente a Parigi, dove in parte il comune orgoglio nazionale (sia benedetto!) in parte quella più diffusa e sentita cognizione delle cose ordinarie del viver civile, che affievolisce risentimenti e gelosie pur non impedendo la stima particolare che ciascuno in segreto può fare dell'altro, consigliano di non negare onore a chi per giudizio ormai universale se lo sia comunque meritato.» (L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, op. cit., p. 1053).

198 Va interpretata, secondo noi, in questo senso un'altra aggiunta nel testo del rifacimento (da noi messa in grassetto): «Accese la sigaretta, chinandosi e scoprendo tutto il seno attraverso la scollatura, nel protendere il volto verso il fiammifero.» L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, op. cit., p. 1057.

199 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 602. (La parte tolta da noi messa in grassetto).

200 L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, op. cit., p. 1057.

Finora abbiamo visto soprattutto «correzioni» in riferimenti a personaggi e mode d'attualità all'inizio del secolo. Ciò non significa, tuttavia, che le modifiche intraprese siano tutte semplicemente di carattere, per così dire, redazionale, con l'unico scopo di cancellare allusioni non più comprensibili negli anni '30. La lettura attenta delle varianti ci consente al contrario di riconoscere, al di là dell'eliminazione di elementi non più di attualità, l'esistenza di una nuova linea portante nell'impalcatura del rifacimento. Il nuovo testo si presenta come il risultato di un'attenta critica dei mutamenti nella sfera pubblica letteraria intervenuti nei vent'anni trascorsi dalla pubblicazione di *Suo marito*. Pirandello descrive accuratamente il mondo letterario degli anni '20 e '30. Per rendersene conto, basta leggere uno dei nuovi paragrafi del primo capitolo, a proposito di Maurizio Gueli e del suo successo tra i giovani letterati:

Più delle opere, che non avevano mai avuto in verità molti lettori, questo silenzio e la vita appartata e schiva ch'egli conduceva, quasi tutto l'anno relegato nella malinconica villa di Monteporzio presso Roma, gli meritavano, a detta dei maligni, il rispetto anche da parte d'una accolta di giovani letterati, i quali, macerandosi nella nobilissima ambizione di far cose grandi e comunque nuove che reggessero al paragone delle antiche nostre, o moderne straniere secondo un loro gusto particolare, o preferivano non far niente, o se qualche cosa intanto facevano, piccola, a modo d'assaggio o di studio, per l'animo stesso con cui la facevano, dovevano dar loro ambascie crudelissime d'insoddisfazione, delle quali s'alleviavano e sfogavano tramutandole in un superiore disdegno contro chiunque s'arrischiava a fare quanto poteva, senz'affanno, non solo, ma anzi con allegra spensieratezza.²⁰¹

Sarebbe difficile fare un ritratto più condensato e nello stesso tempo più preciso del clima letterario degli anni '30. Vediamo i fattori che il testo menziona. Prima di tutto, lo stile di vita solitario del Gueli, «quasi relegato» rispetto alla vita letteraria nazionale, ma anche la simpatia di cui egli gode presso i giovani letterati. A questo proposito, viene in mente un'intervista di Ennio Flaiano, che ha ricordato così il clima intellettuale sotto il fascismo, e in particolare l'influenza di Cardarelli:

Disposti a parlare con noi c'erano Cardarelli, pochi pittori, Maccari ed altri che non ricordo. Tutti se ne stavano al caffè dove era possibile raggiungerli. Gli altri erano professori o professionisti. Da questa gente imparammo il disprezzo per le forme e per i modi di vita più ridicoli. Cardarelli si vantava di non aver mai accettato un invito a pranzo. Non andare a cena a casa d'altri era l'unico modo per combattere il dannunzianesimo allora fortissimo in Italia. Di fronte a chi realizzava la vita da eroe, tra le ricchezze, le donne, gli amori, i cavalieri e la politica, lo scrittore si ritirava su

201 L. Pirandello, *Giustino Roncella* ..., op. cit., p. 1053-1054.

posizioni filologiche e morali. Nessuna delle due posizioni poi si realizzava nella realtà perché nella realtà c'era il fascismo.²⁰²

Ma al di là della descrizione del clima culturale, emblemizzato nel personaggio dello scrittore ritirato e ammirato dai giovani, Pirandello si rivela anche un attento osservatore dei gusti letterari di questi ultimi. Si noti, nella citazione su Maurizio Guefi, l'allusione al loro entusiasmo per le cose «moderne straniere secondo un loro gusto particolare». Sappiamo infatti dell'interesse di autori come Pavese per la narrativa americana, sin dagli anni '20²⁰³, che porterà, negli anni '30, alla grande stagione delle traduzioni dall'inglese e ad eventi editoriali come l'antologia *Americana*²⁰⁴, curata da Vittorini²⁰⁵. Quanto all'altra allusione, quella al gusto per le cose «antiche nostre», il riferimento al classicismo degli autori della «Ronda» sembra ovvio. Come si vede, il nuovo paragrafo non è un prodotto di finzione, bensì un preciso resoconto di come stavano le cose.

Bisogna ora verificare se il rifacimento vada al di là dell'aggiunta di questo brano, e se nelle descrizioni degli ambienti letterari siano state eseguite, in maniera più o meno sistematica, le «correzioni» necessarie per un adattamento del testo alla realtà degli anni '20 e '30. Abbiamo visto che è proprio di quel periodo un profondo mutamento del profilo professionale dei giornalisti, con la nascita di un nuovo tipo di critico letterario di mestiere. Nella nuova versione, questi cambiamenti si ripercuotono sin dalle prime pagine. La presentazione di Raceni e del suo progetto di banchetto si trova notevolmente aumentata da cinque lunghi paragrafi sul potere dei giovani giornalisti, a scapito di alcune parti piuttosto cattive

202 E. Flaiano, *L'italiano non ride*, intervista con Gianni Rosati, in: «Il Mondo», 14 aprile 1972; ora in: *Opere*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, pp. 1201-1202.

203 Pavese, che sin dal 1930 era un traduttore molto richiesto, diventò presto un consigliere letterario indispensabile in materia di letterature straniere per editori come Bompiani, Einaudi e Mondadori. Molte informazioni su questi aspetti della sua attività e sul suo interesse per la narrativa americana sin dalla metà degli anni '20, si trovano nelle *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966.

204 *Americana. Raccolta di narratori*, a cura di E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1941.

205 Del ruolo di Vittorini, che sin dalla metà degli anni '30 promuoveva traduzioni, letture e recensioni nella sua attività di lettore della casa editrice Bompiani, ci si può fare un'idea a partire dai suoi carteggi con Corrado Alvaro, Cesare Pavese, Enrico Falqui, Valentino Bompiani e molti altri: *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

nella descrizione del direttore della rivista femminile. Si sposta così l'equilibrio all'interno dell'introduzione verso una più forte presenza del ritratto del mondo letterario. Tra quei cinque paragrafi, ve n'è uno che descrive la nuova situazione della stampa:

Partendo l'invito da una rassegna come la sua, la quale, più che a una qualche reputazione letteraria, aspirava a essere considerata organo della mondanità intellettuale romana, e mirando quell'invito nella sua intenzione non tanto a rendere onore alla scrittrice quanto a mostrar viva la rassegna con un atto di pura cortesia fuori d'ogni competizione letteraria, non s'aspettava da parte dei letterati colleghi della Roncella, dei critici più autorevoli della letteratura contemporanea nei grandi giornali quotidiani e, in genere, degli amici giornalisti, tanti tentennamenti e 'ma' e 'se' e 'forse', ombrosità, riserve, anche recisi e sgarbati rifiuti, che gli avevano rappresentato la letteratura militante in Italia come una meschina pettegola farmacia di villaggio: [...] ²⁰⁶

La critica della «letteratura militante» non fa che rendere più esplicito un atteggiamento negativo nei confronti di quest'ultima e più in genere del mondo letterario che era sempre stato quello di Pirandello. Ricordiamo che già nel lontano 1911, in seguito ai problemi avuti dopo la pubblicazione di *Suo marito*, egli aveva parlato, in una lettera all'amico Ugo Ojetti, di «questo sporco e meschino cortile di pettegolezzi che è il nostro odierno mondo letterario ²⁰⁷». Ma quel che è diverso rispetto alla versione di allora, è la descrizione del nuovo tipo di giornalista. Ecco gli ultimi due dei cinque paragrafi introdotti nella descrizione di Attilio Raceni:

Il guaio per il Raceni era questo: che alcuni di tali giovani (non più tanto giovani) degnissimi certo di considerazione ma troppo difficoltesi, in luogo di combattere le loro battaglie in private rassegnine da leggersi tra di loro, erano riusciti da qualche tempo a trovar posto nei maggiori fogli politici quotidiani d'Italia, i quali, santo cielo, non si rivolgevano solamente ai pochi letterati di professione ma a ogni specie di lettori: e di là seminavano il discredito sulla grama letteratura italiana contemporanea, che in fondo, se di più non sapeva, pur quanto poteva dare, dava.

Ora il marito della Roncella gli s'era tanto raccomandato perché a quella «fratema àgape letteraria», com'egli bellamente l'aveva chiamata nell'ultimo fascicolo de *Le Grazie*, tutti i quotidiani più in vista fossero rappresentati dai loro redattori letterari; e, proprio da costoro, aveva avuto i rifiuti più recisi e sdegnosi. Ma sperava ancora d'indurre a venire altri redattori di quegli stessi giornali, di più facile contentatura. [...] ²⁰⁸

Queste affermazioni sono, se si guarda bene, di grande attualità nel contesto degli anni '30. Effettivamente, nelle redazioni dei quotidiani

206 L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, op. cit., p. 1053.

207 Lettera del 3 agosto 1911, in: L. Pirandello, *Carteggi inediti*, op. cit., p. 62.

208 L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, op. cit., p. 1054.

esistevano delle «cordate» di letterati, come riferisce lo scrittore e giornalista Arnaldo Frateili:

Intanto il fascismo era salito al potere, e nei primi tempi del regime si notò un certo risveglio nella vita letteraria romana, conforme al proverbio riferito ai tempi di novità che scopa nuova scopa bene. Essendo uso che i letterati, conforme all'altro proverbio che «carmina non dant panem», s'appoggino per vivere a un giornale, questo risveglio ebbe le sue manifestazioni più sensibili nelle redazioni dei quotidiani: particolarmente dell'*Idea Nazionale*, del *Corriere Italiano* e del *Mondo*. [...] ²⁰⁹

Nello stesso senso possiamo interpretare una delle più significative omissioni rispetto al testo del 1911, e cioè quella dei brani in cui l'autore aveva ironizzato sulla collaborazione gratuita alle riviste di letteratura ²¹⁰. Per quanto riguarda i giovani giornalisti, di cui il Pirandello aveva già dato una cattiva caricatura in *Suo marito*, dobbiamo sottolineare che alla descrizione di Casimiro Luna e Riccardo Betti sono state aggiunte alcune parole (da noi messe in grassetto):

Appartenevano al fior fiore del giornalismo, tra diplomatico e mondano, genere particolare, e non avrebbero mai degnato della loro presenza quella riunione di letterati. ²¹¹

Solo la presenza di personaggi «tra il diplomatico e il mondano» (la marchesa Lampugnani in particolare) ha motivato la presenza al banchetto di questi giovani professionisti dell'informazione, che non sono più i

209 A. Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, Milano, Bompiani, 1963, p. 15.

210 «[...] come nulla pareva costasse lo scrivere alle numerosissime collaboratrici, se non ne avevano avuto mai alcuna remunerazione.» (L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 5). «Tra questi giovani, più o meno chiamati, aspiranti alla gloria, collaboratori non retribuiti degli innumerevoli giornali letterari della penisola, eran tre fanciulle, evidentemente studentesse di lettere.» (Ivi, p. 609; in *Giustino Roncella...* tolta la parte da noi messa in grassetto). Anche a proposito di queste modifiche non possiamo seguire R. Perroud, *Intorno al personaggio pirandelliano dello scrittore celebre*, op. cit., nell'affermare che «scompaiono le frecciate contro il femminismo». Non è cambiata la posizione ideologica del nostro sul femminismo (che c'entra poco con queste battute), bensì la realtà delle riviste e rivistine per signore e signorine, fatte da collaboratrici volontarie e scrittrici d'appendice, alle quali si era sostituita un'industria culturale molto più professionale ed efficace.

211 L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, op. cit. p. 1063. Nella versione Quattrini, la frase era stata: «Essi appartenevano a un altro clima intellettuale, al fior fiore del giornalismo; non avrebbero mai degnato della loro presenza quella riunione di letterati.» (L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit., p. 608).

giornalisti polivalenti dell'inizio del secolo, ma si occupano di un «genere particolare» di giornalismo. Anche il loro disprezzo per i letterati sembra riflettere atteggiamenti diffusi tra i redattori delle redazioni politiche, che non avevano niente in comune con quelli delle rubriche letterarie. Citiamo ancora una volta Frateili:

[...] Il gruppo del *Corriere Italiano* era apolitico, e snobbato dai politici del giornale che ci chiamavano i «frescacciari della terza pagina». Il gruppo del *Corriere Italiano*, formato in gran parte di scettici e di indifferenti come Baldini, Barilli, Giovannetti, Savinio, prendeva una tintarella fascista dalla presenza di Soffici. Nel gruppo del *Mondo*, che contava scrittori e critici decisamente liberali come Alvaro e Tilgher, spirava aria di fronda. Così la vita dei tre gruppi fu stroncata dalle conseguenze del delitto Mattcottii: quelli del *Corriere Italiano* e del *Mondo* si sciolsero per ragioni opposte; quello dell'*Idea Nazionale* dovette cambiare nome quando alla fine del 1925 fu trasferito d'autorità nei locali della vecchia *Tribuna*.²¹²

Forse è stata l'esistenza, nelle redazioni, di un tipo di letterato pieno di disprezzo per la moderna industria culturale in cui era pure integrato, ad ispirare un'altra battuta giornalistica, aggiunta nel capitolo V del nuovo testo:

L'immagine della scimmia sull'elefante sorse spontanea nelle redazioni dei giornali di Roma alla notizia dei rinnovati trionfi de *L'isola nuova* nelle altre città; seppure non fu portata da qualche giornalista di Milano o di Bologna o di Torino che riferiva l'impressione che avevano avuto tutti in quelle città, alla vista di quell'ometto che si dava l'aria di guidare il colossale successo di quel dramma della moglie.²¹³

Qualunque sia la portata di questa battuta, essa traduce ancora una volta l'insistenza del rifacimento sull'eccessivo potere delle redazioni della stampa quotidiana. Come abbiamo visto, Pirandello si mostrava particolarmente insofferente nei loro confronti.

Possiamo ora passare all'esame del mutamento forse più difficile da spiegare: il cambiamento di nome della rivista del Raceni: la «rivista femminile (non femminista) *Le Muse*» diventa la «rassegna femminile *Le Grazie*». Sottolineiamo innanzitutto che l'aspra satira contro una forma di

212 A. Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, op. cit., p. 15. Le affermazioni di Frateili sulle posizioni ideologiche dell'uno o dell'altro gruppo, di parte e scritte negli anni '60, in un clima di completa negazione del coinvolgimento degli intellettuali nelle vicende del fascismo, vanno prese con le dovute riserve. Ciò non toglie che esse siano un ritratto abbastanza fedele del tipo di collaborazione giornalistica che prevalse negli anni '20 e '30.

213 L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, p. 1115.

letteratura «femminile (non femminista)», che è, a nostro avviso, uno degli elementi più pungenti nel testo Quattrini, viene tolto. Potrebbe trattarsi evidentemente di un semplice adattamento alla mutata realtà, visto che né la satira su questo tipo di letteratura femminile, né la pesante allusione alla *liaison* tra Giovanni Cena (morto nel 1916) e Sibilla Aleramo erano più comprensibili per il lettore degli anni '30. Tale ipotesi lascia però alcune perplessità: innanzitutto, essa non riesce a spiegare il cambiamento da «Le Muse» a «Le Grazie». A proposito di questo nome, va segnalato un fatto che è forse soltanto una coincidenza: Pirandello aveva collaborato, nel 1897, ad una rivista letteraria siciliana che si chiamava, appunto, «Le Grazie»²¹⁴. Non si trattava di un periodico femminile, ma di un tentativo ambizioso di creare una pubblicazione di cultura di alto livello in una città come Catania che era sì tra i più importanti centri letterari del paese, ma pur tuttavia una città di provincia²¹⁵. Tra i collaboratori si trovavano Ugo Fleres, Lucio D'Ambra, Luigi Capuana, Diego Angeli, Mario Rapisardi, e molti altri letterati italiani di primo piano. Ciò nonostante, il tentativo fallì e fu ripreso soltanto due anni dopo, per concludersi definitivamente nel 1901. Proprio i nomi dei collaboratori potrebbero indicare un'altra pista:

- 214 «Le Grazie, Rassegna quindicinale di Lettere ed arti», anno I, 1897, Catania; da gennaio a dicembre 1897. (Direttore-proprietario A. Balsamo-Gatti); poi: «Le Grazie, Rivista mensile di lettere, scienze ed arti (nuova serie)», anno II, Catania, settembre 1899 - settembre 1901. Su questa collaborazione del nostro, vedi G. Finocchiaro Chimiri, *Pirandello, un'idea del romanzo*, in: *Il romanzo di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Palermo, Palumbo, 1976. (Della stessa autrice: *Una rivista letteraria nella Sicilia dell'ultimo '800: Le Grazie*, Acireale, Accademia di scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei Dafnici, 1978). Per dare un'idea del profilo della rivista, riportiamo l'articolo introduttivo al numero 1, del 10 gennaio 1897: «L'opera che oggi iniziamo non è agevole. Una rassegna di lettere ed arti in una stagione che a queste cose volge poco propizia, in una regione lontana dalle massime sedi dei letterati e degli artisti, ha troppi ostacoli da vincere per potere, non diciamo prosperare, ma vivere. Pure noi vogliamo tentarla perché, se molte cose ci contrariano, sentiamo di possedere una gran forza: l'amore di questa nostra Letteratura tanto mal giudicata quando non è ignorata del tutto. Noi vogliamo prendere posto accanto a quei valorosi che onoratamente lavorarono per essa, e se pur siamo lontani dai luoghi dove s'accentra la vita del pensiero, l'aligera idea non conosce confini. Tanto saremo orgogliosi di ottenere il concorso dei Maestri quanto d'eccitare i giovani d'ingegno ai nobili esercizi della poesia, della novella e della critica. Mettiamo l'opera nostra sotto l'auspicio delle figlie di Venere, delle Cariti immortali, perché la soccorrano della loro dolcezza, / e da voi solo / né dar premio potreste altro più bello, / sol da voi chiederem, Grazie, un sorriso.»
- 215 Vedi i nostri capitoli su Catania.

quella della nostalgia degli ambienti letterari dell'inizio del secolo, che abbiamo visto nella produzione dei suoi coetanei. Contro tale interpretazione parlano tuttavia due argomenti. Prima di tutto, non abbiamo trovato, in *Giustino Roncella nato Boggiolo*, altre tracce di questo tipo di nostalgia. Inoltre, Pirandello aveva vissuto la stagione letteraria dell'inizio del secolo a Roma, e non a Catania. Non possiamo e non vogliamo dunque affermare con certezza che la scelta del nome sia davvero motivata dal ricordo di questa esperienza giovanile catanese, tanto più che il profilo di essa non corrisponde ai tratti generici di una rivista mondana che caratterizzano la «nuova» rivista in *Giustino Roncella nato Boggiolo*²¹⁶. Le ragioni di questo cambiamento rimangono problematiche.

Pirandello ha dunque percepito molto attentamente le trasformazioni della sfera pubblica durante gli anni '20 e '30, e tentato di tenerne conto nella sua satira sul mondo letterario. In questa prospettiva, è d'obbligo rilevare che il suggerimento del Raceni di organizzare il banchetto nel Caffè di Roma è semplicemente tolto dal testo rifatto, e non sostituito con il nome di un altro locale ancora esistente negli anni '30. Alla luce di quanto abbiamo detto sulla chiusura dei caffè letterari negli anni del fascismo, è evidente che anche questa operazione non fa che rispecchiare i cambiamenti nella sfera pubblica. Ancora più significativa è però una leggera modifica nella già citata riflessione del professore di archeologia sui letterati riuniti nel Castello di Costantino. Come abbiamo osservato, il brano riporta un'idea molto diffusa sullo scarso peso culturale degli ambienti intellettuali della capitale. Il personaggio evoca anche i loro luoghi di ritrovo:

«Che sapevano di Roma tutti costoro? Tre o quattro frasucce retoriche. Che visione ne avevano? Il Corso, il Pincio, i caffè, i salotti, i teatri, le redazioni dei giornali...»²¹⁷

Nel testo rifatto, Pirandello ha modificato l'elenco dei ritrovi dei letterati:

[...] Che visione ne avevano? Il Corso, il Pincio, i caffè, i salotti dei palazzi o i saloni dei grandi alberghi, le sale da tè, le redazioni dei giornali. [...]»²¹⁸

216 «Partendo l'invito da una rassegna come la sua, la qualc. più che a una qualche reputazione letteraria, aspirava a essere considerata organo della mondanità intellettuale romana, [...]» L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, op. cit., p. 1053.

217 L. Pirandello, *Suo marito*, op. cit, p. 609. (Il grassetto è nostro).

218 L. Pirandello, *Giustino Roncella ...*, op. cit., p. 1063. (Il grassetto è nostro).

Anche in questa modifica si riflettono i cambiamenti della sfera pubblica letteraria che abbiamo evidenziato. Ai salotti (che sono diventati «salotti dei palazzi») si sono aggiunti i saloni dei grandi alberghi di lusso, ai caffè le sale da tè: la sfera letteraria e mondana è diventata sfera mondana *tout court*. D'altra parte sono scomparsi i teatri, come se questi non fossero più luoghi di discussione pubblica. Alla luce di quanto abbiamo detto sulla diffidenza del nostro nei confronti della critica teatrale, questa piccola omissione sembra una freccia particolarmente velenosa.

Riassumendo, che dire della riscrittura di *Suo marito*? Prima di tutto, notiamo come Pirandello non coltivi, in questo testo, le nostalgie dei suoi coetanei sugli ambienti letterari dell'inizio del secolo. Invece di rimpiangere nostalgicamente ambienti che non ci sono più, il nostro ne aggiorna il ritratto, tenendo conto dei mutamenti nella società, ma lasciando intatto l'impianto di una spietata presentazione della critica e dei critici. Robert Perroud, nel suo citato articolo, ha proposto un'ipotesi su questo rifacimento:

In questo campo, la novità più rilevante di *Giustino Roncella nato Boggiolo* rispetto a *Suo marito* s'incontra nelle prime pagine della nuova stesura, dove l'autore sposta notevolmente il centro dell'interesse all'interno dell'ambiente extra-familiare che circonda la Roncella e il Gueli. Il cambiamento di denominazione della rivista che organizza il banchetto in onore di Silvia («Le Muse» in *Suo marito*, «Le Grazie» in *Giustino Roncella nato Boggiolo*) illustra questo slittamento, da un gruppo di scrittrici dilettanti, scrittori giovani, critici, giornalisti, con qualche pizzico di mondanità, verso un ambiente più vasto nel quale l'elemento mondano occupa un posto più importante: [...] Lo stato in cui è rimasto il rimaneggiamento non permette di giudicare fino a che punto Pirandello aveva in mente di spingere lo spostamento: [...]²¹

Abbiamo potuto definire meglio, in queste pagine, quello che Perroud chiama uno «spostamento all'interno dell'ambiente extra-familiare che circonda la Roncella e il Gueli». Lo spostamento dell'asse portante del nuovo testo non va soltanto «verso un ambiente più vasto nel quale l'elemento mondano occupa un posto più importante», anche se questo aspetto è senz'altro presente. Possiamo anche intravedere una chiara tendenza all'adattamento del testo Quattrini alla mutata realtà, come se Pirandello avesse voluto ribadire la dimensione sociologica del romanzo che la critica e il pubblico di vent'anni prima non avevano voluto capire o accettare: la satira sul mondo letterario, sui salotti, sui critici, sulla società

219 R. Perroud, *Intorno al personaggio pirandelliano della scrittore celebre*, op. cit., p. 386.

mondana. Con questo risultato della nostra analisi possiamo cercare di dare una risposta più concreta alla domanda, posta dal critico francese, su fin dove Pirandello avrebbe spinto la trasformazione degli ambienti letterari in ambienti mondani. Crediamo di poter legittimamente ipotizzare che egli avrebbe compiuto, nelle altre parti del nuovo testo, lo stesso tipo di operazione: non si sarebbe cioè accontentato di eliminare dalle descrizioni ciò che avrebbe consentito di riconoscere personaggi, o le allusioni a mode dannunziane e altre raffinatezze ormai poco attuali. Piuttosto, avrebbe trasformato periodici del vecchio stile in una stampa di professionisti, agguerriti e spietati ancor più che nel testo Quattrini, e avrebbe sostituito a un tipo di ambienti letterari tradizionali una sfera mondana. In quest'ultima, i letterati sarebbero stati delle comparse, ammesse soltanto per svolgervi un lavoro preciso, fosse di giornalista, di drammaturgo, o altro ancora. Sarebbe immaginabile, ma qui siamo evidentemente nel campo della pura speculazione, che l'autore avrebbe introdotto trattative del marito affarista con una compagnia cinematografica, visto che egli stesso aveva iniziato a sognare del cinema in quegli anni²²⁰. Il drammatico conflitto tra Silvia e il mondo esterno sarebbe diventato ancora più acuto, e il testo ancora più esplosivo di quello del 1911. Forse sarebbe anche diventato un romanzo di successo. Ma con queste ipotesi andiamo al di là di quanto è concesso alla critica letteraria.

220 L'interesse di Pirandello per il cinema risale certamente molto lontano, come è stato indicato da Francesco Callari (*Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991), e basti pensare al romanzo *Si gira!* del 1916, poi diventato *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, per capire quanto fosse precoce questo interesse. Ma esso sembra diventare una fissazione proprio alla fine degli anni '20, cioè nel periodo probabile della riscrittura. In data 26 settembre 1928, Pirandello scrive a Marta Abba: «Io non penso, in questo momento, che a scenari da comporre per la cinematografia. Ne ho già pensati sette, tutti per disteso, quasi quadro per quadro, e suddivisi in quattro e cinque parti. Anche *L'esclusa*, non dubitare. Interessantissimi tutti, pieni di movimento, di trovate e d'intensissima drammaticità. Bisogna che riescano a meraviglia; e la fortuna è fatta.» (L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, op. cit., lettera 280926, p. 57). Un anno dopo, il nostro pubblicherà sul «Corriere della Sera» il suo celebre articolo sulle prospettive del cinema. Vedi su quest'ultimo N. Lodato, «Se il film parlante abolirà il teatro», in: *Il cinema e Pirandello* [atti di convegno], a cura di Maria Antonietta Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Un romanzo tardivo degli anni '40: *Incontri di uomini e di angeli*

3.1. Dimensione autobiografica e implicazioni intertestuali

L'ultimo romanzo di Pier Maria Rosso di San Secondo²²¹, uscito nel 1946 presso la casa editrice Garzanti, si riferisce esplicitamente alla realtà della Roma di inizio secolo²²², di cui l'autore aveva avuto un'esperienza immediata e molto profonda. Rosso aveva conosciuto gli ambienti letterari della capitale sin dal 1905, ed era stato, tra l'altro, amico di Pirandello e di Ugo Fleres.

La storia di incontri tra «uomini» (leggasi scrittori) e «angeli» (leggasi belle donne) è raccontata in poche parole. Dopo la morte dell'amata moglie e madre, il professor Giacomo Mesoni e suo figlio Vittorio, giovane poeta e erudito, decidono di trasferirsi dalla natia Sicilia a Roma. Nella capitale, Vittorio incontra prima un vecchio amico nella persona del romanziere e critico Nicola Raspigli, con il suo curioso *factotum* e agente letterario Filiberto Cenzi, poi, tramite Raspigli, il suo angelo: la bella Valeria Bellaria, figlia di un ricco funzionario del ministero delle finanze. Su questa trama tanto semplice quanto romantica (il libro si chiuderà con la morte di Valeria) sono intrecciati tutti gli altri episodi del testo: l'incontro tra Nicola Raspigli e la domestica dei Mesoni, Letizia (i due finiranno per sposarsi), ma anche la vita di un cenacolo di scrittori già più affermati e maturi, amici del padre di Valeria. A questo sodalizio si contrappongono i rumorosi letterati della Terza saletta del Caffè Aragno. Un altro intreccio parallelo è costituito dall'espansione del giovane editore Aurelio Bodrini, vero e proprio padrone dei «suoi» scrittori e facitore di carriere letterarie, il

221 P. Rosso di San Secondo, *Incontri di uomini e di angeli*, Milano, Garzanti, 1946. Citiamo dall'edizione a cura di Giuseppe Savoca, Caltanissetta, Sciascia ed., 1993 («Le opere narrative di Rosso di San Secondo»).

222 «Si era soliti dire che a Roma non facesse freddo ed a quel tempo, prima del 1910, poche case erano convenientemente riscaldate.» (P. Rosso di San Secondo, *Incontri di uomini e di angeli*, op. cit., p. 19). Un altro indizio ci viene dato dal ruolo del Caffè Aragno, la cui stagione finisce, come abbiamo visto, con la prima guerra mondiale: «Rinomata era allora la 'terza saletta' di questo caffè e di essa nei circoli intellettuali di tutta Italia si parlava come d'una specie d'Olimpo.» (Ivi, p. 27).

quale si assicurerà i servizi di Filiberto Cenzi e diventerà l'interlocutore privilegiato degli scrittori semplici e operosi di cui il romanzo fa l'elogio.

Cercheremo, in questo capitolo, di analizzare la rappresentazione del mondo letterario in *Incontri di uomini e di angeli*, tenendo conto sia della dimensione autobiografica, sia del modo in cui vengono rappresentati tali ambienti. Inoltre, bisognerà discutere la posizione del testo sia nell'ambito della narrativa sulla sfera pubblica letteraria, sia nel contesto dell'opera di Rosso di San Secondo.

La dimensione autobiografica del romanzo salta agli occhi sin dai primi capitoli, che ci presentano un cenacolo di scrittori in cui si riconoscono facilmente Luigi Pirandello e i suoi amici:

La domenica, invece, il padre, comm. Agostino Bellaria, pezzo grosso, direttore generale al Ministero delle Finanze, che ama la letteratura, riceve Giustino Faggioli, che sta nella stessa casa, al piano di sotto, Ugo Lares e Luigi Parcelli, tutti e tre scrittori come sai. Dicono che fanno la domenica dei calzolari. Si mettono là, e giocano a carte. In fondo, godono anch'essi le mie simpatie: niente arie, e tutta la settimana lavorano sodo, come i calzolari.²²³

Il brano è una descrizione del sodalizio che si riuniva o nel caffè Bussi o a casa di Ugo Fleres²²⁴. Il fatto sarebbe banale se l'evocazione di quel cenacolo non contenesse, nascosti sotto la finzione del racconto, riflessioni e giudizi riguardanti il mondo letterario dell'inizio del '900. Per accorgersene, basta proseguire nel brano appena citato:

[...] Del resto, Giustino Faggioli, che ha pubblicato or ora un romanzo, ha pagine d'una freschezza e d'una verità insolite; ed anche Luigi Parcelli pubblica novelle d'un umorismo amaro personalissimo: uno che conosce davvero il cuore degli uomini. Il Lares non conclude mai, ma è vivissimo sempre appunto perché non conclude. Alle volte, se scrive di critica letteraria come d'arte, è davvero brillante. Ma per la vita, gl'importa poco. È professore in un istituto privato e pareggiato, femminile, e le allieve lo adorano. Luigi Parcelli lo stesso, professore anche lui. Giustino Faggioli, invece, ha uno stipendio come critico e collabora a diversi giornali. Uomini sui cinquant'anni, e il Faggioli forse verso i sessanta.²²⁵

223 P. Rosso di San Secondo, *Incontri di uomini e di angeli*, op. cit., p. 43.

224 T. Gnoli, «Un cenacolo: Fleres, Pirandello e Ci.», in: «Leonardo», marzo 1935; ora in: A. Barbina (a cura di), *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, op. cit. Lo stesso Pirandello scriverà, parecchi anni dopo, nella *Lettera autobiografica* a Filippo Surico (in: «Le Lettere», 15 ott. 1924): «Vivo a Roma quanto più posso ritirato; non esco che per poche ore soltanto sul far della sera, per fare un po' di moto, e m'accompagno, se mi capita, con qualche amico: Giustino Ferri o Ugo Fleres.»

225 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 43.

La descrizione dei personaggi è precisa fin nei particolari insignificanti, dall'età alla situazione professionale non solo del Parcelli/Pirandello, ma pure degli altri due: in Giustino Faggioli, scrittore che sta per pubblicare un romanzo *Donna che passa*, si riconosce senza dubbio Giustino Ferri, con il suo ultimo romanzo *La Camminante*, che fu anche l'ultimo suo successo²²⁶, e nel terzo è stato raffigurato Ugo Fleres, come Pirandello professore al Magistero femminile²²⁷, che aveva effettivamente edito il suo ultimo importante libro, il romanzo *L'anello*, nel 1898, e poi quasi cessato di pubblicare²²⁸. Al di là di questi particolari anagrafici, l'evocazione degli scrittori veicola anche, attraverso citazioni sparse qua e là nel testo, una certa ideologia letteraria. A proposito del Lares/Fleres che «non conclude, ma è vivissimo sempre appunto perché non conclude», dobbiamo ribadire quanto l'immagine che viene offerta corrisponda a quella dell'artista che vive solo per le sue idee e per la sua arte, che abbiamo già incontrata nei ricordi di Lucio D'Ambra. D'altro canto, bisogna tener presente che il tema

226 I parallelismi sono evidenti: quando l'agente letterario Filiberto Cenzi vuole pubblicare il romanzo del Faggioli, questi non può accettare, perché è legato da un ferreo contratto al suo datore di lavoro, una rivista letteraria. (P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 132). *La Camminante* fu infatti pubblicato dalla «Nuova antologia», nella quale Ferri scriveva cronache letterarie. (G. Ferri, *La Camminante*, Roma, «Nuova antologia», 1908). Il libro fu recensito da Pirandello sulla «Gazzetta del popolo» del 17 gennaio 1909, e questa recensione è molto interessante per il nostro studio: «... Ebbene, *La Camminante* non ha quasi favola, o ne ha una che si può riassumere in due righe, e meglio sarebbe in due versi, poiché è veramente piena di poesia: una donna che passa, ignota, avvolta nel mistero, attraverso la vita d'un uomo scontento di sé, sorpreso nel suo Iriste tramonto smanioso, nella segregazione d'una villa quieta, in provincia, custodita e governata con dolce e fermo impero da una sorella rimasta nubile, tutta dedicata a lui e a ricostituire con l'ordine e col senno il prestigio della sua casa antica...» (L. Pirandello, *La camminante di Giustino Ferri*, ora in: *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1941, vol. VI, *Saggi, poesie e scritti vari*, p. 958; il grassetto è nostro). Per il titolo fittizio del romanzo nel suo testo, Rosso si è visibilmente ispirato alla recensione di Pirandello, come se egli volesse, attraverso la citazione, ricordare i rapporti affettuosi tra i due scrittori.

227 I personaggi menzionati erano effettivamente anche legati al Magistero femminile di Roma: nel 1913, lo scrittore agrigentino si fece supplire sulla cattedra prima da Ugo Fleres, poi da Giustino Ferri, fino all'improvvisa morte di quest'ultimo. Vedi S. Comes, *Scrittori in cattedra*, Firenze, Olschky ed., 1976, pp. 144-145.

228 Pirandello aveva recensito questo testo nel «Don Chisciotte di Roma». L. Pirandello, *Per L'Anello di Ugo Fleres*, in: «Don Chisciotte», 30 ott. 1898; ora ripubblicato in: P. Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana*, op. cit., pp. 143-147.

del «non conclude» è pirandelliano in senso molto più generico: nel 1909, l'agrigentino aveva pubblicato sulle colonne del giornale «La preparazione» un articolo intitolato appunto *Non conclude*. In questo contributo, egli sottolinea la vanità di ogni sforzo umano e si fa campione di una serena visione della vita che deriva dall'umorismo di Shakespeare o di Sterne:

Amo invece ed ammiro le anime sconclusionate, irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma determinata.²²⁹

La stessa coerenza nella rappresentazione letteraria si verifica anche a proposito del Faggioli/Ferri²³⁰. La descrizione dello scrittore è piena di simpatie, che erano state anche quelle degli amici dell'epoca.²³¹

[...] Giustino Faggioli. Sono sicuro che, a quest'ora, in veste da camera, con le gambe avvolte in una coperta, smozzicando il suo sigaro, se ne sta a scrivere, e, di tanto in tanto, inarca le ciglia, sgrana i suoi occhietti chiari, e si gratta la barbetta rada e rossiccia. È un tipo, bisogna che tu lo conosca di persona. E allora t'accorgi che dentro c'è un poeta. Vive con la sorella, vecchia zirella, e non esce se non per andare alla rivista a consegnare la critica settimanale o a ricever le bozze. Lì si trattiene, perché c'è Giovanni Lena, con il quale s'intende perfettamente. Giovanni Lena, come sai, è un vero poeta: sempre con le scarpe grosse di contadino e la cravatta a fiocco, barbetta

229 L. Pirandello, *Non conclude*, in: «La preparazione», a. 1, n. 82, 17-18 agosto 1909. *Non conclude* era anche il titolo, poi soppresso, di un capitolo de *I vecchi e i giovani*, ed è il titolo dell'ultimo capitolo di *Uno, nessuno e centomila*. (Vedi G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo*, op. cit., pp. 58-62). Lo scrittore stesso sapeva dunque di usare una formula che percorre l'opera del conterraneo come un filo conduttore.

230 Per la creazione del nome di Luigi Parcelli, Rosso si è forse ricordato di un altro importante letterato di quegli anni, Luigi Bertelli. (Vedi *supra*, p. 98, e la relativa nota nell'*Appendice*).

231 Vedi a questo proposito la necrologia di Ugo Fleres, *Giustino L. Ferri*, in: «Nuova antologia», 1 agosto 1913, fasc. 999, pp. 397-409. Sui rapporti tra Ferri e gli altri scrittori del cenacolo pirandelliano vedi Idem, *La banda Bussi (Giustino Ferri e compagni)*, in: «Roma», gennaio 1926, pp. 26-37, ripubblicato in: A. Barbina (a cura di), *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, op. cit. (Nel 1909, Rosso frequentava a Roma Pirandello e Fleres, e conosceva sicuramente anche Ferri.) La più bella testimonianza sulla faticosa e modesta vita dello scrittore si trova in: L. D'Ambra, *Trent'anni di vita letteraria*, op. cit., vol. II: *Viaggio a furia di remi*, pp. 387-389.

anche lui, ma nera. Ce ne vuole, per tirargli una parola di bocca. Se le tirano a vicenda lui e Giustino Faggioli!²³²

Il redattore che qui viene descritto in maniera così amichevole è evidentemente Giovanni Cena²³³, al quale Ferri era legato da una lunga e sincera amicizia²³⁴. La sua apparizione in quanto personaggio è un primo indizio che ci porta verso una valutazione ideologica di *Incontri di uomini e di angeli*. È incontestabile che la descrizione veicola, rispetto a *Suo marito*, una diversa visione del mondo letterario romano di inizio secolo: mentre il romanzo di Pirandello ci fornisce, nella figura di Attilio Raceni, una brutta e alquanto cattiva caricatura di Cena, qui la sua immagine è quella di un bravo e solido lavoratore. L'uso diverso che si fa dello stesso personaggio referenziale indica un minor grado di distacco dalla realtà da parte di Rosso: il suo ritratto è un'evocazione della persona di Cena, mentre la caricatura di Pirandello mirava l'intellettuale e l'animatore culturale. Al di là del caso di Giovanni Cena, tutta la descrizione del mondo letterario - aspramente criticato nel romanzo di Pirandello - è condizionata da questa visione serena e idillica, che abbiamo già incontrato nei testi di Lucio D'Ambra, Adone Nosari e Diego Angeli. Ma se la rappresentazione di Rosso è diversa da quella del corregionale, gli eventi sono incontestabilmente quelli degli anni 1900-1910: quando nel cap. XXVII tutti i invitati all'inaugurazione della nuova libreria bevono alla salute di Giustino²³⁵, si tratta di un ricordo del banchetto che gli amici offrirono nel 1909 a Giustino Ferri, dopo la pubblicazione de *La Camminante*²³⁶.

232 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 51.

233 La spiegazione del cambiamento di nome scelto da Rosso è molto facile: Lena Crastino Minca è uno dei personaggi del romanzo *Gli ammonitori* di Giovanni Cena (Roma, ed. «Nuova antologia», 1904). In realtà, Ferri non lavorava, in quegli anni, tanto per la rivista fiorentina quanto per un'altra testata, «Il tirso», di cui curava la cronaca letteraria. Vedi F. Battistini, *Giunte alla bibliografia di Luigi Pirandello*, in: «L'Osservatore politico-letterario», Milano, n. 12, dicembre 1975, p. 44.

234 In una lettera al poeta Arturo Onofri, Ferri scrive nel 1910: «Cena è uomo di poche parole, ma quello che dice è sincero.» (Lettera manoscritta del 18 marzo 1910, conservata nel Fondo Onofri della Biblioteca nazionale di Roma).

235 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 293.

236 Ricordato nell'articolo di Ugo Fleres, *La banda Bussi (Giustino Ferri e compagni)*, in: A. Barbina, *Ariel...*, op. cit.

Riassumendo, dobbiamo sottolineare quanto il romanzo sia palesemente autobiografico. Un ultimo particolare ce lo conferma: nel romanzo si trova uno studente di giurisprudenza, Daniele Valeni, provinciale anche lui, che diventerà un giovane autore dell'editore Bodrini, ma che in mezzo agli scrittori protagonisti del romanzo è ancora un «monello», come gli dice l'agente letterario Filiberto Cenzi²³⁷. Ricordiamo che nel mondo letterario romano era entrato nel 1905, con una lettera di raccomandazione a Pirandello, lo studente di giurisprudenza siciliano Pier Maria Rosso di San Secondo.

3.2. Il romanzo nel romanzo: *Suo marito* in *Incontri di uomini e di angeli*

Tra le evocazioni di episodi letterari, il cui interesse per noi è piuttosto limitato, ve n'è tuttavia una che deve attirare la nostra attenzione, perché non è altro che l'intera vicenda del romanzo pirandelliano *Suo marito*. Quando il Faggioli/Ferri parla di un episodio letterario al cui centro sta il Parcellì/Pirandello, è fin troppo evidente che si tratta dell'«affaire» del 1911. Riportiamo l'intero brano:

Questa volta fu Valeria a richiamarlo. Si era ricordata di aver sentito a tavola il padre parlare d'un incidente accaduto a Luigi Parcellì con l'editore milanese, presso il quale stampava già da molto tempo²³⁸.

- L'editore - spiegò a Filiberto Cenzi - ha rimandato a Luigi Parcellì il manoscritto d'un romanzo finito di scrivere or ora, perché lo crede scandaloso. Non si tratta d'uno scandalo per la moralità o qualcosa di simile, ma perché pare che lo spunto del romanzo sia tratto da un episodio vero della vita parlamentare, e, secondo l'editore, un deputato

237 Occorre sottolineare che in quell'episodio c'è tutto un gioco di lettere di raccomandazione e di prefazioni che ricorda le vicende del giovane Rosso: «- Vi raccomando, ragazzi miei - disse [Filiberto Cenzi] prima di uscire - state buoni, state cheti... E poi, giovanotto mio, pensate alla giurisprudenza. L'avete promesso a Raspigli. Auguriamoci che Faggioli voglia fare la prefazione alle vostre novelle; e con la lettera di presentazione che avete in tasca di Raspigli non ne dubito... Ma non crediate di essere già uno scrittore celebre... Ce ne vuole, caro il mio ragazzo... Per ora, non siete che un monello.» (P. Rosso di San Secondo, *Incontri ...*, op. cit., p. 228). Il giovane Rosso era stato molto affezionato ai maestri più anziani, come dimostrano anche le sue lettere a Pirandello, riprodotte nell'*Appendice*.

238 Pirandello era entrato nella «scuderia» della casa editrice Treves nel 1906, con la raccolta di novelle *Erna bifronte*.

molto noto, che è anche stato ministro, se n'avrebbe a male. Questo signor deputato ha pubblicato presso lo stesso editore milanese libri di politica; da ciò, lo scrupolo dell'editore.²³⁹

Come abbiamo già visto, l'editore milanese Emilio Treves aveva rifiutato di pubblicare *Suo marito*, perché il romanzo pirandelliano alludeva in modo evidente a Grazia Deledda e a suo marito. Infatti, Treves aveva mandato, alla fine del luglio 1911, una lettera all'autore siciliano nella quale dichiarava di trovarsi nella «impossibilità morale di pubblicare *Suo marito*»²⁴⁰. Due altre riflessioni sono d'obbligo, a questo proposito: innanzitutto l'allusione alla causa del rifiuto sembra essere anche una difesa di Pirandello («Non si tratta d'uno scandalo per la moralità o qualcosa di simile»). Inoltre, con l'osservazione sul conflitto d'interessi editoriali che spiegherebbe lo scrupolo dell'editore, Rosso sembra dare la responsabilità a quest'ultimo e fare sua una linea di difesa usata, a suo tempo, anche dall'autore agrigentino. Giova ricordare che Grazia Deledda, anche lei un'autrice di Treves, era intervenuta, secondo lo stesso Pirandello²⁴¹, presso la casa editrice per impedire la pubblicazione di *Suo marito*. Ma gli indizi testuali si spingono oltre l'allusione al rifiuto della pubblicazione: sarà infatti, nel romanzo di Rosso, Aurelio Bodrini, «editore giovane e cortese» di Firenze, ad accettare il libro. E qui bisogna ricordare che *Suo marito* uscì, dopo il rifiuto del Treves, presso un editore fiorentino, Attilio Quattrini. Se il rifiuto di Treves viene, come abbiamo appena visto, commentato implicitamente, è di particolare interesse il modo in cui si rappresenta l'operazione editoriale del Bodrini/Quattrini. L'uomo che risolve la questione è l'agente letterario e *deus ex machina* Filiberto Cenzi, il quale chiede imperterrito a Valeria di poter subito concludere con lo scrittore un contratto sul romanzo rifiutato:

Domenica prossima - rispose molto lieta Valeria - venite da me nel pomeriggio e vi saprò dire se potrete aspettare Giustino Faggioli. La domenica, sale sempre da noi. Probabilmente troverete ancora Luigi Parcelli e Ugo Lares, ai quali potrete anche rivolgervi, se credete, per l'editore.²⁴²

239 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 117.

240 Citato da: G. Cappello, *Suo marito, sua moglie*, in: «Uomini e libri», Milano, febbraio-marzo 1982, anno 18, n. 87, p. 40. (Cappello cita G. Giudice, *Luigi Pirandello*, op. cit.)

241 Lettera a Ugo Ojetti del 30 luglio 1911, in: L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, p. 60.

242 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 116.

Quando Cenzi viene all'appuntamento e chiede al Faggioli notizie sul romanzo del collega, questi è molto imbarazzato:

... e poi, e poi,... poi, insomma, l'onorevole deputato... Sicuro... il mio amico Luigi Parcelli ha sottomesso a lui stesso la decisione... Vero gentiluomo! ...Non c'entra lo scandalo!... L'artista prende dalla vita. Allora, che senso avrebbe la vita?... Uno spunto... eh... già uno spunto... poi il fatto accaduto già già che cosa c'entra più? La fantasia lavora e fa da sé... l'opera non ha più nulla a vedere con la realtà...²⁴³

Ricordiamo che questi sono i termini in cui lo stesso Pirandello si era difeso dall'accusa rivoltagli d'aver offeso il marito della Deledda:

[...] Io non ho preso dalla realtà che uno spunto, il che è perfettamente legittimo; poi ho lavorato liberamente con la fantasia, ho creato personaggi azioni e tutto.²⁴⁴

A questo punto della vicenda, Rosso introduce nel racconto un importante scarto rispetto a quanto sappiamo sulla pubblicazione di *Suo marito*. L'innovazione riguarda il comportamento del Parcelli/Pirandello. Nel romanzo, lo scrittore agisce prudentemente, incompreso in questi suoi scrupoli dall'agente letterario:

Dal complicato discorso di Giustino si poté capire che Luigi Parcelli, da artista coscienzioso, severo, e da uomo onesto, s'era recato alla Camera, dal deputato in questione, gli aveva esposto il caso e gli aveva lasciato addirittura il manoscritto del romanzo perché lo leggesse. - Troppo onesto! Troppo! - esclamò Filiberto, vedendo in pericolo la pubblicazione del romanzo. - L'editore Bodrini, sono certo, sarebbe pronto a stampare senza tante teorie!²⁴⁵

Per discutere questo racconto della vicenda pirandelliana, è importante venire a conoscere molti altri particolari sui fatti di cui abbiamo già parlato. Soprattutto, dobbiamo cercare di capire se Quattrini abbia davvero stampato «senza tante teorie», e perché egli abbia accettato il manoscritto rifiutato da Treves. Voleva il successo di scandalo, o credette nelle difese di Pirandello? Per rispondere, torniamo sulle circostanze della pubblicazione di *Suo marito*, di cui ci siamo occupati finora solo a grandi linee. Una pista ci viene fornita da due lettere a Ugo Ojetti. La prima è

243 Ivi, p. 129.

244 Lettera del 30 luglio 1911, in: L. Pirandello, *Carteggi inediti*, op. cit., p. 60. In realtà, le cose stavano un po' diversamente, come risulta da una lettera del 18 dicembre 1908, in cui il nostro ammette di essere «partito dal marito di Grazia Deledda». Una discussione della problematica si trova nell'articolo di G. Cappello, *Pirandello: suo marito, sua moglie*, op. cit.

245 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 129.

quella già citata, del 30 luglio 1911, in cui il nostro comunica l'accaduto all'amico e si difende dal sospetto di aver voluto offendere la Deledda o il marito:

[...] E mi rivolgo a Te per pregarti di proporre *Suo marito* ai Baldini Castoldi²⁴⁶, ch'io non conosco. Vuoi? Il romanzo, ripeto, lanciato bene, potrà avere una grande fortuna. Tu forse, scrivendo, potresti anche, discretamente, accennare ai signori Baldini e Castoldi il retroscena stuzzicante. [...]²⁴⁷

La risposta di Ojetti non ci è pervenuta, ma il suo contenuto risulta chiaramente dalla successiva missiva di Pirandello, del 3 agosto:

[...] Basta. Accetto con gratitudine, mio caro Ugo, la tua seconda proposta: quella del Quattrini. Io parto sabato prossimo per Soriano al Cimino, dove starò fino a tutto Settembre. Mi porterò lassù il manoscritto di *Suo marito*. Se il Quattrini accetta le condizioni, glielo manderò subito a Firenze. [...]²⁴⁸

Da un'annotazione di Ojetti in margine risulta che l'editore aveva già accettato tutte le condizioni l'8 agosto. E in una lettera al direttore del «Corriere della Sera», Albertini, con data 8 novembre 1911, Pirandello scrive:

[...] Creda, egregio Amico, ch'io provo una certa vergogna a pensare alla letteratura e a scriverne, mentre i fratelli nostri si battono in Africa. Avevo pregato l'editore Quattrini di non metter fuori il libro già pronto fin dal 1° ottobre; ma il Quattrini ha approfittato del mio allontanamento da Roma e all'improvviso, senza dirmene nulla, ha lanciato il volume. [...]²⁴⁹

246 Si tratta di una piccola casa editrice milanese, fondata nel 1894 da Ettore Baldini e Antenore Castoldi, che esiste tuttora. All'epoca dei fatti, essa non era probabilmente tra gli indirizzi più in vista. Scrive A. F. Formiggini: «I due soci si distinguono l'uno dall'altro solo per la barba (il Baldini è notissimo per avere in gioventù posato più volte per i cartelli *réclame* della casa Migone). Stanno sotto la galleria ad attendere pazientemente che capiti qualche nuovo Fogazzaro.» (A. F. Formiggini, *Dizionario rompitascabile*, Formiggini ed., Roma, 1928, p. 8. Infatti, la casa milanese aveva pubblicato tra l'altro *Piccolo mondo moderno* e *Il Santo* di Fogazzaro). Che Pirandello si sia rivolto - per via indiretta oltretutto - a una piccola casa editrice che in quel periodo non pubblicava autori di primo piano, ci sembra significativo in quanto dimostra che egli doveva essere conscio delle difficoltà che poteva incontrare la pubblicazione di *Suo marito*.

247 L. Pirandello, *Carteggi inediti*, op. cit., p. 60.

248 Ivi, p. 62.

249 Ivi, p. 171. Pirandello allude alla guerra di Libia, scoppiata poco prima.

Il comportamento dell'editore è molto significativo nell'ottica che ci interessa. Quattrini aveva dunque effettivamente pubblicato presto e senza esitare, o, come dice Filiberto Cenzi, «senza tante teorie». Importa allora tener conto del fatto che nel romanzo di Rosso, la conclusione della vicenda appare diversa rispetto ai fatti che conosciamo:

Giustino [...] telefonò al suo caro Luigi. Il quale gli dette buone notizie. L'onorevole deputato gli aveva rimandato il manoscritto con una bellissima lettera, in cui gli esprimeva tutta la sua ammirazione per l'opera d'arte che non aveva nessun rapporto diretto con il fatto accaduto, che, del resto, se qualcuno dei lettori avesse pensato che nel protagonista del romanzo fosse adombrato lui deputato, tanto meglio per lui deputato, che, nel romanzo, faceva una bellissima figura.²⁵⁰

Il contrasto con la reazione della Deledda in seguito alla pubblicazione di *Suo marito* è evidente, e c'è da chiedersi se esista una ragione per questa differenza tra l'accaduto e la versione che ne offre Rosso. Rileviamo, per capire l'accaduto, un particolare molto importante: il cambiamento di personaggio. La scrittrice «vittima» della rappresentazione letteraria diventa un uomo politico. Una possibile ipotesi è che Rosso abbia introdotto questa variante per evitare che si riconoscesse l'allusione alla vicenda di *Suo marito*²⁵¹. Visto che la perfetta riconoscibilità dei fatti rimane intatta, una spiegazione di questo tipo non convince. Piuttosto, la variante sembra essere portatrice di un implicito rimprovero a Pirandello. Diventa allora più curioso il cambiamento di personaggio effettuato dallo scrittore nisseno. Con esso, Rosso evita di dover creare, nel suo romanzo, un *alter ego* letterario di Grazia Deledda, pur lasciando intatta l'allusione all'«affaire» del 1911. Nello stesso tempo, l'autore interviene per bocca di un altro personaggio: secondo il Faggioli/Ferri, Luigi Parcelli avrebbe agito «da artista coscienzioso, severo, e da uomo onesto». Tale affermazione assolve il Parcelli di *Incontri di uomini e di angeli*, ma non il Pirandello di trent'anni prima, che questi scrupoli non li aveva avuti e aveva pubblicato il suo libro, incurante delle proteste della Deledda. In

250 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 130.

251 Potremmo, in questa ottica, pensare che la variante con il deputato sarebbe un'interferenza de *I vecchi e i giovani*, dove il nostro mette in scena, com'è noto, Crispi. (Una discussione di questo problema si trova in: G. Spagnoletti, *Sicilia e Roma ne I vecchi e i giovani di Luigi Pirandello*, Palermo, Pubblicazioni del Centro Pitrè, 1981). Tale ipotesi lascia perplessi, perché non riesce a spiegare come mai Rosso avrebbe dovuto cambiare i personaggi, dal momento che l'allusione alla scrittrice sarda e al caso *Suo marito* rimane comunque patese.

questo episodio, incontriamo per la prima volta l'inevitabile conflitto tra l'immagine idillica della sfera pubblica letteraria che il libro propone e l'evidenza innegabile di una realtà molto più aspra e difficile. Per spiegare la proposta di Rosso, non possiamo fare a meno di esaminare il contesto ideologico e estetico del romanzo, con speciale riguardo alla descrizione della sfera pubblica letteraria.

3.3. La solitudine del poeta crepuscolare

Per comprendere l'ideologia che sottostà al romanzo, dobbiamo interessarci a un altro universo, quello del protagonista. Vittorio Mesoni è lontanissimo, per certi versi, dai lavoratori onesti e semplici che sono Luigi Parcelli e i suoi amici. Vittorio è un tipico giovane poeta crepuscolare. Per accorgersene, basta studiare la scena in cui la curiosa domestica Letizia legge una poesia del giovane professore. Dalla descrizione possiamo ricavare che si tratta di una tipica poesia crepuscolare:

Con le gomita appoggiate alla tavola e i pugni alle tempie, Letizia cominciò, sillabando con le labbra come se parlasse sottovoce, a leggere la poesia. Si trattava certamente d'un muro, su cui il sole al tramonto gettava gli ultimi raggi, ma questi raggi poi morivano e il muro, nel crepuscolo, rimaneva d'un color triste di cenere. C'era dentro una grande angoscia sicuramente. [...]²⁵²

Potremmo parlare di presenza implicita della poetica dei crepuscolari anche nel giudizio di Nicola Raspigli sulla poesia dell'amico Mesoni:

[...] Tu, caro Mesoni, sei poeta. Forbitissimo letterato, sei poeta, nel senso che esprimi pienamente quel che senti profondamente, e quel che senti non è comune, è personalissimo, perciò assolutamente originale.²⁵³

Per vedere quanto Mesoni sia vicino alla sensibilità del Crepuscolarismo con la sua esigenza di una poesia che sia l'espressione di sentimenti intimi, basterà ricordare alcuni versi del *Piccolo libro inutile* di Sergio Corazzini, in cui si esprime in maniera emblematica il rifiuto dei grandi messaggi che caratterizza questo movimento:

Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.

252 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit. pp. 20-21.

253 Ivi, p. 31.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
Vedi: io non ho che lagrime da offrire al Silenzio.
Perché tu mi dici: poeta?²⁵⁴

Tutto il personaggio di Vittorio è costruito su questo *topos* del poeta-fanciullo, caro ai crepuscolari romani. La presenza del cenacolo di Sergio Corazzini²⁵⁵ è dunque implicita, come quadro culturale e intellettuale che determina i comportamenti e gli atteggiamenti del protagonista, anche se luoghi e autori di questa corrente non vengono mai nominati in maniera esplicita. Non può stupire, perciò, che anche la descrizione della casa del giovane poeta alluda a quei gusti letterari. Nicola Raspigli, visitandola per la prima volta, ne commenta l'arredamento in questi termini:

- Come mi piace la tua casa, caro Mesoni!
- Lo dici per davvero, Raspigli, proprio per davvero?
- Vorresti che mentissi? A che scopo? Una casa di poeta, di vero poeta, senza fronzoli, nuda!

Si dilungò a spiegare a Vittorio com'egli avesse in odio le case di certi scrittori, che dicendosi antidannunziani, imitavano D'Annunzio persino nella messa in scena dei loro studi.

- Nudità! Nudità! - concludeva. - Il poeta vero è tutto di dentro e nulla di fuori!²⁵⁶

Due sono le osservazioni da fare a questo proposito: prima di tutto, dobbiamo sottolineare quanto il commento sia coerente con la descrizione e l'evocazione del mondo povero, «francescano» dei poeti crepuscolari. Non a caso il giovane Mesoni paragona le stanze a «celle di frati»²⁵⁷. Inoltre, incontriamo qui una forma di satira sulla moda dannunziana e sui seguaci dell'Abruzzese, sulla loro estetica e sulla loro mancanza di individualità e di profondità artistica che somiglia molto a quella che abbiamo riscontrato in *Suo marito*. È completamente assente dal romanzo, invece, l'antidannunzianesimo del dopoguerra che sarà in aspra polemica contro gli aspetti decadenti dell'opera, ma soprattutto dei conseguenti modi di vita di D'Annunzio, condannati in blocco per motivi politici oltre che estetici. Il punto merita tutta la nostra attenzione perché mostra bene che

254 S. Corazzini, *Piccolo libro inutile. Desolazione del povero poeta sentimentale*, vv. I-5, citato da: Idem, *Liriche*, a cura di Fausto M. Martini e Sergio Solmi, Napoli, Ricciardi ed., 19592, p. 77.

255 Abbiamo già parlato di quel gruppo, che si soleva riunire nel caffè Sartoris, poi talvolta anche all'Aragno. Vedi *supra*, p. 68.

256 P. Rosso di San Secondo, *Incontri ... op. cit.*, p. 48.

257 *Ivi*, p. 11.

Incontri di uomini e di angeli, nonostante la tardiva data di pubblicazione (1946), è un'opera che si trova fuori dai dibattiti e dalle correnti letterarie del dopoguerra, di cui ci occuperemo nell'ultima parte di questo lavoro.

Oltre ad essere l'emblema dei poeti crepuscolari romani e del loro universo, Vittorio Mesoni è anche la rappresentazione fedele di un personaggio vissuto, e la sua tragica storia è davvero accaduta. Altri ha riconosciuto in lui il poeta trapanese Tito Marrone²⁵⁸. Basta ricordare pochi elementi biografici per dimostrare che il romanzo è una assai fedele riproduzione della vita dell'autore siciliano: il trasferimento del ventenne con i genitori a Roma, in seguito a un problema familiare, la collaborazione a varie riviste e le prime poesie (*Lo scoglio*, 1903, *Liriche*, 1904), la morte della madre nel 1906 (retrodatata di qualche anno nella rappresentazione di Rosso), seguita da quella dell'amica Maria Valle durante un'epidemia di tifo nel 1907²⁵⁹, che sembra essere la cesura definitiva e l'inizio del lungo silenzio del poeta che durerà fino agli ultimi anni '40²⁶⁰. Anche il ritiro di padre e figlio nella solitudine non è un'invenzione di Rosso: Tito Marrone si rifugiò assieme al vecchio padre in un paese della provincia di Roma. Lucio D'Ambra riferisce, nei suoi ricordi letterari, molti particolari su questo personaggio:

E molti e molti anni dopo, una sera, in casa di Pirandello reduce a Roma dai trionfi di tutt'Europa, Cesare Giulio Viola, poiché ricordiamo vecchi amici, fa il nome quasi dimenticato di Tito Marrone. E Pirandello esclama:

- Tito Marrone. L'ho visto anche giorni or sono... Sempre lo stesso. Insegna adesso anche lui, nella provincia, attorno a Roma, a Veroli: il francese, come suo padre. Gli anni passano. Deve avvicinarsi oramai ai cinquant'anni. Ma par sempre un ragazzo. Abita dove allora abitava, al solito mezzanino del viale della Regina. Nulla di mutato. Casa come allora... Per lui non c'è progresso. Niente telefono. Niente tappeti. Niente termosifoni. Niente luce elettrica. Una lampada a petrolio e due candele: una per suo padre, una per lui... E, al lume di quelle candele, le solite letture: innumerevoli libri, quasi tutti francesi, nessun giornale...²⁶¹

258 N. Tedesco, *Rosso di San Secondo dopo il 1930: dall'estraneazione espressionistica al risarcimento del neoclassicismo*, in: *Idem, Il cielo di carta*, Palermo, Flaccovio, 1989, p. 80.

259 Che è anche l'anno di morte di Sergio Corazzini, e con lui della prima ondata del movimento crepuscolare.

260 Vedi per la biografia e le opere di Tito Marrone, *Antologia poetica*, a cura di Donatella Breschi, Napoli, Guida, 1974 (*Notizia bio-bibliografica* alle pp. 195-198), nonché l'articolo su di lui in S. Mugno, *Novecento letterario irapanese*, op. cit.

261 L. D'Ambra, *Il ritorno a fil d'acqua*, Milano, Corbaccio, 1930, p. 381.

Dallo stesso testo, veniamo a sapere che Marrone rifiutò la rappresentazione della sua commedia *Le fidanzate*²⁶², (si noti che la poesia che Vittorio dedica a Valeria si intitola *La fidanzata!*²⁶³) e che gli amici discutevano molto animatamente le ragioni di tale comportamento. Le somiglianze tra il racconto di D'Ambra e i dettagli del romanzo sono notevoli. Pare legittimo chiedersi se la fonte d'ispirazione di Rosso non sia da cercare proprio in questo ricordo. Ma esso non spiega le cause del ritiro e dell'isolamento del poeta, lasciando soltanto sottintendere l'esistenza di un motivo:

C'è chi dice che un dramma abbia fermato così, improvvisamente, in piena giovinezza, scomparsa la vita sognata nell'amore, l'esistenza inutile e vuota del commediografo. Nulla dovrebbe oggi vivere, di lui, dell'opera sua, se una vita amata si spense. Ma nessuno osa domandare.²⁶⁴

Rosso narra proprio questo: come la voce poetica di Tito Marrone si spense. La scelta di questa storia per la trama principale ha tuttavia un significato che va oltre l'evocazione del giovane poeta trapanese²⁶⁵. Gli episodi legati al poeta vengono a costituire un'altra differenza tra questo romanzo tardivo e *Suo marito*: Pirandello aveva immortalato Tito Marrone nel giovane giornalista e poeta Tito Lampini, facendone un ritratto piuttosto comico che mal celava il suo fastidio nei confronti di questi giovani. Nel lontano ricordo di Rosso, lo scrittore trapanese diventa invece una sorta di santo. Attraverso la descrizione del suo universo poetico, il ritratto del mondo letterario dei primi anni del secolo prende il carattere idillico e malinconico che Rosso gli vuol dare. Tutta l'ideologia del romanzo è infatti vicina a quell'«anti-dannunzianesimo missionario» che un critico e attento lettore di Tito Marrone ha individuato come principale tratto della sua poesia²⁶⁶. Non può dunque stupirci che Rosso abbia scelto per il suo romanzo proprio questo episodio. D'altra parte, sembra che lo

262 T. Marrone, *Le fidanzate*, ora in: *Tito Marrone. Testi inediti e rari*, a cura di V. Santangelo, Palermo, Vittorietti, 1977.

263 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 151.

264 L. D'Ambra, *Il ritorno a fil d'acqua*, op. cit., p. 385.

265 Anche se Rosso, giunto a Roma nel 1905 e cioè due anni prima degli eventi in questione, lo avrà probabilmente conosciuto, pur non essendo in stretto contatto con il cenacolo crepuscolare, perché preferiva a questo la frequentazione di quello di Pirandello e Fleres.

266 U. Marvardi, *Tito Marrone proto-crepuscolare*, in: *I poeti crepuscolari*, Milano, Marzorati ed., 1994, p. 194.

spunto sia venuto proprio dai ricordi di Lucio D'Ambra. La presenza della storia di Vittorio Mesoni/Tito Marrone ci lascia così intravedere un nesso organico tra *Incontri di uomini e di angeli* e i testi degli anni '20, nel segno di una comune nostalgia dei caffè letterari, delle misere condizioni di vita e dell'orgogliosa indipendenza dei poeti nel caffè.

3.4. Ancora nostalgie: caffè, salotti e relazioni editoriali

Abbiamo constatato che *Incontri di uomini e di angeli* costituisce un ritratto, molto sfumato nelle pennellate, degli anni prima della guerra 1915-1918. La chiave che ci ha permesso questa lettura è stato il racconto di alcune vicende editoriali e letterarie di quegli anni. Si tratta ora di vedere quali siano gli ambienti intellettuali che il romanzo ci mostra. L'indicazione più plausibile per questa verifica si trova nel personaggio di Bodrini/Quattrini, editore, come abbiamo visto, del romanzo *Suo marito*. L'immagine proposta dal romanzo è quella di un editore impegnatissimo per i «suoi» autori, con gusti letterari moderni e idee nuove. Vogliamo ora verificare se il referente storico, la «Casa Editrice Italiana» di Attilio Quattrini, corrisponda a questo ritratto. Il testo stesso ci offre un indizio per una verifica in tal senso: la rivista della casa editrice. Nel capitolo XXXVII, Bodrini propone a Nicola Raspigli la direzione di una rivista:

- Benissimo. E allora, voi, ora, illustre Raspigli, pensate ai vostri figli, come io penso ai miei! Ancora a Fiesole, sapete? Ma tra giorni, tornano a Firenze. Dunque, tornerò a Roma. Ci vedremo spessissimo. Parleremo molto. E... e... indovinate! Faremo una rivista, la rivista della casa Bodrini; Nicola Raspigli direttore!

- Buona anche questa! - esclamò Raspigli. - Ricominciamo, sciabolate a dritta e a mancina!

- Piano, piano, per l'amor di Dio! Polemica, sì, altrimenti non mi sarei rivolto a Nicola Raspigli, ma con modo, con garbo...

- Sì, sì, capisco, con garbo... - ripeté, sorridendo, Raspigli, che si rendeva conto delle paure dell'editore - e, in fondo, anche per me, polemista, molt'acqua è passata sotto i ponti... sono più borghese... la mia cara mogliettina... i figli che verranno... con garbo... con garbo!...²⁶⁷

Nella casa editrice Quattrini uscivano difatti le «Cronache letterarie», apparse per la prima volta il 14 aprile 1910. Si trattava di una rivista

267 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...* op. cit., pp. 294-295.

«militante» e anti-dannunziana. Citiamo quello che scrive un osservatore del giornalismo letterario dell'inizio del secolo:

Sul frontespizio si leggeva il nome del direttore: Vincenzo Morello, il famoso Rastignac. Ma in verità *Le Cronache* furono il giornale di Ettore Romagnoli che si propose qui soprattutto la difesa del Carducci interprete [...] di quello spirito civile e politico cui s'erano formate più generazioni della nuova Italia. [...]²⁶⁸

Quanto al tono polemico delle «Cronache letterarie», lo stesso osservatore ha constatato:

[...] L'atteggiamento apparve sovente litigioso, più negativo che positivo; ma esse rappresentarono la reazione di alcuni spiriti contro l'adattamento dei più alla critica della nuova scuola napoletana. Essi sostenevano che era da preferirne la poesia al pensiero, l'arte alla filosofia e che solo l'artista e il poeta potevano parlare sinceramente d'arte e di poesia.²⁶⁹

Alla luce di queste informazioni, possiamo spiegare il giudizio di Raspigli, futuro direttore della rivista di Bodrini (e in cui sembra legittimo riconoscere appunto Rastignac, direttore della «rivista edita dalla Casa editrice italiana A. Quattrini»), sull'amico Mesoni:

[...] Gli altri, tu lo sai bene come li giudico! Vogliono determinare una corrente di reazione a D'Annunzio, e intanto non se ne sanno liberare, sono imbevuti di dannunzianesimo! In fondo, rimangono sempre dei letterati, non sono mai poeti! Tu, caro Mesoni, sei poeta. Forbitissimo letterato, sei poeta, nel senso che esprimi piccamente quel che senti profondamente, e quel che senti non è comune, è personalissimo, perciò assolutamente originale.²⁷⁰

268 *Notizie e sussidi bibliografici*, Milano, Marzorati ed., 1948, vol. I, p. 380. (Nel capitolo di Francesco Fattorello: *Giornali e riviste*, pp. 313-412). Romagnoli dirigeva del resto un'altra testata dello stesso editore, «Acropoli», una rivista di cultura. Tra gli altri periodici editi da Quattrini, menzioniamo il settimanale politico «La lupa» diretto da Paolo Orano, e la rivista «La moda del giorno» la cui direttrice era Matilde Serao. Un profilo della casa editrice si trova nel volume di Alberto Cadioli, *Letterati editori: Papini, Prezzolini, Debenedett, Calvino. L'editoria come progetto culturale e letterario*, Milano, Il Saggiatore ed., 1995, pp. 57-58.

269 *Notizie e sussidi bibliografici*, op. cit., p. 381. L'anti-dannunzianesimo non si traduceva, tuttavia, nella semplice adesione ad un altro partito letterario. La rivista teneva al contrario una posizione autonoma nel dibattito culturale dell'epoca. Bisogna ricordare che essa stava, quasi sin dall'inizio, in un'aspra polemica con Croce e Borgeese sul significato di Carducci. Un riassunto della polemica si trova nella «Rassegna contemporanea» del 26 marzo 1911, p. 172.

270 *Ivi*, p. 31.

Rastignac²⁷¹ aveva pubblicato, alcuni anni prima degli eventi che ci interessano, un volume di saggi, la cui prefazione, dedicata a Gabriele D'Annunzio, è un garbato e rispettoso rifiuto dell'estetica del Vate, ma soprattutto un'aspra polemica contro i suoi «discepoli» e la tendenza a seguire «scuole» letterarie:

In Italia, dove la disgregazione degli spiriti è continua e profonda, la solidarietà scolastica e partigiana assume un così compatto carattere bojesco e carbonaro, da far dubitare spesso che sotto la scorza della novella cultura non persista invariabile nei figli lo spirito settario dei padri. Non esemplifico, perchè non v'è bisogno. Come i primitivi, gli italiani che si ascrivono ad una scuola o ad un partito, sentono il dovere dell'idolatria, e quanto più l'uragano degli errori imperversa nell'aria, tanto più esterrefatti battono la fronte sul selciato, come alla rivelazione della divinità. Che fare per salvarsi? - Seguire - non è vero, seguire, come si può, nella propria vita, senza mescolarsi a nessuna scuola e a nessun partito, perchè nelle mani dei settari diventano false anche le verità più indiscutibili e odiosi anche i più nobili propositi; seguire a pensar bene, cioè, liberamente, senza assoggettarsi a nessun dogma e a nessun maestro, secondo il grande consiglio di Pascal. - *Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale.* [...] ²⁷²

Il giudizio di Raspigli sulle poesie dell'amico corrisponde dunque al programma, moderatamente antidannunziano, di Morello, che il Bodrini/Quattrini cerca di tradurre in una politica editoriale. E questo ci

271 Al di là della riconoscibilità per via dell'assonanza (Raspigli/Rastignac), il personaggio corrisponde effettivamente al suo referente. Citiamo un ritratto di Vincenzo Morello che ci è stato lasciato da Luigi Lodi: «L'ingegno di lui è agile e insieme solido: penetra negli avvenimenti, ne vede i lati vari, ma non si lascia da essi trasportare; suole determinare accuratamente le origini e gli effetti. La cultura sua, specie di letteratura moderna, è vasta e metodicamente proseguita al fine, sempre tenuto presente, della collaborazione giornalistica. Quando, - e da allora sono passati molti anni - volle abbandonare l'Albergo, e mettere su una casa, incontrò una difficoltà: quella di collocare tutti i volumi che già possedeva. Quasi in ciascuno di essi erano stati posti alcuni pezzi di carta, tante guide per rinvenire, all'occasione, il passo opportuno da citare in polemiche quasi sempre fortunate. [...] Venne pertanto a Roma, l'ambiente proprio per gli ardenti contrasti politici. E iniziò la sua collaborazione alla *Tribuna*. Ma questa, nel '92, era giolittiana, mentre egli era incoercibilmente alla opposizione. Passò, quindi, al *Don Chisciotte*, [...]» (L. Lodi, *Giornalisti*, Bari, Laterza, 1930, p. 122). Nel romanzo, Rosso descrive così il suo personaggio: «[Raspigli] raccontò come, in seguito alle continue proteste generali, la direzione del giornale in cui scriveva, l'avesse richiamato all'ordine. Egli aveva continuato, s'era guastato con la direzione e s'era licenziato. Entrò in molti particolari sullo spirito dominante tra gli intellettuali del tempo. Egli era controcorrente.» (P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 32).

272 V. Morello, *Nell'arte e nella vita*, Milano-Palermo, Sandron ed., 1900, p. 6.

riporta alla «Casa Editrice Italiana» e al suo padrone. Se Aurelio Bodrini è davvero una rappresentazione di quell'importante personalità dell'editoria dei primi decenni del secolo che era Attilio Quattrini, è interessante vedere il modo in cui Rosso lo descrive. Tutte le qualità dell'uomo si trovano già nella prima descrizione che ne viene fatta:

[Filiberto] aveva sentito giorni prima, al Caffè Aragno, ch'era giunto a Roma un giovane editore fiorentino, il quale solo da un anno aveva cominciato a pubblicare libri, ma che aveva intenzione, allargando la cerchia dei suoi autori, d'intensificare la sua attività. Di spirito indipendente e spregiudicato, egli voleva lanciare opere di giovani e dei più ribelli.²⁷³

L'editore appare in questo brano come un emblema della volontà di cambiamento e di innovazione che era stata quella di molti giovani letterati, tra cui anche lo stesso Rosso. Attilio Quattrini, giovane editore fiorentino (nato nel 1883), aveva creato la casa editrice nel 1905²⁷⁴. Nel dizionarietto di Formiggini, troviamo la seguente descrizione:

I quattrini sono pochi, e in questo caso sono due e tutti e due si chiamano A. Per distinguerli diremo: A. 1° marinaio e scrittore. A. 2° l'editore vero e proprio della famiglia. Mille volte si son' dati il cambio. I Quattrini pubblicavano le Cronache letterarie e le prime epiche lotte ormai «superate» di Romagnoli contro Gentile. La più riuscita trovata del Quattrini è il «Romanzo Quattrini»²⁷⁵, col quale (a quanto pare) fa quattrini.²⁷⁶

I due fratelli erano Antonio e Attilio, il primo scrittore di romanzi d'avventure, che pubblicava nella casa editrice del fratello, il secondo, Attilio, il personaggio intrepido che Rosso descrive nel romanzo²⁷⁷. Va però detto che l'immagine dell'editore Bodrini è più idillica di quanto non fosse il suo referente storico. Quattrini era, da una parte, effettivamente un editore molto apprezzato non solo dai letterati romani, ma anche e soprattutto dagli autori della «Voce», al punto da essere, agli esordi della rivista fiorentina, concessionario della «Libreria della Voce» e dei

273 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 55.

274 Informazioni che si trovano nel *Chi è? Dizionario degli italiani di oggi*, Roma, Scamaro ed., 1948, VA ed.

275 «Il romanzo», rivista settimanale «contenente ogni settimana un intero romanzo». (A. Cadioli, *Letterati editori*, op. cit., p. 57).

276 A. F. Formiggini, *Dizionaretto rompitascabile*, Formiggini ed., op. cit., p. 8.

277 A. Cadioli (*Letterati editori*, op. cit.) attribuisce, a p. 57 del suo libro, erroneamente la proprietà della casa editrice allo scrittore Antonio Quattrini anziché al fratello Attilio.

«Quaderni della Voce». Però questo contratto con la rivista non fu prolungato nel settembre del 1911, dopo che erano emersi conflitti tra l'editore e gli autori, che sentivano curate male le loro opere e le loro aspirazioni. E basti pensare a quanto abbiamo citato dal carteggio di Pirandello per ricordare che anche l'autore di *Suo marito* fu, nello stesso periodo (settembre-ottobre 1911), piuttosto scontento dell'editore troppo frettoloso. Rosso descrive in realtà un determinato momento della vicenda della «Casa editrice italiana A. Quattrini», che è quello dei primi anni, della collaborazione con gli autori della «Voce», non invece la storia della rottura tra editore e autori. Ma soprattutto, egli racconta questo episodio dell'editoria italiana trascurando i conflitti che in realtà non mancavano, come si evince ad esempio dal *Diario* di Giuseppe Prezzolini. In data del 25 novembre 1910, leggiamo:

Venduto il *Romanzo* a 15 cent. Forse questa è un'idea geniale, se il pubblico abbocca, quella che salverà Quattrini. Certo è la più seria che abbia avuto. Mi ha detto di aver corrento lui la seconda bozza della *Giuditta* ultime 16 pagine a Prato per farla finita, e ho avuto il torto di non protestare abbastanza. A casa ho trovato Slataper che s'è molto arrabbiato per questo, e s'è lamentato di tutto l'andamento, dicendo anche cose ingiuste, come che io avevo abbandonato la prefazione alla *Giuditta* per fare piacere a Quattrini. Io mi sono pure accalorato. Poi ho mandato un espresso a Quattrini per imporgli che facesse vedere il foglio qui. Alle due Quattrini ha risposto tutto arrabbiato per telefono, che non ne voleva sapere, che l'aveva fatto per il bene della pubblicazione, che avrebbe mandato a monte tutto, che io gli davo più noia di 200 autori, che Slataper non era Dante Alighieri, eccetera. [...] Parlati poi a lungo con Boine davanti al Romagna sulla questione «Quaderni» e del mio progetto di farne un'azienda libraria insieme a «La Voce» quando Quattrini non la farà più. Tutti discutono sul perché Quattrini non lancia bene i «Quaderni». Boine li ha visti nei banchetti a 50 cent. [...]»²⁷⁸

Siamo lontani, alla luce di queste righe, dal rapporto armonioso tra editore e letterati che è quello tra Bodrini e i «suoi» autori. La stessa deformazione «idillica» della storia si ritrova evidentemente nell'episodio della libreria Bodrini a Roma, descritto come punto culminante della vicenda editoriale dell'editore fiorentino²⁷⁹. In realtà, la Libreria della «Voce» aveva costituito un passaggio decisivo nell'emanazione degli autori da Quattrini e dalle sue concezioni editoriali²⁸⁰.

278 G. Prezzolini, *Diario 1900-1941*, Milano, Rusconi, 1978, pp. 95-96.

279 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., pp. 289-295.

280 Su tutte le vicende editoriali della «Voce», vedi A. Cadioli, *Letterati editori*, op. cit., pp. 53-68, *L'editoria dei letterati toscani*.

L'evocazione dell'editore è dunque precisa fin nei particolari. Tuttavia, esiste uno scarto rispetto ai fatti anche nella vicenda della casa editrice e della sua espansione. Si ripete qui un po' quello che abbiamo visto nel racconto della pubblicazione di *Suo marito*. Nel caso dell'episodio pirandelliano, abbiamo spiegato questa scelta con un'implicita critica del comportamento dell'agrigentino. Anche la rappresentazione dell'editore sembra avere una dimensione ideologica. Siamo propensi a considerare che tramite questo racconto Rosso abbia voluto veicolare la sua visione del processo di produzione letteraria. La lettura critica del testo ci fornisce così, al di là della storia d'amore del giovane poeta siciliano, un secondo motivo letterario, attraverso i personaggi di Valeria, del commendatore Bellaria e, soprattutto, dell'editore, il cui ruolo all'interno del romanzo risulta molto più significativo di quanto non appaia ad una prima lettura. In realtà questo personaggio emblemizza una precisa concezione della produzione letteraria e dei rapporti tra editore, autore e pubblico. L'oggetto della nostalgica evocazione di Rosso non è l'esperienza costituita dalla «Voce», bensì l'impresa di un editore di professione, il cui profilo corrisponde a quello dell'editore ideale che Gobetti ha definito, in un testo del 1925:

Penso un editore come creatore. Creatore dal nulla se egli è riuscito a dominare il problema fondamentale di qualunque industria: il giro degli affari che garantisce la moltiplicazione infinita di una sia pur piccola quantità di circolante. Il mio editore ideale che con una tipografia e un'associazione in una cartiera controlla i prezzi; con quattro librerie modello conosce le oscillazioni quotidiane del mercato, con due riviste si mantiene a contatto coi più importanti movimenti d'idee, li suscita, li rinvigorisce, non ha bisogno di essere un Rockefeller. La sua forza finanziaria deve esser tutta nella sua capacità di moltiplicare gli affari.²⁸¹

Giuseppe Savoca, nell'*Introduzione* all'edizione che abbiamo usata, ha bene intuito il problema quando parla di «ricostruzione di un certo ambiente letterario ed editoriale in chiave idillica»²⁸² La descrizione degli ambienti letterari dell'inizio del secolo è effettivamente più ideale che reale. La «Vita semplice ed operosa» (così è intitolato il capitolo IX del romanzo) degli scrittori di quel periodo era in realtà dura e non sempre libera da problemi economici. La glorificazione di quegli anni e di quella sfera pubblica letteraria non è, tuttavia, un'innovazione: l'abbiamo già

281 P. Gobetti, *L'editore ideale*, ora a cura di F. Antonicelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1966, p. 73. (Il testo, scritto nel 1925, era rimasto inedito).

282 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., *Introduzione*, p. XI.

riscontrata nei testi della fine degli anni '20, da Lucio D'Ambra a Adone Nosari.

3.5. Gli scrittori in casa Bellaria: cenacolo o salotto?

Quel che abbiamo detto della ricostruzione degli episodi della casa editrice Bodrini/Quattrini, vale anche per la storia d'amore tra Vittorio Mesoni e la figlia del commendatore Bellaria, che sta al centro del romanzo. Ricordiamo che l'innamoramento di Vittorio inizia nel salottino di Valeria. L'abitazione della fanciulla non è però, e non può essere, vista l'antipatia di Valeria e di Vittorio per il mondo dei critici e dei giornalisti, un salotto letterario con ricevimenti e frequentazioni mondane. Il suo interesse per noi sta proprio in questo suo carattere di non-salotto:

Era davvero un bel salotto-studio. Posto in angolo s'apriva da due parti in una balconata, che correva intorno al cornicione del palazzo. Arioso, pieno di sole dominava Roma d'un lato, dall'altro, le mura, il Corso d'Italia e, più in là, Villa Borghese.³⁰

Lo studio della fanciulla è quindi molto diverso dai salotti dannunziani di *Suo marito*. Nella sua semplicità e luminosità, e lontano dai rumori e dagli affari della città, esso corrisponde perfettamente al carattere della «fata» Valeria, la quale in quest'ambiente può pienamente sviluppare le sue qualità di «angelo», aiutando Vittorio a superare la propria timidezza. Vogliamo ora leggere questo primo incontro tra il poeta e la ragazza. Il pretesto per parlare delle poesie di lui è trovato nei quadri appesi ai muri del salottino:

- Guarda, Mesoni, - cominciò Raspigli, indicando una dopo l'altra le tele della parete e nominando gli autori. - Tutti doni alla fata!

- E io che cosa posso offrire, io che non sono pittore? - disse Vittorio.

- Qui, ti volevamo! esclamò Raspigli. - La signorina Valeria vuole sentire le tue liriche.

- Sicuro: ecco il dono.

Vittorio non seppe nascondere il suo turbamento. Si fece rosso, poi impallidì in maniera impressionante.

- No, no! esclamò subito Valeria, correndogli vicino. - Se non volete, se non vi sentite, no, no!...

Vittorio cercava di scusarsi; ma continuava ad essere pallidissimo, pareva, nonostante i suoi baffi biondo-castani, un bimbo che stesse per piangere. Raspigli l'osservava con grande interesse, come un medico che si trovi davanti a un caso nuovo. Valeria,

commossa, addolorata, prese Vittorio per mano, proprio come se fosse un bimbo, lo fece sedere, e gli disse:

- Poeta, poeta caro, scusate, vi abbiamo fatto tanto male!

Bastò questo. Vittorio si raccolse un momento, trasse il fazzoletto, se lo passò sulla fronte, sugli occhi; poi disse la prima lirica.²⁸⁴

Bisogna insistere, a questo punto della nostra analisi, sulla diversità di percezione del salotto in questo brano rispetto al romanzo di Pirandello, che riflette due visioni totalmente diverse della sfera pubblica. Pirandello ci mette davanti all'impossibilità per lo scrittore di trovare aiuto e fiducia negli ambienti letterari. Nel testo di Rosso invece, Mesoni trova un appoggio nel colloquio così confidenziale a tre. Ciò non toglie che Raspigli rimanga un critico di mestiere, il quale a un certo punto si manifesta come tale, reagendo alla lettura delle poesie in modo molto diverso da Valeria:

Valeria dette sfogo allora a tutta la sua commozione trattenuta: prese di nuovo le mani a Vittorio, glie le strinse forte, se lo accostò al seno, se le strinse al seno.

Raspigli andava avanti indietro per la stanza. Ad un certo punto si fermò e gridò quasi con rabbia:

- Pubblicarle! Devono sapere chi sei!²⁸⁵

Ci si potrebbe chiedere, tuttavia, se in questo episodio si possa parlare di salotto nei termini della nostra definizione. La soluzione di questo problema non può prescindere dal rapporto che esiste tra Valeria Bellaria e suo padre. Va sottolineato che sia Mesoni, sia Raspigli saranno ammessi a pieno titolo nelle riunioni degli scrittori a casa di Agostino Bellaria, dove è presente anche la figlia. Il cenacolo di scrittori che si riuniva a casa del Commendatore per giocare a carte (le «domeniche dei calzolari» dei primi capitoli), si trasforma così in qualcosa che assomiglia molto ad un «salotto Bellaria», di cui il ritrovo a tre nel salottino della fanciulla è semplicemente una forma ridotta. E questo salotto, la cui vera animatrice è Valeria, è letterario a tutti gli effetti. Le riunioni si svolgono tra letterati, si parla di letteratura, si concludono affari letterari (Valeria fa in più di un caso da tramite tra l'editore Bodrini e gli scrittori), e ci si gode l'ospitalità di un ricco mecenate.

Se tutto lo sguardo rivolto al mondo intellettuale è sicuramente condizionato dalla nostalgica evocazione del passato, ciò non significa che non vengano tematizzati i mutamenti che caratterizzano gli anni tra le due

284 Ivi, p. 54.

285 Ivi.

guerre. Il nuovo viene incarnato nel personaggio di Valentina Trapezi, donna mondana e *femme fatale* che sembra la fotocopia della Dora Barmis di *Suo marito*, per quanto Valentina non faccia la giornalista. Questa differenza è però importante, perché toglie al personaggio ogni ruolo attivo all'interno del *milieu* letterario. Valentina diventa in tal modo un semplice episodio di cronaca, innocuo e divertente. Visto il carattere del personaggio, non sorprende che la sua visita venga gradita poco dal commendatore Bellaria, quando lei capita una sera nel circolo degli autori che il padre di Valeria ha riunito nel salotto:

Bellaria spiegò a quelli che non conoscevano Valentina, com'egli non la vedesse volentieri, perch'era un essere inqualificabile, inconsistente.

Ma la signora Marta, tornando, annunciava, appunto, l'arrivo imminente di Valentina.

- Proprio dopo quello che ho detto! - esclamò Bellaria, destando il buonumore di Raspigli, che da tempo conosceva Valentina.²⁸⁶

Valentina si rivela infatti poco compatibile con il mondo pacato e sereno degli scrittori, e vi risulta piuttosto comica, senza accorgersene:

Un gran movimento nel salone, quando fu annunciata Valentina Trapezi. Essa entrò, come al solito, con il sorriso stereotipato sulla bocca e il nasetto fremente. Vestiva un abito da sera ed era molto scollata. Tutta fruscii, profumatissima, molto accesa, era bella come sempre e di più. Si felicitò vivacemente con Valeria, che volle abbracciare e baciare, porse una mano a Vittorio Mesoni, poi si sedette al posto che le veniva indicato, al centro del circolo, sul sofà, accanto a Giustino Faggioli, che con la bocca aperta e gli occhietti piccoli, tra timidi e sorpresi, la guardava con molto interesse.

- Troppo onore, troppo onore - diceva Valentina, volgendoglisi - sedere accanto al professor Faggioli. - Il quale, intanto, si chiedeva perché mai quella profumatissima signora lo chiamasse professore. Ma Valentina continuava imperterrita, mentre, con eleganza prendeva un rinfresco che la signora Marta le offriva: - Oh, come si sta bene qui! Qui spira un'aria, come dire? già un'aria intellettuale! Gli amici che ho lasciato non parlano che di affari, non hanno altro in mente che il danaro! Sono deliziosi, intendiamoci, in certi momenti, ma a lungo andare, viene a noia. A me piace perciò, cambiare ambiente! Ah, sì la vita è bella, perché è fatta di tanti ambienti! A me piacciono gli scrittori, i romanzieri in particolare, perché capiscono tutti gli ambienti della vita e sanno descriverli, rappresentarli. Forse dico sciocchezze, ma sì, confesso, sono ignorante...

- No, no, niente affatto! - le disse Faggioli, che, come un grasso bimbo, il quale si trovi davanti a qualcosa di nuovo, rimase subito affascinato. - Il romanziero eh!... già... il romanziero deve esser capace d'intendere tutte le mentalità, tutte le espressioni di vita, tutte le forme d'esistenza, che producono ciò che la signora chiama i diversi ambienti!

- Ecco, io m'esprimevo male, ma intendevo dir proprio quello che con precisione chiarisce il professor Faggioli.²⁸⁷

Il flusso inconsistente e prezioso di parole va ancora avanti per un bel po', provocando l'ilarità dei presenti. Rosso ha ampliato la scena al massimo, per sottolineare l'incompatibilità tra Valentina e il mondo salottiero-mondano che essa emblemizza, e il cenacolo pacato e sereno degli scrittori. Il contrasto culmina nel momento della precipitosa partenza della donna profumata:

- Ma come? Scappi già? - le disse la signora Marta.

E Valentina spiegò come al portonc, di certo, doveva essere già arrivata l'automobile di certi amici, che l'avevano condotta e ai quali aveva detto di fare un giro e tornare a prenderla.

«Altro ambiente» - fu per esclamare il comm. Bellaria, ma si trattenne. La signora Marta e Valeria accompagnarono Valentina nel corridoio.

I rimasti nel salonc si guardarono interrogativamente l'un l'altro. Pareva che l'uno all'altro volesse domandare che cosa ne pensasse. Però, tutti sorridevano.

- Non le si può nemmeno voler male - mormorò il comm. Bellaria - è così ingenuosamente amorale, inconsistente.²⁸⁸

In questo brano notiamo una delle poche innovazioni rispetto al modello costituito dal mondo letterario di inizio secolo, già tematizzato, *in nuce*, anche nel rifacimento *Giustino Roncella nato Boggiolo*: la fusione tra ambienti letterari e sfera mondana. Il comportamento di Valentina sembra riflettere abitudini degli anni '30, quando grosse macchine passavano in Via Veneto, e la società aristocratica vi soleva frequentare gli elegantissimi alberghi e caffè. Ricordiamo che la strada più celebre di Roma si trova a pochi passi da via Piemonte, l'indirizzo dei Bellaria nei «quartieri alti» della capitale. Il salotto del commendatore si trova, quindi, geograficamente vicino alla strada che negli anni '30 era diventata il «salotto di Roma». Ideologicamente, invece, esso è molto lontano dalla sfera mondana di quel periodo, e s'inserisce perfettamente nell'idillismo dominante nel testo.

287 Ivi, pp. 215-216.

288 Ivi, p. 218.

3.6. Topografia dei caffè

La descrizione dei caffè obbedisce alla medesima ottica. Tra i locali descritti nel romanzo, ne troviamo uno che corrisponde particolarmente alla chiave «idillica» dell'evocazione della storia di Tito Marrone: l'Osteria del Pino.

Si prendevano per mano e si lanciavano ad una nuova corsa, finché non giungevano all'Osteria del Pino, detta così perché un alto ed ampio ombrello di pino ne ombreggiava lo spiazzale: intorno intorno, un orto rigoglioso, dove il pisello rampicante era già carico. [...] Raspigli e Letizia eran già conosciuti all'Osteria del Pino, e non mettevano piede sullo spiazzale, che dalla porta s'affacciava un donnone rubicondo, sempre adoma, inanellata e ingemmata, che dava loro il benvenuto.²⁸⁹

In questo pacifico luogo si svolge buona parte della vicenda amorosa tra il romanziere Raspigli e la fanciulla Letizia, ed esso diventa così una specie di emblema della vita pacifica e laboriosa dello scrittore. L'abitudine di andare a Monte Mario doveva già esistere nei primi anni del '900, e un locale che corrisponde al profilo di quello descritto nel romanzo, è davvero esistito: l'Osteria dei Colombi²⁹⁰. Tuttavia, Monte Mario appare piuttosto come un luogo per pochi:

[...] I romani, a dir vero, anche per le loro gite domenicali, preferivano a Monte Mario le più comode strade di Via Nomentana, di Via Appia Nuova. Lì non si doveva salire: o, se volevan fare proprio una scampagnata, si facevan portare dal tram ai Castelli, Frascati, Grottaferrata, Marino, Castel Gandolfo, nomi celebri che parlavano di vino buono; mentre Monte Mario non produceva vino, che vi era importato come era importato a Roma. [...] ²⁹¹

289 Ivi, p. 86.

290 Hans Barth ha descritto così questo locale: «Più innanzi, sempre a sinistra, di fronte a un bel gruppo di pini, la Osteria dei Colombi. Sui pilastri dell'ingresso nella vigna, a destra e a sinistra, una colomba azzurra, a somiglianza delle colombe dipinte nelle catacombe dei primi cristiani. Casa colonica che pare una stalla; chioschetti con vista su Roma e sui Colli Albani. Il padrone è un discendente del 'villano arcadico' di Marziale: sa però ben distinguere il forestiero dall'indigeno.» (H. Barth, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, Firenze, Le Monnier, 1909, p. 228). La scelta del nome «Osteria del Pino» non sorprende: Rosso si è semplicemente ricordato del vecchio pino della villa Mellini, sul quale già Wordsworth aveva scritto un sonetto, e che viene ancora menzionato in K. Baedeker, *Central Italy and Rome*, ed. 1909, op. cit.

291 P. Rosso di San Secondo, *Incontri ...* op. cit., p. 86.

Solo all'inizio degli anni '20 si parlò, in verità, di un piano regolatore per Monte Mario e quindi anche di strade d'accesso²⁹². La scelta di questa collina è probabilmente motivata dal desiderio di ambientare le vicende amorose dei personaggi in un rifugio tranquillo e fuori le mura cittadine. Un'analoga funzione sembra essere quella del Caffè Greco. Il romanzo ce lo descrive come un pacifico rifugio:

Dal Caffè del Greco, da qualche secolo, passava il fior fiore dell'intelligenza mondiale. Entrandovi, la sera, specie d'inverno, lo si trovava affollatissimo. Eppure, a giudicare dal silenzio che vi regnava, pareva che vi fosse poca gente. Si parlava, a voce bassa, i più diversi linguaggi. Si aveva la sensazione che tutti i presenti, di comune accordo, non volessero disturbare lo spirito degli assenti, artisti, poeti, scienziati, che una volta erano stati anch'essi lì a sedere e che da tempo nei loro paesi eran morti. Con questo non si vuol dire che il Caffè del Greco fosse funebre. Tutt'altro! Ci si riposava, in amichevoli e discreti conversari, delle fatiche artistiche della giornata. [...]»²⁹³

Come abbiamo visto, il Caffè Greco non ha avuto molta importanza per gli ambienti letterari dell'inizio del secolo. Il locale di via dei Condotti era soprattutto un'attrazione per i numerosi stranieri che venivano a Roma²⁹⁴. La spiegazione più plausibile della sua presenza è perciò probabilmente un'altra: la necessità di creare un luogo che si potesse contrapporre al chiassoso Caffè Aragno con i suoi cenacoli di giovani ribelli. Abbiamo già visto che il locale di via delle Convertite è uno dei nodi centrali del mondo

292 Sul piano regolatore ci informa un articolo di Diego Angeli, *Villa Aldobrandini e Monte Mario*, in: «Giornale d'Italia», 15 luglio 1920. Sulla costruzione della strada e della linea del tram, vedi ora: G. A. Rossi, *Monte Mario. Profilo storico, artistico e ambientale del colle più alto di Roma*, Roma, Montimer ed., 1996, pp. 131-137.

293 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 30.

294 Come scrive lo stesso Rosso: «[...] Chi raccontava di essere stato ai Castelli romani e di avervi veduto cose mirabili, chi parlava della Campagna romana e delle impressioni colte sulla tela; altri parlavano della Via Appia, e altri ancora della Via Cassia: e non mancavano, ad allietare il Caffè del Greco, belle donne, specie nordiche, norvegesi e svedesi, danesi e tedesche: capelli biondi e occhi azzurri con larghi cappelli alla moda d'allora, le quali, durante il giorno, specie se erano giunte da poco, passando da Piazza di Spagna, rimanevano stupite davanti alle ragazze della Ciociaria, le Ciociare, che allora, nel tradizionale costume, offrivano mazzolini di violette ai passanti. Quelle Ciociare servivano anche da modelle ai pittori e posavano per essi negli studi numerosi di Via Margutta e altrove. Uno strano e quanto mai saporoso miscuglio, dunque, Roma, di provinciale, altamente aristocratico e cosmopolita al tempo stesso perché agli artisti e poeti stranieri di Caffè del Greco, bisognava aggiungere il flusso continuo di stranieri che venivano a Roma solo per visitarla e vi soggiornavano per breve tempo.» (P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 30).

descritto nel romanzo, perché molti personaggi sono legati a questo locale. Tuttavia, esso non è quasi mai luogo dell'azione, con la notevole eccezione del capitolo IV, intitolato *Terza saletta*, che vede l'incontro tra Mesoni e l'amico Raspigli. Questo episodio può essere letto come una scena drammatica con una lunga didascalia introduttiva, e la successiva apparizione di quattro personaggi: Vittorio Mesoni (già noto al lettore perché protagonista dei primi capitoli), Nicola Raspigli, Filiberto Cenzi, e Valeria Bellaria. Il primo paragrafo funge da didascalia:

Durante il tempo in cui Vittorio Mesoni aveva frequentato l'Università per addottorarsi in belle lettere e viveva solo a Roma in una stanza ammobiliata, talvolta, condotto da amici, era entrato al Caffè Aragno. Rinomata era allora la «terza saletta» di questo caffè e di essa nei circoli intellettuali di tutta Italia si parlava come d'una specie di Olimpo. In provincia, chi fosse stato a Roma e avesse passato dei pomeriggi nella «terza saletta» facendovi conoscenze ed intrecciando rapporti intellettuali, era già, per questo solo fatto, qualcuno. Giovani, che dalla provincia si recavano a Roma nell'intento di farsi strada nella letteratura, come nel giornalismo, entravano al Caffè Aragno con il batticuore; dapprima non osavano varcar la soglia della «terza saletta» ma vi si affacciavano timidamente per conoscere di vista, sotto l'indicazione di qualcuno già pratico, gli uomini già arrivati in politica come in giornalismo e in letteratura, i quali spesso pontificavano, oppure discutevano animatamente. Ma c'erano anche gruppi di giovani, di cui alcuni già noti, i quali si tenevano da una parte e formavano particolari cenacoli. [...] ²⁹⁵

Questa introduzione è solo in parte autobiografica. Sappiamo infatti che Rosso di San Secondo, pur essendo tra i collaboratori della rivista «Lirica» ²⁹⁶, che era un puro prodotto della Terza saletta, non era tra i protagonisti del caffè, popolato da giovani letterati e giornalisti dagli atteggiamenti rumorosamente nazionalistici ²⁹⁷. Forse per questo motivo la rappresentazione è piuttosto ironica:

[...] La maggioranza perdeva il suo tempo, e poco dopo scompariva, dimettendosi dalla candidatura a grande uomo: o concorreva agli uffici governativi o si contentava anche di meno. ²⁹⁸

Le frecciate contro un entusiasmo giovanile che, malgrado tutte le distanze tra i giovani del cenacolo della «Terza» e il giovane Rosso, era stato anche

295 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 27.

296 Vedi le lettere ad Arturo Onofri riprodotte nell'*Appendice*.

297 A. Nosari, *La saletta d'Aragno*, Roma, Sapientia, 1928, *passim*. Vedi anche L. Ferrante, *Rosso di San Secondo*, Bologna, Cappelli, 1959, p. 116.

298 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...*, op. cit., p. 28.

suo, sono però leggere e soprattutto senza nessuna polemica *ad personam*. Nella «didascalia» seguono poi due digressioni: una sull'attrazione della capitale sui giovani provinciali, e una seconda sul Caffè Greco, che abbiamo già vista²⁹⁹. Solo dopo questi preliminari, l'autore fa incontrare i due personaggi:

Vittorio Mesoni raramente dal suo mezzanino lontano scendeva al centro della città. Eppure, qualche volta vi si avventurava per entrare in qualche libreria in cerca di libri che gli occorreavano. Passava anche dal Caffè Aragno, ma non provava nessun desiderio di entrarvi, pur sapendo che in «terza saletta» avrebbe trovato fervida accoglienza, specie da parte di giovani poeti e letterati con i quali era stato altra volta in rapporti. Proprio una di queste volte in cui si trovava a passare, si sentì chiamare per nome. - Mesoni! Vittorio Mesoni!³⁰⁰

Male si accorderebbe infatti il melanconico poeta con il rumoroso caffè letterario. Ma anche l'amico Raspigli, instancabile polemista, ha preso le distanze dall'Aragno. Il confine tracciato da Rosso tra la «Terza saletta» e Raspigli è molto netto:

- Lo dici tu. Entra in «terza saletta» e parla di me! Sono una canaglia matricolata, uno che ha quattro idee in testa e su quelle non finisce di martellare! In fondo, non capiscono nulla! Certi giorni, quando ne ho voglia, entro in «terza saletta» mi siedo impassibile e li guardo in faccia. Avessero il coraggio di dirmi nulla! [...]»³⁰¹

Solo dopo questa presa di distanza nei confronti dei letterati di moda e del mondo intellettuale, entra in scena l'agente letterario Filiberto Cenzi:

Vittorio Mesoni lo ascoltava con attenzione e spesso lo approvava con il capo; ma c'era un omettino, che si era accostato sin da principio con Raspigli e che se ne stava d'un lato, dando segni di impazienza. Era quanto mai buffo a vedersi; da un ampio e vecchio pastrano troppo grande per lui, tirava fuori una testina zazzenuta, con due occhietti sempre inquieti e degli ispidi baffi nerissimi che gli facevano scomparire tutta la faccia, per cui egli sembrava che fosse pastrano e baffi. Ad un certo punto, tirando fuori dalle tasche le manine più che metà coperte dalle maniche, disse, rivolto quasi con collera, a Raspigli:

- Sempre lo stesso! Vi perdete in chiacchiere! Fra poco è mezzogiorno e l'amministrazione della rivista chiude. Vi devono dare venticinque lire!³⁰²

L'ometto nero viene a rappresentare, nel conflitto tra la vita scapigliata dei letterati della Terza saletta e l'ideale dell'onesto lavoratore che Rosso ci

299 Vedi *supra*, p. 220.

300 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...* op. cit., p. 30.

301 Ivi, p. 32.

302 Ivi.

rappresenta in questo romanzo, la voce della ragione e del lavoro. È lui che imporrà tassativamente un altro modo di vivere al «suo» scrittore, dopo la conclusione del contratto con l'editore Bodrini.

- Il Corso, Caffè Aragno, Via dei Condotti - rispose Filiberto, perentorio, - ve li dovete scordare! Dovete lavorare! A settembre devv'essere pronto il romanzo, e poi, novelle, articoli, saggi critici... non dovete pensare ad altro.³⁰³

La differenza tra *Incontri di uomini e di angeli* e *Suo marito* sta anche in questa diversa rappresentazione dei personaggi che gravitano intorno allo scrittore: mentre Silvia Roncella non riesce ad emanciparsi di fronte ai pettegolezzi del mondo letterario, gli scrittori nel romanzo di Rosso si ritirano fra le nuvole degli idillici «incontri di uomini e di angeli», ma lavorano anche sodo sotto l'energica direzione di quegli altri attori della produzione culturale che sono l'editore e l'agente letterario. Se Filiberto viene dunque a incarnare la sana ragione, il ruolo di Valeria Bellaria è sin dall'inizio più ambiguo. Da una parte, è lei l'«angelo» di Vittorio Mesoni, nonché animatrice del salotto Bellaria. D'altra parte però, sarà la morte della fanciulla che farà tacere il poeta. Valeria è un personaggio che si sottrae a tutte le esigenze dell'industria letteraria. Questa ambiguità si avverte sin dall'inizio:

E Vittorio stava proprio per allontanarsi, quando Raspigi, andando incontro a qualcuno che stava alle spalle, esclamò: - Oh signorina! Cara signorina Valeria! Come state? Vittorio si fece d'un lato e con la coda dell'occhio vide l'ometto verde di bile, che stringeva i pugni e i denti e certo pensava: addio venticinque lire!³⁰⁴

Valeria Bellaria non rappresenta, come Filiberto Cenzi, un polo opposto al mondo del Caffè Aragno, di cui la fanciulla non si cura e che non frequenta. La sua posizione non è quella di una ammiratrice o di una giornalista facente parte della sfera letterario-mondana. A questo proposito, ricordiamo che tutta la scena si svolge fuori dal Caffè Aragno, sul famoso «marciapiede di Aragno». Questa collocazione è molto importante, perché viene a significare, implicitamente, la posizione dell'autore-narratore nei confronti dei gruppi della Terza saletta, dove gli scrittori del cenacolo del Parcelli/Pirandello non mettono i piedi. In questa stessa prospettiva di una tipologia dei luoghi, è molto significativo il comportamento dell'editore:

303 Ivi, p. 67.

304 Ivi, p. 34.

Il Bodrini non era entrato e non entrava in terza saletta per partito preso. Andare a sedersi là sarebbe significato far atto d'omaggio e quasi andare a pregare. Le arie e le pretese, tanto dei rinomati quanto dei candidati alla celebrità, in quel caso, sarebbero aumentate davanti a lui editore principiante. Egli intendeva, invece, far sentire in terza saletta la sua presenza dalla seconda sala, per entrare in rapporti in un secondo tempo magari, quando gli si fossero fatti approcci ragionevoli.³⁰⁵

La presa di distanza nei confronti del chiassoso cenacolo è netta. È significativo, a questo proposito, che l'incontro tra Raspigli e Bodrini per la conclusione del contratto sul nuovo romanzo non venga ambientato da Aragno, ma nel Caffè Greco³⁰⁶. Un'altra volta, Bodrini invita Filiberto con la segretaria Candida e il giovane Daniele Valeni, *alter ego* poetico di Rosso, al ristorante Umberto³⁰⁷:

Il ristorante Umberto era allora, forse, il più eletto di Roma. Entrandovi, si avvertiva subito l'aria signorile che vi regnava. Non si alzava la voce, i appetiti smorzavano i passi, il servizio inappuntabile veniva eseguito con molto decoro.³⁰⁸

Non a caso il testo insiste sul silenzio che regna in questo luogo signorile. Tutto l'episodio dell'incontro tra l'editore e gli scrittori è infatti concepito come contro-proposta ai chiassosi convegni dei caffè letterari. Al di là di queste opposizioni interne nel romanzo, possiamo evidentemente anche contrapporre il convegno nel ristorante Umberto al banchetto del primo capitolo di *Suo marito*. Alla pungente ironia sul grande evento letterario-mondano nel romanzo pirandelliano si oppone qui l'elogio di un incontro quasi «in famiglia», all'espressione del disagio della scrittrice di fronte all'ambiente letterario risponde qui l'idealizzazione della comprensione e dell'aiuto paterno che trova il giovane scrittore. La scelta del locale e la sua descrizione veicolano dunque, ancora una volta, una visione idillica del mondo letterario del primo '900.

Riassumendo la topografia dei locali nel romanzo, possiamo constatare che i caffè letterari sono presenti in modo molto più massiccio di quanto non lascino apparire le sporadiche menzioni e l'unico capitolo ambientato in uno di essi. La presenza è implicita in quanto tutto il libro è un rifiuto di atteggiamenti e di pettegolezzi letterari che l'autore-narratore attribuisce al

305 Ivi, pp. 55-56.

306 Ivi, p. 59.

307 Potrebbe trattarsi del ristorante Umberto I, in via della Mercede, che però, secondo la guida di K. Baedeker, *Central Italy and Rome*, op. cit., del 1909, p. 154, era una trattoria e non il ristorante più elegante della città.

308 P. Rosso di San Secondo, *Incontri...* op. cit., p. 181.

caffè di via della Convertite e più in genere alla sfera letteraria e mondana dell'inizio del secolo. Ritroviamo toni che erano già stati presenti nei testi degli anni '20, che abbiamo esaminati, ma non possiamo neanche negare che *Incontri di uomini e di angeli* si qualifichi, al contrario del testo di Pirandello, come contro-progetto ideologico-letterario al Caffè Aragno, con l'idillica, schietta e operosa vita dei letterati che in questo romanzo si incontrano, si frequentano e si sposano.

3.7. *Incontri di uomini e di angeli* nella narrativa del primo '900: la fine di una generazione

In conclusione della nostra lettura, possiamo dire che nell'evocazione degli ambienti letterari dell'inizio del secolo, con i suoi toni dolciastrici e idillici, lo scrittore nisseno segue in maniera molto coerente la scia di chi lo aveva, tra gli autori della sua generazione, preceduto nel descrivere e ricordare la sfera pubblica letteraria dell'inizio del secolo. La risposta del vecchio scrittore ai mutamenti degli anni '20 e '30 non è molto diversa da quella di Lucio D'Ambra, Adone Nosari e Diego Angeli: anch'egli rievoca nostalgicamente un ambiente di salotti e caffè letterari dove gli scrittori stavano ancora al centro dell'interazione sociale e avevano un loro specifico peso e ruolo. La ragione di questa forte nostalgia, ancora dopo la seconda guerra mondiale, va forse cercata nella sua biografia: come risulta dalle lettere ad Arturo Onofri, riprodotte nell'*Appendice*, Rosso era molto legato ai cenacoli letterari dell'epoca, nei quali aveva trovato conforto e aiuto in un momento particolarmente difficile della sua vita, e l'inizio della sua carriera letteraria rimane incomprensibile se non si tiene conto delle amicizie di quegli anni prima della guerra 1915-1918.

In questo senso, appare problematico il giudizio di chi ha voluto vedere, nella descrizione del Caffè Aragno, un'evocazione degli autori e dell'ambiente della «Ronda»³⁰⁹. Rosso era molto più legato alle amicizie di inizio secolo che non alle idee di un movimento letterario sviluppatosi in un «Caffè Aragno» (cioè in un clima letterario e intellettuale) molto diverso, sebbene sulla scia di idee e concetti in parte già nate prima della guerra.

309 N. Tedesco, *Rosso di San Secondo dopo il 1930: dall'estraneazione espressionistica al risarcimento del neoclassicismo*, in: Idem, *Il cielo di carta*, op. cit., p. 80.

Più che altro, il romanzo è il punto d'arrivo di una carriera letteraria che si era sempre di più allontanata dai dibattiti letterari italiani, fino a non essere parte attiva del fermento letterario-intellettuale. Quest'opera tardiva non può essere collocata fuori dal percorso dello scrittore siciliano, che lo ha portato dagli esordi negli ambienti di avanguardia dei primi anni del secolo a un crescente isolamento letterario nella vecchiaia. Gli scrittori onesti e bravi dall'animo pacato che il romanzo ci rappresenta, sono infatti l'esatto contrario di quel nervoso *Poeta Ludwig Hansteken*³¹⁰ che troviamo all'inizio della narrativa dell'autore nisseno, e che era stato uno dei risultati del viaggio di Rosso in Olanda. Quel soggiorno, che va collocato in anni in cui il nostro era giovanissimo³¹¹, aveva molto influito sulla sua formazione. La trasfigurazione letteraria di quell'evento nel romanzo sono forse le «nebbie nordiche» di cui parla il giovane Daniele Valeni, *alter ego* di Rosso giovane. Come si ricorda, questi prende una cotta per una misteriosa signorina finlandese, prima dell'intervento, salutare, della signorina Candida, dattilografa dell'agente letterario Filiberto Cenzi e «angelo» a pari titolo delle altre donne del romanzo. In questo senso, il libro è sicuramente anche il frutto di vicende personali del nostro, della sua vita e del percorso europeo che lo aveva portato in Germania e Olanda, lontano da quella Roma letteraria in cui era iniziata la sua carriera di scrittore all'ombra dei maestri che erano Pirandello, Ferri e Fleres. Basti pensare all'importanza che ebbe per l'autore il matrimonio con Inge Redlich, evento che sembrava finalmente dargli la serenità cercata disperatamente nel periodo giovanile.

Se da una parte il romanzo va dunque collocato nel contesto del percorso intellettuale di Rosso, la nostalgica evocazione del mondo letterario dei primi anni del secolo si presenta d'altra parte come il risultato di un processo di riflessione che sembra, visti i risultati, tipico di molti

310 «Il poeta Hansteken, in fondo, era simile a quelle zitellone piene di moralità che sbirciano di sottocchi, con rancore pungente, con odio quasi, la gioconda etera che affida adesso al fumo di una sigaretta tutti i sospiri della sua anima, come domani li affiderà al bacio di esperto seduttore. Ecco perché la religiosità di Hansteken era falsa: in lui l'odio per il peccato attivo sorgeva dal non potere egli stesso commetterlo: i peccati per soverchio di vitalità erano, infatti, per lui, un rimprovero sordo, una umiliazione continua, per la sua fiacca gravazza.» (P. Rosso di San Secondo, *Il poeta Ludwig Hansteken*, in: *Novelle*, vol. 1, a cura di N. Tedesco, Caltanissetta, Sciascia, 1991, p. 171. La prima edizione era Treves, Milano, 1916, ma il testo era già stato pubblicato nel 1914 nella «Rassegna contemporanea»).

311 Vedi la nostra nota introduttiva nell'*Appendice*.

autori della sua generazione. Questo romanzo tardivo contiene gli stessi atteggiamenti di rifiuto della modernità e delle nuove condizioni dell'intellettuale tradizionale che abbiamo visto nei testi degli anni '20. Basti pensare alla descrizione del Caffè Aragno, all'evocazione del cenacolo dei Crepuscolari, o all'idillio con l'editore. Ma nel contesto dell'immediato dopoguerra, il libro appare decisamente come un'operazione di retroguardia. Già durante la seconda guerra mondiale, gli autori più giovani, diventati scrittori durante il ventennio, avevano cominciato a scrivere, e in alcuni casi a pubblicare, testi di un altro tipo, più moderni nello stile e nella maniera di rappresentare la propria condizione di scrittore, e pieni di riferimenti alla nuova realtà costituita dagli ambienti del cinema, dai caffè di Via Veneto e dal giornalismo moderno. Con *Incontri di uomini e di angeli* si chiude definitivamente un periodo nella rappresentazione letteraria della sfera pubblica.

IV.

La seconda generazione:
Patti e Brancati

Lo sviluppo di un nuovo stile e di una nuova coscienza letteraria negli anni della guerra

1.1. Introduzione

Studiando il caso di *Incontri di uomini e di angeli*, abbiamo detto che quel romanzo era già superato rispetto alla contemporanea produzione di altri autori. È incontestabile che la descrizione della sfera pubblica letteraria nel dopoguerra è diversa, che i luoghi rappresentati sono altri, e che la critica degli ambienti mondano-letterari si fa più dura, più acerba. Queste novità non nascono dal nulla, ma sono il risultato di un processo di riflessione e di scrittura di una nuova leva di autori, tra i cui rappresentanti di spicco sono Ennio Flaiano, Corrado Alvaro, Antonio Aniante e altri ancora. Nessuno, tra gli scrittori di questa generazione, troverà maggiore forza espressiva dei due catanesi Vitaliano Brancati e Ercole Patti. La prossima tappa della nostra indagine sarà una lettura dei due romanzi *Paolo il caldo*, di Brancati, e *Un amore a Roma*, di Patti. In un primo tempo, dobbiamo però vedere il processo che portò questi autori, nati dopo l'inizio del secolo, alla rappresentazione dei salotti e caffè letterari. Il processo di rinnovamento sia del contenuto che dello stile evolve intorno a tre grandi linee di forza.

Prima di tutto, vanno segnalati l'emergere di una nuova leggerezza di stile e la nascita di una scrittura elzeviristica piena di rapidi ritratti, caratteristiche di scrittori che in realtà sono dei bravi giornalisti. Abbiamo già avuto modo di vedere come negli anni '20 e '30 molti letterati diventino giornalisti di mestiere, specializzati in generi come l'elzeviro o il *reportage*¹. Questa situazione è anche favorevole a un altro genere: il diario. Non a caso i diari di Vitaliano Brancati, Corrado Alvaro e Ennio Flaiano, pieni di osservazioni sul mondo elegante contemporaneo, di note su serate in salotti e di riflessioni sulle discussioni politiche di quegli anni, sono stati pubblicati in volume. La dimensione diaristica si manifesta anche nella narrativa, come nell'ultimo romanzo di Brancati, *Paolo il caldo*. Come vedremo, questo libro è un esempio dell'integrazione di citazioni, e talvolta addirittura di intere pagine, tratte da testi giornalistici,

1 Il caso più lampante è sicuramente quello di Patti, un celebre *reporter* sin dagli anni '30, la cui fortuna letteraria inizia nel 1934 con un volume di bozzetti sui suoi viaggi nell'Estremo Oriente intitolato *Ragazze di Tokio* (Milano, Ceschina, 1934).

non solo di Brancati, ma anche dell'amico Patti. Le nuove forme consentono agli autori di riutilizzare, all'interno delle opere narrative, brani propri o di autori amici. Si crea così una dinamica tra dare e avere: Patti prenderà da Brancati e viceversa, Brancati prenderà dal coetaneo e conterraneo Antonio Aniante, e così di seguito. L'industrializzazione della produzione giornalistica e letteraria lascia, insomma, le sue tracce.

La seconda innovazione di quegli anni è data dalla scelta di nuovi luoghi e di nuovi personaggi nella descrizione degli ambienti letterari. Sono ormai superati i cenacoli di scrittori nel caffè e i salotti frequentati da senatori e letterati tardo-ottocenteschi, che abbiamo visto nei testi dell'inizio del secolo. Troviamo invece attori e registi di cinema che frequentano i caffè mondani per incontrarvi scrittori - in alcuni casi ancora dannunziani² - che scrivono sceneggiature per il cinema, avvocati e uomini d'affari che frequentano i *night-club*, e ragazze che sognano di diventare attrici di cinema. Il caso degli scrittori dannunziani mostra come le innovazioni possano talvolta anche convivere con stereotipi della letteratura precedente, ma è il nuovo a occupare sempre più spazio, fino a diventare il vero tema del mondo descritto.

Il passaggio dal vecchio al nuovo può essere esemplificato nell'antidannunzianesimo. Non che esso non fosse presente nelle opere della generazione precedente, anzi ne abbiamo visto l'importanza e l'impatto persino in un romanzo armonioso e idillico come *Incontri di uomini e di angeli*. Ma come vedremo, l'antidannunzianesimo leggermente divertito che prende in giro gusti decadenti riconducibili a D'Annunzio o emblemizzati nel suo stile di vita, e che si trova ancora nelle opere del giovane Patti, cede il passo ad una forma più aggressiva, più focalizzata sull'ideologia di rigetto dell'estetismo e dell'eroismo. Tale condanna in blocco è, in qualche modo, il risultato di un amalgama che si fa tra l'opera - o piuttosto tra alcuni aspetti di essa - e alcuni atteggiamenti di vita che vengono visti e giudicati con l'unica misura della compromissione con il fascismo. Il disgusto doveva essere molto profondo, come dimostra la già citata intervista di Ennio Flaiano sull'estetica del fascismo:

2 Con questo aggettivo, ci riferiamo a uno stereotipo: atteggiamenti eroici e superomistici, raffinatezze d'arredamento e mode come il tè e i liquori, tutti questi elementi costituiscono il dannunzianesimo stereotipato di cui si intende parlare qui. Un tipico esempio di scrittore dannunziano sarà il protagonista del racconto *Uno scrittore* di Ercole Patti. Vedi *infra*, pp. 264-265.

Cardarelli si vantava di non avere mai accettato un invito a pranzo. Non andare a cena a casa d'altri era l'unico modo di combattere il dannunzianesimo allora fortissimo in Italia. Di fronte a chi realizzava la vita da eroe, tra le ricchezze, le donne, gli amori, i cavalieri e la politica, lo scrittore si ritirava su posizioni filologiche e morali.³

L'opera e l'estetica di D'Annunzio diventano emblemi del passato, e il Vate viene quindi boicottato e snobbato dai teatri, dalla critica e dagli intellettuali di sinistra⁴. Da un antidannunzianesimo estetico si passa dunque a una forte ideologizzazione del problema: dopo l'ironica presa in giro di alcuni tipi di letterati e dei loro atteggiamenti che era dominante in Pirandello, ecco ora la totale condanna morale.

Il nuovo interesse per la sfera pubblica letteraria nel romanzo italiano nasce dunque in un periodo che va dai primi anni '40 fino all'immediato dopoguerra. È utile ricordare che proprio in quegli anni il testo di *Giustino Roncella nato Boggiolo* divenne di nuovo accessibile al pubblico, con l'edizione «Omnibus Mondadori» dei romanzi di Pirandello uscita nell'aprile del 1941. La ripubblicazione del libro pressoché dimenticato venne del resto subito messa in risalto dalla critica dell'epoca⁵. Il testo disponibile (e dunque il probabile riferimento) per i giovani scrittori, di cui

3 E. Flaiano. *L'italiano non ride*, intervista con Gianni Rosati, in: «Il Mondo», 14 aprile 1972; ora in: *Opere*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, pp. 1201-1202.

4 Il silenzio che si fa intorno a D'Annunzio dopo la seconda guerra mondiale è impressionante. Nel 1948, dieci anni dopo la morte del poeta, Silvio D'Amico descrive questa situazione sulle pagine del quotidiano «Il tempo» di Roma: «Dei quattordici drammi dati da lui alla luce oltre *La figlia di Jorio*, soltanto due o tre vengono talvolta «ripresi», ma sporadicamente e a titolo di nobile curiosità. Il pubblico ci sta a sentire il «racconto» di Corrado Brando nel secondo atto di *Più che l'amore*: oppure, fraintendendo la tesi della *Gioconda*, che proclama i diritti della Bellezza (*Gioconda*) sulla Bontà (*Silvia*), si fa coraggio a superare il fastidio del soffocante eloquio per applaudire all'olocausto della fida sposa. Ma senza intima partecipazione; come si andrebbe a sentire una musica difficile e disusata. E drammaturghi contemporanei di qualche statura, che in Italia e nel resto del mondo subiscano in qualche modo l'influenza di d'Annunzio, non se ne conoscono.» (S. D'Amico, *D'Annunzio dieci anni dopo*, in: «Il tempo», 10 marzo 1948). Sulle ragioni di questo disinteresse si può discutere. Ma incontestabilmente, esso facilita il compito a chi vede le opere del poeta solo come un'espressione del passato e vuole bandirle dalla cultura nazionale.

5 Nell'autorevole «Meridiano di Roma» (che non è altro che la continuazione, sotto un altro titolo, della «Fiera letteraria», che riprenderà il suo titolo solo nel 1946) la recensione di Ugo Apollonio (*Pirandello romanziere*, in: «Meridiano di Roma», 18 maggio 1941) è quasi interamente dedicata a *Giustino Roncella nato Boggiolo*.

alcuni nutrivano grande interesse per l'opera del vecchio di Agrigento⁶, era dunque *Giustino Roncella nato Boggiolo*⁷. Come abbiamo visto nella nostra analisi della riscrittura, la parte rifatta è largamente adattata al nuovo contesto degli anni '30, e presenta già alcuni dei futuri stereotipi come quello del giornalista di mestiere, o dello scrittore (Maurizio Gueli) che si ritira su posizioni «filologiche e morali», per riprendere le parole di Flaiano. Cercheremo perciò di evidenziare, nella letteratura di cui ci interessiamo ora, l'eventuale presenza di innovazioni già presenti nel testo pirandelliano. Prima di leggere i romanzi del dopoguerra, dobbiamo tuttavia studiare in maniera più approfondita la nascita della nuova scrittura narrativa, percorrendo lo sviluppo della rappresentazione di caffè e salotti in alcune opere della fine degli anni '30 e degli anni della guerra.

1.2. *Tutto è accaduto*: il clima letterario degli anni '30 in un romanzo di Corrado Alvaro

Vogliamo cominciare il nostro studio con un romanzo degli anni della guerra: *Tutto è accaduto*, di Corrado Alvaro, che fa parte della trilogia *Memorie del mondo sommerso*. È importante studiare questo libro, perché esso descrive un fenomeno che nessun altro testo letterario ha affrontato: i salotti degli anni '30. Il romanzo, seppure crono-logicamente l'ultimo della trilogia e uscito postumo soltanto nel 1961, in realtà fu già scritto negli anni '40. All'inizio della sua stesura sta un lungo racconto dagli evidenti tratti autobiografici, *L'ultimo giorno*, scritto tra giugno e luglio del 1944, che ora costituisce la terza parte del romanzo. Le prime due parti furono

6 Il caso più importante è evidentemente quello di Corrado Alvaro, curatore, nel 1956, dell'edizione Omnibus Mondadori delle *Novelle per un anno*. Nella prefazione di quella edizione, lo stesso Alvaro ricorda di avere frequentato la casa di Pirandello.

7 Il testo Quattrini divenne accessibile, come abbiamo già detto, soltanto con l'edizione critica del 1973.

poi redatte tra il '44 e il '46⁸. Per quanto riguarda la trilogia, essa è rimasta incompiuta. Solo il primo romanzo, *L'età breve*, fu compiuto e pubblicato dall'autore, nel 1946.

In *Tutto è accaduto* si narra la vita di Rinaldo Diacono, protagonista del ciclo, dalla fine degli anni '30 fino all'estate del 1944. Il giovane provinciale Rinaldo riesce, nella prima parte del romanzo, grazie a un'ambigua fama di ribelle acquistata negli ambienti intellettuali della capitale e a un'attività di critico teatrale, a farsi ammettere in un salotto letterario dell'alta borghesia. Nella seconda parte, egli vivrà l'esperienza di questo mondo vicino al centro del potere, essendone però sempre più disgustato. La sua relazione con una donna a cui i pettegoli attribuiscono alte protezioni diventerà inutile dopo il 25 luglio del 1943, momento in cui egli prenderà la direzione di un giornale. Questa terza parte è evidentemente autobiografica e narra eventi che lo stesso Alvaro visse tra luglio e settembre 1943 in quanto direttore del «Popolo di Roma».

Quello che ci interessa, tra tutti questi episodi, è la rappresentazione del salotto che si trova nella prima parte. Ricontriamo la descrizione di uno

8 C. Alvaro. *Tutto è accaduto*, (postumo, a cura di Arnaldo Frateili), Milano, Bompiani, 1961. Le informazioni sulla stesura del testo sono tratte dalla *Avvertenza* del curatore. Il romanzo si trova ora in: *Opere*, a cura di G. Pampaloni e P. De Marchi, Milano, Bompiani, 1990, che riproduce l'*Avvertenza* alle pp. 1153-1155. Questa edizione propone lo stesso testo di quella precedente del 1961. Sullo statuto filologico del testo, ci sembrano particolarmente pertinenti le osservazioni di Giulio Ferroni nell'*Introduzione* alla recente edizione tascabile: «Il testo di *Tutto è accaduto* (come quello di *Mastrangelina*), nella forma in cui è stato pubblicato dal Frateili e in cui viene necessariamente ristampato (mancando ogni adeguata ricerca e utilizzazione delle carte alvariane a esso relative) è una sorta di monstrum filologico: il Frateili (come raccontò poi nell'articolo *Scrupolo di filologo*, «La fiera letteraria» 16 maggio 1965) non usò direttamente le ultime stesure lasciate dallo stesso Alvaro, ma le «trascrizioni dattilografiche» fatte dal fratello don Massimo, «talora nelle varie redazioni da lui trovate tra le carte alvariane», intervenendo in vari modi, scegliendo «per i capitoli di cui esistevano più versioni» quella che gli sembrò «più matura» e, per gli altri capitoli, adoperandosi «a renderli agevoli alla lettura sfrondandoli delle ridondanze e delle ripetizioni» (vedi qui la sua *Avvertenza*). A quanto ci è dato di capire, una volta che si rendono disponibili tutti gli originari materiali dello scrittore, il lavoro dell'eventuale editore «critico» sarà particolarmente complicato, dovrà risolvere problemi non indifferenti, aggrovigliandosi tra l'altro in una affollata selva variantistica.» C. Alvaro, *Tutto è accaduto*, Milano, Mondadori, 1995. *Introduzione* di G. Ferroni, pp. VI-VII. (Il testo è ora riprodotto, con il titolo *Quando tutto è accaduto*, nel volume dello stesso Ferroni, *Passioni del Novecento*, Roma, Donzelli ed., 1999, pp. 35-44.)

strano miscuglio tra aristocratici nostalgici, gerarchi del regime e letterati, tutti ammessi in quel salotto a una condizione: non parlare di politica, considerata una cosa oscena e perciò completamente tabù. Riportiamo qui un lungo brano, che cercheremo di analizzare a due livelli. Da una parte, il testo è una testimonianza molto forte del sentimento di impotenza degli intellettuali negli ultimi anni del fascismo. D'altra parte, un'analisi di tipo tematico porta alla luce l'assenza di molti stereotipi che abbiamo evidenziato finora nella descrizione della sfera pubblica letteraria: manca, ad esempio, ogni riferimento al dannunzianesimo, e non si trova nessun commento sul ruolo delle donne presenti nel salotto.

[...] Artisti e scrittori italiani consideravano allora, in genere, la politica come una cosa piuttosto ignobile, e perciò i sabati di casa Pineschi non offrivano nessun pericolo, tanto più che i suoi frequentatori erano fuori d'ogni sospetto. E d'altra parte, lo stesso Pineschi stava attento alla scelta dei suoi frequentatori, i quali fossero abbastanza cauti o indifferenti per non parlare di cose volgari, e cioè di politica; dunque s'era formato un ambiente assai scelto in cui sarebbe stato di cattivo gusto insinuare qualcosa sui fatti presenti; si parlava d'arte, di letteratura, di paesi stranieri, di viaggi, e tutto vi acquistava una parvenza seria e rispettabile. Il lato interessante dei ricevimenti in casa Pineschi era che ci si sentiva quasi liberi, in un mondo diverso, il mondo dello spirito. Non erano più i personaggi della vita quotidiana ad avere importanza in quell'ambiente, ma altri lontani, artisti o letterati, viventi in ogni parte del mondo, oppure morti e oggetti di culto, che acquistavano un'importanza maggiore di ogni più dominante personaggio. Questo dava un sapore di illecito a quelle riunioni, quasi che, per andar dietro a quegli uomini dedicati alle cose dello spirito, si potessero dimenticare per un momento altri personaggi più invadenti della vita italiana. Ma era appena un sapore. E non si era mai sicuri del tutto perché fra gli invitati, a volte, poteva capitare il tipo che mandasse a monte una tale finzione con un qualunque accenno alla vita corrente e ai temi dominanti di essa.⁹

Notiamo, tra l'altro, le allusioni alla completa apatia politica dell'alta borghesia sotto la dittatura, che si traduce nel ritiro in una torre d'avorio che permette di non assumere posizioni politiche. Proprio in questo rifugio degli intellettuali entrano però anche alcuni invitati che i letterati e il padrone di casa preferirebbero non vedere:

Naturalmente, aspiravano a partecipare a tali riunioni anche persone che non avevano da spartire nulla né con l'arte né con la letteratura, persone di cui non si conosceva bene l'attività o che ne avevano una esclusivamente politica. Questo finiva col rendere dispersa la riunione, sospettosa, come se si compisse qualcosa di illecito.¹⁰

9 C. Alvaro, *Tutto è accaduto*, in: *Opere*, op. cit., pp. 1243-1244.

10 Ivi, p. 1244.

Se ci si ricorda che abbiamo definito il salotto una struttura chiusa, è evidente che qui l'ingresso di personaggi del mondo politico, che il padrone di casa non ha voluto invitare (e la cui presenza è quantomeno imbarazzante), costituisce un'intrusione in questo ambiente, un atto di prepotenza del potere politico sulla sfera pubblica letteraria. È lecito supporre che si ripercuotano qui ricordi personali dell'autore. Possiamo citare quello che egli stesso ha scritto nel suo diario in data aprile 1934 sul salotto di Margherita Sarfatti:

La signora Sarfatti è caduta in disgrazia. Il suo salotto, dove si notavano ministri e ambasciatori, e tutti quelli che volevano farsi notare in qualche modo, si è vuotato lentamente di settimana in settimana. [...] L'ultimo ricevimento del venerdì di Margherita Sarfatti s'è svolto in un suo piccolo studio. C'ero io e un uomo politico sospettato di confidenza con la polizia. [...] La signora Sarfatti stava di buon animo, e senza evidente rammarico. In una giornata come questa, prima, il suo salotto era la meta di tutta Roma; spesso entravano sconosciuti di cui ella domandava il nome: «Il vostro nome, scusate?» Quel giorno, l'ultimo giorno che la vidi, prima della sua partenza, era come se aspettasse i suoi ospiti, i grandi nomi di passaggio per Roma, gli ambasciatori, gli artisti, i ministri. [...]"

La paura di fare questa brutta fine doveva essere onnipresente nei salotti romani degli anni '30. Alvaro ha creato, in *Tutto è accaduto*, il ritratto della Sarfatti nel personaggio di Sofia Pitigliano¹², che piomba durante un ricevimento in casa Pineschi, per chiedere di Diacono e invitarlo nel suo salotto. Il giovane è costretto ad accettare. La serata a casa della ricca signora lo vede in mezzo a gente importante, in un ambiente pericoloso, in cui ogni frase può decidere la sorte di chi l'ha pronunciata:

Sofia parlava come se i segreti dello Stato le appartenessero intimamente. Ella citava una frase della Regina, accennava di aver parlato a un ministro, di aver incontrato un grande finanziere, interpellato un personaggio straniero; le grandi forze che si scatenavano nelle pagine dei giornali, senza volto, qui assumevano un aspetto domestico, si chiamavano con nomi di individui, e la storia con le sue catastrofi e le sue bufere non era altro che nomi di uomini, caratteri, frasi dette a pranzo o dopo pranzo.

11 C. Alvaro, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, 1950, pp. 122-123.

12 Vedi a proposito della riconoscibilità di personalità del mondo politico e letterario dell'epoca la citata *Introduzione* di Ferroni (in: *Tutto è accaduto*, Milano, Mondadori, 1994, pp. XIV-XVI). Un attento lettore del romanzo e del diario *Quasi una vita* è stato anche Armando Balduino (*Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1972, pp. 141-144), che ha mostrato in maniera convincente come Alvaro si sia servito delle proprie esperienze degli anni '30.

riunioni e rapporti personali, tratti caratteristici. Simpatia, antipatia, erano al centro della storia, il destino di una nazione era legato a una cortesia e a una scortesia.¹³

Il carattere prettamente letterario del salotto di Pineschi («... ci si sentiva quasi liberi, in un mondo diverso, il mondo dello spirito. Non erano più i personaggi della vita quotidiana ad avere importanza in quell'ambiente, ma altri lontani, artisti o letterati, viventi in ogni parte del mondo, oppure morti e oggetti di culto, ...») è quindi, nell'ottica del romanzo, una strategia di sopravvivenza dettata dalla paura, l'unica possibilità di creare un rifugio culturale e intellettuale, anche se fragile. Questo tratto distingue nettamente l'ambiente descritto dai salotti degli anni '50, altamente politicizzati, descritti nei libri di Brancati e Patti. *Tutto è accaduto* con la sua spietata rappresentazione del clima intellettuale degli anni '30 avrebbe potuto costituire un contrasto molto interessante con quei testi. Giustamente ha scritto Armando Balduino:

Certo il romanzo che, come abbiamo già ricordato, i lettori e in parte i critici attendevano da Alvaro nell'immediato dopoguerra, avrebbe potuto essere proprio questo.¹⁴

Dopo la pubblicazione postuma nel 1961, il libro costituì invece un anacronismo nella storia della rappresentazione della sfera pubblica letteraria, una parentesi che non ebbe nessun seguito nella narrativa degli anni '60. Ma come vedremo nella lettura delle opere dell'immediato dopoguerra di Brancati e Patti, il ritratto che esso propone degli ambienti intellettuali sotto il fascismo non è molto diverso dalle idee dei due siciliani sullo stesso argomento.

1.3. Da Catania a Roma - da *Gli anni perduti* a *Paolo il caldo*

Quando Brancati scrisse, all'inizio degli anni '50, l'ultimo romanzo *Paolo il caldo*¹⁵, non perseguiva scopi autobiografici. Tuttavia, questa dimensione è presente nel libro, soprattutto nella prima parte, ambientata nella Catania degli anni '20, e non possiamo trascurarla. La città descritta, che serve da sfondo per il racconto, assomiglia molto a quella che aveva costituito il

13 C. Alvaro, *Tutto è accaduto*, op. cit., pp. 1256-1257.

14 A. Balduino, *Corrado Alvaro*, op. cit., p. 144.

15 Nel prossimo capitolo discuteremo la questione del momento in cui Brancati ha iniziato a scrivere questo romanzo.

quadro per le prime mosse letterarie del giovane Vitaliano. In queste righe cercheremo di dimostrare come tuttavia la descrizione della Catania degli anni giovanili vada al di là di un semplice fatto referenziale, e come il ricordo dell'ambiente letterario nella città etnea venga utilizzato per metaforizzare il proprio percorso di scrittore, dagli esordi negli anni '30 fino a questo romanzo del dopoguerra. Cercheremo quindi, a partire dalla metaforizzazione della propria biografia intellettuale, di seguire le tappe della nascita del nuovo modo di scrivere e della nuova coscienza letteraria e ideologica in Brancati.

L'episodio chiave della prima parte di *Paolo il caldo*, con cui inizia, dopo gli esordi dell'infanzia, la vera e propria storia di Paolo adolescente, è l'incontro tra il giovane e la bella cantante Rodriga Perez, che gli preferisce il suo amico Vincenzo Torrisi, il quale ha pubblicato una novella sul giornale:

L'indomani, con gli occhi pieni di fuliggine, addossato alla sbarra d'ottone del caffè Caviezel, aspettò per un'ora il passaggio di Rodriga. Alle dodici, ella passò con un cane al guinzaglio e un giornale in mano. 'Vuoi sapere perché mi piace Vincenzo?' gli disse subito fermandosi. 'Perché è uno scrittore. Hai letto la sua novella sul giornale di questa mattina? S'intitola: *La tezza*.'

Nel Caffè Caviezel si solevano ritrovare personaggi di spicco del mondo culturale e intellettuale della città etnea, nonché la nobiltà locale¹⁶. Ma esso non è mai stato, in realtà, il principale caffè intellettuale di Catania, e fu acquistato dai Caviezel soltanto all'inizio degli anni '30¹⁷, fatto che contrasta apertamente con l'ambientazione del romanzo nei primi anni '20. Forse Brancati ha volutamente mescolato le carte per nascondere riferimenti troppi concreti, poiché egli stesso era stato, in quegli anni, un ragazzo e tale appariva talvolta tra i frequentatori del Bar Brasile, come ha ricordato lo scrittore Giuseppe Villaroël:

Sdegnoso e schifiloso (ma soltanto per incontrare Patti e Aniante), spuntava a volte l'ancora impubere Brancati, vestito alla *bébé*, col berrettino tondo dei marinai e le rotule aguzze che gli sfuggivano dai calzoncini a mezzo taglio; pallido e inquieto era sempre, con quegli occhi di furetto e appariva e spariva all'inglese.¹⁸

16 Testimonianza del sig. Luca Caviezel, 6 giugno 1996.

17 Vedi L. Sciacca, *Catania romantica*, Catania, Vito Cavalotto ed., 1979, pp. 239-244.

18 Giuseppe Villaroël, *Il Bar Brasile a Catania*, in: «Giornale d'Italia», 16/17 aprile 1962, riprodotto in E. Falqui, *Caffè letterari*, Milano, Canestri ed., 1962, p. 338.

Villaroël menziona poi anche Patti, e dalle sue affermazioni si desume l'immagine di un «Ercolino» che era in qualche modo un «alunno prediletto» dei professori e letterati al Bar Brasile. Potrebbe essere raffigurato proprio lui nel personaggio di Vincenzo, e la preferenza da parte della cantante potrebbe corrispondere a qualcosa di reale negli ambienti letterari catanesi degli anni '20:

[...] Troneggiava il prof. Michele Cosenza, un vero marc magnum di scibile; di valida statura, corposo e biondiccio, aveva un suo debole per Ercolino; se lo teneva accanto, lo proteggeva, lo coccolava; quasi quasi se lo sarebbe patuffato a biscotti sul viso. Ercolino era indiscutibile. Per discuterlo bisognava affrontare il fiume della strabiliante erudizione del professore Cosenza. Ciò significava essere subito avvolti e strabiliati. E di tanto soffriva assai Giovanni Longo titolare di Lettere all'Istituto Gemellaro, che non perdonava a Patti le molte assenze alle lezioni private di latino che egli impartiva con empia intransigenza. [...]¹⁹

Se l'inserimento di elementi autobiografici nel testo obbedisce anche ad una logica di deformazione per evitare riferimenti troppo concreti, l'interrogazione sul rapporto tra il testo pubblicato da Vincenzo e la produzione dei giovani Brancati e Patti assume un'importanza che va al di là della semplice cronaca, come si vede nella descrizione della novella:

[...] Prima di rientrare a casa, comprò il *Giornale dell'Isola letterario*, dentro il quale campeggiava, sotto il titolo a caratteri di scatola *La Tazza*, il nome di Vincenzo Torrisi. Si sdraiò sul letto e lesse lentamente, passò lentamente in rivista, come un generale col suo binocolo, le cinquemila parole, dalla cui altezza, come da torri merlate, la persona di Vincenzo aveva urffiato la sua agli occhi di Rodriga. Erano parole sciatte, almeno così gli parvero, ben congegnate, ma inerti come i fili di un impianto elettrico quando manca la corrente.²⁰

Bisogna ricordare l'importanza del «Giornale dell'Isola» e soprattutto del suo supplemento letterario, «Il Giornale dell'Isola letterario», il cui direttore era lo stesso Giuseppe Villaroël. (Questi, che occupava un posto di spicco nel paesaggio letterario catanese di quel periodo, era del resto uno zio di Ercole Patti.) In questo periodico aveva pubblicato il giovane Brancati, dal gennaio del 1922 all'agosto del 1924, ma il suo contributo si

19 Ivi, pp. 334-335.

20 V. Brancati, *Paolo il caldo*, in: *Opere*, op. cit., p. 723.

limitiva alle sole poesie²¹. Anche Patti vi scriveva, e tra le sue pubblicazioni si trova una novella intitolata *Il caffè*²², che narra umoristicamente come un paese dove è stata appena introdotta la luce elettrica venga paralizzato da un corto-circuito che il sindaco produce con una macchinetta da caffè. Sembra legittimo ipotizzare che Brancati abbia trovato proprio nel ricordo di questo testo giovanile dell'amico l'ispirazione per paragonare le parole di Vincenzo a fili elettrici senza corrente. Il cognome di Vincenzo, Torrisi, ricorda del resto quello di un altro giovane che frequentava i cenacoli letterari di quegli anni, Torresi²³. Un'altra esperienza letteraria che forse ha influito sulla rappresentazione letteraria di Catania nel romanzo è quella della rivista «Ebe», edita nel 1924 da alcuni studenti liceali catanesi, tra i quali anche Brancati²⁴. Uno dei compagni aveva nome Guglielmo Castorina²⁵, ed è legittimo pensare che l'autore si sia servito del ricordo di questo personaggio per creare Paolo Castorini, protagonista di *Paolo il caldo*. Con un raro gusto della strizzatina d'occhio, Brancati ha del resto attribuito, alla fine della prima parte, a Vincenzo Torrisi una trasformazione letteraria di questo tipo, quando questi pubblica sulle pagine di un giornale romano una storia d'amore tra l'amico Paolo e la figlia di un farmacista²⁶. Tutto l'episodio potrebbe dunque essere letto come una sorta di omaggio all'amico di gioventù, nascosto tra le righe di

-
- 21 Un completo indice degli articoli e degli autori del «Giornale dell'Isola letterario» si trova in: G. Finocchiaro Chimiri, *La dimensione catanese nelle riviste letterarie del primo '900*. Acireale. Accademia di scienze lettere e belle arti degli Zelanti e dei Dafnici, 1975.
- 22 E. Patti, *Il caffè*, in: «Giornale dell'Isola letterario», 6 dicembre 1921. Si potrebbe anche vedere, in questa novella, un lontano antenato del celebre motivo brancatiano della «luce», che vedremo nel romanzo *Gli anni perduti*.
- 23 S. Fiducia, *La Birreria svizzera a Catania*, in: «La Sicilia», 30 giugno 1962, ora in: E. Falqui (a cura di), *Caffè letterari*, op. cit., pp. 828-829.
- 24 Su quest'episodio giovanile nella produzione di Brancati, vedi G. Finocchiaro Chimiri, *Apprendistato catanese di Brancati*, in: Idem, *Tra Ottocento e Novecento*, Catania, C.U.E.C.M., 1973, pp. 132-145, nonché G. Villaroel, *Gente di ieri e di oggi*, Bologna, Cappelli, 1954.
- 25 G. Finocchiaro Chimiri, *La dimensione catanese nelle riviste letterarie del primo '900*, op. cit., p. 49.
- 26 È lo zio Edmondo a riferire dell'accaduto a un arrabbiatissimo Paolo: «Come sai tutte queste cose? Le hai raccontate tu stesso a Vincenzo Torrisi che ha messo tutto sulla carta e l'ha pubblicato nel giornale romano di cui è redattore. Ma come? Col mio nome? No, nel racconto tu ti chiami Pietro Castolino. Non ha compiuto un grande sforzo per allontanarsi dal tuo vero nome, ma, insomma, puoi contentarti. Il racconto è molto grazioso. [...]» (V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 754).

un racconto autobiografico che rivisita quegli anni con lo sguardo distante dello scrittore maturo. La critica di Paolo-personaggio nei confronti del testo dell'amico («... ben congegnate, ma inerti come i fili di un impianto elettrico quando manca la corrente.») non è, in questo senso, una polemica nei confronti di Patti, ma un divertito ricordo di questo sguardo giovanile («... almeno così gli parvero,...»). Come si vede, il Brancati maturo può vedere il periodo catanese con una certa autoironia.

Questo aspetto del punto di vista dell'autore è molto importante. Dobbiamo infatti andare al di là dei problemi di veridicità autobiografica e cercare di capire se la descrizione di Catania abbia, in questo testo degli anni '50, lo stesso significato che aveva nei testi giovanili degli anni '30, o se esista uno sviluppo della descrizione brancatiana del mondo letterario in rapporto con il processo di maturazione ideologico-letteraria dello stesso autore. Giova ricordare che un suo coetaneo, Antonio Aniante, ci ha lasciato, alla fine degli anni '30, un romanzo autobiografico, *Ricordi di un giovane troppo presto invecchiatosi*, che contiene una descrizione d'ambiente solo a prima vista molto simile a quella dell'ultimo libro brancatiano. Vediamo come viene presentata la vita dei giovani intellettuali in quegli stessi anni:

Gli amici m'hanno dato appuntamento alle tre: certi tipi prepotenti che hanno molte amicizie femminili, nelle strade della mafia. La sera, raccogliendomi in questo angolo della mia camera, ove un tempo occupavo le ore traducendo dal greco e dal latino ed ero gaio e triste ma pieno di speranze, senza volerlo sento e vedo che il contrasto tra la mia vita presente e passata affiora e mi fa male. Non passa giorno che non mi proponga, andando a letto, di mutar vita, da domattina; sebbene l'attrazione della città mi allontani sempre più dal lavoro.

Ma appena son fuori, sulla strada del centro, le pasticcerie son le prime ad attirarmi, e mi porto come un sonnambulo sul banco delle cassatelle e sperpero subito le tre lire di mia madre.²⁷

A guardar meglio, la differenza tra questa evocazione e gli episodi catanesi di *Paolo il caldo* è notevole. Mentre nel testo di Aniante il protagonista passa il suo tempo in una dolciastra e voluttuosa monotonia, l'ultimo romanzo di Brancati mette in scena due giovani intraprendenti e pieni di

27 A. Aniante, *Ricordi di un giovane troppo presto invecchiatosi*, Milano, Bompiani, 1939; ora a cura di Maria Di Venuta, Catania, Pungitopo ed., 1989, pp. 68-69.

energia, molto precoci non solo sessualmente²⁸, ma anche, come abbiamo già visto nell'episodio della novella, in altri ambiti.

Per capire le differenze tra questo esempio di produzione narrativa degli anni '30 e l'ultimo romanzo di Brancati, è utile ricordare che anche lui aveva già descritto l'ambiente dei caffè e marciapiedi catanesi nel romanzo giovanile *Gli anni perduti*. Scritto tra novembre 1934 e marzo 1936, il libro fu pubblicato dal 20 agosto al 15 ottobre 1938 a puntate sulla rivista «Omnibus». La prima edizione in volume è del 1941 presso la casa editrice Parenti, la più diffusa edizione Bompiani uscì soltanto nel 1943²⁹. I parallelismi tra questo percorso editoriale e quello di un altro testo di un siciliano della stessa generazione sono evidenti: Elio Vittorini pubblicò *Conversazione in Sicilia* a puntate su «Letteratura», tra la fine del 1938 e il mese di aprile del 1939. La pubblicazione in volume avvenne nel 1941, presso Parenti, poi, nello stesso anno, il libro fu pubblicato da Bompiani. Per chi conosce i due autori, tale contemporaneità di pubblicazione nella stessa casa editrice non ha niente di sorprendente, ma è il risultato logico di un percorso letterario che li porta ambedue, in quel momento della propria carriera, ad una produzione altamente simbolica, da leggere in chiave antifascista, che trova soltanto spazi limitati di pubblicazione. Le biografie dei due autori, per altri aspetti totalmente diverse, si toccano dunque in questo momento, per prendere poi direzioni radicalmente divergenti: quella di Vittorini verso un antifascismo dell'impegno diretto, come intellettuale organicamente legato alla resistenza e poi al PCI, quella di Brancati verso un radicale scetticismo culturale e politico. Già nei due romanzi di cui qui si parla, tale differenza si avverte chiaramente: l'itinerario simbolico di Silvestro in *Conversazione in Sicilia* apre alla fine la prospettiva della resistenza e del superamento del fascismo.

Gli anni perduti narra invece la storia di una grande delusione. In una città che l'autore chiama Natàca - si tratta di Catania - i giovani della locale borghesia si annoiano. Leonardo Barini, il protagonista dai tratti

28 Basti pensare allo scandalo suscitato da una «gara» di masturbazione degli adolescenti sotto il balcone di un vicino, o alle corna che Paolo mette ad un ricco borghese di Catania arrampicandosi sul suo balcone per visitarne la giovane moglie.

29 Per queste e molte altre informazioni, rinviamo all'*Introduzione* di Giulio Ferroni nell'edizione tascabile de *Gli anni perduti*, a cura di D. Perrone, Milano, Bompiani, 1993. (Ora con il titolo *Gli anni perduti: romanzo dell'Italia senza qualità* in: G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, op. cit., pp. 19-33.)

autobiografici, per un motivo che sembra insignificante torna da Roma dove ha diretto una rivista letteraria:

A Roma, aveva sofferto di vertigini e capogiri, la salute s'era guastata. Ma sarebbero bastati venti giorni di riposo e di dieta in seno alla famiglia, per guarirsi completamente. Senza dubbio, si trattava di una cosa da nulla. Fra venti giorni, sarebbe ripartito per Roma.³⁰

Il personaggio non torna nella capitale né dopo venti giorni, né dopo un mese, né dopo un anno. Come tutti gli altri giovani di Natàca³¹, Leonardo è colpito dalla dolce malattia che caratterizza la città: i giovani lasciano che il tempo trascorra, senza attività di alcun tipo se non di puro divertimento. La seconda parte del romanzo porta nella città un forestiero, presunto americano, Francesco Buscaino, che riunisce intorno a sé la gioventù per la realizzazione di un progetto molto ambizioso: la costruzione di una torre panoramica. Nonostante tutti gli ostacoli che incontra nella feroce passività degli abitanti di Natàca, egli si mette al lavoro. Dopo dieci lunghi anni, che l'aspirante imprenditore ha spesi nel cercare finanziamenti, la costruzione della torre è quasi compiuta, quando succede il disastro:

Che presto! una notizia spaventosa tagliò a Buscaino le gambe come un colpo d'accetta: era venuto un gobbetto vestito di verde e aveva consegnato nelle mani di Rodolfo un foglio tre volte bollato, nel quale era detto che il professor Buscaino «sarà passibile di multa e d'arresto fino a cinque anni, se contravverrà all'ordine, che qui vien dato, di non aprire la torre al pubblico».³²

Una legge vetusta e mai applicata, contenente il divieto di aprire torri panoramiche al pubblico, trasforma l'impresa di Buscaino in un tragico fallimento. Il costruttore lascia disperato la città, i giovani tornano - quattordici anni dopo l'inizio della storia - a una normalità che non hanno in realtà mai abbandonata. Troviamo dunque, nella parabola della torre panoramica, una visione scettica e delusa della creazione intellettuale, che si ripercuote in una descrizione degli ambienti letterari catanesi altrettanto malinconica quanto quella del romanzo di Aniante. Cerchiamo di mettere in evidenza i tratti comuni confrontando alcuni brani relativi al «marciapiede di via Etnea»:

30 V. Brancati, *Gli anni perduti*, in: *Opere*, a cura di D. Perrone, op. cit., p. 257.

31 «Rodolfo De Mei e Giovanni Luisi apparvero sulla porta: anche loro erano arrivati da Roma due mesi avanti per un breve soggiorno a Natàca, ed erano sempre in procinto di ripartire.» (Ivi, p. 267).

32 V. Brancati, *Gli anni perduti*, op. cit., p. 421.

Una volta imparato a far passare un anno, si diventava sempre più bravi nell'arte di ammazzare il tempo. Sì, non ci si diverte, sì, ci si annoia. Ma c'è uno strano, amaro e indefinibile divertimento in quel non divertirsi e annoiarsi sempre allo stesso modo. L'anima contrae affezioni tanto più tenaci quanto più segrete e inconfessabili. Tutto aiutava a rimanere a Natàca, anche quei discorsi sui viaggi, che a poco a poco diventavano cari, e quel desiderio di andar via da Natàca che, partendo veramente, non avrebbe trovato più nulla capace di riempire il vuoto lasciato da lui.³³

A questa descrizione nel romanzo di Brancati corrisponde una malinconica riflessione sulla via Etna in quello di Aniante:

Gli amici mi hanno fatto dimenticare la casa. Sto lunghe ore al caffè, e quando si avvicina l'ora del ritorno al borgo, mi piglia la malinconia. Ogni giorno che passa vedo con occhi sempre diversi i miei concittadini; quelli stessi che al mio arrivo³⁴ mi sembravano tipi buffi, oggi, a furia di praticarli e di sentime parlare, mi appaiono personaggi importanti. Mi ingolfo nella vita di qui, mi smarrisco nella sua mediocrità; [...]»³⁵

In ambedue i testi troviamo un atteggiamento di fondo lamentevole e malinconico totalmente diverso da quello di *Paolo il caldo*. Tale pessimismo va sicuramente spiegato con lo stato d'animo degli autori, delusi dall'esperienza fascista e sprovvisti di prospettive, come è stato rilevato in modo molto convincente da Giulio Ferroni nella sua prefazione all'edizione Bompiani de *Gli anni perduti*:

Siamo davanti a una trasposizione della città reale sul piano dell'immaginario, che conserva tutti gli aspetti del mondo reale: la provinciale città dal nome fittizio viene del resto inserita nel mondo e nell'Italia reali; e il personaggio autobiografico (Leonardo Barini) dal cui ritorno a Natàca il racconto prende le mosse, compie lo stesso percorso dell'autore, abbandonando la vera capitale d'Italia, Roma, dove dirigeva (esplicita allusione all'attività di Brancati in «Quadrivio») una rivista letteraria, il cui nome fittizio «Campofornio» imprime subito nel romanzo un'aura di disfatta e disinganno (si pensa ovviamente al trattato napoleonico del 1792 e al ruolo che esso gioca nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*).³⁶

Il giovane letterato pensa infatti al proprio passato con nostalgia, vestita nella metafora della «luce» che ha fatto posto al buio:

33 Ivi, p. 307.

34 Dopo il ritorno di Aniante da un viaggio a Parigi.

35 A. Aniante, *Ricordi di un giovane troppo presto invecchiatosi*, op. cit., p. 70.

36 G. Ferroni, *Introduzione a Gli anni perduti*, op. cit., p. VII.

Leonardo si rivolse nel letto: «Perché è passata quella luce? Perché sono stato costretto a tornare quaggiù? Cos'è accaduto nella mia vita? Io non ho avuto nulla che si possa chiamare una crisi. Tutto andava bene quando improvvisamente tutto s'è fatto buio.»³⁷

La dimensione autobiografica di queste righe è chiara³⁸. E al suggerimento di lettura di Ferroni, secondo cui i quattordici anni che Rodolfo e i suoi amici passano a Natàca corrispondono a quelli trascorsi tra la marcia su Roma e il 1936, data in cui sembra che fosse compiuta la stesura del romanzo, vorremmo soltanto aggiungere che tale uso metaforico non è un caso isolato tra gli scrittori siciliani di quella generazione³⁹. D'altra parte, non è forse stato osservato abbastanza che il disinganno dei giovani nel romanzo di Brancati sembra collegato ad una delusione derivata non solo dall'esperienza fascista, ma anche, in maniera più concreta, dalla propria attività letteraria: la metafora della costruzione della torre sembra, in tale chiave di lettura, anche un'immagine della carriera del giovane Brancati⁴⁰. In questo senso possiamo forse decifrare l'altra data simbolica del libro: i dieci anni di costruzione della torre panoramica. Nel 1924, nello stesso anno in cui Brancati aveva fondato, con amici coetanei, la rivista d'ispirazione dannunziana «Ebe», egli si era anche iscritto al partito fascista. Nel 1934, cioè un decennio dopo, inizia la scrittura de *Gli anni perduti* e con essa la definitiva emancipazione dell'autore dall'ideologia e dalla scrittura giovanili.

Al di là della parabola della delusione dei giovani cresciuti sotto il fascismo, c'è poi anche una dimensione che tocca più direttamente gli ambienti letterari: sembra possibile riconoscere in questa malinconia il ricordo degli anni giovanili passati nei caffè di Catania sotto la guida

37 V. Brancati, *Gli anni perduti*, op. cit., p. 7.

38 Su questo aspetto, vedi G. Savoca, «*Gli anni perduti*» e la luce di Guglielmo, in: *Vitaliano Brancati, (atti del convegno nazionale di studio a Misterbianco)*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Maimone ed., 1984, pp. 133-139.

39 Basti pensare al personaggio che, nel terzo capitolo di *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, dice: «Americano sono. Da quindici anni.» Abbiamo analizzato questo piccolo episodio in un contributo ai lavori del seminario d'italiano dell'Università di Neuchâtel: W. Sahlfeld, *Un turista americano: analisi dei capp. 3 e 33 di Conversazione in Sicilia*, in: «*Siti Cahiers du séminaire d'italien*», n. 3-4, Neuchâtel, settembre 1995, pp. 59-71.

40 Nelle opere del giovane Brancati, il dannunzianesimo era stato molto forte. Basti pensare al romanzo *L'amico del vincitore*, o al teatro dei primi anni con le sue didascalie monumentali e patetiche. Su questo aspetto della produzione dell'autore, rinviamo al volume di Vanna Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, Lecce, Milella ed., 1972.

benevola di maestri come Giuseppe Villaroël⁴¹ o Mario Rapisardi, in una sfera intellettuale che a Catania era scomparsa verso la fine degli anni '20. La descrizione della città ne *Gli anni perduti* è molto precisa e consente di riconoscere l'ambiente catanese del periodo:

I caffè erano anch'essi pieni di uomini, molti dei quali sarebbero rimasti seduti fino a tardissima ora, con un'aria adesso contenta, fra poco rassegnata e quasi di sofferenza, come se una catena scorresse sotto i tavoli e tenesse legati gli avventori. I gruppi, fermi sotto le scritte luminose, ricevevano in piena faccia, con la luce rossa, un'espressione esaltata e perfino diabolica.

Sulla porta della dolceria principale⁴², il giovane Rosso Autini suscitava questioni da tutte le cose e le risolveva brillantemente a voce alta; egli parlava sulla nuova divisa degli ufficiali, sul modo di parare un colpo di sciabola alla figura, sulla musica di Verdi, sull'ultima pellicola e sull'uso dei semafori. Agli interruttori rispondeva con frasi come: «Roberto, vi disprezzo!» o: «Francesco, avete captato il mio pensiero!»⁴³

Questo ambiente si trova tuttavia già in una fase di evidente decadenza:

[...] Sulla soglia della farmacia Robertoni, stavano molti personaggi segnalati: il professor Negri, un vecchietto dal soprabito giallo e poco più lungo della giacca, il quale aveva inventato il morreale, un linguaggio nuovo e universale che consisteva nel trovare le radici delle parole (radici: da radi x, rari misteri, voleva dire: tutto è chiaro); egli aveva bisogno di denaro perché i figli lo avevano fatto interdire; l'altro vecchio Leopoldi, studioso del moto perpetuo, e anche lui bisognoso di aiuti; taluni poeti dialettali; Nereggià, autore di drammi sacri in endecasillabi; l'avvocato De Marchi, compositore di musica: una vera piccola accademia, [...].⁴⁴

I personaggi del marciapiede sono emarginati della società borghese di Catania, ultimi superstiti di una sfera pubblica letteraria in provincia che una volta era stata molto più significativa. E altrettanto emarginati dovevano sentirsi i giovani intellettuali di quegli anni, «troppo presto invecchiatisi». È qui che possiamo trovare l'altra dimensione autobiografica de *Gli anni perduti*: non solo gli anni giovanili sono

41 Aniante, che non ha mai superato i toni dolcissimi e nostalgici degli anni '30, ha lasciato dopo la seconda guerra una calorosa testimonianza sull'enorme influenza che Villaroël aveva avuto sui giovani letterati catanesi. (A. Aniante, *Obbrobriose confessioni*, Milano, Corbaccio, 1953, pp. 179-183). Patti ha ricordato suo zio in un breve contributo intitolato *Mio zio Peppino*, nel volume: *Giuseppe Villaroël. Cinquant'anni di attività letteraria*, a cura del Comune di Catania, Firenze, Olschky, 1962, pp. 265-267.

42 Si tratta evidentemente del caffè Caviezel.

43 V. Brancati, *Gli anni perduti*, op. cit., pp. 28-29.

44 Ivi.

precocemente spariti (e con essi l'entusiasmo politico, letterario e culturale), ma anche il mondo letterario catanese, emblema di un passato pre-fascista, è scomparso o quanto meno ridotto male, lasciando i giovani senza riferimenti fissi in un generale disorientamento. Da questa reazione al clima intellettuale e culturale degli anni '30 allo sguardo maturo sugli stessi anni nella prima parte di *Paolo il caldo* vi è molta strada da percorrere, e dovremo seguire tappa dopo tappa questo percorso di Brancati, che si incrocia continuamente con quello dell'amico Ercole Patti.

1.4. Storie di Via Veneto: *Quartieri alti* di Ercole Patti

Il giovane Ercole poté andare a Roma già nel 1922 perché era addivenuto ad un patto con il padre: avrebbe studiato giurisprudenza per sei mesi a Catania, e per gli altri sei mesi il genitore gli avrebbe pagato il soggiorno a Roma. Già dopo pochi mesi però, il nostro iniziò a scrivere sui vari giornali romani⁴⁵ e a frequentare gli ambienti letterari e mondani della capitale. Egli conosceva perciò molto bene l'universo descritto nella raccolta *Quartieri alti*⁴⁶, del 1940, a cui la critica ha sovente messo l'etichetta «romanzo»⁴⁷. In verità, è difficile parlare di romanzo in senso tradizionale. *Quartieri alti* è una raccolta di brevi schizzi⁴⁸ su una stagione di vita mondana a Roma, tra caffè e locali notturni, che ha ispirato, del resto, l'omonimo film di Mario Soldati⁴⁹. Colpisce, in questo libro, come la mondanità romana e gli ambienti del cinema vengano messi in stretto rapporto, e come i letterati e la letteratura non si trovino quasi mai al centro dell'universo descritto, pur essendo presenti in più d'un episodio. Molti di questi brevi elzeviri hanno titoli che evocano il mondo del cinema (*Rivelazioni sui cinematografari*,

45 Così racconta lo stesso autore nella sua autobiografia: E. Patti, *Roma amara e dolce*, Milano, Bompiani, 1973, cap. II.

46 E. Patti, *Quartieri alti*, Roma, Ed. Roma, 1940. (Il testo conoscerà, l'anno successivo, una seconda edizione accresciuta di altri due racconti, lvi, 1941).

47 L'editore Bompiani pubblicherà *Quartieri alti* nel 1955 nella collana «I Delfini», una classica collana di romanzi. Lo stesso succederà alla successiva raccolta *Il punto debole*, che nel 1971 verrà ripubblicata nella stessa collana e recherà sulla copertina il sottotitolo «Romanzo di Ercole Patti».

48 Molti di questi testi erano stati già pubblicati come elzeviri sulla «Gazzetta del popolo» negli anni 1937-1940.

49 Il film è del 1943, con una sceneggiatura di Stefano Vanzina, Renato Castellani, Mario Soldati e dello stesso Patti.

L'attor giovane, Malinconia dei forti industriali dello schermo) o della società mondana (*Signore che si intendono di pittura, San Remo ovvero la ricchezza, Bella gente*).

Molti dei racconti sono ambientati in Via Veneto. I primi due capitoli si intitolano *Via Veneto* e *L'altro marciapiede*. Quest'ultimo è un'evidente allusione al «marciapiede d'Aragno», ed è anche in questi particolari che ci si accorge di come Patti sia pienamente consapevole che il mondo da lui descritto non è più quello dell'inizio del secolo. Sembra che l'autore abbia voluto creare, in questi due capitoli, una specie di «entrata in scena dei personaggi», che dura dal mattino al pomeriggio di una giornata di novembre⁵⁰.

Nei chiari pomeriggi d'inverno, quando la temperatura e il sole lo permettono, le sedie del caffè Zeppa⁵¹ si popolano di clienti. Sedie e poltroncine di vimini sono sparse sul largo marciapiede, in dolce declivio. Il sole invernale batte sulle finestre degli ultimi piani.

Per prime arrivano certe donnine col cane, piazzano il cane sulla sedia e ordinano un caffè. Poi arrivano, con le mani in tasca, uomini del cinematografo, uomini che vivono ai margini del cinematografo e coltivano amicizie con attori. Siedono a gambe larghe tirando sù i pantaloni fino a scoprire le giarrettiere e scambiano battute familiari coi camerieri. Verso le due e mezzo la soglia del caffè rigurgita di avventori. Molti stazionano all'impiedi accanto all'ingresso e tengono le mani in tasca per apparire assai più disinvolti della massa. Altri hanno l'impermeabile buttaio sulle spalle e chiacchierano raccolti in gruppetti o fanno ala attorno a grassoni del cinematografo dai visi sbarbati e bluastri e la voce calda e vibrante. Voci bronchiali e drammatiche di ex interpreti di Niccodemi o del «Glaucò» di Morselli, voci da rappresentazioni classiche echeggiano sul marciapiede. [...]⁵²

Il tono è dato. Esistono ancora quei vecchi attori e letterati rimpianti da Lucio D'Ambra⁵³, ma il nuovo si fa irresistibilmente strada. E così scendono nella strada più elegante di Roma «un finto uomo fortissimo, che a causa del suo aspetto fisico, cerca parti di massacratore in qualche film»⁵⁴, «donne quarantenni clamorosamente truccate che vivono in pensione con piccoli cani dal pelo lungo»⁵⁵ e «giovani dalla giacchetta a

50 Quasi tutti i romanzi di Patti iniziano in una giornata di novembre.

51 Come abbiamo già detto, si tratta dell'odierno Caffè Strega.

52 E. Patti, *L'altro marciapiede*, in: *Quartieri alti*, op. cit., p. 15.

53 Si tenga conto del rinvio al *Glaucò* di Morselli, che abbiamo visto nell'evocazione nostalgica di Lucio D'Ambra. Vedi *supra*, p. 158.

54 E. Patti, *L'altro marciapiede*, op. cit., p. 16.

55 *Ivi*, p. 18.

doppio petto e le scarpe a tripla suola»⁵⁶. Questa entrata in scena dei personaggi termina verso sera con la conclusione:

Ormai i tavoli sono al completo. Qualche donnetta dal viso pallido e un po' gonfio sotto la cipria, siede con la gamba accavallata. Nell'aria c'è odore di benzina e di pasticceria.⁵⁷

Lo spettacolo può iniziare, e l'autore ci presenterà a poco a poco tutto il mondo di Via Veneto. Vogliamo ora vedere se e come i letterati e la letteratura appaiano in questo ambiente. Troviamo il mondo intellettuale in una taverna romana apparentemente povera, ma molto *chic* in realtà, dove si mangiano fagioli con le cotiche e altri piatti tipicamente romani:

Signore aristocratiche e intellettuali un po' avariate dagli anni, ma ancora presentabili grazie alle cure del dentista e ai consulti del professore Pende. I loro capelli sono morti da anni nelle mani del parrucchiere Luigi, e adesso sono mummificati, imbalsamati nell'henné come le penne degli uccelli impagliati. Signore che leggono libri di poesie, hanno amiche scrittrici e protestano con calore per l'assegnazione dell'ultimo premio Cervia. Esse vanno con gioia nell'osteria, si dicono giubilando accanto agli agenti di P.S. in borghese, ai sensali, agli strozzini, rivolgono intorno occhiate spregiudicate e cortesi, e urtando la sedia del lustrascarpe che in compagnia del giornalista della piazza vicina è venuto a bere mezzo litro, chiedono pardon, con sorrisi cordiali, molto alla mano.⁵⁸

E ancora, nello stesso capitolo:

Signore intellettuali e aristocratiche a cui piace l'odore delle osterie, l'aria fumosa delle bettole, signore aristocratiche che, pur sotto la minaccia dell'enterocolite, bevono fino a farsi schizzare gli occhi dalle orbite e sono avidi di intellettualità di discussioni notturne con poeti; signore che recitano poesie di Petrarca, a tarda ora della notte. Esse trascorrono di tanto in tanto, la loro serata di poesia nelle osterie, gomito a gomito coi postini stanchi, che si addormentano sulla borsa della posta, con un quarto di vino davanti, fra suonatori ambulanti e gatti spelacchiati, mangiando piatti da vetturini, e mostrano di gustare queste cose sebbene il giorno dopo abbiano appuntamento a Via Veneto, all'Excelsior, al Soda Parlor.⁵⁹

La noia caratterizza molti di questi personaggi. In un altro capitolo, l'autore ci presenta una «Signora ironica», come dice il titolo, che trova da ridire su tutto e tutti:

56 Ivi.

57 Ivi, p. 19.

58 E. Patti, *Fagioli con le cotiche*. Ivi, p. 46.

59 Ivi, p. 48.

La signora aveva superato tutto. Attraverso letture, film nelle edizioni originali visti, ridendo esageratamente, alla Quirinetta, era pervenuta ad un tale grado di raffinatezza che adesso era assai difficile che ci fosse qualcosa che potesse andarle a genio.

Anzi, ad esser sinceri, nulla le andava mai. La si vedeva in giro per i «Tea-room», negli alberghi eleganti, i caffè, ma trovava sempre da ridire su tutto. Né si riusciva a capire che cosa andasse cercando. Ella coglieva subito il lato goffo di tutte le cose, trovava mille difetti in tutti gli uomini; le donne le trovava tutte buffe e prive di stile.⁶⁰

Se da un lato questa signora superficiale ricorda senz'altro tratti delle scrittrici d'appendice di *Suo marito*, è vero tuttavia che la descrizione contiene molte innovazioni. Basti ricordare che tra gli elementi di cultura troviamo i film visti in versione originale, e che la donna si reca nei caffè piuttosto che ricevere a casa propria.

In tutti questi esempi, vediamo che i luoghi della sociabilità degli intellettuali sono radicalmente cambiati: gli appuntamenti si prendono nelle sale dei grandi alberghi e nei *tea-rooms* (ricordiamo che proprio questi sono tra i luoghi che Pirandello aveva aggiunti alla sua descrizione degli ambienti letterario-mondani in *Giustino Roncella nato Boggiolo*), gli intellettuali frequentano tanto le trattorie quanto i ritrovi mondani di Via Veneto (e non più luoghi propri, riservati a loro), e i tradizionali caffè del Corso e del centro storico di Roma non vengono neanche menzionati.

1.5. Altre storie di Via Veneto: la produzione di Brancati dopo *Gli anni perduti*

Nel 1929, Brancati raggiunse l'amico Patti e iniziò, nello stesso anno, la collaborazione alla rivista «Tevere»⁶¹. Nel 1937, tornò in Sicilia per diventare insegnante all'Istituto Magistrale di Caltanissetta, dove rimase fino al 1941. Come abbiamo già visto, a queste vicende si accenna ne *Gli anni perduti*. Leggendo attentamente le opere narrative successive, quelle degli anni '40, facilmente ci si rende conto che anche nella produzione brancatiana di quel periodo si parla degli ambienti letterari della capitale e persino di Via Veneto, seppure con un punto di partenza un po' diverso rispetto agli elzeviri di Patti.

60 E. Patti, *Signora ironica*, Ivi, p. 67.

61 In *Paolo il caldo*, Brancati si è invecchiato di quattro anni e va a Roma già nel 1922.

Solo un anno dopo la pubblicazione del romanzo giovanile, Brancati pubblica una novella, *Il nemico di Eschilo*, che narra la vicenda di un poeta siciliano, Scalia, che scrive «una tragedia all'antica da recitarsi nel teatro greco di Taormina»⁶². L'autore viene scoperto dal direttore di una compagnia di teatro, che decide di allestire la tragedia. Gli abitanti della città vengono impegnati come attori. Per il ruolo di Venere si scrittura una signora forestiera, Elvira. Il marito di costei, un sottosegretario all'Istruzione Pubblica, si rende conto della possibilità di cacciare questi dilettanti e di realizzare un progetto più ambizioso:

[...] Il marito assistette alla prova, ma invece di ridere dello spettacolo, fu preso da un solenne sogno d'arte. Egli curvò la testa sulle mani: in quella testa, così curvata, nasceva la prima idea delle recite classiche nei teatri antichi di Sicilia.

Lentamente, come in un giuoco perfido e insensibile, il sottosegretario all'Istruzione Pubblica sostituì al dramma del signor Scalia l'*Agamemnone* di Eschilo. [...]⁶³

I sogni del poeta siciliano si frantumano:

[...] Ma d'un tratto i sospetti divennero certezza: un giornale di Messina pubblicò l'annuncio che, fra sette giorni, si sarebbe recitato l'*Agamemnone* di Eschilo, con nomi di attori che non somigliavano in nulla ai nomi della brigata catanese. Si tentò di convincere il signor Scalia che il nome di Eschilo sarebbe servito come pseudonimo al posto di Scalia. Egli si convinse debolmente: ma i suoi amici caddero in uno stato di tale prostrazione che, la sera, recitando in un caffè la parte dei maffiosi che rissano, scoppiarono a piangere come bambini.⁶⁴

La fine della novella vede la tragica scomparsa del protagonista:

Il suo nome sarebbe stato per sempre ignorato.⁶⁵

L'anno successivo, il nostro pubblica un racconto intitolato *Un architetto sfortunato*⁶⁶: un ricco duca promette all'architetto l'incarico di costruire un ingresso monumentale ai suoi giardini. I progetti non vengono mai

62 *Il nemico di Eschilo* in: «Oggi», 14 ottobre 1939, ripubblicato col titolo *Cronache del 1909* nel «Popolo di Roma», 27 dicembre 1941; ora con questo titolo in: V. Brancati, *Opere*, a cura di D. Perrone, Milano, Bompiani, 1987, pp.1035-1041.

63 Ivi, p. 1040.

64 Ivi.

65 Ivi, p. 1041.

66 V. Brancati. *Un architetto sfortunato*, in: «Il Popolo di Roma», 5 giugno 1940. Il testo non figura nell'edizione delle *Opere* a cura di D. Perrone. Lo citiamo perciò dall'edizione tascabile *Tutti i racconti*, a cura della stessa, Milano, Bompiani, 1993, pp. 554-558.

approvati; quando lo sfortunato riesce finalmente, dopo numerosi tentativi falliti, a parlare con il duca in persona, questi gli dichiara di aver trovato una felicità filosofica e d'aver donato i giardini al nipote. Pochi anni dopo *Gli anni perduti*, questa storia si legge come un'altra versione della vicenda del costruttore della torre panoramica.

Il testo più significativo di quegli anni, nella prospettiva che ci interessa, è però la novella *Un viaggio inutile*, del 1942⁶⁷. Un avvocato e sovrintendente delle biblioteche di Caltanissetta⁶⁸, Paolino Gorgoni, va a Roma dove è stato assunto come sceneggiatore per una impresa cinematografica. Egli viene così a conoscere il mondo del cinema, ed è una completa delusione. Alla fine, il protagonista lascia Via Veneto e gli studi cinematografici per tornare in Sicilia. È la prima volta che Brancati scrive un testo sul cinema, e la sua è una descrizione sottile, ironica, e persino un po' sprezzante, del nuovo fenomeno. Ma è anche la prima volta che il nostro si esprime sulla Roma mondana, poco dopo che l'amico Patti ha pubblicato *Quartieri alti*. Il testo segna l'entrata nella sua opera di un tema che sarà poi tra quelli della seconda parte di *Paolo il caldo*: il viaggio dalla Sicilia ai marciapiedi eleganti della capitale. Vale la pena riportare qualche brano di questo testo, per vedere come l'autore descriva l'ambiente letterario-mondano:

A Roma lo chiamò l'ingegnere palermitano Leopoldo Dinatale, non quello che sparò sul proprio cavallo, ma l'altro, il cugino, il proprietario della società cinematografica Sics, e proprio con l'incarico di scrivere soggetti e stendere trattamenti. Così il direttore delle biblioteche si trovò di colpo nel cuore dei suoi sogni nisseni. Entrò nei gabinetti di lavoro dei «grandi produttori», cenò fra gli specchi, con la testa sempre voltata al Grande Ufficiale che sedeva a capotavola, come d'altronde tutte le venticinque teste dei commensali: vide, nei salotti del conte o del marchese, fra i quadri di De Chirico, gli orologi di vecchio legno segnare le due del mattino in mezzo al fumo delle sigarette.⁶⁹

Compito del personaggio sarebbe dunque scrivere sceneggiature per film, ma questo lavoro non gli riesce molto bene. Troppo assurda gli sembra la pretesa di inventare un episodio in cui si possa sfruttare ancora una volta la

67 V. Brancati, *Un viaggio inutile*, in: «Il Popolo di Roma», 9 dicembre 1942. Anche questa novella non figura nell'edizione delle *Opere*. La citiamo perciò dall'edizione tascabile *Tutti i racconti*, op. cit., pp. 581-586.

68 La novella dice «Nissa», e si tratta evidentemente dello stesso gioco di parole che aveva trasformato Catania in «Natàca». Molti autori siciliani si sono compiaciuti in questi facili travestimenti verbali, basti ricordare G. A. Borgese, che ha trasformato, nel *Rubè*, Carini in Calinni.

69 V. Brancati, *Un viaggio inutile*, op. cit., p. 581.

grossa automobile rimasta dal film precedente, e troppo irrazionale l'affermazione del direttore secondo cui «tutto può entrare in una vicenda»⁷⁰. Anche la collaborazione con il commediografo, uno scrittore con il dannunziano fiore all'occhiello, non va meglio:

Il domani fu una giornata molto nera. Lo scrittore Lambertini fece sedere Gorgoni in un divano e gli offrì il tè, poi gli offrì un liquore, poi tornò ad offrirgli il tè. «Dite quello che vi capita, qualunque cosa, anche sciocchezze, balordaggini; tutto serve!» disse lo scrittore a Gorgoni. Ma questi si sentiva la lingua tagliata. «Ebbene, non dite nulla? Vuol dire che penserò io a qualche stupidaggine!» Lo scrittore si mise a girellare per la camera, canticchiando arie di vecchie operette, talune delle quali, cantate vicino al balcone, velavano i vetri. Poi si buttò in fondo a una poltrona. «Bene, bene, bene.» mormorava.⁷¹

Stupiscono, in questa descrizione, alcuni elementi che sembrano ripresi dai romanzi dell'inizio del secolo. Nell'ironica insistenza sul tè e sui liquori appare un lontano ricordo di quel dannunzianesimo che abbiamo segnalato in *Suo marito*, come se Brancati avesse ripescato il motivo per collocarlo nel nuovo ambiente del cinema, altrettanto dannunziano quanto il mondo letterario di allora. (E giova ricordare che l'ironica insistenza sulla moda del tè fa parte degli elementi che Pirandello non volle toccare nel rifacimento *Giustino Roncella nato Boggiola*.) Quanto alla vuota retorica dello scrittore che canticchia arie di vecchie operette, essa ricorda un modello di scrittore mondano che non ha più molto a che vedere con il lontano prototipo D'Annunzio⁷², ma molto di più con scrittori dannunziani come Guido Da Verona⁷³.

L'avvocato siciliano risulta inadeguato al suo compito e viene licenziato. Ma prima di lasciare Roma, almeno si fa un'idea della città e del suo mondo elegante:

70 Ivi, p. 584.

71 Ivi.

72 Anche se è d'obbligo ricordare che l'interesse di Brancati per D'Annunzio è notevole proprio in quegli anni, e trova il suo punto culminante nel polemico rifiuto del dannunzianesimo nel racconto *Singolare avventura di Francesco Maria*, pubblicato nel 1945, ma scritto già nel 1941, stando all'indicazione di Domenica Perronc. (Nel saggio introduttivo a *Tutti i racconti*, op. cit., vol. 1, p. XXI).

73 Nella terminologia di Giovanni Cappello (*Modèles classiques dans le théâtre italien contemporain*, in: *Le théâtre antique et sa réception: hommage à Walter Spoerri*, Bern, Peter Lang, 1994, pp. 127-151) diremmo che Guido Da Verona è qui il prototipo per antonomasia di tale tipo di scrittore, che ha però il suo primo modello in D'Annunzio.

Mogio mogio, e col biglietto ferroviario in tasca, percorse l'ultima volta il marciapiede destro di Via Veneto: gli pareva di essere solo, così misero e vuoto era lo sguardo delle persone che passavano e di quelle che stavano sedute. Invece di facce, vedeva buchi nell'aria, punti morti, parentesi. Gli uomini non dicevano nulla con un rumore indiavolato di parole, e le donne avevano perduto mezza giornata a rendere scintillante negli occhi e marmorea nelle guance la totale mancanza di espressione. « O io sono esacerbato, o loro sono veramente così! » disse Gorgoni. Quel giorno stesso si mise in viaggio, e, dopo venti ore di treno, rientrò nella vecchia casa di Nissa: «Basta con queste sciocchezze! Torniamo sui libri!»⁷⁴

In questo brano si annuncia già la nuova realtà del dopoguerra, in cui il «marciapiede d'Aragno» verrà definitivamente sostituito dai tavolini dei caffè di Via Veneto, e nella quale sarà determinante il rapporto tra letteratura e cinema, qui per la prima volta presente nell'opera di Brancati.

1.6. Scrittori col fiore all'occhiello e salotti preziosi: vecchio e nuovo nella raccolta *Il punto debole* di Patti

Le principali caratteristiche della narrativa del dopoguerra si trovano già in queste opere giovanili su Via Veneto, salvo uno: l'antidannunziano-nesimo nuovo, focalizzato sulla condanna del fascismo. La caricatura dello scrittore dannunziano e dell'estetica del fiore all'occhiello viene abilmente recuperata da Brancati, nella novella che abbiamo appena vista. In Patti invece il tema appare - e questa è una differenza tra i due - soltanto in un ulteriore momento della produzione dell'autore, nel volume *Il punto debole*, del 1953. Ma anche in questa seconda raccolta di novelle ed elzeviri ambientati a Roma e Catania, l'antidannunziano-nesimo appare ancora più estetico che ideologico, e rinvia a *topoi* prebellici. Troviamo ad esempio una descrizione leggermente ironica di uno scrittore dannunziano:

Fra tutti gli scrittori che ho conosciuto Gastone era senza dubbio il più singolare. Singolare e pericoloso. Mai prima di allora durante la sua burrascosa esistenza, si era occupato di letteratura. Anzi aveva sempre guardato col massimo disinteresse questo genere di attività. Elegante, con la piega dei calzoni tagliente come un coltello, il monocolo cerchiato di tartaruga e le scarpine di vernice, egli aveva sempre preferito occuparsi di donne e di denaro. Improvvisamente, dopo i quarant'anni, alcuni rovesci di fortuna, una crisi intima e una diffida del questore lo avevano spinto verso la letteratura narrativa. In poco più di una settimana aveva scritto il suo primo romanzo: *Monella*, duecento pagine. Vi si narrava la storia di una ragazza che dopo di essere stata sedotta

74 V. Brancati, *Un viaggio inutile*, op. cit., p. 586.

finiva in una casa equivoca. Era l'epoca dei trionfi di Guido da Verona e vari nobilotti di Catania recitavano a memoria nei caffè e nei salotti brani di *Mimi Bluettes, fiore del mio giardino - Perdete la sua verginità... ecc. Monella*, infatti, nel suo stile cantilenante, non era immune di qualche influsso daveroniano.⁷⁵

In questo personaggio confluiscono due stereotipi degli anni '20 e '30, uno reale e uno letterario. Reale è Guido Da Verona con i suoi romanzi d'appendice ad altissima tiratura. L'altro riferimento invece è letterario ed è operato attraverso il nome: *Gastone*. Basti qui una citazione dal monologo all'inizio del secondo atto della nota commedia di Ettore Petrolini:

Gastone, artista cinematografico, fotogenico al cento per cento, numero di centro del «variété», «danseur», «diseur», frequentatore dei «bal-tabarins», dei «cabarets», conquistatore di donne a getto continuo, uomo incredibilmente stanco di tutto, uomo che emana fascino, canta:

Gastone, son del cinema il padrone,

Gastone,

Gastone.

Gastone, ho le donne a profusione,

e ne faccio collezione,

Gastone,

Gastone.

Sono sempre ricercato,

per le filme più bislacche,

perché sono ben calzato,

perché porto bene il fracche.

Con la riga al pantalone...

Gastone,

Gastone.

Tante mi ripeton: sei elegante!

Bello, non ho niente nel cervello!

Raro, io mi faccio pagar caro:

Specialmente alla pensione,

Gastone,

Gastone. [...]»⁷⁶

Inutile dire che il Gastone della commedia ha la caramella, il fiore all'occhiello e i guanti bianchi. Il personaggio petroliniano appare come un

75 E. Patti, *Uno scrittore*, in: Idem, *Il punto debole*, Roma, Casini ed., 1952, p. 237. (Molti dei testi della raccolta erano già stati pubblicati sulle pagine del quotidiano «La Stampa»).

76 E. Petrolini, *Gastone. Due atti e tre quadri*, Bologna, Cappelli, 1932, pp. 55-56. (La prima assoluta della commedia aveva avuto luogo a Bologna il 14 aprile 1924.)

antenato dello scrittore mediocre di Patti, che «vende» i suoi libri ad amici e conoscenti, ricattandoli con la sua conoscenza di vecchi segreti d'amore o affari loschi, in modo da avere sempre molti lettori involontari. La novella si conclude con un'osservazione estremamente ironica, specialmente se si tiene conto del modello petroliniano (nella commedia, Gastone viene arrestato per il furto di un gioiello, e avrà da dire: «Perché io sono molto ricercato... Ricercato nel parlare, ricercato nel vestire, ricercato dalla Questura...»⁷⁷):

Poi venne tratto in arresto, non ricordo più per quale reato, e questo interruppe la sua carriera letteraria. Forse fu una perdita per la letteratura. Ma i suoi lettori respirarono.⁷⁸

Se in alcuni casi vi si recuperano stereotipi vecchi, come quello del letterato dannunziano innocuo e ridicolo che abbiamo visto nella letteratura sin dall'inizio del secolo⁷⁹, in altri pezzi de *Il punto debole* appare una dimensione nuova nella produzione di Patti. Dalle semplici note mondane, l'autore passa ad un ritratto più satirico dei letterati e del loro ambiente. Tra l'altro, la raccolta ci rappresenta anche un salotto intellettuale, in un racconto intitolato *Il cimitero degli elefanti*. Il testo, molto ironico, mostra personaggi delle più varie categorie, nessuno dei quali ha, nella vita, la funzione che recita nel salotto. Il regista non ha mai girato un film, lo scrittore ha al suo attivo un solo romanzo di cui l'editore non ha venduto neanche una copia, l'industriale non si occupa della fabbrica dalla cui amministrazione la madre lo tiene lontano con tutti i mezzi, e così via di seguito. Questa riunione ricorda per molti versi i salotti apolitici e preziosi degli anni '30 che abbiamo visto nel romanzo di Corrado Alvaro.

La padrona di casa, nubile, cinquantenne, entusiasta, coi capelli cortissimi, andava su e giù per le stanze, telefonava ai botteghini dei teatri prenotando posti per i concerti domenicali ai quali spesso si recavano tutti insieme. Il loro linguaggio era sorvegliato, allusivamente ironico, fornito con quei giri di frase ormai universalmente adottati quando si vuole esprimersi con spirito. Quasi tutti davano del tu alla padrona di casa e si permettevano con lei amabili scherzi e garbate punzecchiature già largamente sperimentati prima di loro da milioni di persone.⁸⁰

77 Ivi, p. 59.

78 E. Patti, *Uno scrittore*, in: Idem, *Il punto debole*, op. cit., p. 240.

79 Ad esempio nel monologo di Gandolin. Vedi *supra*, p. 140.

80 E. Patti, *Il cimitero degli elefanti*, in: *Il punto debole*, op. cit., p. 96. Il pezzo è stato ripubblicato nella raccolta *In riva al mare* (Milano, Bompiani, 1973, pp. 119-225).

Come si vede, anche in questo testo torna il linguaggio «sorvegliato, allusivamente ironico» che caratterizzava il salotto di *Tutto è accaduto*. Anche la metafora del «cimitero» nel titolo della novella va interpretata nella direzione della cultura «seppellita» sotto la pressione della dittatura. Lo sguardo sul passato fascista non è dunque fundamentalmente diverso da quello di Alvaro.

Queste descrizioni dell'epoca passata coesistono con altre che ci mostrano un mondo letterario moderno, aggressivo, altamente politicizzato e con molti protagonisti del nuovo tipo, deputati, attori del cinema, registi. In un pezzo, Patti descrive una serata in un caffè notturno dopo la prima di un film di Luchino Visconti. Tra i presenti, si trova un giovane politico dell'estrema sinistra:

In un angolo, un po' appartato, con un'espressione di scontentezza e di larvata minaccia c'era un giovane deputato comunista. A brevi intervalli faceva vibrare le mascelle. Accanto a lui, chiuso nel suo doppiopetto blu, stava uno che una crisi di natura intellettualistica aveva sospinto dalla monarchia verso il comunismo. Egli esponeva il suo viso inespressivo e assorto, che talvolta curvava rapidamente verso il baciamano, ritenendo che l'essere andato così in fondo verso sinistra potesse conferire alla sua persona un certo rilievo. Ma nonostante le sue idee avanzate, anzi addirittura rivoluzionarie, egli continuava a diffondere intorno a sé noia e disinteresse perfino fra gli stessi comunisti. Il deputato rispondeva ai suoi interlocutori con battute aspre e perentorie che contrastavano con un certo languore che spirava dalla sua persona. Era come un ragazzo viziato, un ragazzo calvo e viziato, languido e collerico, che faceva i capricci.⁸¹

Accanto a questi intellettuali e politici di sinistra, giudicati poco credibili e opportunisti («uno che una crisi di natura intellettualistica aveva sospinto dalla monarchia verso il comunismo»), l'autore pone i nostalgici del fascismo, incapaci di adeguarsi alla nuova realtà democratica:

I più cercarono di entrare nelle grazie del ministro adottando un tono sciolto e cordiale, stando attentissimi a non mostrare servilismi. Ma alcuni, ammaestrati e avviliti da vent'anni di fascismo, si tradirono: la loro natura di gregari ebbe il sopravvento. Varie mani infatti tendevano ad alzarsi nel saluto romano e venivano a stento tenute a bada.⁸²

Come questo, anche altri testi de *Il punto debole* mostrano la nuova realtà. Essi si intitolano *Ambiente cinematografico*, *Esistenzialismo* (una pungente satira sullo snobismo nei locali dei letterati), o semplicemente *Un cocktail*.

81 E. Patti, *Pellicce e deputati*, Ivi, p. 54.

82 Ivi, p. 56.

In quest'ultimo, Patti fornisce l'elenco completo dei personaggi della società mondana e intellettuale della nuova epoca:

La padrona di casa aveva dosato bene gli inviti. Accanto a tipi del bel mondo, soci sostenitori dell'Open Gate, c'erano scrittori, funzionari, armatori e uomini influenti nel campo della politica; tre deputati, direttori di giornali democristiani e qualche pittore comunista, ma di un comunismo addolcito dai cocktails. I pittori e gli scultori comunisti in questi salotti rappresentano l'arte che non conosce barriere e servono anche alla padrona di casa per mostrare idee moderne e spregiudicatezza. Dal canto loro questi artisti rivoluzionari frequentano molto volentieri i salotti.⁸³

La polemica contro gli intellettuali di sinistra, che frequentano i salotti più reazionari e più *snob*, coltivandovi i propri atteggiamenti pseudo-marxisti, sarà uno degli elementi forti della critica di Brancati nell'ultimo romanzo *Paolo il caldo*. La narrativa di Patti, venuta da un punto di partenza diverso rispetto ai ricordi catanesi di Brancati, sta per raggiungere un denominatore comune con quella dell'amico. Ambedue gli autori pubblicheranno, intorno alla metà degli anni '50, una descrizione degli ambienti letterario-mondani romani nei romanzi *Paolo il caldo* e *Un amore a Roma*. Prima di concentrare tutta la nostra attenzione su questi due romanzi, dobbiamo riprendere un problema che abbiamo lasciato sospeso all'inizio di questo capitolo: qual è lo sguardo retrospettivo di Brancati sugli anni giovanili, sul proprio percorso intellettuale e sugli ambienti letterari catanesi degli anni '20 e '30?

1.7. Significato del processo di maturazione di Brancati

Nell'opera di Brancati, la tematica del mondo elegante, della letteratura e dei letterati nel salotto nasce, come abbiamo visto, durante gli anni della guerra, in un percorso che presenta analogie, ma anche differenze rispetto a quello, più lineare, dell'elegante giornalista e grande professionista della scrittura Ercole Patti. La genesi della nostra problematica nella sua opera non è dunque un'innovazione nata dai dibattiti politico-culturali

83 E. Patti, *Un cocktail*, Ivi, p. 72.

dell'immediato dopoguerra, come è stato scritto da Domenico Perrone⁸⁴. *Paolo il caldo* appare, al contrario, come la sintesi di un processo di maturazione che dura vent'anni, e che porta l'autore dalla Catania degli anni giovanili alla Roma degli anni '40 e del dopoguerra. Si può riproporre un vecchio giudizio critico, scritto nove anni prima della pubblicazione di *Paolo il caldo*, ma il cui autore aveva già intuito questo processo e le sue origini:

[...] Poi vi fu in Brancati, dopo i suoi primi libri, un lungo periodo di silenzio. Venuto a Roma, si era dedicato ad attività più lucrose, al cinema e al giornalismo. L'incontro con tale ambiente letterario ne fece uno scrittore nuovo e, in un certo senso, unico in Italia. La satira del costume e della vita politica, che in altri scrittori è rimasta limitata al bozzetto o all'elzeviro giornalistico, o ha tentato le vie dell'arte con Patti, Flaiano e qualche altro, in Brancati si è fatta narrazione, una narrazione chiusa e serrata, raggiungendo, a volte, gradi di perfezione artistica.⁸⁵

Questo percorso dell'autore ci permette di capire la diversa maniera di descrivere gli ambienti letterari catanesi in *Paolo il caldo*. Tutta la prima parte dell'ultimo romanzo di Brancati non contiene alcuna allusione ai mutamenti della vita letteraria nella città etnea, e non vi è malinconia per gli anni giovanili, come se l'autore avesse superato quella fase della propria creazione. Nella cornice narrativa costituita dal primo capitolo, Brancati (nella convenzione di questo romanzo, autore reale e nello stesso tempo personaggio narrante interposto tra il lettore e la storia di Paolo), ci fornisce anche una possibile spiegazione di questo mutamento nella propria produzione creativa:

84 «[...] L'insistenza su temi nuovi e più complessi quale il rapporto arte-società, che si imponeva allo scrittore anche per via dell'intenso dibattito svoltosi in quegli anni attorno al «Politecnico» di Vittorini, può apparire come il segno di una svolta nella sua ricerca narrativa.» (D. Perrone, *I sensi e le idee*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 54). Contro tale affermazione, possiamo ricordare quanto detto da un attento lettore del *Diario romano*, che ha rilevato che proprio questi dibattiti culturali sono assenti: «Tutto un tipo di cultura, che allora si etichettava di sinistra, viene non solo discusso ma affrontato con una insofferenza ed una tensione che tendono sempre di più a far di ogni erba un fascio. Poi è la volta dei pittori realisti, tutti bocciati e degli scrittori neorealisti, etichettati *tout court* come comunisti. Il cinema neorealista non è neppure sfiorato, non si parla né di De Sica, né di Rossellini. Non c'è una parola sul *Politecnico*. [...]» M. Guglielminetti, *Il «Diario romano»*, in: *Vitaliano Brancati*, a cura di S. Zappulla Muscarà, op. cit., p. 101.

85 B. Romani, *Il vecchio con gli stivali*, in: «Fiera letteraria», 25 luglio 1946.

Dopo il 1934⁸⁶, ho affidato la felicità alla ragione, e questa, con un'ane sottile, ha elaborato il mio sentimento comico che, sino a quell'anno, non aveva contato nella mia storia. Oggi invece esso mi è diventato così naturale che il fatto di non averlo mai provato nella giovinezza e adolescenza mi sembra dovuto a una di quelle gravi e inspiegabili distrazioni per cui una donna ignora sino a trent'anni di possedere una voce di soprano e un paralitico di non essere tale. [...]⁸⁷

Abbiamo detto che *Gli anni perduti* è una metafora della delusione dei giovani cresciuti sotto il fascismo, senza prospettive d'avvenire. Tale atteggiamento viene definitivamente superato in *Paolo il caldo*, ed è sostituito da un impegno morale, scettico ma deciso:

Voterò per la terra ai contadini e per le fabbriche agli operai, ma questo non vieterà che i miei ricordi siano quelli che sono, e che fra le cose che mi hanno fatto tremare il cuore possa trovarsi un braccialetto tintinnante sul polso della figlia di un terriero. Voterò per gli altri, ma conserverò tutti i diritti sulle mie sensazioni, i miei sentimenti, i miei ricordi e le mie immaginazioni. Ecco così che la parola *mio* non può avere un suono puro.⁸⁸

L'importanza del ricordo degli anni giovanili viene così esplicitamente ribadita dall'autore, che ci fornisce anche la chiave di lettura per comprenderne il significato. La presenza della Catania giovanile va letta, a nostro parere, in due ottiche diverse. Da un lato, troviamo in questa prima parte l'evocazione di una città anni '20 con il suo sodalizio letterario, i suoi marciapiedi e caffè, non priva di un po' di ironia, quella stessa ironia che mancava totalmente ne *Gli anni perduti*. Ma come abbiamo già visto, il ricordo della stagione dei caffè è anche significativo in quanto viene a costituire un indizio del ricordo dell'ultima importante stagione letteraria della città siciliana, rivissuta in chiave ironica. Torniamo ancora una volta sull'episodio della novella di Vincenzo Torrisi/Ercole Patti:

Prima di rientrare a casa, comprò il *Giornale dell'Isola letterario*, dentro il quale campeggiava, sotto il titolo a caratteri di scatola *La Tazza*, il nome di Vincenzo Torrisi. [...] Questa era l'arte che aveva soggiogato Rodriga? Questa bravura da marciapiede? perché su ogni marciapiede di Catania c'era sempre qualcuno, un vecchio di solito, che, poggiate la schiena al pomo del bastone, piantato in terra, assisteva al passaggio delle persone, delle bestie e delle vettura e le colpiva con nomignoli bene azzeccati.⁸⁹

L'oggetto del rifiuto in questo capitolo non è la stagione letteraria catanese degli anni '20 in sé (che aveva contribuito alla formazione del nostro), ma

86 E cioè dopo aver iniziato a scrivere *Gli anni perduti*.

87 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 651.

88 Ivi, p. 641.

89 Ivi, p. 723.

l'estetica da marciapiede che evoca voluttuosamente il passato senza guardare in avanti. L'atteggiamento lamentoso degli anni '30 ha ceduto lo spazio a un illuminismo militante che rivendica come sua la tradizione tardo-ottocentesca siciliana. L'affermazione dell'autore secondo cui egli aveva «affidato la felicità alla ragione» ha perciò un senso preciso. Si tratta di un rifiuto dell'estetica e della cultura dannunziane che erano state una volta quelle del giovane Vitaliano Brancati. Per dirla in una formula concisa: rifiuto degli errori giovanili, ma riconoscimento tardivo dei maestri di allora. In questo contesto, non possiamo non ricordare che *Paolo il caldo* parla anche di un antenato, come se l'autore volesse ribadire le proprie radici nella più lontana tradizione letteraria siciliana e più particolarmente catanese, la cui importanza per la sua formazione intellettuale e letteraria è effettivamente ben nota.⁹⁰ La già citata evocazione di Verga sembra voluta come un'esaltazione degli anni fra '800 e '900, che erano stati forse il momento più ricco nella storia intellettuale della città etnea:

Vincenzo, da bambino, nei pomeriggi d'estate, nascosto dietro l'angolo della prefettura, aveva studiato a lungo un gentiluomo di cui si sentiva l'erede spirituale e ch'era solito sedersi in una poltrona di vimini, sul marciapiede dirimpetto, davanti al Circolo dei nobili. Quel gentiluomo era Giovanni Verga. Vestito di nero, col bastone sulle ginocchia, guardava passare le persone e insegnava come il genio potesse vivere nel silenzio, nei saluti appena accennati e in qualche parola sussurrata all'orecchio di un amico. Era stata una scuola a distanza, tanto più strana in quanto fra il maestro che insegnava il silenzio e l'allievo che lo apprendeva, c'era il rumore assordante di via Etna, con le stridule carrozze, i vecchi tram, e i passanti che si urlavano tutti nell'orecchio con la collera di chi ripete per la terza volta una frase a un sordo. In ogni modo, quello che avrebbe dovuto imparare se fosse stato un genio, Vincenzo lo imparò.⁹¹

Anche in questo episodio, Brancati ha messo la sordina leggermente umoristica per non cadere nella trappola di un nostalgico rimpianto del passato. Difatti l'evocazione dell'insigne maestro del verismo non è senza ironia («In ogni modo, quello che avrebbe dovuto imparare se fosse stato un genio, Vincenzo lo imparò.»), e il polemico rifiuto di ogni forma di dannunzianesimo è molto sottile («... insegnava come il genio potesse

90 Vedi al proposito G. Finocchiaro Chimiri, *Apprendistato catanese di Brancati*, in: Idem, *Tra Ottocento e Novecento*, op. cit., pp. 100-133.

91 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., pp. 732-733.

vivere nel silenzio,...»⁹². Ma soprattutto, l'atteggiamento di Vincenzo è molto diverso da quello dei giovani de *Gli anni perduti*, che non lasciano mai Catania. I due adolescenti qui presentati vogliono andarsene sul serio:

«Voglio andare a Roma», disse Vincenzo.

«A far che?»

«A viverci. Il direttore dell'*Impero* mi offre un posto.»

«L'*Impero* è un giornale fascista!»⁹³

«Ah, non m'importa. Io mi occuperò di letteratura, soltanto di letteratura. Perché non vieni anche tu?»

«Chi lo sa? Può darsi che venga anch'io. Ma a fare che?»

«Ci diventeremo.»

«È un'ottima ragione», disse Paolo sorridendo, «ma lo sarà anche per mio padre?»

«Lo sarà, vedrai.»⁹⁴

In queste righe, troviamo in maniera molto condensata una parte della vita dei giovani Patti e Brancati. La differenza tra *Paolo il caldo* e *Gli anni perduti* sta proprio nel fatto che l'attività letteraria nella capitale non viene più vista con lo sguardo deluso di chi è appena tornato a Catania e considera l'episodio romano come una parentesi nella propria vita, senza senso e senza prospettive ulteriori. Lo sguardo è quello di chi a Roma c'è tornato, e vi si è stabilito. Anche il significato della città natale è cambiato

92 Al di là della dimensione ideologica, queste ultime pagine del capitolo IV costituiscono anche un'ulteriore spia per indicare chi sia il personaggio che Brancati ha voluto rappresentare in Vincenzo Torrisi. Sappiamo infatti che il giovane Ercole Patti si era recato, nel 1920, in compagnia di Giuseppe Villaroèl, nella casa di Verga, come ricorda egli stesso in un suo testo del 1953 (l'indicazione si trova nel testo), *Lo studio di Verga*. In esso leggiamo anche un ricordo che coincide stranamente con quello nel romanzo di Brancati: «Una volta, ragazzo, seguì a distanza Verga che, uscito dal Circolo, si era incamminato per via Etna in compagnia di uno di quei soci amici del Circolo Unione bel vecchio anche lui, con grandi baffi bianchi, un barone o marchese che camminava con una certa spavalderia lasciando sul suo cammino un buon odore di sigaro e di spigo. Li seguì fino a quando, svoltati per via Pacini, non entrarono nella piccola bottega a pianterreno di un sarto. Dalla strada vidi che Verga esaminava una giacca di velluto alla cacciatora, una giacca di campagna cucita col filo della imbastitura e poi si dirigeva verso il retrobottega seguito dall'altro vecchio che andava ridacchiando.» (E. Patti, *Diario siciliano*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 1996, p. 133).

93 Affermazione più che pertinente. Ma anche il «Tevere», dove il giovane Brancati iniziò a lavorare nel 1929, era insieme all'«Impero», uno dei due giornali «fascistissimi» della stampa dell'epoca.

94 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 733.

rispetto agli anni '30: come abbiamo visto parlando dei caffè letterari catanesi, Brancati aveva occupato, per alcuni anni, un posto di prim'ordine tra gli intellettuali del Caffè Italia, e aveva contribuito in tal modo al risveglio morale e intellettuale della sua città. È proprio questo nuovo impegno morale dell'autore ad essere presente nell'ultimo romanzo: il Brancati del dopoguerra ha superato, durante gli anni della guerra, lo stato d'animo che era stato quello degli anni '30, e ha quindi potuto aprirsi a nuove esperienze, nuovi orizzonti, una nuova letteratura. In questa chiave di lettura, la prima parte del romanzo non appare più, come nella lettura di Massimo Onofri, l'espressione di una nostalgia della Catania giovanile⁹⁵, bensì un richiamo a una Catania degli antenati, quella società letteraria di stampo tardo-ottocentesco che Brancati aveva potuto conoscere solo in fase di decadenza. L'abbandono dei toni nostalgici de *Gli anni perduti*, il rinvio agli antenati veristi e appunto non ai compagni degli anni giovanili, tutto questo è il risultato di una progressiva maturazione, iniziata sin dalla fine degli anni '30 e interrotta dalla morte prematura dell'autore. D'altra parte, il superamento del dannunzianesimo giovanile diventa qui definitivo e sbocca nell'atteggiamento di impegno critico che caratterizza Brancati negli ultimi anni di vita. La descrizione della nuova realtà letteraria e mondana romana con i suoi attori di cinema, i suoi salotti pieni di ex-fascisti e neofiti marxisti e pseudo-marxisti che Brancati ci presenterà nella seconda parte del romanzo, è il risultato di questo processo di maturazione.

95 Proprio a proposito dell'evocazione di Verga, Onofri scrive che «[...] la nostalgia di Brancati, fino da *Singolare avventura*, è ferma a un mondo di lunghi e profondi silenzi, di operosa onestà, di cui la Catania ancora ottocentesca degli Antonio Bruno, Giovanni Centorbi e Giuseppe Villaroel, del giovane Antonio Aniante, del giovanissimo Ercole Patti, è la cara capitale. La Catania in cui risplendeva la semplice virtù degli ormai anziani Verga, De Roberto e Guglielmino, dei quali Brancati ha lasciato indimenticabili ritratti. Non è, questo, fatto di poco conto: è proprio il vagheggiamento di un mondo di irreflesse e naturali virtù che conduce lo scrittore a esiti di calcolato e ironico antinovocentismo. [...]» (In: V. Brancati, *Paolo il caldo*, a cura di D. Perrone, Milano, Bompiani, 1993, *Introduzione*, p. X). Crediamo che le cose vadano invece distinte: la Catania di Antonio Bruno (non a caso uno degli animatori del futurismo catanese) e degli altri coetanei di Brancati, era già novecentesca e avanguardistica, e Brancati prende le sue distanze da quei suoi anni giovanili. La Catania di Verga, Capuana e De Roberto era già morta all'inizio degli anni '20, e Brancati l'ha scoperta e rivendicata solo tardivamente.

Un mondo decadente: la Roma letteraria del dopo-guerra nei romanzi *Paolo il caldo* e *Un amore a Roma*

2.1. Storia e statuto dei testi

Dobbiamo ora presentare i due romanzi di cui ci vogliamo occupare in questa parte. Tale compito viene reso difficile dalla diversità di forma e di lunghezza tra i due testi, ma anche dal difficile statuto filologico del primo di essi, *Paolo il caldo*. Non sappiamo con precisione quando Brancati abbia iniziato a scrivere questo romanzo, ma doveva già avere un'idea precisa del libro quando annotò, nel marzo del 1953:

Scrivo «Castorini».

Ho cominciato con un programma di felicità, e mi sembra che stia riuscendo il mio libro più triste.⁹⁶

Nello stesso *Diario romano* troviamo, in data giugno 1953, un «Abbozzo per un salotto letterario romano, del tutto inventato ma non inverosimile»⁹⁷. Si tratta delle prime pagine della descrizione del salotto di Rosa Ippolito, quasi identico a quello che sarà il testo nel secondo capitolo della seconda parte del romanzo. Le poche varianti sono nondimeno significative perché indicano che il testo del *Diario romano* non può essere stato concepito come parte del libro già in cantiere. La variante più significativa è infatti il nome di Vincenzo Torrisi, che nella bozza del *Diario romano* si chiama ancora Lorenzo Caldara. Questo fatto è un primo indizio sulla tecnica di scrittura che Brancati ha usato nella stesura del manoscritto: lunghi brani perfettamente autonomi rispetto al testo del romanzo sono stati integrati all'interno di questo nel momento della scrittura. Si tratta, come vedremo, di brani di giornalismo elzeviristico, pubblicati già in altra sede, o di abbozzi inediti come questo sulla casa della signora Ippolito⁹⁸. Tre episodi

96 V. Brancati, *Diario romano*, in: *Opere*, a cura di D. Perrone, op. cit., p. 611.

97 Ivi, pp. 620-623.

98 Nella sua bibliografia della narrativa di Brancati, Vanna Gazzola Stacchini ha reperito tutta una serie di altri testi elzeviristici che l'autore ha integrati in tal modo nel romanzo, tra cui alcuni anche nella parte «siciliana» del testo, come l'episodio dell'orologio d'oro regalato al fratello ogni volta che quest'ultimo si vuole sposare, la descrizione della madre di Paolo, ecc. (V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze, Olschky, 1970, p. 110n).

del romanzo erano già apparsi sulle pagine del «Mondo»⁹⁹, e gli ambienti letterari erano con molta probabilità informati sul romanzo e sul suo argomento. Dato che l'autore stesso aveva autorizzato nelle sue ultime disposizioni la pubblicazione del libro, esso uscì nel 1955, un anno dopo la morte dello scrittore, presso Bompiani, con un'introduzione di Alberto Moravia. Con quest'ultima prese inizio il dibattito sul significato di *Paolo il caldo* all'interno della produzione brancatiana. Si tratta di un manoscritto definitivo al quale mancano solo due capitoli, o piuttosto, come sostenne invece Moravia, di un testo incompleto che l'autore avrebbe rivisto e corretto in chiave radicalmente diversa, se non fosse stato interrotto in tale impresa dall'improvvisa morte?¹⁰⁰ La questione è importante se vogliamo capire quale fosse lo sguardo ultimo dell'autore sulla sfera pubblica letteraria, e come questo suo giudizio sul mondo dei letterati si fosse modificato tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50.

Il romanzo, che citiamo dall'edizione delle *Opere* a cura di Domenico Perrone, è diviso in tre parti, ma in realtà il primo capitolo della prima parte costituisce un'autonoma cornice narrativa, con un narratore che parla alla prima persona:

23 giugno. Mi trovo seduto sulla terrazza dell'albergo Baglioni, innamorato di mia moglie. Sono le dieci di sera. Ho terminato e, grazie alla vitalità, che mi ha infuso il vino gelato di Chianti, fra i pensieri che possono eccitarmi a una dolce fantasticheria, ne scelgo uno che, in uno stato diverso, mi sembrerebbe noioso o addirittura lugubre: fra pochi giorni, avrò compiuto quarantacinque anni.¹⁰¹

L'evidente *clin d'oeil* (Brancati avrebbe compiuto 45 anni il 24 giugno 1952) è l'inizio di una confessione che diventa poi un complicato gioco di specchi dell'autore con se stesso e rinvia in sostanza al protagonista del romanzo, il barone Paolo Castorini, presunto amico del narratore¹⁰²:

99 In data del 5, 12 e 19 gennaio 1954, con i titoli *L'Adolescenza 1 e 2*, e *Una seduta alla camera*. Si tratta degli episodi della serva Giovanna e della seduta a Montecitorio.

100 Per un riassunto di questo dibattito nel momento della pubblicazione del romanzo, vedi l'*Introduzione* di Massimo Onofri, nella recente edizione tascabile Bompiani. (V. Brancati, *Paolo il caldo*, a cura di D. Perrone, op. cit.)

101 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 639.

102 Il narratore ci viene presentato come un personaggio del mondo salottiero, e una delle operazioni nel gioco di specchi del primo capitolo consiste proprio nell'evidenziare questo fatto, quando il narratore si ricorda di amici suoi che sono anche personaggi del salotto letterario della seconda parte.

[...] In questi ultimi anni, mi è capitato di avere improvvisamente, rimandatami dal fondo dell'adolescenza e della Sicilia, qualche vergognosa immaginazione. Ma subito, per quel processo che ho accennato, essa si andava a incarnare in Paolo Castorini. La mia impressione diventava la sua storia, e la sua storia il bisogno di raccontarla.¹⁰³

Dopo questo primo capitolo comincia il vero e proprio romanzo, in terza persona, con pochissimi interventi dell'istanza narrativa. La prima parte racconta gli anni giovanili di Paolo e del suo amico Vincenzo Torrisi nella Catania del primo ventennio del secolo. Le prime esperienze sessuali dei due adolescenti, l'amore giovanile per una cantante di teatro, le prime pubblicazioni di Vincenzo nel «Giornale dell'Isola letterario» la morte tragica per suicidio del padre di Paolo, e il grande amore infelice del ragazzo per una giovane farmacista, sono ambientati nella città etnea, il cui clima intellettuale e culturale costituisce lo sfondo del racconto che si conclude con la partenza del giovane da Catania, nell'estate del 1922. Di questa parte dell'opera abbiamo già parlato.

La seconda parte inizia con l'arrivo nella capitale di Paolo, che ha deciso di seguire l'amico Vincenzo, ma solo una parte del primo capitolo è dedicata al periodo degli anni '20 e '30, per scivolare poi nel ritratto della vita dell'ormai cinquantenne, ma pur sempre sensuale e seducente barone nella Roma dei primi anni '50. Il desiderio alquanto stravagante di Paolo di conoscere una scrittrice mondana, Beatrice Banchedi, con la quale l'amico Vincenzo, ormai un celebre scrittore, si è vantato d'aver avuto un rapporto sessuale, determina la sua decisione di recarsi nel salotto letterario della ricca Rosa Ippolito. La descrizione minuziosa e ironica di questo salotto e della gente che lo frequenta occupa l'intero secondo capitolo. Il terzo è un complicato e comico succedersi e incrociarsi di telefonate tra Paolo e: 1. il marito della Banchedi, offeso a morte dalla pubblicazione sul giornale «Momento Sera» di un articolo di Vincenzo Torrisi, in cui si narra la storia tra sua moglie e Paolo; (ricordiamo che Vincenzo aveva commesso un analogo sgarbo all'amico, nella prima parte del romanzo, pubblicando la sua storia con la giovane farmacista); 2. altri personaggi conosciuti nel salotto letterario del capitolo precedente, che si lasciano andare a pettegolezzi e chiacchiere; 3. una donna sconosciuta, contattata attraverso i piccoli annunci dei giornali, che dovrebbe giungere a casa del barone per scucirgli i bottoni del pantalone, fantasia morbosa che perseguita il nostro uomo da quando egli, giovanotto, ha avuto un'amante talmente gelosa da cucirgli i pantaloni. Nel momento in cui giunge la donna, quando cioè

l'eccitazione di Paolo sta per arrivare al suo culmine, un postino gli porta un telegramma dello zio che gli chiede di rientrare a Catania perché sta per morire sua madre. Il quarto capitolo vede Paolo a Catania, dopo più di trent'anni di assenza. Dopo la morte della madre, il barone si sposa a sorpresa con la figlia della farmacista che egli aveva amata trent'anni prima.

La terza parte del romanzo è, come abbiamo detto, incompiuta. I due capitoli esistenti raccontano che Paolo vive con la giovanissima moglie, poi, quando questa parte per rivedere i genitori in Sicilia, ricade nella vita corrotta di prima, iniziando una *liaison* con la deputata comunista Ester Salimbene. Il testo si ferma lì, ma si sa come sarebbe finito, perché Brancati ha lasciato, tra le sue ultime disposizioni, il seguente biglietto:

Si può anche pubblicare il mio ultimo romanzo *Paolo il caldo* avvertendo il lettore che mancano ancora due capitoli, nei quali si sarebbe raccontato che la moglie non tornava (più) da Paolo ed egli, in successivi accessi di fantastica gelosia, si aggrovigliava sempre di più in se stesso fino a sentire l'ala della stupidità sfiorargli il cervello.¹⁰⁴

Numerosi e complessi sono i problemi che pone questo romanzo, pieno di elementi autobiografici e autoreferenziali, ma soprattutto difficilmente leggibile come un testo unico. Dal punto di vista della referenzialità, il libro narra infatti due realtà completamente diverse: la prima parte ci presenta la Catania del giovane Brancati, la seconda e la terza parlano di Roma, dell'ambiente letterario-mondano degli anni '50. Abbiamo discusso la prima parte descrivendo lo sviluppo letterario dell'autore dal romanzo giovanile *Gli anni perduti* fino a questa sua ultima opera. In questo capitolo, esamineremo quindi soprattutto la seconda e la terza parte, con particolare riguardo alla rappresentazione letteraria dell'ambiente romano del dopoguerra, e collegando questa lettura a quella di *Un amore a Roma* di Ercole Patti.

Il libro dell'amico di Brancati, uscito nel 1956 e oggi dimenticato, conobbe allora un notevole successo che portò l'autore a trarne, nel 1959, una commedia¹⁰⁵ nonché, nel 1960, un film¹⁰⁶ e un libro fotografico¹⁰⁷. All'interno della produzione dell'autore, il testo occupa un posto

104 Riprodotto in V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 945.

105 E. Patti. *Un amore a Roma* [commedia], in: «Sipario», luglio-agosto 1959, n. 159-160.

106 Regia di Dino Risi. La sceneggiatura è di Ennio Flaiano e dello stesso Patti, che figura anche come comparsa nel film.

107 Fotografie di Loris Sanmartino, introduzione e didascalie di Ercole Patti.

particolare, in quanto risulta essere la prima di una serie di storie a forte carica erotica: queste rompono nettamente con il precedente romanzo *Giovannino*, narrazione sentimentale e un po' melanconica di un giovane aristocratico catanese, che ricorda vagamente la produzione prebellica di Brancati e Aniante. Dopo *Un amore a Roma* seguiranno *La cugina* (1965), *Un bellissimo novembre* (1967) e *Graziella* (1970), che tematizzano simili problematiche di relazioni amorose un po' fuori del comune. Tra tutti questi romanzi, *Un amore a Roma* è l'unico ambientato nella società mondano-letteraria della capitale: in esso troviamo un tipo di digressione che lascia ancora indovinare la penna leggera del giornalista e *reporter* che era stato il giovane Ercole Patti.

Il romanzo inizia con la descrizione del giovane letterato:

Una sera di novembre, verso l'una di notte, Marcello Cenni, figlio di una guardia nobile del Papa, dopo di aver trascorso la serata con alcuni suoi amici intellettuali al caffè Esperia, rientrava nell'appartamento di suo padre in Via Boezio. La serata era nitida e fresca, Marcello non aveva sonno ed aveva allungato il cammino percorrendo le larghe e deserte strade dei Prati, costeggiando i grossi palazzi che custodivano il sonno faticoso di migliaia di impiegati. Stava percorrendo Via Germanico. Nella strada completamente vuota, si scorgeva, in fondo, una figura femminile che andava e veniva da un portone guardando in su.¹⁰⁸

La figura femminile è una ragazza diciottenne di origine veneta, Anna, venuta a Roma perché vincitrice di un concorso di cinema e determinata a proseguire questo mestiere. Marcello Cenni non è, a dire il vero, uno scrittore di professione, ma scrive per diletto e passatempo in riviste letterarie: un'attività che fornisce a Patti l'occasione per introdurre il lettore, tramite una lunga digressione, nell'ambiente di una di queste riviste. Anna diventa l'amante di Marcello, che viene anche a trovarla nell'*atelier* di una compagnia cinematografica (la qual cosa offre all'autore il pretesto di un'altra digressione, questa volta su Cinecittà). Ma presto gli sorgono dubbi sulla fedeltà e la lealtà di lei, allorché egli si accorge delle sue frequentazioni maschili.

La seconda parte vede Anna abitare in un quartiere popolare, vicino a Piazza Re di Roma. Durante uno spostamento della compagnia cinematografica a Capri, Marcello va a trovare la ragazza, ed ecco la prima drammatica peripezia del romanzo: egli scopre che Anna lo ha tradito non solo con un altro, un giovane attore di cinema, ma con una serie di uomini,

108 E. Patti, *Un amore a Roma*, Milano, Bompiani, 1956, p. 7.

tutti incapaci di amarla veramente, e descritti come sporchi maniaci sessuali. Egli decide di lasciarla.

All'inizio della terza parte, in occasione d'un ricevimento aristocratico in una trattoria di Trastevere, per il quale Marcello è stato invitato nella sua veste di letterato, uno dei commensali lo prende sottobraccio e gli chiede notizie di Anna, partita per il Sudamerica con una compagnia di teatro. È interessante vedere qui, come in altri momenti del romanzo, che l'interesse di Marcello per la ragazza si riaccende con la presenza di uomini con cui Anna lo ha tradito, come se la figura dell'odiato gli dovesse ricordare più fortemente l'essere amato. A casa di una famiglia di ricchi avvocati, il protagonista conosce Eleonora, figlia dell'ingegner Curtatoni, uno degli amanti di Anna, e decide di sposarla. L'improvvisa morte del padre di Marcello chiude questa parte.

La quarta parte vede il ritorno di Anna e, come reazione di Marcello, l'immediata rottura del fidanzamento. La giovane attrice viene a stabilirsi a casa di lui e promette un sincero cambiamento. Ma la speranza è vana: dopo poche settimane lei lo lascia e se ne va con un vecchio conoscente, un cantante di teatro, che una volta aveva abusato di lei in maniera infame. Tutta la complessa psicologia della ragazza e la sua incapacità di restare fedele a Marcello, per il quale sembra tuttavia nutrire un sentimento di amore, si rivela brutalmente:

Marcello si ricordò che una volta lei gli aveva confessato di aver bisogno di essere trattata male. La sbrigativa brutalità del cantante la aveva soggiogata completamente, lo avrebbe seguito come una pecorella e gli sarebbe stata fedele anche se lui la avesse lasciata languire per mesi interi. Il pensiero che Nello d'Amore un giorno voleva invitarla a colazione e un altro giorno le aveva proposto di accompagnarla in taxi le sembrava importantissimo mentre il fatto che Marcello la aveva accolta in casa e per farle fare una vita comoda si era caricato di debiti, vendendo argenteria e mobili, non aveva il minimo valore, lei non lo rilevava nemmeno.¹⁰⁹

Anche se la trama narrativa è piuttosto banale (abbiamo accennato alla ripetizione quasi meccanica di alcuni elementi chiave della vicenda), non si può negare l'interesse del testo nella prospettiva della nostra indagine: la presentazione degli ambienti più vari, dalle riviste letterarie fino al *milieu* cinematografico, è disegnata con la leggerezza e la *verve* giornalistica che sono caratteristiche di Ercole Patti. Più che sulla storia di Marcello e di Anna, concentreremo dunque la nostra attenzione su quelle parti del romanzo, in cui si manifesta pienamente lo stile dello scrittore. Nella stessa

109 E. Patti, *Un amore a Roma*, op. cit., p. 194.

prospettiva, cercheremo di individuare le eventuali differenze e i tratti comuni tra queste scelte stilistiche e quelle di Brancati.

2.2. La corruzione di una società: i letterati nel salotto

Cerchiamo ora di analizzare la descrizione del salotto e dei suoi frequentatori nella seconda parte di *Paolo il caldo*, nel momento dell'arrivo di Paolo davanti alla casa di Rosa Ippolito. All'interno della descrizione, troviamo una satira sulla rivalità dei letterati nel creare nomignoli. Tale satira sarà sviluppata anche nelle successive parti del capitolo. Vale la pena di riportare questa introduzione, tanto essa è caratteristica dell'immagine che tutto il romanzo ci vuole offrire del mondo letterario romano:

[...] Tutti i letterati che si recavano in casa Ippolito si erano sentiti in dovere di scoccare i loro epigrammi contro quegli edifici, ciascuno dei quali era ormai legato al nome dello scrittore che lo aveva per primo battezzato con un'ingiuria. Naturalmente le cose non erano rimaste così lisce, perché la rivalità letteraria non aveva tardato a impegnare anche qui le sue lotte, per contendersi quei poveri muri sgraziati, ma innocenti. Le definizioni di Vincenzo Torrisi eran quelle che facevano ridere maggiormente le signore, non senza un indulgente consenso da parte degli scrittori più fini, che guardavano scevri d'invidia e di rancore all'abilità di Vincenzo nel paragonare gli oggetti ad altri oggetti, considerandola un'esercitazione da dilettante, completamente al di fuori del campo dell'arte. Il rancore era per definizioni secondo loro più penetranti, che non si accontentassero di chiamare il Clistere un edificio tondo¹¹⁰, ma investissero con la furia del comico la cultura da cui quel brutto edificio era germogliato. E non si ammetteva che il palazzo d'angolo portasse il nome di Leopoldo Bertarelli che l'aveva definito il Tumore del Secolo (allusione a due colpi, che con la parola *tumore* feriva l'architetto nella sua arte di fabbricare palazzi con escrescenze inutili per cui qualcuno aveva scritto: *bisogna tagliare, e tagliare subito*, e per mezzo della assonanza con la frase «Mussolini motore del secolo» lo feriva nella fede di fascista fanatico), così come da Bertarelli e dai suoi seguaci non si tollerava che portasse il nome di Tafani-Marussi che l'aveva definito Carne da Bomba atomica. Il giudizio di condanna, nel quale si

110 Paragone che ha utilizzato anche Ercolo Patti: «Giù in istrada, gli autisti passeggiavano accanto alle loro macchine fuori serie, nell'aria fredda e umida di via dei Monti Parioli, accanto alle travature dei nuovi palazzi cooperativi in costruzione per i quali i futuri inquilini già premeditavano arredamenti neo-classici e statuette colorate, accanto a grandi rami di mimosa. Oggetti tutti questi dei quali il palazzo d'angolo, somigliante a un clistere illuminato, era già largamente provvisto.» E. Patti, *Un cocktail*, in: *Il punto debole*, op. cit., p. 76.

risolvevano le due definizioni, era identico; ma i modi, per cui si arrivava a quel giudizio, erano affatto diversi. E nell'arte il modo è tutto. [...]»¹¹¹

L'asse portante della caricatura è senza dubbio il gioco delle definizioni che hanno senso solo per un pubblico di iniziati. La messa in scena dei letterati trova la sua unica ragion d'essere proprio in se stessa: il testo traduce spietatamente la perdita di significato culturale del mondo intellettuale. La satira di Brancati veicola però anche un atteggiamento di rifiuto del passato. La caricatura di un altro letterato va proprio in questa direzione:

[...] Tafani-Marussi, per esempio, che deplorava un imitatore di Keats, che presumeva di scrivere versi immortali, col nomignolo «Il Cui Nome» (inizio del verso di Keats che suona per intero: «Il cui nome fu scritto sull'acqua»), ne portava a sua volta, senza saperlo, tre della specie deplorata: quello di Sette Cachet, ricavato dalla sua grande fronte per le cui emicranie, secondo il pittore Domenico Pinsuto, caposcuola dei nomignoli fisici, occorre sette cachet, quello di Salma, dovuto ai momenti in cui il sonno epatico, facendogli chiudere gli occhi alla presenza degli altri commensali, immobilizzava il suo viso in una raccapricciante assenza di vita, e infine quello di Pescetordo, estirpatogli con arbitraria violenza dall'espressione che la sua bocca aveva avuto per un attimo quando gli era stato comunicato che la Reale Accademia d'Italia veniva soppressa dal nuovo regime democratico. [...]»¹¹²

Fin qui va il testo dell'abbozzo che si trova nel *Diario romano*. Come per sottolineare che l'atteggiamento dei letterati, e specialmente di quelli che vantano simpatie per la sinistra, rimane tuttavia ambiguo, Brancati ha aggiunto a questa descrizione, nella versione definitiva di *Paolo il caldo*, alcune parole ironiche:

[...] Queste lotte e rivalità non impedivano che, la sera della domenica, sia Tafani-Marussi sia Bertarelli e Pinsuto, uscendo dal salotto dell'Ippolito, andassero a cenare intorno allo stesso tavolo. Roma notturna, con le sue trattorie illuminate di luce rossa, è la città in cui si odia di meno.¹¹³

Solo dopo questa frecciata contro la società letteraria, l'autore inizia il racconto dell'ingresso di Paolo Castorini nella riunione degli intellettuali:

Quando Paolo arrivò nel giardino di casa Ippolito, s'avvide che fra le macchine, pamanti sotto gli alberi, non c'era quella di Vincenzo Torrisi. In quel salotto sarebbe stato dunque senza amici. La vergogna di non avere mai pubblicato un rigo lo investì

111 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., pp. 784-785.

112 Ivi, p. 786.

113 Ivi.

dai piedi alla testa, come se si apprestasse a entrare nudo in una casa piena di persone accuratamente vestite. Si vide già in un angolo, infasidito dai camerieri che avrebbero creduto d'incoraggiarlo offrendogli continuamente delle bevande e dei sandwich.

Ma i suoi timori risultarono infondati. Non appena egli salì i tre gradini che, dalla parte bassa e ristretta del salone, portavano in quella più alta, ed ampia quanto una chiesa, si accorse come la ricchezza e la possibilità di vivere in ozio riuscissero piene d'autorità in un salotto ove tutti attribuivano la incompiutezza della propria opera alla mancanza di una rendita fissa.¹¹⁴

Il passaggio dalla descrizione alla narrazione è secco, senza che il brano da inserire nel romanzo abbia dovuto subire sostanziali modifiche, come abbiamo già ricordato. Così l'osservazione del *Diario romano* trova implicitamente una perfetta giustificazione: «... del tutto inventato ma non inverosimile.» Modificando soltanto nomi e cognomi, l'autore ha potuto inserire la descrizione del salotto tipico nel nuovo romanzo.

La seconda parte di *Paolo il caldo* è dunque, almeno in parte, un *pastiche* di impressioni, colte dall'acuto osservatore che era Brancati, una specie di *étude de moeurs* della società romana del dopoguerra. Per illustrare quanto il romanzo sia leggibile in chiave di descrizione della sua epoca, dobbiamo ricordare che Brancati non si accontenta di inserirvi episodi vissuti o elzeviri giornalistici. Talvolta, le allusioni a personaggi reali sono molto più concrete, e attraverso la presenza di un grande artista possiamo cogliere qualcosa del mutato clima intellettuale e artistico del dopoguerra:

Dal fondo della sala, ove un crocchio si stringeva intorno a Thomas Mann, fece ritorno il professor Della Rovere stupidamente felice perché Mann aveva ammesso di essere un decadente. 'Ecco', ripeteva, 'lo ammette anche lui'. E guardava in giro minacciosamente tutti coloro che non gli avevano lodato il saggio nel quale appunto egli sosteneva che Mann era un decadente, né lo scoraggiava il dubbio che non gliel'avessero lodato, né d'altronde biasimato, per il semplice fatto che non l'avevano letto.¹¹⁵

Il premio Nobel tedesco Thomas Mann fece effettivamente una visita a Roma, che fu un evento di prim'ordine nella vita letteraria della capitale

114 Ivi.

115 Ivi, p. 819.

italiana¹¹⁶. L'aspetto più interessante di questo brano non è, tuttavia, l'allusione alla visita dello scrittore straniero. È caratteristica dell'ultimo romanzo di Brancati la ridicolizzazione di atteggiamenti diffusi nella società intellettuale e mondana - nella fattispecie il narcisismo dei critici letterari che non esitano ad andare dallo scrittore celebre per farsi confermare le proprie analisi. Tale stereotipo accompagna la descrizione dei salotti letterari fin dall'inizio - basti pensare alla visita del critico Baldani a casa di Silvia in *Suo marito*¹¹⁷. Ma nella nuova realtà gli schemi intellettuali e culturali sono molto più rigidi. La satira di Brancati colpisce perciò anche atteggiamenti nuovi, tipici del contesto della guerra fredda. Vediamo come l'autore ridicolizza il filocomunismo degli intellettuali:

C'era, in quel salotto, la mania di occuparsi dei costumi dei popoli. Cohen era un retore, in questo campo, un'esaltazione nervosa gli sbiancava la punta del naso, quando gli accadeva di scrivere le parole: fogge, usi, tradizioni, né gli riusciva mai di smorzare quel violento suono di tromba, proveniente appunto dalla sua esaltazione, sui ritratti che egli solcava fare di strade miserabili e catapecchie piene di sciagure. La fame e la miseria, colpendo il suo occhio, si tiravano addosso un ambiguo sentimento tra di felicità, di protesta e di orgoglio. Del resto non era il solo in quel salotto a ricevere dalla vista della miseria un'eccitazione intellettuale che, mentre si guadagnava col suo tono di denuncia, il consenso della coscienza, mettendosi al riparo da qualunque rimorso, si propagava per tutti i sensi nei mille godimenti dell'estetismo appagato.¹¹⁸

L'estetismo gratuito di questo intellettuale di sinistra non è un caso isolato. Nel capitolo successivo a questo, troviamo un altro esempio dello stesso tipo di atteggiamento. Anche in questo caso, come in quello della descrizione, siamo davanti ad un brano «ripescato» dall'attività giornalistica di Brancati, e questa volta si tratta di un testo molto più vecchio, pubblicato già nel 1947 nel settimanale illustrato «Tempo». Paolo si è recato alla Camera dei Deputati, per vedere lo «spettacolo» parlamentare e in particolare la deputata comunista Ester Salimbene,

116 Quando Mann ottenne nel maggio del '52 il premio dei Lincei, non poté venire all'assegnazione della distinzione. Un viaggio a Roma nel settembre dello stesso anno non si concretizzò, e lo scrittore vi arrivò finalmente il 20 aprile del '53 per rimanere una decina di giorni, il cui momento culminante fu una visita al papa. Altri incontri avvennero con Luigi Einaudi, Alberto Mondadori, Emilio Cecchi e Ranuccio Bianchi Bandinelli. Vedi a questo proposito: Th. Mann, *Lettere a italiani*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Il Saggiatore ed., 1962, pp. 90 ss.

117 L. Pirandello, *Suo marito*, in: *Tutti i romanzi*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, pp. 770-771.

118 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 818.

incontrata nel salotto di Rosa Ippolito. Riproduciamo la versione pubblicata nel settimanale:

Le tribune della stampa e del pubblico sono zeppe di persone come quelle degli stadi nei pomeriggi di domenica.

Una signora francese, dietro di me: «Vieni, Robert, da qui si vedono i comunisti!»

Un'altra signora mi domanda: «Chi è Togliatti, per favore?»

Glielo indico, e leggo subito nei suoi occhi il desiderio di averlo nel proprio salotto.

(Una signora elegante, che spenda trecentomila lire al mese, è potentemente attirata dai comunisti, questi uomini che non guadagnano più di ventimila lire al mese e sognano una società in cui nessuno sia elegante.)

Poter avere Togliatti a cena e mostrarlo all'amica con l'aria di chi mostra una belva famosa e le mette con finta indolenza la mano fra i denti, è uno dei propositi più assillanti per una padrona di casa la cui massima aspirazione sia di sbalordire i propri ospiti. Le donne eleganti, bersaglio principale di tutte le sommosse, s'intrattengono con una certa voluttà insieme a un rivoluzionario che tiene in casa, a ogni buon conto, la pertica su cui infiggerà la loro testa: sono questi i rapporti misteriosi che intercorrono fra il ladro e il poliziotto, fra l'anarchico e il carabiniere, fra colui che sta per essere ucciso e colui che sta per ucciderlo; a parte che il maggior orgoglio di ciascun uomo è quello di trovarsi nelle grazie di una persona terribile. (Orgoglio, quest'ultimo, che spinge alcuni siciliani a scoppiare di felicità nel mezzo di una campagna deserta per la sola ragione che il bandito, il quale ha spogliato e percosso tutte le persone che son passate prima di loro, li saluta amichevolmente e li lascia proseguire indisturbati.)¹¹⁹

Rinunciamo, per ovvie ragioni di spazio, a riportare l'intero brano del romanzo¹²⁰, che è stato modificato e inserito nel nuovo contesto narrativo nella stessa maniera che abbiamo analizzata a proposito della descrizione

119 V. Brancati, *Chi è Togliatti, per favore?*, in: «Tempo», 24 maggio 1947, poi in: *Diario romano*, op. cit., pp. 397-398. (Brancati aveva su «Tempo» una rubrica intitolata *Diario romano* che ha poi dato nome all'omonima raccolta di testi. Non tutti i testi della raccolta sono stati pubblicati in questa rivista illustrata. Altri pezzi sono apparsi sul «Corriere della Sera», e altri ancora in varie altre testate. Un'edizione critica del *Diario romano*, che renda conto di tutte le date di pubblicazione, è ancora da fare).

120 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., pp. 784-786.

del salotto letterario¹²¹. L'interesse dell'episodio per noi sta soprattutto nel fatto che in esso si ritrova la caricatura di un ambiente culturalmente insignificante, che riduce la politica a mero spettacolo, l'uomo politico a marionetta da esibire nel salotto, e il pubblico della seduta parlamentare a gruppo di personaggi mondani estremamente stupidi che non capiscono neanche il significato di quanto si dice in loro presenza.

2.3. Marxismo e altri atteggiamenti snobistici

La satira del romanzo colpisce tuttavia non solo gli intellettuali comunisti - che spesso erano stati fascisti prima di riciclarsi nel marxismo -, ma ugualmente i loro avversari monarchici e nostalgici del fascismo. Il vero problema dell'autore di *Paolo il caldo* era che egli si trovava molto a disagio di fronte alle battaglie ideologiche dell'immediato dopoguerra, e aveva ripetutamente espresso questo suo sentimento nei pezzi giornalistici del *Diario romano*¹²². Brancati non è il solo, in quegli anni, ad avvertire fastidio di fronte alla scarsa incisività della sfera pubblica letteraria nell'impostare discussioni e dibattiti, vittima com'è degli scontri ideologici della nascente guerra fredda. Nel 1947, Massimo Bontempelli aveva parlato, in una sua rubrica su «Tempo», dello stesso fenomeno:

[...] Da un pezzo, vivendo io lontano dai cosiddetti «centri di cultura» o «ambienti letterari» e simili, non m'ero proposto il problema. Ripensando ora a dieci casi, a venti esempi, disegnamomi nella mente un profilo della vita di relazione dei letterati nostri nelle città più letterarie, ricordando particolari di «ambienti» che anni sono avevo qualche volta frequentati, dovetti convincermi che davvero il comune letterato è tra noi diventato una specie di teppa, che il «sodalizio letterario» quale negli epistolari del

121 Così, ad esempio, la domanda «Chi è Togliatti, per favore?» diventa nel testo del romanzo «Chi è il capo dei comunisti, per favore?», le riflessioni dell'autore nel *Diario* diventano battute di Paolo e del pittore Domenico Pinsuto, e così via dicendo. A nostra conoscenza, la ripresa di questo brano non è stata segnalata nelle bibliografie dell'autore catanese. (Vedi al proposito V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, op. cit.) La versione definitiva fa parte dei tre episodi di *Paolo il caldo* che Brancati ha pubblicato, in data del 5, 12 e 19 ottobre 1954, sulle pagine del «Mondo». (V. Brancati, *Una seduta alla camera*, in: «Il Mondo», 19 gennaio 1954).

122 Ad esempio nelle pagine che commentano la scissione del partito socialista, e che si concludono con le parole un po' stanche: «Non so come giudicare questa polemica.» (V. Brancati, *Diario romano*, op. cit., p. 341).

secolo scorso ci aveva talvolta fatto sorridere per le sue ingenuità e le sue bardature retoriche, si è negli ultimi decenni molto profondamente tramutato e inasprito.¹²³

Dopo il '45 sembra esplodere quel gusto della polemica che il fascismo aveva tenuto in stretti limiti, e gli intellettuali prendono parte attivissima ai dibattiti politici e ideologici. Il romanzo ci racconta un aspro scontro tra il pittore Domenico Pinsuto e il poeta Novale, che litigano davanti a un gruppetto di ragazze eleganti ma stupide, le quali guardano i due intellettuali, a bocca aperta, senza capire:

Alzando la voce, il pittore e lo scrittore si erano richiamati attorno un cerchio di curiosi. Tre giovani signore, con orecchini di stoffa nera, consentivano non si sapeva bene a quale dei due litiganti, socchiudendo le palpebre come a frastagliare nell'ombra delle ciglia il raggianti sorriso dei loro occhi. Ma queste donne, che avrebbero fatto impallidire di ammirazione Stendhal, erano guardate con alterigia dal romanziere disgustato, grazie alla sua sicurezza che le ore di quella ricchezza e potenza erano ormai contate, e che la novità della storia non erano i loro abiti scollati, ma le tute delle operaie comuniste.¹²⁴

Questo clima contrasta completamente con quello del salotto letterario nel romanzo di Corrado Alvaro, *Tutto è accaduto*. Rispetto al clima intellettuale descritto dallo scrittore calabrese, l'aggressività nella discussione tra i letterati ha qualcosa di nuovo, di radicalmente diverso. Il nucleo del problema che pone Brancati è tuttavia un altro: al dibattito appassionato e polemico dei due intellettuali non corrisponde affatto un analogo peso culturale e intellettuale degli ambienti letterari, fatto che rende leggermente comiche queste discussioni. Ciò non toglie che il testo abbia una evidente forza polemica. In quest'ottica, l'esplicito rinvio a Stendhal è molto interessante, perché veicola un'implicita valutazione di Brancati su questo salotto letterario, considerato più che altro mondano e culturalmente poco significativo¹²⁵. Ma l'autore cerca, in uno dei

123 M. Bontempelli, *Colloquio con Bontempelli*, in: «Tempo», 1 febbraio 1947. La citazione è molto interessante in quanto viene da un letterato apertamente impegnato nel PCI, dopo un passato fascista.

124 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 807.

125 Ricordiamo che già Pirandello aveva implicitamente rinvio allo scrittore francese, tramite il personaggio della marchesa Lampugnani. (Vedi *supra*, p.161). Anche in questo caso, come in quello del dannunzianesimo, il rinvio, apparentemente un tratto comune dei due autori, nasconde un significato diverso: mentre per Pirandello si trattava di mettere in risalto il carattere tradizionale, ottocentesco, del salotto della contessa Lampugnani attraverso il cognome, Brancati rinvia a Stendhal recuperandone gli aspetti intimistici e amorali.

pochissimi interventi dell'istanza narrativa nel racconto, la vera spiegazione del mutato comportamento della società letteraria nei più recenti eventi della storia dell'umanità, traumatizzata dopo Auschwitz:

Non si meravigli, il lettore, di una tale crudeltà nello scherzo: pare che un uomo di spirito si possa consolare, per mezzo di una verbale familiarità con la morte, del fatto che alcuni suoi cupi contemporanei esercitano quella familiarità in concreto, uccidendo tutti i loro avversari politici e trasformando in gas intere popolazioni.¹²⁶

L'atteggiamento aggressivo di marxisti e pseudo-marxisti è una delle linee portanti nella descrizione della società letteraria del dopoguerra, che si riscontra anche nell'opera di Patti, come abbiamo già visto a proposito de *Il punto debole*. Anche in *Un amore a Roma* troviamo la caricatura sia degli autori compromessi con il fascismo e incapaci di rompere con l'estetica del passato, sia degli intellettuali di sinistra. La descrizione di due scrittori mediocri, con la quale Patti completa il ritratto della redazione della rivista, non è molto tenera:

Fra il gruppo di intellettuali che circondava, spesso interrompendolo, il Conti, ce n'erano due più vicini ai cinquant'anni che ai quaranta i quali, per aver trascorso tutte le loro notti nelle osterie, nei caffè notturni e intorno agli orli delle fontane impegnati in lunghe discussioni letterarie, godevano fra i loro amici di alta considerazione. Essi custodivano sogni poetici e narrativi ormai svaniti e durante più di trent'anni avevano scritto soltanto pochi articoli di giornale.¹²⁷

All'atteggiamento leggermente *blasé* di questi personaggi si oppone lo snobistico marxismo da salotto degli scrittori di sinistra, che Patti descrive nella sua forma più volgare: l'esaltazione di sedicenti opere letterarie provenienti dalla classe dei piccoli impiegati. Vale la pena di riportare una discussione di questo genere nella redazione della rivista letteraria in *Un amore a Roma*:

Al «Raduno» Palermo, Conti e altri due stavano leggendo ad alta voce un manoscritto. Si trattava del raccontino di un impiegato alla società del gas che prima di allora non aveva mai scritto nulla ma a furia di leggere giornali letterari, a quarantacinque anni, si era deciso a scrivere anche lui. Quello era il suo primo racconto. Conti, seduto sullo spigolo del tavolo, teneva in mano il dattiloscritto.

«Questo si mangia tutti», disse con tono grave. «Ha una secchezza di immagini, una prosa così netta, una calibratura di aggettivi che potrebbero invidiarli gli scrittori più celebrati.

126 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 796.

127 E. Patti, *Un amore a Roma*, op. cit., p. 21.

Palermi stava a sentire. Quegli elogi lo contrariavano leggermente perché credeva di scoprire in essi un indiretto giudizio sfavorevole dei suoi. [...]

«Qui sembra addirittura Guido da Verona» ammise Conti abbandonando la difesa.

«Altro che semplicità e prosa senza residui» mormorò Palermi ormai tranquillizzato.

«Forse si tratta di un cretino. È stato un falso allarme» disse senza astio Marcello.

Il manoscritto dell'impiegato del gas venne buttato sul tavolo e si parlò d'altro.¹²⁸

Patti ha scelto proprio questo episodio per la pubblicazione anticipata nella «Fiera letteraria», forse a causa della sua particolare forza espressiva e polemica nella descrizione degli ambienti letterari contemporanei¹²⁹. Come abbiamo visto nella prima parte, il clima intellettuale dell'epoca era senz'altro quello descritto dall'autore catanese, e specialmente il PCI faceva sforzi notevoli per conquistare gli operatori culturali a queste forme di marxismo volgare, che mettevano a disagio anche altri letterati degli anni '50¹³⁰. Con notevole forza polemica, Patti interpreta questa moda come la vendetta di scrittori mediocri e frustrati sulla vera letteratura:

[...] Al contrario, forse per un inconfessato spirito di vendetta, esaltavano esageratamente scrittori intellettualistici e sterili che non davano ombra a nessuno, oppure giovani impiegati o ragionieri semianalfabeti che si erano improvvisamente buttati a scrivere. Negli scritti di questi ultimi essi trovavano grandi qualità, il che era

128 Ivi, pp. 55-56.

129 *Pagine inedite di Ercole Patti*, in: «Fiera letteraria», 11 marzo 1956.

130 A proposito del dilettantismo, Alfredo Mezio scrive nel «Mondo» dell'8 marzo 1952: «L'Italia rigurgita di premi artistici e letterari che vogliono spiegare l'arte moderna al popolo. In pratica, la maggior parte di questi premi, quando non servono a fare della propaganda turistica e alberghiera, servono a procurare nuovi iscritti ai Sindacati artistici, suscitando la vocazione di un'infinità di gente troppo propensa a ricordarsi che gli italiani sono un popolo di artisti.» Sul modo in cui veniva presentata, in una chiave volgarmente anti-intellettualistica, l'estetica «marxista» in serate per intellettuali promosse dal PCI, si trova una testimonianza abbastanza ironica in un articolo firmato «L'invitato» (forse si tratta di Carlo Cassola, che in altri articoli dello stesso periodo firma la rubrica) nello stesso numero: «Erano tema del giorno le 'esperienze sulla vita del neorealismo'. Il neorealismo non esiste, annunciò subito il pittore, perché neorealismo è un termine giornalistico, e invece non c'è che il realismo. E se vogliamo chiarire il significato di questa parola, chiediamoci: che cos'è una Madonna di Raffaello? Risponderemo: è innanzitutto una donna con il suo bambino. Dopo questa spiegazione, risuonarono nomi. Erano sempre seguiti da denominazioni: Salvador Dalì era 'il buffone cosmopolita', André Breton il 'sedicente surrealista'. Venne citata la frase di Salvador Rosa a proposito di Caravaggio: 'Non crede oggi il pittore far cosa buona se non dipinge un gruppo di straccioni' ma si concluse che non esistono, oggi, Caravaggio, come non ci sono Salvador Rosa.»

anche possibile ma è fuori dubbio che loro esageravano moltissimo nelle lodi col sottinteso che gli altri, quelli cioè che avevano sempre scritto mostrando di avere qualcosa da dire e bene o male riuscivano a dirla, non avevano alcuna importanza. In quelle esecuzioni in massa fatte senza discriminazione, essi trovavano qualche conforto ai loro sogni letterari rientrati.¹³¹

Lo snobismo degli intellettuali di sinistra si traduce anche in scelte linguistiche, e non a caso nel romanzo di Brancati il poeta Romeo si sente molto infastidito sia dalle abitudini mondane dell'aristocrazia, sia dal linguaggio degli intellettuali di sinistra nel salotto:

[...] Qualcosa aveva di fresco irritato quest'uomo che, anche nei momenti di solitudine, poteva essere tormentato sino allo spasimo da quattro futili ricordi: il titolo del libro di una signora, *Poema grosso ed altri*; la frase: «Senti un po' 'sta caciara» detta da un musicista prima di attaccare al pianoforte una fuga di Bach (adoperando il romanesco per eccesso di intellettualismo); il biglietto d'invito della Ippolito: «Rosa Ippolito avverte gli amici che è in casa dalle 18 alle 20», («e ci stia pure, a casa», commentava egli tra i denti, furibondo contro quell'uso tolo agli anglosassoni da ex fascisti che li avevano odiati per quindici anni, «me ne frega tanto, a me, che stia a casa!»); e una natica nuda occupante tutto lo schermo, in un film neorealista.¹³²

La frecciata di Brancati contro l'uso del romanesco è un evidente prestito a uno dei testi più «impegnati» dell'amico Patti, pubblicato nel 1952 sulle pagine del quotidiano «La Stampa», poi nella raccolta *Il punto debole*:

Certe volte gli amici venivano a casa a chiacchierare e a fumare nella stanza del signorino. Rosina serviva il caffè ed era mandata giù a comprare le sigarette e il quotidiano comunista. Questo giornale veniva letto non per i suoi articoli politici, ma per le critiche cinematografiche. Rosina sentiva una sincera avversione per gli amici del signorino, che si sedevano sul letto, mettevano i piedi sul comodino dicendo ad alta voce, in romanesco, delle cose raffinate che lei non capiva. Una volta uno di loro si mise al piano, accennò una fuga di Bach, poi voltandosi verso gli amici disse con un mezzo sorriso: «Senti un po' sta caciara!» E voleva dire, in tono dimesso e antiletterario, che quella musica era bellissima. Rosina a quella frase, istintivamente, senza sapere perché, sentì di odiare quel giovane.¹³³

Si capisce la piena portata del rinvio ricordando che nel testo di Patti la cameriera che così riflette sui giovani *snob* dell'alta borghesia, si suicida per essere stata continuamente mortificata dalla famiglia presso cui era a

131 E. Patti, *Un amore a Roma*, op.cit., p. 22.

132 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 809.

133 E. Patti, *La cameriera*, in: «La Stampa», 22 gennaio 1952, poi con il titolo *Una cameriera*, in: *Il punto debole*, op. cit., p. 154. Il testo fu ripubblicato nella raccolta *In riva al mare* (Milano, Bompiani, 1973, pp. 203-209).

servizio. Brancati e Patti sono concordi nel condannare lo snobismo dell'alta borghesia come un completo fallimento morale e culturale. L'autore di *Paolo il caldo* lo fa anche in modo esplicito, intervenendo direttamente nella sua veste di autore-narratore:

(Un salotto letterario nasconde molti aculei nelle frasi più comuni e la sensitiva famiglia degli artisti vi si strazia a ogni passo.)¹³⁴

(Ci dispiace di dover riferire un infinito numero di sciocchezze, ma il nostro quadro è fatto di brevissime pennellate, e cronista non porta pena.)¹³⁵

Il giudizio di Brancati è una totale condanna dell'ambiente letterario degli anni '50, che si emblemizza nel salotto di Rosa Ippolito. Non a caso il tema dello scrittore-giornalista che pubblica cose intime degli altri sul giornale, già apparso nell'episodio giovanile a Catania, torna ancora una volta. Anche questa volta è Vincenzo Torrisci, divenuto un grande frequentatore di salotti letterari, amato dalle signore dell'aristocrazia e dall'*intelleggenza*, l'autore di un articolo in cui racconta, tra l'altro, la *liaison* di Paolo con Beatrice Banchedi:

«Ha letto l'articolo di Torrisci?» disse Pinsuto dall'altra parte. 'No', masticò Paolo, deluso e infastidito. 'Lo legga. È apparso oggi sul *Momento sera*. Ci siamo tutti: lei, Beatrice, Rosa Ippolito, Jacomini, Bertarelli, Loredana e, credo, verso la fine, anch'io. Naturalmente con nomi storpiati.' 'Di me cosa dice?' domandò Paolo. 'È molto singolare, il suo amico!' continuò Pinsuto, senza ascoltarlo, una bella pretesa, la sua, di far la caricatura a una società colta senz'aver letto uno solo dei duemila libri su cui quella società ha imparato quel certo modo di parlare, di sentire e di agire che dovrebbe farci tanto ridere! »¹³⁶

Il «certo modo di parlare» che è l'oggetto della satira sul mondo letterario sin da Pirandello, è diventato un fatto di relazioni mondane, e gli ambienti letterari sono diventati una retroguardia priva di significato culturale. Il giudizio di Brancati è senza appello. Il «fallimento illuministico» dell'autore catanese di cui ha parlato un recensore immediatamente dopo la pubblicazione del romanzo¹³⁷, sta anche in questo scetticismo sulla capacità degli intellettuali di organizzarsi e di esercitare una qualsiasi influenza

134 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 804.

135 Ivi. pp. 804-805.

136 Ivi. p. 847. (Il grassetto è nostro).

137 G. Vigorelli, *Brancati postumo: il fallimento illuministico*, in: «La Fiera letteraria», 17 aprile 1955; ora con il titolo: *Oltre il fallimento laico*, in: Idem, *Carte d'identità*, Milano, Camunia, 1989, pp. 314-316.

sulla società italiana del dopoguerra. La polemica di Brancati è, forse per questo motivo, spesso più violenta della leggera ironia dell'amico Patti. Nel giudizio complessivo sulla società letteraria contemporanea, i due autori sono però, come abbiamo visto, fundamentalmente d'accordo nel considerarla poco significativa, corrotta e ipocrita. La riflessione del personaggio narrante nella cornice introduttiva di *Paolo il caldo* riassume bene il comune punto di vista dei due autori:

Di sera tutti i gatti sono bigi, e tra i frequentatori del caffè Rosati è difficile distinguere un agente di cambio che parla di letteratura da un letterato che parla di borsa.¹³⁸

2.4. «Non sono dannunziana...» - la condanna in blocco del passato

Un altro elemento chiave nella descrizione del mondo letterario degli anni '50, abbiamo detto, è l'antidannunzianesimo. Per capire tale atteggiamento, dobbiamo ricordare che i parametri della discussione estetica sono molto cambiati rispetto all'inizio del secolo. Da una parte, la polemica antidannunziana si vuole ormai anche antifascista. La presenza, nel salotto della signora Ippolito, di personaggi del regime precedente non è casuale, ma emblematica del pessimismo di Brancati sulla nuova società del dopoguerra e sulle sue capacità di rinnovarsi. Già nel 1952, l'autore era intervenuto nella polemica contro un clima che egli considerava di restaurazione, con il pamphlet *Ritorno alla censura*¹³⁹. Per capire le sue idee, dobbiamo analizzare un brano della conversazione nel salotto letterario. Rosa Ippolito cerca di difendere i modi di vita «dannunziani» dell'aristocrazia:

«[...] Non sono dannunziana...»

«Non è ancora finita l'epoca dei dannunziani che cominciano un discorso rinnegando il loro Dio», si disse il pittore. «Roma è provinciale».

«... non sono dannunziana, ma per me la vera Roma è quella del *Piacere*. Perché il barone Castorini non deve abitare a palazzo Zuccari e ricevere la sua Elena in una camera tappezzata di rose? C'è ancora qualche duchessa che può salire la gradinata di

138 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 657.

139 V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in: *La Governante*, Bari, Laterza, 1952; ora Milano, Bompiani, 1993.

Trinità dei Monti facendo voltare gli esistenzialisti che sentono il calore degli scalini attraverso i buchi che si son fatti nei pantaloni per sembrare poveri.»¹⁴⁰

Contro queste nostalgie si inalbera, innervosito e infastidito, il pittore Domenico Pinsuto. La ragione del suo fastidio sta nel disprezzo per l'aristocrazia, i cui splendidi palazzi hanno ospitato i gerarchi fascisti:

«Andiamo, Rosa!» interruppe Pinsuto, «ieri ho litigato col mio amico Romeo perché giustificava il principe di Popolonia che non ha voluto ricevere l'attore Carboti. Secondo Romeo, un principe è ancora una persona davanti alla quale un attore ridiventa il povero istrione che non ha diritto a una sepoltura cristiana. Crede di poter guardare questi titolati con gli occhi di Proust; ma dimentica che la nostra aristocrazia ha ricevuto solennemente il signor Ciano, nominato conte dal figlio di un fabbroferraio. Ecco laggiù anche il principe di Troina. Cosa ha fatto, il principe di Troina, sotto il fascismo? Forse ha negato l'accesso del suo meraviglioso palazzo a tutti i tirannelli vestiti di orbace? È forse andato in prigione per non avere esposto la bandiera il 28 ottobre? No, al contrario: è stato trombettiere del duce. Il principe di Troina suonava idealmente la tromba per annunciare la sortita di un maestro di scuola elementare.»¹⁴¹

Il riferimento a Proust è un elemento nuovo nella presentazione dell'aristocrazia italiana e dei suoi gusti. Ma è un rinvio che rimane molto generico, risultato di uno stereotipo sullo scrittore francese, come l'allusione a Stendhal¹⁴². Il vero elemento portante della critica è ancora una volta l'antidannunzianesimo. La totale demolizione dell'aristocrazia consiste nel mettere in relazione diretta i gusti dannunziani (che si traducono in quelli che abbiamo chiamati atteggiamenti e modi di vita) e gli aristocratici, la cui collaborazione con il fascismo viene violentemente attaccata. La macchia della compromissione fascista di questi ultimi dovrebbe, in tale ottica, rendere improponibili anche i loro gusti letterari ed estetici. Non a caso la dannunziana padrona di casa cercherà, contro l'invettiva di Pinsuto, di difendere il ventennio dalla totale condanna da parte degli intellettuali di sinistra:

«Lei esagera, esagera, esagera!» esclamò Rosa Ippolito, dolente che quelle parole potessero arrivare a un ministro del vecchio regime, che stava sorbendo una tazza di caffè a cinque metri di distanza, col collo eretto, il profilo d'aquila, drappeggiato di pelle flaccida, la nuca dura e pelata, gli occhi color ferro ma pieni di smarrimento.

140 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 800.

141 Ivi, pp. 801-802. Si noti il parallelismo tra il «suono di tromba» del principe di Troina e il «violento suono di tromba» nell'esaltazione della povertà da parte dell'intellettuale di sinistra (*supra*, p. 274).

142 *Supra*, p. 277.

«Ormai dovremo parlare di quel regime con serenità. Dichiariamolo francamente: se il fascismo non avesse fatto la guerra, saremmo tutti qui a benedirlo.»¹⁴³

L'antidannunzianesimo in chiave antifascista è ormai largamente diffuso e fa parte delle guerre ideologiche nei salotti letterari. Sarebbe tuttavia troppo semplice leggere la descrizione del salotto solo in questa chiave, perché il pensiero dell'autore siciliano non si coniuga, come abbiamo visto, con l'estremismo di sinistra tanto cieco quanto *snob* diffuso tra molti intellettuali degli anni '50. La sua completa diffidenza nei confronti degli uni e degli altri si materializza nella figura del pittore Domenico Pinsuto, che abbiamo conosciuto come marxista da salotto. La vera natura di Pinsuto si rivela in una confessione a Paolo Castorini:

«Ma lei è siciliano» domandò Paolo.

«No, sono abruzzese», rispose Pinsuto, «nato nella stessa città del primo corruttore dei costumi italiani.... Alto là» soggiunse con tono cambiato, «se parlo di costui coi miei amici, sostengo invece che è il primo scrittore europeo nato in Italia dopo il 1850; e con questo non mentisco affatto, perché lo possiedo anche la disgrazia di non poter dire ai giusti e ai geni dell'attuale decadenza: 'Siete stupidi e non vi capisco!' Al contrario, li capisco sino in fondo e so bene quanto non siano stupidi. Del calice che vorrei non toccasse le mie labbra sento il contenuto sul palato solo che lo veda in lontananza. Le infernali sensazioni moderne, strappate, come bile vischiosa al fegato malato, le comprendo e le apprezzo. Ma questi libri, questa musica, questi quadri, questa roba che mastico, gustandone i più reconditi sapori, non nutre minimamente la mia natura patriarcale e classica. Caro amico, sono scomparsi i cibi per la mia razza. [...]»¹⁴⁴

Nelle affermazioni del pittore si manifesta uno stato d'animo di profonda disperazione: pur sapendo che le antiche eleganze sono irrimediabilmente macchiate dal peccato della compromissione dell'aristocrazia con il fascismo, Pinsuto non riesce a distaccarsene del tutto. La sua adesione alla sinistra è in realtà esteriore, intellettualmente onesta ma non per questo spinta fino all'abbandono delle proprie radici. Questa adesione critica alla sinistra, nel segno del rifiuto del totalitarismo dei comunisti, caratterizzava anche lo stesso Vitaliano Brancati. Basti pensare alle sue affermazioni nella cornice di *Paolo il caldo*, secondo cui egli avrebbe votato «per la terra ai contadini e per le fabbriche agli operai», senza tuttavia rinnegare il proprio passato¹⁴⁵. Ma Brancati è consapevole dell'enorme fragilità di questa posizione, e perciò mette in bocca al suo personaggio anche queste parole:

143 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 802.

144 Ivi, p. 792.

145 Vedi *supra*, p. 270.

Noi siamo dei classici che viviamo clandestinamente in un'epoca di decadenza: apparteniamo a una setta che, se venisse scoperta, verrebbe perseguitata con tutti gli strali della critica e dell'ironia, e come tutti gli appartenenti a una setta segreta, abbiamo un linguaggio particolare. L'eleganza, se così vuole chiamare il nostro povero tentativo di ricordarci, parlando, che abbiamo letto qualche buon libro, è un segno d'intesa, la parola d'ordine con la quale ci riconosciamo.¹⁴⁶

La tirata riflette espressioni senz'altro usate negli ambienti letterari di quegli anni. L'ultima osservazione rassegnata sulla sua appartenenza ad una «setta» di nostalgici, sembra implicitamente rispondere ad affermazioni dell'«inquisizione» comunista. Nell'edizione del 14 marzo 1953, «Il Mondo» aveva pubblicato un articolo satirico intitolato *Dannunziani*, che descrive una misteriosa setta i cui seguaci si ritrovano in una casa al capolinea dell'autobus 36 per riti sovversivi di un altro tempo, «dannunziani», appunto. Vale la pena riportarne alcune righe, per mostrare a quale punto il semplice sospetto di dannunzianesimo fosse sufficiente per una totale condanna da parte degli intellettuali di sinistra:

[...] Il segretario era tanto giovane che pensarlo intento a leggere *Il Piacere* s'associava in modo antipatico al sesto comandamento, sezione peccati solitari. Aveva la riga e il ciuffo, baffi e barbetta, come cento anni fa i liberali. Era timido. Impallidì, poi si fece rosso. guardò i fogli senza volerli, poi l'uditorio, con occhi sbarrati. Infine si riprese. Lesse il messaggio di José Milan, il Capo dei Dannunziani di Spagna. Da Madrid, José Milan parlava di eroismo, latinità, religione con molti aggettivi. [...] Parlò un tipo grosso, aria d'uomo d'azione, di quelli che a dargli un'uniforme, armi e una scusa ideale, fanno paura. Lesse il messaggio del generale Graziani, che non era potuto venire di persona, spiegò, solo perché non si poteva spartire fra gl'innumerabili gruppi dannunziani. Ai trentadue ciò parve eccessivo. Io sentii anche il grosso: 'Non importa', saremo milioni': i Dannunziani applaudirono sollevati. [...]¹⁴⁷

Pinsuto non fa dunque altro che imitare il linguaggio dei propri compagni di strada, che anch'egli adopera ovviamente nelle discussioni salottiere. Il pittore è in qualche modo prigioniero del suo ruolo di «artista liberale», che egli accetta perché sa di non avere alternative, ingabbiato com'è tra comunisti e anticomunisti. Ma ne soffre, e si rifugia nella decadenza. Lo stretto margine di manovra dell'intellettuale nella società letteraria del dopoguerra trova in Pinsuto la sua tragica incarnazione.

Con il suo scetticismo sia nei confronti del *gauchisme* filocomunista che del dannunzianesimo dell'aristocrazia, Brancati si espone al fuoco concentrato dei due campi di forza ideologico-politici che avevano preso i

146 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 792.

147 P. Pernici, *Dannunziani*, in: «Il Mondo», 14 marzo 1953.

salotti e i caffè letterari nella tenaglia delle battaglie ideologiche. Come abbiamo già visto, le condizioni in cui evolve la sfera letterario-mondana degli anni '50 sono radicalmente cambiate. La discussione è letterario-intellettuale, ma il salotto non può più impedire quell'irruzione della polemica ideologica e del totalitarismo che il salotto dell'inizio del secolo non aveva conosciuto, e che quello degli anni '20 e '30 non aveva voluto. Ex-deputati fascisti, intellettuali marxisti dal passato fascista e deputati monarchici, danno un'aria diversa a questo salotto, e i letterati non vi sono più dominanti, né per numero né per peso culturale. Lo snobismo dei poeti e romanzieri che vi tengono discorsi pseudo-marxisti è in realtà l'espressione di una profonda incapacità del ceto intellettuale di esercitare la propria influenza sulla società, di elaborare concetti estetici e morali nuovi contro quelli vecchi che molti letterati del dopoguerra condannavano in blocco. Brancati era cosciente di questo mutato significato della sfera pubblica letteraria, e il suo romanzo ne è un'espressione eloquente.

Anche Ercole Patti ci descrive il salotto del padre di Marcello in questa maniera:

Gli amici del conte Cenni erano tutti distinti, alcuni coi colletti semirigidi, odoranti leggermente di lozioni, fra i cinquantacinque e i sessantacinque anni: ex deputati, assessori, liberali di estrema destra e monarchici, proprietari terrieri e avvocati che si erano sempre occupati di politica. Alcuni di essi si erano dati molto da fare sotto il fascismo.¹⁴⁸

L'autore catanese evita, tuttavia, i toni violenti e spietati che caratterizzano l'ultimo romanzo di Brancati. Le sue descrizioni dell'estetica dell'alta borghesia sono più sottili e spesso egli si accontenta di poche pennellate. Quando la moglie dell'ingegner Curtatoni vuole invitare Marcello nel suo salotto, bastano poche parole per far apparire l'atteggiamento di ricercata raffinatezza che dà tanto sui nervi allo scrittore catanese:

«Le dovevo telefonare,» disse la signora Fassi. «Giovedì sera verranno da me alcuni amici. Volevo invitare anche lei. Venga, ci sono degli intellettuali. Si troverà a suo agio.»

La ragazza dai capelli legati a ciuffo si avvicinò lentamente tenendo in mano un grande ramo di mimosa.

«Non conosce Eleonora?» disse la signora Fassi presentando Marcello. «Il professore Marcello Cenni, un letterato molto raffinato.»¹⁴⁹

148 E. Patti, *Un amore a Roma*, op. cit., p. 81.

149 Ivi, pp. 133-134.

Si manifesta in queste parole un gusto letterario, appena accennato con l'aggettivo «raffinato», paragonabile alla nostalgia dannunziana di Rosa Ippolito in *Paolo il caldo*, ma senza la polemica che appare in quel romanzo. Poche pennellate sono bastate all'amico di Brancati per evocare il desiderio dell'alta borghesia di avere i letterati nel proprio salotto, sempre che questi corrispondano a una certa idea che la borghesia si fa dello scrittore, e siano capaci di dare un tocco di mondanità alla serata. Ma al contrario dell'amico, Ercole Patti descrive gli uni e gli altri, gli intellettuali d'estrema sinistra e gli aristocratici assessori di destra e avvocati dei salotti, dal punto di vista leggermente divertito di chi osserva in maniera indifferente.

Ecco quel che separa i due narratori siciliani nel descrivere i salotti letterari degli anni '50: Brancati, in quel documento di lucida disperazione che è *Paolo il caldo*, li attacca con sprezzante ira, Patti, negli schizzi elzeviristici di *Un amore a Roma*, li descrive con la sua sottile ironia.

V.

Da ultime variazioni sul tema
alla nuova letteratura

La dolce vita ossia come un film spinge all'estremo la descrizione della sfera mondano-intellettuale

Nel nostro percorso della rappresentazione degli ambienti dei letterati sono emerse, a varie riprese, forme di nostalgia per luoghi di ritrovo e di discussione già superati dalla modernizzazione del processo di produzione letteraria. Abbiamo constatato che i mutamenti della sfera pubblica non sono stati vissuti dai letterati senza disagi e tristezze. Quel che cambia, è l'espressione di questo disagio. Mentre i testi degli anni '20, e ancora l'ultimo romanzo di Rosso di San Secondo, rimpiangono la scomparsa di luoghi e di ambienti che non ci sono più, gli autori del dopoguerra polemizzano contro quegli atteggiamenti tra snobismo e sottomissione alle esigenze dell'industria culturale che sono, secondo loro, espressione di decadenza degli intellettuali e dei loro spazi. Ma paradossalmente questi nuovi autori portano avanti la loro polemica all'interno di nuove forme letterarie, che sono prodotti delle mutate condizioni di produzione: Patti pubblica le sue osservazioni sul mondo elegante in due raccolte di schizzi elzeviristici che per convenzione vengono rubricate sotto l'appellativo di «romanzo», e che raccolgono in realtà quanto il narratore siciliano aveva scritto per la stampa. Anche nel suo romanzo *Un amore a Roma* abbiamo rilevato la presenza di questo tipo di scrittura. Quanto all'ultimo romanzo di Brancati, abbiamo riscontrato l'integrazione di brani interi provenienti dall'attività giornalistica dell'autore, o addirittura presi in prestito dall'amico. Alla luce di questi risultati della nostra lettura, non sorprende che i sentimenti dei letterati del dopoguerra trovino la loro più tragica espressione non in un romanzo, ma in un film: il suicidio dello scrittore Steiner ne *La dolce vita* di Fellini viene a rappresentare l'esito estremo della disperazione dell'intellettuale tradizionale di fronte alla scomparsa dell'autonomia dei letterati e della letteratura. Vogliamo perciò cominciare l'ultima parte della nostra indagine con alcune osservazioni su questo film, prestando particolare attenzione alla sua maniera di interpretare gli ambienti intellettuali.

Ci si potrebbe tuttavia interrogare sull'opportunità di parlare di una produzione cinematografica in una ricerca sul romanzo, in quanto tale operazione darebbe adito a un indebito miscuglio tra due generi artistici diversi. Per spiegare la nostra scelta, occorre ricordare che la storia del capolavoro felliniano non sarebbe comprensibile senza un'analisi delle

concezioni e delle discussioni letterarie in esso presenti, le quali nacquero proprio nel dibattito estetico di quegli anni. *La dolce vita* è un po' come lo sguardo del regista su problematiche discusse all'interno della sfera pubblica letteraria. Non va sottovalutato, in tale ottica, il ruolo dei due sceneggiatori Ennio Flaiano e Tullio Pinelli. D'altra parte, si sa che lo stesso Fellini partecipava con assiduità alle discussioni dei letterati. Il grande regista era, in questo senso, artista e non semplice produttore cinematografico, e le sue frequentazioni confermano quanto abbiamo detto, nella prima parte, sull'ingresso a pieno titolo del cinema e dei suoi protagonisti negli ambienti intellettuali¹. Ci sembra senz'altro plausibile un'analisi del film che tenga conto dell'aspetto che ci interessa, e senza la pretesa di risolvere i problemi che esso pone alla critica e alla storiografia del cinema. Non vogliamo infatti dimostrare quale fosse l'influenza dell'uno o dell'altro degli sceneggiatori nella collaborazione con Fellini, né discutere la controversa questione se l'ispirazione iniziale sia da attribuire a Flaiano o a Fellini, e tanto meno rifare la storia di quella sceneggiatura. Ci preme soltanto mettere in risalto alcuni motivi chiave del prodotto finale, che è appunto il film, per dimostrare come esso spinga fino all'estremo certe idee che circolavano nella letteratura degli anni '50. Il confronto tra l'originaria sceneggiatura e i dialoghi del film ci servirà soltanto per cogliere appieno la radicalità di quest'ultimo.

La figura dell'intellettuale che non crede più nella possibilità di un ruolo autonomo della letteratura, si incarna nel personaggio del giornalista Marcello Rubini, che una volta aveva avuto ambizioni letterarie, ma ora preferisce l'attività di giornalista da rotocalco, mestiere in cui riesce brillantemente. Ma per capire come malgrado ciò, egli sia un uomo infelice in cerca di valori, basta osservare come gli sceneggiatori hanno concepito il suo incontro improvviso con lo scrittore Steiner:

Scena 56

Chiesa

Int. giorno

[...] *Steiner*: Non ti vedo più! E il tuo libro? L'hai finito?

Marcello resta un po' colpito dalla domanda e risponde in fretta, per eludere altre domande simili.

Marcello: Ah, sì! Va avanti... Sto raccogliendo il materiale, anzi ho finito... e appena ho un po' di tempo... (sorridente) E tu?

1 Sulle frequentazioni letterarie di Fellini nei caffè di Via Veneto e sulle discussioni che precedettero il film, informa in maniera succinta la biografia di Tullio Kezich, *Fellini*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 272-280.

Steiner, sempre allegro, evitando la domanda:

Steiner: L'altro ieri ho letto un tuo articolo. Andava bene.

Marcello stringe le labbra in una smorfia:

Marcello: Aaah...

Steiner buono e serio:

Steiner: Perché?... (in fretta) Dobbiamo vederci, una di queste sere... parlare. (di colpo)
Vieni, non andartene... avrai cinque minuti, no?*

L'imbarazzo del giornalista è comprensibile. Marcello è in realtà completamente preso dal lavoro per il giornale, e più ancora dalla vita mondana e dai divertimenti. Ma il letterato di stampo tradizionale che è Steiner non ha nessun rispetto per queste attività, da lui nemmeno prese in considerazione. Dall'alto della propria superiorità, egli si permette perfino un giudizio sulla produzione giornalistica del giovane («Andava bene.», che quest'ultimo accetta, ma con una smorfia. Anche l'invito dello scrittore a un attimo di sosta sembra una spia relativa al carattere frenetico della vita del giornalista. («Avrai cinque minuti, no?»). Dalla sceneggiatura si possono dunque chiaramente intuire atteggiamenti di disappunto per la vita mondana che sta al centro del film. Il personaggio di Steiner è, del resto, ispirato al caso reale di uno scrittore suicida: Cesare Pavese³. Detto questo, dobbiamo tener conto del fatto che la sceneggiatura non è il film, ma soltanto uno dei pezzi, le cui sorti non sono nelle mani dello scrittore-sceneggiatore⁴. Da essa al prodotto finale vi è il passaggio decisivo dell'elaborazione da parte del regista. È inoltre abbastanza noto che Fellini aveva poco rispetto per le sceneggiature e le modificava sovente in maniera radicale. Così è anche avvenuto per questa scena⁵, ed è importante capire che cosa il regista ne abbia fatto insieme con gli attori Marcello Mastroianni e Alain Cuny. Riportiamo qui il dialogo nella sua versione definitiva:

2 F. Fellini, *La dolce vita. Ideato da Federico Fellini, soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli*; Milano, Garzanti, 1981, p. 55.

3 Queste sono le affermazioni di Tullio Pinelli in un recente documentario di Franco Giraldi, intitolato *Teatro del mondo*, sulla collaborazione con Fellini. Vedi Maurizio Porro, «Il suicida di Fellini? Ispirato a Pavese», in: «Corriere della Sera», 15 agosto 1998.

4 Si ricordi la già citata affermazione di Flaiano (*supra*, p. 28), secondo cui «il regista-romanziero utilizza insomma la collaborazione di uno stato-maggiore e di una troupe».

5 Riaviamo, per quanto riguarda i lavori sul film e le numerose modifiche e aggiunte di Fellini, al volume di Tullio Kezich, *Il dolce cinema. Fellini & altri*, Milano, Bompiani, 1978.

Steiner (prende Marcello sottobraccio): Quanto tempo che non ci vediamo, eh.

Marcello: Già...

Steiner: Come va il tuo libro?

Marcello: Ah sì, va avanti... Sto raccogliendo il materiale, anzi appena avrai un po' di tempo penso di fartelo leggere. (queste ultime parole piano, quasi sottovoce) E tu?...

Steiner: Ho letto un tuo articolo un paio di giorni fa. Mi è piaciuto molto.

Marcello (china il capo, serio): No.

Steiner: Ma perché? Andava benissimo. Era lucido, appassionato. Vi ho trovato il meglio di te, per le qualità che esprimiTi mancherà tutto ma non il talento.....

Marcello: Credo proprio di non saper scrivere.⁶

La scena risulta complessivamente più imbarazzante di quanto non fosse nella sceneggiatura. Nella dinamica del dialogo, l'insistenza di Steiner sulla qualità dell'articolo porta il giornalista alla triste confessione del suo sentimento di incapacità di «scrivere», vale a dire di produrre testi di valore letterario. Il salto qualitativo del film rispetto alla sceneggiatura si trova proprio in questo slancio degli attori, che portano l'opera alle estreme conseguenze volute dal regista.

La stessa dinamica si constata anche nella serata a casa di Steiner, un salotto letterario che secondo la sceneggiatura avrebbe dovuto essere una casa borghese e un'isola di serenità e di pace. Era stato proprio Fellini a volere una serata di letterati, stando alle affermazioni del suo collaboratore artistico Brunello Rondi:

La caduta dell'episodio sulla scrittrice Dolores e l'impossibilità di portare nel film addirittura la 'serata' del Premio Strega, che io con monotonia invocavo, spinsero così Fellini a realizzare qui le linee d'un piccolo convegno affabile e un po' lunare di scrittori e di artisti. Fra l'altro, aveva conosciuto poche sere prima Giuseppe Ungaretti, ed era stato colpito dalla vitalità estrosa, civile e barbara insieme, del poeta: pensava di scoprire in lui una calda immagine della felicità data dalla pura e radicata intelligenza (radicata nel mondo). Così costruiamo la 'serata in casa Steiner' come una specie di ansiosa veglia e vigilia d'un mondo nuovo, intuita però da gente che non ha armi e mani concrete per costruirlo; gente, inoltre, che partecipa almeno per metà alla faccia esangue del Decadentismo. È questa doppia presenza - Decadentismo e mondo nuovo - che abbiamo sentito e voluto esprimere in quel convegno dolce e un po' spettrale che è la serata.⁷

Il personaggio di Steiner è dunque una trasformazione molto artificiale del modello a cui si sono ispirati gli autori della sceneggiatura. Tullio Pinelli

6 F. Fellini, *La dolce vita*, scena 55. (La trascrizione è nostra, comprese le didascalie).

7 Citato da: T. Kezich, *Il dolce cinema. Fellini & altri*, op. cit., pp. 88-89.

afferma che nella sua iniziale idea non si sarebbe dovuto tematizzare il salotto letterario:

Certo, il suicidio di Pavese, mio carissimo amico, mi era presente; e il suicidio-omicidio di Steiner, da me proposto e caldeggiato, ci era stato suggerito da un fatto vero; ma la crisi di Steiner, nelle mie intenzioni, non era causata dal vuoto di un «salotto letterario» - come poi è risultato nella realizzazione del film - ma da un senso di inutilità della vita, anche la più «dolce».⁸

Alla luce di queste affermazioni, non sorprende più che la rassegnazione del letterato sia stata ancor più enfaticata in un dialogo che non era previsto dalla sceneggiatura, durante la serata nel salotto di Steiner:

(Marcello e Steiner sono usciti sul balcone).

Marcello: Dovrei cambiare ambiente, dovrei cambiare tante cose. La tua casa è un vero rifugio, sai, i tuoi figli, tua moglie, i tuoi libri, i tuoi amici straordinari. Io sto perdendo i miei giorni, non combinerò più niente.

Steiner: Non credere che la salvezza sia chiudersi in casa, fare come me, Marcello. Io sono troppo serio per essere un dilettante, ma non ho la forza per essere un professionista. Ecco. È meglio la vita più miserabile, credi, che l'esistenza, la potenza, in una società in cui tutto sia previsto, tutto perfetto. Marcello, io posso soltanto esserti amico, e quindi mi è impossibile consigliarti. Ma se vuoi che io ti aiuti a cambiare abitudini, potrei farti conoscere a un editore ad esempio che ti offra un lavoro decente e che ti dia la possibilità di dedicarti a ciò che più ti interessa; sarà sempre meglio che scrivere per quei giornalotti mezzo-fascisti, no? Vuoi pensarci su, poi ne ripariamo insieme?

Marcello: (Rimane silenzioso, sembra voler dire di sì).

Steiner: Vieni.⁹

Bisogna insistere, a questo punto, sulla fondamentale incongruenza nella costruzione del personaggio di Steiner: l'energico tentativo di portare l'amico verso un'attività meno futile e più seria è in evidente contrasto con il suo successivo suicidio. In questo dialogo si nota infatti uno spostamento di prospettiva: da quella iniziale, basata sul modello di Cesare Pavese,

8 Lettera del 31 ottobre 1998, in mio possesso. Da quel che sostiene il biografo di Pavese, Davide Lajolo (*Il «vizio assurdo». Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960), risulta che le motivazioni del suicidio di Pavese erano effettivamente piuttosto quelle evocate da Pinelli.

9 F. Fellini, *La dolce vita*, scena 67. (Trascrizione nostra). Nella sceneggiatura era prevista soltanto la prima battuta di Marcello: «/ Dopo un lungo silenzio, Marcello dice a mezza voce, quasi con sforzo: / Marcello: Bisognerebbe, forse... che ci vedessimo più spesso... È così bello, qui da te... (tace, riprende) Sì, dovrei cambiare ambiente... cambiare tante cose... / Steiner non risponde; sembra che non abbia sentito.» (F. Fellini, *La dolce vita*, op. cit., p. 91).

verso quella della «lucida disperazione» dell'intellettuale nell'ambiente mondano degli anni '50. Le parole di Steiner («È meglio la vita più miserabile, credi, che l'esistenza, la potenza, in una società in cui tutto sia previsto, tutto perfetto.») esprimono questa incapacità dell'intellettuale di essere «autonomo» (in senso gramsciano¹⁰), ma in maniera talmente allusiva da giustificare difficilmente il suicidio di pochi giorni dopo, che rimane incoerente con l'atteggiamento assunto nella scena del salotto.

Il discorso di Marcello invece va esattamente nella direzione che abbiamo notato nel primo incontro tra i due amici. Ma il giornalista non ha più la forza di vincere la tentazione del bel mondo e della «dolce vita». Come per illustrare la sua ormai scarsissima motivazione letteraria, il film ce lo mostra, l'indomani, mentre va in campagna con la macchina da scrivere, nella vana speranza di trovare la calma necessaria per portare avanti il lavoro sul libro. Il gusto della vita mondana e del divertimento, ricordati in maniera ossessiva dalla musica di un juke-box, prendono rapidamente il sopravvento sulle buone intenzioni. La vita di Marcello ci viene rappresentata come qualcosa di vuoto, come una corsa frenetica senza senso. In una discussione letteraria, prevista dalla sceneggiatura e poi non realizzata nel film, la scrittrice Dolores fa un'analisi spietata di questo carattere di Marcello:

Dolores: Ma, tesoro, quello che hai scritto è proprio come sei tu... quasi tutto, almeno. Facile, disperso... Perché la vita che fai ti piace, la verità è questa... ti piace, ti ci ritrovi... e per forza, allora, quando scrivi, scrivi così... Sì, tu hai degli sgomenti... delle commozioni... degli sdegni... ma ho paura, non so, che sia tutto superficiale... Le esperienze, quelle vere, sono tutte interiori, lo sai bene, caro... Le avventure esterne, le curiosità... Tutto quello che ti diverte tanto... a te, non sono che dissipazione... Ecco. Dei comodi pretesti per fare quello che ti piace... (lo guarda tra canzonatoria e intenerita. Esita un attimo, aggiunge:) Ho paura che diventi un buffoncello, tesoro mio... Facci attenzione.¹¹

Questo ritratto non è molto più tenero di quello del barone Paolo Castorini nel romanzo di Brancati, che confessa al pittore Pinsuto di non amare altro che il sesso:

«Ma lei perché dedica la sua vita esclusivamente alle donne?»

«Perché non c'è altra felicità a questo mondo!» rispose Paolo. «Arte, scienza, lavoro: tutte sciocchezze, mi creda. Politica, commercio: sciocchezze!... Entrare per la prima volta nell'intimità di una donna: ecco un momento sublime. Non ce n'è altri!»

10 Vedi *supra*, p. 10.

11 F. Fellini, *La dolce vita*, op. cit., pp. 72-73.

«Eppure lei mi sembra tagliato anche per altre cose...»

«Quali altre cose? Non ne ho mai fatte.»¹²

Tuttavia, i due personaggi non possono essere messi sullo stesso piano. Al contrario del barone siciliano che non nasconde la propria sessuomania e inconsistenza, il protagonista de *La dolce vita* non si riconosce nel ritratto che la scrittrice fa di lui, e si difende energicamente da tale immagine (e forse per questo motivo la scena non è stata ritenuta significativa da Fellini). Una forte spia della diversità tra i due personaggi è fornita dalla fine del film. Essa ci lascia infatti con l'immagine di un Marcello Mastroianni penseroso e silenzioso, al contrario del romanzo di Brancati che ci avrebbe mostrato, secondo le già citate ultime parole dell'autore:

[...] che la moglie non tornava (più) da Paolo ed egli, in successivi accessi di fantastica gelosia, si aggroviava sempre di più in se stesso fino a sentire l'ala della stupidità sfiorargli il cervello.¹³

In questo senso, Marcello Rubini è un personaggio molto più complesso e sfumato del maniaco Paolo Castorini, e il romanzo di Brancati molto più scabroso del film. Quest'ultima osservazione si impone perché l'opera di Fellini, com'è noto, incontrò alla sua uscita nei cinema italiani l'ostilità massiccia di una parte non insignificante del pubblico e delle istituzioni religiose e politiche, tanto da provocare manifestazioni di protesta, lettere di lettori ai giornali di tutte le tendenze, denunce di singoli cittadini e associazioni cattoliche alle autorità della censura cinematografica, interpellanze parlamentari e soprattutto un ampio dibattito che coinvolse quasi l'intera società civile italiana¹⁴.

Ci si può chiedere perché il romanzo di Brancati non abbia incontrato questo genere di problemi. La risposta sta probabilmente nella differenza tra il libro e il film: il cinema ha un linguaggio diverso rispetto a quello della letteratura. Proprio il «successo di scandalo» de *La dolce vita* mostra i limiti del grande schermo: l'opinione pubblica si sentì offesa da alcune scene particolarmente realistiche, che non avevano niente a che vedere con

12 V. Brancati, *Paolo il caldo*, op. cit., p. 184.

13 Ivi, p. 293.

14 Questi fatti sono ampiamente documentati nell'appendice dell'edizione in volume della sceneggiatura: F. Fellini, *La dolce vita. Ideato da Federico Fellini, soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli*; op. cit., documentazione a cura di Paolo Mereghetti, pp. 161-220.

la complessità del personaggio principale, trascurando totalmente gli aspetti più propriamente letterari del capolavoro felliniano.

Questa riflessione ci porta alla principale novità del genere artistico del film rispetto a quello del romanzo: la differenza sta proprio nel pubblico a cui si rivolge il nuovo mezzo di espressione. Laddove, mezzo secolo prima, *Suo marito* aveva creato un piccolo scandalo che non abbiamo neanche voluto chiamare con questo termine, e che non era mai andato al di là dei pochi iniziati che si potevano offendere per la riconoscibilità dei particolari della vita di una persona, *La dolce vita* mette a nudo una società per tutto il «pubblico», che è tale nel senso più democratico che si possa dare a questo termine. L'immagine degli ambienti letterari e artistici che il film trasmette è, ancora una volta, il risultato di discussioni e idee nate nella sfera pubblica letteraria. Ma nello stesso tempo, questa non ha più l'omogeneità né il peso culturale necessari per influire sui gusti letterari del grande pubblico, e la discussione si sposta dai salotti e caffè letterari alla società civile, con i risultati che sappiamo.

Intellettuali integrati: *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino

Con *La dolce vita* finisce la storia del motivo della sfera pubblica letteraria. Per l'ultima volta troviamo un salotto letterario, i caffè di Via Veneto e il conflitto tra integrazione nell'industria culturale e autonomia degli intellettuali tradizionali. Anche dal punto di vista linguistico e ideologico, gli scrittori degli anni '60 forniranno un altro ritratto del loro ambiente, accettando e dando per scontata la scomparsa della sfera pubblica letteraria. Per capire il carattere radicalmente nuovo dell'autocoscienza degli scrittori della neoavanguardia, occorre studiare la rappresentazione letteraria dell'industria culturale nella loro produzione narrativa. In queste pagine conclusive, dobbiamo accontentarci di alcune riflessioni e brevi analisi che riguardano i motivi, il linguaggio e il genere prediletti dagli autori, senza la pretesa di scrivere la storia del motivo dell'industria culturale nella letteratura del secondo '900.

Con *Fratelli d'Italia*¹⁵, romanzo-diario di Alberto Arbasino, del 1963, scritto rigorosamente al presente, possiamo dare un breve sguardo su questa nuova letteratura. Il libro viene narrato da un intellettuale della

15 A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1963.

jeunesse dorée europea degli anni '50, e al suo centro sta il viaggio in Italia di un sodalizio di amici, giovani di famiglie ricche gli uni, intellettuali stranieri (scrittori, registi, attori di cinema...) più maturi gli altri. Gli ultimi due dei sei capitoli li vedranno viaggiare al di là dei confini nazionali, in una frenetica corsa in automobile e aereo, sulle tracce del piacere (locali di omosessuali a Zurigo, i castelli della Baviera, Londra,...), con una conclusione aperta, fatta di abbozzi aforistici e riflessioni sparse. Il romanzo è stato oggetto di varie elaborazioni successive da parte dell'autore, fino a giungere a un volume di più di mille pagine. In questo capitolo, ci vogliamo occupare solo del testo del 1963.

All'inizio del libro, troviamo descrizioni di ambienti e luoghi mondani che abbiamo già visti nei testi degli anni '50. Per riallacciarci con questa tradizione, possiamo seguire il gruppetto a Capri, dove due degli amici, Antonio e Jean-Claude, vogliono girare un film intitolato *L'Italia si chiama amore*. In realtà, la pellicola non si farà mai, e sin dall'inizio il progetto appare piuttosto un pretesto per andare al mare:

Non l'ho invece, una gran voglia d'andare a Capri. Tutta questa mania di Capri... Non si ride mai in quei posti lì. Però Antonio sta insistendo, perché c'è questo loro amico Marcello che si sta facendo fare una casa coi venti milioni dei diritti che ha preso per due film, di cui uno da girare proprio lì. Così tutti i venerdì sera corre giù a Roma (ma a Roma loro non riescono mai a vedersi con calma). Sono quindici anni, dice Antonio, che non è felice se non quando fa il bagno in un certo posto sassoso e bellissimo ai Faraglioni, e facendo tardi la notte a chiacchierare al caffè Vuolto, tenendo su tutti quelli che può. Marcello dovrà partecipare al film; anche lui. Ma non stanno proprio dietro alla sceneggiatura tutti quanti. Ne parlano, hanno deciso, un po' adesso tutti insieme e andando un po' in giro, per trovare una prima impostazione da dare al soggetto. Marcello non sa neanche se sarà libero o se potrà per quando sarà il momento dello scrivere. E Klaus si occuperà soprattutto della musica, oltre che di dare qualche idea in generale; molto vagamente...¹⁶

Capri era già stata il luogo, come il lettore ricorderà, delle riprese cinematografiche in *Un amore a Roma*. Ma nel romanzo di Patti, l'isola nel golfo di Napoli è un luogo marginale, che appare solamente all'interno dell'*excursus* costituito dallo spostamento della giovane attrice con la *troupe* cinematografica¹⁷. In *Fratelli d'Italia*, l'isola è invece connotata in maniera più forte («Tutta questa mania di Capri...»). Ci si può chiedere se questa presenza sia un puro caso, o se essa sia riconducibile a temi e mode nell'aria. A nostro avviso, il riferimento non è solo alla realtà degli anni

16 Ivi, p. 15.

17 Vedi *supra*, p. 269.

'50 e '60, ma anche alla sua trasformazione letteraria: pensiamo al romanzo *Le lettere da Capri* di Mario Soldati, un volume che aveva conosciuto un notevole successo ed era stato riedito nei primi anni '60 da Mondadori in due diverse collane di narrativa¹⁸. Per certi versi, i personaggi di *Fratelli d'Italia* assomigliano al protagonista del libro di Soldati: americano, docente universitario, funzionario dell'UNESCO, Harry Perkins è un modello di intellettuale «integrato» che si sente infelice nella sua condizione, esattamente come i giovani della comitiva che Arbasino fa viaggiare a Capri. Nel brano citato si scorge anche un'altra caratteristica di *Fratelli d'Italia*: il progetto di film sta al centro dell'impresa dei giovani intellettuali. Proprio nella descrizione delle riprese cinematografiche si vede la tensione tra ambizioni letterarie e attività nell'industria culturale che abbiamo già vista nel personaggio felliniano di Marcello Rubini. Forse non è proprio un caso l'allusione a «questo loro amico Marcello che si sta facendo fare una casa coi venti milioni dei diritti che ha preso per due film, di cui uno da girare proprio lì». Ma al di là di possibili riferimenti letterari, il capitolo riflette anche realtà che abbiamo avuto modo di discutere nella prima parte del nostro lavoro. Marcello fa lo sceneggiatore, e puntualmente appare il conflitto tra lui e il regista per la supremazia artistica:

Il tempo è caliginoso, per il film sull'isola deserta che Marcello sta sorvegliando; da un soggetto e sceneggiatura suoi, quindi ci tiene molto a firmarlo; ma non più tanto d'accordo col suo regista, e quindi non si allontana, tutela il suo copione, e intanto si mette a posto la casa con delle stoffe tessute a mano.

[...] Riprendono i cerimoniali del «prima io, scusa», e dei «lasciami vedere un po',» dietro l'obiettivo della macchina, tra lui e il regista, è il minuetto del prestigio fra i due in maglione grigio di fronte alla troupe schierata, che fa delle ironie, mangiando frittata.¹⁹

La scena riflette conflitti reali tra sceneggiatore-letterato e regista negli anni '50. Basti pensare al caso della collaborazione tra Fellini e Flaiano²⁰. Un altro degli amici, lo scrittore francese Jean-Claude, è invece stato giornalista di un rotocalco. Ma proprio questo personaggio ci può

18 M. Soldati, *Le lettere da Capri*, Milano, Garzanti, 1956, poi Milano, Mondadori, 1961 («Narratori italiani»); poi Ivi, 1964 («I libri del pavone»).

19 A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, op. cit., p. 58.

20 La non sempre facile collaborazione di Ennio Flaiano con registi come Fellini e Antonioni è stata analizzata nel contributo di Goffredo Fofi, *Ennio Flaiano e il cinema*, in: *Ennio Flaiano*, a cura di Diana Rtesch, Lugano, Consolato generale d'Italia, 1993 [atti di convegno].

consentire di mettere in risalto aspetti nuovi rispetto alla tradizione letteraria che abbiamo analizzata:

[...] come il Don Giovanni tradizionale che a furia di razzolare tra profumi e baiocchi si arrende al merletto anche lui. Anche tenendo conto del fatto che è francese, poveretto: colto... a modo suo anche intelligente, va bene, va bene...

Qualche anno fa, quando l'ha conosciuto Antonio, faceva il redattore di «Arts», poi del «Tems de Paris». Adesso però gli ho parlato e mi par di vedermele qui davanti le cose che avrà scritto: garbate, proustiane, leggerine, un po' stolte. I «propos» che leggono le mie zie sulla «Gazette de Lausanne» per avere un'idea dell'«air de Paris»... Intanto, qualche figlia di duchessa un po' povera da portare in giro. Pochi soldi anche lui, perché sua madre gli ne ha sempre dati pochissimi. E lo diceva fin troppo che voleva fare un romanzo «bello e tradizionale». [...]²¹

Il personaggio dello scrittore non ha gli aspetti seri e tragici di Marcello Rubini, ma è stato ridotto, in chiave ironica, a un essere innocuo e inetto:

[...] L'ha scritto, e anche pubblicato, mi par di capire. Ma non dev'essere andato mica tanto bene. Non ne parla volentieri. Il giornalismo l'ha piantato lì quasi subito, dice: perché non gli piaceva. Probabilmente perché non riesce a dar delle unghiate alla realtà: si vede subito.²²

Questo fallimento, polemicamente messo in risalto dal narratore («...dice: perché non gli piaceva. Probabilmente perché non riesce a dar delle unghiate alla realtà...»), che contrasta con l'orgoglio intellettuale del personaggio, gli dà una dimensione leggermente comica. Al contrario di Marcello Rubini, che era stato in qualche modo vittima del proprio successo nel giornalismo da rotocalco, la qual cosa gli impediva di realizzare le proprie ambizioni letterarie, o anche al contrario di Steiner, che si era ritirato nella propria solitudine dopo avere avuto veri successi letterari, Jean-Claude è dunque un fallito, leggermente *snob*. In questo, egli è diverso dai personaggi che abbiamo visti ne *La dolce vita*, e lo stesso vale anche per l'ambiente descritto.

Un elemento nella descrizione di Jean-Claude è molto importante: il polemico rinvio a Proust, che abbiamo riscontrato finora soltanto una volta, in un breve passo di *Paolo il caldo*. In *Fratelli d'Italia*, il riferimento allo scrittore francese sostituisce invece sistematicamente quello a D'Annunzio. Antonio, un altro dei giovani della comitiva, spiega in questi termini il significato dell'autore francese per la borghesia italiana:

21 A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, op. cit., p. 11.

22 Ivi.

«In Italia da un po' di tempo anche noi ne parliamo molto meno. Ma è per altre buone ragioni nostre: oggi l'hanno scoperto gli attori, lo citano dalla mattina alla sera i parrucchieri, le signore, gli elettricisti della televisione... Quindi come autore è un po' sospetto. Però non credere che ce ne dimentichiamo. Semplicemente si evita di parlarne a tavola. Noi in front of the servants... Una questione di pudore... Non gridiamo di amarlo mentre stiamo provando una giacca dal sarto... col metro intorno alla pancia...»²³

Se queste affermazioni ricordano quelle del pittore Pinsuto in *Paolo il caldo* sul carattere elitario dei gusti dannunziani, ciò non significa che vi si possa vedere una semplice sostituzione dell'uno con l'altro. Il pittore del romanzo brancatiano coltiva il proprio estetismo solo di nascosto, per sfuggire all'ostilità da parte della stessa *intelligenza* nei confronti di D'Annunzio, per i motivi che abbiamo visto. I giovani intellettuali del romanzo di Arbasino invece evitano di parlare di Proust per lo stesso snobismo che faceva evitare ai cortigiani francesi del '600 certe parole «decadute» in bocca al popolo. Ma non per questo il narratore e i suoi amici sono meno proustiani, per l'educazione e per l'ambiente in cui sono cresciuti. Questo si vede bene nel caso di Jean-Claude:

«Cosa vuoi... Mia madre esce a pranzo con dei grandi medici, delle pianiste... Vengono dei deputati in casa... Leggono i libri che hanno vinto i premi, poi ne discutono... Ma è tutto un mondo 'bien parisien' alla Henri Bordeaux, alla Paul Bourget, dove non può mai cambiare niente. Sempre lì, il ministro Bonnet, le canzoni di Lucienne Boyer, come genere: fermi. Quando si è figli della Verdurin, che scoperte credi di poter fare in Proust?... [...]»²⁴

Il romanzo ci descrive dunque un viaggio in Italia di questi giovani dell'alta borghesia europea, interrotto da lunghe discussioni letterarie e momenti di mondanità intellettuale. Ma quale mondanità? Per capirlo, possiamo dedicare la nostra attenzione al terzo capitolo. Il compositore Klaus, che corrisponde perfettamente al modello dell'intellettuale tedesco pieno di erudizione ma lontano da qualsiasi forma di impegno politico-sociale, porta i suoi giovani amici a Spoleto, dove una delle sue opere viene rappresentata nel quadro di un festival di musica lirica. Il festival, tipica forma di manifestazione culturale della nuova realtà del dopoguerra, attirerà i principali attori dell'industria culturale:

La casa, quella che Klaus chiama il conventino, è abbastanza scenografica. Per le sue aspirazioni al grandioso perciò va benissimo. Molto adatta a ospitare una piccola Corte rinascimentale di campagna. [...] «Tutte occupate, saranno, durante il festival» fa vedere

23 Ivi, p. 26.

24 Ivi, p. 25.

Klaus, portandoci in giro per i corridoi. «Qui i principi Hohenlohe, qui Benjamin Britten, qui l'ambasciatore del Brasile, qui il direttore di Villa Medici, qui il presidente della Hessischer Rundfunk con la moglie...»²⁵

L'ambiente non potrebbe essere presentato meglio: gli aristocratici che fanno parte dell'ambiente mondano, il compositore (che verrebbe sostituito, in un festival di film, da un regista, in un premio letterario, da un autore, e così via), il rappresentante di un governo (eventuale datore di sovvenzioni), il direttore di un Istituto di cultura (potenziale mecenate con danaro pubblico²⁶), e il presidente di un'emittente pubblica quale vero e proprio industriale della cultura. Il ritrovo non è più casuale, ma ben organizzato, una specie di fiera destinata a mettere in contatto i vari attori della produzione culturale, mescolati con personaggi della *haute volée* internazionale e italiana. Tra questi ultimi si trovano il vecchio poeta Bustini e la sua amante, la Gazzaniga, ed ecco spuntare di nuovo Proust, in una polemica osservazione di Antonio sul vecchio scrittore:

«[...] Sai cosa ha detto a un mio amico, mentre parlavano di ristoranti? Che lui va a una certa trattoria a Porta Garibaldi... 'Si mangia bene?' ha chiesto questo mio amico, che è un altro pronto a mettere la sua beccaccia al crostone sempre davanti a qualunque pezzo di letteratura. 'Non tanto,' ha risposto lui, 'però, capisci, intanto a un tavolo vicino hai lì i Falck, a un altro i Pirelli... La Gazzaniga, ad esempio, tutti l'abbiamo vista e sappiamo cos'è, ma per lui rappresenta un ideale mondano, sentito, come una duchessa per Proust. [...]»²⁷

Il carattere di «fiera culturale» dell'intero periodo del festival si avverte tra l'altro in un colloquio tra questa amante del poeta e Antonio, quando il discorso cade sulla letteratura:

Vien fuori a un certo punto che è una delle patronesse della serata di operine che si terrà a metà festival: una nuova edizione in 'stile Montecarlo' della 'Rondine' di Puccini e due alti unici di giovani compositori milanesi, uno dei quali elettronico. Le zelatrici son parecchie, la Edison contribuisce agli impianti, le altre stanno già arrivando, e lei desidererebbe «già che si è qua», «mettere le fondamenta» di un'altra serata, diversa, di cabaret, per il festival dell'anno prossimo, dato che per quest'anno non si fa più in tempo. Perciò appena torna Antonio gli chiede se non conosca per caso dei testi o non ha sottomano degli autori da presentarle. Per questo l'aveva cercato a Roma. Sta già interpellando dei suoi amici francesi, ma non dice quali; è gelosa del programma, la

25 Ivi, p. 92.

26 La Villa Medici è ancora oggi il centro culturale francese a Roma, ed ospita ogni anno artisti con generose borse di studio dello Stato francese. Inoltre, vi si attribuisce ogni anno un celebre premio di musica contemporanea.

27 A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, op. cit., p. 162.

lista non è definitiva, lo sarà dopo il prossimo Premio Bagutta, e comunque sulla scelta dovrà pronunciarsi il suo consigliere, il professor Bustini.²⁷

Qui tutto ci indica che siamo definitivamente in un ambiente che non ha più niente a che vedere con la sfera pubblica letteraria da cui eravamo partiti. La discussione ruota in maniera cruda e diretta intorno ad «affari» letterari, il luogo è controllato dai vari attori dell'industria culturale («la Edison contribuisce agli impianti,... e lei desidererebbe 'già che si è qua', 'mettere le fondamenta' di un'altra serata, diversa, di cabaret, per il festival dell'anno prossimo»), e soprattutto ogni personaggio ha la sua precisa funzione in una rigida divisione del lavoro: il dilettante di letteratura (Antonio) può suggerire nomi, ma senza l'autorizzazione della preposta autorità («...e comunque sulla scelta dovrà pronunciarsi il suo consigliere, il professor Bustini.»), non si possono prendere impegni. In caso di dubbio si rinvia ad un'altra fiera più specializzata («la lista non è definitiva, lo sarà dopo il prossimo Premio Bagutta»).

Rimane da vedere come reagiscono a questa situazione i giovani intellettuali. Gran parte del quinto capitolo è dedicato a una discussione tra il personaggio che tiene il diario e il suo amico Antonio. Quest'ultimo è figlio di una famiglia benestante, che più per passatempo che per altro ha fatto l'assistente universitario di sociologia, e ora prova, come abbiamo visto, senza grande fortuna una carriera da sceneggiatore. Ma anche il suo fallimento, analogo a quello di Jean-Claude, non è tragico come quello di Marcello Rubini²⁸. La riflessione di Antonio sulle conseguenze del miracolo economico e della cultura di massa sulla vita letteraria, è distaccata, una fredda analisi, per molte pagine un monologo quasi da lezione universitaria, senza disperazione (come nel caso di Steiner) o volontà di ribellarsi:

«Anche qui però l'inizio del 'boom' sgonfia del tutto il sistema. Improvvisamente il demi-monde dei notabili non tiene più la botta... né più né meno com'era successo a tanti amici dell'anteguerra, che credevano d'averla fatta franca perché erano riusciti a arrivar salvi fino al '45; ma già nel '46 erano spariti e non se n'è parlato mai più... Uno studioso di sociologia letteraria avrebbe da divertirsi con le conseguenze del miracolo economico... quando con le prime gocce di grasso tutti si fanno gli abiti nuovi... e addirittura il demi-monde cerca di trasformarsi in café society letteraria... strizzando

28 Ivi, p. 160.

29 Quando Klaus lo rimprovera per il fatto di non «fare un libro serio». Antonio non reagisce nella maniera autocritica di Marcello Rubini, ma si difende dicendo che queste esperienze futili del giornalismo gli sono pure necessarie. (Ivi, pp. 85-86).

l'occhio alla mondanità e ai rotocalchi... cercano di inserirsi nel 'nuovo corso' della prosperità nazionale... come vecchi bidelli che si credono diventati playboys... o pensionate delle poste che dopo aver limbrato pacchi e raccomandate per quarant'anni, pretendono di fare le vamp... [...]»³⁰

La riflessione descrive un momento della storia che abbiamo avuto modo di vedere: la fusione tra ambiente aristocratico-mondano, industria culturale e ultimi residui di sfera pubblica letteraria, che porta alla completa integrazione della letteratura e degli scrittori nel processo di produzione dell'industria culturale. Proprio il processo così lucidamente analizzato dal giovane intellettuale, personaggio-portavoce dell'autore e della sua corrente letteraria, si ripercuote nelle scelte di genere e di stile operate da Arbasino. Dal romanzo siamo passati al romanzo-saggio (peraltro incompiuto e «aperto», oggetto di varie rielaborazioni fino alla versione rifatta del '78), dalla drammatica tensione tra autonomia degli intellettuali e integrazione nell'industria culturale che aveva caratterizzato *La dolce vita*, giungiamo alla fredda analisi della fine dell'autonomia della letteratura come processo sociale già compiuto. Bisogna dire che questo punto di vista sulla società di consumo era nell'aria del tempo. Un anno dopo *Fratelli d'Italia*, Umberto Eco pubblica il volume *Apocalittici e integrati*, in cui teorizza la scomparsa della cultura «pura», distaccata dalle esigenze dell'industria culturale:

[...] Su questo piano il discorso implica, poi, anche un'altra presa di coscienza: il sistema di condizionamenti detto industria culturale non presenta la comoda possibilità di due livelli indipendenti, l'uno quello della comunicazione di massa, l'altro quello della elaborazione aristocratica, che la precede senza esserne condizionata. Il sistema dell'industria culturale pone una rete di condizionamenti reciproci, tale che anche la nozione di cultura *tout court* ne viene coinvolta. Se il termine «cultura di massa» rappresenta un ibrido impreciso in cui non si sa cosa significhi cultura e cosa significhi massa, tuttavia è chiaro che a questo punto non si può più pensare alla cultura come a qualcosa che si articoli secondo le imprescindibili e incorrotte necessità di uno Spirito che non venga storicamente condizionato dall'esistenza della cultura di massa.³¹

Alla luce di queste riflessioni, si capiscono meglio le parole di Antonio sulla crisi degli intellettuali tradizionali, professori universitari e grandi scrittori, che si piegano alle esigenze dell'industria culturale:

30 Ivi, p. 395.

31 U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1994, p. 10. (La prima edizione del volume è del 1963).

Più il boom insiste, e più il ridicolo incalza e li travolge... Perché i vecchi notabili a un certo punto perdono la testa... Abituati a esercitare influenze, palesi o occulte... a far sentire pressioni dosando le mezze parole... a concedere o no agevolazioni a seconda dell'umore e del capriccio... si trovano improvvisamente col sedere per terra... oggetti di dileggio e sbertulo... in una situazione che non capiscono più... [...] Nessuno prevedeva che a un certo punto tre fattori di natura non culturale, ma squisitamente pratica avrebbero buttato per aria di colpo il castello degli interessi creati: la concorrenza fra gli editori, la rivalità fra i grandi giornali, il nuovo cinema d'autore, di idee... logicamente, tre fattori provocati dal miracolo economico... però giocano spietatamente contro chi è rimasto fermo e non si è attrezzato in tempo... culturalmente e linguisticamente... per le esigenze di una società più viva, moderna, spregiudicata, piena di pretese... [...] Ecco perché la caccia al bestseller, al successo a ogni costo, alla 'posizione', al guadagno: al costo di perdere l'anima... Altrimenti non rimangono molte vie aperte, se non l'espedito di inserirsi in qualche polemica, per far vedere che si respira ancora... sparando a casaccio a tutti i concetti che passano per aria sopra la testa. Ecco perché una quantità di vecchi notabili, finora dignitosi, hanno perso tutti quanti la testa, il rispetto umano, tutto. Rinnegano il loro passato, i loro principii. Saltano da una posizione a un'altra, da un giorno all'altro, si contraddicono...³²

Come si vede, i giovani intellettuali di *Fratelli d'Italia* rappresentano uno stato di coscienza letteraria che va al di là di quello degli intellettuali «tradizionali» di cui ci siamo occupati finora, e che disponevano di una loro sfera pubblica, la cui lenta scomparsa abbiamo seguito nel romanzo del '900. Ma anche in un altro senso, il libro di Arbasino è già «postumo» rispetto al problema della sfera pubblica letteraria: un anno prima di *Fratelli d'Italia*, un professore universitario a Marburg, Jürgen Habermas, aveva pubblicato un volume che aveva attirato l'attenzione di un pubblico più vasto della sola comunità scientifica. Il titolo: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*³³. Da quel libro è partita la nostra indagine.

Conclusione

È dunque alla fine degli anni '50 che la sfera dei caffè e salotti letterari conclude la serie delle sue metamorfosi nel romanzo del nostro secolo.

32 A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, op. cit., pp. 395-397, *passim*.

33 La traduzione italiana del libro è soltanto del 1967. Ma l'enorme notorietà di Habermas nell'Europa degli anni '60, e in particolar modo nel mondo anglosassone, rende plausibile l'ipotesi che anche Arbasino ne abbia almeno sentito parlare.

Nella narrativa più recente appaiono altri temi, che abbiamo rilevati in *Fratelli d'Italia*, e che corrispondono ad un altro modo di produzione e di discussione della letteratura. Il romanzo non descrive più ambienti letterari, ma un tipo di intellettuale «integrato» in processi di produzione che non lasciano spazio autonomo alla letteratura. Lo scrittore diventa un semplice attore all'interno dell'industria culturale, e in questa veste si esprime, riflette e difende i propri interessi economici.

Questo è probabilmente vero anche per gli anni successivi al periodo che ci interessa in questa indagine. Se volessimo analizzare la descrizione dell'industria culturale nel romanzo del secondo '900, scopriremmo probabilmente che anche la narrativa più recente segue i mutamenti della nuova realtà che si è instaurata dopo la scomparsa della sfera pubblica letteraria. Si pensi ad un testo come *L'attore* di Mario Soldati³⁴, ambientato negli studi televisivi della RAI. È caratteristico che al centro del libro di Soldati stia proprio un progetto di trasmissione televisiva: un adattamento dei *Misteri di Parigi*, che l'autore-narratore dovrebbe realizzare insieme a Umberto Eco³⁵. Il romanzo, il dramma, il film cinematografico o televisivo, il programma per la radio, l'articolo di stampa, sono altrettanti modi d'espressione di cui si può servire l'industria culturale e per i quali lo scrittore può dare il suo contributo, come gli altri produttori apparsi nel corso del nostro secolo con specifici profili professionali. Due decenni più tardi, la prima parte del romanzo *I rapporti colpevoli* di Fulvio Tomizza ci fornisce un ritratto fedele della televisione degli anni '80, controllata da politici e intellettuali «di area» craxiana o democristiana³⁶. Ma in questa sede, non possiamo andare al di là di queste poche generiche informazioni, che possono comunque servire da spunti per un'ulteriore indagine.

Anche il caso di *Fratelli d'Italia*, probabile antenato di questo nuovo tema letterario, ci conferma quello che abbiamo visto lungo questa indagine sul romanzo del primo '900: che la narrativa segue, nella descrizione delle condizioni di lavoro degli scrittori, i cambiamenti della realtà in maniera abbastanza fedele. Abbiamo visto che *Giustino Roncella*

34 M. Soldati, *L'attore*, Milano, Garzanti, 1970.

35 E non a caso si è scelto Eco, il quale pochi anni prima in *Apocalittici e integrati* (op. cit.) aveva intrapreso un discorso semiologico sul romanzo d'appendice e sulla cultura del *kitsch*. Il semiologo, rappresentante della ricerca universitaria, e lo scrittore si ritrovano in una posizione subalterna al servizio dell'industria culturale, nella fattispecie della televisione.

36 F. Tomizza, *I rapporti colpevoli*, Milano, Bompiani, 1992.

nato Boggiolo describe, talvolta anche nei particolari, una sfera pubblica letteraria diversa da quella dell'inizio del secolo, di cui s'era fatto il ritratto in *Suo marito*. Ma il parziale rifacimento del libro del 1911 rimane un caso singolare nella storia del tema: il carattere eccezionale dell'operazione pirandelliana sta nel tentativo di un autore della prima generazione, quella degli intellettuali venuti a Roma negli anni tra '800 e '900, di aggiornare il suo ritratto del mondo letterario e di adeguarlo agli sviluppi degli anni '20 e '30. Pirandello reagisce ai mutamenti nella sfera pubblica letteraria con altrettante innovazioni nella tipologia dei personaggi e dell'ambiente, trasformando i giovani letterati in giornalisti di mestiere, la rivistina femminile in rivista mondana, ecc. Questo fatto è tanto più sorprendente se si considera che l'atteggiamento di fondamentale diffidenza dell'autore agrigentino nei confronti degli ambienti letterari non è mai cambiato, come abbiamo visto. Il vero interesse delle due versioni del romanzo sta perciò, a nostro parere, nel progressivo mutamento dell'autocoscienza di un singolo autore - Pirandello - e nello sguardo nuovo sulla propria posizione all'interno del processo di produzione della letteratura che si manifesta nel nuovo testo. L'agrigentino rappresenta il caso - molto raro - di un autore che cerca di andare oltre la coscienza e autodefinizione dei letterati della sua generazione. Non si può negare al romanziere siciliano una coscienza più acuta dei mutamenti del mondo letterario rispetto a quella dei coetanei, riscontrata nei ricordi letterari degli anni '20, e che troviamo ancora nell'ultimo romanzo di Rosso di San Secondo.

Constatiamo infatti che questa coscienza e i conseguenti modi di descrivere gli ambienti letterari sono più che altro un fatto di generazioni: l'esperienza fondamentale di ogni scrittore sembra essere quella delle proprie condizioni di produzione e di discussione letteraria, e non a caso i coetanei dell'agrigentino reagiscono nei loro ricordi con fastidio, nostalgia e rimpianto del passato ai radicali mutamenti che la sfera pubblica letteraria subisce durante il loro periodo di attività. Viene meno alla loro produzione la lucidità che dà al testo di Pirandello il suo statuto di capolavoro. Per rendersi conto dell'atteggiamento conservatore dei contemporanei dell'autore siciliano, basti pensare al problema della collaborazione col cinema, che sembrava quasi un avvillimento agli scrittori della prima

generazione, mentre i giovani della generazione di Brancati e Patti saranno perfettamente abituati ad una attività all'interno della cinematografia³⁷.

Un salto di qualità si verifica infatti nelle opere degli autori del dopoguerra. Lo stretto margine di manovra degli scrittori tra emarginazione o integrazione completa nell'industria culturale, la scarsa autonomia della sfera pubblica letteraria fino alla sua completa scomparsa, tutta questa nuova realtà del dopoguerra si traduce nella descrizione dei salotti letterari presente nei romanzi di Brancati e Patti. In questi, la pressoché totale mancanza di significato culturale degli ambienti letterari trova la sua metafora nel dannunzianesimo - che è lo sviluppo ultimo di uno stereotipo che risale già ai tempi di D'Annunzio -, e nella depravazione intellettuale e sessuale dei personaggi, fino alla «lucida disperazione» di Brancati nella laconica nota conclusiva dell'incompiuto *Paolo il caldo*. È invece interessante notare come il tentativo di Pirandello di attualizzare il suo ritratto letterario alla realtà degli anni '30, non abbia lasciato tracce. Almeno non siamo riusciti a dimostrare una significativa presenza di *Giustino Roncella nato Boggiolo* nelle opere della coppia Brancati-Patti e dei minori che gravitano intorno ad essa. Soltanto, e la cosa non appare del tutto sicura, qualche dettaglio in alcune novelle di Brancati (si ricordi la polemica caricatura sull'uso del tè) potrebbe derivare da una lettura del testo pirandelliano. Ma appunto, si tratta di pochi residui dei modi di scrivere e di descrivere della prima generazione. Lo stato d'animo degli autori del dopoguerra è diverso, di più radicale consapevolezza della propria posizione tra marginalizzazione o totale integrazione. Il suicidio di Steiner sarà la variante cinematografica dello stesso stato d'animo. Anche se l'atteggiamento dei due autori oscilla tra i poli di lieve ironia (Patti) e violenta condanna (Brancati), essi sono fundamentalmente d'accordo nel giudizio negativo sugli ambienti letterario-mondani del dopoguerra e sul loro ruolo ormai marginale.

In questa posizione ideologica della seconda generazione di scrittori, nati dopo l'inizio del secolo, possiamo anche cercare la causa della scomparsa del nostro tema dalla letteratura a partire dagli anni '60. La polemica degli anni '50 contro gli ambienti aristocratico-intellettuali non avrà più senso dopo l'integrazione completa degli autori nelle strutture dell'industria culturale. Gli scrittori sono stati spinti a trovare altri modi di

37 Come abbiamo detto, Pirandello si distingue anche a questo proposito, sin dal romanzo *Si gira*, per le sue posizioni innovatrici e curiose nei riguardi del nuovo mezzo, di cui troviamo anche ripercussioni in *Giustino Roncella nato Boggiolo*.

espressione, come il romanzo-saggio, il diario o il libro-intervista, per poter riflettere sulla propria condizione di intellettuale nella società.

VI. Bibliografia

Osservazione preliminare

La presente bibliografia si vuole essenziale, e contiene perciò soltanto i testi effettivamente usati per la nostra ricerca. Non vi si deve cercare, dunque, un elenco completo degli studi sulla problematica della sfera pubblica. Per quanto riguarda la critica degli autori di cui ci siamo occupati, indichiamo soltanto i contributi in rapporto con la problematica qui trattata. Lo stesso vale per le opere e la critica di Pirandello, Rosso di San Secondo, Brancati e Patti, che abbiamo raggruppate nelle rispettive bibliografie alla fine di questa parte.

Testi letterari

Sibilla Aleramo, *Una donna*, Torino, Sten, 1906; ora: Milano, Feltrinelli, 1982.

Corrado Alvaro, *Tutto è accaduto*, Milano, Bompiani, 1961; ora in: *Opere*, a cura di Geno Pampaloni e Pietro De Marchi, Milano, Bompiani, 1990.

Idem, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1950.

Idem, *Ultimo diario*, Milano, Bompiani, 1959.

Antonio Aniante, *Ricordi di un giovane troppo presto invecchiato*, Milano, Bompiani, 1939, poi Bologna, Cappelli, 1957; ora a cura di Maria Di Venuta, Marina di Patti, Pungitopo ed., 1989.

Idem, *I catanesi*, a cura di Giovanni Centorbi, Catania, Giannotta, 1970.

Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1963.

Cletto Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, Milano, Sanvito, 1862; ora a cura di Roberto Fedi, Milano, Mursia, 1988.

Riccardo Bacchelli, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1958, 2 voll.

Idem, *Il filo meraviglioso di Lodovico Cìò*, Bologna, Puppini, 1911, poi: Milano, Garzanti, 1947; ora in: *Memorie del tempo presente*, Milano, Mondadori, 1961.

Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976 («Bibliothèque de la Pléiade»).

Anton Giulio Barrili, *Diamante nero*, Milano, Treves, 1887.

Luigi Bertelli, *L'onorevole Qualunque qualunque e i suoi ultimi diciotto mesi di vita parlamentare*, Roma, Tipografia cooperativa sociale, 1898.

- Vittorio Bersezio, *Il nabab*, Commedia in cinque atti di Alphonse Daudet, ridotto per le scene italiane da Vittorio Bersezio, Milano, Treves, 1891.
- Achille Bizzoni, *L'onorevole*, Milano, Sonzogno, 1895.
- Emilio Bodrero, *Pera nera* [novella], in: «Rivista di Roma», 25 dicembre 1905, pp. 272-279.
- Enrico Castelnuovo, *L'onorevole Paolo Leonforte*, Milano, Treves, 1894.
- Giovanni Cena, *Gli ammonitori*, Roma, ed. «Nuova antologia», 1904.
- Sergio Corazzini, *Piccolo libro inutile, Desolazione del povero poeta sentimentale*, Roma, 1906; ora in: *Liriche*, a cura di Fausta Maria Martini e Sergio Solmi, Napoli, Ricciardi ed., 1959².
- Gabriele D'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1992.
- Idem, *Il Piacere*, Classici Moderni Mondadori, Milano, 1991.
- Alphonse Daudet, *Les rois en exil*, in: *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1990 («Collection de la Pléiade»).
- Carlo Del Balzo, *Le ostriche*, Milano, Aliprandi, 1901.
- Idem, *I soldati della penna*, Roma, E. Voghera ed., 1908.
- Guy De Maupassant, *Bel-ami*, Paris, Victor Havard, 1885.
- Federico De Roberto, *I viceré*, Milano, Galli, 1894, poi Milano, Treves, 1920; ora in: *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984.
- Idem, *L'Imperio*, Milano, Mondadori, 1929; ora in: *Romanzi, novelle e saggi*, op. cit.
- Giovanni Faldella, *Salita a Montecitorio 1878-1882*, 5 voll.
- I. *Il paese di Montecitorio*, Torino, Roux e Favole, 1882.
- II. *I pezzi grossi*, Ivi, 1883.
- III. *Caporioni*, Ivi, 1883.
- IV. *Dai fratelli Bandiera alla dissidenza*, Ivi, 1883.
- V. *I partiti*, Torino, Ivi, 1884.
- Federico Fellini, *La dolce vita. Ideato da Federico Fellini, soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli*, Milano, Garzanti, 1981.
- Arnaldo Fraccaroli, *Tomaso Largaspuogna uomo pubblico*, Milano, 1902; ora Palermo, Sellerio, 1993.
- Luigi Gualdo, *Decadenza*, Roma, 1892; ora in: Idem, *Romanzi e novelle*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Sansoni, 1959. (Un'altra recente edizione è: Milano, Club degli editori, 1961).

- Tito Marrone, *Antologia poetica*, a cura di Donatella Breschi, Napoli, Guida, 1974.
- Idem, *Testi inediti e rari*, a cura di V. Santangelo, Palermo, Vittorietti, 1977.
- Enrico Onufrio, *L'ultimo borghese*, in: «Giornale di Sicilia», 4 gennaio - 1 marzo 1885. Ristampa a cura di Salvatore Comes, Milano, Rizzoli, 1969.
- Ettore Petrolini, *Gastone. Due atti e tre quadri*, Bologna, Cappelli, 1932.
- Gerolamo Rovetta, *La baraonda*, Milano, Treves, 1888.
- Matilde Serao, *La conquista di Roma*, Firenze, Barbèra, 1885.
- Idem, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, Milano, Galli ed., 1887; poi ripubblicato con il titolo *I capelli di Sansone*, Napoli, Perrella, 1909.
- Ettore Socci, *I misteri di Montecitorio*, Città di Castello, Lapi ed., 1887; poi Pitigliano, Paggi, 1899.
- Mario Soldati, *Le lettere da Capri*, Milano, Garzanti, 1956; poi Milano, Mondadori, 1961.
- Idem, *Le due città*, Milano, Garzanti, 1964.
- Idem, *L'attore*, Ivi, 1970.
- Idem, *Un regista al cinema*, Ivi, 1973.
- Stendhal, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1973 («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Fulvio Tomizza, *I rapporti colpevoli*, Milano, Bompiani, 1992.
- Luigi Arnaldo Vassallo, *Dodici monologhi di Gandolin*, Milano, Treves, 1913.
- Elio Vittorini (a cura di), *Americana. Raccolta di narratori*, Milano, Bompiani, 1941.
- Idem, *Conversazione in Sicilia*, Firenze, Parenti, 1941.
- Remigio Zena, *Olympia: Volteggi e salti mortali, ariette e varietà*, Milano, Libreria editrice Lombarda A. De Mohr, Antognini e C., 1905; ora in: *Tutte le poesie*, a cura di Alessandra Briganti, Bologna, Cappelli, 1974.
- Idem, *L'Apostolo*, Milano, 1901. Ora in: *Romanzi e racconti*, a cura di E. Villa, Bologna, Cappelli, 1974.

Sulla sfera pubblica letteraria

- Maurice Agulhon, *Il circolo e il caffè*, in: *Forme di sociabilità nella storiografia francese contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 276-287.
- Nello Ajello, *Lo scrittore e il potere*, Bari, Laterza, 1974.
- Idem, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979.
- Erich Auerbach, *Das französische Publikum im 17. Jahrhundert* («Il pubblico francese nel secolo 17°»), München, H. Hueber Verlag, 1933¹, 1965². [In italiano vedi: Idem, *Il pubblico del Seicento francese: la «ville et la cour»*, in: *Sociologia della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 349-360.]
- Alberto Banti, Marco Meriggi, *Associazionismo d'élite nell'Italia dell'Ottocento*, in: «Quaderni storici», n. 3, dic. 1989, pp. 950-951.
- Giovanni Bechelloni, *La macchina culturale in Italia. Saggi e ricerche sul potere culturale*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- Maria Bellonci, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, Milano, Mondadori, 1971.
- Alessandra Briganti, *Intellettuali e cultura tra '800 e '900. Nascita e storia della Terza pagina*, Padova, Liviana, 1972.
- Valerio Castronovo, Nino Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, 5 voll., Bari, Laterza, 1983 ss.
- Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Milano, Vita e pensiero, 1984 [atti di convegno].
- Norbert Elias, *La civiltà delle buone maniere*, Bologna, Il Mulino, 1982. [Titolo originale: *Über den Prozess der Zivilisation (Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes)*, Basel, Verlagshaus z. Falken, 1939.]
- Idem, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980. [Titolo originale: *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt, Herm. Luchterhand Verlag, 1975.]
- Elites e associazioni nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Alberto Banti e Marco Meriggi, numero unico di: «Quaderni storici», no. 77, a. XXVI, agosto 1991.
- Roberto Fedi, *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984.
- Edoardo Gennarini, *La società letteraria italiana (dalla Magna Curia al primo Novecento)*, Firenze, Sandron, 1971.
- Enrico Ghidetti, *Roma bizantina*, Bologna, Cappelli, 1979.

- Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Roma, Einaudi, 1975.
- Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1977, 4^a ed. italiana 1995. [Titolo originale: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Herm. Luchterhand Verlag, Neuwied, 1962.]
- Gian Carlo Jocteau, *Nobili e nobiltà nell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1997.
- Glauco Licata, *Storia del «Corriere della Sera»*, Milano, Rizzoli, 1976.
- Luigi Lodi, *I giornalisti italiani*, ed. Capitan Fracassa, Roma, 1904.
- Idem, *Giornalisti*, Bari, Laterza, 1930.
- Romano Lupérini, *Il Novecento, apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.
- Karl Mannheim, *Sociologia sistematica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960. [Titolo originale: *Systematic sociology - an introduction to the Study of Society*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1957.]
- Idem, *Il significato della concorrenza come fenomeno culturale*, in: Idem, *Sociologia della conoscenza*, Bari, Dedalo ed., 1974. [Titolo originale: *Essays on the sociology of knowledge*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1964].
- Olga Majola Molinari, *La stampa periodica romana*, Roma, Istituto di studi romani, 1977.
- Marco Meriggi, *Milano borghese. Circoli ed élites nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Giorgio Petrocchi (a cura di), *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 [atti di convegno].
- Luigi Piccioni, Giovanni Bottoni, *Il giornalismo italiano*, Roma, ed. «La Rivista d'Italia», 1913.
- Luigi Piccioni, *Il giornalismo*, Roma, Istituto per la propaganda della cultura italiana, 1920.
- Gaetano Salvemini, *La piccola borghesia intellettuale nel Mezzogiorno d'Italia*, in: «La Voce», 16 marzo 1911; ora in: Idem, *Scritti sulla questione meridionale*, Torino, Einaudi, 1955 («Le opere di Gaetano Salvemini»), pp. 410-414.
- Sociabilità nobiliare, sociabilità borghese*, (numero unico di: «Cheiron. Materiali e strumenti di aggiornamento storiografico», nn. 9/10), Reggio E., Odorici ed., 1989.

- Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.
- Giuseppe Squarciapino, *Roma bizantina, Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950.
- Christoph Strosetzki, *Rhétorique de la conversation: sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVIII^e siècle*, trad. fr. de Sabine Seubert, Paris, Papers on French 17th century literature, 1985. [Titolo originale: *Konversation. Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Peter Lang Verlag, 1978.]
- Giuseppe Talamo, *Il Messaggero, 100 anni di storia*, Firenze, Le Monnier, 1979, 2 voll.
- Terza pagina, la stampa quotidiana e la cultura*, a cura di Ada Neiger, Trento, Quadrato magico ed., 1994.
- Federico Verdinois, *Ricordi giornalistici*, Napoli, Giannini, 1920.
- Max Weber, *Il lavoro intellettuale come professione*, Torino, Einaudi, 1966. [La prima edizione del testo è del 1919. In tedesco ora in: *Wissenschaft als Beruf*, hrsgg. von Wolfgang Mommsen und Wolfgang Schlucher, in: *Gesamtausgabe*, Abt. 1, *Schriften und Reden*, Tübingen, Mohr, 1992.]

1.1. Sui salotti letterari

- Accademie, salotti, circoli nell'arco alpino occidentale, (Actes du 18^e colloque franco-italien)*, a cura di Claudio Debenedetti, Torre Pellice, 1994.
- Raffaello Barbiera, *Il salotto della Contessa Maffei*, Milano, Treves, 1925. [La prima edizione del testo risale al 1895.]
- Edmondo De Amicis, *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, Firenze, Barbera, 1902; poi in: *Nuovi ritratti letterari ed artistici*, Milano, Treves, 1908.
- G. Gallavresi, *Il salotto di donna Vittoria Cima*, in: «Pegaso», a. 1930, pp. 365-368.
- Ludovico P. Lemme, *Salotti romani dell'Ottocento*, Torino, Allemandi ed., 1990.
- Idem, *Il salotto di cultura a Roma tra '800 e '900*, Roma, M. T. Cicerone ed., 1995.

- Mario Lizzani, *Salotti romani dell'Ottocento*, in: «Studi romani», a. III (1955), n. 4, pp. 435-446.
- Antonio Monti, *Nostalgia di Milano 1630-1880*, Milano, Hoepli, 1946.
- Idem, *Una passione romantica dell'800. Clara Maffei e Carlo Tenca*, Milano, Garzanti, 1940.
- Maria Teresa Mori, *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carrocci, 2000.
- Maria Jolanda Palazzolo, *Il salotto di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*, Milano, Franco Angeli ed., 1985.
- Idem, *Un salotto milanese di fine secolo. L'Accademia dei pedanti di Rachele Villa-Pernice*, in: «Il Risorgimento», a. XXXV (1983), n. 2, pp. 132-148.
- Daniela Pizzagalli, *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento italiano*, Milano, Mondadori, 1997.
- Mario Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, 1964.
- Idem, *Scene di conversazione*, Roma, 1971.
- Giuseppina Rossi, *Salotti letterari in Toscana. I tempi, l'ambiente, i personaggi*, presentazione di Antonio Tabucchi, Firenze, Le lettere, 1992.

1.2. Sui caffè letterari

- Diego Angeli, *Le cronache del Caffè Greco*, Milano, Treves, 1930.
- Riccardo Bacchelli, Orio Vergani, *Bagutta*, Milano, Casini ed., 1955.
- Nino Bazzetta, *I caffè storici da Torino a Napoli*, Milano, Ceschina ed., 1939.
- Hans Barth, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, (trad. it. di Giovanni Bistolfi, prefazione di Gabriele D'Annunzio), Firenze, Le Monnier, 1909; ora: Franco Murzio ed., Padova, 1998.
- Raffaello Biordi, *Serate al «Faraglino». Cinquant'anni di vita giornalistica, letteraria, artistica e mondana*, Roma, Palombi ed., 1973.
- Claudio Bondi, *L'Italia dei caffè*, con una presentazione di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1988.
- Gustavo Brigante Colonna, *Il Caffè Greco*, in: «La Rupe», no. VII, giugno 1954, pp. 5-7.
- Enrico Falqui (a cura di), *Caffè letterari*, Milano, Canestri ed., 1962, 2 voll.

- Hermann Kesten, *Poeti al caffè*, Milano, Bompiani, 1961. [Titolo originale: *Dichter im Café*, Wien, Verlag Kurt Desch, 1959.]
- Arturo Lancellotti, *Il Caffè Greco*, in: «Capitolium», Roma, maggio-giugno 1952, pp. 108-112.
- Gérard-Georges Lemaire, *I caffè letterari*, Milano, ed. Bibliotechne, 1988. [Titolo originale: *Les cafés littéraires*, 1988.]
- Los cafés literarios*, numero unico di: «Quimera», Numero 166, Literatura y ciencia, Barcelona, 1998.
- Adone Nosari, *La saletta d'Aragno*, Roma, Sapienza, 1928.
- Marino Parenti, *Bagutta*, Milano, Ceschina, 1928.
- Cesare Pascarella, *Il Caffè Greco*, in: «Giornale d'Italia», 18 gennaio 1921.
- Sandro Piantanida, *I caffè di Milano*, Milano, Mursia, 1969.
- Lucio Sciacca, *Catania anni Trenta*, Catania, Vito Cavallotto ed., 1983, pp. 43-50, *I caffè della memoria*.
- J. M. Wiesel, *Das neue Osterienhandbuch*, Roma, Komm. - Verlag H. E. Zieger, 1937.

1.3. Sulla storia di Roma

- Diego Angeli, *Roma romantica*, Milano, Treves, 1935.
- Karl Baedeker, *Central Italy and Rome, Handbook for travellers*, Leipzig-New York, Karl Baedeker Publishers, 1909.
- Fiorella Bartoccini, *Roma nell'Ottocento: il tramonto della «città santa», nascita di una capitale*, in: *Storia di Roma*, dell'Istituto di studi romani, vol. XVI, Bologna, Cappelli, 1985.
- Alfonso Caracciolo, *Roma capitale dal Risorgimento alla crisi dello stato liberale*, Roma, Editori Riuniti, 1956.
- Rodolfo De Mattei, *Labirinto romano*, Firenze, Vallecchi, 1954.
- Ugo Fleres, *Roma nel 1911 (guida ufficiale della città e dei dintorni)*, Roma, ed. «Roma», 1911.
- Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica 1870-1970*, Milano, Einaudi, 1993⁹.
- Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom*, («La cultura tedesca a Roma»), Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1927.
- Giuseppe Aldo Rossi, *Monte Mario. Profilo storico, artistico e ambientale del colle più alto di Roma*, Roma, Montimer ed., 1996.

1.4. Sulla storia di Catania

- Giuseppe Giarrizzo, *Catania*, Bari, Laterza, 1986.
Salvatore Nicolosi, *Vecchie foto di Catania*, Catania, Tringale ed., 1987.
Lucio Sciacca, *Catania romantica*, Catania, Vito Cavallotto ed., 1979.
Idem, *Catania com'era*, Catania, Vito Cavallotto ed., 1979².

Bibliografia generale

- Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti degli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974.
Guy Allanic, *La vie et l'oeuvre du poète Sergio Corazzini*, Genève, SCOP-SADAG, 1973 [tesi di dottorato].
Annamaria Andreoli (a cura di), *Album D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1990 («I meridiani»).
- Idem, *Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Le Lettere, 1987.
Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972. [Titolo originale: *Between past and future*, 1954.]
Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1972.
Giancarlo Bergami, *Giovanni Cena redattore capo della «Nuova antologia»*, in: «Nuova antologia», no. 2151, luglio-settembre 1984, pp. 114-125.
- Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it. di Franco Stella, Milano, Rizzoli, 1961. [Titolo originale: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, F. Alcan éd., 1900.]
Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Dal diario di un borghese*, Milano, Mondadori, 1948.
Ruggiero Bonghi, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, Roma, 1885. [Prima edizione nel 1855, con il titolo *Lettere critiche*, nella rivista fiorentina «Spettatore».] Ora a cura di Edoardo Villa, Milano, Marzorati, 1971.
Giuseppe Antonio Borgese, *Gabriele D'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909. Ora a cura di A. M. Musterle, Milano, Mondadori, 1983.
Alessandra Briganti, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo '800*, Firenze, Le Monnier, 1972.

- Pascale Budillon, *L'immagine di Roma nella narrativa italiana della prima generazione dell'Unità*, in: «Archivio della Società romana di Storia patria», 1970, pp. 203-246.
- Annarita Buttafuoco, Marina Zancan (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo, una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Alberto Cadioli, *Letterati editori: Papini, Prezzolini, Debenedetti, Calvino. L'editoria come progetto culturale e letterario*, Milano, Il Saggiatore, 1995.
- G. Caltagirone, *Dietroscena. L'Italia post-unitaria nei romanzi di ambiente parlamentare*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Giovanni Cappello, *Modèles classiques dans le théâtre italien contemporain*, in: *Le théâtre antique et sa réception: hommage à Walter Spoerri*, Bern, Peter Lang, 1994, pp. 127-151.
- Luigi Capuana, *Studi letterari*, Catania, Giannotta, 1882; ora a cura di Paola Azzolini, Napoli, Liguori, 1988.
- Idem, *Letteratura femminile*, in: «Nuova antologia», 1 gennaio 1907; ora a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, C.U.E.C.M., 1988.
- Aldo Chierici, *Il quarto potere a Roma*, Roma, Voghera, 1905.
- Salvatore Comes, *Enrico Onufrio nella «grande conversazione»*, Firenze, Vallecchi, 1969.
- F. Contorbi, L. Melandri, A. Morino (a cura di), *Sibilla Aleramo, Coscienza e scrittura*, Milano, 1986 [atti di convegno].
- Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Milano, Vita e pensiero, 1984 [atti di convegno].
- Lucio D'Ambra, *Trent'anni di vita letteraria*, Milano, Corbaccio, 1928-1929, 3 voll.
 vol. I, *Partenza a gonfie vele*, 1928;
 vol. II, *Il viaggio a furia di remi*, 1929;
 vol. III, *Il ritorno a fil d'acqua*, 1929.
- Idem, *Le opere e gli uomini; Note figure e medaglioni*, Roux e Viarengo, Torino, 1904.
- Edmondo De Amicis, *Nuovi ritratti letterari e artistici*, Milano, Treves, 1908.
- Giorgio De Rienzo, *Camerana, Cena e altri studi piemontesi*, Bologna, Cappelli, 1972.
- Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita - amicizie - relazioni letterarie*, Mineo, ed. «Biblioteca Capuana», 1954.

- Maria Di Giovanna, *Le eccezioni nel «fronte del silenzio»: tre narratori del secondo '800 (Dossi, Ghislanzoni, Zena) e il femminismo*, in: *Donne e società*, Atti del 4° congresso internazionale di studi antropologici, Palermo, Palumbo, 1987.
- Filippo Donini, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva ed., 1949.
- Idem, *Sergio Corazzini e il suo cenacolo*, in: «Studi romani», XXVIII, (1981), pp. 186-206.
- Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.
- Giustino L. Ferri, *Roma Gialla*, Roma, Apollon, 1944.
- Giulio Ferroni, *Passioni del Novecento*, Roma, Donzelli ed., 1999.
- Giovanna Finocchiaro Chimirri, *La dimensione catanese nelle riviste letterarie del primo '900*, Acireale, Accademia di scienze lettere e belle arti degli Zelanti e dei Dafnici, 1975.
- Idem, *Una rivista letteraria nella Sicilia dell'ultimo '800: Le Grazie*, Ivi, 1978.
- Idem, *Tra Otto-e Novecento*, Catania, Giannotta, 1973.
- Ennio Flaiano, *Fogli di Via Veneto*, in: «L'Europeo», 15 luglio 1962; ora in: *Opere*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, pp. 623-654.
- Ugo Fleres, *Giustino L. Ferri*, in: «Nuova antologia», 1 agosto 1913, fasc. 999, pp. 397-409.
- Idem, *Vamba*, in: «Nuova Antologia», 16 dicembre 1920, pp. 74-76.
- Idem, *Il caleidoscopio di Uriel*, Roma, Danesi, 1952.
- Arnaldo Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, Milano, Mursia, 1963.
- Giuseppe Villaroël, *Cinquant'anni di attività letteraria*, a cura del Comune di Catania, Firenze, Olschky, 1962.
- Piero Gobetti, *L'editore ideale*, a cura di F. Antonicelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1966. [Il testo, inedito, è del 1925.]
- Adriana Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Rita Guericchio, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi ed., 1974.
- Philippe Hamon, Roland Barthes, Wolfgang Kaiser, Wayne C. Booth, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- Il Caffè*, a cura di Gianni Francini e Sergio Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri ed., 1993.

- Tullio Kezich (a cura di), *La dolce vita di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli, 1959.
- Idem, *Il dolce cinema. Fellini & altri*, Milano, Bompiani, 1978.
- Idem, *Fellini*, Milano, Rizzoli, 1987.
- Davide Lajolo, *Il «vizio assurdo». Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Michael G. Lerner, *Edouard Rod. A portrait of the novelist and his times*, Den Haag, Mouton ed., 1975.
- Witold Lovatelli, *Roma di ieri. Cronache e fasti*, Roma, Ruffolo ed., 1949.
- Guido Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Carlo A. Madrignani (a cura di) *Rosso e nero a Montecitorio - Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861 - 1901)*, Firenze, Vallecchi, 1980 [Introduzione di C. A. Madrignani, pp. 5-32].
- Idem, «*La domenica letteraria*» di F. Martini e di A. Sommaruga, Roma, Bulzoni, 1978.
- Thomas Mann, *Lettere a italiani*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Il Saggiatore ed., 1962.
- Jean-Jaques Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens, (correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga)*, Genève, Droz, 1980.
- Ugo Marvardi, *Tito Marrone proto-crepuscolare*, in: *I poeti crepuscolari*, Milano, Marzorati ed., 1994.
- Arno J. Mayer, *Il potere dell'Ancien régime fino alla prima guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1982; ora Idem, 1999 («Biblioteca Universale Laterza»). [Titolo originale: *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War*, New York, Pantheon Books, 1981.]
- Ferdinando Martini, *Confessioni e ricordi*, Firenze, Bemporad, 1922.
- Idem, *Pagine raccolte*, Firenze, Sansoni, 1912¹, 1920².
- Idem, *Simpatie; studi e ricordi*, Milano, Treves, 1916.
- F. Ernesto Morando, *Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin) e i suoi amici*, Bologna, Zanichelli, 1928.
- Vincenzo Morello (Rastignac), *Nell'arte e nella vita*, Milano-Palermo, Sandron ed., 1900.
- Idem, *L'energia letteraria, Roma-Torino*, Roux e Viarengo, 1905.
- Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Flli Dumolard, 1895. Ora a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946.

- Idem, *Per Ruggiero Bonghi. Elogio letto nel maggiore teatro di Spoleto*, Spoleto, Tip. dell'Umbria, 1896.
- Idem, *Cose viste*, Firenze, Sansoni, 1923.
- Idem, *Scrittori che si confessano*, Milano, Treves, 1926.
- Idem, *I taccuini*, Firenze, Sansoni, 1954.
- Ercole Patti, *A Roma verso il 1921*, in: *Carosello di narratori italiani*, a cura di Orio Vergani, Milano, Bompiani, 1955, pp. 91-102.
- Idem, *Roma amara e dolce*, Torino, Einaudi, 1974.
- Cesare Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966.
- Pierluigi Pellini, *L'oro e la carta: L'argent di Zola, la letteratura finanziaria e la logica del naturalismo*, Fasano, Schena ed., 1996.
- Luigi Pirandello, *Giuseppe Mantica* [commemorazione], in: «Il Marzocco», 30 giugno 1907.
- Giuseppe Prezzolini, *Diario 1900-1941*, Milano, Rusconi, 1978.
- Gerolamo Rovetta, *Cinque minuti di riposo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1912.
- Diana Rilesch (a cura di), *Ennio Flaiano*, Lugano, Consolato generale d'Italia, 1993 [atti di convegno].
- Claudia Salaris, *Sicilia futurista*, Palermo, Sellerio, 1986.
- Giovanni Saverio Santangelo, *Studiosi di letteratura francese in Sicilia tra Ottocento e Novecento*, in: «Archivio storico siciliano», serie 4, 1, (1975), pp. 189-264.
- Marta Savini, *Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia*, Roma-Caltanissetta, Sciascia ed., 1974.
- Eugenio Scalfari, *La sera andavamo in via Veneto. Storia di un gruppo dal «Mondo» alla «Repubblica»*, Milano, Mondadori, 1986.
- Giovanni Spadolini, *La stagione del «Mondo»*, Milano, Longanesi, 1983.
- Natale Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981.
- Giovanni Terzuoli, *La vita parlamentare italiana nella letteratura narrativa*, in: «Belfagor», no. 6, 30 novembre 1956.
- Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema degli anni '50*, Venezia, Marsilio ed., 1979.
- Orio Vergani, *Ricordi di ieri mattina*, Milano, Rizzoli, 1958.
- Giancarlo Vigorelli, *Carte d'identità*, Milano, Camunia, 1989.
- Giuseppe Villaroel, *Via Etna*, Milano, Ceschina, 1956.
- Idem, *Gente di ieri e di oggi*, Bologna, Cappelli, 1954.

Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

Sarah Zappulla Muscarà (a cura di), *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggi*, Caltanissetta, Sciascia ed., 1984.

Bibliografia di Pirandello

Opere

Novelle per un anno, a cura di Corrado Alvaro, Milano, Mondadori, 1956; a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1985.

Tutti i romanzi, a cura di Stefano Pirandello, Milano, Mondadori, 1941 («Omnibus Mondadori»); a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973 («I meridiani»).

Suo marito, Firenze, Quattrini, 1911; ora in: *Tutti i romanzi*, a cura di Mario Costanzo, op. cit. Molte altre edizioni successive, tra le quali particolarmente utile *Suo marito*, a cura di Laura Nay, Milano, Mondadori, 1994 («Oscar Tutte le opere di Pirandello»). Riccamente commentata e corredata di una buona documentazione è l'edizione *Suo marito*, a cura di Rita Guerricchio, Firenze, Giunti, 1994 («Classici Giunti»).

Giustino Roncella nato Boggiolo, in: *Tutti i romanzi*, a cura di Stefano Pirandello, Milano, Mondadori, 1941 («Omnibus Mondadori»). Molte altre edizioni, tra cui quella a cura di Grazia Maria Griffini, Milano, Mondadori, 1991 («Oscar narrativa»).

3.1. Carteggi e articoli di Pirandello

Marta Abba, *Caro maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994.

Alfredo Barbina (a cura di), *Ariel, storia d'una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni, 1984.

Anna Maria Dotto, (a cura di), *Lettere di Pirandello al Cesareo*, in: «Nuovi Quaderni del Meridione», Palermo, ott.-dic. 1967.

- Pirandello - Martoglio, *Carteggio* (commento e note di Sarah Zappulla Muscarà), Milano, PAN, 1980.
- Luigi Pirandello, *Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980.
- Luigi Pirandello, *Lettere familiari giovanili*, a cura di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1996.
- Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.
- Luigi Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1941.
- Sarah Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta, Sciascia ed., 1983.

3.2. Bibliografie

- Alfredo Barbina, *Bibliografia della critica pirandelliana*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- Fabio Battistini, *Giunte alla bibliografia di Luigi Pirandello*, in: «L'Osservatore politico-letterario», Milano, no. 12, dicembre 1975, pp. 45-58.
- Paola Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle Novelle per un anno, saggi e bibliografia della critica*, Ravenna, Longo ed., 1997.
- Bibliografia* a cura di Mario Costanzo, in: *Tutti i romanzi*, op. cit., vol. 2, pp. 1121-1126.
- Corrado Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*, Firenze, La Ginestra, 1986. [Con un saggio introduttivo *Tendenze della critica pirandelliana in Italia 1962 -1981.*]
- Manlio Lo Vecchio Musti, *Bibliografia di Pirandello*, Milano, Mondadori, 1937-1940, 2 voll.

3.3. Biografie e testi biografici

- Salvatore Comes, *Scrittori in cattedra*, Firenze, Olschky ed., 1976.
- Gaspere Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino, 1968.

- E. V. Nardelli, *L'uomo segreto, La vita e le croci di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1932. Poi con til titolo: *Pirandello l'uomo segreto*, a cura e con prefazione di Marta Abba, Milano, Bompiani, 1986. [Ristampa dell'edizione del '32, con un cap. 32 «Epilogo» aggiunto alla prima edizione.]
- Aurelio Navarra, *La preparazione di Luigi Pirandello*, in: «Siculorum Gymnasium», n. s., III, 1950.
- Franz Rauhut, *Der junge Pirandello. Das Werden eines existentiellen Geistes*, München, Beck, 1964.
- Tommaso Riggio, *Pirandello, Capuana e Navarro docenti al Magistero femminile di Roma, Palermo*, Edizioni de La Voce di Sambuca, 1984.
- Paolo Mario Sipala, *Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974.

3.4. Letteratura critica

- Alfredo Barbina, *Sul primo Pirandello recensore e recensito*, «Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani», I, Roma, Carucci, 1973, pp. 121-150.
- Idem, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, pubbl. dell'Istituto di Studi pirandelliani e sul Teatro italiano contemporaneo, Roma, Bulzoni ed., 1980.
- Nino Borsellino, *La morte di Roma*, in: «Rivista di studi pirandelliani», no.1, dic. 1988, pp. 31-39; ora in: Idem, *Ritratto e immagini di Luigi Pirandello*, Bari, Laterza, 1991, pp. 185-196.
- Vitaliano Brancati, *Pirandello diabolica?* in: «Il tempo», 8 marzo 1948; ora in: Idem, *Il Borghese e l'immensità*, Milano, Bompiani, 1973, p. 245.
- Francesco Cällari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991.
- Giovanni Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo. Occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986.
- John Louis Di Gaetano (a cura di), *A companion to Pirandello studies*, New York, Greenwood Press, 1991.
- Enzo Lauretta (a cura di), *Il romanzo di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1976.
- Manlio Lo Vecchio Musti, *L'opera di Luigi Pirandello*, Torino, 1939.

- Giovanni Macchia, *La Roma di Pirandello, Una nessuna e centomila*, in: «Studi romani», XXV (1974), pp. 45-65.
- Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia ed., 1968; ora in: *Opere*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 1990, vol. III.
- Giacinto Spagnoletti, *Sicilia e Roma ne I vecchi e i giovani di Luigi Pirandello*, Palermo, Pubblicazioni del Centro Pitrè, 1981.

3.5. Su *Suo marito*

- Giovanni Cappello, *Pirandello: suo marito, sua moglie*, in: «Uomini e libri», gen.-feb. 1982.
- Gigliola De Donato, *Un «personaggio da romanzo»: Grazia Deledda in *Suo marito di Pirandello**, in: «Rivista di studi pirandelliani», no. 6/7, giugno-dicembre 1990, pp. 21-40.
- Luciana Martinelli, *Silvia Roncella (Una lettura di «Suo marito» di Luigi Pirandello)*, in: *Letteratura siciliana al femminile* (a cura di S. Zappulla Muscarà), Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984.
- Claudia Micocci, «*Silvia Roncella e/o Giustino Boggiolo*», in: *Il romanzo di Pirandello*, a cura di Enzo Lauletta, op. cit.
- Robert Perroud, *Intorno al personaggio pirandelliano dello scrittore celebre*, in: *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*, Milano, Vita e pensiero, 1977.
- Douglas Radcliff Umstead, *Un romanzo dimenticato di Pirandello*, in: «Le ragioni critiche», a. VIII, 1978, n. 27-28, pp. 4-18.
- Mario Ricciardi, *Il posto di *Suo marito* nel romanzo pirandelliano*, in: Enzo Lauletta (a cura di), *Il romanzo di Pirandello*, op. cit.
- Giuliana Sanguineti Katz, *Pirandello e la donna scrittrice*, in: *Colloquio internazionale sull'opera di Luigi Pirandello*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, C.U.E.C.M., 1986.

3.6. Su Grazia Deledda

- Luigi Falchi, *L'opera di Grazia Deledda fino al premio Nobel*, (con lettere inedite), Milano, La Prora, 1937.

- Remo Branca, *Il segreto di Grazia Deledda*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1971.
- Idem, *Bibliografia deleddiana*, Milano, L'eroica ed., 1938.
- Antonio Floris, *La prima Deledda*, Cagliari, Castello ed., 1989.
- Johanna Cornelia Romein-Hütschler, *Grazia Deledda. Haar geestelijke en artistieke ontwikkeling (son évolution spirituelle et artistique)*, Utrecht, 1950 [tesi di dottorato].
- Nicola Valle, *Grazia Deledda* (Introduzione di Bonaventura Tecchi), Cagliari, Società Poligrafica Sarda [s. d.].
- Idem, *Antichi e moderni*, Cagliari, Soc. Poligr. Sarda, 1971.

Bibliografia di Rosso di San Secondo

Opere

- Incontri di uomini e di angeli*, Milano, Garzanti, 1946; ora a cura di Giuseppe Savoca, Caltanissetta, Sciascia, 1993 («L'opera narrativa di Rosso di San Secondo»).
- Ponentino*, Milano, Treves, 1916; ora in: *Novelle*, vol. 1, a cura di Natale Tedesco, Caltanissetta, Sciascia, 1991 («L'opera narrativa di Rosso di San Secondo»).

4.1. Bibliografie

- Bibliografia*, in: Claude Fache, *La crisi della personalità nell'opera di Rosso di San Secondo*, Doctoraat Wijsbegeerte en Letteren, Romaanse Filologie, Katholieke Universiteit te Leuven, 1972, pp. 538-605.
- Bibliografia delle opere e della critica*, in: *La critica e Rosso e San Secondo*, a cura di Daniela Giovanelli, Bologna, Cappelli, 1977, pp. 228-256.
- Bibliografia della critica*, in: *Incontri di uomini e di angeli*, Caltanissetta, Sciascia, 1993, pp. 327 - 335.
- Nota bibliografica*, in: Anna Barsotti, *Rosso di San Secondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

4.2. Letteratura biografica

Luigi Ferrante, *Rosso di San Secondo*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 113-138.

Cronologia della vita e delle opere, in: *Incontri di uomini e di angeli*, Caltanissetta, Sciascia, 1993, pp. 317- 325.

Profilo biografico di Rosso di San Secondo, in: Claude Fache, *La crisi della personalità nell'opera di Rosso di San Secondo*, op. cit., pp. 523-537.

Orio Vergani, *La notte di Rosso*, in: Idem, *Ricordi di ieri mattina*, Milano, Rizzoli, pp. 220-233.

4.3. Letteratura critica

Anna Barsotti, *Rosso di San Secondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Idem, *Rosso di San Secondo fra sicilianità e europeismo*, in: «Il ponte», a. XXXIV, n. 34, marzo - aprile 1978.

Flora Di Legami, Anna Guidotti, Natale Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo, la figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo ed., 1988.

Claude Fache, *La crisi della personalità nell'opera di Rosso di San Secondo*, Doctoraat Wijsbegeerte en Letteren, Romaanse Filologie, Katolieke Universiteit te Leuven, 1972, 2 voll. [dattiloscritto].

Daniela Giovanelli (a cura di), *La critica e Rosso di San Secondo*, Bologna, Cappelli, 1977 [antologia].

Natale Tedesco, *Rosso di San Secondo dopo il 1930: dall'estraneazione espressionistica al risarcimento del neoclassicismo rovesciato*, in: Idem, *Il cielo di carta*, Palermo, Flaccovio, 1989.

Bibliografia di Brancati

Osservazione preliminare

Abbiamo citato tutte le opere dello scrittore catanese dall'edizione Bompiani delle *Opere* in due volumi, a cura di Domenica Perrone, con l'eccezione di alcuni testi narrativi e del saggio *Ritorno alla censura* che non vi si trovano. Abbiamo perciò citato questi ultimi dalle edizioni tascabili *Tutte le opere* a cura della stessa. Alla bibliografia della Perrone aggiungiamo alcuni articoli, che si trovano nella sezione Emeroteca della Biblioteca nazionale di Roma, con la segnatura F. Falqui III. Brancati Allegati. Abbiamo segnato questi articoli con un asterisco (*), in modo da facilitare il lavoro a studiosi che, in altra sede, vogliono approfondire la problematica della critica su *Paolo il caldo*. La maggior parte di quegli articoli sono del resto menzionati nella bibliografia di V. Gazzola Stacchini, che rimane il più valido strumento bibliografico della critica brancatiana fino al 1968.

Opere

Opere, a cura di A. Guglielmi, Milano, Bompiani, 1974.

Opere, a cura di D. Perrone, Milano, Bompiani, 1987, 2 tomi.

Gli anni perduti, Firenze, Parenti, 1941; ora nelle *Opere*, a cura di D. Perrone, op. cit.

Paolo il caldo (postumo), *Introduzione* di Alberto Moravia, Milano, Bompiani, 1955; ora nelle *Opere*, a cura di D. Perrone, op. cit.

Diario romano (postumo), a cura di Sandro de Feo, Milano, Bompiani, 1961; ora nelle *Opere*, a cura di D. Perrone, op. cit.

Tutti i racconti, 2 voll., a cura di D. Perrone, Milano, Bompiani, 1994.

Ritorno alla censura, in: *La Governante*, Bari, Laterza, 1952; ora Milano, Bompiani, 1993.

5.1. Bibliografie

- Vanna Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze, Olschky, 1970, pp. 127-136.
- Idem, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, Lecce, Milella ed., 1972.
- Angelo Guglielmi, *Bibliografia della critica*, in: V. Brancati, *Opere*, a cura di A. Guglielmi, Milano, Bompiani, 1974, pp. 1189-1190.
- Bibliografia* in: Domenica Perrone, *Vitaliano Brancati*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 197-213.

5.2. Letteratura biografica

- Corrado Brancati, *Vitaliano Brancati*, in: *Vitaliano Brancati, (atti del convegno nazionale di studio a Misterbianco)*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Maimone ed., 1984.
- Giovanna Finocchiaro Chimiri, *Apprendistato catanese di Brancati*, in: Idem, *Tra Ottocento e Novecento*, Catania, C.U.E.C.M., 1973.
- Gualtiero Todini, *Ritratti critici di contemporanei: Vitaliano Brancati*, in: «Belfagor», nov. 1968. *

5.3. Letteratura critica

- Emilio Cecchi, *Comicità e mestizia di Brancati*, in: *Novecento, I contemporanei*, a cura di Gianni Grana, Milano, Marzorati ed., 1979, vol. 8, pp. 7138-7144.
- Curzio Malaparte, *Brancati e la morte*, in: «Il tempo», a. XI, n. 271, 29 settembre 1954.*
- Alberto Moravia, *La crisi di Brancati*, in: *Novecento, I contemporanei*, op. cit., vol. 8, pp. 7132-7138.
- Domenica Perrone, *Vitaliano Brancati*, Milano, Bompiani, 1997.
- Gualtiero Todini, *Vitaliano Brancati*, in: *Novecento, I contemporanei*, op. cit., vol. 8., pp. 7110-7132.
- Francesco Spera, *Vitaliano Brancati*, Milano, Mursia, 1981.
- Vanna Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze, Olschky, 1970.

5.4. Su *Paolo il caldo*

Maurizio Apollonio, *V. Brancati e di una società letteraria*, in «Il quotidiano sardo», Cagliari, 15 maggio 1955.

Idem, *Brancati e una società*, in: «Il Quotidiano», 16 giugno 1955.*

Carlo Bo, *Il Brancati nuovo e desolato di Paolo il caldo*, in: «L'Europeo», a. IX, n. 15, 10 aprile 1955.

Arnaldo Bocelli, *Brancati ultimo*, in: «Il Mondo», 12 aprile 1955.

Rosario Brancati, *Paolo il caldo (domando la parola)*, in: «Corriere di Sicilia», 25 maggio 1955.*

Vladimiro Cajoli, *Paolo il caldo*, in: «Idea», Roma, 24 aprile 1955.

Idem: *Il delirante Paolo*, in: «Tempo» 12 maggio 1955.*

Arrigo Cajumi, *Paolo il caldo*, in: «La Stampa», 30 marzo 1955.*

Idem, *Comicità e mestizia di Brancati*, in «Galleria», sett.-dic. 1955, a. 5, n. 5-6, pp. 279-258.

Giuseppe De Robertis, *Paolo il caldo*, in: «Corriere della Sera», 26 maggio 1955.*

Enrico Falqui, *L'ultimo Brancati*, in: «Giornale di Sicilia», 17 maggio 1955.

Idem, *Caldo e freddo*, in: «Il tempo», 9 aprile 1955.*

Lorenzo Gigli, *Paolo il caldo*, in: «Gazzetta del popolo» 30 marzo 1955.*

Arcangelo Leone De Castris, *Vitaliano Brancati, Paolo il caldo*, in: «Dialoghi», a. III, 17 aprile 1955.

Angelo Mele, *Paolo il caldo*, in: «Paese», 7 aprile 1955.*

Alberto Moravia, *Prefazione a Paolo il caldo*, Milano, Bompiani, 1955.

Massimo Onofri, *Introduzione*, in: *Paolo il caldo*, a cura di D. Perrone, Milano, Bompiani, 1993, pp. V - XII.

Domenica Perrone, *La crisi della ragion borghese:»Paolo il caldo», in: Idem, I sensi e le idee*, Palermo Sellerio, 1984.

Domenico Porzio, *Il romanzo incompiuto di V. Brancati*, in: «Oggi», Milano, 7 aprile 1955.

G. Titta Rosa, *L'ultimo Brancati*, in: «Il giornale di Napoli», 27 giugno 1955.*

Gaetano Trombatore, *Fine del gallismo*, in: «L'Unità», 10 aprile 1955.*

Giancarlo Vigorelli, *Brancati postumo: il fallimento illuministico*, in: «La Fiera letteraria», 17 aprile 1955, ora con il titolo: *Oltre il fallimento laico*, in: Idem, *Carte d'identità*, Milano, Camunia, 1989, pp. 314-316.

Non figurano nella bibliografia di V. Gazzola Stacchini i seguenti articoli:

Goffredo Bellonci, *Il romanzo postumo di Brancati*, in: «Il Messaggero», 7 aprile 1955.*

Emilio Cecchi, *Brancati e Pratolini*, in: ?, 29 marzo 1955.*

Piero Dallamano, *Paolo il caldo*, in: «Paese Sera», 1-2 aprile 1955.*

Gian Franco Venè, *Paolo il caldo*, in: «Lavoro umano», 12 aprile 1955.*

Bibliografia di Patti

Osservazione preliminare

I romanzi di Patti sono stati pubblicati in un volume unico dalla casa editrice Mondadori nel 1971. In quel volume non sono contenute le raccolte *Quartieri alti* e *Il punto debole*. Inoltre, esso è raramente disponibile nelle biblioteche italiane. Abbiamo perciò preferito citare le opere dello scrittore catanese nelle prime edizioni, tutte pubblicate presso Bompiani.

Opere:

Ragazze di Tokio (Viaggio da Tokio a Bombay), Milano, Ceschina, 1934.

(Molti dei pezzi di questa raccolta sono stati poi ripubblicati nel volume *Un lungo viaggio lontano*, Milano, Bompiani, 1975.)

Quartieri alti, Roma, ed. «Roma», 1941; 2ª edizione accresciuta di due racconti Ivi, 1942; poi Milano, Garzanti, 1951; Milano, Bompiani, 1955 («I Delfini»).

Il punto debole, Milano, Bompiani, 1952; Ivi, 1971 («I Delfini»). I racconti *Il cimitero degli elefanti* e *Una cameriera* sono ripubblicati nella raccolta *In riva al mare* (Milano, Bompiani, 1973).

Giovannino, Milano, Bompiani, 1954; Ivi, 1971 («I Delfini»); poi in: *Tutti i romanzi*, a cura di U. Bosco, Milano, Mondadori, 1972.

Un amore a Roma, Milano, Bompiani, 1956; Ivi, 1960, 1974; poi in: *Tutti i romanzi*, op. cit.

Cronache romane, Milano, Bompiani, 1962.

La cugina, Milano, Bompiani, 1965.

Un bellissimo novembre, Milano, Bompiani, 1967; poi in: *Tutti i romanzi*, op. cit.; ora a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 1994 («I grandi tascabili»).

Graziella, Milano, Bompiani, 1970; poi in: *Tutti i romanzi*, op. cit.

Diario siciliano, Milano, Bompiani, 1971; ora a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 1996 («I grandi tascabili»).

Le storie pubblicate sul «Giornale dell'Isola letterario» e altre novelle giovanili sono state pubblicate in:

Il racconto dei 15 anni, Milano, Bietti, 1967.

6.1. Bibliografie:

Bibliografia a cura di Sarah Zappulla Muscarà, in: *Ercole Patti (atti del convegno nazionale di studio a Zafferana Etnea, 19-21 dicembre 1986)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, Maimone ed., 1988, pp. 113-135.

6.2. Critica

Olga Lombardi, *Ercole Patti. Eros siciliano e società borghese romana, sensualità adolescente, snobismo dei «Quartieri alti», nell'ironia mordente della scrittura con il filtro*, in: *Novecento. I contemporanei, vol. VIII*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 7713-7732.

6.3. Su *Un amore a Roma*:

Giuseppe De Robertis, *Un amore a Roma*, in: «Il tempo», 2 agosto 1956.

Ferdinando Virdia, *Un amore a Roma*, in: «Fiera letteraria», 22 aprile 1956.

Paolo Mario Sipala, *Livelli del racconto in Un amore a Roma*, in: *Ercole Patti (atti del convegno nazionale di studio a Zafferano Etnea, 19-21 dicembre 1986)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, op. cit., pp. 53-56.

Strumenti di lavoro bio-bibliografici

Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1983 ss., 15 voll.

Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991.

Idem, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1979, 2ª ed. 1993, 4 voll.

Freddy Buache, *Le cinéma italien, 1945-1990*, Lausanne, éditions L'âge d'homme, 1992.

Giovanni Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia, (dalle origini fino ai viventi)*, Milano, Romolo Ghirlanda ed., 1925 [?].

Ceccarius, *Bibliografia romana*, Roma, Staderini ed., 1945-1955.

Chi è? Dizionario degli italiani di oggi, Roma, Scamaro ed., 1928 [cinque edizioni fino al 1948].

Angelo De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, 1879.

Idem, *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*, Roma, 1906.

Rosanna De Longis (a cura di), *La stampa periodica delle donne in Italia, Catalogo 1861-1985*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria, artistica e scientifica, 1986.

G. G. Desti-Boratta, *Studi storico-critici sui poeti e verseggiatori e sulle poetesse di Sicilia del secolo decimono*, Acireale, Ragonisi, 1892.

Dizionario bio-bibliografico degli italiani, Firenze, Treccani. [Finora pubblicati i voll. 1-45.]

Arnaldo Fortunato Formiggini, *Dizionario rompitascabile*, Formiggini ed., Roma, 1928. [Il testo si trova anche nell'*Almanacco letterario Mondadori*, 1928.]

Lucio Gambetti, Franco Vezzosi, *La letteratura italiana del Novecento. Elenco delle prime edizioni*, Graphos, Genova, 1997.

Miriam Mafai, *Le donne italiane - il Chi è di oggi*, Milano, Rizzoli, 1993.

- Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1939; ora: Milano, Bompiani, 1994.
- Salvatore Mugno, *Novecento letterario trapanese. Repertorio bio-bibliografico degli scrittori della Provincia di Trapani del '900*, Palermo, Regione siciliana, Assessorato ai beni culturali, 1996.
- Notizie e sussidi bibliografici*, Milano, Marzorati ed., 1948.
- Alfredo Panzini, *Dizionario moderno delle parole che non si trovano negli altri dizionari*, Milano, Hoepli, 1906¹.
- Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Torino, UTET, 1988.
- Teodoro Rovito, *Letterati e giornalisti italiani contemporanei, dizionario bio-bibliografico*, Napoli, Ricciardi, 1907¹, 1922².
- Carlo Villani, *Stelle femminili, Indice storico-biografico delle scrittrici*, Napoli, 1913.

Appendice

Lettere di Rosso di San Secondo a Pirandello

Osservazione preliminare

Gli anni prima della guerra 1915-1918, con le discussioni e le serate nei cenacoli letterari romani, sono molto importanti per lo sviluppo intellettuale e culturale di Rosso di San Secondo. A questo periodo risale anche l'amicizia tra lo scrittore nisseno e Pirandello. I rapporti tra i due siciliani erano stretti soprattutto nel campo della produzione teatrale, e l'influenza dell'uno sull'altro è nota. Alfredo Barbina ha scritto:

Quando Rosso ragazzo, lasciata la natia Caltanissetta, venne a Roma per frequentare la facoltà di legge, si presentò a Pirandello con una lettera del padre conte Francesco Rosso. Pirandello seguì con interesse e simpatia le prime esperienze letterarie del correggionale. Una delle sanseondiane «Sintesi drammatiche» (*La fuga*), raccolta e pubblicata nel 1911, fu dedicata a Pirandello. Si deve a Rosso il primo tentativo di inquadrare in modo organico l'opera pirandelliana in un saggio molto importante, apparso il 1° febbraio 1916 sulla «Nuova antologia».¹

Di questi eventi si parla nelle lettere 3 e 4. Ma come si vede dalla precedente missiva, le richieste d'aiuto di Rosso all'illustre scrittore risalgono almeno all'inizio del 1909. Rosso aveva di che essere riconoscente nei confronti di Pirandello. Per quanto concerne la «cosa seria» della lettera 4, di cui questi vorrebbe parlare con il giovane correggionale, non possiamo dire con certezza di che si tratti. Ma sappiamo che l'agrigentino diede, proprio nel 1917, un aiuto decisivo a Rosso, come ha ricordato Barbina:

Da parte sua, fu Pirandello a proporre al perplesso Virgilio Talli, nel 1917, *Marionette, che passione!*, poi rappresentata la sera del 4 marzo 1918.²

Nell'ultimo anno della guerra, Rosso coinvolse Pirandello nell'impresa del «Messaggero della domenica», come attesta la lettera 5. In quel periodo, i due autori si vedevano quasi ogni giorno, come riferisce Gaspare Giudice:

Ora, finita la guerra, Rosso è divenuto redattore, con Fedrigo Tozzi, del supplemento letterario del *Messaggero della Domenica* (o *Messaggero verde*). Racconta Orio

1 A. Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 39.

2 Ivi.

Vergani che Pirandello andava alla redazione del *Messaggero*, dalle quattro alle cinque: «Rosso, qualche momento prima, mandava via tutti, per restare solo con l'amico.»³

Le lettere qui riprodotte sono tutte del periodo prima e durante la guerra mondiale 1915-1918, salvo l'ultima, che è del 1934. Questa missiva potrebbe essere un'interessante spia per lo sviluppo dell'autore dopo gli anni in Germania e il matrimonio con Inge Redlich, quando il nostro ha preso una certa distanza nei confronti di Pirandello pur continuando a chiamarlo, per tutta la vita, «maestro».

3 G. Giudice, *Pirandello*, Torino, U.T.E.T., 1963, p. 325. Il ricordo di Vergani si trova in: O. Vergani, *Ricordi di ieri mattina*, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 184-191.

Nota sul testo

Nessuno dei documenti qui riprodotti mi risulta già pubblicato. La lettera del 24 febbraio 1909 è in possesso degli eredi di Lietta Pirandello, ed è stata esposta nella mostra «Pirandello e i libri» a Roma, nell'autunno del 1996. L'ho potuta consultare e copiare grazie al gentile aiuto di Annamaria Andreoli, curatrice scientifica della manifestazione. Le altre si trovano nell'archivio della biblioteca-museo «Luigi Pirandello» ad Agrigento, dove le ho potute consultare grazie all'aiuto della dott.ssa Filomena Panebianco, responsabile dell'archivio. Si tratta di sette lettere, la prima del 9 gennaio 1908, l'ultima del 19 marzo 1934, archiviate da Stefano Pirandello, che in alcuni casi ha aggiunto le date a matita. (Tutte queste aggiunte sono menzionate nelle note.)

Negli elenchi delle lettere di Pirandello della biblioteca di Agrigento, le lettere 1 e 2 si trovano nel primo elenco, le lettere 3 - 7 nel secondo elenco.

Ho rispettato l'impaginazione e la grafia di Rosso (virgolette per i titoli, paragrafi, ecc.). Le parole da me messe in corsivo sono sottolineate nell'autografo.

Bergamo, 9 gennaio 1908

Carissimo maestro,

che cosa avrà detto Lei non vedendomi da parecchio. La signora Le avrà già riferito che io ero venuto a cercarLa. Desideravo da Lei qualche lettera di presentazione per Firenze, ove la compagnia Baldanello¹ doveva rappresentare «L'alito nella vita»². Era tutto pronto, il contratto, ricevo anche il contratto fatto all'ultimo momento da Baldanello mancando ai suoi impegni col Niccolini di Firenze, non va più in questa città. Dovetti partire per sciogliere la matassa arruffata. Capito a Milano vengo qui, a Bergamo, a fare una visita ai miei e trovo lo zio gravissimo: sono costretto a restare qui, perché mia zia è sola e mi ha scongiurato di non partire. Vede che [...]? La commedia la darà la compagnia siciliana se ciò sarà vero. Io non credo più a niente. Ho la disgrazia addosso. Spero che la presente troverà bene Lei e la Sua famiglia che mi farà il piacere d'ossequiare. Le stringo la mano pregandoLa di volermi sempre il bene

che mi ha voluto.

Dev.ssimo

P. Rosso di San Secondo

1 Personaggio sconosciuto.

2 Di questo titolo non si hanno altre tracce. Nello stesso anno 1908, Rosso esordisce al «Teatro Verdi» di Milano con il dramma *Madre*.

3 Parola illeggibile.

Caro sig. Professore

avrà già compreso dal mio telegramma quali ragioni immediate ed assolute mi abbiano spinto a prendere il treno per la Sicilia.

Lei è stato per me come un padre, Lei solo mi ha incoraggiato a fare. Lei solo potrà veramente pensare a me e cercare di collocarmi come meglio potrà. Qui io mi consumo e attese le condizioni speciali di salute in cui mi trovo, l'interno ed incessante rodimento interno mi porterà ad una esterna pazzia. Io confido in Lei.

Ho con me «Erma Bifronte». Me lo lasci se può lasciarmelo.

Vorrebbe parlare a Falbo¹ e ottenermi che mi si pubblicasse nel Messaggero due novelle dialogate al mese o almeno una? Mi perdoni.

Baci per me i bambini, mi saluti la Signora e mi scriva. Mi permetto di abbracciarLa.

Suo

San Secondo

Caltanissetta 24 - 2 - 909

1 Italo Carlo Falbo: entrato al «Messaggero» nel 1902, poi per anni inviato di questo giornale, divenne con il numero del 15/16 ottobre 1909 gerente responsabile, dal gennaio 1910 «reggente la direzione» e dal 1911 direttore. Nel 1909 si occupava probabilmente della pagina letteraria.

Venezia, 12 gennaio 1917

Caro professore, La ringrazio assai assai del suo espresso. [...] insisto sempre perché Lei mi scriva. Ha fatto benissimo a vedere B. al quale io non ho scritto che una lettera che un amico si può permettere verso un amico. Io non potevo approvare un suo tono, che altre volte egli stesso, trovandomi in altre condizioni di spirito, ha disapprovato in altri. Del resto, quando si è amici veri - ed io credo di esserlo con lui - se ci sono cose che fanno male subito si protestano e si mettono in chiaro. Non Le pare? Io non so qual'è la cosa *seria* di cui vorrebbe Lei parlarmi. O forse l'indovino? E se è quella che io indovino, certamente Le dico che i ragionamenti che potrebbero farsi intorno ad essa sarebbero tutti d'indole fantastica: ove Lei sa bene che per un sentimento vero e centrale anche farsi del male praticamente non importa. - Mi vuole dire² una ragione d'indole economica, se è uscita una novella sul G. d. Sic.³ Mi ha scritto una cartolina D'Ambra, in risposta ad una sua ed anche Gerace⁴, che mi dà notizie del Suo articolo su Ponentino⁵. Me lo vuole Lei mandare? E con la preghiera di non dimenticarselo, La prego un'altra volta di mandarmi il mio studio su Lei⁶, che io ho dimenticato di procurarmi a Roma, e che qui un tenente mi chiede con insistenza⁷. Cerchi di mandarmelo insieme con Liolà. - Ho scritto al Com. Beltrami⁸, proponendo «La fuga»⁹, ma ancora

1 Parola illeggibile.

2 Parola di incerta lettura.

3 «Giornale di Sicilia», quotidiano fondato nel 1881 e tuttora esistente a Palermo.

4 Vincenzo Gerace: Cittanova di Calabria, 1876 - Roma 1930; romanziere e poeta. Pubblicò nel 1910 il romanzo *Le Grazie*, e nel 1926 ricevette, su proposta di Pirandello, il premio dell'Accademia d'Italia per la raccolta di poesie *La fontana nella foresta*. È stato ricordato da Lucio D'Ambra nel terzo volume dei suoi ricordi letterari, *Il ritorno a fil d'acqua*. Milano, Corbaccio, 1929, pp. 371 - 376.

5 L. Pirandello, *Il poeta Ludwig Hansteken*, in: «La Tribuna», 7 luglio 1916, ora in: *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960.

6 P. Rosso di San Secondo, *Luigi Pirandello*, in: «Nuova antologia», 1 febbraio 1916, pp. 390-443.

7 Rosso era, durante la guerra, soldato a Venezia.

8 Luca Beltrami, architetto e deputato, uno dei principali azionisti del «Corriere della Sera».

9 Il romanzo *La fuga* uscirà a puntate tra gennaio e febbraio 1917 sulla «Nuova antologia» e verrà pubblicato nello stesso anno da Treves con l'introduzione di Pirandello.

non ho avuto risposta. Come non ho avuto risposta dalla Lettura¹⁰. Se avesse occasione di scrivere a Beltrami, credo sarebbe utilissima una Sua parola¹¹. Il Suo volume quando uscirebbe? Ha avuto più notizie di Formiggini?¹² Sono convinto che in un modo o in un altro la rivista si farà dopo la guerra. Ma finirò per farla io. Ed ho già le mie idee, che non sono soltanto idee. Perché credo che convenga anche disporre di mezzi modesti, ed essere padroni, anziché avere mare e monti e seguire le pazzie del primo che capita.

L'abbraccio affettuosamente SUIO P. Rosso di San Secondo

10 «La Lettura», supplemento del «Corriere della Sera».

11 Pirandello scriverà in data 28 febbraio 1917 una lettera all'amico Ugo Ojetti, direttore del «Corriere della Sera», a favore della pubblicazione de *La fuga*. (La lettera è pubblicata nei *Carteggi inediti*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 207-209.)

12 Angelo Fortunato Formiggini, editore. Vedi nel *Dizionario dei personaggi*.

Firenze, 27 aprile 1918

SUCCESSO MARIONETTE LIETISSIMO ABBRACCIOLA
SANSECONDO²

1 Telegramma indirizzato a: Pirandello, Pietralata 12. bis, Roma.

2 La prima assoluta di *Marionette, che passione!* aveva già avuto luogo il 3 marzo 1918 al «Manzoni» di Milano.

5

15 maggio 1918¹

Caro professore,

in frettissima, e come per memoria. Il 1° numero *Messaggero* vogliamo farlo uscire Domenica. Vado a casa mia [...] m'è proprio della novella.

2°. Prepara assolutamente l'articolo di Margutta per il 2° numero, perché altrimenti mi troverei male.

3°. Veda se c'è qualcuno adatto e capace di fare delle *Lettere torinesi*: procuri in generale collaboratori adatti:

Si preoccupi un po' di questo *Messaggero* in persona.

Ardentissimi saluti alla malata Sua
San Secondo

Torni al più presto

1 Manca l'indicazione del luogo. La lettera è probabilmente stata spedita a Roma.

2 Alcune parole illeggibili.

Torino, 23 maggio 1918¹

CAPITANO MALEVIETTI TELEGRAFO IERI COME SAPERE SE STEFANO GIUNTO CON FOGLIO 21 NON GIUNTO ANCORA RISPOSTA STOP FARO CASO NEGATIVO INDAGINI VATICANO STOP DICHIARAZIONE CROCE ROSSA AMERICANA SIGNIFICA EVIDENTEMENTE STEFANO PARTITO DA PLAN² ASSUMERÒ ANCHE PROPOSITO INFORMAZIONI CHE LE COMUNICHERO SCRUPolosAMENTE STOP NON OCCORREVA SCONGIURO PER INTERESSARMI STEFANO NE CHE LEI TELEGRAFASSE ALTRI QUANTUNQUE SAREBBE STATO PIU CONSONO NOSTRA INTIMITÀ NECESSITA MOMENTO MI DESSE ANCHE PRIMA NOTIZIA³

SANSECONDO

1 Telegramma senza indirizzo.

2 Plan in Boemia, dove Stefano era stato condotto prigioniero dagli austriaci.

3 Si tratta qui, come nella lettera seguente, del tentativo di liberare Stefano Pirandello per mediazione del Vaticano, attraverso uno scambio di prigionieri di guerra nella neutrale Svizzera. Vedi G. Giudice, *Pirandello*, Torino, UTET, 1968, p. 285.

Roma, 24 maggio [1918²]

Caro professore,

saprà di già dal cap. Malevietti che anche questa volta Stefanuccio è mancato. Ora credo sia bene pensare ai casi nostri, in tutti i sensi: e perciò *io Le telegraferò domani che occorre, a causa della Sua famiglia, la Sua immediata presenza a Roma*. Dinanzi a questo telegramma, non c'è nessun giurì d'onore che tenga; il giurì d'onore o altro al massimo, può essere rimandato³.

E rifletta bene, caro professore, che veramente non è tempo da dimenticarsi e che una svista o una disattenzione può causare irreparabili danni. E non stia a dar tanta retta al carissimo Martoglio⁴ che è tanto caro ma assai spagnuolo e svagato.

Non Le starò a ripetere quel che per me significhi il mio ritorno a Roma, oltre quel che significa per Lei, da fare assiduo, freddo, sempre per Stefano.

Non dico più altro. L'abbraccio Suo

San Secondo

Quello che ha fatto Mattei e il Vaticano è veramente eccezionale, degno della più grata riconoscenza: oggi si è lavorato di nuovo assai⁵.

1 Lettera su carta intestata «Società editrice Il Messaggero».

2 L'indicazione dell'anno è stata aggiunta a lapis da Stefano Pirandello.

3 Il senso di questa osservazione non è chiaro.

4 Nino Martoglio, commediografo siciliano. Vedi nel *Dizionario dei personaggi*.

5 Aggiunto in margine dalla stessa mano.

San Secondo

Milano, 19 - maggio '934 - XII²

Caro maestro,

Maestro per tutti; per me come già fu qualcosa di più, così è tornato ad esserlo. Le accludo il mio trimestrale, che mi giunge oggi dalla Società autori, pensando che possa servirLe: esso non ha bisogno di commenti³. Credo in Dio: profondamente. Le ore passate con lei⁴ mi hanno dato, se non la salute ancora maggiore calma. Ora comincio a credere che la mia vita possa riprendere la sua vera direzione: purché lei non mi manchi. E sono certo che non mi mancherà. Posso essere sgarbato, incivile, per spasimo, ma la mia essenza lei la conosce meglio di ogni altro.

Dovetti telefonare due o tre volte prima di potere avere il Suo volume!!

Vidi la signorina Abba, ed anche da questo colloquio ricevetti conforti: sentivo, parlando, come sia davvero una Sua creatura.

Mi saluti i Suoi figli

L'abbraccio Suo

San Secondo

Inge La saluta.

1 Accluso a questa lettera un conto trimestrale della Società italiana degli autori, e un biglietto da visita: *Pietro Rosso Camerata di San Secondo*, sul quale è aggiunto a lapis da un'altra mano (della moglie?) l'indirizzo: Hôtel Belle Vue, Via Boncompagni.

2 Aggiunto al lapis da Stefano Pirandello.

3 Forse il riferimento è al Premio dell'Accademia d'Italia, che Rosso aveva ricevuto nel 1934 su proposta di Pirandello.

4 Inge Redlich, che Rosso aveva conosciuto a Berlino e con la quale si era sposato nel 1934.

Lettere di Rosso di San Secondo a Arturo Onofri

Osservazione preliminare

Si tratta di lettere e cartoline di Rosso al poeta Arturo Onofri (1885-1928), con il quale lo scrittore nisseno ebbe proprio in quegli anni un'intensa collaborazione per la rivista «Lirica», apparsa dal gennaio 1912 al dicembre 1913. Mentre nelle prime lettere si parla molto della collaborazione alla rivista, prendono il sopravvento, nella lettera del 1913, riflessioni che tradiscono una profonda crisi nervosa di Rosso, che disperatamente si rivolge all'amico, ma anche, come si deduce dal contenuto di essa, a Vincenzo Cardarelli, con la preghiera di aiuto. Un altro importante argomento delle lettere è la pubblicazione del suo primo libro, *Ponentino*, per la quale egli sollecita ripetutamente l'aiuto di Onofri.

Alcune delle lettere provengono dai Paesi Bassi. Bisogna allora interrogarsi sul viaggio in Olanda dell'autore nisseno, del quale sappiamo poco, ma che doveva essere di grande importanza per il suo sviluppo artistico e intellettuale. Secondo Luigi Ferrante¹, questo viaggio si sarebbe svolto intorno al 1907, mentre Claude Fache ha ipotizzato che Rosso vi sia stato qualche anno dopo². Alla luce del materiale qui riprodotto, possiamo dire con certezza che Rosso è stato nel paese nordico durante l'anno 1912. Sembra allora probabile che i testi «olandesi» degli anni 1912-1913 (*Una cena in presenza di Jan Steen, Elegie a Maryke, Il poeta Ludwig Hansteken*) siano nati sotto l'influenza di quel soggiorno del 1912.

1 L. Ferrante, *Rosso di San Secondo*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 113ss.

2 C. Fache, *La crisi della personalità nell'opera di Rosso di San Secondo*, Katholieke Universiteit te Leuven, 1972, p. 582.

Nota sul testo

Nessuna delle lettere mi risulta già pubblicata. Il carteggio è conservato alla Biblioteca nazionale di Roma con la segnatura ARCHIVIO ONOFRI A. 7. 107-131, e databile negli anni 1912-1913.

In questa sede, pubblico soltanto le lettere 107- 109 e 115, che hanno un interesse per la comprensione degli ambienti letterari di quegli anni e dei rapporti artistici tra Rosso e gli autori di «Lirica». Ho riprodotto l'impaginazione e la grafia delle lettere per quanto possibile. Le parole messe in corsivo sono sottolineate nell'autografo. Avverto che la lettera 115 risulta, come le successive dello stesso carteggio qui non riprodotte, di difficile lettura, probabilmente a causa dell'enorme agitazione dell'autore in preda a una crisi nervosa, i cui particolari si desumono dalle lettere qui non riprodotte.

107¹

Congratulazioni per Lyrica che giunge fino in Olanda. Vuoi mandarmela sempre?

San Secondo

Oegstgeest

(Leiden)

108²

Carissimo Onofri,

sto per terminare un volume, che pubblicherò nell'inverno appena tornato in Italia. Intanto potrei mandarti un testo che mi parrebbe indicato per «Lirica»: un viaggio in slitta ed un banchetto ad Amsterdam³. Se credi scrivimi e te lo manderò.

Affettuosi saluti a te ed agli amici.

Tuo

Rosso di San Secondo

Oegstgeest (Leiden)

109⁴

8 agosto

Carissimo Onofri,

Ho avuto sempre una speciale simpatia per tutti voi. Ti manderei il manoscritto subito se non dovessi copiarlo il che è noiosissimo. Ma ti raggiungerò presto a Castelgandolfo.

1 Cartolina illustrata senza data, «Oegstgeest, Wilhelminapark», indirizzata: Al poeta Arturo Onofri, Caffè Aragno, Roma. Il timbro postale è: 9. 2. 12.

2 Lettera s. d. Sulla busta l'indirizzo: Arturo Onofri, Via Santa Chiara 61, Roma (Italia), e il timbro postale del 5 agosto 1912.

3 Si tratta del racconto *Una cena in presenza di Jan Steen*, pubblicato nei fascicoli X-XII di «Lirica».

4 Cartolina postale s. d., con timbro postale: Oegstgeest, 30. 8. 1912, e l'indirizzo: Aan Arturo Onofri, Castel Gandolfo, Roma, (Italia).

San Mamete, 11 luglio 1913

Carissimo Arturo

Non mi sento affatto bene: è tornata un po' di febbre e sono molto molto malinconico. Non so perché. Fino a qualche giorno addietro v'era pioggia e il cielo grigio, adesso splende un bel sole e il lago è di smeraldo: perché allora continuo a essere triste? Non voglio essere scortese e ripeterti quello che l'altra volta ti ho detto: ma certo io non so dove vado. In tutti i casi vorrei essere a Roma in mezzo alla mia famiglia, alla famiglia che finalmente, grazie a Dio, ho trovato nel mondo². Per tutto questo e non, come dici tu, per impulsi interni, ti chiedo di scrivermi qualche volta, anche di nulla: quando ti senti troppo annoiato e non hai nulla da fare, hai fumato, hai camminato, hai preso la ciliegia, allora dimmi tutto quello che ti passa pel capo e anche quello che non ti passa. Adesso poi avrai anche da dirmi qualche cosa. È venuto Cardarelli; lo so; sarà venuto Cecchi a trovarti a Castelgandolfo e poi la principessa Barberini si sarà invitata qualche altra volta. La tua serva avrà avuto deliri d'ilarità e qualche grotta si sarà sgravata. Basta, il mio spirito è molto noioso. Ho cominciato l'ultima elegia e credo che venga bene ma è una gran fatica³. A proposito. Sono stato da Nalato⁴ un momento prima di partire: mi è sembrato un uomo che cascasse dalle nuvole. Per questione del mio libro: poi s'è un po' ricordato; ma ha mostrato di non conoscermi affatto: allora per conoscermi mi ha chiesto i manoscritti delle elegie. Perché lui naturalmente deve formarsi un concetto del mio ingegno. Io gli ho detto delle facilitazioni che gli fornisco nella vendita, che potrei garantirti un certo numero di copie. - Bene, bene, risponderò. Gli ho mandati gli occhi di quella nostra amica⁵ ma ancora non risponde e chi sa quanto mi farà aspettare la risposta. Ora io ti prego *vivissimamente*, di farmi un vero, grande regalo. Di scrivere a Nalato, di dirgli, d'assicurargli che le elegie sono state un po' giudicate, e che se non è un pretesto, mi risponda e anche diretto. Tu sai, mio caro Arturo, che io ho vero bisogno. Bisogno di pubblicare questo libro che sarà veramente il mio primo libro: ora se il Nalato non lo pubblica penserò

1 Lettera s. d., indirizzata a Castel Gandolfo, timbro postale del 12. 7. 13.

2 Rosso non si riferisce alla propria famiglia, ma al circolo di amici letterati e in particolar modo al gruppo di «Lirica».

3 La raccolta di novelle *Elegie a Maryke*, edita nel 1914 da Sampaolesi.

4 Ugo Nalato, sin dal dicembre 1912 editore di «Lirica».

5 La novella *Gli occhi della signora Liesbeth*.

presto ad altri: tu sai pure che mi son trattenuto dal dare alla Nuova A. Gli occhi di Liesbeth⁶. Qualcosa per Lirica e per Nalato, per fondare la *nuova famiglia*⁷. Ora se Nalato non decide, che cosa faccio io? Io ti prego vivamente. Non è una cosa volgare, non la chiederei altrimenti: ti prego d'interessartene come se se si trattasse d'una cosa del tuo cuore. Grazie. - E il Baldini? Sì, caro, caro, caro: siamo stati fino a tardi una sera e sono andato a casa con tanta dolcezza dentro di me che non posso dirti. Però non gli perdonerò mai quell'appuntamento che fui fatto andare a [...] per aria. Io spero che voi due mi abbiate già perdonato il mio imbecillimento di quel pomeriggio. Mandami «Sera», mandami l'articolo degli insetti e non te ne dimenticare, o torna di Castelgandolfo. Inoltre il Papa [...] si può andare lo stesso ogni volta. M'interesserà cosa dirvi di F. De Roberto. A proposito e il tuo volume di versi?

L'altro giorno sono stato a Lugano prima che mi tornasse la febbre, e ho mandato anche una cartolina. Tanto gentile Lugano. Se vedessi quante [...]: veramente wagneriane. Già da qualche tempo io non vedo che wagnerianamente: specie dopo quelle [...] con te nei monti cinninii e quell'innevicamento di prima della [...].

Ti bacio e ti abbraccio

Tuo San Secondo

Se vedi Cardarelli, salutamelo: ma figurati quello lì suona sovrano fino alla punta dei capelli. Prepara qualche cosa per Lirica o no? È interessante e superbo.

6 Alla fine, *Gli occhi della signora Liesbeth* verrà pubblicato proprio sulla «Nuova antologia» del febbraio 1914.

7 Come si vede, Rosso vuole includere nella «famiglia» anche l'editore della rivista. I concetti qui espressi ricordano fortemente quelli che si riscontrano nel romanzo *Incontri di uomini e di angeli*.

8 I puntini di sospensione indicano, qui e nel resto del brano, le parole illeggibili.

Dizionario dei personaggi menzionati

Tra gli autori, giornalisti e critici che vengono menzionati in questa ricerca, molti sono oggi dimenticati. Mettere i loro dati anagrafici e il loro ruolo nel mondo letterario dell'epoca nelle note avrebbe appesantito il testo in modo da renderne la lettura poco agevole. Abbiamo perciò ritenuto utile creare questo indice dei personaggi. Va da sé che non appaiono in questo elenco autori comunemente noti come Thomas Mann, Gabriele D'Annunzio o Luigi Pirandello.

Per quanto riguarda i cognomi e gli pseudonimi, abbiamo scelto di mettere con il loro pseudonimo gli autori che sono conosciuti con esso, mettendo tra parentesi il vero nome e cognome. Per coloro che si servivano di molti pseudonimi (come ad esempio Ugo Ojetti), abbiamo invece rinunciato a menzionarli tutti in questa sede, indicandoli nelle note del testo dove occorresse.

Vengono ricordati, oltre ai dati anagrafici, le principali collaborazioni giornalistiche (senza la pretesa di essere esaustivo), l'appartenenza ai vari cenacoli e caffè letterari e le opere letterarie che appaiono nel testo, nonché alcune informazioni di interesse generale sulla persona. In alcuni casi, le indicazioni sono incomplete. Si tratta di informazioni che non figurano in nessun dizionario o repertorio che abbiamo potuto consultare.

Sibilla Aleramo (pseudonimo di Rina Faccio): Alessandria 1876 - Roma 1960; scrittrice. Esordì ancora giovane, dopo un matrimonio infelice, come direttrice di un giornale femminile. La relazione affettiva e intellettuale con Giovanni Cena la spinse a impegnarsi attivamente nelle politica. In seguito al successo del romanzo autobiografico *Una donna*, nel 1906, divenne una delle più importanti scrittrici femministe d'Italia. Firmò, nel 1925, il manifesto degli intellettuali antifascisti; dopo la guerra, aderì al PCI.

Corrado Alvaro: San Luca (Calabria) 1895 - Roma 1956; scrittore e giornalista. Collaboratore del *Corriere della Sera*, sin dal 1919, e del *Mondo* dal 1924 al 1926. Costretto dal fascismo ad abbandonare il giornalismo, partì per Berlino. Dopo la caduta del fascismo ritornò al giornalismo in Italia, e fondò con Bigiaretti e Jovine il Sindacato degli scrittori. Ricevette nel 1950 il Premio Strega per *Un treno nel Sud*.

Diego Angeli: Firenze 1869 - Roma 1937; (pseudonimi Dieli, Dicalus); letterato dai gusti dannunziani, collaboratore a *Il Marzocco*, *Capitan*

Fracassa e Il Giornale d'Italia. Scrisse numerosi libri sulla storia di Roma, tra i quali le *Cronache del Caffè Greco* (1930).

Antonio Aniante (pseud. di Antonio Rapisarda): Catania 1900 - Latte (prov. di Imperia) 1983; scrittore catanese, stabilitosi in Francia dopo il 1929.

Luigi Antonelli: Castilerti (Teramo) 1882 - Pescara 1942; drammaturgo e giornalista. Sin dal 1931 critico teatrale del *Giornale d'Italia*. La prima del suo capolavoro *Il maestro* (1933) fu messa in scena dalla compagnia Pirandello-Abba.

Alberto Arbasino: Voghera 1930 -.....; giornalista e scrittore. Tra i fondatori del «Gruppo 63». Autore di numerosi romanzi e poesie. Nella legislatura 1983-1987 deputato.

Cletto Arrighi (pseudonimo di Carlo Righetti): Milano 1830 - 1906; romanziere e poeta. Dal suo romanzo *La scapigliatura e il 6 febbraio* prese il nome la corrente letteraria degli Scapigliati.

Maria Luisa Astaldi: Tricesimo (UD) 1900 - Roma 1982; critica letteraria e scrittrice. Dopo una prima laurea in legge, l'appassionata lettrice di letteratura inglese divenne insegnante di questa lingua e, nel 1956, docente alla Sapienza. Numerosi i suoi scritti di letteratura inglese. Durante l'occupazione tedesca, si era rifugiata a Cortina d'Ampezzo, dove teneva un illustre salotto letterario che poi continuò ad animare a Roma. Nel 1947 fondò la rivista *Ulisse*, e nel 1949 il premio letterario Cortina-Ulisse.

Baldassarre Avanzini: La Spezia 1840 - Brianzola (Como) 1905; celebre giornalista. Iniziò la sua carriera giornalistica nel 1865 con la *Gazzetta d'Italia*, poi divenne direttore - dal 1871 al 1891 - del *Fanfulla*. Dimessosi per motivi politici, creò un nuovo giornale, *Il Torneo*, che non ebbe successo.

Antonio Baldini: Roma 1889 - 1962; scrittore. Di famiglia aristocratica, fu tra gli autori di *Lirica* e poi della *Ronda*. Collaborò all'*Idea nazionale*, all'*Illustrazione italiana* e alla *Tribuna*, poi dal 1924 al *Corriere della Sera*. Direttore della *Nuova antologia* dal 1931, accademico d'Italia nel 1939.

Raffaello Barbiera: Venezia 1851 - Milano 1934; letterato e giornalista. Redattore del *Corriere della Sera*, poi dell'*Illustrazione italiana*. Autore di numerosi volumi di storia milanese.

Anton Giulio Barrili: Savona 1836 - 1908; giornalista e scrittore. Tra i fondatori del *Caffaro* di Genova; autore di romanzi storici e di avventure, tra cui *Diamente nero*, ambientato nella sfera politico-mondana di Roma.

Hans Barth: giornalista tedesco dell'inizio del secolo. Corrispondente a Roma del *Berliner Tagblatt*, autore di un famoso libro sulle osterie italiane.

Amerigo Bartoli: Terni 1900 - 1971; pittore. Frequentava negli anni '20 e '30 i letterati del Caffè Aragno, epoca a cui risale il suo famoso quadro *Amici al caffè*, oggi conservato nella Galleria d'arte moderna a Roma. Illustratore di molti testi letterari. Dopo la guerra, contribuì con disegni umoristici al *Mondo* di Pannunzio.

Giacomo Barzellotti: Firenze 1844 - Piancastagnaio (Siena) 1917; filosofo. Autore di numerosi saggi filosofico-religiosi e storici.

Giorgio Bassani: Bologna 1916 - ...; scrittore. Dopo la guerra, è stato redattore di *Botteghe oscure* e di *Paragone*, ha anche collaborato al *Mondo* e alla *Fiera letteraria*.

Goffredo Bellonci: Bologna 1882 - Lido di Carmaiore 1964. Letterato e giornalista, scrisse tra l'altro per *Il Giornale d'Italia* e *Il Messaggero*, faceva parte del cenacolo della Terza saletta.

Maria Bellonci Villavecchia: Roma 1902 - 1986; scrittrice, moglie del precedente; diede vita, nel 1947, al «Premio Strega degli amici della domenica», cioè dei frequentatori del suo salotto.

Alberto Bergamini: San Giovanni in Persiceto (BO) 1877 - Roma 1962; giornalista e uomo politico. Nel 1898 divenne redattore del *Corriere della Sera*, e dal 1901 al 1923 fu direttore del *Giornale d'Italia*, dove introdusse l'innovazione della Terza pagina. Dopo la parentesi fascista riprese la direzione del suo giornale.

Luigi Bertelli: Firenze 1860 - 1920; giornalista e scrittore. Collaborazioni al *Capitan Fracassa*, al *Don Chiosciotte*, e al *Don Chiosciotte di Roma*. Dal 1906 al 1911 diresse sotto lo pseudonimo «Vamba» il *Giornalino della Domenica*, popolare settimanale per bambini.

Ranuccio Bianchi Bandinelli: Siena 1900 - Roma 1975; critico d'arte, docente universitario di archeologia.

Achille Bizzoni: Pavia 1841 - Milano 1903; uomo politico, scrittore. Sin da giovane assunse atteggiamenti radicali, fondò nel 1867, insieme con Felice Cavallotti, il *Gazzettino rosa*, foglio radical-democratico. Tra le sue opere letterarie più note, i romanzi *Re Quan Quan e la sua corte* e *L'Onorevole*, pieni di aspra satira sul parlamentarismo italiano.

Emilio Bodrero: Roma 1874 - 1949; letterato e scienziato, tra l'altro collaboratore delle *Rassegna contemporanea* e delle *Cronache letterarie*; tra i fondatori della rivista *Il Carroccio*, salettista.

Romualdo Bonfadini: Albosaggia, Sondrio 1831 - Milano 1899; segretario generale del Ministero della Pubblica Istruzione, articolista e conferenziere, sin dal 1868 direttore della parte letteraria della rivista *Il Politecnico*. Come uomo politico, legò il suo nome a una discussa inchiesta sulla Sicilia. Autore di vari scritti fra cui *Milano ne' suoi momenti storici* e *Mezzo secolo di patriottismo*, Milano, 1886. Pubblicava sulle riviste seguenti: *Illustrazione italiana*, *Corriere della Sera*, *Fanfulla della domenica*, *Nuova antologia*. Nominato senatore nel 1896.

Mario Bonfantini: Novara 1904 - Torino 1978; scrittore e giornalista. Collaboratore del *Corriere della Sera* e della *Gazzetta del Popolo*.

Ruggiero Bonghi: Napoli 1826 - Torre del Greco 1895; letterato, docente universitario e uomo politico. Deputato dal 1860 fino alla morte, ministro della Pubblica Istruzione dal 1874 al 1876. Autore di numerosi libri di critica letteraria e di contributi sulla questione della lingua; di particolare rilievo il suo saggio del 1855 *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*.

Massimo Bontempelli: Como 1878 - Roma 1960; scrittore. Dopo gli esordi presso le riviste *Il Marzocco* e *Cronache letterarie*, divenne noto come fondatore della rivista '900. Nominato nel 1928 segretario del Sindacato Fascista Autori ed Editori, divenne nel 1929 direttore dell'*Italia letteraria* e un anno dopo Accademico d'Italia. Durante gli anni '30, assunse posizioni sempre più critiche nei confronti del regime, e fu confinato nel 1938. Dopo la guerra, ricevette nel 1953 il Premio Strega per il romanzo *L'amante infedele*. L'elezione a senatore nelle liste del PCI fu annullata a causa del suo passato fascista.

Luigi Bottazzi: Napoli 1877 - Roma 1960; giornalista. Collaboratore tra l'altro della *Nuova antologia* e dell'*Avanti*, dal 1912 al 1937 responsabile della rubrica *Lettere romane sul Corriere della Sera*.

Edoardo Boutet: Napoli 1856 - Roma 1915; giornalista e critico teatrale. Esordì nel 1885 con la collaborazione al *Nabab* e al *Capitan Fracassa*. Altre collaborazioni: *Don Chiosciotte*, *Travaso delle Idee*, *Tribuna Illustrata*. Fondò nel 1899 le *Cronache teatrali*. Frequentatore del Caffè Bussi.

Anton Giulio Bragaglia: Frosinone 1890 - Roma 1960; regista. Aderì fra i primi al movimento futurista e rimase per tutta la sua vita un

innovatore. Fondatore di riviste (*Cronache d'attualità*, *La ruota*), promosse nel 1921 la creazione del Teatro degli Indipendenti.

Gustavo Brigante Colonna, conte: Fano 1878 - Roma 1957; giornalista. Redattore della *Vita*, del *Travaso* quotidiano e del *Travaso delle idee* settimanale, nonché del *Giornale d'Italia*. Salettista.

Achille Campanile: Roma 1900 - Lariano (Velletri) 1977; giornalista e scrittore. Redattore della *Tribuna*, fu scoperto da Silvio D'Amico come critico e divenne uno dei giornalisti letterari più in vista; autore di drammi e romanzi, vinse due volte il Premio Viareggio.

Vincenzo Cardarelli (pseud. di Nazareno Caldarelli): Tarquinia 1887 - Roma 1959; scrittore. All'inizio del secolo collaboratore del *Marzocco*, de *La Voce*, di *Lirica* e di altre riviste. Fondò nel 1919, con Cecchi e altri, *La Ronda*. Nel 1948 ottenne il Premio Strega.

Carlo Cassola: Roma 1917 - Montecarlo (Lucca) 1987; scrittore. Pubblicò ancora giovane in riviste come *Letteratura* o *Il Meridiano di Roma*, e si impose nel dopoguerra con *Il taglio del bosco*, pubblicato nel '49 su *Paragone*. Collaboratore, tra l'altro, del *Mondo* e del *Corriere della Sera*. Nel 1960 vinse il Premio Strega con *La ragazza di Bube*.

Emilio Cecchi: Firenze 1884 - Roma 1966; scrittore e giornalista. Collaboratore di molte riviste del primo ventennio del secolo; tra i fondatori della *Ronda*. Nel 1932 nominato direttore della casa cinematografica CINES. Accademico d'Italia nel 1940.

Giovanni Cena: Montanaro (TO) 1870 - Roma 1917; poeta e giornalista letterario. Allievo di Arturo Graf, divenne nel 1901 direttore della *Nuova Antologia* e uno dei personaggi più influenti della vita letteraria italiana.

Giovanni Alfredo Cesareo: Messina 1860 - Palermo 1937; letterato e giornalista; dal 1883 al 1885 redattore dei titoli sommarughiani *Nabab* e *Cronaca bizantina*, nonché del *Fanfulla della Domenica*; amico di Pirandello.

Giuseppe Chiarini: Arezzo 1833 - Roma 1908; giornalista e letterato. Amico di Carducci, direttore della *Rivista italiana*, collaboratore del *Fanfulla della domenica*.

Guelfo Civinini: Livorno 1873 -1954; giornalista e scrittore, collaboratore del *Travaso delle Idee*, del *Giornale d'Italia*, della *Tribuna* e del *Corriere della Sera*. Salettista.

Furio Colombo: Châtillon (Aosta) 1931 - ...; giornalista e scrittore, attualmente deputato del PDS. Autore di molti saggi di politica e di studi

internazionali, ha insegnato alla Columbia University. Uno dei più importanti editorialisti della stampa italiana.

Sergio Corazzini: Roma 1886 - 1907; poeta crepuscolare. Morto tifico dopo una breve vita, in cui era stato il vero animatore del cenacolo crepuscolare del Caffè Sartoris, e uno dei principali autori del movimento crepuscolare.

Enrico Corradini: Samminiatello di Montelupo (Firenze) 1865 - Roma 1931; letterato, giornalista e propagandista. Nel 1897 tra i fondatori del *Marzocco*, nel 1903 fonda il *Regno*, nel 1911 è tra i fondatori de *L'idea nazionale*. Una delle figure più importanti del movimento nazionalista, ebbe notevole influenza negli eventi che prepararono la marcia su Roma. Nominato senatore nel 1923.

Lucio D'Ambra (pseud. di Renato Manganello): Roma 1880 - 1939; scrittore. Autore di opere teatrali e di numerosi romanzi di maniera dannunziana. Pubblicò nel 1928/29 i tre volumi dei suoi ricordi letterari, *Trent'anni di vita letteraria*. Nel 1937, nominato Accademico d'Italia.

Silvio D'Amico: Roma 1887 - 1955; critico teatrale. Iniziò l'attività critica nel 1914 su *L'idea nazionale*, poi scrisse su *Il Giornale d'Italia*, *La Nuova Antologia* e *Il tempo*. Creò nel 1935 l'Accademia nazionale d'arte drammatica.

Guido Da Verona: (pseud. di Guido Verona): Saliceto Panaro (Modena) 1881 - Milano 1939; scrittore d'appendice. Autore di romanzi a grossa tiratura, come *La donna che inventò l'amore*, *Mimi bluette fiore del mio giardino*, *Mata Hari*. Vittima delle persecuzioni razziali, si suicidò nel 1939.

Edmondo De Amicis: Imperia 1846 - Bordighera 1908; scrittore e giornalista. Dopo una formazione militare in Piemonte, partecipò alla terza guerra di liberazione. Nel 1870 lasciò l'esercito per dedicarsi al giornalismo e alla scrittura di romanzi a grandissimo successo, tra cui il più noto è *Cuore*.

Adolfo De Bosis: Ancona 1863 - 1924; letterato e scienziato. Tra i soci del cenacolo «In Arte libertas»; fondatore della rivista *Il Convito*.

Sandro De Feo: Modugno (Bari) 1905 - Roma 1968; scrittore e giornalista. Esordì come redattore del giornale palermitano *L'Ora*, poi passò al *Messaggero*. Dopo la guerra creò con Pannunzio la rivista *Risorgimento liberale*, ed era collaboratore di molti giornali e riviste.

Giulio De Frenzis: vedi Giovanni Federzoni.

Angelo De Gubernatis: Torino 1840 - Roma 1913; letterato. Professore di letteratura italiana a Roma tra il 1890 e il 1908; Fondatore e direttore di molte riviste letterarie e scientifiche, autore del *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* (1879).

Carlo Del Balzo: San Martino Valle Caudina (Avellino) 1853 - 1911; scrittore verista, deputato. La sua grande opera è un ciclo naturalistico di romanzi intitolato *I devianti*.

Francesco De Renzis: Capua 1836 - Auteuil (Francia) 1900; diplomatico, letterato. Collaboratore della *Nuova antologia*, della *Cronaca bizantina* e del *Fanfulla*. Tra i protagonisti del cenacolo letterario «Lega dell'ortografia», che si riuniva nel Caffè di Roma.

Rocco De Zerbi: Reggio di Calabria 1843 - Roma 1894; giornalista e uomo politico. Garibaldino, fu eletto deputato per la destra nel 1874. Coinvolto nello scandalo della Banca romana, morì in circostanza allora non chiarite (ma probabilmente si trattava di suicidio).

Cornelio Di Marzio: Pagliara dei Marsi (Rieti) 1896 - Roccacerro 1944; giornalista fascista. Redattore del *Messaggero*, collaborava a quasi tutti i giornali dell'epoca. Importante personaggio dell'organizzazione culturale fascista.

Giovanni Faldella: Saluggia (VE) 1846 - 1928; romanziera e uomo politico; deputato dal 1881 al 1896; collaboratore del *Fanfulla* e della *Tribuna*; scrisse tra l'altro un ciclo di romanzi parlamentari intitolato *Salita a Montecitorio*.

Enrico Falqui: Frattamaggiore 1901 - Roma 1974. Importante critico letterario, collaboratore della *Fiera letteraria*, de *Il Tempo*, dell'*Italia letteraria*; autore di antologie, libri e articoli di critica. La sua biblioteca si trova oggi nella Biblioteca nazionale di Roma.

Francesco Fattorello: Pordenone 1902 - Udine 1985; giornalista. Autore di numerosi libri sul giornalismo, fondatore, nel 1939, della rivista *Il giornalismo*, e nel 1947, dell'Istituto italiano di pubblicità.

Giovanni Federzoni (noto anche sotto lo pseudonimo **Giulio De Frenzis**): Bologna 1878 - Roma 1967; letterato e uomo politico. Faceva parte del cenacolo della Terza saletta e quindi, nel 1910, fu tra i fondatori del movimento nazionalista. Occupava molte importanti cariche sotto il regime fascista. Condannato all'ergastolo nel 1945, amnistiato nel 1947.

Giustino L. Ferri: Picinisco 1857 - Roma 1944; scrittore. Studiò a Napoli, poi iniziò la collaborazione alla *Cronaca Bizantina*. Romanziere,

giornalista letterario e critico; faceva parte del cenacolo pirandelliano nel caffè Bussi.

Maria Luisa Fiumi: Orvieto 1889 - ?; scrittrice.

Ennio Flaiano: Pescara 1910 - Roma 1975; scrittore. Redattore del *Mondo*, di *Oggi* e dell'*Europeo*; autore di sceneggiature per molti film. Nel 1947 ottenne il primo Premio Strega per *Tempo di uccidere*.

Ugo Fleres (pseud. di Vincenzo Fleres): Messina 1857 - Roma 1939; giornalista e letterato; collaboratore al *Capitan Fracassa* e alla *Cronaca bizantina*, diventò nel 1908 direttore della Galleria d'arte moderna a Roma. Frequentatore del Caffè Bussi.

Angelo Fortunato Formiggini: Modena 1878 - 1938; editore e autore di poesie vernacolari e di testi satirici. La sua fu tra le case editrici più moderne del primo '900, ed ebbe molto successo con collane a basso prezzo come «I classici del ridere» o «Profili». Perseguitato dalle leggi razziali, si suicidò.

Araldo Fraccaroli: Verona 1888 - Milano 1956; giornalista del *Corriere della Sera* e scrittore. Scrisse *Tommaso Largaspuogna uomo pubblico*, un'aspra satira sul mondo politico.

Umberto Fracchia: Lucca 1889 - Roma 1930; scrittore e giornalista letterario. Fu tra i fondatori della rivista *Lirica*, poi collaboratore dell'*Idea nazionale* e del *Secolo*. Dal 1925 al 1927 direttore della *Fiera letteraria*.

Arnaldo Frateili: Piediluca (TE) 1888 - Roma 1965; scrittore e giornalista. Redattore della Terza pagina dell'*Idea nazionale*, del *Messaggero della domenica* e della *Tribuna*; importante personaggio della vita letteraria romana dagli anni '30 al dopoguerra.

Gandolin (pseud. di Luigi Arnaldo Vassallo): Sanremo 1852 - Genova 1906. Scrittore umorista. Esordì su *Il Caffaro* di Genova con poesie e prose. Divenne nel 1878 direttore del *Messaggero* di Roma, collaborava ai giornali satirici *Capitan Fracasa*, *Don Chisciotte* e *Il Pupazzetto*.

Giuseppe Giacosa Colletterto (TO, oggi C. Giacosa) 1847 - 1906; scrittore. Dopo studi e primi successi letterari a Torino, nel 1888 si trasferì a Milano, dove assunse incarichi universitari e scolastici. Dal 1895 direttore della Società degli Autori, e dal 1900 della rivista *La Lettura*. Autore di molti libretti d'opera.

Eugenio Giovannetti: Ancona 1883 - Roma 1951; giornalista e scrittore. Autore di saggi letterari e artistici, notevole critico letterario.

Domenico Gnoli (Roma 1838 - 1915). Poeta e critico, fondò nel 1897 la *Rivista d'Italia*. Pubblicò sotto lo pseudonimo Giulio Orsini.

Tommaso Gnoli: Roma 1875 - 1956; figlio del precedente, letterato del cenacolo di Pirandello.

Arturo Graf: Atene 1848 - Torino 1913; poeta e docente universitario. Collaboratore della *Nuova antologia*. Amico e maestro tra l'altro di Giovanni Cena.

Agesilao Greco: letterato e spadaccino catanese, poi trasferitosi a Roma.

Luigi Gualdo: Milano 1844¹ - Parigi 1898; scrittore. Di agiata famiglia, visse tra Parigi e Milano, frequentando in ambedue le città i principali salotti. Scrisse romanzi in italiano e in francese. Il suo principale romanzo in italiano è *Decadenza*, che narra gli ambienti mondani e parlamentari di Roma e dei grandi casinò di Monte Carlo e Aix-les-Bains.

Teresita Guazzaroni: scrittrice romana dell'inizio del secolo².

Francesco Guglielmino: letterato e professore di greco al liceo di Catania. In questa veste, fu tra i maestri di Vitaliano Brancati.

Alberto Lattuada: Milano 1914 - ...; regista di cinema. Autore di decine di sceneggiature cinematografiche, tra cui molte ispirate a testi letterari.

Luigi Lodi: Crevalcore (BO) 1857 - Roma 1933. Giornalista e letterato; direttore di numerose riviste, autore di opere di carattere storico, letterario e giornalistico.

Leo Longanesi: Bagnacavallo (Ravenna) 1905 - Milano 1957; scrittore e giornalista. Esordì con collaborazioni a giornali letterari degli anni '20, divenne poi noto con la creazione del giornale *Omnibus*, nel 1937, soppressa dal regime due anni dopo. Nel 1946, fondò la casa editrice che porta il suo nome, e nel 1950, la rivista *Il borghese*.

Sabatino Lopez: Livorno 1861 - Milano 1951; commediografo. Dal 1911 direttore della Società degli autori, fu tra i più importanti personaggi della vita teatrale italiana del primo '900.

Mino Maccari: Siena 1898 - Roma 1989; pittore e letterato. Collaborava con disegni satirici a *Il Mondo*.

1 Data di nascita incerta e discussa. Carlo Bo, nella sua introduzione ai *Romanzi e novelle* del Gualdo (Firenze, Sansoni, 1959, p. XXXI) sostiene come data di nascita il 1847.

2 Le poche informazioni disponibili su questa scrittrice si trovano in Carlo Villani, *Stelle femminili. Indice storico-biografico delle scrittrici*, Napoli, 1913, pp. 337-338.

Pasquale Stanislao Mancini: Castel Baronia (Puglia) 1817 - Roma 1888; uomo politico e letterato. Ministro della Pubblica Istruzione. Teneva, durante la stagione di Roma bizantina, uno dei più importanti salotti della capitale.

Giuseppe Mantica: Reggio di Calabria 1865 - Roma 1907; scrittore. Docente al Magistero femminile di Roma, faceva parte del cenacolo di Pirandello e Fleres. Dal 1893 segretario, poi capo di gabinetto del ministro Baccelli, divenne deputato nel 1900.

Tito Marrone (Sebastiano Amedeo Marrone): Trapani 1882 - Roma 1967; poeta crepuscolare. Faceva parte del cenacolo crepuscolare del Caffè Sartoris.

Fausto Maria Martini: Roma 1886 - 1930; poeta crepuscolare, critico, drammaturgo. Dopo gli esordi crepuscolari, divenne un importante autore di teatro. Collaboratore, tra l'altro, della *Tribuna*, e del *Giornale d'Italia*.

Ferdinando Martini: Firenze 1841- 1928; importante giornalista, tra l'altro fondatore e direttore del *Fanfulla della Domenica*, nonché autore di numerosi libri di ricordi sulla sfera letteraria ottocentesca.

Nino Martoglio: Belpasso (Catania) 1870 - Catania 1921; scrittore dialettale siciliano. Fondò con Pirandello e Rosso di San Secondo - di cui allestì alcuni dei primi lavori drammatici - il Teatro Mediterraneo. Autore di molti testi teatrali, nonché regista di alcuni film cinematografici. Nel 1910/11 direttore del Teatro Minimo di Roma, e in quel tempo frequentatore del cenacolo pirandelliano nel Caffè Bussi.

Piero Misciatelli: letterato, studioso di Dante dell'inizio del secolo¹.

Indro Montanelli: Fucecchio (FI) 1909 -; giornalista. Dal 1938 ha intrapreso una brillante carriera giornalistica, che l'ha visto, tra l'altro, collaboratore del *Corriere della Sera* e del *Contemporaneo*, e direttore del *Giornale*. La sua produzione comprende anche opere narrative e saggistiche.

Vincenzo Morello (Rastignac): Bagnara Calabria 1860 - Roma 1933; giornalista e scrittore. Collaboratore del *Don Chisciotte*, del *Capitan Fracassa* e della *Tribuna*, direttore de *L'Ora* di Palermo e del *Secolo* di Milano. Nel 1910 divenne direttore delle *Cronache letterarie*. Aderito al fascismo, divenne presidente della SIAE. Eletto senatore nel 1923. Autore di drammi e di saggi critici.

1 Informazioni contenute nel dizionario dei letterati di Rovito.

Gian Gaspare Napolitano: Palermo 1907 - Roma 1965; scrittore e giornalista. Autore di numerosi romanzi di viaggio, collaboratore del *Popolo*, del *Messaggero* e dell'*Europeo*.

Emanuele Navarro della Miraglia: Sambuca di Sicilia 1838 - 1919; scrittore. Garibaldino nella gioventù, si trasferì a Parigi dopo il 1860. Dopo il 1870 tornò in Italia, fu tra i redattori del *Fanfulla della Domenica*. Infine insegnò letteratura francese al Magistero femminile di Roma.

Ada Negri: Lodi 1870 - Milano 1945; scrittrice. Dopo la separazione dal marito, iniziò a pubblicare soprattutto poesie. Accademica d'Italia nel 1940.

Dario Niccodemi: Livorno 1874 - Roma 1934; drammaturgo. Dopo inizi a Parigi, raggiunse dopo la prima guerra mondiale una certa fama in Italia con drammi sentimentali d'atmosfera borghese come *La maestrina* (1918).

Adone Nosari: 1875 - 1927; scrittore e giornalista. Esordì come giornalista al *Capitan Fracassa*. Autore, tra l'altro, di un volume di ricordi sulla Terza saletta del Caffè Aragno.

Ugo Ojetti: 1871-1946, giornalista e scrittore; amico di Luigi Pirandello. Padre di numerose innovazioni nel giornalismo letterario, tra cui l'intervista (*Alla scoperta dei letterati*, 1895). Per molti anni responsabile della Terza pagina del *Corriere della Sera*. Autore di numerosi romanzi.

Domenico Oliva: Torino 1860 - Genova 1917; direttore del *Corriere della Sera* dal 1898 al 1900; curava la cronaca teatrale del *Giornale d'Italia* dal 1901 al 1913. Uno dei più importanti giornalisti letterari del primo '900.

Arturo Onofri: Roma 1885 - 1928; poeta. Nel 1912 fondò la rivista *Lirica*, fu collaboratore della *Voce* di De Robertis e della *Nuova antologia*.

Enrico Onofrio: Palermo 1858 - Erice 1889; scrittore e giornalista. Dopo esordi giornalistici con Angelo Sommaruga (fu direttore della *Farfalla* a Milano) e una campagna garibaldina in Grecia (nel 1878) divenne insegnante universitario e scrittore.

Paolo Orano: Roma 1875 - Padula (Salerno) 1945; deputato, scrittore e giornalista, redattore dell'*Avanti* nel 1903, fu eletto deputato nel 1919. Diventato fascista, diresse negli 1924-25 l'edizione romana del *Popolo d'Italia*. Frequentava all'inizio del secolo il cenacolo di Pirandello e Fleres.

Adolfo Orvieto: Marignolle (Firenze) 1871 - Firenze 1952; giornalista. Fondò, insieme al fratello Angiolo, la rivista *Il Marzocco*, che diresse dal 1901 al 1932.

Mario Pannunzio: Lucca 1910 - Roma 1968; giornalista e editore. Redattore di *Omnibus* e di altri giornali negli anni '30, fondò, nel 1949, il settimanale *Il Mondo*.

Alfredo Panzini: Senigallia (Ancona) 1863 - Roma 1939; scrittore. Professore di liceo, fu uno dei più importanti romanzieri e letterati del primo '900. Collaboratore, tra l'altro, del *Corriere della Sera*, della *Nuova antologia*, del *Messaggero della domenica*.

Cesare Pascarella: Roma 1858 - 1940; poeta dialettale romano. Ancora giovane si inserì nel giro degli autori della *Cronaca bizantina*, e fu tra i collaboratori di tutti i grandi giornali dell'impero sommarughiano; assiduo frequentatore del Caffè Greco. Accademico d'Italia nel 1930.

Ranieri Paolucci De' Calboli: 1861 - 1931; uomo politico e scienziato, senatore del Regno.

Luigi Piccioni: Brescia 1870 - ?; giornalista. Autore di numerosi libri sul giornalismo.

Tullio Pinelli: Torino 1908 - Commediografo. Ha scritto anche molte scenografie per Federico Fellini, tra cui quella de *La dolce vita*.

Emilio Praga: Garla (MI) 1839 - Milano 1875; poeta. Uno dei principali poeti della Scapigliatura lombarda.

Marco Praga: Milano 1862 - Varese 1929; poeta, figlio del precedente. Attore, direttore di compagnie teatrali, ebbe una grande importanza nella fortuna del teatro di Pirandello e Rosso. Dal 1896 al 1911 direttore della SIAE, dal 1913 al 1917 del Teatro Manzoni di Milano.

Antonio Quattrini: scrittore di romanzi d'avventura e di viaggio, che pubblicava nella casa editrice del fratello, fondatore della rivista *Giornale dei viaggi*.

Attilio Quattrini: Morlupo (Roma) 1883 - Firenze ?; editore, fratello del precedente. Fondò nel 1905 la Casa Editrice Italiana A. Quattrini, importante elemento di rinnovo nell'editoria di inizio secolo.

Mario Rapisardi: Catania 1844 - 1912; poeta. Professore al liceo, poi all'Università della città etnea, traduttore di classici. Una violenta polemica lo oppose, alla fine dell'800, a Carducci.

Rastignac: vedi Vincenzo Morello.

Edouard Rod: Nyon 1857 - Grasse (Alpes Maritimes) 1910; scrittore naturalista. Viveva una ricca vita di letterato tra Ginevra e Parigi, fu amico di molti scrittori italiani. Tradusse in francese *I Malavoglia* di Verga.

Ettore Romagnoli: Roma 1871 - 1938; critico letterario. Professore di greco all'Università di Catania dal 1905, direttore della rivista culturale *Acropolis*, autore di molti saggi critici, traduttore di Euripide e Plauto. Nominato accademico d'Italia nel 1929.

Gerolamo Rovetta: Brescia 1851 - Milano 1910; scrittore. Autodidatta di formazione, si trasferì giovane a Milano, dove divenne autore di romanzi tardoromantici come *Mater dolorosa* (Galli ed., 1882) o *La baraonda* (Treves, 1882) e di testi teatrali.

Margherita Sarfatti: Venezia 1883 - Cavallasca (CO) 1961; giornalista. Redattrice del *Popolo d'Italia*, conobbe Mussolini, al quale rimase sentimentalmente legata e di cui scrisse la biografia *Dux* (1926); fino alla metà degli anni '30 teneva uno dei più importanti salotti di Roma, poi cadde in disgrazia. Vittima delle leggi razziali, dovette emigrare nel 1938.

Nino Savarese: Enna 1882 - Roma 1945; scrittore e critico. Collaboratore del *Messaggero della domenica* e della rivista *Lirica*.

Alberto Savinio (pseud. di Andrea De Chirico): Atene 1891 - Roma 1952; compositore e scrittore. Faceva parte, tra il 1910 e il 1914, dei gruppi avanguardistici parigini, poi divenne collaboratore della *Voce*, della *Ronda* e di *Omnibus*.

Salvatore Sava: musicista di origine messinese. Cantore della sina-goga di Roma, fu tra i frequentatori del cenacolo di Pirandello e Fleres.

Eugenio Scalfari: Civitavecchia 1924 - ...; giornalista. Dopo esordi per il *Mondo* di Pannunzio, fondò nel 1963 il settimanale *L'Espresso*, e nel 1976 il quotidiano *Repubblica*.

Edoardo Scarfoglio: Paganica (Abruzzo) 1860 - Napoli 1917; giornalista. Sposatosi nel 1885 con Matilde Serao, fondò con lei il *Corriere di Roma*, poi a Napoli il *Mattino*.

Matilde Serao: Pathras (Grecia) 1856 - Napoli 1927; scrittrice e giornalista. Uno dei principali personaggi della Roma bizantina, redattrice tra l'altro del *Corriere di Roma*, della *Cronaca bizantina* e del *Capitan Fracassa*. Autrice di molti romanzi naturalistici.

Ettore Socci: Pisa 1846 - Firenze 1905; scrittore e uomo politico. Garibaldino sin dalla terza guerra d'indipendenza, divenne in seguito un noto sostenitore della causa repubblicana e fu eletto nella Camera dei

deputati nel 1892. Autore di romanzi sul mondo parlamentare romano, nonché volumi di divulgazione storica.

Mario Soldati: Torino 1906 - 1999; scrittore e regista cinematografico. Sotto la spinta dell'esperienza degli Stati Uniti (insegna alla Columbia University negli anni 1929-1931), Soldati pubblica nel 1935 il volume *America, primo amore*. Sin dal 1931, si accosta al cinema come sceneggiatore e regista. Regista di alcuni capolavori del cinema italiano e autore di numerosi romanzi.

Angelo Sommaruga: Milano 1857 - 1941; editore. Trasferitosi a Roma nel 1880, divenne rapidamente il principale zar della stampa romana, grazie anche al successo di Giosuè Carducci. All'origine di importanti innovazioni nell'editoria e nel giornalismo, fondatore, tra l'altro, di titoli come *La Domenica letteraria*, *Cronaca bizantina*, *Nabab*, *Forche Caudine*. Dopo una discutibile accusa di truffa, fuggì a Buenos Aires e fu condannato in assenza.

Flavia Steno (pseud. di Amalia Osta Cottini): Lugano¹1877 - Genova 1946; scrittrice e giornalista. Insegnò dal 1895 al 1898 alla Scuola normale femminile di Locarno; chiamata a Genova da Gandolin, diventò collaboratrice al *Secolo XIX*; scrisse molti romanzi d'appendice.

Virgilio Talli: Firenze 1857 - Milano 1928; attore e regista. Credè nel 1903 la famosa compagnia Talli-Grammatica-Calabresi. Tra le sue produzioni, le prime di molti drammi di Pirandello e di Rosso di San Secondo.

Iginio Ugo Tarchetti: San Salvatore Monferrato (Alessandria) 1839 - Milano 1869; poeta. Uno dei grandi animatori culturali della Scapigliatura milanese, contribuì con riviste, articoli e poesie alla vita di quel movimento letterario.

Annibale Tenneroni: Todi 1855 - 1928; letterato, bibliotecario alla Biblioteca Nazionale di Roma. Studioso di filologia romanza, era tra i protagonisti della terza saletta del Caffè Aragno.

Fulvio Tomizza: Materada (Istria) 1935 - Trieste 1999; scrittore. Emigrato dalla Jugoslavia a Trieste nel 1956. Autore di numerosi romanzi sulla sua terra di origine.

Fausto Torrefranca: Vibo Valentio 1883 - Roma 1955. Importante critico musicale, docente universitario di storia della musica.

1 Non sembra corrispondere ai fatti l'informazione riportata tra l'altro ne *Le donne italiane. Il Chi è di oggi*, secondo cui la scrittrice sarebbe nata in Piemonte.

Emilio Treves: Trieste 1834 - Milano 1916; editore. *Doyen* dell'omonima impresa familiare, fondata da lui nel 1861, e personaggio dominante dell'editoria dell'inizio del '900. Autore di molte innovazioni nel mondo delle riviste e dell'editoria. Importante il suo contributo alla diffusione del romanzo d'appendice.

Trilussa (anagramma pseud. di Carlo Alberto Salustri): Roma 1873 - 1950; poeta. Scrisse sonetti e favole in dialetto romanesco, pubblicate in numerose riviste e giornali. Collaboratore a *Capitan Fracassa*, *Don Chisciotte*, *Travaso delle idee*, *Messaggero*. Salettista.

Vamba: vedi Luigi Bertelli.

Luigi Arnaldo Vassallo: vedi Gandolin.

Orio Vergani: Milano 1899 - 1960; scrittore e giornalista. Visse a lungo a Roma, dove cominciò giovanissimo l'attività giornalistica al *Messaggero della domenica*. Nel 1926 divenne redattore del *Corriere della Sera*, e nel 1927 è tra i fondatori del premio Bagutta.

Giuseppe Villaroël: Catania 1889 - ?; letterato. Professore liceale a Catania, Milano, Pavia, Roma e Bari; negli anni '20 direttore del *Giornale dell'Isola letterario* a Catania; collaboratore a molti giornali, tra cui il *Corriere della Sera* e il *Popolo d'Italia*.

Remigio Zena (pseud. di Gaspare Invrea): Torino 1850 - Genova 1917; scrittore. Iniziò nell'ombra della Scapigliatura con le *Poesie grigie*, poi scrisse romanzi veristi. Collaborava tra l'altro alla *Cronaca bizantina* e alla *Rassegna nazionale*. Nella raccolta poetica *Olympia* (1905), satireggia sul mondo letterario italiano.

Luciano Zuccoli (pseud. di Luciano von Ingenheim): Calprino (canton Ticino) 1868 - Parigi 1929; giornalista e scrittore. Tra gli autori più letti della sua epoca, scrisse numerosi romanzi a successo, tutti ambientati nel mondo dell'aristocrazia e dell'alta borghesia. Collaboratore del *Marzocco*, del *Corriere della Sera* e dell'*Illustrazione italiana*.