ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

CULTURE LETTERARIE E FILOLOGICHE

Ciclo XXXVI

Settore Concorsuale: 10/F2

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/11

LEOPARDI, PASCAL E GALILEI NELL'OPERA DI GIUSEPPE RAIMONDI

Presentata da: Maria Chiara Tortora

Coordinatore Dottorato

Prof. Marco Antonio Bazzocchi

Supervisore

Prof. Marco Antonio Bazzocchi

Esame finale anno 2024

Abstract

In questo lavoro si analizza la presenza e la funzione di Leopardi, Pascal, Galileo e alcuni scienziati del Seicento nell'opera di Giuseppe Raimondi attraverso lo studio della sezione bibliografica e di quella manoscritta del suo Fondo archivistico conservato presso la Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", Sezione di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna.
Innanzitutto si analizza il percorso apparentemente contraddittorio di Raimondi, che negli stessi anni si indirizzò sia verso le Avanguardie francesi che verso il classicismo del "ritorno all'ordine" italiano. Attraverso lo studio del ruolo assunto da Leopardi durante il suo apprendistato letterario si cerca di approfondire il carattere di questo particolare bifrontismo. In secondo luogo si prende in considerazione il percorso di studio compiuto da Raimondi intorno a Pascal, indagando i segni di attenzione presenti sui volumi di e sul filosofo conservati nel Fondo, i quaderni manoscritti e le opere edite. Infine, viene proposta una ricostruzione dei momenti che portarono Raimondi a interessarsi della prosa scientifica del Seicento e si cerca di individuare i risultati di queste letture sull'elaborazione del suo ideale stilistico.
La ricerca tenta dunque di fornire un profilo dello scrittore ricavato, oltre che dai testi, anche dal suo laboratorio teorico e creativo, mettendo in luce, al di là dell'influenza rondista, i modi in cui Raimondi affrontò un tema centrale della sua esperienza di scrittore, quello del rapporto tra realismo e immaginazione.

A mia madre

Indice

Introduzione 5

1. Tra Leopardi e le Avanguardie 9

1. 1. Impegno e disimpegno della «Ronda» 10

1. 2. Un Leopardi «a doppio fondo»: Raimondi e Cardarelli 18

1. 3. «Una superficie verde, translucida»: gli *Appunti e Ricordi* leopardiani 25

1. 4. *Trance*, sogno e *rêverie*: il rapporto con le Avanguardie 31

1. 5. La favola Dada: dal carteggio alla trasfigurazione narrativa 36

1. 6. *Appunti* come pittura dal vero 50

1. 7. La prosa musicale di Leopardi 56

1. 8. Leopardi e Baudelaire 61

2. Pascal e l'osservazione del vero 68

2. 1. I volumi pascaliani del Fondo Raimondi 68

2. 2. *Puissance des mouches* 71

2. 3. La camera oscura 76

2. 4. Pascal «pittore della *realité*» 80

2. 5. La natura morta 84

2. 6. Gli scritti su Pascal tra gli anni '30 e '40 91

2. 7. Pascal in Cardarelli e Ungaretti 103

2. 8. L'anonimo pascaliano 112

2. 9. Montaigne in Pascal 116

2. 10. La funzione Pascal nella preparazione del *Giuseppe in Italia* 123

2. 11. Pascal dagli anni '60 in poi 131

3. Galileo o di un linguaggio universale 135

3. 1. Un «civile terreno dove eludere» 135

3. 2. Sulle tracce di Galileo 137

3. 3. Un *Arlecchino bolognese* 141

3. 3. 1. Primi esercizi con la forma dialogica 152

3. 3. 2. Le origini di Arlecchino 162

3. 3. 3. Un «ideale di stile» 164

3. 4. Alla ricerca di un tono 169

3. 5. I nuovi miti e la realtà 176

3. 6. La fantasia di Galileo 182

4. Due scienziati del Seicento: Lorenzo Magalotti e Giacinto Cestoni 189

4. 1. Una vita immaginaria per Lorenzo Magalotti 189

4. 1. 1. L'influenza di Marcel Schwob 198

4. 1. 2. Il *Ritrattino del Machiavelli* e la *Vita di Garibaldi* 209

4. 1. 3. Scienziato, con fantasia 216

4. 2. Sincerità di Giacinto Cestoni 229

Conclusioni 237

Bibliografia 239

Prospetto cronologico dei testi di Giuseppe Raimondi citati 250

Appendice di trascrizioni 254

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.33 254

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, cc. 49v-56r 262

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, cc. 60r-62v 268

G. Raimondi, *Una nuova epica della società umana. Giuseppe Raimondi a Giacomo Debenedetti*, in «Il progresso d'Italia», 19 ottobre 1947 274

G. Raimondi, *Il poeta in calzoni corti*, in «il Resto del Carlino», 14 dicembre 1971 277

G. Raimondi, *Appunti leopardiani*, in «il Resto del Carlino», 5 ottobre 1972 279

G. Raimondi, *Un Arlecchino bolognese*, in «il Resto del Carlino», 11 febbraio 1978 281

Apparato figurativo 283

Ringraziamenti 290

Introduzione

> *Non contavano le pagine. Ancora oggi, credetemi, contano poco. Conta piuttosto se l'uomo si è meritata un'indipendenza verso il mondo, che sia pari al senso di respirare bene, in un'aria appena librata, liberata, che la fantasia degli altri gli ha procurato. Dalla fantasia, in ogni caso, si sviluppa la coscienza della libertà, che non è altro che la capacità di movimento e di azione degli esseri umani.*
>
> G. Raimondi*, Amico di Platone,* in *Le domeniche d'estate*, Milano, Mondadori, 1963

Giuseppe Raimondi (1898-1985) è stato uno scrittore e critico d'arte bolognese, autore di racconti, saggi e numerosi articoli. La sua figura emerge negli studi su alcuni degli artisti più importanti del nostro Novecento: Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Carlo Carrà. Noto soprattutto fino agli anni '70, quando il suo libro più significativo, *Giuseppe in Italia*, fu adattato ad uso delle scuole,[1] Raimondi ha continuato a essere presente negli interessi della critica, ma è raramente ricordato tra gli autori del secolo scorso nelle storie letterarie recenti, se non talvolta tra quegli scrittori minori che, rispetto agli anni in cui operarono, oggi non godono di altrettanto interesse. Tuttavia, Giuseppe Raimondi ha rappresentato un interlocutore importante per molti scrittori che al contrario sono ampiamente letti e studiati ancora oggi: Pasolini, Bassani, Tobino, solo per citarne alcuni. Il ruolo decisivo che Raimondi ha rivestito come aggregatore e mediatore culturale, infatti, è stato per lungo tempo uno degli aspetti attraverso i quali la sua figura è entrata nel discorso degli studiosi. Sempre più raramente dopo la sua morte, le opere di Raimondi sono state oggetto di studi critico-letterari che ne approfondissero i caratteri, le origini, le influenze. Restano tra i più acuti e profondi realizzati intorno allo scrittore i saggi di Clelia

[1] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, a cura di M. Visani, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

Martignoni,[2] che con Raimondi ebbe anche modo di confrontarsi di persona. Più di recente, Luigi Montella ha poi fornito interessanti informazioni sui testi giovanili attraverso lo studio delle varianti e dello stile.[3] Infine, si devono a Nicolò Maldina nuove e importanti notizie circa la storia della composizione del *Giuseppe in Italia*, di cui lui stesso ha curato una fondamentale riedizione della *princeps* uscita nel 2021.[4]

Il mio lavoro tenta quindi di inserirsi in questa linea critica attraverso un approccio che finora non era stato possibile tentare, se non in parte.[5] Avendo avuto l'opportunità di consultare il Fondo archivistico Giuseppe Raimondi conservato presso la Biblioteca Umanistica "Ezio Raimondi", sezione di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna,[6] propongo un'indagine sull'opera di Raimondi basata sulla messa in dialogo di due sezioni dell'archivio: la sezione documentaria contenente i quaderni manoscritti e la sezione bibliografica che ospita i volumi, in molti casi postillati, della biblioteca dello scrittore. Ho potuto così indagare non soltanto la storia esterna della produzione di Raimondi, ma anche quella interna. Di fronte ai volumi del Fondo ci si accorge ben presto che Raimondi fu prima di tutto, come del resto ogni scrittore, un grande lettore e che, quanto mai nel suo caso, la lettura e lo studio costituirono il sostrato più solido e profondo della sua ispirazione creativa.

Il mio studio è partito quindi dall'analisi delle postille presenti sui volumi, facendo poi interagire questi testi e queste annotazioni con i quaderni manoscritti dove lo scrittore

---

[2] Si vedano C. Martignoni, *Raimondi e il tempo della memoria*, in «Il lettore di provincia», 22/23, 1975, pp. 86-111; *Una prosa come pittura*, in *Notizie dall'Emilia*, Milano, Mondadori, 1978; *Per la prosa d'arte di Giuseppe Raimondi, tra Cardarelli e Laforgue*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di Letteratura e Filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 388-416; *Strutture e stile di "Giuseppe in Italia"*, in *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, Bologna, Pàtron, 1998 e, infine, *Giuseppe Raimondi*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. Dall'Ottocento al contemporaneo*, vol. II, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 37-43.

[3] Mi riferisco a L. Montella, *La classicità nel moderno: stratigrafia linguistica di Giuseppe Raimondi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996 e *Lirica e critica. La scrittura di Giuseppe Raimondi*, Salerno, EdiSud, 2017.

[4] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, a cura di N. Maldina, Bologna, Pendragon, 2021. Tutte le citazioni del *Giuseppe* presenti nella tesi sono tratte da questa edizione.

[5] Un'operazione simile a quella che ho tentato anch'io si trova in F. Rossi e A. Wenzlawski, *Nello scrittoio di Giuseppe Raimondi: carte e libri di un letterato bolognese su Paul Valéry*, in *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, a cura di G. Di Domenico e F. Sabba, Roma, AIB, 2020, pp. 177-194.

[6] Per notizie sulle operazioni di catalogazione del Fondo Giuseppe Raimondi da parte dell'IBC e sul suo arrivo presso la Biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna nel 1996 si veda V. Buscaroli, *Il fondo librario e documentario di Giuseppe Raimondi*, in AA. VV., *Giuseppe Raimondi. Carte, libri, dialoghi intellettuali*, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 181-183. La scheda di consistenza del Fondo è oggi consultabile all'indirizzo https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/biblioteche/retrospettiva/graphe-1/schede-graphe/scheda-di-consistenza-raimondi

progettava le sue opere e, infine, con le opere stesse. Gli intrecci che sono emersi sorprendono per la vastità e il rigore critico con cui Raimondi li ha intessuti, dimostrando quanto sia stato inscindibile in lui il profilo del saggista da quello del narratore. La biblioteca di Giuseppe Raimondi conta 6265 volumi, una collezione non immensa, ma di certo ricca e variegata. È stato dunque necessario selezionare gli autori oggetto della ricerca e la scelta è ricaduta su tre figure che, fin dall'inizio, mi sono sembrate le più significative, quelle cioè che a ogni lettura dei testi di Raimondi ritornavano in primo piano o affioravano in filigrana, emergendo da una frase o da una nota: Leopardi, Pascal e Galileo. Nel corso del lavoro ho poi approfondito anche il rapporto di Raimondi con altri due autori, Lorenzo Magalotti e Giacinto Cestoni.

L'interrogativo che guida l'intera trattazione riguarda la natura più profonda dell'opera di Raimondi, e cioè se essa vada considerata come un frutto della letteratura rondista e la sua passione figurativa come l'indizio di una fondamentale staticità della sua pagina. In altre parole, siamo di fronte a un autore che predilige la descrizione alla narrazione? Ciò che cerco di dimostrare è che Raimondi fu sì uno scrittore di immagini e per immagini, legato quindi indissolubilmente all'atto del descrivere, ma anche che i legami tra le sue immagini presuppongono quasi sempre un movimento narrativo. Realtà e immaginazione, che in lui mi sembrano termini sovrapponibili a quelli di descrizione e narrazione, agiscono, secondo quanto provo a mettere in evidenza, come due forze congiunte: la descrizione serve a riprodurre la realtà, ma è nella realtà stessa che Raimondi trova l'innesco perché l'immaginazione crei le storie con cui connettere queste istantanee e, letteralmente, mettere in moto un meccanismo di rappresentazione basato sulla successione delle scene.

Ho cercato di mettere alla prova questa idea interpretativa analizzando gli elementi di realtà e quelli di fantasia presenti nelle opere di Raimondi in cui Leopardi, Pascal e Galileo sono protagonisti, sia come personaggi fantastici che come oggetti critici. Questo perché mi sembra che per Raimondi «la fantasia degli altri»[7] sia l'elemento imprescindibile di ogni sua invenzione, oltre che, lo ha affermato lui stesso, lo spazio in cui far crescere la propria immaginazione. In questa idea è racchiusa anche un'altra caratteristica della figura di Raimondi che mi piacerebbe emergesse dal mio studio: la sua costante esigenza di indipendenza politica e intellettuale, la ricerca cioè di una dignità

[7] G. Raimondi, *Amico di Platone*, in Id., *Le domeniche d'estate,* Milano, Mondadori, 1963, p. 19.

umana per sé e per gli altri che venga ancor prima della letteratura, ma che in questa, alla fine, trova modo di esprimersi.

La tesi è suddivisa in quattro capitoli, ciascuno dei quali è dedicato a un autore, eccezion fatta per il quarto, che può essere considerato una continuazione diretta del terzo dal momento che ne prosegue il discorso pur andando verso direzioni nuove. Il primo capitolo riguarda la presenza di Leopardi nell'opera di Raimondi, a partire dalla curiosa constatazione di una prossimità temporale tra le sue prime e più serie letture leopardiane e l'instaurarsi di intense relazioni con le Avanguardie di Svizzera e di Francia. Nel secondo capitolo viene analizzato il rapporto di Raimondi con Blaise Pascal e i nuclei tematici della sua opera che lo interessarono maggiormente, partendo dalle prime letture per arrivare fino agli ultimi saggi composti sul filosofo. Il terzo capitolo indaga invece gli scritti di Raimondi intorno a Galileo, cercando di chiarire l'origine del suo interesse nei confronti dello scienziato e la funzione di modello stilistico che assunse per lui. Infine, il quarto e ultimo capitolo è dedicato, come già accennato, a Magalotti e Cestoni, scienziati e naturalisti del Seicento. Il primo entrò nelle letture di Raimondi per il suo stile e fu oggetto di una "biografia immaginaria"; il secondo per la sua indole pratica e per la sincerità della scrittura e dei sentimenti.

Il lavoro si conclude con varie appendici. Ho infatti allegato un prospetto cronologico dei testi di Giuseppe Raimondi analizzati nel lavoro per consentire al lettore di seguire più agevolmente il sovrapporsi di scritti editi e inediti, la loro collocazione temporale e la loro sede di pubblicazione. Sono poi fornite le trascrizioni dei manoscritti e degli articoli citati nel corso della tesi in modo da renderli disponibili in forma completa. Chiude questa sezione un apparato di figure che presenta le immagini cui si fa riferimento in vari luoghi della tesi e le riproduzioni di alcuni manoscritti che ho consultato presso la Bibliothèque Jacques Doucet di Parigi, non ancora apparse, a mia conoscenza, in nessuna sede.

1. Tra Leopardi e le Avanguardie

Per parlare del rapporto che Giuseppe Raimondi instaurò con l'opera e la figura di Leopardi è indispensabile partire da un'associazione immediata ma molto problematica: quella tra la proposta di rifondazione stilistica basata sull'esempio della prosa leopardiana avanzata da Vincenzo Cardarelli sulle pagine de «La Ronda» e la presenza di Raimondi tra i redattori della rivista romana. Se da un lato l'influenza di Cardarelli sulle letture e le opere di Raimondi è innegabile, quella sul modo di intendere gli autori da lui suggeritigli non arrivò a superare le riflessioni, per quanto acerbe, già autonomamente avviate negli anni precedenti dal giovane vice-segretario. Nonostante la sua stima nei confronti del poeta rimase invariata nei decenni che seguirono ed è testimoniata dai numerosi articoli a lui dedicati, Raimondi mantenne un profilo decisamente indipendente durante la sua collaborazione alla rivista. Inoltre, sebbene il suo stile, pur nelle rielaborazioni e nelle variazioni che lo interessarono nel corso degli anni, sia riconducibile per alcuni aspetti fondamentali al genere della prosa d'arte (perché di genere vero e proprio, in fin dei conti, come ha ben dimostrato Carla Gubert sembra utile parlare),[8] per quanto riguarda l'assimilazione dell'opera leopardiana nella formazione di Raimondi gli esiti furono diversi. Anche la presenza stessa del bolognese nella redazione de «La Ronda» richiede un'indagine più approfondita. Seguendo da vicino l'avvicendarsi delle amicizie e dei contatti di quel periodo si può notare, infatti, che Raimondi passò, apparentemente senza soluzione di continuità, da un vivace interesse nei confronti del Dadaismo e delle Avanguardie maturato tra il 1916 e il 1917, a un'attiva presenza tra i promotori italiani del "ritorno all'ordine". Considerando la reale posizione tenuta da Raimondi in questa fase, si vedrà che molti cambiamenti all'apparenza bruschi e disordinati costituirono il proseguimento di interessi intellettuali diversi, ma non contraddittori, maturati nel corso del tempo. Fondatore insieme all'amico Raffello Franchi della rivista «La Raccolta», ancor prima di essere chiamato a Roma Raimondi appare già convinto della necessità di tornare ai classici, in particolare a Manzoni e a Leopardi, per costruire una letteratura nuova dopo l'esperienza devastante, sia umanamente che culturalmente, del primo conflitto mondiale. La sua figura sembra quindi davvero radicata nell'ideale classicista proposto poi anche dalla «Ronda» e la necessità di comprendere meglio questa sua

[8] Sulla questione, cfr. C. Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003.

apparente conversione si rivela una questione ineludibile. Se da un lato le direzioni quasi opposte prese da Raimondi verranno poi spiegate dall'autore stesso diversi anni dopo come il frutto di un desiderio di conoscenza ingenuo e ancora poco consapevole, dall'altro credo che indagare più a fondo i rapporti tra questi interessi a prima vista contrastanti possa rivelare alcuni aspetti della sua opera che non sono ancora venuti alla luce chiaramente. Anche se non è facile far emergere i motivi profondi di questo bifrontismo, sarebbe fuorviante ricondurre a una generica confusione giovanile l'interesse di Raimondi per le Avanguardie e allo stesso tempo per i classici italiani dell'Ottocento. Per fare maggiore chiarezza sulla questione bisogna dunque, per prima cosa, chiarire il contesto culturale in cui Raimondi operò e dedicarsi quindi a una lettura attenta delle sue opere, dei suoi appunti, delle sottolineature e delle note presenti sui volumi della sua biblioteca.

Prima di analizzare questa strana "conversione" si può dunque iniziare inquadrando meglio l'esperienza de «La Ronda» nel contesto storico e politico in cui questo piccolo ed eterogeneo gruppo di scrittori cominciò a radunarsi intorno all'esigenza di ristabilire un ordine giudicato perduto. Si passerà poi a un confronto tra le interpretazioni di Leopardi compiute da Raimondi e da Cardarelli per notare i punti di contatto e quelli su cui i due si trovarono distanti, fondamentali questi ultimi per delineare una prima fisionomia critica dello scrittore bolognese.

1. 1. Impegno e disimpegno della «Ronda»

Uno dei problemi più urgenti quando si voglia tentare di ricostruire e analizzare l'esperienza della «Ronda» riguarda il suo rapporto con il momento storico in cui la rivista vide la luce. Tale questione è prima di tutto un nodo da sciogliere nella storia della critica. Negli ultimi quindici anni il filone di studi sul Modernismo italiano[9] che ha ricollocato in un orizzonte europeo riviste e intellettuali italiani dell'*entre-deux-guerres* ha toccato anche «La Ronda», sebbene spesso solo lateralmente.[10] Un recentissimo studio di Anna

[9] Mi riferisco ai lavori che hanno seguito *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, per esempio *Oltre il canone. Problemi, autori, opere del modernismo italiano*, a cura di L. Somigli ed E. Conti, Perugia, Morlacchi Editore, 2018 e *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018.

[10] Proprio all'interno del volume curato da M. Tortora, nel capitolo di S. Guerriero dedicato alle riviste e all'editoria, la funzione letteraria della «Ronda» è quella già individuata da molti studi novecenteschi: «"La Ronda" prosegue il discorso della "Voce" bianca, accentuando l'isolazionismo letterario, in un'idea di stile come difesa, un elitarismo artisticamente conservatore, il cui influsso paradossalmente va molto oltre le date di attività della rivista (1919-23), favorendo il trionfo giornalistico della prosa d'arte, che

Baldini dedicato alla letteratura italiana dei primi trentacinque anni del Novecento ha invece coinvolto «La Ronda» più nello specifico.[11] Rifacendosi al concetto di "campo letterario" coniato dal sociologo Pierre Bourdieu, Baldini fornisce una lettura dell'esperienza rondista che tiene conto soprattutto del gioco di scontri e relazioni con le regole dell'arte dominanti messo in atto dai redattori della rivista. Viene così spiegata l'avversione dei rondisti nei confronti di Croce e del romanzo, oltre che le motivazioni per cui questi autori rivendichino costantemente un'esigenza di libertà dell'arte in grado di superare il legame con le istituzioni e l'accademia. Significativo per la vicenda di Raimondi è poi un aspetto che non tutti avevano messo in luce e che invece risulta centrale per indagare i motivi della sua adesione al programma della rivista. Ricordando i vari ed eterogenei trascorsi dei componenti della redazione, Baldini afferma che «i redattori e i principali collaboratori della "Ronda" condividono in effetti due sole caratteristiche di rilievo: non sono nuovi entranti in senso assoluto […] e hanno più o meno tutti un passato da ripudiare: futurista (Montano), dadaista (Raimondi), o, nel caso di Cecchi, Cardarelli e Bacchelli, di prossimità all'avanguardia fiorentina».[12] Riconoscendo a Raimondi un passato dadaista da rifiutare, Baldini suggerisce l'idea della "conversione" al classicismo che più avanti cercherò di prendere in esame da vicino.

A parte questo recente saggio, gli studi esistenti sulla rivista romana non sono molto numerosi e si concentrano per lo più tra gli anni '50 e la fine degli anni '70. Pur con forti divergenze interpretative, la quasi totalità di questi lavori è concorde nel rilevare tra i caratteri fondamentali della rivista la sua eterogeneità e la sua ambiguità. Tra i primi a individuare in questo binomio la questione essenziale da discutere per interpretare la vicenda della «Ronda» troviamo Giuseppe Cassieri che, alcuni anni dopo aver curato la prima antologia della rivista uscita nel 1955, ritorna a occuparsene con una trasmissione in due puntate realizzata per la Rai nel '69, in occasione cioè del cinquantesimo anniversario dalla fondazione del periodico romano. Nell'articolo poi pubblicato su «L'approdo» che riporta il contenuto del programma e le interviste che Cassieri vi condusse, l'autore insiste sulla consistente diversità di opinioni estetiche che caratterizzarono i componenti della redazione citando alcune loro testimonianze e,

dominerà – soprattutto sui quotidiani – gli anni Trenta e sarà l'ultimo ostacolo sulla strada dell'affermazione letteraria del romanzo», *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, cit., p. 206.

[11] Si tratta di A. Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023,

[12] Ivi, p. 126.

soprattutto, prova a dare una risposta circa il vero e più profondo significato della rivista partendo dall'idea, appunto, di una innegabile ambiguità:

> Il dèmone del periodico, accade oggi di chiederci, dove sarà allora, se la rivista non «inventa» la prosa d'arte, se non si affanna a denunciare e a propugnare problematiche, se non è centripeta ma anzi centrifuga, se non è nettamente dentro o contro un particolare clima storico, se non agita questioni suscettibili di futuro? Mai come per la «Ronda» la risposta è ambigua.[13]

Cassieri individua allora nel particolarismo la causa più evidente di questa ambiguità, offrendo un ritratto della redazione che appare molto convincente: «Ogni redattore è una tessera musiva, ma della propria opera in composizione più che della rivista di cui dovrebbe far quadro».[14] L'aspetto che Cassieri mi sembra cogliere con maggiore acutezza è proprio l'indipendenza con cui operarono questi scrittori, i quali, come accade anche nel caso di Raimondi, sembrano accomunati da alcuni ideali condivisi, ma al contempo si mettono al lavoro per proseguire la loro personale ricerca letteraria in autonomia. Nonostante «La Ronda» venga ricordata soprattutto per il suo programma di riforma stilistica e le sue dichiarazioni estetico-morali, dimostrando quindi di aver posseduto un'identità esplicita, i due temi emblematici dell'ambiguità e dell'eterogeneità individuati dalla critica riguardano proprio il suo posizionamento politico e il suo ideale estetico-letterario. L'idea di chi propendeva per vedere nella «Ronda» un esempio di ambiguità politica, e quindi di un silenzio traducibile in assenso nei confronti del Fascismo, oggi è stata messa ampiamente in discussione come un'accusa ingiusta[15] e si tende piuttosto a sottolineare la natura disimpegnata dell'ideale rondista oppure il favore dimostrato in alcuni articoli nei confronti di Giolitti. Dal punto di vista estetico, invece, le critiche principali sono state rivolte all'ideale poi tacciato come calligrafico propugnato da Cardarelli, che avrebbe prodotto una letteratura vuota perché perduta nella ricerca di una

[13] G. Cassieri, *I cinquant'anni della Ronda*, in «L'approdo», n. 46, anno XV, aprile-giugno 1969, pp. 96-97.

[14] Ivi, p. 97.

[15] Cfr. E. Ragni, *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 294: «Sostanzialmente superata appare anche l'accusa, ben più pesante, mossa al gruppo della «Ronda», di avere in un certo senso "favorito" l'avvento del Fascismo con la scelta di un "aventinismo" ante litteram che era in pratica un sottinteso (e quindi ancor più colpevole) assenso».

perfezione stilistica fine a sé stessa. Anche per questa seconda criticità oggi si propone una lettura differente, che insiste ancora una volta sulla varietà stilistica dei contributi accolti sulle pagine della rivista e sulle effettive strade intraprese dai redattori una volta che «La Ronda» cessò le pubblicazioni. In particolare, si usa distinguere tra i risultati effettivi della prosa rondista durante il periodo '19-'23, e quelli del "rondismo" degli anni '20 e '30, quando la riflessione intorno al romanzo italiano sorta anche grazie alla pubblicazione di *Rubè* (1921) da parte di Borgese si inasprisce nella polemica tra "calligrafi" e "contenutisti" ed Enrico Falqui predispone la sua discussa antologia sulla prosa d'arte intitolata *Capitoli* (1938). Un quadro senza dubbio ricco di contraddizioni e posizioni opposte, che aumenta la difficoltà di far luce sul ruolo di Raimondi all'interno della redazione e sul vero significato che questa esperienza ebbe per lui. Contro la polarizzazione tra lirismo e realismo che emerge dallo scontro tra i sostenitori della prosa d'arte e i promotori del romanzo, Raimondi sembra opporre la ricerca di una sintesi, inseguita però al di fuori della polemica e motivata da ragioni inerenti alla ricerca di una propria poetica. Intervistato da Cassieri, lo scrittore riconosce l'influenza del rondismo sulla sua formazione, ma sembra limitarne i riferimenti diretti nella sua produzione attuale:

> La mia collaborazione a «La Ronda» si esercitò in brevi articoli di critica e di recensione dapprima, e in qualche cosa di più personale per la mia formazione letteraria in seguito.
> Del mio debito verso gli scrittori de «La Ronda è stato detto da parecchi critici in occasione della pubblicazione dei miei libri, anche di recente, e non sta a me di precisare i limiti del mio debito; i debiti letterari si pagano anche a distanza di tempo e in modi indiretti. Tuttavia devo dire che riconosco quanto mi fu dato di apprendere sul piano letterario e anche oltre da taluni di quegli scrittori che, «rondisti» o meno, mi furono d'insegnamento nell'avvio del mio lavoro.[16]

Come si vede, anche Raimondi conferma nella sua dichiarazione il carattere di particolarismo individuato da Cassieri, quando accenna a quel «qualche cosa di più personale» pubblicato sulla rivista, probabilmente un riferimento al suo *Orfeo*

[16] G. Cassieri, *I cinquant'anni della Ronda*, cit., p. 99.

all'inferno.[17] Inoltre, Raimondi stesso sembra andare al di là della denominazione rondista intesa come categoria, mettendo piuttosto l'accento sugli scrittori, rondisti o meno, che grazie al suo lavoro di giovane segretario poté incontrare.

Nonostante l'apparente disinteresse nei confronti della «Ronda» da parte degli scrittori e dei critici attivi nella seconda metà del Novecento,[18] la discussione sul significato della rivista torna periodicamente nei lavori di alcuni studiosi. In un suo saggio del 1971, per esempio, Carmine Di Biase poneva la questione del significato della rivista in un'ottica decisamente positiva: l'autore difendeva l'impegno morale dei rondisti, in ragione di un loro profondo coinvolgimento nella realtà. Mettendo in rilievo il carattere anche morale di tante dichiarazioni letterarie apparse sulle pagine de «La Ronda», Di Biase identificava impegno artistico e impegno morale nella necessità dichiarata dai redattori di ricostruire una dimensione umana e civile ancor prima che politica in senso stretto.[19] Questi autori avrebbero risposto alla situazione politica e letteraria contemporanea non con l'atteggiamento reazionario rimproveratogli da molti, ma con un deciso lavoro di retroguardia.[20] Quest'ottica interpretativa si sposa bene con quanto rilevato anche nel panorama francese in alcuni studi recenti sulle *arrière-gardes* che, tra le altre cose, citano proprio «La Ronda» come esempio italiano del fenomeno.[21]

Ancora sul tema dell'ambiguità risulta interessante, in particolare perché si avvale di un'approfondita ricostruzione storico-culturale, uno studio di Angelo Cicchetti e

[17] G. Raimondi, *Orfeo all'inferno*, in «La Ronda», a. II, n. 7, luglio 1920.

[18] Caustico, a questo proposito, il commento di Pasolini intervistato da Cassieri: «Credo non ci sia niente in questo momento che mi interessi di meno della Ronda. Saranno stati almeno sei o sette anni che non ci pensavo più e la prima volta, appena mi avete fatto questo nome, non capivo di che cosa si trattasse, credevo che si trattasse di una questione militare», in G. Cassieri, *I cinquant'anni della Ronda*, cit., p. 102.

[19] Cfr. C. Di Biase, *La Ronda e l'impegno*, Napoli, Liguori, 1971, p. 102: «Qui è il nocciolo di tutta la questione. Ammettere o meno un vero contenuto umano nel classicismo rondista, significa riconoscerne o negarne i valori e gli influssi sulla società contemporanea, e quindi rilevarne il necessario conseguenziale impegno o disimpegno».

[20] Tra i tanti momenti del libro in cui si insiste su questo punto si veda p. 83, dove l'atteggiamento difensivo rondista viene convintamente rivalutato come «costruzione ed arginatura, con senso di combattiva guerra di posizione».

[21] Cfr. A.-R. Hermetet, *Une arrière-garde à l'italienne ? La Ronda*, in *Les arrière-gardes au XXe siècle*, sous la direction de W. Marx, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, dove si nota che la questione fondamentale da esaminare per comprendere l'esperienza della «Ronda» è l'oscillazione tra la difesa della letteratura italiana e l'apertura alle letterature europee. Nell'introduzione al volume, dopo aver ricostruito la storia lessicale del termine *arrière-garde*, W. Marx sottolinea che la parola è stata per lungo tempo sinonimo di "forza estetica reazionaria" e che, nell'usare questa categoria per scrittori che non la attribuirono mai a sé stessi, il critico si serve di categorie ambigue ma necessarie per indagare un fenomeno che egli considera come "la faccia nascosta della modernità". In contrapposizione a un'idea della storia letteraria come una successione di rotture corrispondenti ciascuna a una scuola o a un movimento, riflettere sull'*arrière-garde* permette di osservare i fenomeni di continuità e di ritorno.

Giovanni Ragone uscito nel 1979, tra i più specifici a tentare una puntualizzazione critica sui legami tra le posizioni politiche della «Ronda» e quella che stava diventando l'Italia fascista. Il problema si pone anche per loro sul piano morale e su quello letterario: «Contraddizione o ambiguità? In vario modo, tentando un'analisi del sottofondo etico-politico della *Ronda*, della sua 'coscienza', o un'analisi da un punto di vista teorico-stilistico […] questo dubbio tende a porsi come centrale».[22] Inquadrando le idee dei rondisti all'interno di un atteggiamento condiviso da buona parte della società borghese del tempo, i due autori sottolineano che, nonostante le tendenze conservatrici e reazionarie, i redattori non appoggiarono mai direttamente il Fascismo. Ad ogni modo, la loro analisi non risparmia giudizi lucidi e severi sul disimpegno praticato dai redattori e sul loro rifugio nello stile. Come soluzione sperimentata di fronte a una realtà storica in cui l'intervento diventava sempre più difficile, per i due autori il disimpegno si sarebbe rivelato inefficace sul piano storico così come il classicismo sarebbe rimasto un programma di rinnovamento isolato sul piano letterario. Per spiegare più ampiamente questo atteggiamento, Cicchetti e Ragone hanno provato a riformulare le questioni fondamentali del dibattito riflettendo su due fenomeni centrali del periodo intorno al 1919, anno in cui la rivista iniziò le pubblicazioni: lo sviluppo sempre più imponente della cultura di massa e la fine dell'egemonia culturale vociana. Per quanto riguarda il primo punto, gli autori si riferiscono soprattutto alla nuova editoria, prendendo come esempio sintomatico le critiche mosse da Gobetti su «Energie Nove» (a. II, n. 6, 25 luglio 1919) contro il monopolio dell'editore milanese Treves, che all'epoca possedeva circa i tre quarti della produzione libraria italiana.[23] Il rifiuto della letteratura di consumo da parte della redazione della «Ronda» si tradusse anche in una chiusura nei confronti del romanzo, forma che però Bacchelli stesso praticherà ampiamente dopo la fine della rivista. Riguardo alla crisi della «Voce», invece, i due studiosi insistono sul fatto che sia il carattere militante, sia quello letterario alternatisi negli anni avevano ormai perso la

[22] A. Cicchetti e G. Ragone, *Le muse e i consigli di fabbrica*. *Il progetto letterario della* Ronda, Roma, Bulzoni, 1979, p. 69.
[23] Cfr. Ivi, pp. 20-21.

loro forza coesiva.[24] Sebbene si possano riscontrare delle similarità tra l'interesse puramente letterario dei rondisti e l'ultima fase della rivista fiorentina, «La Ronda» rifiutava il frammentismo proposto da De Robertis e anche ciò che la rivista aveva rappresentato con Prezzolini. Dunque, insieme all'esperienza della prima e della seconda «Voce», anche se a quest'ultima molti dei rondisti avevano dato il loro contributo,[25] venivano rigettati dannunzianesimo e pascolismo, in una generale polemica contro l'accademia e, parallelamente, contro la maggior parte delle avanguardie artistiche e letterarie contemporanee, dal Futurismo al Dadaismo. Criticando sia il presente che l'immediato passato, per Cicchetti e Ragone i rondisti si rivelavano «intellettuali borghesi di tendenza (decisamente) conservatrice e reazionaria» nonostante non si possa a loro avviso considerarli come il corrispettivo culturale del Fascismo.[26] La ripresa dei classici operata da alcuni scrittori della «Ronda» che si configurava come gesto di rimaneggiamento, per cui la letteratura diventava piuttosto operazione letteraria, viene interpretata dai due studiosi come un atteggiamento post-decadente.[27] Anche Renato Bertacchini, in un libro uscito sempre nel '79, sostiene l'idea della rivista chiusa «in una difesa antimoderna, antisocialista e antisperimentale dell'arte e della letteratura», che professa «l'individualismo creativo, l'autonomia e l'autosufficienza del genio» concependo «lo stile come alto, solitario artigianato e specialistica perfezione di mestiere».[28] Se Cicchetti e Ragone, nonostante il carattere reazionario attribuito alla redazione, parlavano più genericamente di un'idea aristocratica dell'arte e della letteratura, Bertacchini sostiene in modo esplicito la definizione di "antisocialismo". Si tratta di una caratteristica significativa per cercare di comprendere meglio i rapporti

[24] I diversi orientamenti presi dalla rivista nel corso degli anni corrispondono agli indirizzi scelti dai vari direttori. Prezzolini, che a Firenze nel 1908 la fondò e diresse fino alla fine del 1914 (con una breve interruzione dall'aprile all'ottobre del 1912, quando direttore fu Papini e la rivista si interessò soprattutto di arte e letteratura) presentò il nuovo foglio settimanale come sede di informazione e proposte per migliorare la realtà contemporanea, credendo fortemente nell'«eticità della vita intellettuale» (*La nostra promessa*, 27 dicembre 1908). De Robertis, nelle cui mani la direzione passò nel dicembre dello stesso anno e rimase fino al 1916, mutò in modo decisivo gli obiettivi della rivista, portandola verso interessi puramente critico-letterari. Per indicare questi due momenti, la critica usa distinguere tra una prima e una seconda «Voce».

[25] Cardarelli, Bacchelli, Baldini e Linati avevano pubblicato vari contributi sulla «Voce» di De Robertis e tutti, eccetto Cardarelli, avevano partecipato, insieme anche a Cecchi e Gargiulo, alla prima serie della rivista. Per questo, c'è chi come A. R. Pupino suggerisce di riflettere più approfonditamente sul filo che lega i rondisti a quella esperienza poi rifiutata (*La «modernità» della «Ronda»*, in Id., *Ragguagli di modernità*. *Fogazzaro, Pirandello, «La Ronda», Contini, Morante*, Roma, Salerno Editrice, pp. 102-124).

[26] A. Cicchetti e G. Ragone, *Le muse e i consigli di fabbrica*, cit., p. 56.

[27] Cfr. Ivi, p. 94.

[28] R. Bertacchini, *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 119.

intrattenuti da Raimondi con la rivista e i suoi componenti. Il socialismo famigliare e personale di Raimondi, la sua grande apertura alle tendenze letterarie contemporanee, infatti, avrebbero dovuto mal conciliarsi con idee di questo tipo, ma non fu così. Da un lato, non occupandosi di politica, non dovette esserci occasione per eventuali scontri ideologici tra il socialista Raimondi e gli aristocratici rondisti, i quali, del resto, si dichiaravano tali in campo letterario, lasciando in quel momento molti dubbi sulle loro reali posizioni politiche. Dall'altro, si trattava in buona parte di autori formatisi in maniera autonoma e in campi disparati o perfino da autodidatti, come nel caso di Cardarelli. Quest'ultimo aspetto dovette suscitare un senso di affinità in Raimondi che, se non poté essere di totale condivisione, si costruì sulla base di una comune esperienza vissuta e di una forte volontà di partecipare alla vita letteraria del tempo. Per capire come questo incontro risultò possibile è utile tornare sulla natura eterogenea degli orientamenti dei redattori della «Ronda» che nel caso di Raimondi si dimostra particolarmente evidente. Di fatti, essi non si riconoscevano tutti ciecamente nella figura e nelle idee di Cardarelli. Raimondi condivise il ritorno a Manzoni e a Leopardi come maestri di prosa, e anzi lo aveva già proposto con «La Raccolta», ma i suoi interessi per quello che fino a qualche anno prima stava accadendo soprattutto nella letteratura francese contemporanea inducono a considerarlo un collaboratore decisamente indipendente.[29] Come affermava Cardarelli nel *Prologo in tre parti*, l'esigenza primaria che univa tutti era quella di essere «uomini prima che letterati» («La Ronda», a. I, n. 1, aprile 1919). Occupare un proprio posto e svolgere il proprio compito di artisti equivaleva ad agire nella contemporaneità molto più che attraverso l'azione o la riflessione politica. L'idea dichiarata da Cardarelli di poter anteporre la propria azione artistica a quella politica, anzi, di inglobare questa in quella, rende «La Ronda» una tra le testimonianze più esplicite della profonda crisi storica che gli intellettuali italiani vissero durante i primi anni del ventennio fascista. Mi sembra, infatti, di poter concordare in buona parte con Giorgio Luti quando sostiene che la rivista, a differenza di quanto spesso è stato detto, visse pienamente nel proprio tempo, riflettendone esplicitamente le difficoltà e le contraddizioni. Sia il Futurismo che l'estetismo dannunziano erano ormai nella loro fase declinante e la rivista si inserì

[29] Raimondi non fu il solo a coltivare interessi per la letteratura straniera. Si pensi agli articoli del germanista Maurizio Korach (Marcello Cora) e, in generale, all'«innesto di una cultura robustamente moderna, aperta alle esperienze e non alle avventure europee» rilevato all'interno dell'ideale classicista dei rondisti da L. Caretti in *Significato della «Ronda»*, in Id., *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 140.

nell'interstizio creatosi tra questo vuoto e la fine della «Voce» modificando quella spinta morale coltivata da Prezzolini in un più sobrio impegno estetico-letterario. In definitiva, nel momento in cui le pubblicazioni furono interrotte, «La Ronda» aveva esaurito una funzione rivelatasi impossibile dopo la marcia su Roma, e cioè l'idea di «riportare il fiume della reazione borghese entro i suoi argini naturali».[30] Tale tentativo si realizzò sul piano letterario quando ancora si poteva credere che un'operazione del genere fosse possibile sul piano sociale. Una volta dispersa, inoltre, la redazione della «Ronda» non produsse alcuna "scuola" rondista, nonostante si sia poi tanto e a lungo parlato di "rondismo" per gli autori che sperimentarono la prosa d'arte. Spesso l'aggettivo "rondista", col significato di uno stile vanamente prezioso, ha assunto una valenza fortemente negativa. Tuttavia, poiché i risultati della rivista furono abbastanza disomogenei per temi e stili, il segno lasciato da questa esperienza influenzò ogni redattore in modo diverso. Dopo il suo allontanamento da Roma e dalla redazione, Raimondi compose infatti le *Stagioni*, opera in cui si legge appunto il momento di passaggio dall'ambiente rondista a quello, più complesso per ispirazioni e letture, delle opere dialogiche che vedranno la luce nel corso degli anni '20.

1. 2. Un Leopardi «a doppio fondo»: Raimondi e Cardarelli

Nel *Prologo in tre parti*,[31] breve introduzione al progetto della «Ronda» apparso sul primo numero, Cardarelli dichiarava i principi della rivista, congedandosi simbolicamente dalla giovinezza per inaugurare una fase di presa in carico della vita adulta, sia sul piano umano che letterario:

> A trent'anni la vita è come un gran vento che si va calmando. […] O animosa e benedetta gioventù, addio! Vogliamo affrettarci a renderti gli onori che ti si devono e riconoscere che tu sei passata, dal momento che non potremmo prolungarti neppure d'un minuto senza sembrare dei ragazzi invecchiati. […] Essere giovani significa costituire una promessa, una simpatica e audace promessa, verso la quale il mondo poteva anche mostrarsi prodigo di fiducia e di condiscendenza. […] Ora siamo fatti grandi. La realtà è tutt'altra. […] Che importa che i

[30] G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 39.

[31] Tutte le citazioni tratte dal *Prologo* provengono dal n. 1, a. I, aprile 1919 de «La Ronda».

> nostri anni siano sempre pochi? Non è il tempo, è il metodo, la fedeltà temeraria a un proposito, la silenziosità delle intenzioni che rendono adulta la vita e quasi la fanno apparire come una colpa. […] Or dunque eccoci giunti sul punto di agire con prudenza.

Giocando sull'opposizione tra gioventù ed età matura, in questo notissimo testo Cardarelli sembra attribuire a sé stesso una posizione di superiore saggezza, identificando la scelta della prudenza come strada della consapevolezza adulta e, al contrario, quella dello sperimentalismo come gioco di illusioni giovanili. Gli scrittori della «Ronda» si assumono come profonda responsabilità, come vero e proprio «dovere», un'ordinata riorganizzazione classicista contro una «letteratura di *parvenus* che si illudono di essere bravi scherzando col mestiere e giocano la loro fortuna su dieci termini o modi non consueti». Tale classicismo, «metaforico e a doppio fondo» si basa su un modo particolare «di leggere e rimettere in vita ciò che sembra morto». Questo metodo di lettura ha come finalità quello di «realizzare nuove eleganze», ma bisogna tenere bene a mente a cosa faccia riferimento Cardarelli per capire pienamente il significato rondista di "eleganza". È qui, infatti, che Leopardi entra in gioco come modello di stile. Tema centrale dell'operazione antologica compiuta con *Il Testamento letterario di Giacomo Leopardi* (a. III, nn. 3-4-5, marzo-aprile-maggio 1921), il principio dell'eleganza, che per Cardarelli sarebbe, in sintesi, una conciliazione riuscita tra classicità e modernità, viene recuperato e ricostruito attraverso le pagine dello *Zibaldone* dedicate alla riflessione letteraria. In uno scritto apparso anni dopo in *Solitario in Arcadia* (1947), Cardarelli espone in modo più chiaro di quanto non faccia nel preambolo al *Testamento* la teoria leopardiana dell'eleganza, sottolineando che la spiegazione risulta sempre dalla sua personale maniera d'intendere le parole dello *Zibaldone*:

> L'eleganza, per Leopardi, non è un fatto intrinseco, ma un semplice miraggio del tempo capriccioso e ingannevolissimo. L'uso ce la fa parer tale, per contrasto. Ossia l'eleganza non è che una felice infrazione all'uso. Scrivere elegantemente non vuol dire altro se non scrivere in modo tanto o quanto dissueto e lontano da come si parla o scrive nella

> propria epoca. […] Eleganza sarebbe, a parer nostro, sinonimo di personalità e di originalità.[32]

Dalla teoria leopardiana si passa al «parer nostro» e quindi all'uso pratico di quella teoria nella proposta classicista della «Ronda». Questa originalità viene recuperata sulla base di un profondo rispetto dell'uso, che però non resta paludato in un rigore anacronistico rispetto alle necessità vitali della lingua. Così, nell'introduzione al *Testamento,* Cardarelli descrive il classicismo di Leopardi, in opposizione alle teorie trecentiste dei puristi:

> Leopardi, che era un classico non un retrogrado e che intendeva scrivere in una lingua non morta ma sempre viva […] volendo parere il più antico, egli fu in effetti il più moderno dei suoi contemporanei, quegli che meno idoleggiò il passato, neanche per annullarlo, che è la forma di idolatria più selvaggia. E veramente, per continuare il discorso su questo argomento, Leopardi guardò sempre all'antichità, che per lui ebbe nomi precisi e si chiamò, volta a volta, Grecia Roma o Italia primitiva, cogli occhi d'un moderno illuminato, in modo da far capire che ciò ch'egli sospirava del mondo antico non era altro in fondo che un tipo di civiltà ideale, e per quel tanto solo che fosse destinato a rivivere.[33]

Ponendo come riferimento un Leopardi interpretato in questo senso, Cardarelli richiama quel carattere di modernità rivendicato già nel *Prologo* proprio nel momento in cui parlava del «classicismo metaforico e a doppio fondo» della rivista. Infatti, perpetuare la tradizione italiana realizzando nuove eleganze (intese secondo la teoria espressa nello *Zibaldone*) vorrà dire «essere moderni alla maniera italiana, senza spatriar*si*». In questo modo Cardarelli fornisce alla «Ronda» due significati centrali. Il primo è la classicità non retrograda, quindi non tanto restauratrice quanto costruttrice di una nuova letteratura; il secondo, richiamato dall'allusione alla «civiltà ideale» rimpianta da Leopardi,[34] è il

[32] V. Cardarelli, *Lo «Zibaldone»*, in Id., *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1981, p. 352.

[33] *Prologo de* La Ronda, in *Il Testamento letterario di Giacomo Leopardi*, a. III, nn. 3-4-5, marzo-aprile-maggio 1921, p. 129.

[34] È chiaro che la riflessione sul rapporto tra antichi e moderni assume tutt'altro senso nello *Zibaldone*. Si accolgano qui le parole di Cardarelli nella misura in cui possono risultare utili a comprendere gli ambiti in cui Leopardi viene chiamato in causa e fatto agire nella costruzione della proposta classicista.

valore civile che attraverso questa nuova letteratura i redattori intendevano fare proprio. Ciò che è nascosto nel «doppio fondo» del classicismo rondista è, dunque, una vera e propria proposta per la modernità.

Da questo punto di vista, il progetto della «Ronda» appare, nelle intenzioni, meno passatista di quanto talvolta possa essere sembrato. Alla base dell'interrogazione sul proprio ruolo di letterati c'era senza dubbio un motivo di volontà, di azione costruttiva contro la furia distruttrice delle Avanguardie. L'interrogazione sul contemporaneo, quindi, fu di certo presente tra gli obiettivi del progetto e anzi, si delineò fin da subito come un problema fondamentale soprattutto perché esistevano ormai vari movimenti letterari che avevano insistito proprio nel proporsi quali fenomeni diretti della modernità. Primo fra tutti, ovviamente, il Futurismo, contro cui i rondisti polemizzano anche attraverso le parole che alle pagine 975-977 dello *Zibaldone* Leopardi aveva riferito, da canto suo, all'uso delle onomatopee da parte degli scrittori romantici. Il passo è riportato nel *Testamento letterario di Giacomo Leopardi*:

> La scrittura dev'essere scrittura e non algebra, deve rappresentare le parole coi segni convenuti; e l'esprimere e il suscitare le idee e i sentimenti, ovvero i pensieri e gli affetti dell'animo, è ufficio delle parole così rappresentate. Che è questo ingombro di lineette, di puntini, di spazietti, di punti ammirativi doppi e tripli, che so io? Sto a vedere che torna alla moda la scrittura geroglifica, e i sentimenti e le idee non si vogliono più scrivere ma rappresentare; e non sapendo significare le cose colle parole, le vorremo dipingere o significare con segni, come fanno i cinesi la cui scrittura non rappresenta le parole, ma le cose e le idee. Che altro è questo se non ritornare l'arte dello scrivere all'infanzia? Imparate, imparate l'arte dello stile, quell'arte che possedevano così bene i nostri antichi, quell'arte che oggi è nella massima parte perduta, quell'arte che è necessario possedere in tutta la sua profondità, in tutta la sua varietà, in tutta la sua perfezione, chi vuole scrivere. […] Che difficoltà nell'esprimere il calpestio dei cavalli col *trap trap trap*, e il suono dei campanelli col *tin tin tin*, come fanno i romantici? Questa è l'imitazione delle balie e de' saltimbanchi, ed è

> tutt'una con quella che si fa nella detta maniera di scrivere e coi detti segni, sconosciutissimi e con ragione a tutti gli antichi e sommi.[35]

Anche se, come segnala Martignoni nell'*Introduzione* alle *Opere* di Cardarelli il primo riferimento che viene in mente è l'«impressionismo stilistico dell'aborrito Pascoli»,[36] credo si possa pensare come bersagli polemici anche ai futuristi, del resto già criticati da Cecchi sul n. 2 con la sua *Comunicazione accademica*. Attraverso il ritorno ai classici, in quell'aria di confusione estetica e morale che si era diffusa in Italia nei primi anni del secolo e continuava a venire dalla Francia (non si dimentichino le premesse rivoluzionarie – anche sul piano sociale – che di lì a qualche anno avrebbe assunto, per esempio, il Surrealismo), i rondisti pensavano di poter tornare a una letteratura alta, che fosse lontana dai clamori futuristi e al riparo dal fiume allora esondante del romanzo.[37] Ad ogni modo, la rivista accolse anche articoli e traduzioni di autori stranieri, con una particolare attenzione verso i primi esempi del modernismo, dando spazio ad alcuni degli scrittori che verranno poi diffusi in Italia grazie a «Solaria».[38] Del resto, anche il legame di Cardarelli con l'opera di Leopardi maturò all'interno di un interesse non legato ai soli classici italiani come Manzoni o Dante, ma anche alla presenza di un autore veramente moderno, anche se non contemporaneo, come Baudelaire. «Se non m'inganno i due poeti che ho finora più profondamente riconosciuti sono Leopardi e Baudelaire. Strana similitudine! Di troppi altri grandi non ho che vani sospetti di sangue»[39] ricorda in *Parole all'orecchio*. Cardarelli aveva già dedicato a Leopardi uno scritto pubblicato sul «Tempo» il 18 marzo del '18 e poi raccolto in *Viaggi nel tempo* nel 1920: *La favola breve di Leopardi*. Nonostante l'autore non lo includa in *Solitario in Arcadia*, né Raimondi lo inserirà nelle *Opere complete* da lui curate per Mondadori nel 1962, è utile leggere questo

[35] *Il Testamento letterario di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 59-60.

[36] C. Martignoni, *Introduzione* a: V. Cardarelli, *Opere*, cit., p. XLVIII.

[37] Tuttavia, alcuni redattori vi si dedicarono poi largamente. Si pensi a Bacchelli e alla sua trilogia storica *Il mulino del Po*, uscita tra il '38 e il '40. In realtà, il romanzo contro cui si rivolgono le critiche della rivista è soprattutto quello destinato a un pubblico di massa. Ad esempio, si possono ricordare le stroncature riservate a Guido da Verona negli articoli di Baldini. Più clamoroso il giudizio di Saffi su Federigo Tozzi, critico sulla capacità dello scrittore di ricavare mondi organici a partire dalla materia inventiva iniziale dei suoi romanzi (cfr. *F. Tozzi, con gli occhi chiusi*, in «La Ronda», a. I, n. 5, maggio 1919).

[38] Si ricordino *Le avventure di un uomo vivo* di Gilbert K. Chesterton pubblicate a puntate (di cui la redazione sottolineò le affinità con l'ideale rondista), le note su Gerhart Hauptmann di Marcello Cora o anche la traduzione dall'inglese de *L'oriolo a polvere* di W. B. Yeats ad opera di Linati. Sulle aperture europee de «La Ronda» si veda D. Raffini, *«Trovare nuove terre o affogare». Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre*, Sapienza Università Editrice, Roma, 2021, in particolare le pp. 17-32.

[39] V. Cardarelli, *Parole all'orecchio*, in Id., *Opere*, cit., p. 301.

testo per capire quali siano i prodromi del *Prologo* e del *Testamento*. Cardarelli si avvicina a Leopardi dopo aver letto Nietzsche e, ancora affascinato dal filosofo tedesco, sente delle forti affinità tra i due autori, tanto da considerare il primo un predecessore del secondo sul tema dell'antico. Se Nietzsche costituisce il nume della giovinezza, Leopardi subentra tra i riferimenti di Cardarelli come l'autore della svolta verso l'età adulta. L'analogia centrale sostenuta in questo testo è però quella tra Goethe e Leopardi, i quali descriverebbero «la stessa traiettoria: dal *Werter* al *Faust*, dagli *Idilli* alle *Operette morali*».[40] In questo modo Cardarelli suggeriva una cronologia forzata, ma soprattutto un carattere rettilineo che lo sviluppo dell'opera di Leopardi di certo non possiede. Come ricorda anche Solmi,[41] nella *Favola breve* si finiva per considerare le *Operette morali* come il momento culminante della poesia leopardiana, ma al di là del fatto che dopo il primo gruppo di venti operette Leopardi sia tornato alla poesia e che quindi la cronologia non regga all'interpretazione, non convince soprattutto l'idea di considerare la vicenda letteraria di Leopardi come una strada progressiva, tesa verso un punto di altezza massima da cui l'autore finisce per precipitare quando decide di cambiare direzione. E infatti Cardarelli considera cadute rovinose poesie come *La Ginestra*, in cui l'autore non sarebbe riuscito a sublimare il carattere teoretico delle proprie riflessioni come invece era stato in grado di fare nelle vertiginose *Operette*:

> Leopardi esaurisce nei *Canti* tutta la sua passione e la sua grazia di poeta locale. Quando tenta di dare alla sua poesia un contenuto di riflessioni obiettive perde il suo immenso dominio dello spazio, la materia troppo analizzata si accumula e crea un senso di oscurità e di fatica, la bella linea dorata della sua poesia viene a mancare, il tono è troppo agitato, commosso e leggermente enfatico. […] Me ne dispiace per gli ammiratori della *Ginestra*, ma è bene togliere di mezzo gli equivoci. Il Leopardi dei *Canti* è perfetto solo negli idilli.[42]

Le pagine di Cardarelli su Leopardi interessarono molto Raimondi e ancor prima di curarne le *Opere* uscite nel '62, le cui copie presenti nel Fondo riportano segni di una

[40] V. Cardarelli, *La favola breve di Leopardi*, in Id., *Opere*, cit., p. 953.

[41] Cfr. S. Solmi, *Leopardi e la Ronda*, in *Leopardi e il Novecento*, Atti del III Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Firenze, Olschki, 1974, pp. 127-148.

[42] V. Cardarelli, *La favola breve di Leopardi*, cit., p. 953. In realtà, Cardarelli non è il solo redattore a considerare *La Ginestra* una poesia poco riuscita. Si esprime più o meno in questi termini anche Bacchelli sul n. 3 commentando positivamente, per contrasto rispetto alla *Ginestra*, l'inno *Ad Arimane*.

lettura particolarmente attenta proprio sui testi dedicati a Leopardi,[43] ovviamente già nel ’21 leggeva il Cardarelli leopardiano della «Ronda». Infatti, la sua copia del *Testamento letterario di Giacomo Leopardi* presenta varie note e sottolineature, ma più che le pagine dei passi antologici, esse interessano soprattutto la prefazione di Cardarelli. Sotto la firma che si trova alla fine del preambolo e che suggerisce di intendere lo scritto a nome dell’intera redazione, si trova a grossi caratteri il nome dell’amico. Evidentemente consapevole della paternità tutta cardarelliana dell’interpretazione proposta, Raimondi deve aver segnato quel nome contestualmente all’inserimento di un foglietto presente tra il frontespizio e la prima pagina, che reca l’appunto «Lo Zibaldone» e, sotto, «prefazione di Cardarelli».[44] Raimondi legge questo testo interessato alla lezione di Cardarelli su Leopardi e negli appunti che scrive a margine di alcune pagine mostra di coglierne perfettamente i punti centrali. Le parti evidenziate dalle note riguardano il metodo seguito nella scelta dei passi, e cioè «la nostra segreta maniera d’intendere Leopardi»,[45] la teoria dell’eleganza, l’importanza che Leopardi attribuisce al Cinquecento per la formazione della lingua nazionale. Non manca però anche qualche perplessità, come sembrerebbe sia accaduto per un giudizio un po’ troppo frettoloso di Cardarelli sul *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, considerato un «saggio di critica razionalistica, pieno d’un acerbo *humor* […] opera poco rilevante in sé»[46] e che Raimondi sottolinea apponendo nel margine sinistro della pagina un punto interrogativo.

Come considerare dunque il rapporto di Raimondi con l’interpretazione di Leopardi che fornisce Cardarelli? Che si sia trattato di un’adesione con qualche riserva o di una curiosità per l’interpretazione di una figura autorevole quale Cardarelli era per il giovane Raimondi, di fatti i suoi interessi intorno a Leopardi si concentrarono su scritti diversi rispetto a quelli proposti dalla «Ronda». Di certo non bisogna escludere alcuni motivi di continuità rispetto alla questione dello stile, che era già stata assunta come tema centrale nel progetto della «Raccolta». Pur nella complessiva eterogeneità delle personalità che fecero parte della «Ronda», messa di fianco agli altri redattori la figura di Raimondi risalta

[43] Si tratta di due copie della stessa edizione su cui Raimondi ha trascritto appunti e segni quasi speculari. È la già citata edizione delle *Opere* di Cardarelli Mondadori da lui curata e introdotta nel 1962.

[44] Sicuramente il foglietto a righe e il nome di Cardarelli sono stati inseriti in un secondo momento. La calligrafia tarda con cui sono scritti sia il nome del poeta alla fine della *Prefazione* che gli appunti sul foglietto potrebbe far pensare che Raimondi abbia ripreso in mano il *Testamento* quando si dedicò alla curatela delle *Opere*.

[45] *Prologo de* La Ronda, in *Il Testamento letterario di Giacomo Leopardi*, in «La Ronda», a. III, nn. 3-4-5, marzo-aprile-maggio 1921, p. 128.

[46] Ivi, p. 129.

per la sua originalità. Questo perché la sua particolarità sembra configurarsi per contrasto su alcuni punti fondamentali che generalmente vengono indicati tra i caratteri fondanti del classicismo rondista: il significato differente che Leopardi assume nella sua esperienza intellettuale e la forte curiosità per gli autori francesi contemporanei.

Confrontata con la lettura leopardiana di Raimondi, forse oggi quella suggerita dalla rivista risulta un'operazione meno singolare. Infatti, sebbene abbia il merito di aver riportato l'attenzione su una parte dell'opera leopardiana poco considerata all'epoca, nel *Testamento* curato da Cardarelli l'intento programmatico risulta molto forte rispetto alla restituzione di una voce poliforme come quella leopardiana. Si era di certo ancora lontani dalle riletture che portarono lo *Zibaldone* nei discorsi della critica durante gli anni '60[47] e sebbene si trattò di un'interpretazione limitata ad aspetti specifici e scelti in base alle convinzioni del classicismo rondista, non si può dire che l'impegno di Cardarelli nei confronti dell'autore non sia stato sincero. Il contributo della rivista, dunque, può essere considerato un punto di partenza importante per la riscoperta – o forse sarebbe meglio parlare di scoperta vera e propria – dello *Zibaldone*, ma nei fatti l'interpretazione proposta e le parti divulgate dell'opera non bastarono ovviamente a collocare Leopardi al posto che oggi egli occupa per noi. Proprio per questo, risulta ancora più decisivo analizzare il rapporto del tutto originale che Raimondi intrattenne con l'opera leopardiana.

1. 3. «Una superficie verde, translucida»: gli *Appunti e Ricordi* leopardiani

Quando nel 1919 approfondì la conoscenza con Cardarelli a Roma Raimondi aveva già avuto un altro incontro decisivo. Un pomeriggio del 1918, su un divano di casa Bacchelli, si era imbattuto nelle *Carte Napoletane* di Leopardi. Nel *Giuseppe in Italia* questa lettura viene descritta come una "caduta": «quel giorno, appunto, caddi nelle pagine delle *Carte Napoletane*».[48] L'immagine è significativa anche perché le parole che seguono vengono mantenute nel campo semantico di un'esperienza consapevole e inconscia insieme:

[47] Si vedano a tal proposito soprattutto l'introduzione di W. Binni a *Tutte le opere* di Leopardi edite da Sansoni nel '69, frutto di un corso tenuto dal critico nell'anno accademico 1965-1966 e quella di S. Solmi alla scelta dalle lettere e dallo *Zibaldone* uscita per Ricciardi nel '66 in cui si trova la nota intuizione del "pensiero in movimento".

[48] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 122.

> Aprii dunque il libro alle pagine degli *Appunti e Ricordi*; e penetrando, inerte e attivo, anzi attentissimo, tra i sentieri di un sogno vigilante, stupivo della rapidità e verità di una tale trascrizione. E come un'incisione fonografica della voce, del pensiero, del sogno formale di Leopardi. Teso, immerso; il corpo rigido e pronto, come in un'acqua di bacino; calato in quel divano di grossa e fresca tela estiva, ricevevo la rivelazione di una inaudita, disumana forma della creazione poetica. Una poesia in azione.[49]

Sono due gli elementi che richiedono particolare attenzione in questo passo. Il primo è che tra gli scritti presenti nelle *Carte Napoletane,* Raimondi si soffermi proprio sugli *Appunti e Ricordi*. Il secondo è che la lettura venga descritta come una penetrazione dentro un mondo che sta a metà tra la veglia e il sonno. Sul carattere onirico di questi scritti tornerò più avanti. Per il momento è utile chiarire che, trattandosi di appunti, questo scritto leopardiano esula da un'idea tradizionale di opera, ma allo stesso tempo Raimondi lo legge non tanto come un paratesto, ma come testimonianza letteraria di metodo e stile. Del resto, forse gli *Appunti* rivelano maggiormente la loro novità proprio quando vengono sganciati dalla sottesa ispirazione narrativa che avrebbe dovuto trasformarli in un romanzo. Raimondi, infatti, li legge concentrandosi sul modo in cui sono scritti, non sulla loro natura di bozza e quindi sulla destinazione romanzesca. Così facendo, ne ricava l'impressione di un flusso percettivo senza pause, un susseguirsi di sensazioni al ritmo del ricordo.[50] L'esperienza di questa lettura, però, è tanto forte nell'episodio raccontato nel *Giuseppe*, quanto difficile da rintracciare nelle carte del Fondo Raimondi. Nei quaderni manoscritti, infatti, la presenza di Leopardi è molto rara durante il periodo giovanile. Talvolta, ma siamo già negli anni '40, si presenta come citazione implicita o rifacimento: il *Dialogo di Plotino e di Porfirio,* contenuto in versione manoscritta nel Quaderno 2.35 e in cui Raimondi prende in prestito i nomi dei personaggi leopardiani per poi costruire un'operetta del tutto nuova, ne è un esempio. L'apparente assenza di scritti

[49] Ivi, pp. 122-123.

[50] Cfr. F. D'Intino, *Introduzione* a: Giacomo Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. XX-XXI: «Non si capisce la novità e radicalità delle *Memorie* se le si considera la mera testimonianza di una vena narrativa latente. La forza del progetto leopardiano sta proprio nell'aver presto atto, dopo una rapidissima assimilazione, dell'inadeguatezza di un modello narrativo analitico-razionalistico che stava per essere consunto dalla forza distruttiva dell'estetica moderna. Leopardi non diluisce e non struttura, né conclude. Al contrario, parte da uno spunto narrativo per poi lasciarsi andare al flusso delle idee e delle sensazioni cercando di comprenderne la natura, senza troppo preoccuparsi di dove arriverà».

o appunti su Leopardi viene recuperata solo durante gli anni ’60, quando Raimondi prepara vari articoli di argomento leopardiano per «il Resto del Carlino». Si tratta di testi dedicati ad aspetti dell’opera di Leopardi tra i meno consueti: un commento alla puerile *Lettera alla Befana*, riflessioni su alcuni passi dello *Zibaldone*, il ricordo di un raffinato volume tascabile dalla copertina in marocchino che lo aveva accompagnato per vari anni. La presenza di pagine dedicate a Leopardi tra i quaderni può essere circoscritta ai materiali preparatori per questi testi.

Diversamente, i volumi della biblioteca di Raimondi testimoniano un rapporto ininterrotto con l’opera leopardiana: i libri di o su Leopardi sono infatti di epoche varie e vanno dalla metà dell’Ottocento (con firme di possesso in occhiello comprese tra il 1918 e il 1929) fino alla metà degli anni ’70. Le parti che lo interessano maggiormente per tutto l’arco temporale indicato sono, non a caso, quegli appunti, ancora riletti e commentati quando nel ’72 esce un libro a cura di Maria Corti intitolato *Entro dipinta gabbia*, una raccolta di scritti leopardiani inediti e rari. Tra questi si trovano i famosi appunti, testi che oggi, dopo essere stati pubblicati con varie titolazioni,[51] vengono ricordati più spesso con i loro titoli originali: la *Vita abbozzata di Silvio Sarno* e il suo *Supplemento*. La prima edizione di queste carte risale al 1906. Raimondi possedeva la seconda ristampa del libro, gli *Scritti vari inediti* di Giacomo Leopardi dalle *Carte Napoletane* stampate a Firenze da Le Monnier nel 1910. Questo volume è oggi conservato nel Fondo Raimondi e contiene la firma del proprietario seguita dalla data 1918. La data e le corrispondenze tra i passi richiamati nel *Giuseppe* e quelli sottolineati nel libro fanno presupporre che la prima lettura raccontata nel XXI capitolo dell’autobiografia sia avvenuta proprio su questa edizione. Infatti, le pagine più fittamente segnate, con sottolineature in rosso, sono proprio quelle degli *Appunti e Ricordi*:

> Canto dopo le feste. Agnelli sul cielo della stanza. Suono delle navi. […] Scena dopo il pranzo affacciandomi alla finestra, coll’ombra delle tettoie: il cane sul pratello, i fanciulli, la porta del cocchiere socchiusa, le botteghe ec. […] Descrizione della veduta che si vede dalla mia casa; le montagne, la marina di S. Stefano e gli alberi da quella parte con

[51] Dopo la prima pubblicazione Successori Le Monnier del 1906, nel ’35 R. Bacchelli e G. Scarpa curarono un’edizione delle *Opere* in cui appare il titolo *Appunti e ricordi per servire al romanzo autobiografico*, che valorizza la natura preparatoria degli scritti in vista di una realizzazione romanzesca. Nell’edizione di F. Flora, invece, viene preferito il titolo *Memorie d’infanzia e di adolescenza*.

> quegli stradelli ec.; mie meditazioni dolorose nell'orto o giardino al lume della luna in vista del monistero deserto: della caduta di Napoleone sopra un mucchio di sassi per gli operai che ec., aspettando la morte. Desiderio d'uccidere il tiranno: fanciulli nella domenica delle palme e falsa amicizia dell'uno più grandicello. […] Testa battuta nel muro dell'Assunta.[52]

Sono questi i primi passi che Raimondi sottolinea sulla sua edizione e che riporta poi nelle pagine del *Giuseppe* interpretandoli come una registrazione attenta della realtà compiuta da un occhio magicamente capace di catturare ogni cosa. Secondo l'autore Leopardi ci riesce permanendo in uno stato di totale adesione alla fantasia poetica: «egli ci si butta sopra, e da quella posizione, supina, contempla infinitamente la distesa impraticabile della realtà».[53] Il passo forse più interessante però arriva subito dopo. Riferendosi agli *Appunti e Ricordi,* Raimondi parla di un vero e proprio «metodo». Affermazione cruciale dal momento che qui vengono delineati non soltanto i termini di una lettura fatidica per la propria formazione nell'ottica narrativa dell'autobiografia, ma anche un reale momento di intuizione critica: «Dal principio subito (*Canto dopo le feste. Agnelli sul cielo della stanza. Suono delle navi* ecc.) il metodo mi fu chiaro. Leopardi è disteso col corpo e con lo spirito, inerme, inconscio, alla superficie della realtà; nella posizione più adatta a coglierne le forme, il respiro, i trasalimenti. E scrive come in sogno, in trance».[54]

Il ruolo metodologico che Raimondi attribuisce agli *Appunti e Ricordi* diventa più chiaro se leggiamo, poche righe prima, un importante inciso che riguarda la scrittura del *Giuseppe in Italia*. Si tratta di un aspetto riconducibile a quanto di recente messo in luce da Nicolò Maldina su quello che nei quaderni manoscritti Raimondi chiama il «il nostro Rinascimento»[55] e riguarda il nuovo rapporto tra realtà e letteratura da lui maturato nel corso del 1945.[56] Dopo le opere composte nel periodo fascista, concepite in una fase di

[52] G. Leopardi, *Scritti vari inediti dalle Carte Napoletane*, Firenze, Le Monnier, 1910, p. 273. Si cita dall'edizione appartenuta a Raimondi, quindi seguendo il testo così come era stato rivisto nell'interpunzione e nell'ordinamento delle carte. In realtà, come notato da D'Intino nella sua *Nota ai testi* a p. 147 degli *Scritti e frammenti autobiografici*, i foglietti manoscritti cominciano con il capoverso «pieghevolezza dell'ingegno» della c. 1r e non con la c. 1v («Canto dopo le feste») come nell'edizione Le Monnier.

[53] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 123.

[54] *Ibidem*.

[55] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.34, c. 16v.

[56] Cfr. N. Maldina, *Giuseppe Raimondi e il "rinascimento" del '45*, in «Studi e problemi di critica testuale», 97, 2, 2018.

isolamento rispetto alla situazione storica e letteraria circostante, con l'avvento della Liberazione Raimondi sente che qualcosa nella sua scrittura deve necessariamente cambiare: «Se, prima, la forma della scrittura ebbe voce dai sentimenti, dopo nascerà spontaneamente dai fatti, dalle cose sparse intorno. Basterà guardare».[57] Si tratta certamente di considerazioni che devono compiere un giro molto ampio prima di giungere a toccare il "metodo" degli *Appunti e Ricordi*, ma il luogo dove questi due momenti convergono si trova proprio nel capitolo dedicato a Leopardi, in particolare subito dopo la "caduta" nelle *Carte Napoletane*, che vale la pena riprendere per comprendere meglio la connessione di cui sto parlando:

> Quel giorno, appunto, caddi nelle pagine delle *Carte Napoletane*. Siamo cresciuti tra due guerre. Dopo la prima, s'iniziò l'esperienza della fatica e del dolore umano. Si trattò, con simile materia, di costruire un'idea dell'uomo. Dopo l'altra, quest'ultima guerra, avvenne in noi la scoperta che l'uomo esisteva prima di noi. Venticinque anni, dunque, sprecati. Trovare la parola, resterà ancora un dovere eroico. La parola si fa cosa. Finita è la fase delle immagini; io non ho più passione che per le cose. La realtà mi sta intorno; ne sento il peso, lo cerco, a costo di restarvi sotto. Distinguo le cose; le nomino. Aprii dunque il libro alle pagine degli *Appunti e Ricordi*.[58]

Mi sembra molto significativo che Raimondi inserisca questa riflessione proprio quando, nel racconto, sta per ripercorrere il momento della lettura leopardiana. Quanto detto nel quaderno preparatorio del *Giuseppe* analizzato da Maldina viene ripreso qui con i riferimenti alla Prima e alla Seconda guerra, alla faticosa ricerca di un ideale umano – che subito ci fa pensare al valore assunto dalla «Ronda» per Raimondi dopo la triste esperienza militare, poi perduto con l'ascesa del Fascismo – e la necessità ancora viva di «trovare la parola», di esprimere attraverso la scrittura il senso del proprio essere uomo in mezzo agli altri uomini. La ricerca che Raimondi intraprende in questo periodo (siamo nella primavera del '44) si mescola ai ricordi della gioventù: scavando nel passato, l'autore sembra ritrovare le tracce di quei modelli che, riportati nel presente, possono

[57] Cito dalla trascrizione di FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.34, cc. 16v-17v presente in N. Maldina, *Giuseppe Raimondi e il "rinascimento" del '45*, cit., p. 236.
[58] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 122.

suggerire strade praticabili verso un modo di fare letteratura più vicino alla realtà. Così, come in una medianica ma precisissima visione, Raimondi inizia la sua analisi della prosa leopardiana negli *Appunti e Ricordi*. Se Leopardi viene descritto in posizione «supina», aderente alla superficie delle cose e per questo capace di percepirne e restituirne le forme e i movimenti, Raimondi se ne dichiara circondato, ne sente il peso e quasi teme di restarne schiacciato. Da «sotto» le cose, Raimondi guarda Leopardi starci «sopra», mentre riesce a seguire il continuo scorrere del reale attraverso incredibili proprietà metamorfiche e mimetiche della percezione: «Leopardi ha una superficie verde, translucida; cambia colore come la pelle del camaleonte».[59] Raimondi descrive questo processo come una prova fisica in cui la poesia si rivela nella fatica di acuire i sensi e trasferire gli oggetti della visione direttamente nella mano che scrive. Questa trasfusione sembra avvenire sulla scia di una musica senza note, fatta di parole che si mettono in moto come sospinte nell'aria dal meccanismo di uno strumento musicale invisibile: «Coglievo i suoni della melodiosa confessione; i fogli, i segni leopardiani si animavano, come dai tagli nei rulli di una pianola sorge il volume della voce».[60] Non a caso, l'edizione posseduta da Raimondi comincia proprio con una serie di sensazioni acustiche interrotte da uno sguardo al soffitto e poi subito riprese («Canto dopo le feste. Agnelli sul cielo della stanza. Suono delle navi»), così nel *Giuseppe* il suono si trasforma nel rumore di un proiettore cinematografico, accompagnando le immagini in sequenza. Gli *Appunti e Ricordi* scorrono allora davanti agli occhi del lettore come una pellicola: «Leopardi, a questo punto, dice: *camera-ottica*. Si piegano le immagini, viste rovesciate, che la mente riflette dritte. Camera di miracoli, e meraviglie dove gli oggetti, i sentimenti e i sensi passano, indiscriminati, rapidi, col ronzio monotono, e musicale, di una proiezione».[61]

Raimondi riconosce quindi in questa scrittura un carattere, si direbbe, meccanico (la pianola, il proiettore), come se Leopardi accendesse con i sensi un registratore, lasciando che immagini e rumori ne vengano catturati. I caratteri fondamentali della prosa degli *Appunti e Ricordi* sono dunque due: l'energia visiva e la musicalità. Su quest'ultimo aspetto Franco D'Intino ha molto insistito, sottolineando l'essenza musicale della *Vita abbozzata di Silvio Sarno* e descrivendola come un «canto, anzi, una partitura *per* canto:

[59] Ivi, p. 121.
[60] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 123.
[61] Ivi, pp. 123-124.

supporto visibile di un'esecuzione invisibile, di una silenziosa musica mentale».[62] Di conseguenza, il critico afferma che «a chi scorre le righe degli appunti e ricordi non si chiede di leggere, ma di *eseguire*».[63] L'effetto descritto da Raimondi si rivela molto vicino a questa interpretazione e, pur espresso in modo diverso e recando altre implicazioni, mi sembra interessante soprattutto nell'ottica di sganciare i momenti più saggistici della sua prosa dall'apparenza impressionistica che spesso ne hanno offuscato il valore critico. Oltre all'elemento musicale, Raimondi coglie poi anche quello visivo, unendo suono e immagine per raccontare le pagine degli *Appunti e Ricordi* quasi come la proiezione di un moderno filmato. Lo scorrere delle diapositive infonde un effetto di vita alle parole che, premute come tasti di uno strumento o messe in moto agitando un tubo caleidoscopico, sprigionano riflessi di luce e di suono. È così che si spiega anche il curioso paragone con la pelle del camaleonte: la scrittura di Leopardi muta e si piega per aderire alle immagini rievocate dalla memoria ed esprimerle nel movimento della scrittura.

1. 4. *Trance*, sogno e *rêverie*: il rapporto con le Avanguardie

Si diceva che quando nel XXI capitolo del *Giuseppe in Italia* Raimondi parla della *Vita abbozzata* egli fa riferimento ad uno stato di incoscienza, *trance* e sogno:

> Leopardi, in quell'anno '819, inizia un'operazione mai tentata. Pratica magica e superstiziosa. […] Da uno stato apparente di sogno e di inerzia, trae la forza di un'azione continua. […] Leopardi è disteso col corpo e con lo spirito, inerme, inconscio, alla superficie della realtà; nella posizione più adatta a coglierne le forme, il respiro, i trasalimenti. E scrive come in sogno, in trance.[64]

Analizzare questo passo alla luce degli interessi di Raimondi nella seconda metà degli anni '10, quando aveva iniziato ad avere contatti con le Avanguardie francofone, può fornire qualche spunto di riflessione per capire meglio il nuovo modo di fare letteratura inaugurato con il *Giuseppe*, ma la cui ricerca, nonostante il momento decisivo sia da collocare nel '45, era iniziata già molto tempo prima. L'insistenza sul sogno appare

[62] F. D'Intino, *Introduzione* a: G. Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, cit., pp. LXXXVIII-LXXXIX.
[63] Ivi, p. XC.
[64] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 123.

significativa soprattutto se si pensa che anche per i poeti francesi letti da Raimondi in quel periodo la lezione di Freud e le riflessioni sull'inconscio furono straordinariamente fertili. Ovviamente, però, bisogna delineare con cautela i legami tra il ruolo del sogno nel capitolo del *Giuseppe* dedicato agli *Appunti e Ricordi* e le suggestioni che Raimondi poté ricavare dai dadaisti e dai surrealisti. Poiché i contatti con il Surrealismo furono meno diretti e tuttavia gli elementi di tangenza più interessanti con la sua interpretazione degli *Appunti* risiedono a un primo sguardo proprio nel *Manifesto* del 1924, si può cominciare con alcune osservazioni a partire da qui. Se non sembra del tutto sbagliato confrontare certi passi di Breton con il metodo leopardiano descritto nelle pagine del *Giuseppe*, si tratterà in ogni caso di un confronto che purtroppo non può essere delineato con il supporto decisivo dei documenti. Raimondi non scrisse molto sul Surrealismo e non abbiamo, come invece per il movimento Dada, album o appunti che testimonino di possibili rapporti ricercati o intercorsi. Di certo, si possono mettere in luce alcuni elementi chiave di convergenza: il richiamo all'infanzia e a «quell'immaginazione che non ammetteva limiti»[65] sperimentabile solo da bambini; il ruolo produttivo dal punto di vista psichico e creativo del sogno; l'idea di "pensiero parlato" tratta dall'esperienza di Breton durante la guerra in un ospedale psichiatrico; la definizione del Surrealismo come «n. m. Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero».[66]

Più che sul versante creativo, quindi, la vicinanza tra il metodo degli *Appunti e Ricordi* e i procedimenti surrealisti sembra esistere soprattutto sulla base del ruolo attribuito allo stato di sogno. Per Breton, infatti, esso consente di dare voce al pensiero attraverso il funzionamento dei soggetti che lo praticano come veri e propri «*apparecchi di registrazione*».[67] Un'altra vicinanza significativa può essere riscontrata tra l'idea della scrittura automatica, sperimentata senza lavori di filtraggio, e la "registrazione" degli *Appunti*. Quando Breton suggerisce di evitare la punteggiatura e di ascoltare il «mormorio»,[68] vengono in mente i consueti "ecc." di cui Raimondi parlerà in un articolo a cui lavorerà negli anni '70 disseminati da Leopardi anche nello *Zibaldone* e la quasi totale assenza dei punti di interpunzione nei foglietti della *Vita abbozzata*.

[65] A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, trad. it. di L. Magrini, Torino, Einaudi, 2003, p. 11.
[66] Ivi, p. 30.
[67] Ivi, p. 32.
[68] Ivi, p. 34.

Tuttavia, se il procedimento suggerito da Breton nella sezione del primo *Manifesto* intitolata *Segreti dell'arte magica surrealista* appare davvero vicino alla pagina del *Giuseppe*, una differenza essenziale permane: per Raimondi la scrittura di Leopardi è il frutto di un soggetto sempre cosciente, anche quando sembra abbandonarsi a una percezione che scorre oniricamente. Si tratta di un discrimine di non poco conto perché implica l'emersione di una questione fondamentale, e cioè in quale condizione creativa Raimondi immagina Leopardi nel momento in cui appunta la *Vita abbozzata*.

Nel suo saggio *La poetica della rêverie*, Gaston Bachelard si occupa di un tema molto simile, che può offrire qualche spunto interessante riguardo il procedimento poetico seguito dal Leopardi di Raimondi. Distinguendo tra *rêve* (sogno) e *rêverie* (che può essere tradotto, anche se non propriamente, con "fantasticheria"), Bachelard permette di trovare una terza via – non surrealista, né romantica o fantastica – per dare un nome a ciò che descrive Raimondi. Nel primo caso, quello del *rêve*, l'io non è cosciente. Per usare le parole dell'autore si può dire che nello stato di sogno non si esplicita alcun *cogito*. Nel secondo stato, quello della *rêverie*, invece, l'io è pienamente cosciente della propria attività psichica perché è sveglio e presente a sé stesso. Così, nel soggetto si attiva una forma di autocoscienza che Bachelard chiama "*cogito* del sognatore":

> La fenomenologia definisce nei termini seguenti la differenza radicale tra sogno notturno e *rêverie*: il sognatore notturno è un'ombra che ha perso il suo Io, mentre il sognatore di *rêverie* può formulare un *cogito* al centro del suo Io. In altre parole, la *rêverie* è un'attività onirica nella quale sussiste un bagliore di coscienza. Il sognatore di *rêverie* è presente.[69]

Quindi, sebbene la *rêverie* presupponga comunque un abbandono alle immagini e all'immaginazione, il soggetto sognatore non perde la percezione del proprio io come invece succederebbe nel buio indistinto di un sogno notturno.

Si è notato che l'infanzia è un momento decisivo sia per Leopardi che per Breton. Anche per Bachelard essa costituisce una fase importantissima, fondante per l'intera vita psichica della nostra mente. Nel capitolo dedicato alle *rêveries* sull'infanzia, infatti, il filosofo riflette sul fatto che se la fantasticheria è un atto di consapevolezza, ciò è possibile

[69] G. Bachelard, *La poetica della* rêverie, trad. it. di G. Silvestri Stevan, Bari, Edizioni Dedalo, 2015, p. 156.

anche perché il nostro io è divenuto raccontabile nel tempo grazie alle memorie dell'infanzia. Tali ricordi, secondo Bachelard, sono essenzialmente immagini rimaste impresse nella memoria. La fantasticheria, però, non funziona soltanto grazie alla rievocazione delle immagini infantili. Si tratta, piuttosto, di rivivere in prima persona quella infinita capacità creativa che i bambini esercitano nella solitudine della propria immaginazione. Per Bachelard, infatti, «la *rêverie* è una mnemotecnica dell'immaginazione».[70] Così, lo stato di rapita e totalizzante trascrizione attribuita da Raimondi a Leopardi potrebbe rientrare nel campo della *rêverie* nel senso di un sogno a occhi aperti, discostandosi però da Bachelard laddove giunge a considerare la fantasticheria un momento ante-percettivo:

> Contemplare sognando, equivale a *conoscere*? Significa *comprendere*? Certamente non vuol dire *percepire*. L'occhio che sogna non vede, o almeno vede in modo diverso. Questa visione non si compone di «frammenti». La *rêverie* cosmica ci fa vivere in uno stato che possiamo definire ante-percettivo. […] Come si trasforma l'immagine percepita quando l'immaginazione prende il sopravvento? Nella *rêverie* del poeta, il mondo è immaginato in maniera diretta. […] *l'immagine cosmica è immediata*. Ci fornisce il tutto prima delle parti.[71]

Al contrario, Raimondi insiste proprio sulla capacità percettiva di Leopardi e non scinde la creazione delle immagini poetiche dall'aderenza dello scrittore alla realtà. Anzi, la scrittura degli *Appunti e Ricordi* è fatta proprio di frammenti che, messi in fila, forniscono un quadro, sebbene non unitario. La differenza tra la *rêverie* cosmica descritta da Bachelard e la *rêverie* leopardiana riguarda, quindi, il modo di intendere le immagini. Che l'oggetto delle immagini sia reale o astratto, Raimondi sembra presupporre in ogni caso una fortissima attenzione percettiva. Viceversa, Bachelard insiste sulla coscienza della veglia, limitando il ruolo della percezione. Per quest'ultimo, infatti, le immagini sorgono contestualmente al prodursi di un *cogito* che fa uscire il soggetto dal sonno, ma non si fa riferimento alla necessità di un momento percettivo: «L'essere del sognatore di *rêverie* si forma attraverso le immagini che suscita. L'immagine ci risveglia dal torpore e

[70] Ivi, p. 117.
[71] Ivi, p. 179.

il nostro risveglio si annuncia in un *cogito*. Eccoci in presenza della *rêverie* positiva e produttiva, che può essere definita *rêverie* poetica».[72]

Ad ogni modo, l'esistenza di un oggetto su cui esercitare la *rêverie* è necessaria sia per Bachelard che per Raimondi, il quale, sperimentando una concentrazione fantastica su oggetti della realtà circostante, genera spesso nei suoi racconti una serie di ricordi inerenti al carattere materico di quegli stessi oggetti. Questo discorso vale soprattutto per i racconti pubblicati dopo il *Giuseppe in Italia*. Si pensi alla costante attenzione rivolta agli oggetti come fulcro narrativo in racconti come, per fare qualche esempio, *Il materassaio di Broccaindosso, Le scarpe di Campana, La fodera viola* e *Il cuscino di bocca di dama*. Tuttavia, come si vedrà più avanti, la funzione immaginativa degli oggetti era già stata individuata da Raimondi attraverso la lettura delle *Vies imaginaires* di Marcel Schwob ed esercitata soprattutto attorno alla figura di Pascal. Molte delle immagini descritte da Raimondi nei suoi libri contengono questa duplice natura: sono ricordi nitidi e reali, ma sono anche frutto di un'immaginazione coltivata nel momento in cui si scrive grazie ai ricordi delle *rêverie* infantili, o comunque passate, esercitate su quell'oggetto.

In Raimondi, dunque, l'immaginazione non sembra affatto costituire uno stato di incoscienza. Nel XXI capitolo del *Giuseppe*, del resto, l'attraversamento delle pagine leopardiane viene descritto come un percorso «tra i sentieri di un sogno vigilante».[73] Nella condizione di un'inerzia attiva, il soggetto segue con profondo sforzo di concentrazione la strada delle immagini che si susseguono nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*: «Mi ritenevo sconfitto, in una battaglia mai tentata, o tentata in dormiveglia, mentre la poesia richiede l'uomo sveglio. A occhi aperti. […] Mancavo di coscienza. È facile riderne».[74] I due stati dell'abbandono e dell'attenzione non funzionano mai separati. Per Raimondi la scrittura di Leopardi produce ed è prodotta sempre da una concentrazione su ciò che il suo occhio o la sua memoria registrano nella sensazione. Anche se per ottenere questa libera partitura l'autore si pone in uno stato di totale adesione alla realtà e quindi di un certo offuscamento del sé, Leopardi non si trova mai in uno stato di sognante incoscienza.

[72] Ivi, p. 158.
[73] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 122.
[74] Ivi, p. 124.

1. 5. La favola Dada: dal carteggio alla trasfigurazione narrativa

Gli anni in cui Raimondi arrivò agli *Appunti e Ricordi* sono quelli di poco successivi all'inizio dei suoi contatti epistolari con l'estero e delle prime collaborazioni con le riviste. Nonostante il passaggio dai poeti simbolisti dell'adolescenza ai contemporanei dadaisti e di lì a Leopardi possa sembrare una traiettoria incongruente o una sorta di "conversione" al classicismo, esiste a mio avviso un fondo di coerenza nelle scelte letterarie di Raimondi.[75] Di certo in quel momento storico il Dadaismo poteva rappresentare qualcosa di nuovo rispetto al Futurismo, di cui Raimondi aveva avuto esperienza attraverso le letture di «Lacerba», ma che ormai, escluso il lavoro di Soffici, non considerava più tanto incisivo quanto era stato ai suoi esordi e di cui non apprezzava i risvolti interventisti. Una volta scoppiato il conflitto mondiale e nell'attesa di essere chiamato al fronte, attraverso l'esempio paterno e quello dei suoi amici socialisti Raimondi comincia infatti a maturare un rifiuto doloroso della guerra, che si rifletterà anche in seguito nelle sue scelte di lettore e di scrittore. Arruolato nel genio zappatori senza nutrire ambizioni eroiche, Raimondi racconta di aver sempre concepito la guerra come un inutile e disumano avvenimento. Dal punto di vista pratico, poi, il fronte è anche e soprattutto una fastidiosa interruzione del lavoro letterario. Così, come per continuare la vita di prima e mantenere viva la propria più profonda identità, in questi periodi lo accompagnano, nella forma di una strategia difensiva, alcune letture che diverranno poi significative per la sua esperienza letteraria. Come accadrà anche nel periodo di isolamento seguito alle accuse di bolscevismo e antifascismo che lo indurranno ad appartarsi dal mondo delle lettere attorno al 1929, tra il '16 e il '18 Raimondi cerca nella lettura una fuga dalla opprimente realtà esterna. Un atteggiamento ben inquadrato da Bertacchini quando afferma: «L'attenzione alle manifestazioni avanguardistiche francesi e l'adesione al movimento Dada valevano a suggerirgli una posizione di vigile e autonomo

[75] Si veda, a questo proposito, il recente contributo di M. A. Bazzocchi, *Il verde paradiso degli amori infantili*, in M. A. Bazzocchi e F. Milani (a cura di), *Monsieur Giuseppe Raimondi tra Bologna e la Francia*, Catalogo della mostra di documenti del Fondo Giuseppe Raimondi conservato presso la Biblioteca Ezio Raimondi del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 4 novembre 2022-5 febbraio 2023, Bologna, Pendragon, 2022, p. 7: «Giuseppe Raimondi è un ibrido, un uomo con due nature, o perlomeno un personaggio diviso tra due tendenze opposte: la Francia gli regala la passione per i sogni, per le visioni, per l'irrazionale, l'Italia (e in particolare l'Emilia) lo tengono ancorato a terra, lo riportano a una tradizione di classicismo non pacificato. […] Proprio perché si trova sempre in una posizione di confine, Raimondi non appartiene né all'avanguardia, né alla retroguardia».

isolamento culturale che era al tempo stesso sostegno e conferma di un'umana, coerente dignità, fuori comunque del giro e delle tentazioni della contemporanea letteratura e pubblicistica italiana di guerra».[76] La curiosità di Raimondi si dirige quindi verso i nuovi gruppi conosciuti attraverso le riviste provenienti dalla Francia, come i numeri de «Les Soirées de Paris» che, prima della partenza e nei periodi di licenza militare, girano tra le mani degli amici nelle serate al Caffè San Pietro. Giovanissimo e vissuto sempre nella sua città, Raimondi si trova a guardare fuori dall'Italia raccogliendo le suggestioni delle proposte più originali del momento. Fin dagli anni del liceo Galvani coltiva la passione per la letteratura straniera, in particolare per la poesia simbolista di Verlaine e Rimbaud, soprattutto grazie al tramite dell'amicizia con il poeta Bino Binazzi. Con il bagaglio di queste letture e delle prime collaborazioni con alcuni scrittori e artisti, nel 1916, quando è appena diciottenne, Raimondi scrive a Tristan Tzara inviandogli il primo numero di «Avanscoperta», la rivista fondata da Luciano Folgore su cui ha da poco pubblicato una lirica dal titolo *Geroglifico*. Tzara trovò così nel giovane corrispondente un buon punto di riferimento per ricevere notizie sulle novità artistiche e letterarie italiane nonché qualcuno cui affidare la promozione del movimento tramite la diffusione della rivista tra gli amici e gli scrittori interessati. Tzara era già in contatto anche con altri scrittori e artisti italiani, tra cui Francesco Meriano, direttore della rivista bolognese «La Brigata», Nicola Moscardelli e Maria D'Arezzo (pseudonimo di Maria Cardini) che dirigevano «Le Pagine», rivista attiva a Napoli tra il 1916 e il 1917. Il carteggio con Raimondi fa quindi parte di un tessuto di relazioni che, nel momento in cui la concreta direzione del movimento Dada passa da Hugo Ball a lui, cioè nel giugno del '16, Tzara instaura con l'Italia e, in particolare, con figure che si sono allontanate dal futurismo marinettiano o che comunque stanno perseguendo strade creative proprie.[77] Anche Raimondi, del resto, aveva ormai ridimensionato la sua passione futurista e in quel momento costituiva un interlocutore interessante, soprattutto per i contatti che poteva offrire con l'ambiente artistico emiliano.

[76] R. Bertacchini, *Giuseppe Raimondi*, estr. da *Letteratura italiana*, *I contemporanei*, vol. III, Milano, Marzorati, 1969, p. 301.

[77] Cfr. E. David, *La Prima conflagrazione mondiale nella corrispondenza epistolare di Tristan Tzara con scrittori futuristi antimarinettiani e con Guillaume Apollinaire*, in *Memorialistica e letteratura della Grande Guerra. Parallelismi e dissonanze*, Atti del Convegno di studi italo-romeno Padova–Venezia, 8–9 ottobre 2015, *Quaderni della Casa Romena di Venezia,* XI, Bucarest, 2016, pp. 155-178.

La fonte più importante presente nel Fondo Raimondi circa i rapporti con il movimento Dada è l'album realizzato in occasione della mostra di carteggi e documenti *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori* organizzata presso il Museo Civico di Bologna nel 1977. È qui che sono raccolte le lettere di Tzara, trascritte per la mostra, e alcuni numeri di «Dada», oggi purtroppo non interamente conservati in originale. Meno conosciute sono invece le lettere inviate da Raimondi, che si trovano a Parigi nel Fondo Tristan Tzara della Biliothèque Littéraire Jacques Doucet e le cui trascrizioni sono state pubblicate da Giovanni Lista in appendice a un suo saggio su De Chirico e le Avanguardie.[78] Se le notizie ricavabili dalle opere di Raimondi non fanno ipotizzare un'influenza diretta del Dadaismo sulle opere composte durante la seconda metà degli anni '10, le lettere che scambiò in quel periodo con Tzara chiariscono in termini più precisi il significato di questo suo interesse giovanile. Questi documenti forniscono infatti varie informazioni interessanti circa la percezione che Raimondi ebbe del movimento e la misura in cui se ne sentì coinvolto. Si tratta di undici tra lettere e cartoline, più i manoscritti di due poesie, *Prisma* e *Sopra un quadro cubista* (TZR 813 e TZR 814),[79] la sola, quest'ultima, che vide infine la pubblicazione sul terzo numero di «Dada», allegate da Raimondi a una lettera del '17 e proposte per la rivista di Zurigo.

La prima lettera di Raimondi presente nel faldone della corrispondenza di Tzara (TZR C 3154-3165) è datata 16 dicembre 1916, pur non essendo cronologicamente la prima a essere stata inviata dato che Raimondi si rivolge al suo corrispondente facendo riferimento a un'altra lettera andata perduta. Il contenuto di quella prima lettera viene riassunto qui: Raimondi invita Tzara a collaborare ad «Avanscoperta», di cui gli ha inviato il n. 1 e gli domanda varie cose: una copia della *Première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, opera da poco pubblicata e inviata da Tzara a vari poeti italiani tra cui Moscardelli,[80] per poterne parlare sulla rivista di cui è collaboratore, il fascicolo di «Cabaret Voltaire» uscito nel maggio di quell'anno e altre riviste «di avanguardia: futuriste o d'altro genere»[81] che il suo destinatario ritenga interessanti. Il dialogo che verrà instaurato tra i due lungo il corso della corrispondenza si delinea fin d'ora incentrato attorno allo scambio di riviste, disegni, opere e *plaquettes*, ma non manca ovviamente

[78] Si tratta di G. Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
[79] v. Fig. 1 e 2.
[80] Cfr. M. Pasquini, *Introduzione* a: *«Le Pagine» (1916-1917)*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 25.
[81] Bibliothèque Littéraire Jaques Doucet, Fonds Tristan Tzara, Lettera di G. Raimondi a T. Tzara del 16 dicembre 1916. Le trascrizioni sono mie.

anche la richiesta, reciproca, di farsi "propaganda". Si nota da parte di Raimondi un interesse molto vivo nei confronti del Dadaismo, tanto che spesso sollecita Tzara a rispondergli in fretta («Mi raccomando rispondetemi subito» e più avanti nella stessa lettera «Scrivetemi subito»)[82] e domanda varie volte le opere che il poeta tarda a inviargli o che, per colpa della posta, si fanno attendere più di quanto vorrebbe. Le lettere si susseguono con regolarità: pochi giorni dopo la prima lettera, Tzara risponde chiedendo a Raimondi materiali da poter pubblicare in un'antologia artistica e letteraria che ha in programma di realizzare e gli dichiara l'intenzione di rivolgersi a lui prima che ad altri per raccogliere opere d'arte e testi italiani: « Si j'aurai besoin de matériel italien pour une publication, je m'adresserai en première ligne à vous ».[83] Tzara riconosce inoltre a Raimondi un impegno ammirevole nel voler unire le espressioni artistiche e letterarie contemporanee d'Italia e di Francia in pubblicazioni comuni (« je trouve cette idée de relier les pencées artistiques de l'Italie et de la France – admirable »)[84] e gli comunica sia l'indirizzo di Apollinaire che quello di Cendrars. Ricevuto «Cabaret Voltaire» Raimondi non tarda a scriverne su «Avanscoperta» annunciandolo a Tzara in una cartolina del 2 gennaio 1917: così scopriamo che nel *Notiziario* del n. 2 di «Avanscoperta» il comunicato dell'uscita di «Cabaret Voltaire», non firmato, è probabilmente di mano di Raimondi:

> A Zurigo è uscito «*Cabaret Voltaire*», rivista d'avanguardia diretta da Hugo Ball e Tristan Tzara – Disegni di P. Picasso, M. Jauco [sic], M. Oppenheimer, L. Modigliani, H. Arp, E. Hennings, O. Van Rees, M. Slodki. Ci sono alcune buone poesie: *Arbre*, di Apollinaire, di un impressionismo avanzato – *Crépitements*, di Cendrars, magnifico funambolismo poetico di questo grande francese – *La revue Dada 2*, in cui lo Tzara tenta di realizzare valori lirici assolutamente nuovi ed originali – *Schen*, impressioni di colori, di W. Kandinski – Parole in libertà, di Marinetti e Cangiullo.
>
> Edito dalla rivista è uscito pure un volumetto dello Tzara, con disegni del cubista Jauco: «La première aventure céléste [sic] di M.r Antipyrine».[85]

[82] Ivi.
[83] T. Tzara, Lettera a G. Raimondi del 23 dicembre 1916.
[84] Ivi.
[85] *Notiziario*, in «Avanscoperta», a. I, n. 2, 1917, p. 31.

Instaurato un buon rapporto di collaborazione, Raimondi si fa anche tramite per l'invio di «Cabaret Voltaire» agli amici, «due di LACERBA che voi ben conoscerete»:[86] Soffici, che in quel momento di trovava in zona di guerra, e Ugo Tommei. Si rinnova inoltre soprattutto la richiesta di inviare editi e inediti, a dimostrazione di un grande entusiasmo nei confronti delle opere di Tzara. A colpire l'attenzione di Raimondi sono poi una serie di conferenze sull'arte moderna annunciategli dal poeta. Si tratta di tre lezioni sui rapporti tra arte antica e moderna, sul cubismo e sulle opere degli artisti esposti presso la Galerie Corray dove Tzara parlò il 13, 20 e 27 gennaio 1917. Raimondi riceve il manifesto e si congratula con lui, invitandolo a far stampare i testi di queste lezioni perché le ritiene molto utili. Più avanti, ricevuto il catalogo della mostra e ripetendo un invito già fatto in maniera più indiretta nella lettera precedente («P. Picasso verrà presto in Italia. E voi non ci verrete mai?»)[87] Raimondi propone a Tzara di venire in Italia per tenere le conferenze già svoltesi a Zurigo:

> Caro amico,
> ho ricevuto gli originalissimi manifesti delle Vostre conferenze. Anche il Catalogo dell'Esposizione è interessante: le opere di De Chirico e M. Janco sono bellissime. […] Ho piacere che parliate dell'Arte Negra che è importantissima. Se credete vi prego anzi di mandarmi qualche scritto di questo argomento.
> Sentite, non potreste queste conferenze tenerle anche in Italia? La proposta forse Vi stupirà – ma io penso che sarebbe una cosa molto utile per tutti.
> Pensateci anche Voi, se fosse possibile attuare questo progetto.[88]

Non ancora attivo come critico d'arte, Raimondi è però già interessato alla pittura, contatta varie volte Prampolini per conto di Tzara[89] e conosce diversi artisti, tra cui Giorgio Morandi e i due fratelli Severo e Mario Pozzati. Nel 1917, all'epoca di questo scambio, però, la passione per l'opera dell'amico di via Fondazza si dimostra non ancora pienamente maturata dato che Raimondi afferma, in una lettera del 3 marzo, di preferirgli

[86] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 15 gennaio 1917.
[87] Ivi.
[88] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 29 gennaio 1917.
[89] Cfr. G. Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, cit., p. 198, dove è riportata una lettera di Prampolini a Tzara del 20 gennaio 1917 in cui l'artista lo ringrazia per l'invito a collaborare a «Dada» ricevuto tramite Raimondi: « Je reçois en ce moment la lettre de mon ami Raimondi qui me communique votre invitation ».

Mario Pozzati. Sono infatti le sue opere che consiglia a Tzara per l'antologia piuttosto che quelle di Morandi:

> Io dunque cercherò disegni e scritti presso tutti i miei conoscenti che crederò degni di figurare nella Vostra pubblicazione. Conosco Giorgio Morandi e Severo Pozzati. Vi dico sinceramente che non sono gran che. (Questo rimanga fra noi). Molto superiore è Mario Pozzati, fratello di Severo. È uno dei più grandi pittori che ci siano oggi; sul serio. Ma è troppo intrattabile e sprezzante di pubblicare e farsi conoscere. È uno dei pochi che abbia veramente compreso Picasso (ne ha scritto qualche ottimo saggio) e la moderna pittura. Ad ogni modo gli parlerò di Voi. Abita, di solito, a Bologna, Via Schiavonia, 1. Ma spesso è in giro per l'Italia.[90]

Raimondi ritiene quindi molto importante che all'arte contemporanea, alla «moderna pittura», venga attribuito un valore storico-critico: sia gli inviti a Tzara che la considerazione in cui è tenuto Mario Pozzati perché avrebbe, lui solo, compreso l'arte di Picasso[91] sono indizi di quanto il giovane Raimondi fosse già interessato alle arti da un punto di vista critico e all'interno di una dimensione europea. Tra i nomi degli artisti che compaiono nelle sue lettere, infatti, emerge perfino quello di Kandinskij, di cui Raimondi chiede a Tzara dei disegni qualora ne avesse ricevuti, ma non ne avesse bisogno.[92] Del resto, la percezione della situazione culturale contemporanea che Raimondi dimostra in queste lettere è davvero lucida e fa comprendere sempre meglio le direzioni verso le quali i suoi interessi si stanno gradualmente dirigendo. Così, quando Tzara gli chiede di fargli sapere le cose importanti che succedono nella vita letteraria e artistica italiana, Raimondi risponde delineando un quadro alquanto pessimistico, da cui emerge anche l'insoddisfazione di ritrovarsi con gli amici arruolati e impossibilitati a lavorare:

[90] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 3 marzo 1917.

[91] Uno dei saggi a cui si fa riferimento nella lettera potrebbe essere M. Pozzati, *Pablo Picasso*, in «Eco della cultura», a. II, n. XVI, 28 dicembre 1915, pp. 425-426, pubblicato all'interno dello stesso numero che ospita anche la prima poesia edita di Raimondi (G. Raimondi, *Prosa*, in «Eco della cultura», a. II, n. XVI, 28 dicembre 1915) dedicata proprio all'amico pittore.

[92] Cfr. G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 15 gennaio 1917.

> Mi dite di indicarvi le cose importanti della nostra vita letteraria e artistica. Non si può dire in due parole, e del resto non c'è grande importanza in questi.
> Papini continua a scrivere articoli inutili e spesso inopportuni. Soffici è al fronte e può lavorare molto poco: usciranno presto sue cose su Avanscoperta. A Firenze la Voce mensile è morta, e anche la sua libreria editrice sta per chiudersi. È morto pure il giornale di Marinetti: L'Italia futurista; del resto poi non è una grande perdita: tolto il direttore non ce n'erano di buoni. È da notarsi la formazione di un gruppo isolato in campo poetico: fanno della lirica di pensiero, tutta asprezze di cerebralismo. Uno dei migliori è Dino Campana, simpatico poeta vagabondo. Poi V. Cardarelli, R. Franchi, R. Bacchelli, ecc. In fatto di riviste non c'è molto da consolarsi; poiché pur non scarseggiando, quelle che vi sono lasciano molto a desiderare. Fra le migliori Avanscoperta, La Brigata, La Riviera ligure – 2 altre in cui v'è del buono, ma sperduto in mezzo a una quantità di zavorra.[93]

Raimondi constata la morte delle maggiori riviste italiane degli anni '10 e il formarsi di un nuovo gruppo di poeti lirici che sono poi i suoi amici e riferimenti più stretti. Le migliori riviste sono ovviamente quelle con cui collabora o con cui ha instaurato dei contatti: «La Brigata» dell'amico Binazzi e «La Riviera ligure» con cui aveva scambiato varie lettere e che ospitava già dal 1914-1915 contributi di Rebora, Campana e De Pisis.[94] La lettera continua poi con un consiglio da parte di Raimondi a non pubblicare sulle «Cronache letterarie», una rivista che aveva annunciato testi di Tzara e che lui stesso gli aveva inviato prima che, con il cambio di direzione e l'accoglienza riservata a Lipparini e Auro d'Alba, considerati da Raimondi «due falliti della poesia»,[95] ne diminuisse sensibilmente la qualità. Come si vede, Raimondi non risparmia giudizi severi ed è, come Tzara, sempre alla ricerca di testi e opere d'arte di valore. Proprio perché entrambi ritengono che il panorama letterario e artistico sia povero di buone riviste (se Raimondi descrive una vera e propria ecatombe culturale, Tzara non è meno pessimista circa la situazione di Zurigo) ricorre spesso, quando i due si propongono scambi di contributi da

[93] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 6 febbraio 1917.
[94] Si veda a questo proposito il volume *Lettere a «La Riviera Ligure»*, a cura di S. Giordanelli e V. Pesce, vol. 5, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021.
[95] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 6 febbraio 1917.

pubblicare, la specificazione che debbano essere validi. Presentato per la prima volta Marcel Janco in una lettera, l'artista e amico viene definito da Tzara « un peintre grand et fort »[96] e in effetti, ricevuta la matrice in legno di una sua incisione, Raimondi ne chiede anche dei disegni. Da parte sua, Raimondi accetta quindi anche l'invio di opere di artisti che non conosce, ma pone alla pubblicazione, come si accennava, la condizione della qualità: «Il cliché inedito di M. Oppenheimer mandatelo pure, e se merita verrà pubblicato».[97] Allo stesso modo, egli rivendica per il proprio lavoro la qualità e l'attualità che domanda per le pubblicazioni in «Avanscoperta» quando annuncia di avere in progetto un libro che sarà «una cosa assolutamente nuova ed originale» con «illustrazioni di pittori d'avanguardia»,[98] poi descritto più nello specifico in una lettera successiva come «un mio volumetto di liriche e poemi in una edizione abbastanza originale, con disegni di Mario Pozzati e forse anche C. Carra, il noto pittore».[99] Anche Tzara per la sua antologia chiede contributi di qualità oltre che in linea con la poetica dada: « les choses doivent être abstraites et montrer une réelle valeur ».[100] Lo scambio continua con promesse di collaborazione per tutto il '17, ma nel frattempo Raimondi è chiamato al fronte e sia mantenere la corrispondenza che lavorare ai propri progetti diventa sempre più difficile: «Ora col servizio militare mi sono andati a monte tanti bei progetti. Lo scorso mese sono stato una quindicina di giorni (d'inferno) all'ospedale militare. E la conseguenza ne è stato un ritardo nella pubblicazione di Avanscoperta».[101] Quando però nel '18 Raimondi si dedica alla promozione della «Raccolta» si nota che l'entusiasmo per Dada comincia lentamente ad affievolirsi, pur restando fermo l'interesse a mantenere il dialogo con Tzara per quanto riguarda l'invio di libri e riviste. Mentre questi continua a inviare lettere e cartoline per assicurarsi che Raimondi prosegua il suo servizio di promotore, sembra che da Bologna giungano poche ed evasive risposte:

> Caro amico,
> ieri Vi ho spedito il N°5 della mia rivista che Voi già conoscete. "La Raccolta,, è molto apprezzata in Italia ed è destinata ad occupare il posto prima tenuto dalla "Voce,, nella moderna letteratura italiana.

[96] T. Tzara, Lettera a G. Raimondi del 23 dicembre 1916.
[97] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 15 gennaio 1917.
[98] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara de 29 gennaio 1917.
[99] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 6 febbraio 1917.
[100] T. Tzara, Lettera a G. Raimondi del 24 febbraio 1917.
[101] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del 3 marzo 1917.

> Avrete visto anche Voi che ad essa collaborano i migliori artisti e scrittori nostri.
> Oggi ho ricevuto il vostro nuovo volumetto di 25 poemi, molto simpatico, per quanto contenga poesie la cui forma intenzione io credo superata.
> Nel prossimo fascicolo della Raccolta ne farò una breve recensione.[102]

Nell'estate del '18 quindi Raimondi è ancora interessato al movimento di Zurigo, ma giudica ormai superate la forma e l'intenzione delle poesie inviategli da Tzara, a cui sembra quasi opporre orgogliosamente la neonata «Raccolta», presentata come erede della «Voce» e sede delle migliori manifestazioni artistiche e letterarie contemporanee. Intanto, dopo quasi due anni e varie domande fatte da Raimondi nel corso dei mesi circa il loro destino, Tzara trova l'occasione di inserire una delle liriche inviategli nel gennaio del '17 sul n. 3 di «Dada». Così, Raimondi risponde chiedendo a Tzara di fare attenzione a un punto in particolare:

> Caro amico, ho ricevuto le due vostre cartoline e Ve ne ringrazio. Pubblicate pure la mia lirica Sopra un quadro cubista, ma ricordatevi di mettere in fondo ed essa la data 1916: guardate di non dimenticarvi.
> […]
> Sono lieto di sapere che in questo N° di Dada Vi saranno anche scritti di Sbarbaro, uno dei migliori scrittori italiani.
> In quanto alla vendita della rivista vi avverto che non ci sarà da sperare grandi cose date le condizioni dei tempi molto difficili. […] Io, caro amico, non posso assumermi un simile incarico; tanto più che fra pochi giorni dovrò riprendere il mio servizio militare.
> Quando riceverò Dada? Scrivetemi presto[103]

Chiedendo di ricordarsi la data 1916 in calce alla pubblicazione di *Sopra un quadro cubista*, del resto presente già sul manoscritto, Raimondi sembra voler circoscrivere i propri esperimenti poetici giovanili a un'epoca ben precisa. Questo forse sia per offrire una propria immagine pubblica di scrittore non più alle prime armi con la poesia, sia forse per ridimensionare il proprio rapporto con il Dadaismo e venir riconosciuto come

[102] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del [3 agosto 1918].
[103] G. Raimondi, Lettera a T. Tzara del [22 agosto 1918].

fondatore di una rivista propria, in possesso di un programma culturale ben preciso come fu quello della «Raccolta».

Nonostante la ricchezza dei documenti esistenti, rispetto alle coincidenze viste sopra tra alcuni spunti proposti nel *Giuseppe in Italia* da Raimondi sulla scrittura della *Vita abbozzata di Silvio Sarno* e il *Manifesto* di Breton, si ha molta più difficoltà a tracciare confronti, diretti o indiretti che siano, con la poetica dada. Il Dadaismo si presentava ai lettori e al pubblico come un movimento senza veri manifesti e dunque i suoi risultati poetici e artistici risultano, oggi come allora, di difficile classificazione. La grande apertura e accoglienza che Tzara dimostra nelle lettere e nelle cartoline indirizzate a Bologna rendono conto di tale difficoltà. Infatti, in una di queste lettere si fa riferimento anche a Marinetti, ipotizzando una pubblicazione in cui sarebbero dovuti apparire esperimenti di parole in libertà (« Je ferai bien imprimer des parole in libertà aussi »).[104] Se poi si pensa alle profonde differenze ideologiche che intercorrevano non solo tra Dada e i futuristi, ma anche tra lo stesso Raimondi e questi ultimi, si capisce che ai suoi esordi il Dadaismo perimetrava il proprio campo di inclusione in maniera abbastanza flessibile. Libertà, anti-intellettualismo, anti-dogmatismo erano i principi fondativi dichiarati da Tzara nella corrispondenza con Raimondi, il quale, di certo, rimase affascinato da questa rivoluzione fatta da poeti e artisti che avevano pressappoco la sua età.

Trattandosi di un momento molto precoce della sua carriera letteraria, le testimonianze sul Dadaismo che si possono trovare nell'opera di Raimondi sono spesso avvolte da un'ombra di favola: sia perché la distanza temporale sembra impedire un pieno recupero dei ricordi, sia forse perché, in fondo, l'avventura dei dadaisti fu di per sé tanto fulminante quanto breve. Già nel corso dei tre anni di corrispondenza tra Raimondi e Tzara la rivista sembra spesso sull'orlo della fine, trovare i finanziamenti per la stampa diventa sempre più difficile e non di rado Raimondi chiede al poeta se mai un nuovo numero vedrà la luce. Nonostante il suo grande sostegno al movimento Dada, risulta difficile rintracciare eventuali segni di adesione stilistica nelle poesie scritte da Raimondi in quel periodo. Restano a testimonianza di qualche possibile influenza Dada soprattutto i testi che vennero pubblicati in «Avanscoperta» e in «Eco della cultura» nei mesi seguenti ai primi contatti con Tzara, mentre nelle due poesie inviate a Zurigo si intravede la presenza di Soffici e, quindi, di Apollinaire. Prenderò allora brevemente in considerazione questi due

[104] T. Tzara, Lettera a G. Raimondi del 24 febbraio 1917.

testi e l'articolo dedicato a Cendrars apparso nella rivista napoletana. Partire dal componimento che effettivamente uscì sulla rivista di Tzara, *Sopra un quadro cubista*, può aiutare a capire meglio l'orientamento lirico di Raimondi nel periodo di più intensa frequentazione con le Avanguardie:

SOPRA UN QUADRO CUBISTA *a Tristan Tzara*
Altalena in grovigli d'azzurro nella finestra spalancata sul quadro del nulla
dove tre coni di luce baciano la fredda pazzia degli specchi
E la sonorità delle città metalliche precipita
Suono di partenza nel sacrificio di un mondo di latta e cristallo
dall'arco che ritorna a specchiarsi dopo il primo giro in basso
Gli incantesimi nello scoppio della notte
Fiorite di sorrisi meridiani
Se l'incantesimo c'è nell'arco di vetro il crepuscolo suona partenza
1916 *GIUSEPPE RAIMONDI*

L'impaginazione che viene data al testo di Raimondi sulla rivista rispecchia, sebbene sia difficile capire se rispetti fedelmente tutti gli a capo, la scelta del verso lungo intuibile anche dalla versione manoscritta. Più vicina a una prosa lirica che a una poesia, *Sopra un quadro cubista* appare molto simile ai testi che Raimondi aveva pubblicato su «Avanscoperta», ma qui risalta maggiormente l'aspetto fantastico della visione, che in quelli era invece solo una delle controparti in gioco. In questo caso, i legami logici e sintattici saltano, dando luogo, se diamo per scontato che esista un nesso tra il titolo al contenuto, a una sorta di ecfrasi vuota, irrelata rispetto al referente. La pratica di dedicare il testo a un amico poeta o pittore è poi un'abitudine sulle riviste dell'epoca, ma mi sembra particolarmente significativa in questo caso perché, chiamando in causa il cubismo, la dedica a Tzara rispecchia l'interesse che Raimondi aveva dimostrato nelle lettere in merito alle conferenze sull'arte moderna tenute dal poeta.

Più sperimentale e vicina all'esempio di *BÏF§ZF+18. Simultaneità e chimismi lirici* di Soffici, con cui nel '16 Raimondi era già in contatto, *Prisma* contiene inserzioni grafiche rappresentanti brani di manifesto e insegne pubblicitarie. Anche qui si assiste a visioni fantastiche, celesti, ma il discorso appare più lineare. L'immaginazione dell'io lirico vaga tra gli oggetti del mondo cittadino che lo circondano, ma tornando circolarmente a fissare quel fondo di bicchiere da cui, nell'*incipit*, aveva sollevato lo sguardo abbagliato dal sole:

PRISMA a UGO TOMMEI

Causa la scia di profumo
la torre e la chiesa sono affogate infondo al bicchiere
Un sole che scorreggia giallo-zafferano
Annulla il secondo piano
Oh avere un piccolo cuore “ultima novità,,
tuttavia potresti comperare
10 cent. di primavera
Le evoluzioni del campanile creano correnti
che solo la rondine può cancellare a metà dell’arco.
Ma il mio cervello perduto in fondo all’affiche
non lo troverai più
con i sospiri sdilinquiti del giallo
La finestra chiusa da un cielo d’alluminio
dietro un’America di cartapesta

LAMPADE
CORONE FVNEBRI

GABY DE VERNY
grande stella francese

avrà lo stesso destino dei geometrici arabeschi incandescenti
per noi che siamo senza ricordo
Tutte le sere una luna che se ne torna a casa
per la via del porto come una qualunque sartina

angiolina bell’angiolina
innamorato io son di teeeeee…

Stoccolma il raggio partirà alle 24,57 per Sud-Ovest
Il suicidio della luce fisica non si ripeterà più
Ma tutti i nostri viaggi finiscono in questo

CAFFE’ BIRRERIA

nonostante gli sguardi insidiosi di quelle bottiglie *demi-vierges*
Le parallele esistono nella santità del paesaggio
Un sibilo di sirena fa innalzare le costellazioni
ormai defunte

GIUSEPPE RAIMONDI

Bologna 1916

I modelli di Soffici e Apollinaire non sono gli unici ad agire in questo testo. Lo si capisce leggendo l’articolo su Blaise Cendrars uscito su «Eco della cultura» il 15 marzo del ’17, rivelatore, a mio avviso, delle origini di *Prisma*. Nel profilo di Cendrars delineato

da Raimondi si uniscono l'ammirazione pe l'uomo e per il poeta, che torna dalla guerra con una mano amputata e si scusa per lettera della sua grafia mancina ancora incerta. La parte più interessante arriva però dopo, quando Raimondi commenta *La guerre au Luxemburg*, libro di Cendrars appena uscito. Le parole che usa per descrivere il libro fanno supporre che *Prisma* contenga anche suggestioni nate dalla lettura delle poesie di Cendrars. In primo luogo, infatti, Raimondi ne parla come «la guerra vista dai due occhi di un bambino, concepita nelle menti infantili attraverso frammenti di giornali o bollettini e visioni cinematografiche. Tuttociò [sic] disegnato con una semplicità di linea addirittura primitivistica».[105] Sia il riferimento ai frammenti di giornali che al cinema rispecchia gli stralci pubblicitari presenti nel testo del '16. La recensione continua fornendo immagini in cui spiccano i colori e il carattere inafferrabile dei versi di Cendrars: «È un precipitare in un'aria rossa e azzurra. È un salto verso l'incanto, nell'immateriale. […] Ho parlato di questo libro essendo ora uscito. Ma anche nelle produzioni precedenti troviamo il volo lirico esasperato in imagini [sic] e chimismi distillati come un succo sottile e cristallino attraverso un filtro magico e potente».[106] I chimismi che compaiono in questo passo sono ovviamente un riferimento a Soffici, che viene nominato anche più avanti come l'esponente italiano più valido tra gli eredi del simbolismo, un'eredità che Cendrars raccoglie da Rimbaud e di cui si fa continuatore in Francia: «Negli occhi vi rimane un turbinio di decomposizioni prismatiche, ricche di vibramenti colorati, tali che con fatica ne trovate l'equivalente nella lirica francese dopo l'illuminazione rimbaudiana. In Italia le *simultaneità* di Soffici sono ancora il miglior libro del genere».[107] Il riferimento ai turbini, alle vibrazioni, alle scomposizioni prismatiche non può che far pensare a *Prisma*, dove appunto Raimondi lavora per ampliare le immagini in direzioni multiple, come in una allucinata visione.

Nonostante alcuni elementi di prossimità che si possono notare in questi testi (che comunque precedono il vero incontro con i poeti francesi e francofoni contemporanei essendo datati entrambi 1916), è molto difficile trovare tracce dadaiste nell'opera di Raimondi. Notare invece come egli si accosti al ricordo di questa sua esperienza negli anni successivi risulta più facile e non esclude la possibilità di trarre qualche ulteriore informazione anche in merito al segno più propriamente letterario e artistico lasciato in

[105] G. Raimondi, *Blaise Cendrars*, in «Eco della cultura», a. IV, n. 5, 15 marzo 1917, p. 167.
[106] *Ibidem*.
[107] Ivi, p. 168.

lui dal contatto con il gruppo di Zurigo. Andando con ordine, il primo scritto su Dada si trova nel volume *La valigia delle Indie*, uscito nel 1955 ed è intitolato *Ricordo di Dada*. Si tratta un brevissimo testo in cui si ripercorrono tutti i nomi dei protagonisti di quel tempo, riemersi da certe «cartacce di gioventù».[108] Ben più interessante un racconto dal titolo *Il fantasma di Dada*, manoscritto datato 14 novembre 1958, poi inserito ne *Lo scrittoio*. Il narratore immagina di tornare a Zurigo una sera d'inverno, ne descrive le brume e le nebbie, i fiumi e le strade, quando all'improvviso si imbatte nel luogo che aveva ospitato il Cabaret Voltaire e in un misterioso signore che gli appare alle spalle. La natura onirica delle scene e le allusioni enigmatiche dei dialoghi velano di irrealtà l'incontro del protagonista con questo «signore alto, nel suo cappotto grigio, il cappello a barchetta» che sorride ambiguamente «nei cerchietti d'oro degli occhiali».[109] I due parlano del tempo in cui Tzara e gli altri animavano il locale, dei rapporti tra Bologna e Zurigo, dei tentativi giovanili con la poesia: «Perché, spiegai, anche io scrivevo: "écrivain, poète de l'esprit nouveau…" Ed egli, consentendo, sempre curioso: "Ah, ah, très bien…" Ascoltava, e, si vedeva, attendeva di vuotare il sacco lui. "Bologne, ah, ah…alors, alors, un peu futuriste?..." Non proprio futurista, cercavo di fargli intendere».[110] L'incontro si conclude con un breve viaggio in tram. Il signore scompare, lasciando in ricordo il biglietto delle linee tramviarie zurighesi, come «uno sbiadito fantasma, uscito, dalle quiete acque della Limmat, in un'ora di notte».[111] Raimondi torna ancora su Dada con un articolo uscito sia su «il Resto del Carlino» che su «La Nazione» nel 1973. Rispondendo forse a qualcuno che gli aveva chiesto se il Raimondi di «Dada» n. 3 fosse lui o un suo omonimo, emerge il ricordo del clima storico e culturale in cui un ignoto bolognese finì pubblicato tra i dadaisti. Tuttavia, Raimondi non sembra volersi dilungare troppo e conclude:

> Con la morte di Apollinaire, nel novembre del '18, i capitoli della favola strana si sfumarono. La mia penna cercò altre strade. Di quel tempo di assolute ambizioni, di confuso entusiasmo, non sono rimaste che le cartoline e le lettere, col timbro della censura militare di guerra,

[108] G. Raimondi, *Ricordo di Dada*, in Id., *La valigia delle Indie*, Firenze, Vallecchi, 1955, p. 121.
[109] G. Raimondi, *Il fantasma di Dada*, in Id., *Lo scrittoio*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 76.
[110] *Ibidem*.
[111] Ivi, p. 77.

> che dormono tra i ricordi di una gioventù illuminata da un fuoco spento di mezzo secolo. Lasciamoli dormire. È cenere.[112]

In questi pochi scritti Raimondi parla del Dadaismo come un'apparizione scomparsa all'improvviso, una «favola strana» in cui, in piccola parte, si trovò ad essere coinvolto. È forse questa una delle chiavi, una chiave di sogno, che può aiutare a capire cosa fu Dada per Raimondi: un'apertura sulle possibilità fantastiche della poesia. Lo scrittore, col tempo, ha riposto tutto nel cassetto, ma basta aprirlo perché appaiano, un po' sbiaditi, Tzara con i suoi amici, le riviste d'avanguardia e i primi tentativi poetici. I rapporti con Zurigo non sembrano però passati invano: la carica dei significati esplosi, la frammentarietà, l'idea di poter rappresentare il pensiero liberandolo dai vincoli formali della logica fornirà a Raimondi un esempio su cui riflettere. Ad accomunare autori e mondi tanto diversi quanto potevano esserlo Leopardi e i dadaisti fu senza dubbio l'atipicità della loro scrittura. Come si è già visto, in questo periodo Leopardi si rivela a Raimondi innanzitutto come l'autore della *Vita abbozzata di Silvio Sarno,* testo che rivoluzionava, insieme allo *Zibaldone*, l'idea scolastica che lo scrittore aveva potuto maturare durante gli anni del liceo.

1. 6. *Appunti* come pittura dal vero

Come si è accennato, l'interesse di Raimondi per gli *Appunti e Ricordi* continuerà ancora per molto tempo. Uno dei volumi più interessanti del Fondo Raimondi per approfondire il percorso di lettura degli *Appunti* continuato negli anni seguenti al *Giuseppe*, è *Frammenti critici leopardiani* di Angelo Monteverdi, ripubblicazione del '67 di una raccolta uscita otto anni prima. La copia presente nel Fondo contiene numerose sottolineature a penna blu e lapis, oltre che brevi ma importanti notazioni a margine. Anche qui Raimondi pone particolare attenzione agli *Appunti,* e infatti annota soltanto la parte del volume ad essi dedicata.

Tra i vari passi sottolineati, sembra di fondamentale interesse per lui il fatto che Monteverdi descriva quello che denomina l'«idillio della lucciola» come una «mirabile pittura dal vero».[113] Questa metafora viene ripresa e mantenuta nelle note apposte sulle pagine seguenti, come se Raimondi l'avesse fatta propria e procedesse nella lettura con

[112] G. Raimondi, *La favola Dada*, in «il Resto del Carlino», 23 luglio 1973.
[113] A. Monteverdi, *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, p. 6.

questa chiave interpretativa. Infatti, le note che troviamo a margine delle pagine 6 e 7 riportano sempre l'attenzione sul binomio musica-pittura, pittura che stavolta si precisa essere una rappresentazione paesaggistica: «poesia di idillio in parole musicali, ma con effetto di vera e propria pittura di colore, di sentimento; pittura più che italiana del tempo neo-classico, del romanticismo europeo» e i nomi citati sono quelli di Constable e Bonington. Se nelle pagine del *Giuseppe* era già stato notato il carattere musicale degli *Appunti*, qui si aggiunge dunque quello figurativo. Inoltre, lo stesso passo sulla camera ottica presente nel *Giuseppe* viene trasposto sul piano della tecnica pittorica. Raimondi nota che Leopardi fa un «uso pittorico della camera-ottica», ponendo un ulteriore grado di possibilità interpretativa per gli *Appunti*.

Si tratta comunque di una riflessione collocabile nel periodo immediatamente successivo alla pubblicazione del volume, proprio negli anni in cui Raimondi stava lavorando ai pezzi leopardiani confluiti poi nelle *Le linee della mano*. Si tratta di testi apparsi prevalentemente su «il Resto del Carlino» negli anni precedenti e testimoniano l'importanza, sia per grado di approfondimento che di riflessione, che Raimondi riponeva anche negli articoli destinati ai giornali. Così, anche testi apparentemente pensati per una sede forse meno duratura come il quotidiano, devono essere rintracciati per completare e arricchire il quadro interpretativo che Raimondi costruì nel tempo. È il caso, innanzitutto, di *Un dialogo di Leopardi*, scritto nel 1961, che contiene la stessa intuizione della musicalità attribuita agli *Appunti e Ricordi* nelle note a margine del saggio di Monteverdi, stavolta inserita in una spiegazione più ampia:

> Anche in questo, come in quasi tutti i dialoghi delle Operette Morali, si direbbe che Leopardi ha inteso di immettere, nel tessuto narrativo, una sostanza di pensiero e di movimento autobiografico, modulandola, dilatandola su di una linea di accompagnamento, per così dire, musicale. Ed è solo la particolare musica o melodia, la cadenza e il ritmo che Leopardi cava, come si cava un respiro dal petto, dalla propria mente.[114]

Qui Raimondi descrive la musicalità della prosa leopardiana facendo riferimento al *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*. Come anche per le *Carte*

[114] G. Raimondi, *Un dialogo di Leopardi*, in Id., *Le linee della mano*, Milano, Mondadori, 1972, p. 124.

Napoletane, Raimondi giunge a stabilire una corrispondenza tra l'organizzazione della sintassi e la modulazione di una melodia. Sia le frasi giustapposte degli appunti che la struttura armonica e perfetta del dialogo gli suggeriscono l'idea che Leopardi ragioni e scriva assecondando un ritmo naturale e quasi innato, prodotto dalla sua stessa mente. Come se la scrittura corrispondesse esattamente al pensiero e questo fosse già in potenza scrittura pronta ad essere distesa sulla pagina. All'altezza dei primi anni '60, quindi, Raimondi ripropone ancora solo l'elemento musicale, fatto che avvalora l'importanza del saggio di Monteverdi citato all'inizio per l'aggiunta di quello pittorico.

Nell'ottobre del '72 Raimondi pubblica su «il Resto del Carlino», e poi su «La Nazione», un articolo significativo su questi temi. Si intitola *Appunti leopardiani* e se ne conserva il manoscritto tra i documenti del Fondo Raimondi. Si tratta di uno scritto fondamentale, per quanto apparso in sede giornalistica e non raccolto in volume, poiché vi si ritrovano tutti i temi legati alla *Vita abbozzata* sviluppati fino a quel momento, con in più una spinta da interprete che finora Raimondi non aveva dimostrato troppo esplicitamente. In primo luogo, la ricostruzione della prima lettura. Apprendiamo che fu Bacchelli a consigliarla, nel 1918. E di fatti, l'edizione Le Monnier delle *Carte Napoletane* di cui si è parlato reca proprio questa data. Viene ripresa la metafora della "caduta" che si è vista nel *Giuseppe in Italia* («Fra le prose, finivo sempre per cadere sulle quindici pagine stipate degli *Appunti e Ricordi*»)[115] e c'è poi l'attribuzione di un «carattere di selva, di bosco denso di vegetazione, nel mezzo dei quali sono improvvise radure, prati circoscritti nella luce sotto il cielo», di folto sì, ma anche di paesaggio, non solo visto di fronte come in un quadro del romanticismo inglese, ma anche attraversato, a piedi, sotto l'ombra degli alberi e poi in una luce improvvisa. Alla tridimensionalità del testo segue la descrizione dello stato in cui si trova il poeta: un «magico incanto», un «raptus lirico», un «trasporto fantastico accompagnato dal carico e dalla presenza riavvicinata di ogni evento accumulato nella memoria e nella coscienza, senza distinzione e separazione del tempo materiale in cui accade».[116] Il risultato di questa registrazione sulla retina di Leopardi, ancora più precisamente che nel *Giuseppe*, è un «seguito di scene», di «fotogrammi senza interruzione», una «proiezione ottenuta da una lanterna magica»: «È come se lo scrittore, stando in una camera allo scuro, riveda la proiezione su di uno schermo inesistente e metaforico di tutto quanto egli ha visto e sentito e provato.

[115] G. Raimondi, *Appunti leopardiani*, in «il Resto del Carlino», 5 ottobre 1972.
[116] *Ibidem*.

Giacomo medesimo interpreta in questo modo il suo stato di visionarietà improvvisa in figure reali, in immagini tangibili».[117] Si insiste molto, quindi, sul procedimento di portare nella scrittura ciò che si è sedimentato nella coscienza. Ritorna, inoltre, l'idea che tale metodo possa essere accostato a quello della scrittura automatica, in un modo però tutto particolare, che non ha nulla di veramente avanguardistico. Questo metodo si basa piuttosto sull'azione di riversare la coscienza dentro una forma figurata per poi aggiungerle sentimento:

> I passi citati finora dal groviglio degli Appunti e Ricordi, confermano la mia opinione che allo scrittore premesse di dotare il proprio scritto di una sostanza prettamente letteraria da servire come fondamento e traccia viva e trepida di motivi da travasare in stampi di poesia. Poesia che avrà naturalmente il carattere di idillio. Ho detto paesaggi, e dal paesaggio come primo movente sentimentale dello scrivere si animano le composizioni, i quadretti, le pitture con la partecipazione e presenza di esseri umani, di passioni, sorpresi dal vero della vita quotidiana, anzi di un'ora della giornata.[118]

Come si vede, Raimondi esprime il suo punto di vista, che nel '72 comprende non solo un certo modo di leggere gli *Appunti e Ricordi*, ma anche un'idea sulla loro genesi e sulla loro funzione. Al centro di questa idea sta lo schizzo bozzettistico dal vero, destinato a diventare poesia e, nello specifico, idillio. Tuttavia, nonostante questa interpretazione risulti parziale, Raimondi non dimentica di menzionare anche l'aspetto più difficile del testo, e cioè la sua natura di materiale romanzesco. Quando introduce l'idillio della lucciola, infatti, lo definisce come «un capitolo vero e proprio di romanzo dentro il romanzo dell'autobiografia per appunti».[119] L'elemento chiave però resta quello della pittura di paesaggio, tanto che Raimondi giunge a definire la *Vita abbozzata* di Leopardi come la «sua giovanile poesia messa in termini di pittura»[120] e a ipotizzare che tale spunto di lettura possa applicarsi, dopo considerazioni più avanzate, all'intera sua opera.

Nel manoscritto dell'articolo si può notare che Raimondi aveva citato Monteverdi, ma poi decise di cancellare quel riferimento. La presenza dei *Frammenti critici* sotto le

[117] *Ibidem*.
[118] *Ibidem*.
[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*.

cancellature testimonia che per la stesura dell'articolo probabilmente risfogliò il volume, riponendo su di esso la propria attenzione più volte nel giro di pochi anni.

Nell'*Arcangelo del Terrore* gli *Appunti e Ricordi* tornano ad essere descritti secondo le caratteristiche individuate tramite i *Frammenti critici*. In particolare, Raimondi approfondisce l'idea della pittura di paesaggio nella prosa *Idilli dalla finestra di Leopardi*, definendo gli *Appunti* come «una sorta di affresco letterario, nel genere di un diario interrotto e ripreso» in cui «alle osservazioni di carattere autobiografico si alternano nozioni di vedute e di paesaggi». Ancora come «album di riflessioni e di vedute, le quali ultime hanno un carattere di autonomia di tratto pittorico e figurativo»[121] vi si riferisce per introdurre la trascrizione di alcuni passi. Non compare la conseguente associazione con la pittura neoclassica presente nelle note a margine del saggio di Monteverdi, ma più genericamente Raimondi insiste sulla capacità figurativa della scrittura di Leopardi, carattere che lo interessa molto. Del resto, il tema della potenza di raffigurazione si trova anche in correlazione ad altri autori molto diversi fra loro come Shakespeare, Pascal, Lorenzo Magalotti e Galileo Galilei. Viene inoltre affrontato come motivo di autoriflessione in vari appunti sparsi su agende e quaderni.[122] Riuscire a descrivere oggetti, paesaggi, elementi naturali, odori, suoni, coglierne la vita e la storia che contengono risulta sempre un elemento di estrema attrazione per Raimondi.

Oltre all'aspetto figurativo, con *Idilli dalla finestra di Leopardi* ritorna il tema della musicalità, sia in prosa che in versi, della scrittura leopardiana, ma in questo caso anche nella forma slegata dell'appunto: «l'impronta stilisticamente musicale sembra avvertirsi proprio nella giustezza e nei legamenti grammaticali, perfino nell'insolita punteggiatura delle frasi».[123] E ancora, nella seconda e ultima prosa dell'*Arcangelo* in cui compaia Leopardi, Raimondi mette nuovamente in scena la melodia delle *Carte Napoletane*, raccontando di una visita al poeta Clemente Rebora durante la quale i due amici si ritrovano a leggere insieme qualche pagina dell'edizione Le Monnier:

[121] G. Raimondi, *Idilli dalla finestra di Leopardi*, in Id., *L'arcangelo del Terrore*, Milano, Mondadori, 1981, p. 50.

[122] Emblematici, a tal proposito, alcuni disegni presenti in FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 3.9, c. 3v. Si tratta di un quaderno di appunti del 1944 sull'esperienza nel carcere di San Giovanni in Monte avvenuta nel '43. Per descrivere certi poveri oggetti personali Raimondi li disegna e accanto scrive il nome esatto di ciascuno: «bussolotto per acqua da bere» e «per acqua da lavare», «catino di latta», «bugliolo di legno, per i bisogni corporali». Una nota alla fine della pagina dice «Perché disegno questi oggetti, tragicamente "veri" io pensavo all'anfora che Morandi incise all'acquaforte, e che mi pareva non meno di questi dotata di uno spirito di "umana necessità". (Cosa significa?)».

[123] Ivi, pp. 51-52.

> Rébora lo sfilò dallo scaffale. «*Sono le Carte Napoletane di Leopardi…La miniera segreta di Leopardi...*» Rise del paragone. Ripeté: «*La miniera, la miniera…*». Vi introdusse la mano, l'aprì alla pagina dal titolo di *ldilli*, lo lesse come rapito, lesse la data: il 1819. A quella data, io dissi solo: «*Sono quasi cento anni*».[124] [...] Poi iniziò come in istato di incanto la lettura della pagina: «*Ombra delle tettoie. Pioggia mattutina... Iride alla levata del sole. Luna caduta secondo il mio sogno.* […]». La voce di Rébora si spandeva alta nella stanza fermandosi con l'accento su talune parole, come le tettoie, la pioggia, la luna, i bachi da seta. Si viveva, ripeto, nell'incanto di quella musica leopardiana di significato quasi magico. Passarono i lunghi minuti. Il tempo si era fermato.[125]

Come già si è visto nel *Giuseppe*, l'incontro con Leopardi viene descritto spesso attraverso un tono di estatica meraviglia, un'atmosfera che Cecchi criticò, proprio recensendo il libro del '49, come frutto di un «misticismo estetizzante», «non perciò roba simpatica […] della quale si farebbe volentieri a meno».[126] Cecchi non interpreta il passo come segno di vanità, quanto piuttosto di eccessivo entusiasmo. Anche sulla scelta del Leopardi degli *Appunti e Ricordi* la sua recensione propone qualche dubbio:

> Raimondi ci racconta la sua «scoperta» di Leopardi, e di quale Leopardi […] Qui le cose cominciano a mostrare qualche ambiguità di comportamento. Perché al *Giuseppe in Italia* nessuno potrà togliere anche il valore suppletivo d'un contributo alla storia del gusto; ma resterà poi sempre da sapere se cotesti contributi, in definitiva, ebbero mai grande importanza e stabilità. Tanto per fare un esempio: il Raimondi non dà né vuol dare una spiegata formulazione critica alla sua scelta del Leopardi: il Leopardi del 1819 negli *Appunti e ricordi* (gli «agnelli sul cielo della stanza», la famosa «uccisione della lucciola», ecc.). E tale scelta (che, in realtà, a un dato momento, era

[124] L'anniversario che compivano quegli appunti nel momento in cui Raimondi li lesse dovette sembrargli qualcosa di davvero significativo. Non a caso, sulla sua edizione Le Monnier del 1910, a p. 283, compare una nota a margine equivalente a questa frase del dialogo con Rebora. Accanto al passo contenente il cosiddetto Idillio della lucciola leggiamo infatti: «1819 1919 un secolo».

[125] G. Raimondi, *Con Rébora leggevamo le* Carte Napoletane, in Id., *L'arcangelo del Terrore*, cit., pp. 90-91.

[126] E. Cecchi, *Giuseppe Raimondi*, in Id., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 115-116.

> stata piuttosto un molto diffuso luogo comune del gusto e della moda letteraria), aggancia semplicemente a un'altra data: 1919.[127]

Se da un lato non si può negare l'effetto per certi versi eccessivo di quelle rivelatrici figurazioni poetiche, dall'altro sia l'aggancio della data che la mancata esplicitazione della motivazione critica si possono spiegare guardando all'intero percorso di Raimondi attorno alla *Vita abbozzata*. Nel momento in cui si avvicina a questo testo egli non si pone come critico, ma come scrittore in cerca di una tradizione diversa da quella ufficiale in cui riconoscere un riferimento per sviluppare un modo più personale di esprimersi. Inoltre, gli *Appunti* riescono a svolgere una funzione attiva, di riflessione e lavoro critico considerevole, per quanto personale possa risultare. Attraverso di essi si riescono a toccare tante questioni cruciali dell'opera di Raimondi, col vantaggio di poter seguire nel loro sviluppo temporale letture, arricchimenti e sviluppi critici oltre che problemi d'ordine stilistico e di genere letterario.

1. 7. La prosa musicale di Leopardi

A testimonianza dell'interesse di Raimondi nei confronti delle zone dell'opera leopardiana meno conosciute esistono anche documenti relativi alla pubblicazione del già citato volume a cura di Maria Corti, *Entro dipinta gabbia*, uscito per Bompiani nel '72. L'edizione di questi scritti editi e inediti raccolti da Corti presso la biblioteca di Palazzo Leopardi a Recanati tra le carte di famiglia venne preceduta da un'operazione giornalistica che destò nei lettori una forte curiosità. Ogni giovedì, nel periodo tra il 14 ottobre e il 2 dicembre 1971, il giornale «La Stampa» pubblicò alcune anticipazioni dei testi che sarebbero confluiti nel volume, accompagnandole con commenti della stessa Maria Corti e di Guido Piovene. Alcuni degli interventi suscitati da questa operazione si incentrarono sulla novità dei documenti e sulla possibilità di intravedere già negli scritti puerili segni della poesia maggiore. Due di questi articoli vennero conservati da Raimondi all'interno della copia in suo possesso. Si tratta di due recensioni: una, di Mario Luzi, si intitola *Le carte infantili di Giacomo Leopardi* ed è apparsa sul «Corriere della Sera» il 20 dicembre del '72; l'altra è di Giorgio Manganelli, e risulta pubblicata su «L'Espresso»

[127] Ivi, p. 115.

il 7 gennaio del ’73 con il titolo *Tema: a Recanati scoppia un incendio*.[128] Se Luzi fa solo un brevissimo cenno al tema che più interessò Raimondi, è cioè al recupero da parte di Corti di tutte le concordanze di «temi esterni e segreti, di modi linguistici, sintattici e ritmici» tra i testi puerili e le opere maggiori, Manganelli sottolinea il fatto che il bambino Leopardi possegga già intera la sua vocazione stilistica, andando alla ricerca, piuttosto che di un linguaggio personale, di possibilità compositive interne a questo stesso linguaggio. Anche Raimondi scrisse qualcosa in margine alla divulgazione di questi testi, ma nel dicembre del ’71, quando cioè il volume non era ancora apparso e ne aveva dunque letto soltanto le anticipazioni su «La Stampa». Nel suo articolo su «il Resto del Carlino» definì «alquanto pubblicizzata» la scoperta, ma comunque tale da averlo catturato:

> Da parecchie settimane gli italiani, fra le preoccupazioni del vivere civile, sono presi dall’impegno di seguire sulle pagine di un grande quotidiano torinese, la pubblicazione di un «Leopardi inedito» riesumato dalle carte leopardiane conservate nel paterno Palazzo di Recanati. […] Da otto settimane aspettiamo il giovedì che ci porti la prossima puntata dei «quaderni di Giacomo».[129]

In realtà, la pubblicazione di queste carte non fu propriamente una scoperta. Già da tempo ne avevano preso visione vari studiosi, tra cui Sebastiano Timpanaro, che aveva studiato in particolare le *Dissertazioni filosofiche*,[130] ma sembra che la famiglia Leopardi abbia poi deciso di affidarne la pubblicazione all’editore Bompiani e la curatela a Maria Corti. L’articolo di Raimondi citato sopra offre un punto di vista davvero interessante sui testi che sarebbero confluiti in volume e la stessa Corti lo cita due volte nella sua Introduzione, notando in entrambi i casi la peculiarità delle intuizioni che esso contiene. Corti ritrova nel Leopardi fanciullo, in accordo con Raimondi, un certo interesse nei confronti della violenza dei fenomeni naturali, ma il riferimento più interessante è quello alla questione dell’originalità e del livello di maturità degli scritti. Si tratta, nella maggior

[128] Il nome della testata su cui comparve la recensione di Manganelli non è compreso nel ritaglio fatto da Raimondi. L’articolo si trova però all’interno della bibliografia di Manganelli realizzata da G. Pulce, che ne segnala anche una ripubblicazione in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986. Cfr. G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Bibliografia (1942-2015). Con una cronologia della vita e delle opere e un regesto delle collaborazioni radiofoniche*, Seconda edizione aggiornata, Roma, Artemide, 2016.

[129] G. Raimondi, *Il poeta in calzoni corti*, in «il Resto del Carlino», 14 dicembre 1971.

[130] Cfr. Timpanaro, *Prosaiche meschinità intorno a Giacomo Leopardi*, in «Belfagor», n. 1, vol. 39, 31 gennaio 1984, pp. 103-110 per approfondire il punto di vista di Timpanaro sulla vicenda legata alla pubblicazione degli inediti.

parte dei casi, di centoni di fonti arcadiche perfettamente costruiti e di scritti latini, che Maria Corti divide in due gruppi. Da un lato, gli scritti scolastici realizzati come compiti e scritture pubbliche in cui Leopardi dimostra una grande padronanza tecnica, ma scarso entusiasmo creativo. Dall'altro, quelli in prosa italiana, in cui sembra invece di percepire alcune anticipazioni della sua voce poetica futura. La memoria dell'opera matura permette, infatti, di individuare stilemi e microstrutture già noti, locuzioni, avverbi e aggettivi che ritorneranno nei *Canti*. Corti concorda con Raimondi sul fatto che questi echi siano riconoscibili in particolare sul piano della sintassi: «È quanto notò in generale Giuseppe Raimondi, allorché scrisse di "avvertire a momenti una presa più personale nella scelta sintattica,…un modo più forte e rilevato di comporre la frase…che stranamente (o sarà nostra suggestione) sembrano presagire un tratto e uno scatto tipicamente leopardiano"».[131] Il riferimento alle scelte sintattiche presuppone anche, come risultato di tali soluzioni formali, la presenza di un tessuto ritmico già percepibile, per quanto ancora germinale.

A questo proposito, per approfondire il tema della musicalità, Corti rimanda a uno studio di Sergio Solmi che risultò fondamentale anche per Raimondi. Raccolto in un volumetto uscito nel '69, di cui nel Fondo è presente la copia regalatagli dall'autore nel febbraio dell'anno successivo, *La poesia di Leopardi* si concentra soprattutto sulle *Operette morali*. Non si tratta, tuttavia, di una ricerca della musicalità attraverso i mezzi dell'analisi linguistica.[132] In effetti, nei casi in cui si cerca di spiegare la musicalità della prosa di Leopardi con i mezzi della critica letteraria l'operazione pone una grande difficoltà perché, come ricordava in generale già Gian Luigi Beccaria, si può cadere in analisi più impressionistiche che descrittive.[133] Tuttavia, è proprio questo ciò che cerca di fare Raimondi sulla scia, molto probabilmente, di Solmi, con l'articolo citato da Maria Corti nell'Introduzione a *Entro dipinta gabbia*. Solmi rintraccia nella prosa di Leopardi un carattere musicale per la «tendenza ad isolare la realtà sentimentale nella sua sostanza, a ridurla al puro disegno o diagramma del moto dell'anima nella sua genuinità iniziale». Una volta ridotta al semplice, quindi, l'ispirazione leopardiana trova voce nel periodo con

[131] M. Corti, *Introduzione* a: *"Entro dipinta gabbia". Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, Milano, Bompiani, 1972, p. XXIV.

[132] A tal proposito si può consultare il saggio di E. Bigi, *Tono e tecnica delle Operette morali*, in «Belfagor», vol. 5, n. 4, 1950, in cui si mette a punto uno studio sulla musicalità della prosa leopardiana basato sull'analisi attenta della sintassi.

[133] Cfr. G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 2013.

un'alternanza di sospensioni e di pause. Questo andamento ricorderebbe una sorta di «disegno musicale» che, secondo Solmi, ha la funzione di immergere il pensiero di Leopardi all'interno di un «elemento fluido» capace di evocare e rendere esprimibili i concetti attraverso un'insostituibile soluzione espressiva. Per arrivare poi al «più vero segreto delle Operette morali» che secondo l'autore si trova «nella musica della struttura sintattica e stilistica, dove più s'addensa e puntualizza il sentimento del poeta».[134]

Tale è anche, in buona parte, la posizione di Raimondi quando afferma che la musica di Leopardi viene fuori non solo dall'armonia delle frasi e dalla sonorità delle parole, quindi da uno studio formale, ma soprattutto da quel continuo riversarsi della mente nei modi d'espressione più semplici, da un'adesione totale del pensiero e del sentimento con la parola. Una coincidenza di posizioni che si rivela ancora più profonda se si legge un altro testo di Raimondi intitolato *Un dialogo di Leopardi* (1961). Qui, l'autore parla di un elemento in rilievo nel tessuto narrativo delle *Operette,* cioè la linea di accompagnamento musicale che sostiene l'innesto del pensiero nella scrittura. Viene poi a parlare più propriamente di cadenza e di ritmo, ma sempre in maniera poco approfondita, mettendo in evidenza, piuttosto, il fatto che, come già notato, Leopardi li cavi «come si cava un respiro dal petto, dalla propria mente».[135] Come si può notare, Raimondi considera il pensiero e il sentimento quasi come una sola cosa, entrambi sono come un respiro, si uniscono e materializzano come un accento naturale della voce. Ma questo pensiero-suono è saldamente legato, lo diceva già Solmi,[136] all'organizzazione sintattica: «Pare incredibile, ma è proprio a codesta "musica", fatta solo di parole abbassate di tono, e legata ad un genere di semplice e di casta sintassi, che Leopardi affida, non solo la malinconia lucida dell'animo, ma proprio i motivi del pensiero».[137]

Se Solmi distingue più nettamente tra il pensiero puro e quello divenuto sentimento, ritendendo che sia maggiormente quest'ultimo a trovare pieno compimento nella musica della prosa leopardiana, lo fa perché insiste sulla funzione di spostamento ironico e perciò di scioglimento della tensione emotiva che si raggiunge nelle operette più pungenti. Giungendo ad opporre due movimenti, Solmi esclude che questa trasfusione del pensiero

[134] Cfr. S. Solmi, *La poesia di Leopardi*, in Id., *Scritti leopardiani*, Milano, Scheiwiller, 1969, pp. 16-21.

[135] G. Raimondi, *Un dialogo di Leopardi*, in Id., *Le linee della mano*, cit., 1972, p. 124.

[136] Solmi non è il solo a descrivere la musicalità sintattica delle *Operette morali*, ma cito qui solo il suo studio perché strettamente collegato alle riflessioni di Raimondi.

[137] G. Raimondi, *Un dialogo di Leopardi*, cit., p. 124.

in sentimento, e quindi in musica, avvenga anche nei momenti più nettamente satirici dell'opera. La poesia, dunque, si situa per lui sempre nel campo della lirica, anche quando si rivela tra le pieghe della scrittura in prosa:

> Il processo di assorbimento del pensiero in sentimento e musica ha pur sempre a fronte, nell'ideale sviluppo leopardiano, l'altro movimento opposto, di dilatazione, di rovesciamento all'infuori dell'esperienza vitale ed intellettuale, anche se, per avventura, destinata a bruciarsi ove giunga al punto della sua contraddizione, e a reagire nei modi del sarcasmo e della satira.[138]

Tra le operette più liriche del libro, Solmi ne sceglie alcune, ma si sofferma nello specifico sul *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*. Ancora una volta, la collocazione sintattica assume una funzione lirica che permette al pensiero di Leopardi – in questo caso la riflessione sugli effetti del caso e dell'incertezza sulla possibilità di combattere la noia e il dolore – di venire espresso con leggerezza:

> Si pensi, per fare un esempio, al *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* […] e a come, alla fine dell'Operetta gli elementi […] disposti e pausati in una tranquilla progressione, si ordinino naturalmente, per pura virtù di collocazione sintattica, a conclusione lirica, quasi aspetto visivo e sensibile di quell'ardimentosa e insieme dubitosa speranza che la disincantata riflessione di Colombo sul valore dell'incertezza e del rischio a render sopportabile la vita e a vincere il dolore e la noia, alla fine si prospetta.[139]

Anche Raimondi parla del *Colombo* in *Un dialogo di Leopardi* e potrebbe darsi che la scelta di prendere come esempio proprio questo dialogo sia stata suggerita anche dalla lettura del saggio di Solmi. L'apparente precedenza cronologica di Raimondi su Solmi, cioè il fatto che lo studio di Solmi sia presente nel Fondo Raimondi solo nell'edizione del '69, mentre l'articolo è del '61, non esclude la possibilità che Raimondi l'abbia letto anni prima, quando nel '56 era uscito come introduzione alle *Opere* di Leopardi curate da Solmi per Ricciardi. L'elemento lirico accomuna entrambi gli scritti, ma considerando la

[138] S. Solmi, *La poesia di Leopardi*, cit., pp. 29-30.
[139] Ivi, pp. 21-22.

storia e la posizione di Raimondi, nel suo caso si potrebbe collegare l'interesse per la pagina lirica, figurativa e musicale alla sua stessa produzione e alla sua vicinanza individuata da più parti al genere della prosa d'arte. Non a caso, confermando la linea già tracciata dall'esperienza di Cardarelli, nell'introduzione alla sua antologia di prosatori d'arte *Capitoli*, uscita nel 1938, Enrico Falqui annoverava come primi modelli del genere le *Operette* di Leopardi e i *Petits Poèmes en prose* di Baudelaire. Si tratta di un'antologia in cui si legge anche una prosa di Raimondi, *Acque nella regione emiliana*. Bisogna allora cercare di comprendere meglio i rapporti instaurati tra Leopardi e Baudelaire nelle riflessioni di Raimondi e indagare le similarità e le differenze rispetto alle letture che i contemporanei prosatori d'arte proposero da parte loro.

1. 8. Leopardi e Baudelaire

Stando a quanto possiamo ricavare dalle affermazioni di Raimondi, le sue prime letture di Leopardi sarebbero avvenute attorno ai quattordici anni e divenute poi sempre più familiari grazie alla passione maturata nei confronti del personaggio di Amleto:

> Durante una stagione intera, non mancai una volta alle recite dell'Amleto, tenute dall'attore Garavaglia. Il teatro era l'Arena del Sole. Quando rientravo nella mia stanza, e quasi per continuare il movimento di parole, così particolari, e come nuove, che l'attore diceva in persona di Amleto, mi mettevo a leggere qualche passo di poesia di Leopardi. Lo facevo ad alta voce. Non ho mai capito perché mi servissi di Leopardi per dare voce all'animo di Amleto.[140]

In questi primissimi incontri con Leopardi i versi delle sue poesie vanno dunque a riempire un contenitore vuoto, quello generato dall'identificazione con il personaggio di Shakespeare, antieroe malinconico cui attribuire le parole di un altro personaggio che già evidentemente offriva motivi di vicinanza al giovane lettore. Si tratta di un ricordo legato alla primissima gioventù, ma senz'altro interessante se si pensa alla consuetudine di creare coppie, triadi, gruppi di autori e personaggi affiancati gli uni agli altri nella biblioteca ideale che Raimondi costruirà di lì a qualche anno. Insieme a Leopardi, per

[140] G. Raimondi, *Primi esercizi: la grammatica per mio conto*, in Id., *I divertimenti letterari*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 16-17.

esempio, nel *Giuseppe in Italia* anche Baudelaire viene messo in relazione con Amleto. Di nuovo l'accostamento viene fatto in ragione, per così dire, di un prestito di voce: «Fu Baudelaire ad apprendermi qualcosa di un sentimento tragico della vita medesima. Ogni suo discorso inizia e ha le cadenze disperate, ironiche e composte della voce di Amleto».[141] Una volta entrato tra le sue letture, Baudelaire comincia a suscitare in Raimondi un interesse crescente: nel 1918, anche incoraggiato da Ungaretti che si dichiara entusiasta dell'idea,[142] metterà in cantiere la traduzione di una scelta di poesie da *Les Fleurs du mal*. L'ingresso di questa nuova figura tra gli interessi degli anni '20 è certamente legato alla passione coltivata da molti suoi coetanei per i *maudits* francesi, verso i quali Raimondi si esprimerà con parole di nostalgia, ma senza risparmiare una leggera indulgenza rispetto all'atteggiamento giovanilmente ingenuo di queste letture. Tra i vari poeti francesi letti in gioventù, più e meno vicini nel tempo, l'unico autore su cui Raimondi torna sistematicamente a riflettere e a scrivere, quello che lo attira di più per la possibilità di realizzarne la biografia, è Baudelaire. Nel breve libretto intitolato *Notizia su Baudelaire* uscito nel 1924 per le edizioni del «Convegno», si trovano sintetizzati tutti i motivi principali della sua predilezione per il poeta. Corredato di una bibliografia commentata, il piccolo libro presenta in nuce i caratteri di quel genere biografico ricavato da Marcel Schwob che Raimondi praticherà con assiduità e con sempre maggiori risultati negli anni seguenti. Baudelaire è raccontato come sarà per Pascal in alcuni dei testi del *Grande compianto della città di Parigi* o come, ancora prima, aveva fatto per Magalotti nell'operetta a lui dedicata. Il Baudelaire della *Notizia* è, come diventerà spesso abitudine di Raimondi per i suoi soggetti biografici, sia autore che personaggio. Nel libro infatti si riflette sia sulla poetica che sugli aspetti più umani del protagonista: la sua abitudine di osservarsi le pallide mani in controluce, il volto sgualcito nella famosa fotografia di Nadar, la sua costante sensazione di essere vicino alla fine, la contemplazione dell'autunno che ricorda il passare inesorabile del tempo. Si tratta di una capacità che

[141] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 155.

[142] Se ne trova testimonianza in una lettera di Ungaretti a Raimondi del maggio 1918: «Sono contento che tu abbia intrapreso la traduzione di Baudelaire; è di fatti una grave fatica: ma spiritualmente è un segno dei tempi; mai come oggi Baudelaire […] mai come oggi, che usciamo dal caos è stato vivo e sorprendente. […] Il nostro amico Cardarelli, che ha a lungo vissuto a quel clima, "da antenato["] rispetto a noi che soltanto oggi ci arriviamo, potrà darti l'unica prefazione nella quale il senso di questa nostra misteriosa attuale aderenza d'anime apparirà. […] Cercherò di aiutarti, se t'interessa, per la parte bibliografica, ch'è bene sia accurata in un'edizione come la tua. Sarà bene che tu dia anche qualche indicazione bibliografica su "Baudelaire in Italia", per quanto, intuisco non ci sia che roba deplorevole», G. Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi. 1918-1966*, a cura di E. Conti, Bologna, Pàtron, 2004, pp. 43-44.

Raimondi svilupperà a fondo e menzionerà come uno dei suoi scopi principali nel *Magalotti*, ma che sembra perseguire implicitamente fin dai primi testi critico-biografici: riportare nella biografia più che semplici notizie, cercare, sebbene possa sembrare impossibile, di far rivivere l'uomo. Se nel *Magalotti* questo tentativo verrà raccontato come uno studio sistematico dell'immaginazione intorno al personaggio dello "scienziato odorista" e nel *Domenico Giordani* si insisterà sull'idea che i fatti raccontati siano frutto di una prolungata osservazione dell'immaginario amico, nella *Notizia* i tratti reali del poeta vengono incontro allo scrittore quasi da soli, emergendo dall'opera stessa di Baudelaire: «riavvicinandomi alla sua poesia, scopro nell'uomo delle *Fleurs du mal* umori e portamenti di una fisica evidenza».[143] I temi attorno ai quali orbita l'interesse di Raimondi per Baudelaire non sembrano cambiare molto nel tempo, tanto che anche in alcuni articoli raccolti nel 1960 all'interno de *Lo scrittoio* si troveranno ancora sia questa attenzione nei confronti dell'uomo e dei dati della sua esistenza che un'interpretazione della poesia di Baudelaire molto simile a quella presentata nella *Notizia*. Nella recensione a un volume di ricordi sul poeta[144] intitolata *I contemporanei di Baudelaire*, ad esempio, Raimondi si sofferma in particolare su quelle testimonianze che descrivono la sua fisionomia, il suo sguardo, il suo modo di vestire o che riportano frasi da lui pronunciate. Una lettura critica della prosa baudelairiana che richiama quella già indicata nella *Notizia* si trova invece in *Il testamento di Baudelaire*:

> Una poesia di Baudelaire è quasi sempre un «discorso» […] che tiene di questo carattere di espressione «orale». […] È nella costituzione di Baudelaire qualcosa della materia musicale. Tutto in lui è parola, che nell'atto medesimo di formularsi diviene concreta realtà, accompagnata da un alone di suoni. La sua poesia non è che canto; e basta pensare al suo modo di elaborarla mentalmente, e tentandola ad alta voce, e ripetendola infinitamente […]. Baudelaire non descrive; ma racconta.[145]

Il confronto tra Baudelaire e Leopardi presentato nel capitolo II della *Notizia* riportava già queste intuizioni. In quella sede Raimondi tentava infatti vari parallelismi tra queste

[143] G. Raimondi, *Notizia su Baudelaire*, Milano, Il Convegno, 1924, p. 12.
[144] Si tratta del libro di W. T. Bandy e C. Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, Monaco, Éditions du Rocher, 1957.
[145] G. Raimondi, *Il testamento di Baudelaire*, in Id., *Lo scrittoio*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p.44.

due figure, il più significativo dei quali riguardava l'essere, ognuno a suo modo, poeti moderni: «Leopardi e Baudelaire, posti più verso il mezzo del secolo che alle soglie, guardano giù, agli anni ultimi e danno un senso alla storia di essi».[146] Entrambi in rapporti complessi con la propria epoca, ricostruiscono o vagheggiano tempi e luoghi lontani.[147] Leopardi con la ricerca del vago e dell'indefinito e, nelle *Operette morali,* di un tempo e uno spazio che non hanno mai collocazione certa; Baudelaire portando alle estreme conseguenze gli eccessi estetici e morali del suo tempo con l'effetto di rendere evidente, per contrasto, il carattere classico della propria poesia. Li unisce poi, secondo Raimondi, una comune sensibilità, quella di chi sente ancora viva la tradizione letteraria precedente, ma sembra non appartenere né al passato né al presente. E ancora, li accomuna un desiderio di sperare unito alla consapevolezza della natura illusoria del sogno: «A Recanati e a Parigi, quasi negli stessi anni, le loro menti hanno un identico pensiero. "O speranze, speranze; ameni inganni, ecc". È il presagio dell'altra invocazione: "Des rêves! Toujours des rêves!"».[148] In questo modo Raimondi affianca da un lato la teoria delle illusioni, dall'altro la retorica dell'oppio e dei paradisi artificiali.[149] Un altro piano su cui Raimondi avvicina Baudelaire a Leopardi riguarda invece la poesia in prosa de *Le spleen de Paris* che viene accostata alle *Operette morali*:

> Quello che colpisce leggendo i "Petits Poemes en prose,, è un grado di voce, rispetto alle poesie, più normale, più basso, un color meno vistoso, tutta un'ispirazione più quotidiana, contemporanea. […] Venendo a scrivere in prosa, Baudelaire aveva compiuto lo stesso gesto di indipendenza che Leopardi compì quando, stanco di perpetuar come nei Canti il meraviglioso equivoco con la classicità greca, prese a scriver la prosa delle Operette Morali in cui, quello che non è puro ragionamento lirico o di fantasia, rivela piuttosto un fondo di sensibile ironia, di umore naturale, di logica ereditaria.[150]

[146] G. Raimondi, *Notizia su Baudelaire*, cit., p. 16.

[147] Anche Cardarelli notava in Leopardi una tendenza a «fantasticare di lontananze originarie» e affermava che «la sua perfezione e la sua personalità consistevano in questo sforzo fantastico di evasione dal tempo verso non si sa dove» (V. Cardarelli, *La favola breve di Leopardi*, cit., p. 951).

[148] Ivi, p. 17.

[149] Ma si pensi, sebbene Raimondi non le menzioni, alle pagine dello *Zibaldone* sugli effetti del vino (*Zib*., 324; 497; 3269; 3552; 3881; 4286 come piacere spirituale più che fisico) e del tabacco (*Zib*., 3205; 3386; 3387; 4188) o alla funzione del sonno nel *Tasso*.

[150] G. Raimondi, *Notizia su Baudelaire*, cit., p. 26.

Entrambe le opere per Raimondi sono basate su uno spostamento verso il quotidiano e l'ironia, due elementi chiave che, riconosciuti nell'opera di due autori per lui fondamentali, costituiscono la base delle opere composte durante gli anni '20: «Baudelaire entrò nella mia vita insieme a Didimo Chierico e a Filippo Ottonieri. Questo fatto può illuminare abbastanza sulla portata critica dell'incontro strano».[151] Un incontro strano che pone, dunque, le basi per una discendenza dalla linea dissimulante della maschera ironica. Ovviamente, oltre che provenire dalle rinnovate letture compiute negli anni '20, il Baudelaire presentato nella *Notizia* è filtrato attraverso l'interpretazione che ne aveva dato Cardarelli, la cui presenza come sostrato critico emerge soprattutto nei parallelismi del capitolo II tra Leopardi e Baudelaire.[152] Cardarelli compare però anche in maniera esplicita, quando viene citato come discendente ultimo della tradizione romantica e poiché univa già nel 1916 sulla pagine della «Voce», con riferimento alla propria esperienza intellettuale, questi due autori:[153] «Se non m'inganno i due poeti che ho finora più profondamente riconosciuti sono Leopardi e Baudelaire. Strana similitudine! Di troppi altri grandi non ho che vani sospetti di sangue».[154] Nel suo studio Raimondi sembra delineare una personale genealogia dell'«ironia» e dell'«adattamento»,[155] ponendo verticalmente Cardarelli dopo Campana, Baudelaire dopo Leopardi. Sebbene l'origine cardarelliana di molti passi della *Notizia* sia evidente, il parallelismo con Leopardi matura anche in autonomia rispetto all'esempio del maestro e inizia quasi in contemporanea con la rilettura delle opere di Baudelaire in vista della composizione delle *Notizia*. Se ne trovano infatti varie tracce già negli appunti che Raimondi appone su alcune sue edizioni di opere baudelairiane. Le opere citate nella *Notizia* sono inoltre proprio quelle che presentano più segni di attenzione tra le varie presenti nel Fondo. Già nel '24 Raimondi sembra essere alla ricerca di alcuni caratteri specifici nell'opera di Baudelaire, caratteri molto vicini a quelli che ritrova anche in Leopardi. Sulla sua edizione de *Le spleen de Paris*, con firma del settembre 1924, Raimondi sottolinea, ad esempio, questo passo significativo sulla prosa poetica che

[151] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 154.

[152] Anche Cardarelli notava in Leopardi una tendenza a «fantasticare di lontananze originarie» e affermava che «la sua perfezione e la sua personalità consistevano in questo sforzo fantastico di evasione dal tempo verso non si sa dove», ma già cardarelliana è anche l'idea, ripresa da Raimondi, che sia impossibile collocare Leopardi, «se non parzialmente, in un'epoca qualsiasi della nostra storia» (V. Cardarelli, *La favola breve di Leopardi*, cit., p. 951).

[153] Lo nota Martignoni in *Introduzione* a V. Cardarelli, *Opere*, cit., p. LIV.

[154] V. Cardarelli, *Parole all'orecchio*, in Id., *Opere*, cit., p. 301.

[155] G. Raimondi, *Notizia su Baudelaire*, cit., p. 20.

rimanda all'idea affidata poi al capitolo XXI del *Giuseppe* sulla capacità camaleontica della prosa leopardiana negli *Appunti e Ricordi*: « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulation de la rêverie, aux soubresauts de la coscience ? ».[156] Di fianco a queste righe si legge l'annotazione della parola «fantasia»: Raimondi attribuisce quindi un ruolo di primo piano all'immaginazione anche nella concezione della prosa poetica baudelairiana. Come in Leopardi, qui la prosa si adatta ai movimenti e alle ondulazioni dell'anima e della fantasticheria. Anche una copia dei *Journaux intimes* conservata nel Fondo porta la firma e la data in occhiello 1924 e fu utilizzata molto probabilmente per la stesura della *Notizia* dato che le annotazioni a lapis presenti sul testo ne riportano spesso interi periodi.

Come spesso si può notare osservando l'evolversi della presenza di certi autori nell'immaginario di Raimondi, anche a Baudelaire, a un certo punto, lo scrittore sente l'esigenza di dedicare pagine avvolte da un'aura di sogno. Accade nel capitolo XXXIV del *Giuseppe in Italia*,[157] dove il narratore racconta di aver incontrato, passeggiando con l'amico Morandi lungo via S. Stefano, un uomo che fa loro cenno con la mano da una finestra, ed è una finestra che dà sulla strada dal Teatro del Corso, cioè dalla casa bolognese di Leopardi. Si scopre che l'uomo è francese, indossa abiti decisamente fuori moda e chiede del poeta. Il mistero si infittisce e Raimondi si dice sempre più agitato, l'amico, al contrario, è calmissimo mentre lo sconosciuto continua il suo discorso. Il sospetto che si tratti di un fantasma, di un morto che ritorna, si fa sempre più inquietante, ma non c'è da aver paura, perché il personaggio misterioso riesce magicamente a rievocare l'intera umanità scomparsa che un tempo animava la piazza su cui, per tanti anni, si è affacciata l'officina Raimondi. Compaiono così i bottegai e gli amici del padre, tutti amorevolmente intorno, felici, persi in quel « vert paradis des amours enfantines » che il fantasma di Baudelaire-Leopardi mormora trasognato. Non capiamo, infatti, come del resto succede spesso nei sogni, chi sia davvero questo personaggio: potrebbe essere Baudelaire, come potrebbe essere Leopardi. Proprio mentre ritornano come in un carosello i protagonisti della giovinezza, Raimondi si sveglia all'improvviso, ma restano

[156] C. Baudelaire, *A Arsène Houssaye*, in Id., *Le spleen de Paris*, Paris, Crès, 1922, p. 3.
[157] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., pp. 189-192.

uniti, in una sola, amata ombra, due autori che portano con sé possibilità poetiche inedite, oscillanti tra sogno e realtà.

2. Pascal e l'osservazione del vero

2. 1. I volumi pascaliani del Fondo Raimondi

Scorrere i titoli dei volumi relativi a Pascal presenti nel Fondo Raimondi consente di attraversare buona parte dei testi fondamentali per la critica pascaliana prodotti durante il secolo scorso. Da Émile Boutroux a Jacques Chevalier, fino a Zacharie Tourneur, Raimondi ha raccolto contributi di varia natura: edizioni critiche e paleografiche, saggi, biografie, traduzioni. Infatti, sebbene le edizioni delle *Pensées* siano forse tra i volumi più interessanti del Fondo, Raimondi dimostrò un particolare interesse anche per le altre opere pascaliane. Prima fra tutte, il discusso *Discours sur les passions de l'amour*, un'opera la cui attribuzione era già stata messa in discussione quando Raimondi si apprestò a studiarla. Spinto dalla curiosità nei confronti di questo testo scrisse l'articolo *Anonimo pascaliano verso il 1680*, apparso su «Letteratura» nel 1946, ripubblicato poi nel '63 in *Le domeniche d'estate* con il titolo *Anonimo pascaliano: una questione d'amore*. Per la stesura di questo articolo e per approfondire la questione anche negli anni seguenti Raimondi si servì di vari contributi critici che si trovano ancora tra i volumi conservati nel Fondo. In particolare, *Un ritratto immaginario di Pascal* di Ferdinando Neri (1921) e l'edizione del *Discours sur les passions de l'amour* a cura di Louis Lafuma (1950).

Volendo partire però dai volumi più antichi si trovano soprattutto edizioni delle *Pensées*, come quella Lefèvre del 1836, con firma di possesso del 1924, o quella ancora più preziosa edita da Wetstein e datata 1712 che presenta uno tra i primi titoli proposti dagli editori: *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*. Relativamente agli anni '20 e '30, invece, si può invece notare che risultano più numerosi i volumi riguardanti la vita di Pascal: sono presenti sia le biografie ad opera di studiosi moderni che quelle trasmesse dai familiari del filosofo. Tra queste, uno dei volumi più antichi a recare segni grafici di attenzione è *Trois hommes* di André Suarès, nella sua ottava edizione (NRF, 1919). Si tratta di un testo dedicato a Pascal, Ibsen e Dostoevskij in cui Raimondi sottolinea soprattutto la parte che descrive i tratti della fisionomia di Pascal ricavati della sua maschera funebre. Con firma in occhiello e la data 1920 c'è poi un'edizione delle *Pensées* del 1913 con la prefazione di Émile Boutroux in cui, tra i segni di lettura, cominciano ad apparire i temi che attireranno poi sempre l'attenzione di

Raimondi: la noia e quindi il problema della felicità con il pensiero 139 (« j'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre ») o il modo del tutto arbitrario e convenzionale con cui si usa giudicare gli uomini del 319, per esempio in base al numero dei loro servi (« que l'on a bien fait de distinguer les hommes par l'extérieur, plutôt que par les qualités intérieures ! […] Il a quatre laquais, et je n'en ai qu'un »). Raimondi annotò varie volte questo pensiero anche per la valenza figurativa e quasi teatrale della scena, dove Pascal prende a pretesto una questione di precedenza tra due uomini che si incontrano in strada e si interroga sulla norma sociale di cedere il passo a chi è più ricco.

Al 1924 risale poi probabilmente la lettura delle lettere, data ricavabile dalla firma apposta su un'edizione Crès uscita nel '22. Del '23, invece, il saggio di Lev Šestov sulla filosofia di Pascal intitolato *La nuit de Gethsémani*. Raimondi dovette leggerlo con molta cautela, dal momento che all'inizio del volume annota: «Sul conto di Leone Chestov vedere il parere di Tolstoi in Ricordi di Tolstoi, pagg. 48, 49, 50. Lo chiama un "intrepido parrucchiere"». Sempre tra le biografie si trova anche il volume di Victor Giraud *La vie héroique de Blaise Pascal*, del '23 ma con firma del '26, che servì a Raimondi come fonte di informazioni sulla famiglia e l'infanzia di Pascal e dove, tra le altre, spicca una sottolineatura a pagina 6 sulla sua, incredibile e geniale, formazione da autodidatta: « il semble avoir toujours eu, les brusques et rapides allures d'un autodidacte ». Ancor prima, nel '24, Raimondi aveva letto *Puissances de Pascal*, un secondo libro di André Suarès dopo quello del '19 sui *Trois hommes*, volume interessante per i passi annotati. Per esempio, Raimondi appone questo commento a pagina 80: «Arte e scienza in P. sono tutt'uno» glossando il passo: « Le premier trait de Pascal, et qui frappe le plus : en lui, l'art e la science ne font qu'un, intimement. La pensée et la forme ne vont pas l'un sans l'autre dans cet homme souverain ».

Già soltanto da questa breve rassegna si può notare che ogni testo contiene qualche spunto di riflessione interessante, ma ciascun volume deve aver avuto una funzione diversa che non è sempre possibile ricostruire. Come spesso accade in questi casi, un libro intonso o con pochissime sottolineature alla prova dell'analisi dei testi di Raimondi si rivela invece importante come un altro che, al contrario, risulta ampiamente consultato.

Avanzando verso gli anni '30, si trova una nuova edizione delle *Pensées* con firma del 1929 a cura di Victor Giraud. Proprio del 1930, invece, un libro intitolato *Images. Descartes et Pascal* di Henri Petit che dovette interessare molto Raimondi dal momento

che più volte nei suoi scritti si dedicherà a indagare e immaginare il rapporto tra queste due figure. Il gruppo delle biografie si arricchisce ancora con il volume di François Mauriac *Blaise Pascal et sa sœur Jaqueline* del 1931, in cui le sottolineature e le glosse testimoniano come sempre una lettura attenta ai momenti della vita di Pascal, messi in rilievo ai margini delle pagine attraverso l'annotazione di date fondamentali, avvenimenti e nomi. Appartiene alla stessa tipologia un'edizione del 1936 de *La vie de Monsieur Pascal*, scritta dalla sorella Madame Périer. Si tratta di un testo molto importante per Raimondi, sia perché contiene delle testimonianze biografiche dirette, sia perché da questa biografia ricaverà, lo si vedrà più avanti, una citazione davvero singolare che comparirà nel *Giuseppe in Italia*. C'è poi il volume del 1936 a cura di Jaques Chevalier, *L'Œuvre de Pascal*, che contiene anche i *Pensieri*, ma su cui Raimondi studiò principalmente il *Discours sur les passions de l'amour* e l'*Entretien avec M. De Saci*, due testi cruciali per la sua riflessione sull'indole e lo stile Pascal. Molto probabilmente, l'edizione dei *Pensieri* che possiamo considerare di riferimento, quella che testimonia maggiori segni di attenzione e penne di diverso tipo, quindi riletture ripetute a distanza di tempo, è quella curata da Zacharie Tourneur uscita per le Éditions de Cluny nel 1938. Le note ricche e complesse che alla fine di ognuno dei due volumi completano l'opera furono studiate a fondo da Raimondi, costituendo uno dei riferimenti basilari della sua lettura di Pascal. Molto consultata appare anche un'edizione critica del *Discours de la condition de l'homme* corredata della riproduzione fotografica del manoscritto e una fondamentale introduzione di Paul-Louis Couchoud. Compare qui in occhiello una delle firme di possesso più particolari dell'intero Fondo, che resta a testimonianza del rapporto di profonda intimità instaurato con l'opera e la figura del filosofo: «Giuseppe Raimondi, pascaliano a Bologna, 1948». Ancora per notizie biografiche come il famoso incontro con Cartesio, le case in cui Pascal soggiornò nelle varie stagioni della sua vita, la malattia cronica che lo afflisse fino alla morte, Raimondi si servì del saggio di Tourneur *Une vie avec Blaise Pascal*, pubblicato nel 1943.

Un discorso a parte va poi fatto per l'edizione del *Port-Royal* di Sainte-Beuve, monumentale opera che Raimondi possedeva nella stampa del 1860 e a cui dedicò un'attenzione minuziosa, frutto di una forte fascinazione per lo stile di Sainte-Beuve oltre che per la vicenda di Pascal.

2. 2. *Puissance des mouches*

Ho voluto aprire il discorso con una panoramica sulla biblioteca pascaliana di Raimondi perché non è possibile parlare del ruolo di Pascal nella sua opera senza tener presenti i testi da cui lo scrittore trasse informazioni, spunti e concetti. Il rapporto di Raimondi con i suoi libri è una delle chiavi attraverso cui entrare nel suo mondo compositivo, tanto che le parole contenute in una nota apparentemente marginale su un volume degli anni '30 possono diventare il fulcro ideale per pagine di profonda riflessione fino agli anni '50. Si può iniziare a comprendere questo meccanismo individuando un primo nucleo tematico.

Il nome di Pascal giunge spesso nell'opera di Raimondi attraverso l'evocazione di dolori o fastidi fisici. In apertura di un capitolo del *Giuseppe in Italia*, per esempio, una citazione tratta dalla biografia di Pascal scritta dalla sorella introduce, a partire da una notizia apparentemente banale come quella di un brutto mal di denti, una riflessione sulla propria condizione esistenziale:

> *Pendant que Mr. Pascal travaillait contre les athées, il arriva qu'il lui vint un très grand mal de dents*. Così, Margherita Périer, sua nipote. Un giorno d'estate, messe le carte, la squadra e il metro su d'un cavalletto di legno, a fianco dell'operaio che traduceva le mie prove col gesso sulla lamiera, tentavo la soluzione d'una caldaia, in cui l'acqua bollendo a tratti raggiungesse una certa funzione e un movimento; e sarebbe l'ovo di Colombo per una famosa tecnica; ma d'improvviso fui colpito, sorpreso, sopraffatto da un sentimento di noia, di tristezza enorme. Mi venne come un mal di denti; ma nell'animo; acuto pungente, trapassante ogni considerazione umana. Ero scrittore; e perché mi consumavo in questo lavoro di macchine illusorie, pratiche diaboliche?[158]

Il mal di denti sociale del *Giuseppe* si accompagna a un altro tipo di metafora utilizzata da Raimondi, quella con cui racconta la presenza di Pascal nella sua vita paragonandola a un'immagine apparentemente fastidiosa: un insetto, più precisamente una mosca, che

[158] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 181. La citazione sul mal di denti di Pascal è tratta da *La vie de Monsieur Pascal, écrite par Madame Périer, sa sœur*, in *L'Œuvre de Pascal*, texte établi et annoté par J. Chevalier, Paris, NRF, 1936, p. 61.

volando all'altezza dell'orecchio produce quel suo noto vibrare d'ali. In *Amico di Platone*, testo che introduce *Le domeniche d'estate*, ripercorrendo le letture degli anni '20, Raimondi ricorda «il monologo turbato dell'alverniate, che *gli* ronzava nell'orecchio, e ammoniva, senza pietà, come si debba imparare a conoscere, e apprezzare il proprio male, che è in noi, e la verità severa: la sola realtà, che è nelle cose materiali».[159] Le parole di Pascal vengono descritte quindi come un monito continuo che tormenta quanto un fastidioso ronzio o un dolore che non può essere ignorato. La realtà materiale a cui le *Pensées* costantemente richiamano pone il lettore faccia a faccia con la propria esistenza, che nel caso di Raimondi in questo momento è spesso angosciata dal bisogno economico e dalla miseria interiore che tale bisogno produce, costringendolo a una quotidianità arida e prosciugata dalle fatiche del lavoro. Sebbene in maniera allusiva e indiretta, anche nel *Giuseppe in Italia* le mosche ricompaiono contestualmente all'apparizione delle *Pensées* nel corso della narrazione. Nel capitolo XXVII Raimondi racconta di aver ripreso a leggere Pascal nei giorni che precedettero la morte del padre. Il capitolo si chiude con l'immagine di alcuni mosconi assiderati alla finestra dopo la notte in cui Torquato muore. Pur stando a significare un momento di passaggio, gli ultimi insetti congelati dal freddo prima dell'arrivo della primavera, i mosconi alla finestra non possono non ricordare il ronzio monotono, assillante, che Raimondi attribuisce alle parole di Pascal. Posizionandosi sulla soglia tra la vita e la morte, le *Pensées* svolgono ancora una volta un ruolo di accompagnamento nei momenti cruciali della vita. Tormentoso eppure estremamente vero, il ronzio di Pascal impone un'interrogazione definitiva sul senso dell'esistenza, quella a cui ogni essere umano giunge quando viene a contatto con la malattia, il dolore e il lutto.

Nei casi visti finora la corrispondenza tra la voce di Pascal e il ronzio delle mosche è significativa soprattutto a livello espressivo, costituendo una metafora riutilizzata più o meno apertamente in varie occasioni. Tuttavia, essa risulta centrale anche nel momento in cui si analizza il percorso di lettura e di studio che Raimondi fece intorno all'opera pascaliana. L'origine di questa immagine, infatti, risale a un momento molto precoce rispetto alla composizione del *Giuseppe* o del testo introduttivo delle *Domeniche* e maturò con buone probabilità proprio quando Raimondi si avvicinò per le prime volte in maniera sistematica al testo delle *Pensées*. Non sembrerebbe un caso, allora, che egli segni con

[159] G. Raimondi, *Amico di Platone*, in Id., Le *domeniche d'estate*, cit., p. 16.

note e sottolineature il pensiero 19 sulla *puissance des mouches* in quasi tutte le edizioni dei *Pensieri* in suo possesso conservate nel Fondo. Si tratta del passo che recita: « La puissance des mouches : elles gagnent des batailles, empêchent notre âme d'agir, mangent notre corps ».

Andando con ordine, il primo momento in cui sembra che questo breve pensiero abbia attirato l'attenzione di Raimondi si rintraccia sull'edizione del 1938 curata da Zacharie Tourneur per le Éditions de Cluny. Qui Raimondi scrive a margine del testo la nota «le mosche, d'estate», mostrando di aver letto quanto indicato dal curatore nelle ricchissime note poste alla fine del volume e di aver traslato su un piano ulteriore un'informazione relativa allo stato materiale del foglietto manoscritto. Come si apprende dall'apparato realizzato da Tourneur, infatti, « le feuillet est criblé de chiures de mouche, comme s'il avait été écrit en été ».[160] Quindi, il pensiero sulla potenza delle mosche sarebbe stato scritto probabilmente in estate e sopra il ritaglio di carta usato da Pascal si sarebbero poggiati quegli stessi insetti che, infastidendolo, sarebbero entrati – quasi a forza – dal mondo nel testo. I rimandi riguardanti questo pensiero e questa nota apposti da Raimondi incrociano riferimenti interni ed esterni all'edizione Tourneur. Se al margine del pensiero 19 egli annotava la notizia letta nelle note di quella stessa edizione, di fianco alla nota che informa sullo stato del foglietto si trova un appunto che rimanda a un'edizione della Pléiade curata da Jacques Chevalier e uscita nel 1936. Proprio grazie a questo rimando annotato a margine della nota sull'edizione del '38 si chiarisce anche una delle finalità con cui Raimondi sta leggendo gli elementi paratestuali dei due volumi: «vedi il frammento 96 [83] ediz. Chevalier "La puissance des mouches ecc". Da questa testimonianza materiale, ricavare una riflessione sul lavoro di Pascal, fondato sull'osservazione del vero, ecc». L'intenzione sembra quindi quella di riflettere sul metodo d'indagine del filosofo.

A livello simbolico, dunque, le mosche che assediano e divorano il corpo vengono usate da Raimondi come traduzione materiale di un'interrogazione continua, angosciante e fastidiosa perché costringe a fare i conti con la propria condizione di esseri umani. Il "ronzio" delle mosche è però anche quello delle parole pascaliane, che attraverso un procedimento di traslazione diventano esse stesse insetti insistenti, tormentando il lettore come quelle altre mosche, tutt'altro che metaforiche, che tormentavano l'autore durante

[160] Z. Tourneur, *Note* a B. Pascal, *Pensées*, Paris, Éditions de Cluny, 1938, vol. 1, p. 200.

un'estate di tre secoli prima. L'intera costruzione metaforica si regge però su una base di pensiero e di metodologia. Infatti, attraverso la ricostruzione di questo curioso interesse per le *mouches* emerge ancora una volta l'interesse che guida buona parte delle letture di Raimondi, e cioè un'attenzione verso quegli autori che pongono, più o meno volontariamente, attenzione alla realtà, descrivendola in modo da restituirne un'immagine tangibile. In questo caso, ricavare dalle notizie materiali che vengono fornite sul testo e sulla vita dell'autore uno studio sul suo modo di osservare il vero aiuta Raimondi a costruire la sua personale lettura di Pascal. Per questo, le annotazioni sui volumi riguardano un gran numero di particolari realistici, riguardanti sia lo spazio interno al testo, cioè il mondo delineato dal contenuto delle *Pensées* con i suoi personaggi e i suoi racconti che fanno da sfondo alle riflessioni morali, che quello fuori dal testo, ricostruito attraverso le note e i commenti, in cui il protagonista diventa lo scrittore stesso, personaggio in movimento, colto nell'atto stesso di concepire e scrivere i suoi *Pensieri*. Infatti, oltre che sul piano della ricerca critica e più propriamente stilistica, le note riguardanti la *puissance des mouches* offrono la possibilità di indagare anche un altro campo nel quale Raimondi esercitò la propria lettura delle *Pensées*: l'aspetto materiale del testo**.** Nei suoi appunti e nei testi che da essi videro la luce questo tipo di studio non rimane però mai confinato al dato della notizia filologica. Al contrario, Raimondi lo trasforma in un potente motore immaginativo, adottando un sistema narrativo molto interessante nella costruzione del Pascal-personaggio. Il meccanismo più comune che si può notare nei testi di Raimondi riguardanti il filosofo francese, infatti, è un passaggio quasi spontaneo dal dato reale a quello fantastico. Si possono fare, a tal proposito, vari esempi.

Come si è già visto, nell'edizione Cluny del 1938 a cura di Zacharie Tourneur Raimondi pone molta attenzione alle *Notes pour la table des concordances* che il curatore ha predisposto in modo da fornire notizie sullo stato del manoscritto e sulle caratteristiche relative ai singoli frammenti di cui esso risulta composto. In questo apparato Raimondi sottolinea sempre, ogni volta che Tourneur lo segnala, l'utilizzo delle forbici sulla carta (pensiero n. 2 « coupé d'un coup de ciseuax »; n. 7 « retranché per les ciseaux de Pascal, semble-t-il, et enfilé »; n. 9 « détaché par les ciseaux »; n. 10 « Au-dessous les ciseaux ont retranché un texte »; n. 18 « amputé par les ciseaux, qui ont emporté une dizaine des lignes », ecc). Anche lungo i margini del testo si trovano spesso appunti riguardanti le forbici di Pascal. Raimondi sembra interessato alla costruzione delle *Pensées*, al modo in

cui esse furono composte e anche all'unicità codicologica di quest'opera. L'attività quotidiana della scrittura emerge in questo modo insieme alle azioni che la accompagnano: la scrittura autografa e quella dei nipoti o dei segretari, la natura dei frammenti di carta, la loro organizzazione, la pratica di forarli nel margine superiore in modo da poterli infilare l'uno sull'altro, spostarli o modificarli singolarmente. In *Miscellanea pascaliana* le forbici di Pascal si materializzano sul tavolo da lavoro del filosofo, fornendo un'immagine che non si può certo ricavare dall'edizione critica di Tourneur, ma che da quelle note ha preso sicuramente vita:

> Qualche foglio reca in filigrana una ruota, delle palme, le armi di Luigi XIV, tre granchi, un corno da caccia. Ripassa, qualche volta, le note a matita con la penna. Sul tavolo, gli tiene compagnia un paio di lucide forbici, «*les ciseaux* », con le quali taglia, seziona i fogli, a colpi precisi, come per un lavoro manuale. Il mucchio viene, ogni tanto, da lui cucito in quaderni. Un frammento, da un foglio è «*rétranché par les ciseaux de Pascal*», che vuole incastrarlo, aggiungerlo in altro foglio.[161]

Già da questo che è solo uno dei tanti particolari notati da Raimondi si può dedurre che la lettura delle *Pensées* fu un vero e proprio percorso di studio del testo, da ogni punto di vista. Per quanto tale studio sia stato come sempre condotto con il tipico approccio dell'autodidatta, la profondità del lavoro compiuto intorno alle opere e alla vita di Pascal è ampiamente testimoniato dai volumi corredati di apparato critico, dalle numerose biografie nonché dalla netta preferenza per le edizioni in lingua originale. Dall'analisi dei testi presenti nel Fondo è emerso che Raimondi ebbe alcune edizioni di riferimento nel corso della sua vita, le sue copie di lavoro. Su questi libri è possibile riconoscere le varie fasi di lettura, oltre che consultazioni specifiche in vista di articoli e recensioni. Se in un primo momento, come anch'egli ricorda, aveva iniziato la lettura su un'edizione italiana, dopo un incontro con Cardarelli che consigliò la scelta di un'edizione francese, Raimondi iniziò a procurarsi vari testi in lingua.

[161] *Ibidem*.

2. 3. La camera oscura

L'interesse di Raimondi nei confronti degli oggetti reali o immaginari che si depositano nelle sue pagine su Pascal, nei confronti cioè di un modo di narrare legato al carattere realistico delle cose rappresentate, costituisce una costante rintracciabile in tutta la sua opera. Prima di analizzare più a fondo questo argomento, può essere utile cercare di chiarire meglio il modo in cui Raimondi ha parlato di un tema già visto sopra a proposito di Leopardi e legato appunto alla questione della rappresentazione, quello della camera oscura. Per poter condurre questa riflessione, propongo di far riferimento a un testo a cui lo scrittore di certo non guardò, ma che a cavallo tra anni '70 e '80 ha fornito una visione completamente nuova sull'arte olandese del Seicento che mi sembra utile per comprendere anche l'idea di realismo elaborata da Raimondi.

Mi riferisco agli studi di Svetlana Alpers, che dopo essersi occupata di realismo e della distinzione tra arte descrittiva e narrativa,[162] ha cercato di sganciare la pittura olandese dalle interpretazioni emblematiche che vedevano nelle nature morte e nelle rappresentazioni di interni prodotte nei Paesi Bassi durante il XVII secolo quadri di ammonimento morale, lasciando in secondo piano, o meglio leggendo come mezzo per raggiungere tale scopo allegorico, la natura realistica di questi dipinti. Per avvalorare la sua tesi anti emblematica la studiosa approfondisce alcuni aspetti culturali dell'Olanda del Seicento che trovano corrispondenze significative sul piano artistico. In particolare, lo studio di Alpers ritorna a più riprese sulla centralità della vista e dell'occhio nella cultura olandese del tempo, facendo riferimento a fonti artistiche e scientifiche e concludendo che «il rapporto tra questa arte e il mondo è come il rapporto tra l'occhio stesso e il mondo».[163] In questo senso, Alpers afferma che per gli artisti olandesi osservare e descrivere sono azioni che consentono di comprendere la realtà, dalle sue manifestazioni più minuscole che in quegli anni si potevano cominciare a vedere attraverso le lenti dei primi microscopi, fino a quelle smisurate dei paesaggi. Proprio i quadri di paesaggio vengono analizzati da Alpers sulla base del ruolo esercitato dall'invenzione della camera oscura nella pratica pittorica degli artisti olandesi. Le riflessioni che emergono da queste

[162] S. Alpers, *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*, «New Literary History», vol. 8, n. 1, 1976-1977, pp. 15-41.

[163] S. Alpers, *Art of Describing. Dutch Art in Seventeenth Century*, The Chicago University Press, 1983. Si cita qui dalla trad. it. di F. Cuniberto, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 4.

parti dello studio risultano interessanti per comprendere meglio il rapporto di Raimondi con le immagini e la narrazione, sia nel caso del modello leopardiano che, in senso diverso, nel caso di Pascal. Come si è già osservato, Leopardi rappresenta per Raimondi uno sguardo esteso, rivolto all'insieme della realtà che sta di fronte al soggetto. Se dovessimo trasportare la modalità rappresentativa di Leopardi sul piano pittorico, parleremmo quindi di una pittura di paesaggio. Pascal, al contrario, si concentra su singoli oggetti, somigliando piuttosto a un pittore di nature morte. Certamente questa distinzione approssimativa non comporta una vera e propria opposizione tra i due autori, anzi, la peculiarità degli spunti immaginativi che Raimondi trasse dall'uno e dall'altro risiede proprio nel quasi impercettibile trascolorare di una riflessione critica in un'altra. Ad ogni modo, si può cominciare da Leopardi e vedere come lo studio di Alpers aiuti a rinforzare certe ipotesi interpretative che ho proposto analizzando la lettura degli *Appunti e Ricordi* compiuta da Raimondi.

Partendo dall'*Autobiografia* di Constantijn Huygens, politico e intellettuale olandese vissuto tra il 1596 e il 1687, Alpers riporta la sua entusiasta testimonianza circa il funzionamento della camera oscura e osserva:

> Non sono qui storie o avvenimenti umani a procurare diletto, ma la rappresentazione della natura stessa in movimento. Non l'ordine, ma l'apparire momentaneo, isolato, di un fugace spettacolo naturale. L'atteggiamento di Huygens verso la camera oscura come rappresentazione naturale del mondo può essere senz'altro associato al suo elogio del realismo che contraddistingue la pittura di paesaggio olandese contemporanea.[164]

L'immagine riflessa dalla camera oscura mette a disposizione dell'osservatore la realtà in ogni suo particolare, è per questo che lo strumento interessa così tanto ai pittori. Gli artisti olandesi di quest'epoca, infatti, mirano a riportare nel quadro la realtà così come essa appare all'occhio. Questo perché la pittura e il disegno vengono sentite ancora come arti nel senso artigianale della parola e l'illustrazione assolve una funzione informativa, in particolare negli studi scientifici e cartografici, oltre che artistica. Così, la camera oscura viene accolta come un ausilio fenomenale per rappresentare realisticamente le cose, uno

[164] Ivi, p. 32.

strumento capace di ripetere identico il mondo, permettendo al pittore di ricopiarlo tracciando i contorni delle figure, molto spesso dei paesaggi, riflessi dalla lente. Inoltre, alcuni tipi di camera oscura, come quella di Keplero che poteva essere girata su sé stessa, consentivano di proiettare più di un'immagine parziale, riuscendo invece a dare l'idea complessiva del campo visivo posto di fronte all'osservatore:

> Il disegno o i disegni che ne risultavano dovevano presentarsi come una serie di vedute successive, prese una dopo l'altra, dell'intero campo visivo intorno alla camera oscura. […] È difficile figurarsi che tipo di immagine poteva risultarne: se una lunga striscia di carta o una serie di disegni. Ma desidero richiamare l'attenzione sul fatto che il mondo così raffigurato è chiaramente un montaggio o un aggregato di aspetti parziali, e che il mondo stesso è solo la parte di un tutto più ampio.[165]

Le osservazioni di Alpers sulla camera oscura, sulla possibilità di costruire attraverso di essa un paesaggio che abbracci una porzione più ampia della semplice visuale frontale sono molto interessanti se messe in dialogo con una metafora utilizzata a più riprese da Raimondi per descrivere un certo modo di narrare attraverso la descrizione.

Nel *Giuseppe in Italia* gli *Appunti e Ricordi* non solo apparivano agli occhi del lettore come in una «camera di miracoli, e meraviglie dove gli oggetti, i sentimenti e i sensi passano, indiscriminati, rapidi, col ronzio monotono, e musicale, di una proiezione», ma Raimondi riprendeva esplicitamente quel passo in cui Leopardi parla di una camera ottica, dove «si piegano le immagini, viste rovesciate, che la mente riflette dritte».[166] Da qui, l'associazione suggerita nell'articolo del «Carlino» sugli abbozzi leopardiani con le vedute e i paesaggi neoclassici appare una scelta coerente, se supponiamo che Raimondi avesse in mente gli usi della camera oscura in pittura. La *Vita abbozzata* può essere considerato un testo descrittivo poiché Leopardi appunta ciò che ricorda di aver visto e sentito descrivendo gli oggetti della visione o dell'ascolto. Volendo fare ancora riferimento al saggio di Alpers, sembrerebbe calzante la distinzione in uso nella pittura fiamminga tra il disegno realizzato *uyt den geest* (a mente o a memoria) e quello *naer het leven* (dal vero).[167] Raimondi riconosce in Leopardi una scrittura basata sulla memoria delle immagini percepite che però danno tutta l'impressione di essere state trascritte nel

[165] Ivi, p. 71.
[166] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 123.
[167] Cfr. S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, cit., p. 59.

momento stesso della percezione. Anche se presentate come scene riflesse capovolte dalla camera oscura e proiettate poi dritte dalla mente dando un'idea di geometrica e fissa riproduzione, le immagini sono poi messe in sequenza l'una dopo l'altra come su una pellicola, per dare l'effetto di un procedere continuo e unitario, cioè narrativo.

C'è anche un altro aspetto degli *Appunti e Ricordi* che può essere arricchito attraverso lo studio di Alpers. Si tratta della particolare natura degli appunti, quella cioè di apparire, nel loro presentarsi come un'annotazione senza pause e scritta come in uno stato d'incoscienza, quasi alla maniera di un esperimento surrealista di scrittura automatica. Poiché non è risultato possibile fondare questa somiglianza che si può ricavare dalle parole del *Giuseppe* su specifiche affermazioni di Raimondi circa il proprio rapporto col Surrealismo, si era cercato di analizzare il tema della scrittura leopardiana "in *trance*" con l'aiuto di Bachelard e la sua teoria della *rêverie*. Alpers sembrerebbe confermare questa associazione tra immagini in sequenza e scrittura come sogno a occhi aperti. Inoltre, per quanto riguarda la corrispondenza tra abbozzo figurativo (per la *Vita abbozzata* Raimondi parla di disegno dal vero) e narrativo descritto nell'articolo del «Carlino», Alpers può aiutare per approfondire il discorso sul ruolo del disegno come rappresentazione veritiera del reale, se non proprio come identità tra il mondo e la sua rappresentazione grafica:

> In quanto testimonianza del mondo visto, il disegno non ha una funzione preparatoria, ma è la cosa stessa, o la sua rappresentazione. […] Il mio tentativo di definire il vedere rappresentato in pittura è per certi aspetti paragonabile a certi tentativi recenti di definire la rappresentazione del pensiero e della parola parlata nel linguaggio scritto. Mi riferisco a quell'analisi grammaticale di quello che i lettori conoscono come tecnica del flusso di coscienza nella letteratura narrativa: la parola parlata viene rappresentata in quanto espressione percepita o esperita, prescindendo dalla sua funzione comunicativa.[168]

Anche negli *Appunti e Ricordi* la funzione comunicativa viene messa in secondo piano vista la natura di bozza del testo. Di certo non si può paragonare in maniera così immediata il flusso di coscienza modernista con le sperimentazioni letterarie dei surrealisti, ma ciò che mi interessa rilevare è una comunanza di intenti sul piano della

[168] Ivi, p. 73.

rappresentazione: dire attraverso la scrittura ciò che si trova nella realtà quotidiana della vita, compresa quella parte non razionalizzabile che è nella nostra mente. È proprio questo che affascina Raimondi: il potere di rappresentazione materiale della parola scritta.

Quando però parliamo dell'aspetto figurativo rintracciato in Pascal il discorso ci porta verso un'altra direzione. Rimanendo pur sempre in ambito pittorico, come si è già potuto notare, la prosa pascaliana non va associata con le ariose rappresentazioni paesaggistiche attribuite a Leopardi, ma alla concentrazione su minuscole parti del mondo quotidiano. Con Pascal Raimondi passa dalla veduta alla natura morta.

2. 4. Pascal «pittore della *realité*»

L'interesse di Raimondi per la "scrittura dal vero" che si è visto coinvolgere il Leopardi della *Vita abbozzata di Silvio Sarno* riguarda anche, in maniera diversa ma complementare, i *Pensieri* di Pascal. Come nel caso di Leopardi, in cui si arrivava fino al paragone con la pittura, anche per lo stile pascaliano Raimondi sottolinea una sua peculiare capacità di dipingere con la scrittura certe materie. Del resto, la convergenza tra pittura e scrittura assume sempre in Raimondi una funzione primaria, anche quando si tratta dei propri modi espressivi, e riguarda in particolare il tema della rappresentazione. Insieme ad esso e a questa altezza cronologica, prima quindi delle riflessioni che Raimondi iniziò durante gli anni '40 e che lo portarono alla scrittura del *Giuseppe in Italia*, emerge in primo piano la questione del realismo, che viene a declinarsi in vari modi. Raimondi può intenderlo talvolta come una qualità dello stile e quindi pensare a un'identificazione del realismo con un modo di scrittura "pittorica"; oppure può accadere che esso venga inteso come un metodo di osservazione messo in atto da un autore e di conseguenza far riferimento a una poetica più generalmente intesa. Quest'ultimo è appunto il caso del pensiero sulla *puissance des mouches* che, subito dopo il lavoro sul testo descritto sopra, appare per la prima volta commentato in una prosa di Raimondi uscita nel 1943 sul primo numero della rivista «Parallelo» e inserito in un trittico intitolato *Miscellanea pascaliana*. Questo gruppo di testi cambiò titolo quando l'autore decise di includerlo nelle *Domeniche d'estate* prendendo il nome di *Tre nature morte*.[169] I tre titoli sono rispettivamente: *Un giorno d'agosto*, *Tabella clinica* e *Esprit géométrique*. In questa

[169] Sulla copia di «Parallelo» conservata nel Fondo Raimondi l'autore applicò, su quello vecchio, una targhetta di carta con il nuovo titolo e lo modificò a penna anche nell'indice della rivista.

sede Raimondi dichiara in maniera molto netta il suo modo di intendere l'opera di Pascal e la prima caratteristica da lui messa in evidenza è proprio quella che ritiene essere una sua particolare forma di realismo: «La meditazione di Pascal è sempre fondata sull'osservazione del vero. Gli oggetti materiali, che lo contornano, sono quelli da cui ricava il motivo delle sue supreme fantasie».[170] L'osservazione del vero si rivela come la fonte primaria delle «supreme fantasie» pascaliane e quegli «oggetti materiali» che circondano Pascal si trasformano, nella scrittura di Raimondi, quasi in particolari di un quadro, porzioni di materia che potremmo vedere affacciandoci dentro una tela seicentesca divenuta realtà:

> Il suo linguaggio è primitivo ed elementare; di una materiale pienezza. Così il «*velours*», anzi il «*brocatelle*» che veste il signore seguito da molti servi. […] Questo broccatello, questo magnifico drappo, par di toccarlo. O i fanciulli di Port-Royal […] che dicono: questo cane è mio. Egli li ha visti, e rivisti nell'immaginazione. Saranno venuti, nell'ora del vespro, sul sagrato a giuocare, trastullandosi col canino del portinaio. Sua forza d'immaginazione; potenza di figurazione quasi simbolica. Precisione quasi emblematica.[171] Come nella pittura dei magistrati, e dei loro meravigliosi paramenti. […] È un guardaroba del tempo di Richelieu, che si spalanca; quasi romanzesco, nei particolari. La materia evocata ha la consistenza realistica dei ritratti di Philippe de Champagne. Senti il peso di quel panno rosso, l'odore acre, autunnale delle pellicce. Come in un interno dei Le Nain. Filosofo, moralista, pittore «*de la réalité*».[172]

Se Leopardi secondo Raimondi dipingeva dal vero e ritraeva soprattutto paesaggi e vedute, Pascal "pittore della realtà" si sofferma su particolari minuti, personaggi e comparse di un mondo fatto rivivere sotto gli occhi del lettore grazie a una scrittura materica e quasi romanzesca negli spunti che offre. Il rifermento al tempo romanzesco che si spalancherebbe alla lettura delle *Pensées* è un elemento di particolare importanza nel discorso di questa *Miscellanea pascaliana*. Sebbene si stia parlando soprattutto di

[170] G. Raimondi, *Tre nature morte*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 383.
[171] Da notare in questo sintagma nominale l'eco di un certo modo leopardiano di annotare concetti e idee, negli *Appunti e ricordi*, ma anche nello *Zibaldone*.
[172] G. Raimondi, *Tre nature morte*, cit., pp. 387-388.

stoffe, di pellicce, insomma di materie che vengono evocate richiamando l'attenzione del lettore sulla sensazione tattile, l'atto della descrizione non si configura soltanto come un momento statico della scrittura. Le porzioni di Seicento inquadrate da Pascal consentono, secondo Raimondi, di accedere a un mondo che si dipana anche nella dimensione del tempo oltre che in quella dello spazio circoscritto di una tela dipinta.

Il carattere dinamico della rappresentazione che qui non è ancora pienamente sviluppato inizia però a comparire tramite accenni già in parte presenti nell'analisi degli *Appunti e Ricordi* leopardiani. Descritti come delle vedute paesaggistiche, idilli neoclassici alla maniera di Constable o Bonington, Raimondi ne parlava come dei quadri che possono essere visti sia da un punto di osservazione frontale, sia in maniera tridimensionale. In un articolo uscito nell'ottobre del '72 su «il Resto del Carlino» e intitolato *Appunti leopardiani*, infatti, i paesaggi della *Vita abbozzata* vengono addirittura paragonati a un bosco da attraversare, tra immaginari alberi posti a proiettare zone d'ombra e di luce. La scrittura veloce e disseminata di eccetera tipica di questo abbozzo funzionerebbe come una narrazione che procede per illuminazioni e oscuramenti, trovando proprio in tale alternanza la continuità del suo ritmo narrativo. Al contrario, nella lettura di Raimondi Pascal sembra concentrarsi su una figura o su un oggetto piuttosto che sull'interezza dell'immagine, possedendo quella capacità di ritrarre dal vero che Raimondi ritrova nel pittore contemporaneo Philipe de Champagne, ritrattista dei religiosi di Port-Royal, o nei dipinti dei fratelli Le Nain, raffiguranti per lo più interni contadini o borghesi. Leopardi e Pascal hanno dunque le loro specificità sul piano della metafora scrittura-pittura, ma l'utilizzo di una forma retorica simile per descrivere le qualità dei loro rispettivi stili rivela anche che l'interesse verso l'uno e l'altro si sviluppa a partire da una base comune, quella dell'osservazione del vero. L'elemento pittorico risulta il termine di paragone maggiormente utilizzato da Raimondi, non solo per l'ovvia familiarità dell'autore con le immagini e la pittura, ma anche perché di frequente i passi che più lo interessano sono quelli apparentemente marginali, quelle parti di testo cioè che risaltano per il loro carattere curioso, per la loro natura di abbozzo, quasi si trattasse del corrispettivo scritto di uno schizzo a matita.

La critica ha spesso messo in relazione l'interesse di Raimondi per i particolari realistici con quello per il genere della natura morta. Sia tenendo conto delle sue conoscenze sull'argomento, sia interpretando la presenza del lavoro di Morandi tra le sue fonti di ispirazione e formazione estetica, il *Giuseppe in Italia* è stato descritto da Annarita

Zazzaroni, nel profilo del *Dizionario bibliografico degli italiani* Treccani dedicato a Raimondi, come l'ultimo esito di un'intenzione precisa, quella di realizzare una grande natura morta scritta:

> Si potrebbe dire che ciò che interessava a Raimondi era costruire una grande natura morta; una di quelle preziose raffigurazioni che egli tanto amava osservare in Morandi. Nel *Giuseppe in Italia* la memoria proustianamente vive attraverso gli oggetti e morandianamente gli oggetti parlano di più e al posto dei personaggi: ne è un esempio la descrizione della morte del padre Torquato, dove le parole sono assenti, non c'è partecipazione emotiva, ma dominano superfici descrittive su cui campeggiano pere e arance in una zuppiera e mosconi assiderati dietro il vetro, sul davanzale. [173]

Di certo, l'effetto che la rappresentazione degli oggetti sortisce nel *Giuseppe* deriva anche dalla passione del suo autore per la pittura. Tuttavia, sebbene il modello della natura morta sia fondamentale per comprendere l'opera di Raimondi, basandosi solo sull'aspetto statico che il paragone con questo genere pittorico suggerisce si corre il rischio di far restare celato l'elemento dinamico, cioè quel movimento narrativo che sembra quasi sempre scaturire dalle immagini che Raimondi si sforza di catturare nella propria scrittura e di riconoscere in quella dei suoi autori di riferimento. Nel *Giuseppe*, ad esempio, gli oggetti e i ricordi funzionano anche e soprattutto da documenti e testimonianze parlanti, perpetuando la memoria di un narratore investito dal dovere di raccontare quei fatti. Non credo che l'unico obiettivo di Raimondi sia stato quello di cristallizzarli per poterli poi osservare come sotto vetro, o almeno i quaderni manoscritti mostrano un'idea più ampia di questa, animata soprattutto dalle nuove prospettive letterarie offerte dall'immediato dopoguerra e dalla necessità di trovare una propria direzione morale di scrittore. Senza dubbio il discorso intorno alla memoria trova profonde corrispondenze con il romanzo di Proust, ma nel senso ancora una volta di un metodo narrativo fondato sull'osservazione e la testimonianza. Non è immediato scorgere dietro le pagine di Raimondi questa spinta al

[173] A. Zazzaroni, *Raimondi, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016 https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-raimondi_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 13/09/2022).

movimento e all'animazione delle immagini, ma credo che la sua ispirazione figurativa non debba ingannare circa la possibilità che questi quadri, invece di restare fermi per farsi contemplare nella loro staticità, comincino a muoversi inaspettatamente. Forse il discorso sulla natura morta può risultare più efficace in riferimento ai testi usciti dopo il *Giuseppe*, i quali sembrerebbero ormai frutto di una perduta possibilità di descrivere il presente e dalla consapevolezza di poter trovare spunti narrativi soltanto nella finzione o nel passato:

> Il recupero della memoria per lui consistette sempre nel rappresentare una natura morta, tra la sua bellezza e la sua consunzione: così, per supportare le analogie memoriali, *I divertimenti letterari* furono pubblicati recando in copertina *La natura morta con quattro oggetti* di Morandi. […] Raimondi fu, in ultima analisi, un artigiano, scrittore, fine conoscitore dell'arte, che imparò a dipingere con la penna e il «materiale» linguaggio bolognese minimi oggetti quotidiani, nature morte cariche di sensi, tra atmosfere metafisiche e scritture di meditazione.[174]

Mi sembra, al contrario, di poter concordare con Laura Lepri quando afferma che la natura morta funziona in Raimondi in qualità di rappresentazione artistica delle cose materiali, dove manca la fissità statica della fotografia e si mette invece in atto un movimento vitale, calato nel tempo: «Riappare la pittura seicentesca e la natura morta come genere di concretezza, di fissazione artistica, non fotografica, della vita degli oggetti, dove questi si caricano del passaggio del tempo e del cambiamento, e la pittura diventa, secondo Raimondi, interpretazione storico-generazionale di dati culturali».[175] Il nodo problematico resta allora quello che riguarda la natura della scrittura di Raimondi, per cui è necessario analizzare con maggiore profondità il rapporto tra descrizione e narrazione all'interno della sua riflessione e della sua pratica letteraria.

2. 5. La natura morta

Raimondi si è occupato di questo genere pittorico più volte nei suoi scritti. Già nel '19, ad esempio, recensiva su «La Ronda» il libro di Matteo Marangoni *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di "natura morta"*, un testo

[174] *Ibidem*.
[175] L. Lepri, *Giuseppe Raimondi (1898-1985)*, in «Studi novecenteschi», XIII, 32, 1986, p. 187.

importante soprattutto in relazione al rapporto con Morandi e ai temi di cui i due amici discutevano in questo periodo. Nello scritto del 1948, *Le stampe di Giorgio Morandi*, infatti, Raimondi ricorda proprio il momento in cui lo studio di Marangoni, e con lui la riproduzione del *Bacco* di Caravaggio (v. Fig. 3), giunsero tra le loro mani:

> La storia cominciò così. Matteo Marangoni, come a giovane apprendista delle lettere, mi aveva mandato il suo saggio famoso, uscito nel 1918, sulla natura morta che riproduce, tra l'altro, il *Bacco* degli Uffizi. Fu per noi, cioè per Morandi, una specie di fulmine a ciel sereno. Il nome di Caravaggio, al tavolo del caffè, per la strada, prese a circolare come una ossessione a cui trovar pace.[176]

La funzione capitale nell'opera di Morandi che Raimondi attribuisce alla pittura di Caravaggio, specie quella di natura morta con foglie e frutta che contorna il *Bacco*, va però inquadrata anche nel contesto della tesi che sostiene lo studio di Marangoni. Quest'ultimo, infatti, riteneva che, a differenza di quanto si era fino a quel momento ripetuto tra gli storici dell'arte, Caravaggio non sarebbe stato un pittore naturalista in rivolta contro lo stile manieristico del suo tempo. Al contrario, Marangoni afferma che il pittore si sarebbe servito dei suoi giochi di luce non per un mero fine realistico, ma per «costruire stilisticamente le sue forme».[177] Questo intento costruttivo si tradurrebbe nei famosi colpi di luce dei suoi quadri, capaci di trasformare in spigoli e contorni una massa plastica affiorante dal buio. Un tale modo di concepire la pittura avrebbe portato Caravaggio alla ricerca di «forme semplici e chiare» piuttosto che a un lavoro mirato al raggiungimento di un'«espressione qualitativa»:

> Siamo sempre in presenza di un artista eminentemente soggettivo il quale anziché curarsi di rendere la *qualità* delle cose tende a trasfigurarle plasticamente secondo imperiose leggi stilistiche. Nel Caravaggio il bisogno di definire stilisticamente le forme è tale che ha, rispetto al suo tempo, persino qualchecosa di arcaico: egli mostra la

[176] G. Raimondi, *Le stampe di Giorgio Morandi*, in Id., *Anni con Giorgio Morandi*, Milano, Mondadori, 1970, p. 180.

[177] M. Marangoni, *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di "natura morta"*, Firenze, Olschki, 1918, p. 7.

> convinzione incorruttibile di un classico, intesa la parola nel senso più libero e profondo.
> Il bisogno di unità di stile, l'orrore dell'indeciso, dell'inespressivo è tale in lui che anche gli oggetti *di secondaria importanza*, quelli insomma che comporrebbero una *natura morta*, sono trattati colla stessa integrezza stilistica. […] Tutti questi campioni di *natura morta* sono espressi con tale amore di forme integre e perfette che non presentano mai casi di *deformazione*.[178]

Insomma, Marangoni teorizza un vero e proprio «idealismo caravaggesco»,[179] proposta che sulla copia del suo saggio presente nel Fondo Raimondi viene annotata lateralmente con una penna rossa e più avanti anche a lapis. Mi sembra che questa operazione di idealizzazione delle forme e l'attribuzione di un tale procedimento a un'aspirazione classica dell'arte figurativa si avvicini molto ai modi con cui Raimondi descrive le nature morte di Morandi. In primo luogo, quando parlando della modulazione della luce nei suoi quadri Raimondi dice che

> quanto più questo indefinibile elemento, la luce […] è dominato e infrenato, di tanto la materia pittorica del quadro risulta liscia, pulita, decifrabile in ogni millimetro, fredda, limpida, intellettiva, quasi cartesiana per metodo di ragionamento. Più vi riesce, e più il suo «disegno» si fa «classico», rigoroso di tratto[180]

individua qualcosa di molto simile a quel carattere rigoroso delle forme cui faceva riferimento Marangoni per Caravaggio. Questa ricerca del tratto netto partirebbe, secondo Raimondi, con l'osservazione di Raffaello e Ingres per approdare poi a Caravaggio nel '20, dopo che insieme scoprono il *Bacco* e Morandi stava ormai uscendo dalla sua fase di ricerca metafisica. Marangoni, però, sembra soprattutto un viatico per lo studio dei primi lavori caravaggeschi di Longhi, che Raimondi racconta di aver letto e riassunto in quel periodo recandosi alla Biblioteca Comunale quasi giornalmente e poi a casa dell'amico pittore per discuterne insieme. Infatti, un'altra sottolineatura importante a penna rossa riguarda proprio il nome di Longhi, citato in nota da Marangoni come autore

[178] Ivi, p. 16.
[179] *Ibidem*.
[180] G. Raimondi, *Le stampe di Giorgio Morandi*, cit., p. 166.

dell'attribuzione a Caravaggio del *Bacco* conservato agli Uffizi. A Morandi interessa in particolar modo questo dipinto, tanto che in una lettera del 22 luglio 1919 chiede a Raimondi di procurargliene una riproduzione: «Quando andrai a Firenze chiedi al Marangoni se mi potesse far avere la riproduzione staccata dal libro, del Bacco di Caravaggio».[181] Raimondi, invece, si dimostra attratto anche dagli altri pittori menzionati da Marangoni, quelli che, diversamente dal Caravaggio interessato al valore volumetrico della materia teorizzato nel suo studio, «cercano di rendere aspetti più transitori ma non meno espressivi: la soffice pesantezza di una stoffa o il fluido groviglio di pieghe di un pannolino o lo scoppiare di linfa di un frutto maturo».[182] Marangoni dimostra di non apprezzare i loro corrispettivi fiamminghi, riscontrando in questi quadri un'attenzione realistica eccessiva e vuota. «Troppo meccanicamente oggettivi per potersi permettere un vero accento lirico, e troppo superficiali per essere dei forti e sani realisti»,[183] lo studioso definisce addirittura disperante l'attaccamento di questi artisti ai loro temi figurativi e non riconosce alla pittura di natura morta fiamminga altro che un intento puramente decorativo o, al massimo, allegorico. All'estremo opposto starebbero i pittori di nature morte italiani, tra cui il Passerotti di cui lo stesso Raimondi si occuperà, incapaci di una tale «indifferenza e insensibilità».[184] Ciò che distingue le nature morte italiane da quelle fiamminghe sarebbe, quindi, un accento lirico, presente sia in Caravaggio che in altri pittori come Giovan Battista Ruoppolo, il già citato Passerotti e, infine, i Carracci meno ufficiali. Non sappiamo se Raimondi condividesse questo giudizio di Marangoni sull'arte fiamminga, ma certamente non accolse del tutto le indicazioni date dallo studioso circa la scuola bolognese. Quando Marangoni cerca di proporre «lo schema di una valutazione storica definitiva», a Raimondi sembra di non poter sempre accettare certe conclusioni, «tanto più se si ammette la scarsità di documenti necessari ad una ricostruzione critica fino al punto che di molti tali pittori s'ignora assolutamente la maniera».[185] Nel complesso, però, fu anche grazie alla lettura di questo saggio che Raimondi cominciò ad interessarsi al genere della natura morta. L'inizio degli anni '20 è ancora una fase di

[181] G. Raimondi, *Lettere di Giorgio Morandi a Giuseppe Raimondi*, in Id., *Anni con Giorgio Morandi*, cit., p. 185.

[182] M. Marangoni, *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di "natura morta"*, cit., p. 10.

[183] Ivi, p. 12.

[184] G. Raimondi, *Michelangelo Merigi da Caravaggio*, in «La Ronda», a. I, n. 6, ottobre 1919, p. 14.

[185] G. Raimondi, Recensione a: M. Marangoni, *Valori malnoti e trascurati della pittura del '600 in alcuni pittori di natura morta*, in «La Ronda», a. I, n. 2, maggio 1919, p. 69.

formazione per lui, da poco approdato a Roma nella redazione della «Ronda» e in piena attività esplorativa. Fino a quel momento, infatti, i suoi scritti avevano avuto come oggetto soprattutto libri di letteratura e su «La Raccolta», sebbene fosse già in contatto con diversi artisti, aveva pubblicato solo recensioni letterarie. A partire dal 1920, invece, compaiono i primi articoli sulla pittura, oltre che sulla «Ronda» anche sul «Convegno». Già nel mese di ottobre del '19 usciva un articolo su Caravaggio in cui Raimondi sembra condensare la lezione di Marangoni e il confronto con l'amico Morandi. C'è nelle osservazioni del giovane scrittore una vera e profonda rielaborazione. Per Raimondi Caravaggio non è un puro naturalista, come diceva già Marangoni, ma in ogni caso osserva la natura, mantenendo la propria padronanza dell'arte classica:

> Caravaggio, trovatosi nella pienezza della sua maturità con il carico di molte esperienze, comprese che per rimettere la pittura sul piano che le spettava, era necessario ricondurla, avanti tutto, alla osservazione diretta e cordiale della natura, conservando inevitabilmente il controllo sui maestri primitivi; e liberarsi dalla padronanza esercitata per molti anni da Raffaello e Michelangelo, dalla quale egli stesso non era andato esente. E di questo glorioso ritorno, ci piace riscontrarne la ripetizione da parte di uno dei più insigni pittori moderni: l'Ingres, il quale, […] preferiva dedicarsi allo studio avveduto e fertile del '400 e del '500 italiano.[186]

A confermare la funzione essenziale del confronto con Morandi, il percorso che porta da Carvaggio a Ingres, Raimondi continua:

> Siamo convinti, e non per vana fantasia, che tra questi due artisti, così lontani di tempo ma non di indole, vi siano delle chiare e innegabili affinità di forme nell'espressione plastica, a giustificare le quali basterebbe la severa e giudiziosa volontà di stile palese in ambedue, e il desiderio di *realismo*, risolto solidamente in piani e volumi. Andate a vedere il ritratto di Madame Rivière di Ingres, e il Bacco degli Uffizi di Caravaggio.[187]

[186] G. Raimondi, *Michelangelo Merigi da Caravaggio*, cit., p. 48.
[187] *Ibidem*.

Nonostante nella recensione allo studio di Marangoni Raimondi gli riconoscesse «profondo acume e onestà d'intenti» nello spiegare «l'assurda improprietà»[188] dell'attribuzione di realismo alla pittura di Caravaggio, nel suo articolo di qualche mese dopo sul pittore lombardo si parla espressamente di un «desiderio di *realismo*» che lo accomunerebbe a Ingres. L'accostamento tra i due artisti è sicuramente ispirato dalle conversazioni con Morandi e basato sul comune lavoro intorno ai piani e ai volumi che caratterizza i dipinti dell'uno e dell'altro, ma anche dello stesso amico pittore.

Anche in Morandi Raimondi riconosce una ricerca di realismo, ma in un senso nuovo e moderno. Pur sottolineando l'ineffabilità del processo creativo dell'artista, in *Anni con Giorgio Morandi* Raimondi cerca per tutto il libro di penetrare questa membrana intoccabile dell'elaborazione concettuale compiuta da Morandi intorno ai suoi quadri, quel «monologo interminato con il suo pensiero» e lo sguardo che, al sopraggiungere del visitatore, «continuava la sua mira attenta verso qualcosa, un punto per noi irraggiungibile dentro l'oggetto della meditazione e del lavoro».[189] Uno degli aspetti dell'arte di Morandi che però Raimondi riesce a scoprire e portare alla luce riguarda proprio l'importanza dell'osservazione della realtà. Grazie ad un distacco calibrato dal modello, il pittore fa emergere «una narrazione di fatti (plastici), più che di sentimenti; come in certe gremite pagine di *Rouge e noir* di Stendhal».[190] Il suo rapporto con la rappresentazione è quindi guidato da una risoluzione totale e «il suo gesto, improvviso e cauto, con cui mette la mano sul "vero" per riconoscerlo»[191] sembra quasi un atto inevitabile e lineare. In verità, però, questo processo è possibile solo grazie all'immaginazione. Morandi osserva i suoi soggetti a lungo, facendo poi rivivere questi stessi soggetti in una realtà che non è più quella di prima:

> Far rivivere attraverso la forza dell'immaginazione uno di tali «soggetti» così diversi fra di loro, doveva avere di affine certamente la uguale carica e quantità di interesse pittorici, di idee formali, di mezzi stilistici con i quali Morandi estrinsecava un suo modo di compiere il

[188] G. Raimondi, Recensione a: M. Marangoni, *Valori malnoti e trascurati della pittura del '600 in alcuni pittori di natura morta*, cit., p. 69.
[189] G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, cit., p. 16.
[190] G. Raimondi, *Le stampe di Giorgio Morandi*, cit., p. 165.
[191] *Ibidem*.

> trasporto della visione e immagine della realtà alla forma particolare e riuscita pitturale di codesta realtà.[192]

Morandi, quindi, riesce nell'intento di ricavare dal vero un'altra verità, individuale e sovrapposta a quella cha ha di fronte sul suo tavolo da lavoro, attraverso la forza della propria immaginazione. Questo passaggio dal reale all'immaginario e poi di nuovo al reale, ma un reale del tutto trasformato dalla fantasia, richiama molto da vicino le riflessioni di Raimondi su Pascal. Non solo si incrociano i riferimenti alla «forza di immaginazione» annotati sulle edizioni delle *Pensées* e accostate in quei casi ai passi dello *Zibaldone* di Leopardi, ma anche il particolare «modo immaginoso di essere realistico»[193] di cui Raimondi parlerà nel '26 su «L'Italiano» e le «supreme fantasie»[194] pascaliane della *Miscellanea*. All'interno di *Anni con Giorgio Morandi* appare quindi evidente l'abitudine che si ritrova in tanti testi di Raimondi di integrare tra loro più livelli del discorso: l'autobiografico, il saggistico e il narrativo. Quando lo scrittore rievoca un periodo della sua vita solitamente fornisce il quadro delle letture del momento, ricorda gli amici più vicini e racconta le vicende della propria storia intellettuale. In questo modo non manca mai di suggerire anche elementi chiave per connettere tutti questi piani apparentemente distinti. Così, tra le pieghe del discorso sul realismo che serpeggia lungo tutto il libro dedicato all'amicizia con Morandi emerge anche il nome di Pascal.

Una prima volta, Raimondi vi fa riferimento rievocando la scoperta del modo di lavoro del filosofo nel processo di costruzione delle *Pensées*: la scrittura su striscioline di carta o di pergamena che venivano poi infilate su un gancio di ferro, spostate, modificate e infine incollate le une dopo le altre su uno scartafaccio. Nel raccontare di averlo riferito all'amico, Raimondi scrive:

> Morandi ascoltava soprapensiero. «Tu li hai visti?» mi chiedeva. «Io non li ho visti. Ma è proprio così.» Si restava in silenzio. Ognuno di noi due, nella fantasia, credeva di vedere Pascal al suo tavolo. Il calamaio e la penna, le lunghe forbici, il pentolino di colla lì davanti. Pascal che alzando gli occhi, li mette fuori dalla finestra.[195]

---

[192] Ivi, p. 60.
[193] G. Raimondi, *Debito con Pascal*, in «L'Italiano», a. I, nn. 10-11, 15-30 luglio 1926, p. 2.
[194] G. Raimondi, *Miscellanea pascaliana*, in «Parallelo», a. I, n. 1, primavera 1943, p. 45.
[195] G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, cit., p. 143.

Si tratta di un passo centrale, Pascal che appare nella fantasia di entrambi, intento alla scrittura, circondato dagli oggetti del suo lavoro, riveste un significato immaginativo fortissimo ancora al tempo della composizione del libro che viene pubblicato nel 1970. Una seconda volta, ma cronologicamente molti anni prima poiché si trova nell'appendice contenente lo scritto apparso su «Proporzioni» nel 1948, Pascal viene fugacemente citato come termine di paragone con una stampa di Morandi. In questa si respira, secondo Raimondi, come «un'aria di chiuso; un ripostiglio nelle stanze di Port-Royal, dov'è pure la severità dogmatica di Monsieur de Saci, di Pascal».[196] Non a caso, la stampa di cui si parla è una natura morta di oggetti comuni, come quelli adunati sullo scrittorio del filosofo e alla maniera delle parole di Pascal, i personaggi muti dei quadri di Morandi contengono potenzialità inaspettate:

> Proporzione: è la regola di Morandi. E il fine, la ricerca di un'armonia di forme strenuamente concepite. Così perfetta che nella *Natura morta col manichino sul tavolo rotondo* si sente che gli oggetti potrebbero «entrare in movimento», tanto sono al loro posto, inevitabili e perentori; e mettersi a ruotare sul proprio asse, come le figure di un portentoso teatro meccanico, sprigionando in pieno una misteriosa melodia.[197]

Raimondi insiste sulla perfezione della composizione, sulla giustezza delle proporzioni, ricalcando quella stessa esattezza di rappresentazione trovata nelle *Pensées*. Lì un realismo di cose da toccare e personaggi da figurarsi in carne ed ossa, qui un *carillon* di oggetti misteriosamente in movimento. Si tratta ovviamente di due mondi lontanissimi, ma l'idea del congegno meccanico che si anima sulle note di una melodia richiama anche l'interpretazione della *Vita abbozzata* come camera ottica e musicale proiezione del *Giuseppe*.

2. 6. Gli scritti su Pascal tra gli anni '30 e '40

Il primo testo dedicato a Pascal pubblicato da Raimondi risale al 1925. Si tratta del *Dialogo di Biagio Pascal e di un costruttore di tombe* apparso sul «Convegno», poi

[196] G. Raimondi, *Le stampe di Giorgio Morandi*, cit., p. 163.
[197] Ivi, p. 172.

inserito l'anno seguente nel *Galileo, ovvero dell'aria* e, infine, nelle *Domeniche d'estate*. Il dialogo fu scritto a ridosso della morte del padre, e in effetti lo scambio tra Pascal e il costruttore si gioca interamente sull'evidente identificazione dello scrittore con il filosofo. Si tratta di un testo che contamina diverse suggestioni, sia tematiche che formali. La scelta del dialogo, il tono che lo scambio assume nel procedere del discorso a due, per esempio, richiamano senza dubbio le *Operette morali*. In particolare, si allude al *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere* attraverso alcuni elementi chiave. Il primo riguarda l'organizzazione retorica del dialogo e cioè il ruolo attribuito a ciascuno dei due interlocutori. In Leopardi il passeggere svolge un ruolo maieutico nei confronti del venditore, pone domande a cui l'altro risponde e così il discorso dell'autore procede nell'argomentazione. Raimondi ricalca solo in parte questa impostazione retorica, rendendo meno forte la differenza tra interrogante e interrogato. Infatti, più che porre domande, il Pascal del dialogo fa delle affermazioni, mentre il costruttore propone le sue riflessioni quasi completando quelle dell'interlocutore, anche se talvolta si devono proprio a lui alcuni punti cruciali dello scambio. Nel complesso, comunque, le battute più dilatate sono assegnate al personaggio di Pascal, che per l'intero dialogo mescola nel proprio discorso temi presi dalle *Pensées* e riflessioni inerenti all'immaginario scientifico legato alla sua figura dall'autore. In alcuni luoghi dell'opera di Raimondi la figura di Pascal possiede un forte legame con quella del padre. Questo dialogo è uno dei primi esempi al riguardo, ma ce ne saranno altri nel *Giuseppe in Italia*, come quando Raimondi racconta di aver letto proprio il libro di Pascal durante gli ultimi giorni di vita di Torquato e di aver parlato con lui di Pascal, in altri tempi, accogliendo con affettuosa curiosità le impressioni del padre sulla morale delle *Pensées*. Per questo motivo, il *Dialogo* può essere inteso soprattutto come un omaggio al padre, che appare come altrove Raimondi lo descriverà. D'altra parte, l'intero libretto è dedicato a Torquato, venuto a mancare l'anno prima, e si apre proprio con la riproduzione di un'incisione di Morandi che lo ritrae. Il testo contiene una profonda e al contempo delicata meditazione sulla morte, analizzata nei suoi effetti annichilenti e ineluttabili. L'epigrafe tratta dal *Ruysch* «In te, morte, si posa / nostra ignuda natura» è significativa a tal proposito. Infatti, nella riflessione sulla natura della morte intrattenuta da Pascal e dal costruttore, risuona sicuramente anche il dialogo tra Federico Ruysch e le sue mummie. Tuttavia, se nell'operetta il tema centrale è quello dell'uscita dell'anima dal corpo e della morte come piacere o come dolore, Raimondi riflette piuttosto sull'opera di uniformità e cancellazione che la morte compie

tra gli uomini, istituendo un'efficace analogia tra la nudità della pietra e «l'immagine astratta di un corpo umano ridotto a schema», per poi suggerire l'idea del cimitero come «regno della geometria»:

> COSTRUTTORE L'uomo, dal momento della morte, perde le caratteristiche dell'essere vivente, acquista insieme col gelo della tomba le qualità, il colore di questa seconda esistenza, di cui è prima legge una ineluttabile uniformità che rileva dalla spoglia mortale ognuna di quelle rassomiglianze che noi le avevamo attribuito. […]
> PASCAL Della morte non resta che un'ombra piatta, senza alcun rilievo.
> COSTRUTTORE Morire è come un cancellarsi, un perdere di peso e di volume.[198]

Anche il costruttore, dunque, assume quel linguaggio più o meno specifico della scienza che talvolta l'autore fa adoperare a Pascal. Ed è attraverso una riflessione scientifica che, alla fine, Pascal definisce la morte: nella loro condizione, i morti sono privati della luce, quindi, se «è la luce che dà forma agli oggetti, e veramente li crea, delimitandoli» allora, afferma, «la morte è infinita». Il dialogo si chiude con un ultimo scambio giocato sul tema della speranza. Posto in chiave di interrogazione tra un personaggio che domanda e l'altro che risponde, Raimondi sembra ristabilire quel clima di quieta e comprensiva urbanità, ma anche di profonda lucidità, del *Venditore di almanacchi* leopardiano, attraverso un riconoscimento in quanto uomini uniti dallo stesso destino:

> PASCAL Che cosa sperate, bravo marmista?
> COSTRUTTORE Solo di continuare i miei marmi.
> PASCAL E io, allora, le mie parole.
> COSTRUTTORE Vi par poco, signore?[199]

Il personaggio di Pascal, che spera solo di poter continuare «le *sue* parole», sembra qui svelare un'identificazione tra lo scrittore e il personaggio ancora più esplicita di quanto

[198] G. Raimondi, *Dialogo di Pascal e di un costruttore di tombe*, in Id. *Le domeniche d'estate*, cit., p. 135.
[199] Ivi, p. 137.

non permettessero i riferimenti alla figura paterna, di cui si era rievocato l'aspetto e l'indole.

Oltre a questo testo, nel *Galileo* si trova un altro scritto dedicato al filosofo francese: *In margine ai* Pensieri *di Pascal*. Pubblicato qualche mese più tardi, nel luglio del '26, anche su «L'Italiano» con il titolo *Debito con Pascal*, il testo era accompagnato da un disegno preparatorio per un ritratto di Raimondi realizzato da Morandi. Insieme al primo scritto per la rubrica *Il giuoco delle carte* del giugno '26, in cui Raimondi si firmerà sempre anonimamente *Il giuocatore*, *Debito con Pascal* è il testo che segna il suo arrivo come autore nella rivista di Longanesi.[200] Diviso in otto brevi paragrafi, lo scritto contiene molti dei nuclei tematici e degli elementi stilistici che interessarono Raimondi nelle *Pensées*. «Dico che Pascal mi ha insegnato a ragionare» è l'affermazione con cui si apre il testo. Raimondi dichiara di aver trovato in Pascal un rinforzo all'abitudine, già trasmessagli dalla madre, di confrontare l'idea della morte e della precarietà con ogni considerazione quotidiana. Accanto a riflessioni di carattere più personale, troviamo però anche indicazioni importanti sullo stile di Pascal che restano un riferimento chiave per comprendere la funzione di questo autore nella concezione letteraria di Raimondi. Il «suo particolare modo di essere realistico»[201] è forse il carattere più importante, quello che spesso Raimondi riconosce, in maniera specifica e diversificata, per molti dei suoi autori di riferimento. La necessità di una scrittura realistica già espressa negli anni '20 si trasformerà nei decenni seguenti in una ricerca assidua, ma complessa da gestire rispetto alla prima ispirazione e alle prime esperienze compiute da Raimondi nel mondo della letteratura. Il fatto che egli riscontri questo aspetto realistico in Pascal conferma l'idea che le letture di quegli anni agirono anche a livello creativo, offrendo i sostegni su cui far poggiare una maturazione letteraria difficile e, in parte, discontinua. La connessione tra questo tipo di istanza e quell'interesse per le scritture sintetiche o incompiute, che anche nel caso delle *Pensées* l'autore mostra di apprezzare particolarmente, non è facile da spiegare. Per sinteticità della scrittura non intenderei solo le forme testuali più abbozzate e veloci, quelle frammentarie o brevi. Penso sia utile far rientrare in questa categoria anche quegli elementi del paratesto che tanto attirarono la sua attenzione sulle edizioni

[200] La collaborazione di Raimondi alla rivista di Longanesi segnò un deciso cambiamento di tono per il settimanale. Già dalla lettura del nn. 10-11 con cui inizia la loro collaborazione, il testo di Raimondi sembra non conciliarsi affatto con gli articoli ospitati nel fascicolo, né col tono generale dei numeri precedenti.

[201] G. Raimondi, *In margine ai pensieri di Pascal*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 139.

annotate e sottolineate del Fondo, ma anche le porzioni di testo viste sopra in cui Pascal avvicina lo sguardo su un particolare dando vita a una pagina che sembra quasi un quadro staccato dal resto degli appunti. Quando ad esempio nelle *Pensées* si parla della caccia alla *lièvre*, divertimento cui si fa cenno a proposito dei diversivi usati dagli uomini che sono afflitti dal « ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre », a Raimondi interessano soprattutto le possibilità evocative di quella lepre, le sembianze che come emblema essa può assumere nell'immaginazione:

> A questo proposito, l'attenzione singolare ch'egli pone sull'oggetto di questi giuochi e divertimenti, su di una palla d'avorio o su d'una lepre, ha per effetto di farli riguardare dal lettore con una sorta di meraviglia appena rallegrata da un sospetto di comicità. Quel leprotto che fugge e che noi ci affanniamo di inseguire, se fu da tanto di allontanare il ricordo della morte, merita bene d'essere considerato come un essere metafisico, e superstiziosamente benigno. Da questi vaghi accenni favolistici, è allietata l'umana e dolorosa riflessione di Pascal.[202]

Seguendo questo passo, quindi, l'insistenza di Raimondi nel sottolineare e segnare alcune parole o immagini nelle sue edizioni di riferimento delle *Pensées* rivela lo stimolo immaginativo che tali personaggi, animali e oggetti di contorno rivestono per l'autore. La loro importanza risiede in quei «vaghi accenni favolistici» che emergono quasi di sorpresa tra le pagine di una riflessione, di per sé, dolorosa come quella di Pascal. La presenza dell'elemento favolistico nell'immaginario di Raimondi e anche nella sua pratica di scrittura non è uno stimolo legato soltanto alla lettura delle *Pensées*. Esso risale ancora più indietro, per esempio si trova già nella passione per le *Favole della genesi* di Cardarelli, sulla scia delle quali Raimondi aveva composto il suo *Orfeo all'inferno*. L'interesse per i toni favolistici però veniva da lui stesso chiamato in causa anche in riferimento alle *Moralités légendaires* di Laforgue, della cui assimilazione si trovano i primi frutti nelle *Stagioni*. Oltre a questi riferimenti abbastanza chiari, forse il carattere favolistico avrà agito anche attraverso la passione per le rappresentazioni teatrali, sia classiche che nel dialetto bolognese, della primissima giovinezza. La dimensione teatrale della favola deriva però anche da quello stesso Laforgue delle *Moralités*, dalla sua

[202] Ivi, p. 142.

abitudine a posizionare scene e personaggi come sul palco di una rappresentazione. Non stupisce, allora, che Raimondi citi proprio Shakespeare nel testo relativo ai *Pensieri*, autore ripreso anche da Laforgue, paragonando i personaggi che emergono dalla scrittura di Pascal a quelli dei sovrani nei drammi storici shakespeariani, che «carichi di ornamenti, con un viso di severa giustizia [...] Impugnano grandi spade. Piacciono al popolo».[203] Come in Shakespeare, l'immaginazione di Pascal è realistica, evoca lontananze di favola per il lettore moderno, ma si riferisce a una realtà concreta. La consistenza degli oggetti di scena e dei costumi, reali e finti insieme, entra anche nella scrittura di Pascal, innescando un processo quasi inavvertibile di simbolizzazione.

Lo scritto successivo dedicato a Pascal, *Tre nature morte*, uscirà su «Parallelo» molti anni dopo, solo nel '43. Da questo punto in poi, gli articoli a lui dedicati iniziano a mettere in luce aspetti specifici riguardanti la biografia del filosofo. Il trittico uscito in rivista, a questo proposito, si situa in una posizione di transizione. Acquisiti gli spunti critici più interessanti in relazione al proprio gusto e alla propria riflessione stilistica, raramente Raimondi cercherà nuove prospettive interpretative, ma questo non comporterà una diminuzione del suo interesse nei confronti dell'autore. Il lavoro intorno alla figura di Pascal lo terrà occupato soprattutto a precisare la chiave esegetica individuata durante le ripetute letture degli anni '20 e '30, con esiti particolarmente interessanti nel momento in cui la scrittura assumerà accenti di immaginifica ricostruzione storica. Quindi, anche se gli argomenti trattati non sembreranno aggiungere particolari novità, Raimondi proverà comunque soluzioni inventive di volta in volta leggermente diverse, concentrandosi non tanto sul piano della variazione tematica, quanto su quello dell'ampliamento.

Anche se gli appunti relativi a questi tre testi si trovano in un quaderno datato all'anno della loro pubblicazione (FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.17), è probabile che Raimondi vi abbia lavorato anche durante la seconda metà degli anni '30. Infatti, oltre a presentare la dicitura «Miscellanea pascaliana 1935» sulla prima carta, il quaderno contiene anche un appunto in cui si rievoca il ritorno a Pascal e lo si colloca nello stesso anno, dopo un abbandono avvenuto in un momento non specificato, ma di certo successivo al '26:

> Autobiogr. Per molti anni, io mi ero dimenticato di Pascal. La mia vita ha dei lunghi periodi di abbassamento. Un mattino di luglio, del 1935,

[203] Ivi, p. 141.

> entrando nella bottega di un rivendugliolo che ero solito frequentare, io scorsi, in un angolo buio, un viso noto, che da una vecchia tela mi guardava. È questo antico ritratto di Pascal. Sentii come un ritorno della coscienza. Questo incontro ha coinciso con la ripresa del mio lavoro. Da quel tempo ritornai incontro alla poesia, e agli uomini. È una delle mie solite fantasie, forse null'altro. Il tempo avendo guastato il dipinto, ha lasciato che dei tratti del viso, così conturbante e misterioso, null'altro che una maschera ironico enigmatica ne sopravanzi. Che razza di colloqui potranno svolgersi tra di noi?[204]

Raimondi colloca dunque la ripresa del lavoro su Pascal nel '35, ma questa pagina mi sembra significativa anche per altri motivi. In primo luogo, la natura incerta e immaginaria dell'incontro con il quadro. Il ritratto di Pascal emerge dal buio come cosa viva, quasi un'apparizione, rivelando il carattere onirico e, a dispetto credo di quell'«Autobiogr.» presente nell'*incipit*, tutto letterario della scena. In secondo luogo, un punto forse ancora più interessante, Raimondi attribuisce al nuovo incontro con Pascal il motivo del ritrovamento della poesia e degli uomini. Come rinvenuto da uno stordimento, da un periodo di «abbassamento», Raimondi riprende coscienza grazie al monito dello sguardo pascaliano. Resta però un fondo di amarezza e di disillusione poiché lo scrittore sembra sentire esaurito il tempo dei colloqui con la parola del filosofo proprio nel momento in cui si rende conto di dover scrivere ancora qualcosa su di lui. Alla fine, però, i tentativi di riappropriazione di questa materia a lungo meditata negli anni precedenti riescono a confluire nel gruppo di testi di cui si parlava e in altri ancora. Leggendo alcuni passi di *Tre nature morte* ci si accorge che la riflessione di Raimondi su Pascal si era solo interrotta a mezzo. Infatti, ritroviamo qui la continuazione di quelle intuizioni interpretative già accennate nel *Galileo*. Il primo testo, *Un giorno d'agosto*, è importante soprattutto in relazione all'uso narrativo delle note dell'edizione Tourneur già viste sopra. Il secondo, *Tabella clinica*, risulta invece decisivo per la questione di Pascal autore pre-romantico: «Amare la natura, intenderne il vasto respiro, e soggiacere follemente al suo abbandono, può essere segno di un'intelligenza poetica. Così è di Rousseau. Ma si tratta di ben altro per Pascal. Egli la detesta, la natura, avendola troppo conosciuta».[205]

[204] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.17, c. 7r (c. 13 volendo seguire la numerazione apposta da Raimondi).
[205] G. Raimondi, *Tre nature morte*, cit., p. 385.

Raimondi immagina Pascal come un osservatore della natura che ne registri il «rumore sinistro» e le «frane spaventose», ed è colpito dalla presenza di un disegno tra le pagine dei *Pensieri*. Pascal cerca di raffigurare l'andamento dell'azione della natura di cui parla nel frammento 434 mettendone in evidenza i salti improvvisi preceduti da momenti apparentemente stazionari. Per rendere l'idea dell'*itus et reditus* «traccia i segni precisi, il grafico quasi di un'infantile scienza», un grafico riprodotto anche nel testo:

[206]

Gli aspetti che più colpiscono l'immaginazione di Raimondi sono quelli in cui Pascal tiene fede alla sua indole da scienziato, ma anche l'antica e tormentata passione per gli *Essais* di Montaigne che lo induce a conservare quel fondo di moralismo da *honnête homme* pur prendendone in ogni modo le distanze. Il testo forse più ricco dei tre è però quello titolato *Esprit géométrique*. Vi si trovano, infatti, alcuni dei motivi più importanti per osservare i particolari della personale lettura che Raimondi fece di Pascal. Soffermandosi esplicitamente sullo stile, Raimondi riafferma quelle impressioni già espresse nel '26:

> Nello stile di Pascal, le parole stanno in una luce ferma, meridiana (una luce Greca), ad esprimere il più concreto, l'universale dei significati: quello che ogni uomo, con la propria intelligenza ed esperienza, si è chiarito in mente. Ridivengono, perfino, simbolo. […] La fantasia, oltre che lo spirito geometrico che lo domina, crea questa luce spiegata intorno alle sue parole.[207]

Si può osservare qui spiegato il procedimento chiave che Raimondi vede in atto nello stile pascaliano. La nettezza delle parole, completamente illuminate e capaci di mostrare nella sua interezza la cosa a cui si riferiscono, è il carattere che permette alla scrittura di Pascal un'astrazione dal reale all'universale. Quel significato unico che ogni essere umano elabora dentro di sé attraverso la propria esperienza riesce, nel caso di Pascal, a

[206] Raimondi pose molta attenzione a questo grafico e affinché venisse fedelmente riprodotto anche quando le *Tre nature morte* vennero inserite nelle *Domeniche*, oltre al cambio del titolo, cerchiò e annotò la figura sulla sua copia di «Parallelo».

[207] G. Raimondi, *Tre nature morte*, cit., pp. 386-387.

transitare addirittura verso un livello simbolico. La simbolizzazione di cui si parlava anche nel *Galileo* avviene però grazie ad una ispirazione fantastica oltre che geometrica. Essere realistici attraverso la fantasia e trasformare le cose in essenze può voler dire anche rendere eterne le immagini ed ecco che forse il discorso sul simbolo ha qualcosa a che fare anche con la riflessione di Raimondi sulla memoria.

Negli anni che intercorrono tra il *Galileo* e la pubblicazione di *Tre nature morte* (dal 1926 al 1943) Raimondi non aveva smesso di interessarsi al filosofo come potrebbe sembrare dall'appunto manoscritto citato sopra. Sebbene non si ritrovino testi esplicitamente dedicati a Pascal durante gli anni '30, quelli in cui lo scrittore si isolò sempre più dell'ambiente letterario ormai dominato dalla censura del regime fascista, furono proprio le letture di autori come Pascal che lo portarono a riflettere con maggiore profondità sul senso della propria scrittura. Anche per questo motivo, forse, verso la fine degli anni '20 la figura di Pascal appare in controluce attraverso citazioni e allusioni nel *Domenico Giordani*, come una delle figure necessarie alla creazione di questo personaggio frutto di più contaminazioni letterarie. Se da un lato è già ampiamente analizzata la derivazione genealogica del protagonista di quest'operetta assecondando i suggerimenti di Raimondi stesso che aveva citato il Didimo Chierico foscoliano e il Filippo Ottonieri di Leopardi, dall'altro anche il ruolo di Pascal nella costruzione dell'uomo casalingo Giordani meriterebbe una particolare attenzione. Tenendo presente quel ripetersi del tema del simbolo nel '26 e nel '43, credo si possa collocarne un'ulteriore ripresa anche in questa pagina del *Giordani*:

> Riconosco l'errore di chi lo credeva un realista, un uomo impiantato a fondo nella terra, interessato a stabilire controlli fra le idee, o le opere, e la realtà. Nulla era meno sincero del suo modo di fermarsi davanti a un paesaggio di sostare a un angolo di strada per guardare in cielo il colore delle nubi o il grande chiaro della luna. Ingannò così quanti si contentarono di giudicarlo dai suoi gusti. Infondo da quegli aspetti di natura, di volta in volta nuovi e mutevoli, egli cercava di estrarre un simbolo, un senso, o per così dire una cifra che, combinata con quella espressa da un altro luogo o aspetto, servisse a mettere in moto una sua

> aritmetica del mondo e dell'universo, tutta astratta e musicale, nei particolari.[208]

Si trovano in questo passo molti elementi interessanti circa il discorso sul realismo immaginativo derivato da Pascal. In primo luogo, l'attribuzione di un carattere realista al personaggio viene messa in discussione attraverso alcune specificazioni che risultano calzanti se riportate a quanto si è già visto. Domenico Giordani, ingannando coloro che lo giudicano dall'esterno, osserva il reale in funzione di un tentativo di simbolizzazione operato attraverso la messa in relazione con altri elementi già osservati in precedenza. Si tratta di fare esperienza della natura, della realtà, creare una propria visione del funzionamento del mondo, rintracciando un elemento comune che colleghi i vari elementi particolari. Dalla riduzione della varietà delle manifestazioni naturali a un legame tra più immagini che ne fanno risultare una di tipo universale, Giordani trae una propria «aritmetica del mondo». La connessione con Pascal è sottile, ma a mio avviso esiste e si rintraccia se si legge tra le righe di questo processo di simbolizzazione. La differenza consiste soltanto nel fatto che Pascal scrivendo non simbolizza in maniera volontaria, cosa che invece Giordani fa sistematicamente, e il suo rapporto con il simbolo è principalmente indiretto, generato dalla scrittura e dall'invenzione stilistica. Sia nel caso del saggio che dell'opera di invenzione, ad ogni modo, Raimondi inserisce questo passaggio dal reale al simbolo, dal particolare al generale. Del resto, la scrittura e il pensiero non sono azioni poi così distanti e un modo di pensare può naturalmente diventare anche un modo di espressione:

> Mi sono sforzato di riprodurre nella narrazione di un breve incidente materiale o nella trascrizione del suo discorso, il modo della sua esistenza, non meno che l'espressione particolare del suo linguaggio, che formavano un unico aspetto della sua persona. Penso che egli meditasse e coltivasse il proprio linguaggio, come altri coltiva il sentimento dell'onore e della dignità umana. Vi metteva tutto il suo rispetto, il suo studio, e la sua strenua fiducia, perché doveva considerarlo l'opera più impegnativa della sua vita.[209]

[208] G. Raimondi, *Domenico Giordani. Avventure di un uomo casalingo*, in Id., Le d*omeniche d'estate*, cit., pp. 157-158.
[209] Ivi, p. 186.

I riferimenti a Pascal presenti nel *Domenico Giordani* sono anche più espliciti di questo. Ci sono vere e proprie citazioni dalle *Pensées*, che però servono solo a delineare i primi tratti del personaggio e la sua tendenza a passare inosservato: «la sua persona poteva annoverarsi fra quelle della gente universale, di cui, dice Pascal, è cosa certa che « ils parleront de ce qu'on parlait quand ils sont entrés ».[210] Le parole delle *Pensées* vengono qui usate come lessico indipendente dal contesto, immagini prese per sé stesse e applicate a situazioni completamente diverse, narrative e d'invenzione.

Ben presto il carattere di Giordani si rivela ambiguo e bizzarro, tanto che la voce testimoniale lo descrive quasi sempre in chiave dubitativa. Il dubbio circa la persona di Giordani si alimenta anche della sua tendenza all'ironia e, più in generale, al mascheramento, a tratti quasi tragico, delle proprie emozioni. Pascal si presenta allora come modello alto da rovesciare, senza però permettere pienamente a Giordani di occultare il nucleo drammatico del pensiero 91 « le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », il quale resiste in tutto il suo orrore anche se il suo senso viene trasportato nello spazio domestico di una terrazza:

> Egli usava d'accompagnare amici su d'una terrazza di casa, e farli guardar giù, io credo non solo per abituarsi all'idea del vuoto e per uccidere in sé la tendenza alla vertigine, uomo calmo come era; ma anche per provare, affacciando gli altri a quella disperata altezza, quali di essi se ne ritraevano costernati, rifugiandosi due passi più indietro, nella fiducia del proprio destino. E tutti se ne ritraevano […]. Ma del resto, a qualunque altezza si trovasse, il passo dell'amico Giordani era d'uno che sfiora scherzando un grande vuoto, tanto da indurre chi gli era presso a trattenerlo per l'orlo della giacca […]. Si sarebbe detto ch'egli modificava, in senso ironico, l'orrore pascaliano dell'abisso, scavandosi ad ogni passo dei vuoti di diversa profondità, e imparando a vincerne la repugnanza.[211]

La vita di Giordani si presenta come un «terreno bucato e sprofondato in ogni parte» e l'attività pratica con cui egli si tiene occupato non serve che a tentare di livellare queste voragini. Spazi vuoti da riempire anche con le parole, un *horror vacui* del senso che

[210] Ivi, p. 151.
[211] Ivi, p. 162.

implica la necessità continua di «trovare la definizione giusta e insostituibile della cosa». Giordani cerca di rendere piena una realtà impalpabile e in potenza completamente vuota come quella del linguaggio per riuscire ad esistere attaccandosi alle cose. La sua lingua, però, si costruisce molto spesso per citazioni, non permettendogli di afferrare quegli appigli alla realtà che servirebbero a farlo vivere davvero in mezzo agli uomini:

> Io avvertii talvolta come egli amasse rammentarsi di una battuta di dialogo di Shakespeare, per modo di dire, o di un frammento di frase leopardiana, o di tale del Manzoni, ma come se egli se ne fosse foggiato una regola quotidiana di vita, e fossero cioè quelle parole divenute sangue ed essenza del suo carattere. Se ne era fatto un codice di fantasia materializzata, un galateo di vita irreale.[212]

Nella «fantasia materializzata» che guida le frasi di Giordani il fantastico e il reale si accompagnano solo sul piano della mente, la vita non risponde a questo linguaggio cifrato. Così, il personaggio rimane sostanzialmente un fantasma, o come la figura di una carta da gioco, si rivela perfetto per essere raffigurato in «una incisione allegorica» con «una poltrona, una veste da camera e una pipa». Diventato il simbolo astratto di sé stesso, Giordani vive in un'esistenza tutta interiore.

Appaiono poi nel *Secondo quaderno della vita di Domenico Giordani* alcune citazioni da Pascal apparentemente peregrine introdotte dal titolo «Il quondam di Giordani». Si tratta in realtà di pensieri associati alla morte del padre di Raimondi, anche qui trasposta nel nome di Pascal come nel *Dialogo* tra il filosofo e il costruttore di tombe. Questa corrispondenza tra l'immaginario pascaliano e la figura di Giordani appare consolidata anche grazie ad un'annotazione presente sull'importante saggio di Ferdinando Neri *Un ritratto immaginario di Pascal*. Il nome di Domenico Giordani, qui «Dom. Giord.», appare di fianco a questa citazione dal *Discours sur les passions de l'amour*:

> Comme le dedans est mouvement, il faut aussi que le dehors le soit, et cette manière de vivre est un merveilleux acheminement à la passion. C'est de là que ceux de la cour sont mieux reçus dans l'amour que ceux de la ville, parce que les uns sont tout feu, et que les autres mènent une vie dont l'uniformité n'a rien qui frappe. – La vie de tempête surprend,

[212] Ivi, p. 183.

> frappe et pénètre. Il semble que l'on ait toute une autre âme quand l'on aime que quand l'on n'aime pas ; on s'élève par cette passion, et on devient tout grandeur ; il faut donc que le reste ait proportion ; autrement cela ne convient pas, et partant cela est désagréable.[213]

Al di là della riflessione sulla passione amorosa, forse Raimondi avrà pensato a Giordani per quella discrepanza descritta all'inizio del passo tra vita interiore e esteriore, tra anima e mondo che, nel caso del suo personaggio non coincidono affatto.

Prima di apparire ancora una volta in forma di citazione esplicita o nascosta, Pascal è al centro di uno scritto apparso su «Letteratura» nel 1946. Si tratta di un testo in cui si affronta una questione molto importante nella critica e nella filologia pascaliana: l'attribuzione del *Discours sur les passions de l'amour*, che costituiva un momento fondamentale all'interno delle opere di Pascal per tratteggiare la figura dell'autore. Anche Ungaretti e Cardarelli consideravano indiscutibile la paternità dell'opera ed entrambi ne fecero una lettura appassionata, pienamente coerente con la loro immagine di Pascal. Raimondi, al contrario, concordava con i più recenti studi che ne smentivano l'appartenenza al *corpus* delle opere pascaliane, collocandone la stesura ben oltre la morte del filosofo. Ancora una volta, Raimondi dimostra di avvicinarsi a questo autore con un atteggiamento di rispetto storico fuori dal comune tra i letterati coevi. Più che voler vedere nel *Discours*, che pure apprezzò e lesse con grande partecipazione, il tassello finale di un Pascal moralista vittima delle lusinghe del sentimento amoroso, Raimondi segue con attenzione gli studi filologici intorno al testo, riuscendo addirittura a proporre una propria datazione dell'operetta.

2. 7. Pascal in Cardarelli e Ungaretti

Di certo, la predilezione per Pascal non fu casuale e deve essere senz'altro collegata, nella sua fase iniziale, proprio all'interesse di Cardarelli nei confronti delle *Pensées* e di altre opere pascaliane. Come già si è potuto notare nel caso di Leopardi, Raimondi prende presto a leggere gli autori di riferimento dei suoi amici più esperti con uno spirito di indipendenza rispetto alle loro interpretazioni, attraverso la propria sensibilità. Tuttavia, per comprendere meglio la genesi di certi specifici interessi è bene tenere presente come

[213] F. Neri, *Un ritratto immaginario di Pascal*, Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore, 1921, p. 15.

essi abbiano attecchito anche grazie all'esempio delle persone verso cui Raimondi nutriva una particolare stima. Nel caso di Pascal, il ruolo di Cardarelli è significativo, sia perché sul piano cronologico, sebbene a distanza di alcuni anni, lui e Raimondi si trovarono a compiere le stesse letture, sia perché Cardarelli affianca esplicitamente Pascal a Leopardi in alcuni scritti. Uno di questi, incluso in entrambe le sue due versioni nelle *Opere complete* curate da Raimondi per Mondadori nel '62, si intitola *Spontaneità di Pascal* ed uscì in un primo momento nel '23 su «L'esame», per poi essere incluso in *Solitario in Arcadia*. La seconda versione del testo, *Pensieri di Pascal colti a caso* è corredata di traduzioni ad opera dello stesso Cardarelli realizzate in occasione del terzo centenario della nascita del filosofo e figura sempre tra le *Opere complete*, nella sezione *Rettorica*. In questo testo Cardarelli affronta il problema dello stile pascaliano brevemente, ma in maniera molto profonda, condensando in poche pagine tutta la sua percezione dell'autore. Similmente a quanto dirà Raimondi in varie sedi, l'amico rileva «una concretezza di linguaggio che si direbbe fisica, una propensione a ridurre la realtà in termini matematici». Tuttavia, Cardarelli fa anche affermazioni dal tono più vago, come quando scrive che «lo stile di Pascal è pregno del senso dell'infinito». Sulla base di questa convinzione egli conclude il suo breve intervento attribuendo a Pascal un carattere da pensatore e autore lirico:

> Quando l'umana voce di Pascal è come l'eco dei suoi vecchi dolori sepolti e il suo stile, infinitamente piano e largo, al colmo della sua giornata, ha bellezze d'abbandono struggenti, da *Pietà* di Michelangelo. E la natura tanto bistrattata ebbe la sua rivincita migliore. Questa è la situazione di Pascal, lirico e pensatore: d'una tragicità sentita e d'un comico, a volte, tanto gradevole quanto involontario.[214]

Cardarelli condivide, sebbene abbia maturato in autonomia e all'interno del proprio sistema di valori letterari e umani la sua lettura di Pascal, l'interpretazione della parola pascaliana come parola poetica con una buona parte della critica ottocentesca oltre che, come si vedrà, con Ungaretti. Insieme al carattere tragico della sua meditazione Cardarelli mette in luce le qualità dello stile, che per lui sono essenzialmente qualità poetiche. Al di

[214] V. Cardarelli, *Spontaneità di Pascal*, in Id., *Opere*, cit., p. 327.

là dei singoli testi che Cardarelli dedicò al filosofo, in fin dei conti davvero pochi anche se decisivi per chiarire il suo modo di intenderne l'opera e l'esperienza umana, un'altra fonte che bisogna interrogare sono gli scritti in cui è Raimondi a raccontare il rapporto tra l'amico e la figura di Pascal. Nell'*Introduzione* alle *Opere complete*, infatti, ricostruendo le tappe principali della formazione intellettuale del poeta, Raimondi ragiona in termini molto significativi di un «Cardarelli lettore di Pascal»,[215] come a specificare il carattere personale e particolare di tale lettura. Nella biografia ricostruita da Raimondi, dopo l'esperienza segnante fino all'estremo di Nietzsche e dopo quella di Goethe, Pascal giunge tra le letture di Cardarelli quando ormai «La Ronda» aveva cessato le pubblicazioni, occupando un posto molto vicino a Leopardi. Insieme a quest'ultimo, Pascal sembra assolvere a una funzione di modello ideale per quella presa di coscienza annunciata già sul primo numero della rivista romana e corrispondente con l'avvento della vita matura. Quando a «a trent'anni la vita è come un gran vento che si va calmando»[216] e Cardarelli è condotto verso quel suo noto rigore di stile e di lavoro, Pascal entra nelle sue letture come l'esempio di una ricerca di equilibrio tra le passioni e la ragione:

> La conoscenza di Pascal […] doveva avere completata, in Cardarelli, la edificazione di un modello ideale di "uomo", di cui l'altra parte era costituita dalla sua educazione leopardiana. In ambedue questi uomini, egli rilevava il consumo, l'impiego senza risparmio compiuto per determinare l'immagine di sentimenti, l'idea delle passioni, con un intento di strumento intellettuale, riducendoli, come egli diceva, all'essenza di puro pensiero. Fino al punto in cui, sulla pagina di ambedue, codeste immagini e idee si disponevano e vivevano come immagine e idea poetica. L'umanità dell'uomo, in Leopardi e in Pascal, era stata usata con uno strenuo coraggio spirituale, con una potenza e un'interezza, quali solo la destinazione poetica può sostenere. In loro, al momento del concepimento del pensiero, è la capacità sovraumana di toccare uno stato di innocenza. Le loro parole ridiventano caste, e trasparenti. D'altra parte non è forza che contrasti ed eguagli quella del loro cuore, se non la loro mente.[217]

[215] G. Raimondi, *Introduzione* a: V. Cardarelli, *Opere*, Milano, Mondadori, 1962, p. 18.
[216] V. Cardarelli, *Prologo in tre parti*, in «La Ronda», a. I, n. 1, aprile 1919.
[217] G. Raimondi, *Introduzione* a: V. Cardarelli, *Opere*, cit., pp. 19-20.

Già nelle primissime pagine della sua *Introduzione*, nel delineare il profilo dell'amico, Raimondi sceglie di cominciare proprio da un elemento della sua persona di scrittore avvicinabile a questi due modelli, cioè la compresenza in lui di due forze: cuore e mente. Entrambe sarebbero necessarie alla genesi delle sue parole, le quali «nascono e s'innalzano, prima, e poi si spandono e compongono ordinate, in uno spazio ideale situato fra il cuore e la mente».[218] Quando poi Raimondi insiste sul carattere polemico e bellicoso di Cardarelli, carattere che fa le sue prove innanzitutto contro sé stesso, sembra proprio suggerire quella dimensione titanica di conflitto tra *coeur* e *raison*, di disperazione esistenziale, evocata spesso dalla critica pascaliana romantica e qui resa ovviamente in senso laico e moderno: «Ogni movimento del cuore e della mente, in Cardarelli, quando si indirizzano nel senso di una realtà critica o poetica, sempre si svolgono con l'andamento di una sorta di difesa e di polemica, contro la forza della natura, in un difficile superiore equilibrio di quelle due facoltà».[219] L'idea che Raimondi riconosce nel modo cardarelliano di sentire la vicenda di Pascal è quindi quella del conflitto tra le facoltà della mente e del cuore, un conflitto non risolto e per questo principio di un'esperienza che non può non tradursi in accenti di poesia. La questione di un Pascal scisso tra la concretezza del sentimento e l'aspirazione della fede cristiana giunge a molti lettori del Novecento attraverso l'influenza dei critici ottocenteschi, primo fra tutti Victor Cousin, autore di *Du scepticisme de Pascal* (1844) e sostenitore, appunto, di un'interpretazione in chiave scettica della filosofia di Pascal.[220] Questa lettura, oggi considerata arbitraria, non è però priva di ragioni, soprattutto se teniamo conto della questione relativa all'attribuzione a Pascal del famoso *Discours sur les passions de l'amour*. Fu proprio Cousin, infatti, a rinvenirne una copia manoscritta che recava la dicitura « On l'attribue à M. Pascal » e a sostenerne dunque la paternità in un articolo apparso sulla « Revue des deux mondes » nel settembre del 1843.

Sia Cardarelli che Ungaretti si dimostrarono più volte convinti della paternità dell'operetta, anzi non la misero mai in discussione, nonostante già intorno agli anni '30 del Novecento critici come Chevalier avanzavano dubbi e riserve, o per lo meno invitavano alla cautela, nei confronti di chi, non però senza motivazioni, usava ritenere il

[218] Ivi, p. 12.
[219] *Ibidem*.
[220] Cfr. P. Serini, *Pascal*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 237-238, quando nota l'importanza di ricordare il contesto storico in cui Pascal intraprese la sua opera di apologeta accennando, per contrasto, alle interpretazioni romantiche e post-romantiche di alcuni critici pascaliani.

Discours opera di Pascal. Si tratta di un testo la cui datazione è stata variamente collocata. Visto il contenuto, tutto basato su un'analisi fenomenologica della passione d'amore, chi lo riteneva di Pascal non poteva che datarlo al cosiddetto "periodo mondano", quello in cui il filosofo non era ancora entrato a Port-Royal e anzi frequentava assiduamente la società dei *libertins*. Concordarono con Cousin diversi altri critici, molti dei quali presenti con i loro contributi nella biblioteca pascaliana di Raimondi, come Boutroux e Brunshvicg. Dai loro saggi deriva in buona parte quell'interpretazione romanticizzante di cui si è parlato.

La presenza o meno del *Discours* tra le opere di Pascal costituiva un problema di non poco conto oltre che sul piano filologico anche a livello critico. Presupporre o negare che Pascal abbia scritto un testo di questo tipo comportava una profonda differenza interpretativa dell'intera sua opera. Per i sostenitori dell'attribuzione a Pascal del *Discours* il percorso intellettuale del filosofo assumeva una conformazione molto più oppositiva tra un prima e un dopo rispetto a quanto accadeva per coloro che la rifiutavano. In particolare, volendo considerare opera di Pascal il *Discours*, bisognava ritenere che la famosa opposizione tra *esprit de finesse* ed *esprit de géométrie* apparisse per la prima volta proprio in questa sede. Sebbene a molti lettori sia sembrato improbabile che un'idea così importante e complessa facesse la sua prima apparizione in un testo del genere, non è mancato chi, proprio sulla base di una conoscenza profonda di Pascal, si è lasciato persuadere. Il *Discours*, infatti, grazie alla fine introspezione psicologica su cui è costruita l'argomentazione è molto coinvolgente e sembra quasi essere stato scritto da un personaggio di romanzo. Forse, proprio per la qualità del testo, che presenta già tanti dei temi pascaliani più noti, quest'operetta è stata recepita e apprezzata sia da Cardarelli che da Ungaretti. Entrambi, stando ai racconti di Raimondi, lessero il *Discours* con grande interesse e trasporto, riconoscendo in esso la voce più vera e umana di Pascal. Questi giudizi, però, si basavano soprattutto sulla convinzione di poter trovare nell'autore aspetti che confermassero l'idea della scissione tra passioni e ragione che aveva fino a quel momento caratterizzato la loro ricezione. Sull'autenticità pascaliana del *Discours* si basa in gran parte la lettura di Cardarelli, compreso un elemento cruciale che accomuna il suo discorso a quello di Ungaretti: la prossimità con Leopardi.

Sempre nella sua *Introduzione* alle *Opere* di Cardarelli, Raimondi ricorda che l'amico era stato particolarmente attirato dal *Discorso sulle passioni amorose* poiché vi ritrovava una capacità d'indagine psicologica pari solo a quella dimostrata da Leopardi nel *Diario*

del primo amore. Attraverso questa notizia e ancor più grazie alla testimonianza delle letture che Cardarelli faceva all'amico accostando diversi passi dei due testi si capisce l'importanza e la natura della connessione:

> Cardarelli amava rileggere ad alta voce passi del Discorso amoroso e fiero di Pascal, e diceva che solo trovava, da mettergli a fianco, il Diario d'amore di Leopardi. Cioè lo scritto che dice: " Io cominciando a sentire l'impero della bellezza […]". Attaccava poi a leggere Pascal: "A meseure que l'on a plus d'esprit, les passions sont plus grandes […].[221]

Per Cardarelli, dunque, Pascal e Leopardi si incontrano sul piano della meditazione psicologica e morale, ma innanzitutto sono accomunati da una indiscutibile qualità espressiva nel descrivere, attraverso un uso poetico del linguaggio, le passioni umane.

Il nesso tra Pascal e Leopardi funziona anche e più ampiamente in Ungaretti, che fu un appassionato lettore di Pascal e in più occasioni nelle sue lezioni e nei suoi interventi lo accostò proprio a Leopardi.[222] Negli scritti critici di Ungaretti ritorna molto spesso il nome di Pascal, ma si tratta soprattutto di cenni inseriti all'interno di testi dedicati ad altri autori o a questioni di carattere generale sulla poesia. Più che ricevere un'attenzione specifica, quindi, Pascal appare negli interventi di Ungaretti a confermare chiavi di lettura o a completare quadri storico-letterari. Tuttavia, anche questa presenza apparentemente di secondo piano assume una funzione specifica perché esercitata sempre a partire dalla particolare interpretazione dell'esperienza pascaliana che Ungaretti ha maturato e ha coerentemente riproposto nel tempo. Per questo, notare la funzione che il poeta gli attribuisce di circostanza in circostanza può aiutare a ricostruire i particolari della sua visione complessiva di Pascal. Per esempio, in *Immagini di Leopardi e nostre* (1943), all'esperienza del filosofo francese viene attribuita la «verità davvero rivelata d'una poesia che metteva semplicemente a contatto intelletto e cuore».[223] In un altro scritto, intitolato *Il povero nella città* (1946-1949) e dedicato stavolta al *Don Chisciotte* di

[221] Cfr. G. Raimondi, *Introduzione* a: V. Cardarelli, *Opere complete*, cit., p. 19.

[222] Sull'uso di Pascal negli interventi critici di Ungaretti e, più nello specifico, sulla sua interpretazione di Leopardi si veda il saggio di B. Stasi, *Ungaretti critico di Leopardi*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1990, serie III, vol. 20, n. 2/3, pp. 647-674.

[223] G. Ungaretti, *Immagini di Leopardi e nostre*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 447.

Cervantes, Ungaretti fornisce una lettura preromantica di Pascal, che qui diventa anticipatore di una poetica in realtà a lui del tutto sconosciuta:

> La caduta della poetica dell'imitazione dava allo spirito umano una libertà creatrice che solo i Romantici conosceranno appieno, anche teoricamente, ma che Pascal definiva perfettamente quando nel *Discorso sulle passioni dell'amore* scriveva: «Nessuno si auspica crudamente una bella; ma in essa desidera mille circostanze dipendenti dalla disposizione in cui egli si trova; ed è in questo senso che può dirsi che ciascuno possiede il suo originale di bellezza, della quale nell'universo mondo cerca la copia». Oppure quando osservava: «Gli autori non ci possono dire bene i moti dell'amore dei loro eroi: occorrerebbe ch'essi stessi fossero eroi».
> Prima dei Romantici, la caduta della poetica dell'imitazione era già dunque sentita e definita da Pascal.[224]

A parte il riferimento al *Discorso sulle passioni dell'amore* che non aiuta realmente a inquadrare il pensiero di Pascal visto che già in quegli anni se ne discuteva la paternità, ciò che è interessante è il modo in cui Ungaretti fa funzionare la presunta voce del filosofo nel discorso sulla *mimesis*. Pur volendo immaginare che il *Discours* sia opera di Pascal, si tratterebbe comunque di un saggio morale e non di un'opera di riflessione poetica, tematica al quale il poeta cerca di piegare la citazione. Ancora più esplicitamente, ragionando sulla rappresentazione del dolore di Cristo in *Dolore e poesia* (1956) Ungaretti deduce che «Pascal è già da considerarsi un Romantico, un Romantico nell'ispirazione», sebbene rimanga scienziato e geometra nella forma.[225] Questo testo è particolarmente importante perché vi si trova anche l'idea che Leopardi abbia tradotto nell'*Infinito* il famoso pensiero di Pascal « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». Nei suoi interventi Ungaretti costruisce parallelismi tra Leopardi e Pascal in maniera sistematica, interpretando sia l'uno che l'altro sulla base della propria intima percezione. Ad ogni modo, Ungaretti associa i due autori sempre sulla base di un comune sentire, di una condivisa esperienza del nulla e dell'infinito. Nell'*Introduzione* all'edizione di *Vita d'un uomo* del 2009 Carlo Ossola ritrova proprio una matrice

[224] G. Ungaretti, *Il povero nella città*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 516-517.
[225] G. Ungaretti, *Dolore e poesia*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 787.

pascaliana tra le fonti della riflessione di Ungaretti circa i temi della profondità e dell'abisso tanto importanti per la sua poesia. La derivazione ovviamente non sarebbe diretta, cioè interamente debitrice alla lettura di Pascal, ma mediata da altre figure e altre opere, soprattutto per quanto riguarda il periodo cha va dal 1922 al 1925. In primo luogo, l'*Essai sur le données immédiates de la coscience* di Bergson (1888), in particolare il capitolo III sull'organizzazione degli stati della coscienza, avrebbe fornito a Ungaretti la sua visione dell'uomo e della sua percezione confluita nei testi di *Sentimento del tempo*. Non di secondaria importanza, il saggio di Jacques Rivière *De Dostoïevski et de l'insondable* uscito sulla « Nouvelle Revue Française » nel mese di febbraio del 1922, che agì sicuramente facendo maturare al poeta la volontà di indagare quegli abissi della coscienza umana prefigurati dalla teoria bergsoniana. Tale indagine, da compiersi attraverso una poesia della profondità e dello scavo, ha come fine quello di illuminare l'«inesprimibile nulla» che Ossola collega al «*néant* pascaliano»: «Il poeta, unendo "poesia" e "profondità", sottintendeva – nell'evocazione stessa degli abissi umani – la lezione di Pascal, che gli era familiare dai corsi alla Sorbona e dal nuovo impegno contratto con don Giuseppe De Luca per introdurre *Tre prose di Pascal* (F. I. U. C., Roma maggio 1925)».[226]

Se appare ormai chiaro che Ungaretti ripropone spesso l'idea di un Pascal preromantico, è anche importante osservare il percorso attraverso cui tale idea viene a configurarsi. Nella conferenza *Poesia e civiltà*, Pascal viene chiamato in causa tra le figure più importanti del Seicento, oltre che come personalità centrale di inizio secolo al cui estremo opposto si situa Galileo che visse alla fine del XVII secolo, anche come interprete privilegiato dell'interrogazione sul vuoto e sul nulla che caratterizza la cultura barocca: «è un secolo che va da Rembrandt al Borromini, da Pascal a Galileo: un secolo immenso. È il secolo nel quale mondo, fantasia e il nulla, divengono apertamente sinonimi».[227] Tenendo poi conto che, come giustamente sottolinea Ossola, «la lettura del Barocco che propone Ungaretti non è quella, svogliata, di un marinismo tutto concetti e sensi: al contrario Ungaretti si colloca – come Unamuno nel suo Cristo de Velázquez (Madrid 1920) – in una tradizione "eroica" del XVII secolo», mi sembra abbastanza probabile che questo carattere eroico abbia fatto in qualche modo avanzare di due secoli

[226] C. Ossola, *Introduzione* a: G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2009, p. XXVII.

[227] G. Ungaretti, *Poesia e civiltà*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 314.

l'idea che Ungaretti serbò del suo Pascal, ponendolo idealmente, per affinità e come spirito poetico, in una cultura ancora lontana come quella del Romanticismo. Il carattere eroico del personaggio permane anche quando Ungaretti si trova a dover commentare più specificatamente sotto l'aspetto religioso l'esperienza di Pascal. Così, quando nel '25 si trova a scrivere la premessa alle *Tre prose di Pascal* cui accennava Ossola, per Ungaretti l'eroismo cristiano del filosofo si manifesta anche nell'altezza e nella purezza poetica del linguaggio, qualità raggiunte grazie a una profondità di spirito che non necessita di studio o di artificio. Sembra qui tornare quella "spontaneità" di Pascal di cui parlava già Cardarelli nel suo articolo:

> Mirabile! Dando libero corso al suo sentimento, il grido colmando di religione, senza alcun proposito né ombra d'arte, Pascal è già giunto alle cime della poesia. Non ci son qui più mire d'arte. Ma non si dice che un uomo finissimo potesse diventar rozzo, né che Pascal, che aveva tutti gli scrupoli, potesse, e proprio nello scrivere, esser scorretto.[228]

Gli esempi di Cardarelli e Ungaretti, scelti per ovvi motivi di prossimità rispetto all'esperienza di Raimondi, sono significativi per comprendere come uno degli aspetti della filosofia pascaliana che più affascinò i lettori novecenteschi fu sicuramente la distinzione tra *raison* e *coeur* e, di conseguenza, anche se spesso impropriamente messa in relazione a questa, quella tra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*. Sull'incongruenza tra queste due forze, o più propriamente sul primato dell'intuizione e del sentimento sulla ragione, si è spesso costruita un'immagine di Pascal affascinante, ma poco realistica, più anticartesiana – secondo la critica – di quanto non fu veramente. Come ha notato Paolo Serini, la filosofia di Pascal possiede caratteristiche inedite e profondamente legate ai problemi dell'uomo non perché anticipi una coscienza romantica, ma per motivi storici a cui spesso non si è voluta dare la giusta dimensione:

> Si è dimenticato che la cosidetta [sic] «filosofia di Pascal» non è mai pura teoresi, svolgentesi su un piano rigorosamente speculativo, ma è sempre dominata da esigenze e preoccupazioni d'ordine extra-teoretico, religiose, apologetiche o confessionali: e che nella sua

[228] G. Ungaretti, *Premessa* a: B. Pascal, *Il buon uso delle malattie*, Avvertenza di don G. De Luca, Traduzione di G. Locatelli, Brescia, Moricelliana, 1950, p. 11. Si cita da questa versione, ristampa di *Tre prose di Pascal*, Roma, F.I.U.C., 1925 dove la *Premessa* di Ungaretti apparve per la prima volta.

> interpretazione non si deve mai prescindere dalla speciale problematica teologica e religiosa che sta alla sua base, e che ne informa e ne condiziona tutti gli orientamenti e gli svolgimenti ideali.[229]

Anche per Raimondi, l'opera di Pascal contiene spunti lirici e più generalmente poetici ma, oltre che una ben maggiore cautela, c'è qualcosa che differenzia la sua interpretazione dagli esiti di una ricezione romanticizzante *tout court*. Come si è visto, l'aspetto materico della sua scrittura, la preoccupazione empirica che precede ogni riflessione morale, la pratica dell'osservazione della realtà circostante, resta il motivo principale della sua predilezione nei confronti di questo autore. Inoltre, tenendo presente che Raimondi dedicò molto tempo e molto impegno allo studio della figura storica di Pascal, nelle sue prose sembra non eccedere mai in descrizioni fuori contesto. In esse, infatti, l'attenzione alla verosimiglianza storica della caratterizzazione del personaggio è sempre presente e costante perché a Raimondi non sfuggì di certo il carattere apologetico della disperata impresa pascaliana testimoniata dalle *Pensées*, né il contesto umano e religioso di Port-Royal des Champs. Al contrario, probabilmente il primo elemento a suscitare in Raimondi un interesse per la figura di Pascal risedette, oltre che nella scoperta di una figura capace di porre questioni universali a partire dalla propria intima crisi, anche nella passione più generale verso il secolo in cui questa crisi maturò, quel Seicento da lui ampiamente indagato anche attraverso lo studio della pittura e degli autori della scienza moderna.

Penso sia anche per questo motivo che sulla questione del *Discours* Raimondi non si lasciò trasportare da risonanze e corrispondenze poetiche, mettendo invece al centro della propria indagine, fin dai primi momenti di conoscenza del testo, il problema dell'attribuzione. Del 1946 è l'articolo uscito su «Letteratura» intitolato *Anonimo pascaliano intorno al 1680* in cui Raimondi si occupa di fornire una propria soluzione alla questione.

2. 8. L'anonimo pascaliano

A ben guardare, l'idea dell'impossibilità di attribuire il *Discours* a Pascal maturò in Raimondi in maniera progressiva, grazie alla consultazione delle pubblicazioni critiche sul testo. Seguendo la questione sia sugli appunti che attraverso i saggi si può infatti

[229] Ivi, p. 239.

notare che in un primo momento, intorno al 1943, l'attribuzione dell'operetta era per Raimondi un dato acquisito o comunque non ancora messo in discussione. Nel quaderno preparatorio per la *Miscellanea pascaliana* di «Parallelo» e poi anche nella versione edita, Raimondi fa iniziare la terza prosa, quella intitolata *Esprit géométrique*, con un riferimento proprio al *Discorso*: «Conviene non dimenticarsi della distinzione che Pascal traccia, nel "Discours", tra spirito "géométrique" e quello che egli vuol chiamare "esprit de finesse", che, in epoche diverse, ha egualmente rappresentato con assoluta precisione».[230] È significativo che ancora in questo testo la distinzione tra i due *esprits* venga posta nel *Discorso sulle passioni dell'amore*, indicazione non fraintendibile visto che sul quaderno Raimondi fa esplicito riferimento alla pagina 314 della sua edizione Pléiade (FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.17). Se andiamo però a quella pagina, con buone probabilità gli appunti a lapis apposti lateralmente risalgono ad un momento successivo perché proprio di fianco alla frase « Il y a de deux sortes d'esprits, l'un géometrique, et l'autre que l'on peut appeler de finesse » leggiamo la nota «cosa c'entra?». Fino a quel punto, infatti, l'autore del *Discours* si era soffermato sul tema della corrispondenza tra animo puro e puro amore. L'aggiunta delle due tipologie di spirito appare forse a Raimondi come una giustapposizione poco logica, frutto, come avrà modo di approfondire di lì a poco, di una stesura prodotta con il testo delle *Pensées* alla mano. Proprio su questa porzione dell'operetta si sofferma anche Ferdinando Neri, notando come la presenza del riferimento all'interno del testo sia del tutto incongruente se messa a confronto con il famoso pensiero corrispondente delle *Pensées*. Gli esempi in cui Neri dimostra che l'opera, in quanto rimaneggiamento, non può essere di Pascal sono molteplici. Inoltre, proprio a partire dal fascino della nuova immagine di Pascal che apparve ai lettori quando Victor Cousin trovò il manoscritto, Neri ricostruisce la genesi di quella interpretazione romanticizzante che coinvolse anche Ungaretti e Cardarelli. Conoscere un Pascal «giovine, bello, sofferente, innamorato» fu una scoperta ancora più seducente quando messa in contrasto con la gravità dei *Pensieri*: «Questo è il tema di un Pascal romantico, questa, in fondo, doveva essere la curiosità della scoperta, invece, quell'amore del *Discours* era tanto diverso da una qualsiasi passione pascaliana, che apparve anche più tenue e pallido il fuoco che tuttavia lo percorre».[231]

[230] G. Raimondi, *Tre nature morte*, cit., p. 386.
[231] F. Neri, *Un ritratto immaginario di Pascal*, cit., pp. 19-20.

Sulla sua edizione Raimondi segna vari passaggi chiave, soprattutto quelli in cui l'autore ricostruisce l'ambiente e i riferimenti letterari utili a delineare il profilo dell'ignoto autore. Di fatti, nel suo articolo Raimondi è preso prima di tutto a immaginare questo personaggio oltre che a sottolineare i motivi di incongruenza tra lo stile del *Discours* e quello di Pascal. Insieme al saggio di Neri, un altro riferimento per l'articolo apparso su «Letteratura» è proprio la breve ma importantissima introduzione al *Discours* curata da Jaques Chevalier per l'edizione della Bibliothèque de la Pléiade uscita nel 1936. Solo dopo la pubblicazione dell'articolo, nel 1950, ci sarà poi l'edizione del *Discours* curata da Louis Lafuma che tolse definitivamente ogni dubbio circa la paternità dell'opera. Pur riconoscendo le qualità di questa controversa operetta, Raimondi ne esplicita fin da principio anche i limiti e, come molti critici avevano fatto per dimostrarne, al contrario, l'autenticità, egli utilizza prima di tutto l'argomento della consuetudine con l'autore:

> Qui parla, si direbbe un fratello del Duca di Nemour, o l'anima, di fuoco coperto, di Julien Sorel. E questo è Pascal? Noi non riconosciamo questi rapiti accenti. La nostra ragione vi si rifiuta: e la conoscenza modesta, ma attenta, che dalla consuetudine di quell'autore abbiamo creduto di ricavare. E tentiamo così, con prudenza e rispetto per questa tremenda materia (il palpito di un'anima), di mettere ordine nei pensieri che essa ci ha recati. Siamo pertanto venuti formandoci nella mente alla rilettura, l'ideale «ritratto» dell'autore di questo patetico «discorso», come chi, dalla parte in ombra di una sala, vada scoprendo su d'una oscura tela i tratti fisici di un anonimo. Un anonimo pascaliano.[232]

Se si pensa, di contro, all'entusiasmo di Cardarelli e di Ungaretti, il giudizio di Raimondi non può sembrare più lucido e realistico. Le massime pseudo pascaliane vengono immediatamente smascherate, con l'aiuto dei testi critici certo, ma con uno sguardo personale che permette a Raimondi di notare un abbassamento di tono significativo, uno scioglimento della tensione in un andamento languido e lento. L'autore sarebbe un *esprit delicat*, un malinconico innamorato in cerca di pace ed equilibrio dopo l'esperienza di una bruciante passione amorosa. Il punto su cui insiste Raimondi, infatti,

[232] G. Raimondi, *Anonimo pascaliano intorno al 1680*, in «Letteratura», a. VIII, n. 2 (27), marzo – aprile 1946, p. 83.

è proprio la differenza tra questa elegiaca e dolente scrittura e lo stile immediato e vivo di Pascal:

> La dolce, continua ombra dell'amore, è quella che segue la penna di questo scrittore: l'anonimo pascaliano. Cioè, un uomo in cui il sentimento si moltiplica per riflessi di intensa nostalgia. Al contrario dunque di Pascal, nel quale il sentimento prende subito corpo, e si fa azione, così che noi ne vediamo il gesto violento, il movimento trascorrere rapido dall'animo alla mente, sia pure quando è interrotto da un altro veloce pensiero che incalza.[233]

Ritorna in questo passo l'idea già espressa nella *Miscellanea* circa la velocità di conversione del pensiero in azione dello stile pascaliano. La sua parola che si trasforma in emblema poiché raggiunge il più universale dei significati, il suo pensiero che viene immaginato nella materiale traduzione della mano che scrive.

Una volta dichiarata l'estraneità di Pascal al *Discours*, quindi, Raimondi passa a disegnare la figura di questo sconosciuto autore, orbitante probabilmente intorno al salotto di Madame de Sablé, frequentato all'epoca anche da La Rochefoucauld. Autrice di un famoso libro di massime, le *Maximes* del 1678 tra le quali vennero anche confusi alcuni pensieri di Pascal, fu presso di lei che il genere delle sentenze prese piede in Francia, sempre sull'orlo di un interesse mondano ancor prima che morale vero e proprio. I dettagli che Raimondi riesce a ricavare – e a immaginare – a partire da questo contesto si alimentano di quel gusto per la caratterizzazione di personaggi fantastici già sperimentato con il *Domenico Giordani*. La personalità dell'anonimo scrittore viene delineata fin nei particolari, in maniera così approfondita da farne emergere anche i più riposti moti del carattere, la non totale aderenza cioè, al modello dei libertini di città e una delicata timidezza:

> Del temperamento, un poco agitato intellettualmente, ma in sostanza passivo e ricettivo, del genere di quello della spirituale Marchesa di Sablé, e di quello istintivamente verso l'azione pratica del Duca, pare che qualcosa si sia appreso anche nel carattere del nostro autore. Qualcosa che lo fa quindi supporre uomo di corte e di mondo; ma non

[233] Ivi, p. 84.

> troppo, poi. A questo riguardo c'è in lui come un ritegno, o una naturale timidezza, quasi di nobile campagnolo, o provinciale di garbo. Al quale deve pur essere andato a genio questo gusto, questa moda di «cucinar massime», secondo un capriccio mondano e intellettuale, tutto francese, come si coltiva la tradizione di mettere al forno la torta di prugne, o il pollo farcito alla lionese.[234]

Ragionando poi sull'uscita di alcuni testi imprescindibili per la comprensione del *Discours*, cioè la pubblicazione nel 1678 sia delle *Maximes* di Madame de Sablé che della *Princesse de Clèves* di Madame de La Fayette, Raimondi giunge a una datazione dell'opera intorno al 1680.

2. 9. Montaigne in Pascal

Nello stesso anno in cui viene pubblicato l'*Anonimo pascaliano* esce anche uno scritto intitolato *Montaigne in Pascal* all'interno di un volume della rivista «Prosa», in cui Raimondi analizza il difficile rapporto instaurato dal filosofo con l'opera del suo autore prediletto, tanto rifiutato quanto amato. L'analisi si svolge su più piani, interessando anche quello stilistico. Con molta probabilità, in vista del saggio Raimondi consultò la sua copia del *Port-Royal* di Sainte-Beuve, opera in cinque volumi già citata nell'articolo sul *Discours* e che rappresenta uno dei testi critici fondamentali nella sua biblioteca pascaliana. Raimondi torna su Sainte-Beuve più volte nel corso del tempo per approfondire le sue conoscenze relative alla biografia di Pascal, per studiare la storia del movimento di Port-Royal, dalla nascita della comunità e i suoi riferimenti teologici fino alla seconda generazione dei solitari e ai personaggi cruciali che ruotarono intorno alla vita dell'abbazia. L'opinione di Sainte-Beuve, però, è importantissima anche rispetto alla concezione dello stile di Pascal che Raimondi sviluppò nel corso delle sue letture e che riguarda da vicino l'opera di Montaigne.

Montaigne rientra nel discorso su Pascal grazie al fatto di essere espressamente citato nel testo delle *Pensées* e in altre opere. Una di queste è l'*Entretien avec M. de Saci*, che Raimondi legge sia ammirandone l'argomentazione, sia perché consente di cogliere un momento in cui Pascal non ha ancora attraversato la vera e più profonda crisi del suo spirito, quella della notte del 23 novembre 1654 in cui scrisse il famoso pezzetto di carta

[234] Ivi, p. 87.

che poi cucì nel farsetto, il cosiddetto *Mémorial*,[235] e perciò la sua predisposizione nei confronti di Montaigne è ancora quella di un lettore mondano. Dice Sainte-Beuve in una pagina segnata da Raimondi che « il était, quand il aborda Port-Royal, de ces honnêtes gens et des mieux réputés selon le monde, plein de diversités amusantes, de conversations curieuses, un homme qui avait lu avec plaisir toutes sortes de livres, et qui en causait très-volontiers ».[236] Insomma, un « vrai bel-esprit » continua l'autore, un « Pascal "brillant" » annota a lapis Raimondi, un uomo quasi ancora alla moda, che ama viaggiare su una carrozza trainata da quattro o forse anche sei cavalli. Quest'animo ancora implicato con le cose del mondo non può considerare lascive le parole del suo Montaigne come farà in futuro e ingaggia con M. de Saci un confronto in cui si oppongono la ragione del laico moralista, utile secondo Pascal anche all'uomo di fede, e il Sant'Agostino dei solitari. Oltre a questi aspetti ricavati dalla lettura di Sainte-Beuve, da cui sono tratte varie citazioni inserite poi nel testo pubblicato in «Prosa», attraverso l'*Entretien* e il contesto storico-biografico in cui esso si collocò Raimondi riconosce in Montaigne il modello stilistico privilegiato di Pascal e afferma che ne sarebbe stato influenzato ancora fino alla scrittura delle *Pensées*.

Prima di parlare di questioni stilistiche però, il testo si apre con una citazione tratta dalle prime righe dell'*Entretien avec M. de Saci* che verrà ripresa varie volte anche in testi futuri: « M. Pascal vint aussi, en ce temps-là, demeurer à Port-Royal de Champs ». Proprio come nell'*incipit* di una favola, Raimondi apre il suo racconto con una frase apparentemente vaga, letta e sottolineata sulla sua edizione Chevalier de *L'Œuvre de Pascal* del 1936, che viene subito attenuata dalla precisione del cronotopo temporale «Fu verso la fine del gennaio del '55». Segue nel testo la descrizione di Port-Royal, fatta dall'esterno, come di una geometrica caserma militare. Poi la focalizzazione sul personaggio, minuscolo in questo paesaggio piatto e ombroso. Pascal appare mentre passeggia nei bui corridoi dell'abbazia, «intabarrato, la testa ficcata in un sacchetto di pelo». Lo sguardo del narratore lo segue fin dentro la sua stanza: «Di tra le carte ammucchiate, e i pacchi di calze stirate, le pezzuole di lana e i collaretti, egli cavava talvolta un volumetto spaiato: gli *Essais*. Col lungo dito di santo della Controriforma dimenticato a segnar la pagina, il ragionamento gli si smarriva, ogni tanto, in una fantasia

[235] È la piccola pergamena in cui si legge la nota frase: «Feu / Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob, / non des philosophes et des savants. / Certitude, certitude, sentiment, joie, paix».
[236] C.-A. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Paris, Librairie de L. Hachette, vol. II, 1860, p. 377.

accesa…».[237] Già in questa breve presentazione del personaggio Raimondi delinea, come sua abitudine, una descrizione d'ambiente, quella della stanza in cui si trova Pascal appena giunto a Port-Royal, realizzata attraverso la collocazione di oggetti d'uso quotidiano che immagina il filosofo abbia portato con sé installandosi presso i solitari. Pascal è raffigurato nel momento in cui, circondato dalle sue cose, prende in mano i suoi *Essais*, che sono anzitutto la sua edizione, il suo «volumetto spaiato». Del resto Raimondi descrive spesso anche i suoi libri con un attaccamento speciale verso specifici esemplari. Il discorso continua però alludendo a un argomento centrale per la lettura critica che verrà fornita nel seguito del testo. Oltre all'immagine così impressionante del «lungo dito di santo», la parola che attira sicuramente l'attenzione è «fantasia». Raimondi non lascia mai al caso la scelta delle parole da utilizzare in determinati contesti creativi, sia perché tali contesti oscillano sempre tra il saggio e il racconto, sia per l'importanza che assume spesso per lui la specificità semantica delle parole. La lettura di Montaigne accende dunque la fantasia di Pascal, ma per il momento questa indicazione è ancora soltanto un elemento narrativo. Lo scienziato si trova lì perché a breve parlerà con il padre spirituale che gli è stato assegnato, M. de Saci, l'interlocutore del celebre *Entretien* sulla verità di Agostino contro Epitteto e Montaigne. Raimondi, infatti, inizia a riferirsi a vari critici che dell'*Entretien* hanno scritto, Jacques Chevalier per primo, di cui viene citato il giudizio, a proposito del dialogo, di una « *beauté platonicienne* », e lo stesso Sainte-Beuve, di cui viene ricordata una nota che è tra quelle sottolineate e annotate sul secondo volume del suo *Port-Royal* con la medesima definizione ripresa nello scritto. L'autore sta parlando di Sant'Agostino e di come, da lettore espertissimo e totalmente in simbiosi con il testo, M. de Saci vi ci legga anche ciò che non c'è davvero, ma vorrebbe trovarci:

> Sainte-Beuve che, per commentare, e illuminare le parti più riposte del dialogo, ha scritto pagine inarrivabili, precisa la grandezza di mente e di cuore di chi, per la vita, non è stato che lo studioso di "un sol libro", in una delle note più formidabili, preziose del suo *Port-Royal* in cui par di sentire l'eco d'una manzoniana saggezza e poesia.[238]

E il rimando viene prontamente segnalato, a sua volta, in nota:

[237] G. Raimondi, *Montaigne in Pascal*, in «Prosa», a. II, n. 3, ottobre 1946, p. 200.
[238] Ivi, p. 201.

> Cela est généralement vrai, je ne sais qui a dit […] : « Tout est dans Bayle, il ne s'agit que de l'en tirer ». – Il y a un vieux proverbe : « Je crains les gens d'un seul livre. » – Je ne les crains que s'ils sont ennuyeux ; autrement c'est l'ingénieux qui domine : ils s'évertuent dans leur cercle et s'y font un monde. Le propre de l'esprit est ainsi de se mettre et de se retrouver tout entier dans les plis et les replis de chaque chose, une fois qu'il s'y est logé.[239]

Come già osservato per le note dell'edizione Tourneur, anche in questo caso Raimondi cita esplicitamente una nota, quella che considera «una delle note più formidabili, preziose»[240] del libro, accanto alla quale aveva scritto «(Da citare)» e «un tono di manzoniana saggezza e poesia».[241] Il riferimento a Manzoni colpisce in modo particolare e oltre che far riferimento probabilmente al tono del narratore nei *Promessi sposi*, forse potrebbe essere anche un ricordo delle pagine del romanzo in cui si racconta la storia di don Ferrante, di cui si può ben immaginare la presenza tra coloro i quali « s'évertuent dans leur cercle et s'y font un monde ». Come si vede, gli scritti di Raimondi sovrappongono molteplici piani e numerose fonti più o meno esplicitate. Un testo critico viene letto e ripreso come un vero e proprio testo letterario e la minuzia del lettore contempla la lezione di un saggio nel suo sistema complesso, fatto di note, introduzioni, tavole delle materie e così via.

Dopo l'inizio narrativo e le interposizioni critiche, nella seconda parte del suo scritto Raimondi passa alla questione dello stile, chiamando in causa una serie di autori tutti significativi per vari motivi. Anzitutto Shakespeare, che viene immediatamente messo in relazione con Montaigne. Di fatti, il testo lascia enorme spazio alla riflessione sulla scrittura di Montaigne, ancora più che a Pascal, perché qui Raimondi sta cercando di rintracciare una costante, di riconoscere dei tratti in comune tra autori anche distanti nel tempo, ma che avrebbero condiviso un tono, un'ispirazione creativa legata alla cornice culturale che accompagnò il passaggio dal Rinascimento al Barocco. Se Montaigne poteva utilizzare una lingua che è «un meraviglioso dialetto impastato di luce latina», Pascal non è più un uomo del Cinquecento e vive i tormenti del suo secolo. Per questo il

[239] C.-A. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, cit., vol. III, p. 382.
[240] G. Raimondi, *Montaigne in Pascal*, cit., p. 201.
[241] A proposito del «tono» manzoniano, è interessante notare che in un appunto presente sull'edizione de *Gli sposi promessi* letta durante il soggiorno romano del 1919, compaia l'idea di una «bonarietà» e una «famigliarità» dello stile Manzoni suggerita da Cardarelli.

suo stile è come «uno spasmo di luce lunare», quasi la versione scritta dell'«acuto e appassionato segno di Gerard David (un disegno, veramente si può dire, a punta d'argento)» da cui Pascal farebbe «sorgere l'estremo canto della tristezza gotica. Un'eco, o quasi un sospiro del vento delle foreste d'Alvernia, perduto tra le navate dei duomi di Francia».[242] Le opere e le esperienze dei due filosofi non potrebbero essere più diverse, eppure Montaigne resiste nell'universo creativo di Pascal, che ne conserva in qualche modo la spinta alla rappresentazione realistica:

> Montaigne condivide con Shakespeare la più stupefacente potenza realistica di rappresentazione. Non s'era più ripetuta, dai tempi che le battute dei dialoghi di Socrate, negli orti e sotto i portici d'Atene, venivan raccolte da Platone e da Senofonte. Bisogna anche ricordare che, in mezzo tra gli *Essais* e le *Pensées*, Amleto s'è prodotto sulle tavole del *Globo*, a raccontar la storia della sua loica, barocca disperazione d'artista e d'uomo moderno.[243]

Non è un caso che venga citato Amleto e, in generale, che si faccia riferimento a una «potenza realistica di rappresentazione». Il teatro è un altro dei temi legati al realismo come inteso da Raimondi in più di un'occasione ed è tratto però anche da Sainte-Beuve, sebbene in *Port-Royal* egli ragioni soprattutto su Racine. Come spesso accade, anche in questo caso non è facile scindere le suggestioni che Raimondi mette in campo. Se la teatralità della scrittura si richiama alla questione della rappresentazione e, nello specifico, alla sostanza materiale e concreta delle immagini pascaliane che si facevano vero e proprio gesto, questa medesima qualità stilistica trova una sua esplicazione anche nell'onnipresente riferimento alla pittura. Già solo all'inizio del testo teatro e pittura sembrano condensarsi nella presentazione dei due personaggi che partecipano all'*Entretien* e nell'evocazione dell'ambiente, quasi una scenografia, in cui si svolge la discussione tra Pascal e M. de Saci:

> Sentiamo tra le affabili cadenze della voce, pungere la malinconia, il raccoglimento meditato e la dolce pigrizia incantata della stagione. Il crepitio delle legne al fuoco punteggiare le frasi modulate. Le persone

[242] G. Raimondi, *Montaigne in Pascal*, cit., p. 202.
[243] Ivi, p. 201.

> fisiche dei due interlocutori, sono vive, visibili. Il direttore spirituale di Port-Royal, è quello del ritratto di Philippe de Champagne: un tipo, patetico, triste e ironico alla Aramis; il bianco colletto di pizzo, su cui ricadono i capelli, che odorano d'incenso.[244]

Raimondi sembra descrivere una scena di teatro, aiutandosi con riferimenti figurativi reali, come il quadro di Philippe de Champagne, che danno anche l'idea dei costumi indossati dagli attori, fisicamente «vivi» e «visibili». L'idea di una sostanziale visibilità delle scene e dei protagonisti coinvolge ancora una volta l'arte della pittura. La capacità di dipingere con la penna, però, si accompagna sempre a quella dell'osservare. A questo proposito, ritornare allo studio di Svetlana Alpers sulla pittura olandese del Seicento che era stato utile per ampliare il discorso sull'utilizzo metaforico della camera oscura in Raimondi può fornire qualche ulteriore spunto di riflessione. Quando Alpers parla della corrispondenza tra occhio e mondo, cioè tra la rappresentazione e il reale, si sofferma in particolare sulla pittura di paesaggio. Forse in quest'ottica di sovrapposizione quasi indistinguibile si può porre anche l'interpretazione che Raimondi compie circa lo stile di Montaigne:

> Ci sono, nel libro di Montaigne, come delle vedute di città, con torri e campanili di chiese, di cui s'indovina il suono nelle ore della giornata. Strade e piazze, cui s'assiepano e s'affacciano case e palazzi. E dentro di questi, cortili e giardini alberati. Uomini al lavoro, nei mestieri civili; e traffici ordinati, col gaio strepito dei carri sui ciottoli. Veduta; "image". Stampa colorata; come in un almanacco; in un libro d'ore di grandi proporzioni. La vita stessa gli offre i colori, le forme, per questa laboriosa, complicata e vasta costruzione d'arte. […] Vita e osservazione, sono la materia naturale della sua scrittura.[245]

Raimondi immagina di penetrare oltre le mura delle case e dei palazzi di un quadro di paesaggio cittadino, un'illustrazione colorata che riproduce la vita quotidiana. Come Pascal, il cui stile, per Raimondi, è basato sull'osservazione del vero nel senso, sebbene non sia l'unico modo d'intendere questa affermazione, che il suo sguardo somiglia a quello di un pittore del Seicento, anche Montaigne trarrebbe la materia della sua scrittura

[244] Ivi, pp. 200-201.
[245] Ivi, p. 202.

dall'osservazione della realtà. Stando al rapporto di derivazione che Raimondi presuppone, questo carattere passerebbe da Montaigne a Pascal, trasformandosi in un disegno fatto con mano ferma, ma allo stesso tempo tormentata perché consapevole di dover necessariamente diffidare della gaiezza insita nel modello. Anche se questa metafora che coinvolge osservazione, scrittura e rappresentazione viene mantenuta da Raimondi in molti contesti e per parlare di altri argomenti, possiamo supporre che sia derivata, o comunque riconosciuta come un modo di ragionare a lui congeniale, a partire da Sainte-Beuve, per il quale lo stile di Montaigne è uno stile che dipinge:

> Une des grandes causes du succès de Montaigne, et même la condition essentielle et unique, sans laquelle tout le reste eût été comme non avenu, l'instrument de son charme et sa vraie baguette d'enchantement, c'est son style. Le style, quand on l'a au degré de Montaigne, devient la boîte d'indulgence plénière auprès de la postérité. Il est beaucoup pardonné chez les neveux à ceux qui ont véritablement peint. Les irrégularités de plan, d'idées, les licences et les familiarités, les petitesses, tout se colore, tout s'embellit d'une spécieuse nuance, et devient matière à plaisir, à louange toujours nouvelle. […] Montaigne a eu, plus qu'aucun peut-être, ce don d'exprimer et de peindre ; son style est une figure perpétuelle, at à chaque pas renouvelée ; on n'y reçoit les idées qu'en images ; et on les a, à chaque moment, sous des images différentes, faciles et transparentes pourtant. […] La *couture* de l'idée à l'image est si en dedans qu'on ne la voit ni qu'on n'y songe : pensée, image, chez-lui, c'est tout un ; *junctura callidus acri*. Quant à la couture *de l'image à l'image*, il la supprime et va son train de l'une à l'autre, enjambant comme un Basque agile, d'un jarret souple, d'un pied hardi.[246]

Questo passo di *Port-Royal* esprime perfettamente ciò che Raimondi ritenne dalla lezione di Sainte-Beuve. Le frasi sottolineate, infatti, parlano proprio del rapporto biunivoco tra immagini e pensiero, oltre che dell'eterno fascino racchiuso nello stile degli *Essais*. Del resto, Raimondi mette in evidenza soprattutto l'effetto suasivo della parola di Montaigne sull'animo di Pascal, che con sofferenza ne criticherà sia la mollezza morale

[246] C.-A. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, cit., vol. II, pp. 442-443.

che quella stilistica dopo l'avvicinamento definitivo al giansenismo. Presso i religiosi di Port-Royal Montaigne era considerato un autore pericoloso perché, sviluppando nelle sue riflessioni una laica scienza delle passioni umane, sovvertiva la morale cristiana. Sainte-Beuve parla anche di questo, e Raimondi rimane particolarmente colpito da un'immagine presente in *Port-Royal*, quella di Montaigne come incarnazione diabolica: « c'est leur ennemi, leur mauvais génie et comme la bête noire du désert, un Sphinx moqueur. Ils se signent en passant devant lui ».[247] Così, nel testo apparso su «Prosa» si ripete quel meccanismo creativo per cui Raimondi sviluppa alcune scene del suo racconto a partire da una fonte critica. Come accadeva per le forbici di Pascal materializzate sul tavolo del filosofo a partire dalle note di un'edizione delle *Pensées*, qui il riferimento di Sainte-Beuve al terrore dei solitari verso Montaigne si trasforma in un momento narrativo: «Negli incontri, nella mezz'ora di conversazione dopo cena, posati dietro i larghi tavoli del refettorio, toccano lievemente la tazza, scostano il piatto con infinita cautela, svolgendo le fila del ragionamento; e vanno mormorando: "Cattivo genio, bestia nera, sfinge che ride"».[248] Il senso di sospensione che Raimondi esprime attraverso la descrizione dei gesti cauti e lenti dei religiosi attorno al tavolo si scioglie con la frase mormorata, quasi ripetuta come amuleto difensivo, contro la morale di Montaigne. E il contenuto di questa sorta di preghiera per allontanare la cattiva influenza del filosofo è annotato esattamente nell'ordine che appare nell'articolo sul margine della pagina di Sainte-Beuve.

2. 10. La funzione Pascal nella preparazione del *Giuseppe in Italia*

Anche se, a prima vista, leggendo il *Giuseppe in Italia* Pascal non sembrerebbe essere tra i primi riferimenti immediati del testo, vale la pena ricostruire l'intreccio tra gli appunti pascaliani che Raimondi andò accumulando durante il 1944 e la genesi del libro autobiografico. La prima edizione in volume del *Giuseppe* apparve nel 1949, ma già tra il '47 e il '48 Raimondi lo aveva parzialmente pubblicato su «L'Immagine» di Cesare Brandi.[249] La prima idea del libro risale però, stando alle date presenti sui quaderni

[247] Ivi, p. 395.
[248] G. Raimondi, *Montaigne in Pascal*, cit., p. 204.
[249] Si tratta dei nn. 1, 3, 4, 5, 6-7 e 8 de «L'Immagine», usciti dal maggio del 1947 al luglio del 1948. A proposito dell'intenzione programmatica con cui Brandi accolse il *Giuseppe* sulla rivista si veda P. Procaccioli, *Dittico per «L'Immagine». Raimondi, Macchia e "le solite cose prive di senso che raccontano i letterati"*, in *Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di M. Andaloro e M. I. Catalano,

preparatori conservati nel Fondo, a un periodo ancora precedente, cioè appunto a quel 1944 in cui Raimondi aveva cominciato a raccogliere in alcuni quaderni dalla copertina marrone gli appunti su Pascal che sarebbero serviti, lo accenna proprio a Brandi in due lettere inviate tra il '43 e il '44,[250] per un saggio mai realizzato sui moralisti francesi. I quaderni su Pascal fanno parte di una serie in cui si trovano anche appunti dedicati ad altri autori: Proudhon, Montaigne e Goethe. Si possono individuare, all'interno di questo gruppo, i quaderni che raccolgono le annotazioni per il saggio sui moralisti, che avrebbe dovuto intitolarsi *Alfabeto pascaliano*. Più che ai moralisti in generale, il piano del saggio appare chiaramente dedicato a Pascal, mentre Montaigne sarebbe dovuto apparire in un «capitolo in appendice»[251] e del resto tutto ciò che Raimondi raccoglie su di lui viene trattato sempre in rapporto a Pascal. Il libro sui moralisti non venne mai realizzato, ma gli appunti raccolti inizialmente per questo progetto si trasformarono nei vari scritti su Pascal che Raimondi pubblicò nel corso degli anni '40. I quaderni impiegati per questi appunti sono dello stesso tipo di quelli utilizzati per i materiali preparatori del *Giuseppe*, ma il loro rapporto va oltre il mero aspetto materiale e la concomitanza cronologica. Nell'introduzione a *Le domeniche d'estate*, infatti, la lettura di Pascal e la pratica delle annotazioni sui suoi testi vengono collegati a una nuova ispirazione narrativa:

> Avevo ripreso (era già scoppiata la seconda guerra) la frequentazione delle cose di Pascal. […] Facevo delle annotazioni ai margini. Dal rinnovato sodalizio con le cose pascaliane, incominciarono a formicolare, e poi a prendere corpo i motivi di una esercitazione nel senso di romanzo e di narrazione, fondati su elementi della esperienza

Roma, De Luca Editori d'Arte, 2009, pp. 135-177. Oltre a chiarire la funzione che il libro di Raimondi ebbe nell'esplicitare l'identità e la poetica de «L'Immagine», l'autore conduce anche un'interessante analisi delle varianti del *Giuseppe in Italia*, confrontando la struttura e alcune soluzioni stilistiche di tre edizioni diverse: quella in rivista, quella in volume uscita nel '49 per Mondadori nella collana "Orientamenti" e quella del '57 sempre per Mondadori, stavolta nella collana "Narratori italiani".

[250] Cfr. M. Pasquali e M. A. Bazzocchi (a cura di), *Cesare Brandi-Giuseppe Raimondi. Lettere 1934-1945*, Pistoia, Gli Ori, 2011. In particolare si veda la lettera di Raimondi a Brandi del 13 maggio 1943: «E poi vado ampliando i miei appunti pascaliani, di cui vorrei fare un volumetto nel prossimo autunno. Se non sarà un autunno troppo burrascoso!», p. 325 e quella, sempre di Raimondi, del 13 febbraio 1944: «Ho anche ripreso i miei quaderni di note sui francesi: Montaigne, Pascal, ecc. di cui vorrei un giorno fare un libretto», p. 350. Nelle lettere precedenti si accenna anche allo scritto uscito poi su «Parallelo» nella primavera del '43 con il titolo *Miscellanea pascaliana* in seguito all'invito rivolto a Raimondi da parte di Libero De Libero a pubblicare sulla nuova rivista.

[251] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.19, c. 1r.

> di vita presente e trascorsa. Furono così, in seguito, i motivi dei racconti emiliani, che restano come i segni di un progetto ancora sospeso.[252]

Mi sembra decisivo che Raimondi parli di un formicolio narrativo, riferendosi probabilmente anche ai racconti di *Anni di Bologna*, libro in cantiere già dal 1942 che resterà in sospeso a causa degli eventi bellici fino alla fine della guerra, per poter connettere la lettura di Pascal all'idea del *Giuseppe*. Ancora più interessante risulta però il riferimento al romanzo, che non può non avere a che fare con il progetto del libro autobiografico. La ricerca di Raimondi intorno al genere romanzesco è infatti un momento cruciale del suo ritorno alla narrativa dopo le opere degli anni '20. Sebbene il *Giuseppe* fosse già in gran parte pronto (in vista della pubblicazione del '49 l'autore vi apportò soprattutto modifiche strutturali, lessicali e di interpunzione, che però non riguardarono i motivi di base dell'ispirazione, né l'idea complessiva del libro), durante il dopoguerra Raimondi si interessò al dibattito sul romanzo e sul neorealismo proprio attraverso la sua recente esperienza di ritorno alla narrazione. Le ragioni di tale interesse vanno ricercate, mi sembra, in due direzioni che sono l'una conseguente all'altra. Da un lato, stimolato dalla lettura di Pascal che aveva ripreso alla fine degli anni '30, ma anche dalle più antiche frequentazioni con la prosa di Galileo e gli *Appunti e Ricordi* leopardiani, Raimondi aveva avuto modo di interrogarsi con sempre maggiore attenzione sul tema del realismo e sulla possibilità di scrivere secondo uno stile capace di rappresentare il reale. Accanto a questi stimoli personali si aggiungono, in un secondo momento, cioè nel periodo in cui il *Giuseppe* usciva a puntate su «L'Immagine», anche questioni provenienti dall'esterno, che spingono Raimondi a interessarsi al genere del romanzo. Di questo coinvolgimento restano a testimonianza due testi che hanno, in diversi momenti, accompagnato l'autobiografia: l'*Introduzione a un libro futuro* (presente sia in rivista che nell'edizione del '49, ma poi scomparso nella riedizione del '57) e il *Congedo anticipato* (presente solo su «L'Immagine»). Nel settembre del 1947, infatti, quando già Raimondi sentiva la necessità di una letteratura che nascesse dalle cose e possedesse sua direzione morale non più implicita, egli aveva ascoltato Giacomo Debenedetti leggere un suo discorso, poi divenuto il saggio *Personaggi e destino*, alla Settimana dello scrittore di Perugia. Rimastone profondamente colpito e ragionando sui concetti di "epica della realtà" ed "epica dell'esistenza" proposti da Debenedetti, Raimondi decide di scrivere un

[252] G. Raimondi, *Amico di Platone*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., pp. 18-19.

articolo, pubblicato sul quotidiano «Il progresso d'Italia», dove, in riferimento a un nuovo – necessario – modo di fare letteratura che sia storicamente implicato e politicamente impegnato, propone la definizione di "epica dell'umanità".[253]

Questa idea si coniuga in maniera coerente con le necessità sollevate dal dibattito neorealista e in Raimondi si innesta anche su di una speranza, per quanto se ne riconosca difficile la realizzazione, di una concreta rifondazione sociale. Infatti, oltre all'entusiasmo per la libertà ritrovata e per la possibilità di esprimersi nuovamente in maniera aperta, nei quaderni che contengono gli appunti relativi alla conferenza di Debenedetti, si trovano spesso anche riflessioni di tipo politico vero e proprio: la propria nascita "a sinistra", per esempio, e soprattutto la necessità di una società giusta e solidale, che opponga la solidarietà e l'umanità, appunto, all'egoismo e all'individualismo, un nuovo assetto sociale cioè dove possa finalmente prodursi il riscatto della classe proletaria da cui l'autore stesso sente di provenire. Una nuova spinta ideale quindi, che porta Raimondi a pubblicare, nei primi anni del dopoguerra, diversi articoli su questi temi in vari quotidiani.[254] Tuttavia, nello stesso 1949 Raimondi si rende conto, in quanto scrittore italiano operante nel frangente storico del dopoguerra, di non possedere ancora quegli strumenti necessari a fondare una letteratura nuova che corrisponda a un nuovo assetto sociale: mancando il pubblico, manca anche l'ispirazione delle motivazioni morali e spirituali che il pubblico stesso, cioè la società, dovrebbe fornire allo scrittore:

> La prosa narrativa, il romanzo, mostrano ancora il segno della fatica di uscire dagli impacci e dalle soggezioni proprie di un'arte tanto più legata alle vicende e alla fortuna della vita sociale, ecc. […] Le condizioni di cultura della società italiana, almeno sul livello di una qualità decorosa di arte sono troppo incerte, confuse, perché lo scrittore abbia chiara e precisa la destinazione del suo lavoro, a parte le motivazioni morali, spirituali che la società stessa gli dovrebbe fornire. Ancora sono da fissare i caratteri, le esigenze, la storia di una simile società, in Italia. Lo scrittore, in cuor suo, si sente estraneo alla vita

[253] G. Raimondi, *Una nuova epica della società umana. Giuseppe Raimondi a Giacomo Debenedetti*, in «Il progresso d'Italia», 19 ottobre 1947.

[254] Cfr. G. Raimondi, *Una generazione nata a sinistra*, in «L'Unità», 13 novembre 1947 o anche *Aspettiamo la cultura che sappia costruire l'uomo*, in «Il progresso d'Italia», 4 aprile 1948, dove Raimondi si pone in polemica con Malraux.

della nazione. Ogni forma d'arte conserva troppo l'inquietudine di un gesto di abbandono, di un dialogo interrotto, di un rapporto spezzato.[255]

È interessante notare che nel parlare delle difficoltà della nuova letteratura Raimondi faccia riferimento specificamente al romanzo e al periodo che va dal '46 al '49, «poiché in quattro anni di dopoguerra, non è detto che le cose si siano chiarite». Poche righe prima, infatti, aveva escluso da questo problema sia la prosa saggistica che la poesia, a suo avviso già risolte in termini di riuscita e senso morale. Anche se nel *Giuseppe in Italia* si parla più volte della nuova attitudine alla scrittura maturata a seguito del secondo conflitto mondiale, cioè dell'abbandono delle immagini liriche in favore delle cose,[256] per Raimondi la questione del realismo non è affatto risolta. Così, quando dopo l'autobiografia pubblica i racconti di *Notizie dall'Emilia* (1954) e *Mignon* (1955), raccolte i cui protagonisti riflettono un'attenzione verso i ceti operai e artigiani della Bologna del passato, verrebbe da pensare che non trovando nel presente quel pubblico da coinvolgere nel progetto di un'epica dell'umanità ipotizzato nel '47, Raimondi si rivolga indietro, verso un mondo ormai svanito. Da un lato, quindi, l'operazione immaginata durante l'immediato dopoguerra si rivela di difficile attuazione (e a questa speranza disattesa si riferisce forse la dedica aggiunta nella seconda edizione del *Giuseppe* uscita nel 1957 che recita: «*Alle speranze degli anni '43-'45: - agli italiani*»). Dall'altro però questa fase di riflessione teorica fornisce allo scrittore una nuova consapevolezza dei propri mezzi e della propria poetica. Nelle due opere seguenti, infatti, gli intenti maturati da Raimondi dopo la guerra si concretizzano in narrazioni di riuscita commistione lirico-realistica e l'attenzione verso il realismo resta sempre in primo piano. Se in *Notizie* la prefazione d'autore *Si prega di leggere* esordisce «Niente poesia. L'Emilia è un luogo dove, come si sa, non nascono poeti, o narratori di fantasia; gente che scrive»,[257] nella nota posta all'inizio di *Mignon* si trova il risultato finale della riflessione iniziata a ridosso della Liberazione:

[255] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.40, cc. 9v-10v.

[256] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 122: «Siamo cresciuti tra due guerre. Dopo la prima, s'iniziò l'esperienza infinita della fatica e del dolore umano. Si trattò, con simile materia, di costruire un'idea dell'uomo. Dopo l'altra, quest'ultima guerra, avvenne in noi la scoperta che l'uomo esisteva prima di noi. Venticinque anni, dunque, sprecati. Trovare la parola, resterà ancora un dovere eroico. La parola si fa cosa. Finita è la fase delle immagini; io non ho più passione che per le cose. La realtà mi sta intorno; ne sento il peso, lo cerco, a costo di restarvi sotto. Distinguo le cose; le nomino».

[257] G. Raimondi, *Si prega di leggere*, in Id., *Notizie dall'Emilia*, Torino, Einaudi, 1954, p. 11.

> Ognuno dei miei racconti potrebbe avere per sottotitolo: "poesia e verità". Non perché queste qualità siano in me, ma perché sono nelle cose che io racconto. Non tutto quello che vedo si può raccontare, ma solo quello che viene dalla memoria. Per questo bisogna che siano cose accadute in un tempo di "prima", e che solo "dopo" io riconosco. […] C'è voluto poco o niente fatica. Solo un poco di raccoglimento, anzi di solitudine. Così, negli anni che passano, ho bisogno di starmene da solo: a ricordare quelle cose.[258]

Il ricordo si rivela dunque la matrice fondamentale dell'ispirazione narrativa, ma esso contiene, in quanto metodo, qualcosa di più rispetto alla chiusura solipsistica che Raimondi sembrerebbe indicare nel finale. Infatti, nei quaderni del periodo tra il '46 e il '47, riflettendo sul ruolo testimoniale dello scrittore, il modello di narratore che emerge sempre più chiaramente è senza dubbio quello proustiano. Nel quaderno contenente gli appunti su Debenedetti e la nuova "epica dell'umanità" si trovano infatti anche varie pagine dedicate a Proust che Raimondi pubblicò proprio nel '47 su «Letteratura» con il titolo *Qualche suggestione su Proust*.[259] Si legge in questo articolo, poi riedito anche in volume: «Davvero egli tendeva a toccare la *realtà delle cose* […]. La struttura del suo stile è animata e tenuta di continuo in movimento da questo lavorio lento di trasporto e di trasferimento di oggetti della realtà materiale nella casella delle immagini destinate ad esprimerla».[260] Il nome di Proust ritorna anche in quegli appunti legati all'intervento di Debenedetti a Perugia di cui si è parlato prima: «È troppo naturale, tu dici, che noi non siam tagliati per fare gli auguri e i profeti. Ma almeno, l'"osservare", come diceva di praticare il personaggio proustiano, ci sarà concesso: cioè lo spiegarci, il darci ragione, con qualche intelligenza, dei fatti ai quali fummo testimoni, e di quelli che ci furono tramandati».[261] È proprio questa funzione testimoniale ad essere presente nei libri della trilogia emiliana, dopo però aver attraversato una fase ancora più radicale. Intorno al '48,

[258] G. Raimondi, *Nota dell'autore*, in Id., *Mignon*, Milano, Mondadori, 1955.

[259] G. Raimondi, *Qualche suggestione su Proust*, in «Letteratura», a. IX, n. 6 (36), novembre-dicembre 1947, pp. 22-25. Il testo è poi apparso, con modifiche, anche sul quotidiano «Il Giorno» del 26 marzo 1978 con il titolo *Il prestigiatore della memoria* e in *L'arcangelo del Terrore* con il titolo *Museo Grévin di Marcel Proust*. La copia del numero di «Letteratura» in cui appare questo articolo conservata nel Fondo Raimondi presenta molti interventi a penna blu e lapis, ma anche segni di altra mano che testimoniano la ripresa e la revisione a cui il testo fu sottoposto alla fine degli anni '70. Dato che qui il discorso su Proust mi interessa perché contemporaneo alla pubblicazione del *Giuseppe* su «L'Immagine», le citazioni sono tratte dalla versione del '47.

[260] G. Raimondi, *Qualche suggestione su Proust*, cit., p. 24.

[261] G. Raimondi, *Una nuova epica della società umana*, cit.

infatti, Raimondi pensava a una forma di libro-testimonianza basata sulla raccolta di materiali documentari che avvalorassero quanto raccontato nell'autobiografia. Si tratta dell'*Archivio del Giuseppe*, un progetto mai realizzato testimoniato dai quaderni. Grazie a diversi cenni che in questi appunti Raimondi fa al dibattito contemporaneo sul romanzo, emerge con ancora maggiore precisione il profilo della proposta da lui avanzata. L'importanza di fermare delle figure, di riprodurre le immagini reali della vita come ritraendole in un quadro rendono conto sia di un'ispirazione narrativa maturata sul gusto della rappresentazione pittorica, sia della natura realistica e documentaria di tale rappresentazione:

> Io mi sono visto, per molti anni, e ancora forse adesso, vivere dentro il bordo, il quadro di un'immagine; di una "figura". […] Dunque, dicevo, il bisogno, l'ansia di fermare il contorno, il profilo di questi oggetti, i miei documenti d'archivio. Se non li producessi, se non ne dessi le caratteristiche fisiche, i tratti, anche il colore, il peso, le dimensioni, non si potrebbe forse credere che io li avessi "inventati", e la mia vita un sogno, una fantasia di scrittore? La nostra insegna di scrittore, potrebbe recare in grandi caratteri: "Per favore, un poco di realtà." […] Forse, un giorno, quando la civiltà del gusto sarà abbastanza progredita e disperata per disprezzare le regole dei "generi" d'un mondo talmente decrepito che basta urtarlo, per farlo crollare, […] qualcuno dicevo, potrà riconoscere come una vita (pratica e intellettuale), legata ad un intreccio di azioni e di sentimenti così logico e conseguente, abbia rappresentato un tentativo di offrire non la materia, ma la rappresentazione di una vicenda narrativa, e senz'altro l'impressione di un'arte di narrare, portando sul tavolo i "fatti", vestiti e calzati. Sarà stato il nostro modo di concepire il "romanzo" che tanto sta a cuore ai nostri contemporanei. […] Può essere stato capriccio, o presunzione feroce nel mio modo, nel metodo di fare, anzi di non fare letteratura.[262]

Il tentativo di Raimondi è quindi quello di fornire «la rappresentazione di una vicenda narrativa», un modo cioè di rappresentare la realtà e non una materia romanzesca. Le necessità legate a una rappresentazione realistica dei fatti si estendono in questo caso fino

[262] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.33, cc. 3r-4r.

a comprendere non più soltanto lo stile, ma il genere stesso del romanzo, che assume una fisionomia del tutto particolare. E in effetti, quello che Raimondi sperimenta nel *Giuseppe* è davvero un modo di «non fare letteratura» perché rifiutando le forme tradizionali del romanzo e sostituendo all'intreccio una narrazione che va per illuminazioni, egli fa sì che il suo libro somigli, cito dagli appunti per l'*Archivio*, quasi a «un paesaggio notturno di mare, su cui cadono le lame di luce di un faro».[263] La necessità di una narrazione per quadri staccati, per figure, si rifletterebbe nell'impostazione stessa dell'*Archivio* che, quasi superando la scrittura stessa, fornirebbe la testimonianza dei fatti nella loro forma più immediata, cioè quella visiva:

> Tanto è radicata in me questa propensione, questo vizio di vedere le cose e le persone, gli avvenimenti e i sentimenti in modo *figurato* o *figurativo*, che ancora penso a dare un seguito, propriamente iconografico, materialmente documentario, al mio "Giuseppe". […] E sarebbe come un archivio di immagini. Nel libro, le cose si *vedrebbero*, prima ancora di leggervisi. Un libro da percorrere con lo sguardo, come si fa con i documenti di un archivio. Il libro passerebbe tutto davanti ai nostri occhi; e non sarebbe che uno schermo, su cui si riflettono delle immagini. In questo senso, io penso che l'avvenire dello scrittore non sia privo di sorprese.[264]

Pensando a queste sorprese nell'avvenire dello scrittore, a un libro da guardare ancor prima che da leggere, Raimondi offre ancora una volta la prova di quanto fosse profonda, nel suo modo di scrivere e pensare la scrittura, la natura figurativa della propria immaginazione. Il riferimento allo schermo su cui vengono proiettate le immagini fa pensare innanzitutto all'idea già espressa in riferimento agli *Appunti e ricordi* nello stesso *Giuseppe*, ma ancora una volta, la qualità di questa metafora restituisce un'idea dinamica della rappresentazione, cioè quella di uno sguardo che "percorre" un libro che "passa" davanti a questo stesso sguardo. Di nuovo, quindi, la potenza iconica e rappresentativa delle immagini non si produce dentro una dimensione di statica osservazione, bensì all'interno di una proiezione in cui i fatti si svolgono per scene, non necessariamente

[263] Ivi, c. 12r. Si tratta di una serie di appunti intitolati *Sul Giuseppe in Italia*, le cui carte riportano una numerazione a penna rossa di mano di Raimondi da 1 a 10. La c. 12r da cui è tratta la citazione corrisponde alla c. 1 della numerazione d'autore.

[264] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.33, cc. 18v-19r.

conseguenti logicamente, poste in sequenza. Anche la lettura di Proust contribuisce a immaginare un modo di narrare di questo tipo, chiaramente descritto nell'articolo del '47 per «Letteratura» dove Raimondi parla della *Recherche* come:

> Un organismo di prosa limpidissima, attorcigliato e diffuso, lungo, ripiegato, come un serpente in cui si può trovare la testa al posto dello stomaco, e puoi afferrarlo e non afferrarlo da nessuna parte. Un libro che si può leggere, questo «Temps Perdu», incominciando da qualunque parte; una sorta di libro-nastro; che puoi leggere o meglio cogliere spostando appena l'occhio; ed esso scorre, *livre roulant*.[265]

Il contributo di Raimondi al dibattito sul romanzo del dopoguerra, questione di fondamentale importanza e su cui Maldina ha invitato giustamente a riflettere nei suoi studi sul libro autobiografico,[266] si traduce certo in un filtraggio del problema generale in un contesto pratico e personale. Di certo, però, il Raimondi che nel '49 pubblica il *Giuseppe in Italia* non va considerato un isolato o uno scrittore in ritardo sui tempi. Anche se la sua produzione successiva si attesterà nella maggior parte dei casi sul genere del racconto-saggio e abbandonerà l'idea di proposte come l'*Archivio del Giuseppe*,[267] nella propria riflessione egli non mancò di concepire questioni che riguardarono tutti gli scrittori italiani dopo la Seconda guerra mondiale, riuscendo a mettere in discussione il proprio lavoro e posizionandosi in un angolo originale della letteratura di quegli anni.

2. 11. Pascal dagli anni '60 in poi

La presenza di Pascal all'interno del *Giuseppe in Italia*, che, come si è visto, al di là delle citazioni dirette riguarda in primo luogo la questione del realismo emersa durante la composizione del libro, ci porta alle soglie degli anni '50. Da questa data in poi il viaggio di Raimondi intorno a Pascal prosegue seguendo strade sempre più narrative. Dopo circa

[265] G. Raimondi, *Qualche suggestione su Proust*, cit., p. 24.

[266] Si vedano sia l'*Introduzione* alla nuova edizione del *Giuseppe* da lui curata per Pendragon che il già citato studio *Giuseppe Raimondi e il "rinascimento" del '45*, in «Studi e problemi di critica testuale», 97, 2, 2018.

[267] In realtà, Raimondi pubblicherà vari libri corredati di figure e fotografie (*La valigia delle Indie*, *I tetti sulla città*), ma in questi testi le immagini non assumono un ruolo paragonabile a quello prospettato dall'*Archivio del Giuseppe*, che somiglia piuttosto, volendo fare un salto temporale un po' azzardato ma credo interessante, a un contemporaneo iconotesto. Un progetto simile all'*Archivio* può essere forse individuato nei 13 album preparati in occasione della mostra del 1977 *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*.

dieci anni, durante i quali comunque qualche scritto su Pascal appare sulla rivista «Civiltà delle macchine» fondata da Leonardo Sinisgalli,[268] all'inizio degli anni '60 il filosofo francese torna nella scrittura di Raimondi attraverso una serie di articoli usciti su «il Resto del Carlino». Questi testi vengono poi raccolti nel 1963 all'interno del libro *Grande compianto della città di Parigi*, dove l'autore rivolge simbolicamente l'ultimo saluto a uno dei grandi miti della sua gioventù e della sua generazione. Portando avanti un gusto per la biografia immaginaria che aveva già sperimentato con il *Magalotti* (si vedrà più avanti in che modo), Raimondi realizza una sorta di piccolo itinerario fantastico attraverso i luoghi pascaliani. Questa capacità narrativa che prende spunto dai dati critico-biografici viene ben colta nella *Nota* (non firmata) che precede il volume, dove, a proposito del rapporto dell'autore con le figure protagoniste dei suoi racconti, si legge che «il segreto di Raimondi è proprio di aver saputo entrare, con attenzione sommaria e teneramente occhiuta, nella loro confidenza e di essersi fatto dire particolari che le biografie ufficiali trascurano. Molti altri possono aver letto le stesse carte: lui ha colto le notizie che sgelano le statue di quei personaggi».[269] Il libro si apre con alcune pagine che svolgono quasi la funzione di una cornice. In esse è contenuto il racconto del viaggio presso un amico nella cittadina francese di Bièvres, vicino Parigi, e quindi la precisazione del contesto in cui i testi raccolti nel volume sarebbero nati, cioè le passeggiate nella grande capitale compiute durante questo soggiorno. Ogni angolo di strada ricorda all'autore gli uomini che vi trascorsero le loro vite, ma non in un senso astratto, al contrario in maniera fisica e materiale: «Guardavo il selciato, da quelle parti. Sembrava di scorgervi l'impronta dei loro piedi, quando uscivano, quando rientravano di casa».[270] Raimondi ritorna così a confrontarsi con quel grande tema della sua pratica di scrittore, cioè l'incontro, che resta inesplicabile e allo stesso tempo naturale, della realtà e della fantasia: «Noi guardiamo con gli occhi aperti, e sognando».[271] Da questi sogni a occhi aperti nascono i racconti del libro e così, sognando, arriviamo all'abbazia di Port-Royal des Champs, dove Raimondi conduce il lettore tramite la descrizione del territorio circostante. In questo primo testo, intitolato *Il custode di Port-Royal*, il paesaggio reale si anima e si confonde con quello

[268] Si vedano i due articoli *La camera di Pascal*, in «Civiltà delle macchine», a. I, n. 4, luglio 1953 e *Due visite di Descartes a Pascal: due sommi geometri, due grandi anime al culmine del secolo rivoluzionario*, in «Civiltà delle macchine», a. I, n. 5, settembre 1953.

[269] *Nota* a: G. Raimondi, *Grande compianto della città di Parigi*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 10.

[270] G. Raimondi, *Grande compianto della città di Parigi*, cit., p. 14.

[271] *Ibidem*.

dell'opera di Pascal. Sul prato che si estende attorno al complesso dei religiosi si materializza magicamente quella *lièvre* che è l'emblema, nelle *Pensées*, della noia e dell'incapacità degli uomini a restare fermi e immobili all'interno della propria stanza: «Prati d'erba, spianati, buoni a giocarci la palla. Le notti di luna, la lepre li attraversa a grandi salti. Pascal li osservava tranquillo».[272]

Dalla campagna in cui Pascal trascorse il suo ritiro religioso, con il testo successivo, *Pascal a casa sua*, arriviamo a Clermont, nella casa d'infanzia del filosofo, attraverso un racconto in cui la materialità degli spazi quotidiani e della terra alverniate si impasta con l'esistenza di chi in essi ha vissuto. Oltre a essere forse uno dei testi più belli del libro, questo racconto presenta anche un passo in cui l'osservazione del vero che Raimondi aveva da sempre attribuito all'occhio di Pascal viene descritta in maniera molto simile a come aveva fatto per Leopardi nel XXI capitolo del *Giuseppe in Italia*, dove, teso nello sforzo di una percezione aperta al massimo delle proprie possibilità, il poeta veniva raccontato nell'atto di "registrare" gli *Appunti e Ricordi*:

> Il suo occhio vagava fantastico, sui mobili, sugli strumenti del suo lavoro di un tempo, posati sugli alti scaffali oscuri; […]. Tutto il suo spirito è teso in una forza infinita di attenzione. Tutto egli osserva, delle cose materiali, degli esseri viventi. Lo colpiscono suoni, rumori, che la gente non considera. L'uomo che respira dal naso, i fiati che sortono dalla bocca, uno che schiaccia, camminando, briciole di carbone. La banderuola di ferro sui tetti.[273]

Come a chiudere il cerchio, quando nel '66 escono *I divertimenti letterari*, anche Pascal trova posto, in un testo dove Raimondi spiega la genesi di quella ricerca poetica in equilibrio tra fantasia e concretezza che ho finora cercato di mettere in luce. Lo scritto si intitola *Egli abita al di là del fiume* e contiene in primo luogo il racconto del periodo di letture e meditazioni su Pascal, cioè quel 1925 che vide susseguirsi la morte del padre nel febbraio e il primo serio incontro con la prosa di Galileo durante l'estate. I temi affrontati finora ritornano tutti e trovano una sistemazione che Raimondi fornisce con queste parole:

[272] Ivi, p. 20.
[273] Ivi, pp. 28-29.

> Mi incominciò a venir l'idea, o meglio il sentimento, che nell'osservazione alquanto prolungata e attenta di qualche aspetto fisico delle cose, come ci si presentano, si potesse, continuandone il pensiero, ricavarne una conclusione che poteva, in qualche modo, risolversi quasi in fantasia. E farsi, dalla sua materialità, quasi motivo di poesia. Per quanto io avessi da tempo allontanato da me il progetto di fare della poesia. La poesia, in quanto a sostanza e disegno di oggetto lirico, l'avevo lasciata fra le cose di un altro tempo. Mi proponevo, piuttosto, di cercare una forma, un modo di esprimere e di raccontare, che avessero la qualità di una decente scrittura in prosa.[274]

Il problema che Raimondi cerca di affrontare con la guida dell'opera pascaliana è quello della forma. Abbandonata la poesia che aveva tentato nei primissimi anni della sua attività nel mondo delle lettere (già nel 1915 era stato autore di un libretto di poesie stampato in poche copie intitolato *Luci malate*), Raimondi si mette alla ricerca di un proprio stile in prosa. Così, entra in scena un nuovo modello, la prosa galileiana, attraverso, però, un collegamento ideale a Pascal, quel Pascal che d'estate combatteva le famose e potenti *mouches*. La calda estate di Casteldebole si popola allora a sua volta di quegli stessi insetti, e di insetto in insetto, Raimondi giunge alle pagine del *Dialogo dei massimi sistemi* dove Galileo, attraverso la voce di Salviati, propone un esperimento per dimostrare la legge di gravità munendosi di «mosche, farfalle e simili animaletti volanti»[275] e facendoli volare nella stiva di una nave:

> Così le mosche e gli animaletti volanti di Galileo, nella mia fantasia, raggiungevano le invincibili mosche di Pascal, che «vincono le battaglie», «impediscono il nostro spirito e mangiano il nostro corpo». Seduto nella mia stanza, o granaio, di Casteldebole, io tentavo semplicemente di combatterle col fumo, un poco di fumo, cavato dagli zampironi.[276]

[274] G. Raimondi, *Egli abita al di là del fiume*, in Id., *I divertimenti letterari*, cit., pp. 218-219.
[275] Ivi, p. 220.
[276] Ivi, p. 221.

3. Galileo o di un linguaggio universale

3. 1. Un «civile terreno dove eludere»

Giuseppe Raimondi ha dedicato alla figura di Galileo Galilei un numero di scritti inferiore rispetto a quelli che riguardano Leopardi e Blaise Pascal. Ciò non esclude, tuttavia, che Galileo occupi una posizione preminente tra i suoi autori d'elezione. Sebbene afferenti a diversi campi della conoscenza e della cultura, nella sensibilità di Raimondi Leopardi, Pascal e Galileo costituiscono una vera e propria linea unitaria, da indagare alla ricerca di un insegnamento stilistico cui riferirsi sia nella scrittura narrativa che in quella critica. Questo insegnamento viene riconosciuto come tale prima di tutto sulla base di un giudizio di gusto e di affinità, per poi rafforzarsi insieme alla maturazione della poetica che Raimondi si va formando, a più riprese, nelle varie fasi della sua vita e della sua attività letteraria. Lo studio di Leopardi e a Pascal, che vennero letti da Raimondi in maniera immersiva e quasi totalizzante, non portò ad un approfondimento altrettanto minuzioso degli autori più prossimi a loro: dall'analisi delle edizioni degli *Essais* presenti nel Fondo, per esempio, la lettura di Montaigne, sebbene importante, non appare paragonabile per profondità e continuità a quella delle *Pensées*; allo stesso modo, sembra che negli stessi anni in cui lesse Leopardi, cioè intorno al '18-'19, Raimondi abbia letto Manzoni, ma concentrandosi su *Gli sposi promessi* e non su *I promessi sposi*.[277] Al contrario, lo studio di Galileo portò Raimondi ad interessarsi di molti altri autori che vennero dopo di lui e che, soprattutto dopo gli studi di M. L. Altieri Biagi e B. Basile,[278] vengono solitamente ricordati come gli scienziati e prosatori della scuola galileiana: in particolare Francesco Redi, Lorenzo Magalotti e Giacinto Cestoni. In realtà, quindi, le opere che ruotano attorno alla figura dello scienziato toscano si fermano agli anni '20 e

[277] A proposito di questa attenzione per *Gli sposi promessi* ci sono due testimonianze: la prima è l'elenco dei libri letti durante il soggiorno romano del 1919 che si trova nel XXIV capitolo del *Giuseppe in Italia* («Stenderò in breve il catalogo dei miei libri, del soggiorno romano nell'anno '919: I pensieri di varia filosofia, insieme alle Carte Napoletane, del Leopardi; Gli Sposi Promessi», ecc.); la seconda testimonianza è un'edizione de *Gli sposi promessi* (Napoli, Perrella, 1916) conservata nel Fondo Raimondi con firma, indicazione del luogo (Roma) e data (1919). C'è poi anche il nome di Vincenzo Cardarelli segnato a lapis e un appunto a penna forse preso durante la composizione del *Giuseppe* che recita: «La preghiera di Caino; lettami da Card. la notte del 12 sett. '19; stanza di Via Sistina; si ridiscese poi a pzza di Spagna; osservazioni di C. sullo stile di Manzoni; l'ironica bonarietà, la famigliarità (che Bacch. non intende, o guasta), ecc.».

[278] Mi riferisco all'edizione *Scienziati del Seicento*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 34, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980. Aveva preceduto questo lavoro quello di Ezio Raimondi sui *Trattatisti e narratori del Seicento*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 36, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

comprendono una serie di scritti usciti prima in maniera autonoma su rivista nel 1926 e poi raccolti per le edizioni de «Il Convegno» nel libretto intitolato *Galileo, ovvero dell'aria*, uscito nel luglio di quello stesso anno. I testi di cui sto parlando sono due: il primo, *Paradosso intorno a Galileo*, apparve per la prima volta su «La Fiera letteraria» nel gennaio di quell'anno;[279] il secondo, *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*, uscì invece nel mese di marzo su «Il Convegno». Dopo il '26 Galileo ovviamente non scompare dall'orizzonte di Raimondi, ma la sua presenza si fa spesso implicita, oppure vagamente accennata. In ogni caso la figura dello scienziato viene ricordata contestualmente al momento storico in cui Raimondi cominciò a leggerne le opere e assume un significato specifico, cioè quello di un luogo in cui estraniarsi di fronte alla violenza e alla brutalità della dittatura fascista, come si afferma nel *Giuseppe in Italia*:

> Questi anni di fantasia ordinata in una regola di pensiero; di una filosofia errante e sedentaria, mascheravano il bisogno di tenermi fuori dalla letteratura. Indotto a farlo, da che? Gli anni, intorno al '25, coincisero col rafforzarsi di un regime politico, in Italia. Il costume, il gusto ne furono avvelenati. Poi facemmo l'esperienza di Mitridate. Gli uomini dello spirito, ripeterono quella di Origene. Io restai; non che l'uomo di un mestiere civile. La scelta fu accettata. Me ne ricordo. Come mio padre, negli anni di difficile vita politica, dedicava le sue ore migliori all'aperta campagna, alle camminate in collina, e apprendeva, al figlio ragazzo, la storia delle piante, io trovai un civile terreno dove eludere. La prosa di Galileo.[280]

Dunque, quando intorno alla seconda metà degli anni '40 Raimondi tira le somme della sua esperienza di isolamento durante il fascismo la prosa di Galileo viene descritta come «un civile terreno dove eludere», civile come il mestiere a cui l'autore decide di dedicarsi abbandonando i sogni letterari ormai impossibili sotto il regime e in più scoraggiati dalle responsabilità nei confronti della famiglia. Oltre che sottolineare la natura politica delle circostanze che lo portarono alla lettura di Galileo, Raimondi ci fornisce però anche un altro elemento importante, stavolta di natura poetica. Si tratta di quella «fantasia ordinata in una regola di pensiero», quella «filosofia errante e sedentaria» di cui si parla all'inizio

[279] Questo testo apparirà anche molti anni dopo ne *L'arcangelo del Terrore* (Mondadori, 1981) con il titolo *Il compasso e l'occhio di Galileo*.
[280] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 166.

del passo. Si è visto quanto sia importante per Raimondi la riflessione sulla fantasia, sulle sue possibilità creatrici legate soprattutto al linguaggio e alle immagini. In questo caso, la «fantasia ordinata» non può che ricordare il «modo immaginoso di essere realistico» di Pascal, che per Raimondi è assoluto modello di pensiero espresso, appunto, con l'immaginazione e le immagini. Anche Galileo fornisce allo scrittore un esempio di questo pensiero per immagini, o si potrebbe anche dire "per immaginazione", ma nel *Giuseppe* non si insiste molto su questo aspetto. Come si vedrà, il posto riservato a Galileo e alla sua prosa "immaginosa" era venuto a chiarirsi attraverso un lavoro di indagine dove ancor prima di Leopardi e Pascal vanno ricercate fonti di vario genere, colte e popolari, più e meno esplicite.

3. 2. Sulle tracce di Galileo

Il testo attraverso cui si possono ricavare le informazioni più importanti circa il rapporto di Raimondi con le opere di Galileo Galilei è apparso molti anni dopo rispetto al periodo di più intensa frequentazione con la sua prosa. Si tratta di *Estate con Galileo*, un racconto memoriale scritto nel '60, ma raccolto ne *Le linee della mano* (1972), grazie al quale apprendiamo la collocazione dello scienziato tra le letture di quegli anni. Raccontando di un'estate, probabilmente quella del 1924 o '25, trascorsa in una semplice casa di campagna nei pressi del fiume Reno, Raimondi ricorda il momento del primo incontro con la prosa galileiana:

> Capitai a caso (a caso?) dentro il *Dialogo de' Massimi Sistemi*; non era che una scelta, fatta ad uso delle scuole. Volli giustificarmi. «Non è per altro,» dissi «che per vedere come scrive.» Era, invece, per ascoltare la forza del suo ragionamento di limpidezza aerea. […] Dunque il libro: qualcosa, per me, come un vangelo di rettitudine e fede umana, il *Dialogo* di Galileo, coi suoi viventi interlocutori, mi teneva compagnia nelle giornate piovose dell'agosto, in vista del fiume, che s'era riempito di acqua rapida e giallastra. [281]

[281] G. Raimondi, *Estate con Galileo*, in Id., *Le linee della mano*, cit., p. 24.

Oltre all'indicazione dell'edizione scolastica che purtroppo non è emersa dalle mie ricerche nel Fondo,[282] da queste pagine e dalle seguenti ricaviamo anche ulteriori informazioni. Vengono infatti citati tutti gli autori che Raimondi stava leggendo e meditando negli anni '20: Pascal per primo, ma anche Leopardi fa una rapida comparsa, entrambi chiamati in causa in merito alla capacità condivisa con Galileo di esprimere in maniera chiara e definitiva, ma con leggerezza, i risultati della propria meditazione. In particolare, Raimondi afferma di aver letto in quello stesso periodo lo *Zibaldone* e di essere approdato al *Dialogo sopra i due massimi sistemi* dopo le *Pensées*. Con Leopardi sempre a portata di mano, Raimondi è quindi alla fine della prima fase di studio dell'opera di Pascal, quella che precede la ripresa decisiva degli anni '43-'44 e che vedrà la stesura di quasi tutti gli scritti a lui dedicati e poi usciti nel decennio dal '43 al '53. Se il passaggio da Pascal a Galileo e, nello specifico, la convergenza tra questi due autori sul fondamentale tema della fantasia sono apertamente dichiarate nei contenuti stessi del *Galileo, ovvero dell'aria*, opera strutturata su una prima parte dedicata a Galileo e una seconda a Pascal, c'è un'altra figura la cui presenza all'interno del libro risulta tanto importante quanto meno evidente: è quella di Molière.

Il ruolo svolto dal commediografo francese nel percorso di indagine stilistica iniziato intorno a Galileo si ricava soprattutto dal testo raccolto nelle *Linee della mano* che ho citato sopra. Qui Raimondi suggerisce la giusta inquadratura per comprendere meglio il clima in cui avvenne la sua scoperta della prosa galileiana:

> Poiché, circa in quel tempo, m'era accaduto di divertirmi a meditare su talune commedie di Molière, credevo di cogliere nei colloqui dei personaggi galileiani un modo, la serena, generosa ironia di chi, allontanandosi dall'oggetto della vita quotidiana, mira a fermare i tratti, le strutture e i canoni della passione terrena sempre rivolta col cuore altrove.[283]

Come si deduce da questo passo, ispirato dalla lettura di alcune commedie di Molière, in un primo momento a Raimondi interessò soprattutto l'impiego della forma dialogica nelle opere di Galileo e venne colpito in modo particolare dal carattere veramente teatrale

[282] Verosimilmente, Raimondi potrebbe aver letto un volume uscito proprio nel 1925, *La prosa di Galileo per saggi criticamente disposti ad uso scolastico e di cultura*, Firenze, Sansoni a cura di I. Del Lungo e A. Favaro. Ne esiste anche un'edizione del 1911, ma nessuna delle due sembra trovarsi nel Fondo.

[283] G. Raimondi, *Estate con Galileo*, in Id., *Le linee della mano*, cit., p. 25.

degli scambi di battute tra i suoi personaggi, che già aveva definito più sopra «viventi interlocutori». Purtroppo i titoli delle commedie che Raimondi avrebbe letto in quel periodo non vengono riferiti, ma l'influenza di Molière sulla scelta della forma dialogica per i testi del *Galileo, ovvero dell'aria* viene chiaramente dichiarata:

> In qualche parte di tali dialoghi o conversazioni (niente di leopardeggiante, ma piuttosto di forzatamente anacronistico), la persona dello scienziato di Arcetri, appoggiando le sue parole agli umori del corpo o a quelli della stagione, inclinava ad esprimersi in battute quasi sceniche, o di azione comica. Con un'incredibile parentela verso i toni molieresch.[284]

Sebbene questo indizio fornisca una chiara direzione d'indagine, nel Fondo Raimondi tra le opere di Molière che presentano una firma di possesso e una data precedenti al '25-'26, cioè il periodo in cui si situa la lettura di Galileo e la composizione delle prose che costituiranno il libretto omonimo, esiste soltanto una minuscola edizione tascabile del *Dom Juan ou le festin de pierre* con data «1923 San Martino». Le sottolineature dimostrano un particolare interesse per la figura del servo Sganarelle, presente anche nel *Galileo, ovvero dell'aria* con una prosa a lui dedicata e uscita già nel '24 su «L'esame» (nn. 5-6 e 7-8) tra i *Foglietti letterari*. È curioso, però, che la prosa appaia nel *Galileo* solo nel momento in cui Raimondi lo raccolse nelle *Domeniche d'estate*. Nella prima edizione del 1926 uscita per «Il Convegno», infatti, al posto di *Sganarello. Ritratto di un servo fedele* si trova un altro testo intitolato *Destino dei fiori*, anche questo già pubblicato in rivista, sul primo numero di «Solaria» nel gennaio del 1926. Pur volendo ipotizzare una comune periodizzazione seicentesca per contestualizzare la prosa su Sganarello nel complesso del libro, non si comprenderebbe comunque l'aggiunta *a posteriori* di questo testo in una raccolta di prose su Galileo e Pascal se non si tenesse conto del passaggio da Molière allo scienziato toscano che Raimondi compì probabilmente tra il '24 e il '25. All'altezza del lavoro di riordino e scelta dei testi per le *Domeniche* l'inserimento di *Sganarello* dovette apparire sensata e contestuale, ma è un punto che bisogna approfondire.

[284] Ivi, p. 26.

La prosa su Sganarello deve essere sorta quasi sicuramente dalla lettura del *Dom Juan* che Raimondi compì nel ’23. Non è un caso che sulla piccola edizione di cui ho detto sopra si trovino alcune sottolineature a penna che evidenziano le battute di Sganarello più esemplificative circa il profilo morale e umano del personaggio delineato poi nella prosa. Si può ipotizzare che l’assenza di altre commedie sia dovuta al fatto che Raimondi in quegli anni lesse solo quel volumetto. Sebbene non mi sembri probabile che Raimondi abbia letto una sola commedia di Molière, nel Fondo non c’è traccia di altre sue opere in edizioni datate intorno al ’25 se non un volume di testimonianze sull’autore, intonso e risalente al 1886, intitolato *Molière jugé par ses contemporains*. Se allora si prova a interrogare i quaderni si scopre che su quello contenente la versione manoscritta di *Sganarello. Ritratto di un servo fedele* (FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 3.2) c’è un appunto con alcuni «libri da comperare» per un totale di 20 lire tra cui figura anche una traduzione del *Don Giovanni* edita da Sansoni e a cura di Cesare Levi. Questa annotazione testimonia quindi di una probabile prima lettura in francese a cui seguì la scrittura del pezzo per «L’esame» e solo dopo l’idea di acquistare la traduzione. Sebbene questo volume sia presente nel Fondo, non si tratta dell’edizione del ’23, in quel momento appena uscita e a cui molto probabilmente Raimondi si riferisce nell’appunto, ma di una stampa del ’49, dunque di molto successiva al periodo che sto prendendo in considerazione. Fatte queste premesse, non resta che ragionare sul solo *Dom Juan* tascabile, ma è possibile che una sola opera di Molière abbia influito così tanto su Raimondi da diventare la spinta principale per la sua interpretazione della prosa galileiana e per la ricerca stilistica che ne derivò?

In realtà, tra la lettura di Molière e la scoperta di Galileo bisogna inserire una tappa che spiega meglio come si sia sviluppata la riflessione intorno a quest’ultimo. Stavolta non si tratta di analizzare la traccia di un libro o di un autore, ma quella di una sperimentazione narrativa ad opera di Raimondi stesso. Per risalire a questa zona meno evidente del percorso di avvicinamento allo scienziato è utile partire da un articolo apparso su «il Resto del Carlino» nel febbraio del 1978. Spesso, infatti, come si è appena visto nel caso di *Estate con Galileo*, certe notizie fondamentali vengono fornite dallo scrittore a distanza di molto tempo. Perciò, pur volendo prediligere un’analisi cronologicamente chiara e progressiva, spesso è utile proiettarsi in avanti e cercare di rileggere le situazioni prese di volta in volta in esame alla luce dei ricordi rievocati da Raimondi in età avanzata.

3. 3. Un *Arlecchino bolognese*

Molière, si diceva, non è il solo punto di riferimento dialogico per Raimondi quando, all'incirca nel '24, approda all'opera di Galileo. Come quasi sempre accade nella sua vicenda di studio e di scrittura, anche in questo caso le fonti da indagare sono di natura diversa e si sommano grazie a una serie di elementi comuni che lo interessarono in maniera particolare. Tra questi, il ruolo del teatro rimane uno dei punti chiave più difficili da mettere a fuoco. Raimondi vi si riferisce in svariate occasioni, nel *Giuseppe in Italia* per esempio, ma proprio per la natura delle rappresentazioni a cui dice di aver assistito da ragazzo, cioè spettacoli di burattini e recite in dialetto, è difficile approfondire nel dettaglio il segno che lasciarono in lui se non fidandosi di quanto affermato dall'autore e accontentandosi di ciò che se ne può ricavare.[285]

Questa antica passione per le recite sviluppata da ragazzino porterà Raimondi a frequentare i teatri anche per assistere alle opere classiche (Shakespeare, Molière, Goldoni), alle quali farà sempre riferimento come spunti di possibilità realistiche da rielaborare nella propria scrittura. Si pensi soltanto ad alcune pagine già citate su Pascal in cui viene evocato il teatro shakespeariano o a quelle del *Giuseppe* in cui Raimondi afferma di associare i suoi primi ricordi della poesia leopardiana alla figura del principe Amleto. Anche nell'articolo uscito su «il Resto del Carlino» nel '78 che vorrei adesso prendere in esame, intitolato *Un Arlecchino bolognese*, il teatro popolare e quello classico vengono chiamati in causa, stavolta proprio insieme al nome di Molière. Questo articolo è importante perché ci guida verso quell'elemento mancante nel passaggio da Molière a Galileo, l'esperimento narrativo cui accennavo sopra: sono i *Piccoli scenari per la commedia*, una raccolta di testi datati tra il '23 e il '24 apparsi con questo titolo nelle *Domeniche d'estate*. Nel ricostruire le circostanze della loro composizione che fa nell'articolo del «Carlino», Raimondi parla anche degli autori della sua giovinezza, cioè dei poeti simbolisti e di Laforgue:

> Era la gioventù. Venne l'epoca, precoce, dell'interesse per il teatro. Prima ai palcoscenici della città, poi attraverso i libri. Ragazzo, mi attiravano gli spettacoli, le recitazioni. Dal dialetto a quelli dei classici. Arriviamo da Ferravilla e dalla scena dei burattini di legno al grande

[285] Tra i materiali ancora in corso di inventariazione di una recente donazione da parte degli eredi Raimondi si trova una fotografia significativa rispetto all'interesse per le recite di burattini (v. Fig. 5).

> dialogo umano di Molière ascoltato dalle platee. Cioè dal ’915 al ’920 al ’25. In mezzo era giunta per noi la scoperta della poesia di parole cariche di avvenire dei simbolisti d’ogni famiglia, Verlaine e Mallarmé. Uno di costoro, in chiave di malinconia, aveva trasferito gli immaginari mottetti di Rimbaud in un modello di componimenti ironici e cantabili. Era Jules Laforgue. […] Ne scrissi un gruppetto di codesti divertimenti, in forma di dialogo e di racconto. È probabile che formicolasse il ricordo risvegliato di quegli autori, tra moderni e antichi, già nominati.[286]

Gli anni che vengono citati nell’articolo sono proprio quelli necessari per delineare con maggiore chiarezza il percorso di letture e studi che portò Raimondi all’elezione di Galileo tra i propri autori di riferimento. In primo luogo, consentono di confermare il forte interessamento per Molière, ma più in generale per il teatro, che costituì il presupposto essenziale nel momento dell’incontro con l’opera dello scienziato. In secondo luogo, comprendendo anche il periodo immediatamente precedente, cioè gli anni dal ’15 al ’20, la periodizzazione presente nell’articolo ci induce a considerare un’altra influenza imprescindibile che lo stesso Raimondi dichiara apertamente, quella di Laforgue. Già nelle *Stagioni* (1922), oltre all’insegnamento tratto dalle *Favole della Genesi* di Cardarelli uscite poco prima, Raimondi fa sua anche una certa tendenza tipica di Laforgue alla costruzione di personaggi ironicamente tragici, posti su un immaginario palcoscenico. Ne è un esempio il suo Orfeo, che presenta vari tratti in comune con l’Amleto delle *Moralités légendaires*.[287] Proprio per questo modo d’intendere l’opera di Laforgue, si può dedurre che nel momento della composizione dei *Piccoli scenari* egli funzionò in realtà più come

[286] G. Raimondi, *Un Arlecchino bolognese*, in «il Resto del Carlino», 11 febbraio 1978.

[287] Li accomuna soprattutto il carattere da artista tragicomico, che vede nell’arte l’unico mezzo di realizzazione suprema della propria esistenza. In favore di questa effimera illusione entrambi rifiutano l’amore o comunque lo vivono come un intralcio. Quando scopre il nome dell’attrice che interpreterà la regina nella *mousetrap*, per esempio, l’Amleto di Laforgue esclama seccato: « Comment! encore une Ophélia dans ma potion ! Oh cette usurière manie qu’ont les parents de coiffer leurs enfants de noms de théâtre ! ». Similmente, l’Orfeo di Raimondi decide di voltarsi alle soglie dell’Inferno per abbandonare volontariamente la moglie e proseguire la propria carriera di poeta senza distrazioni: «Va bene, pensava Orfeo, è una bella soddisfazione per un marito ricondurre a casa, dall’Inferno, la moglie, che gli era stata morta. Ma bisogna anche riflettere di quali incredibili e insospettate conseguenze può essere causa […]. E poi, e poi, mi rivengono purtroppo alla memoria tutti gli inconvenienti della vita famigliare […]. Senza dire, che tutto il mio metodo d’esistenza sarebbe indubbiamente scosso da cotesto fatto» (G. Raimondi, *Orfeo all’Inferno*, in Id., *Le domeniche d’estate*, cit., p. 45).

modello teatrale e soprattutto dialogico che poetico in senso stretto. Lo dichiara Raimondi stesso nella prefazione alle *Domeniche*:

> Così, a temi di fantasia ironica e sentimentale, già dichiarata con *Orfeo* del periodo rondista, si legarono cose, spesso articolate con il dialogo, ritentate in una sorta d'esperienza d'atelier alla Laforgue, nelle quali affidavo a interlocutori di maniera la sincera passione per una verità poetica, che arrossiva di parlare in persona prima.[288]

Il dialogo, proveniente da Laforgue, ma anche da Leopardi e ancor prima da Platone (non a caso un altro autore importante, che fa la sua comparsa nel titolo della prefazione *Amico di Platone* al libro del '63) resta la forma favorita da Raimondi fino appunto al *Galileo, ovvero dell'aria*, ma non mancano neppure nel *Secondo quaderno della vita di Domenico Giordani*, quindi fino agli anni '40, alcuni accenni, più poetici che formali, al dialogo come modalità espressiva:

> Io ritengo che il suo modo d'esprimersi, conseguente al concetto che egli si poteva fare della vita, degli uomini, e delle cose circostanti, fosse quello di chi ama intrattenere le battute di un dialogo. Pareva che egli rispondesse a una questione postagli, con l'opportunità e la freschezza dell'interlocutore avvertito. Osservando inoltre di tener viva la necessità dell'azione, che con parole tentava di esprimere. Insomma, reputo che Giordani si preoccupasse di adempiere a un ruolo, nel complesso di una vasta opera, in modo che, per chi avesse voluto metterlo in iscritto, non sarebbe occorso che scegliere la forma animata, umana del dialogo. Nella più astratta e allusiva delle sue massime, io vedo prendere sostanza i suoi atti, i movimenti della sua figura.[289]

In questo passo si trova una sintesi dei vari elementi che interessarono Raimondi dal punto di vista espressivo durante le sue letture di Molière, Pascal e Galileo: il linguaggio della massima, l'esattezza linguistica della parola che descrive in maniera universale la cosa, la presenza scenica e realistica della voce. Per Raimondi la forma dialogica è «animata» e «umana», due aggettivi che fanno convergere tutte le caratteristiche elencate

[288] G. Raimondi, *Amico di Platone*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 16.
[289] G. Raimondi, *Secondo quaderno della vita di Domenico Giordani*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 185.

sopra in una fondamentale esigenza di realismo e concretezza pur nella forma favolosa e immaginifica dell'invenzione letteraria. Non a caso le azioni del personaggio si concretizzano nel ricordo delle sue parole, quasi non possano essere ripetute da altri se non accompagnate dall'indissolubile presenza umana che una volta le pronunciò. Questa è però soltanto una fase avanzata della riflessione di Raimondi. Per adesso è necessario tornare alla ricerca intorno alla forma dialogica degli anni che seguirono all'abbandono della «Ronda» e che coincidono con la cronologia evocata nell'articolo del '78.

Raimondi aveva letto Laforgue già nel '17, ma ancora tra il '23 e il '24 questo autore lascia un segno esplicito. L'epigrafe ai *Piccoli scenari per la commedia* è appunto tratta da una poesia di Laforgue, il *Complainte de cette bonne Lune*, di cui viene riportata la prima strofa. In questi versi le stelle recitano una sorta di filastrocca che viene poi ripetuta anche nel finale del testo con alcune variazioni. La parte ripresa da Raimondi è questa: «*Dans l'giron / Du Patron, / On y danse, on y danse, / Dans l'giron / Du Patron / On y danse tous en rond*». Il ricordo dello stile di Laforgue deve essere stato particolarmente forte in questo periodo. Infatti, sulla sua edizione Mercure de France delle *Œuvres complètes* con firma del 1917 è segnata proprio questa poesia, sia nell'indice che tra le pagine del volume, e questa stessa strofa. La pagina 74 dell'edizione corrisponde inoltre a quella citata sulla carta del quaderno manoscritto dove Raimondi annota l'epigrafe (FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2). Restando sempre tra queste pagine e a riprova dell'importanza di Laforgue, l'autore delle *Moralités* ricompare in un luogo apparentemente inaspettato, un avvertimento al lettore destinato alle *Note d'arte* del «Convegno». In questo periodo, infatti, Raimondi si stava dedicando anche a vari articoli e saggi sulla pittura che uscivano con discreta regolarità in una rubrica dedicata. Tra questi, alcuni sono trascritti nello stesso quaderno che riporta i dialoghi dei *Piccoli scenari*, compreso l'avvertimento cui mi riferivo intitolato *Due parole al lettore*, apparso su «Il Convegno» all'inizio del 1923. In questo articolo Raimondi chiarisce i principi del proprio fare critica d'arte e cita tra i suoi riferimenti stilistici gli scritti d'arte di Laforgue:

> Dico a questo proposito che se è da portare un esempio, un nome d'appoggio è quello elegante e raro di Laforgue cui le leggiere [sic] noticine e le impressioni d'arte poterono, ad un punto inimitabile, eccezionalissimo, essere pretesto per rendere con materia poetica scritta la materia di un fatto pittorico; e siamo d'altra parte, troppo

> buoni letterati per rinunciare alla sensibilità e al nostro umore inventivo.[290]

Come si può notare, Raimondi chiarisce un aspetto che può essere considerato uno dei caratteri principali della sua produzione critica, cioè l'intento e la qualità sempre letterari della sua prosa. L'obiettivo cui sembra mirare già in questo periodo abbastanza precoce del suo lavoro è quello di riuscire a «rendere con materia poetica scritta la materia di un fatto pittorico». Si tratta di un passo fondamentale, che potrebbe essere applicato anche in altri contesti a scopi interpretativi, come per esempio agli scritti in cui Raimondi attribuisce sia a Leopardi che a Pascal, ciascuno secondo un diverso paradigma di rappresentazione, un talento nel rendere con la scrittura la materia plastica e coloristica della realtà circostante. Se si analizza bene questa frase, si nota subito che Raimondi parla più precisamente di due materie, quella scritta e quella pittorica, le quali sembrano apparirgli quasi equivalenti. Il lavoro dello scrittore che si presta alla critica d'arte, anche se in realtà Raimondi rappresenta un caso singolare di contaminazione tra i due mestieri in cui è difficile fare distinzioni tra l'uno e l'altro, sarebbe quindi quello di manipolare la materia che egli ha a disposizione, la scrittura, per farla poeticamente aderire all'altra materia, quella pittorica, che la prosa critica deve descrivere e analizzare. Ma restiamo nell'ambito poetico, che è quello da considerare in questo momento. Tra Molière e Galileo potrebbe dunque situarsi il ritorno di Laforgue, mai davvero lasciato tra le letture della prima giovinezza. Sotto l'egida di Molière e di Laforgue, quindi, Raimondi comincia la sperimentazione dei vari dialoghi tra maschere italiane dei *Piccoli scenari*. Questo gruppo di testi ruota intorno alla figura di Arlecchino, personaggio rappresentato in vari tipi di situazioni: dal dialogo al monologo, fino al racconto vero e proprio. Si interpongono poi a queste alcune prose a tema autobiografico dove l'autore ricorda soprattutto scene della sua infanzia e la figura del nonno Giuseppe. La prossimità di questa piccola raccolta con l'opera di Molière si evince subito dall'epigrafe di *Studio per un dialogo*, il primo testo dei *Piccoli scenari*, dove Raimondi riporta l'esordio del *Dom Juan* in cui Sganarello appare per primo sulla scena recitando un elogio del tabacco. È lo stesso elogio a cui lo scrittore fa riferimento in apertura della prosa sul servo di Don Giovanni raccolta nel *Galileo*:

[290] G. Raimondi, *Due parole al lettore*, in «Il Convegno», a. IV, nn. 1-2, gennaio – febbraio 1923, p. 64.

> SGANARELLE (tenant une tabatière): Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie il n'est rien d'égal au tabac ; c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre.
>
> (*Don Juan*, acte premier)[291]

In realtà, sebbene nel titolo dei *Piccoli scenari* si parli di "commedia", l'Arlecchino di Raimondi si rivela fin da subito un personaggio malinconico, molto diverso da Sganarello. Il servo creato da Molière, infatti, resta pur sempre la voce di una saggezza popolare semplice ma avveduta, un uomo pragmatico che cerca di adeguarsi alle circostanze per salvare la pelle, anche se spesso si dimostra in pena perché costretto ad assistere alla progressiva dannazione del suo padrone. Al contrario, l'Arlecchino di Raimondi si rivela una figura dall'umore umbratile e insofferente. Della maschera tradizionale egli sembra conservare soltanto l'atavica fame, ma anche questa suscita più un senso di compassione che di riso nel lettore perché viene evocata nel rimpianto di lontane scorpacciate cui, per non soffrire, quasi non si vuole più pensare:

> BRIGHELLA: «Vedi là a destra, distesa e adagiata come in una molle conca, la vigna famosa del nostro amico Dottore. Fra due passi già la tocchiamo. Questi primi filari sono suoi. Ora è vendemmiata, ma ricordi che uva!».
> ARLECCHINO: «Fu una grande mangiata! Vera uva bolognese!».
> BRIGHELLA: «Quella che noi guardiamo è l'ossatura della vigna».
> ARLECCHINO: «Andiamo via».[292]

Nelle battute di Arlecchino vengono poi inserite varie immagini che Raimondi riprenderà per la costruzione della scena della *Conversazione* tra Marsili e Galileo. Anzitutto, Arlecchino si lamenta in continuazione del freddo autunnale e dei malanni che gli sono sopraggiunti a causa della stagione. È curioso notare che viene qui anticipato il tema, se così lo potremmo chiamare, dei piedi freddi, bizzarro strumento che consente allo scrittore di comporre delicati passaggi sulla natura della felicità e della malinconia:

> ARLECCHINO: «L'ozio induce i pensieri a considerare il vero essere della felicità. Che cos'è? È l'estate trascorsa, l'autunno troppo breve e

[291] G. Raimondi, *Studio per un dialogo*, in Id. *Le domeniche d'estate*, cit., p. 65.
[292] Ivi, p. 66.

> l'inverno già alle porte che ci fanno sospirare? Non so. Noi desideriamo di esser felici, e non siamo mai in tempo. Ora ci rassegnamo ad accogliere con gioia un raggio di sole in ritardo. I piedi, o amico, sono freddi ancora!».[293]

A ben guardare, non mancano in questo dialogo tra Arlecchino e l'amico Brighella neppure alcuni riferimenti a Leopardi. Il più evidente è sicuramente l'incontro con un venditore di lunari che i due amici vedono camminare in fondo a un portico. Raimondi però non fa dialogare i suoi personaggi con questo venditore, anzi lo fa liquidare da Arlecchino senza mezzi termini, come un «commediante, furbaccio […] vecchio impostore», vittima anch'egli delle stesse false speranze di felicità in arrivo col nuovo anno attraverso cui attira i suoi clienti. L'unica cosa che Arlecchino si aspetta dall'anno nuovo è un altro raffreddore e alle preoccupazioni di Brighella per l'eccessivo malumore dell'amico, egli risponde che si risolverà sicuramente a vivere in una stufa per non sentire il freddo del gennaio e a fumare, guarda caso condividendo con Sganarello questa passione, soltanto del buon tabacco da pipa. Arlecchino che si appresta a passare l'inverno intabarrato e serrato in casa, ancor prima di prefigurare l'uomo casalingo Giordani che arriverà solo nel '28 recando in copertina la domestica effige di due pipe incrociate, non è poi così dissimile dal Galileo della *Conversazione* con Cesare Marsili quando menziona come lui i piedi infreddoliti:

> GALILEO: «Com'è naturale, il primo freddo prende ai piedi. Prodotti fittizi della terra, avvertiamo alle radici, d'improvviso, dopo essere stati fermi alquanto, il contatto del suolo antico, che si va spegnendo».[294]

Il freddo si rivela poi nelle parole di Galileo vero e proprio presagio di morte e quasi getta una luce cupa sulle parole di Arlecchino, che a ritroso, manifestano più apertamente il loro carattere malinconico. Entrambi i personaggi, sebbene a distanza di tempo, replicano però anche una certa attitudine al confronto con l'ambiente naturale che poi sembra venire meno nel *Domenico Giordani*, il quale si trova, sebbene ci siano anche delle scene ambientate in campagna, immerso in un ambiente prevalentemente cittadino. Sia Arlecchino che, poi, Galileo osservano le vigne e gli alberi, le foglie aggrinzite, la

[293] Ivi, pp. 69-70.
[294] G. Raimondi, *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 104.

nebbia e la luce spenta dell'inverno incipiente ricavandone riflessioni sulla vita umana e sulla sua brevità. Giordani al contrario si concentra sui riflessi che il sole proietta sui muri rossi della città, ed è «di quelli che non abbandonano la città d'estate» e sembra anzi «godersela a suo agio, in codesta deserta stagione».[295] La natura, in ogni caso, resta un elemento da osservare a distanza e non combacia mai con i desideri dell'uomo, che da essa si protegge e si allontana per non soffrirne i rigori così come la delusione delle belle stagioni sempre troppo brevi. Nello *Studio per un dialogo* Arlecchino modula le sue battute sempre su questo tema che tornerà anche nella *Conversazione* di Galileo con Marsili. Il personaggio che troviamo invece nella prosa seguente, *Dell'amicizia*, presenta più espressamente i caratteri di un Arlecchino tradizionale, leggero e fanciullesco «tutto occupato a non sciupar il raso di due scarpette nuove e badando a succiar un bastoncino di zucchero filato verde e bianco».[296] Questo profilo si arricchisce a mano a mano di tutti gli elementi tipici della maschera: la voracità, lo spirito burlone e ciarliero. Il racconto è infatti basato per lo più sul gioco e sui lazzi tipici della farsa. Il protagonista, che in questo caso possiede una bottega di sarto, incontra i suoi amici Brighella e il Dottore per una passeggiata in campagna. Il cammino dovrebbe concludersi con un'abbondante cena, ma i tre arrivano troppo tardi alla locanda e si trovano a dover passare la notte senza aver mangiato. Al mattino pensano di aver aperto una finestra, ma poiché non entra luce nella stanza e si sentono odori di insaccati e formaggi, pensano di aver trovato il paese di Cuccagna ancora avvolto dalla notte. Si scopre presto che si tratta solo di una credenza contenente le provviste dell'oste, che tra l'altro viene prontamente richiusa a chiave da una donna appena entrata nella stanza. Nonostante i battibecchi tra Arlecchino e il Dottore, entrambi sono buoni amici e sopportano l'uno i difetti dell'altro. Per far ritrovare il buon umore all'amico rimasto impigliato non si sa come in una pianta di zucca, Arlecchino inscena una mascherata ponendosi sul viso delle barbe di granturco. L'idea della mascherata agreste era già insita nel personaggio di Arlecchino attraverso la sua derivazione da Hellequin, creatura demoniaca del folclore francese medievale dall'aspetto animalesco, raccontata a capo di una infera e orribile masnada di morti che terrorizza i vivi, la "*mesnie Hellequin*". Come ha messo in luce Piero Camporesi, l'aspetto irsuto e silvano di personaggi come l'antico antenato di Arlecchino o come Bertoldo, a

[295] G. Raimondi, *Domenico Giordani. Avventure di un uomo casalingo*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 157.
[296] G. Raimondi, *Dell'amicizia*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 76.

cui è dedicato un suo famoso studio, deriverebbe dalla tradizione dei demoni agrari, variamente declinata nel corso dei secoli. Anche uno studioso che Raimondi conosceva bene come Ferdinando Neri, del resto citato proprio da Camporesi,[297] aveva studiato la figura del silvano individuando la comune origine di Arlecchino e Bertoldo dalla «rustica progenie»[298] dell'uomo selvaggio. Apparso originariamente in rivista nel 1912, questo saggio di Neri si trova nel Fondo Raimondi nella versione raccolta in un volume degli anni '50 e presenta la firma in occhiello. Pur non avendo probabilmente letto questo studio all'epoca della composizione di *Dell'amicizia*, Raimondi appare consapevole della tradizione da cui Arlecchino proviene. Il passo in cui il personaggio si maschera con l'intento di far ridere il Dottore è inoltre interessante soprattutto per un passaggio che rivela il nucleo non totalmente comico della scena, dove sembra che l'antico terrore ispirato dal medievale Hellequin si trasformi nella esorcizzante risata del buffone bertoldesco, per assumere infine i tratti di un moderno *clown* malinconico:

> Sbucava da un viottolo traverso Arlecchino a incontrarli con due baffoni cascanti sotto il naso. Usan di fare nelle campagne simili mascherate colle barbe di granoturco. Ma lui, grinta maledetta di sbirro o di ladrone pareva! Con mosse buffe e gesti seri li fermava e lì, su due piedi, sfrenava una gran giostra di pose e di atti da farsaccia. Sbarrava il bianco dell'occhio, cacciava la lingua, sputava, faceva la voce del trombone. Pagliaccio tale e quale. Sgambetti e sberleffi ai presenti, e poi un baccano del diavolo. Sulla sua faccia di buon ragazzo, o tutt'al più di delicato malizioso, quella maschera smaccata e campagnuola metteva un senso di allegria e insieme di malinconica verità, che a lungo turbava.[299]

[297] Cfr. P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi, 1976, p. 36.

[298] F. Neri, *La maschera del selvaggio*, in Id., *Letteratura e leggende*, Torino, Chiantore, 1951, p. 168 [già in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 59, 1912]. È interessante notare che Neri ritiene difficile collocare nel tempo l'origine della figura del selvaggio, considerandola piuttosto come un tema ritornante che come un mito storicizzabile: «Chi ricerchi il folk-lore di qualunque paese, vede animarsi tutto un *sogno della notte di mezza state*, ricco, innumere, e pur simile in tutti; ed anche nell'"uomo selvaggio" appare la unità, non dirò primigenia, ma a t t u a l e del mito: onde questo spirito delle selve, cui si riduce il suo nome e la sua specie quasi arborea, ritorna in ogni mitologia, e più frequente dove più immediato il carattere naturalistico», pp. 160-161.

[299] G. Raimondi, *Dell'amicizia*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., pp. 80-81.

L'allegria si mescola ad una «malinconica verità» che turba chi guarda questo volto camuffato alla buona. Anche nel testo più burlesco dei *Piccoli scenari* c'è quindi un elemento intrinsecamente irrisolto nella figura di Arlecchino. Sembra che Raimondi non sappia veramente cosa farne, un personaggio-filosofo o un buffone da commedia dell'arte. Di certo si attesta sulla prima idea *La commedia delle donne*, il monologo di Arlecchino che chiude la raccolta e dove la maschera veste quasi i panni di un moralista, esperto dell'amore e della psicologia femminile. I tratti con cui questo Arlecchino descrive le donne somigliano molto a quelli usati da Orfeo nelle *Stagioni*. Entrambi i personaggi dimostrano una latente misoginia e identificano nella donna uno dei motivi di sconvolgimento in negativo della vita e delle abitudini dell'uomo. Eppure, sebbene Arlecchino si dichiari esperto della psiche femminile perché «personaggio allegro e vagabondo» e per questo «ammesso cordialmente nel suo retrobottega psicologico e sessuale»,[300] egli descrive la donna come un nemico tanto frivolo e leggero quanto perfido e tirannico, da cui lui stesso non riesce a difendersi. La conclusione non riesce a suscitare che un'amara rassegnazione: «Nostro destino è di amare questo essere dal cuore minuscolo, dai motivi brevi, smemorati e involontari».[301]

Tra questo nucleo di testi costruiti su una variazione di forme (racconto, dialogo, monologo) intorno allo stesso personaggio, si inserisce un racconto autobiografico intitolato *Interno famigliare* che era stato pubblicato su «Il Convegno» nel maggio del '24, poco prima della pubblicazione del racconto *Dell'amicizia*, quello sulla passeggiata in campagna di Arlecchino e dei suoi amici di cui ho già parlato, apparso nel numero successivo della rivista. Immaginare il rapporto delle pagine autobiografiche con le altre, popolate dalle maschere italiane, non è semplice, ma dai quaderni manoscritti risulta che vennero effettivamente concepite più o meno nello stesso periodo e che, fin da subito, Raimondi aveva avuto in mente di giustapporre i racconti d'invenzione a quelli memoriali in una raccolta unitaria. Del resto, è proprio sui quaderni che bisogna riflettere per trovare una spiegazione o comunque qualche indizio sulla struttura che inizialmente avrebbe dovuto avere questo libro.

Le idee di indice su cui Raimondi ragionò sono due e si trovano entrambe sul quaderno già citato (FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2). Stando al primo indice,[302]

[300] G. Raimondi, *La commedia delle donne*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 95
[301] Ivi, p. 97.
[302] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, c. 43r.

la raccolta si sarebbe dovuta chiamare *Opere e giorni invernali* e comprendere dodici titoli tra dialoghi, poesie e prose. Nell'elenco dei testi è poi annotata una dedica «Alla garbata e sorridente memoria di Jules Laforgue» che rende indiscutibile il ruolo predominante di questo autore per la composizione degli scritti su Arlecchino. Il secondo indice[303] presenta i testi in un ordine diverso e anche il titolo subisce modifiche, diventando *Opere e svaghi di Arlecchino* e arricchendosi del sottotitolo *Con l'aggiunta di poesie e di moralità varie*, dove le moralità sono un chiaro richiamo, ancora una volta, all'amato Laforgue e alle sue *Moralités légendaires*. Il riferimento all'inverno presente nella prima ipotesi di titolo viene eliminato a favore degli «svaghi» di Arlecchino, spostando quindi l'attenzione sul protagonista piuttosto che sulla cornice climatica e stagionale che pure accomunava molti testi tra loro diversi. In alto a destra del foglio è poi appuntato un altro titolo provvisorio che fa anche in questo caso riferimento al personaggio principale della raccolta: *La fortuna di Arlecchino*. Oltre a quelli che si leggono nelle *Domeniche d'estate*, sia nel primo che nel secondo indice compaiono due testi che forse non vennero pubblicati: si intitolano *Arlecchino beccamorto* (che nel primo indice ha anche il sottotitolo *Farsa in 3 parti*) e il *Dialogo di Arlecchino e del figliol prodigo* (più semplicemente *Dialogo col Figliol Prodigo* nel secondo indice). Nel quaderno contenente i testi dei *Piccoli scenari*, o almeno una delle loro redazioni, appaiono infatti anche altri dialoghi che hanno Arlecchino come protagonista poi esclusi dalla pubblicazione nelle *Domeniche* e di cui non ho trovato versioni edite altrove. È interessante notare che in questi dialoghi forse inediti concepiti insieme agli altri durante il '23 il tono malinconico diventi progressivamente quello preponderante e che le battute dei personaggi si concentrino soprattutto sul tema della legittimazione del poeta e dell'artista nella società contemporanea, trasfigurata però nel mondo delle maschere della commedia dell'arte. Le redazioni di questi due testi, in particolare quella di *Arlecchino beccamorto*, sembrano presupporre delle operette concluse o comunque quasi pronte per apparire insieme alle altre. Inoltre, nel pezzo del '78 per il «Carlino» che ho già citato, *Un Arlecchino bolognese*, Raimondi parla dei *Piccoli scenari* come se si trattasse di un'opera edita già nel '24. L'argomento dell'articolo viene presentato come un ricordo riaffiorato insieme a una fotografia di un vecchio disegno di Morandi (v. Fig. 4), riprodotta in bianco e nero sul quotidiano. Si tratta di una raffigurazione di Arlecchino

[303] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, c. 81r.

realizzata dal pittore facendo posare lo stesso Raimondi. Da quello che si intuisce, questa figurina sarebbe apparsa nel libro, ma la didascalia apposta sotto alla riproduzione la considera un «inedito di Giorgio Morandi», notizia che fa presuppore la natura inedita degli stessi scritti su Arlecchino che il disegno avrebbe dovuto illustrare. L'autore però continua dicendo che questa immagine gli «servì come illustrazione di una di tali operette» come se appunto il libro o anche uno solo dei testi che avrebbe dovuto contenere fosse stato pubblicato insieme al disegno. Nel quaderno manoscritto dei *Piccoli scenari* è inoltre appuntato il progetto dell'opera, con tanto di riferimento a Morandi in qualità di illustratore:

> Progetto
>
> Un volume che raccolga la farsa dell'Arlecchino, la commedia delle donne, un paio di dialoghi di maschere, e i frammenti e ricordi e poesiole; il tutto preceduto da un discorsino del Dott. Balanzone, in vece di prefazione. Figurini di Giorgio Morandi. Bastano 100 pagine.[304]

Per il momento, escluse le due pubblicazioni di singoli testi su «Il Convegno», non sono riuscita a rintracciare nessun *Arlecchino bolognese* edito prima delle *Domeniche*, ma la ricerca è ancora aperta. L'ipotesi che attualmente mi sembra più probabile è quella di una pubblicazione su rivista di operette singole, come già era avvenuto sul «Convegno» per *Interno famigliare* e *Dell'amicizia*, dove l'illustrazione di Morandi avrebbe impreziosito sia il testo che il numero stesso del periodico. In ogni caso, editi o inediti che siano, i testi non inclusi nei *Piccoli scenari* del '63 meritano di essere analizzati per chiarire meglio lo sviluppo degli esperimenti sul tono dialogico compiuti da Raimondi durante il 1923.

3. 3. 1. Primi esercizi con la forma dialogica

Tra questi testi apparentemente inediti presenti sul Quaderno 2.2, *Arlecchino beccamorto* è quello che appare più completo, interessante e riuscito dei due. Raimondi ha costruito il racconto come una scena teatrale. In primo luogo, ci presenta il palcoscenico e lo sfondo su cui si svolge la storia di come Arlecchino, giunto ormai all'età adulta, rifletta sulle esortazioni di Pulcinella e dei suoi amici affinché abbandoni la sua vana passione teatrale e poetica per dedicarsi a un vero mestiere. L'utilizzo della

[304] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, c. 57r.

descrizione ritorna a più riprese nel testo come transizione da una scena di dialogo all'altra. Questi pezzi sono però molto lavorati e rispecchiano la cura dell'autore per la riproduzione coloristica nella scrittura. Cito solo un esempio, l'*incipit*: «Avvicinandosi alla città, una rossa luna, la più grande che mai si vedesse, cominciò a mostrarsi nel cielo di un turchino che insensibilmente inclinava al grigio opaco. A quell'ora, e in questa stagione, la terra si fa lucente e bruna, mentre l'acqua dei canali, fuori porta, tende a riflettere il colore sommesso del cielo».[305] Se in questa prima scena descrittiva prevalgono i colori, più avanti ci sarà un'attenzione particolare per i suoni che si mescolano sulla piazza. Si può riscontrare in filigrana un'ispirazione leopardiana nella descrizione di questo angolo di città, colto nel momento dei giorni di mercato e di festa che sono il sabato e la domenica mattina. Lo stesso interesse per l'effetto sonoro della scena e per il modo in cui il sommarsi di voci e rumori dà vita al tessuto fonico dell'immagine è debitore della lezione leopardiana, quella che Raimondi aveva appreso pochi anni prima in primo luogo dagli *Appunti e Ricordi*. Arlecchino si muove in questo quadro come su un proscenio animato, ne viene descritto l'aspetto e l'andatura proprio come se stesse entrando da una quinta laterale. La caratterizzazione del personaggio viene a costruirsi attraverso la ripetizione di alcuni aggettivi peculiari che riguardano appunto questi due elementi. L'aspetto è quello di «un uomo sopraffatto e stordito», tolta la maschera, il suo viso mostra la fisionomia di un eterno adolescente, sofferente per la scelta che si vede indotto a compiere. L'andatura è quella di chi «cammina adagio, col passo vago di persona anonima», mentre più avanti, in un appunto che sintetizza la scena successiva, egli appare col «passo sbandato» tornare sulla piazza. Il carattere sognatore di Arlecchino e i nuovi pensieri che sembrano occuparne la mentre si riflettono nei suoi movimenti, che ispirano una sospesa e misteriosa curiosità. Il narratore si pone infatti come a distanza, osservando da lontano il personaggio e dichiarando di non conoscere fino in fondo le sue intenzioni e i motivi per cui egli si aggiri in quei luoghi. Il fondo vanesio del suo carattere si rivela però duro a morire e, anche se posseduto da questo stato di malinconia, Arlecchino non manca di dar prova delle proprie attitudini estetiche negli stessi atteggiamenti del suo corpo: «Il suo gusto estetico guasto e raffinato, per non dire il suo talento vile, gli suggeriscono di comporre il corpo in atto di chiusa armonia,

[305] Ivi, c. 50r.

sostando con grazia presso la cornice infiorata di un portale».[306] Questo gusto per la posa ben studiata sottolinea ancora di più la vanità delle aspirazioni del personaggio, talmente preso dalla propria convinzione artistica da far trasparire negli atti più innocenti un intento ambiguamente teatrale. Eppure questo giovanetto capriccioso ispira anche pietà e comprensione, non si riesce a disprezzarlo veramente, anche quando viene presentato effondersi in pentimenti e tristi parole, da cui subito trae occasione per una breve danza triste: «Il tono decisamente elegiaco delle ultime parole, permette al nostro amico di non mancare all'occasione di un arguto e tenue ballabile, che accenna ad un'aria del tempo! Così, dopo un paio di sgambetti, riprende la strada, mentre da qualche parte giunge un suono fioco di campane».[307]

Il carattere volubile di Arlecchino è ancora una volta sottolineato quando il narratore riapre il sipario sulla piazza il giorno seguente. Basta che la città si risvegli dopo un acquazzone notturno perché Arlecchino perda il suo umore triste e si senta grato e soddisfatto della bellezza che lo circonda. Ogni malinconia sembra cessata, se non fosse che questo senso di riconoscenza verso il creato viene presto offuscato dal sopraggiungere di altri personaggi, vecchi e nuovi amici del protagonista. Scelti da Raimondi tra i più adatti a rappresentare il fallimento delle velleità artistiche che contagiano anche Arlecchino, i nuovi attori che giungono sulla scena accompagnati da Pulcinella sono Orfeo, Nerone e Lindoro. Tra i tre Lindoro è il personaggio su cui meno ci si sofferma, ma anche quello che pone più dubbi rispetto alla sua identità. Egli infatti viene presentato per ultimo, brevemente tratteggiato e messo da parte quasi nel suo stesso apparire: «Lindoro in abito nero, di maniere impeccabili e libertine, portando sulla fronte sfacciata la fortuna delle sue gesta galanti».[308] Forse, la scelta del nome Lindoro potrebbe essere un riferimento a Goldoni. Un Lindoro appare infatti in tre commedie di carattere, la *Trilogia di Zelinda e Lindoro*, composte nel 1764 e messe in scena al Teatro San Luca di Venezia. Queste commedie sono una trasposizione in lingua italiana di tre scenari composti in francese e già presentati a Parigi alla *Comédie Italienne* con grande successo di pubblico. I titoli originali sono *Les amours d'Arlequin et de Camille, La jalousie d'Arlequin* e *Les inquiétudes de Camille*. Come si vede, i nomi dei personaggi vengono modificati nella versione italiana. Goldoni trasforma Arlecchino in Lindoro e Camille in

[306] *Ibidem*.
[307] Ivi, c. 51r.
[308] Ivi, c. 52r.

Zelinda. Lindoro Elateo, però, è anche il nome scelto da Lorenzo Magalotti al suo ingresso nell'Accademia dell'Arcadia nel 1692. Infatti, prima dell'uso fattone da Goldoni, il nome Lindoro corrispondeva per lo più al personaggio di un pastore-poeta ed è presente anche nell'*Arcadia* di Crescimbeni.[309] Anche se le «gesta galanti» evocate da Raimondi nel passo fanno pensare al protagonista delle commedie goldoniane, forse Lindoro viene inserito tra gli artisti falliti fattisi incontro ad Arlecchino insieme a Orfeo e Nerone anche in riferimento al contesto arcadico che il nome poteva evocare.

Rispetto a Lindoro, Orfeo e Nerone presentano dei caratteri più specifici e su di loro Raimondi si dilunga maggiormente. Il primo su cui si posa lo sguardo del narratore è Orfeo. Già protagonista dell'operetta pubblicata nelle *Stagioni*, anche in questo caso Orfeo viene svestito dal carattere tragico del mito attraverso una sua inusuale apparizione nel presente. Il cantore appare allora «disamorato e sazio di dover intonare, in un secolo civile come il nostro, melodie solo per le bestie» e da «"Insigne e ornatissimo poeta", come dicono in Sicilia!» che era, adesso «il suo destino l'ha ridotto a portar dall'Inferno, l'odor di zolfo e di zolfanelli nei caffettucci borghesi, ed esser la dannazione delle care vergini decadute».[310] Il fatto che Raimondi parli di questi personaggi collocandoli nel ventesimo secolo non è di secondaria importanza. Come accennavo sopra, *Arlecchino beccamorto* pone al centro della vicenda il problema della funzione e della legittimazione dell'artista nella società contemporanea e lo fa anche, in maniera sottile, facendo collidere le coordinate temporali con gli improbabili personaggi che vi vengono situati. I caffè borghesi in cui Orfeo è costretto a portare l'odore dell'Inferno ricordano quegli stessi luoghi che Raimondi frequentava e dove era nata e maturata la sua passione letteraria. Se nel caso di Orfeo il registro rimane comunque su un tono finemente ironico, l'affondo burlesco viene riservato alla figura di Nerone, che domina sulla scena con la sua corpulenta e accigliata figura:

> Gli dava il braccio il principe Nerone, senza dubbio il più elegante fra tutti, ma non direi il più bello. Sul viso rosso e tiepido per una copiosa e soddisfatta digestione, come brillerebbe il disco esatto di un monocolo! Ma il cibo e la carne in continua crescita gli ispirano i modi gagliardi e le uscite impazienti che lo hanno reso celebre. Fiero

[309] Cfr. B. Gizzi, *Lindoro, Zerlina e gli altri. I nomi degli innamorati nei libretti d'opera*, in «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XVI, 2014, pp. 29-41.
[310] *Ibidem*.

> principe, arde di una truce e annoiata brama di finirla col mondo e la natura, con gli uomini e ogni realtà umana. Se potesse! Non al fuoco onesto e breve ricorrerebbe stavolta, ma ai mezzi e agli ingredienti più iniqui e vasti. Non cesserebbe esclamando: *Qualis artifex pereo*, perché il suo canto funebre ritroverebbe ora facilmente l'aspra e furibonda metrica del Giudizio Finale! E questo sarebbe uno spettacolo passabile: la sua coscienza inevitabilmente epicurea ne sarebbe lusingata, e gioirebbe. Il suo passo, per il corpaccio greve, somiglia a quello impedito e cieco di un giovenco colla balza; ma i suoi calzari sono della più rinomata fabbrica parigina.[311]

Il principe Nerone appare addirittura inferocito a causa del suo fallimento poetico e a fatica trattiene il desiderio di sfogare la propria rabbia contro l'intera umanità. Eppure, questa furiosa brama si manifesta sulla superficie di un'apparenza ridicola e goffa, che fa di Nerone un essere incapace di rinunciare ai piaceri per consumarsi tutto e in maniera irreversibile nel suo desiderio di distruzione. Anche in questa descrizione appaiono alcuni elementi che portano ancora una volta la scena verso il presente: il monocolo, l'occhiale che farebbe risaltare il viso pieno a rotondo dell'imperatore, e le calzature di fabbrica parigina che adornano i suoi piedi, prodotti di certo molto in voga negli anni '20 del Novecento quando Parigi era indiscussa capitale del gusto. Questi tre personaggi accompagnano Pulcinella come emblemi dei pericoli in cui Arlecchino incorrerà se continuerà la sua vita sfaccendata. Comincia quindi il dialogo tra Pulcinella e l'amico, dove i richiami al tempo e alla società presenti, sebbene sfumati in un indistinto dovere di impegnarsi in qualcosa di concreto, si fanno sempre più insistenti:

> – Vecchio amico, il piacere di ritrovarti è diminuito dalla vista del tuo stato non troppo florido. Soprattutto, voglio dire, dal pensiero che tu non hai progredito affatto nella conquista di quella indipendenza morale a cui tutti tendiamo. […] Tu manchi di amor proprio, e trascuri precisamente quel decoro che ci deve distinguere. […] Ora noi ti domandiamo di riconoscerti un dovere, e di renderti in tal modo degno del posto che occupi fra di noi. La vita, dico, l'hai usata per quanto aveva di più utile e lieve, senza pensiero per gli interessi da pagare.

[311] *Ibidem*.

> L'hai sviata e forzata, senza riguardo. Ma non conta: tu, come tutti, devi accettare un destino e giorno per giorno, ora per ora, esaudirlo nell'adempimento di un'opera mortale e terrestre.[312]

Come si vede, il discorso di Pulcinella è tutto basato sulla ragionevolezza dell'etica borghese, sull'idea del lavoro come fattore identitario per essere ammessi nel consorzio civile. Mi sembra che nelle parole di Pulcinella riecheggi anche qualche ricordo del *Dialogo di Tristano e di un amico* quando Raimondi pone Arlecchino di fronte a un interlocutore che parla a nome del secolo e in quanto individuo appartenente a una comunità da cui l'artista che si dedica ad attività senza profitto è escluso. Anche se i temi dei due testi non sono esattamente gli stessi, credo si senta soprattutto l'influenza dell'operetta leopardiana nella dinamica dialogica che Raimondi instaura tra i due e nell'idea di opposizione tra l'individuo utile e quello dannoso per la società contemporanea. Come i personaggi che incontra al seguito di Pulcinella, Arlecchino è archetipo del poeta fallito e perdigiorno. Con le sue pose estatiche e i malinconici sospiri, il personaggio creato da Raimondi incarna un vero e proprio modello di artista saturnino, ovviamente abbassato di tono, in cui l'autore mescola anche una componente amletica molto importante rintracciabile tra gli appunti che si alternano alla stesura della farsa. Infatti, Arlecchino risponderà alle esortazioni di Pulcinella sul dovere di cercarsi una vera occupazione scegliendo di intraprendere la carriera di becchino. È così che l'azione si sposta all'interno del cimitero dove il protagonista trascorre le sue faticose ma sempre poetiche giornate, interrogando i marmi e le statue dei defunti e intrattenendo con loro, alla maniera di Amleto con il teschio di Yorick, riflessioni sull'inutilità di lasciare la propria effige nel mondo visto il destino di oblio che ci attente tutti. Nel breve riassunto che precede questa parte del racconto, Raimondi, oltre che fare un riferimento diretto ad Amleto, usa non a caso la parola "scena", sottolineando quindi ancora più esplicitamente i legami della sua storia con il teatro: «Scena del cimitero. Arlecchino beccamorto, personaggio amletico».[313] Si tratta sempre di una versione abbassata del riferimento alto, ma, poiché Arlecchino è davvero un uomo che lavora duramente scavando fosse in un cimitero e non solo figuratamente l'attore che recita questa parte, non si innesca un

[312] Ivi, c. 53r.
[313] Ivi, c. 54r.

meccanismo comico. Al contrario, sembra emergere tra le pieghe dell'ironia (e dell'autoironia) l'amara realtà del lavoro vero:

> Il nuovo mestiere, per quanto fosse da permettere al suo umore fantasioso e sofistico la possibilità di una parte debitamente amletica, dopo i primi giorni, gli presentava solo la monotonia dei doveri quotidiani. La regola, l'orario, e l'umiliazione della coscienza soddisfatta non meno che quella delle ossa rotte ad ogni fine di giornata![314]

Il racconto continua tra aperture realistiche sulle fatiche quotidiane e il riemergere della vera natura di Arlecchino che, anche in un luogo che dovrebbe ispirare reverenza e silenzio come il cimitero, si atteggia a tragico interprete:

> Camminando e sostando spesso tra gli archi armoniosi e le levigate e fredde assolutezze dei marmi, la sua figura ha per un attimo l'indugio compiaciuto dell'attore apparso tra le quinte famigliari di un teatro. Non è da escludere che egli abbia dei dialoghi, e avvengano delle battute di effetto tra lui e questi personaggi in mezzo busto, che hanno avuto l'ottimismo di concederci la loro effigie umana![315]

È interessante notare il riferimento, quasi metadiegetico, alla possibilità che Arlecchino intrattenga dei dialoghi con i morti in un testo che mette in evidenza proprio i passaggi dialogati. Infatti, gli scambi di battute tra i personaggi sono ben incastonati tra le parti descrittive di cui parlavo sopra e le sequenze in cui una voce narrante esterna segue il protagonista muoversi sulla scena. Non manca poi lo spazio anche per le battute che prendono la forma di un monologo, per esempio quando Arlecchino racconta a Pulcinella della propria vocazione artistica o riflette sulla strada imboccata a questo punto della sua vita. In queste battute il personaggio sembra parlare di sé in quanto tale e dell'identità che rappresenta in quello specifico contesto narrativo. Quasi fosse rimasto solo sulla scena e si rivolgesse al pubblico, Arlecchino emana la propria stessa condanna:

[314] *Ibidem*.
[315] Ivi, c. 55r.

> Dotato di un temperamento se non malinconico almeno contemplativo, ho fatto così i primi passi sull'aperta strada del mondo. Lo scontento, la noia e l'ozio misti a una naturale base di malizia, espressi in lunghe conversazioni, mi fecero sospettare una bizzarra capacità d'artista. Le umiliazioni indistinte, si manifestarono, diedero fiato alle ingorde voglie che covano dentro. Fu la gloria di Arlecchino, poeta da strapazzo, pagliaccio per disperazione! Finché trovai voi, cari amici, che mi induceste a questo passo e mi consigliaste un mestiere meno filosofico ma più utile, onde accettai senza stento questo di beccamorto.[316]

Il centro del discorso è proprio quel «mestiere meno filosofico ma più utile» per cui Pulcinella, incontrandolo sul luogo di lavoro, si complimenta con lui. Da queste parole però l'amico intuisce che la conversione a funzionante individuo sociale non è avvenuta nel modo in cui si poteva sperare: Arlecchino non è davvero pentito del suo passato e accetta la sua attuale occupazione di malavoglia. Verrebbe da pensare alla battuta dell'amico nel *Tristano* quando questi dice «Voi parlate, a quanto pare, un poco ironico» ed è infatti proprio l'ironia che vediamo in azione nelle parole di Arlecchino quando si rivolge con un «voi, cari amici» a Pulcinella. Forse memore dell'operetta, Raimondi attribuisce all'interlocutore del protagonista una certa inquietudine rispetto all'ambiguità e alla pericolosità sovversiva del personaggio che ha di fronte:

> Pulcinella – Il tuo umore non domato mi inquieta. Speravo che la santità del luogo e la vicinanza severa del dolore ti avessero meglio addomesticato.
> Arlecchino – […] Ma adesso poi ti confesso: il mio buon genio mi suggerisce che questo allegro mestiere di becchino, che adempio ora per ora con la mia consueta disinvoltura di dilettante, in fondo vale quello di commediante e quell'altro, diffamatissimo, di letterato.[317]

Le parole, strumenti malleabili nelle mani del poeta e dell'attore (per quanto dilettante possa essere, Arlecchino ha comunque un certo gusto che forse può impressionare Pulcinella), sono il mezzo dell'ambiguità e dell'ironia, con cui si possono dire delle cose

[316] *Ibidem*.
[317] Ivi, c. 56r.

e intenderne delle altre. Così, non crediamo certo fino in fondo che Arlecchino sia sincero quando attribuisce l'infamia al mestiere del letterato e siamo piuttosto portati a pensare che voglia solo interrompere il discorso per approfittare della bevuta offertagli dall'amico con cui si conclude il racconto.

Il secondo testo che completa il progetto ideale delle *Opere e svaghi di Arlecchino* si presenta, a differenza di questo appena analizzato, più complesso da punto di vista redazionale. Sebbene appaia concluso, molte battute sono trascritte in più versioni e non è facile comprendere a quale di queste Raimondi volesse infine dare la preferenza. Il *Dialogo di Arlecchino e del figliol prodigo* è trascritto sullo stesso quaderno dove sono contenuti gli altri testi, ma la data riportata alla fine consente di considerarlo tra gli ultimi ad essere stati composti. Infatti, seguendo le date presenti sul manoscritto e non tanto l'ordine in cui si presentano i testi sfogliando le pagine del quaderno, la cronologia di composizione sarebbe la seguente: *La commedia delle donne* (27 febbraio), *Arlecchino beccamorto* (20 maggio), *Dell'amicizia* (che sul quaderno viene variamente intitolato e datato 9 agosto) e infine il *Dialogo di Arlecchino con il figliol prodigo* (14 novembre). Ovviamente non sappiamo se questo fu l'ordine di composizione vero e proprio, ma di certo il *Dialogo* è vicino tematicamente ad *Arlecchino beccamorto*, l'altro testo apparentemente inedito. Il tema centrale, infatti, è ancora una volta quello dell'utile e dell'inutile, l'opposizione tra la mentalità borghese del profitto e quella disinteressata dell'artista. Arlecchino ritrova a Bologna dopo molto tempo un amico, il Figliol prodigo, che pensava in viaggio verso terre favolose e invece incontra pasciuto e contento della sua vita sedentaria di commerciante. Divenuto ormai «animale domestico», il Figliol prodigo propugna un ideale di tranquilla vita borghese che Arlecchino osteggia dichiarando tutto il suo ironico disprezzo. Al contrario dell'amico, lui viaggia di continuo, vagabondando di paese in paese e accettando la vita per quella che è, senza indirizzarla a un fine o cercare di contenere gli argini della fortuna. Questa casualità dell'esistenza che si rivela essere anche la fonte principale della propria libertà individuale si scontra con il calcolo economico del Figliol prodigo, ormai inserito pienamente nella società come saggiamente lo furono i suoi avi. I vagabondaggi di Arlecchino vengono subito interpretati dall'amico come sintomi della sua noia, un tema importante per Raimondi, ricavato in questo caso direttamente dal Leopardi dell'*Elogio degli uccelli*:

> Figliol prodigo – Così dunque, di città in città, di affetto in affetto, tu cerchi d'ingannare il tempo e di alleggerire, in qualche modo, il carico della noia che esso ti reca.
> Arlecchino – Il tempo, non saremo né io né tu a ingannarlo. Egli ci porta dove vuole. In quanto alla noia, se ripenso a Leopardi che dice che gli uccelli esenti e immuni da questo male per il continuo murar di luogo che fanno, mi convinco della nostra diversità, che oscuramente portati e condotti dal sentimento della noia andiamo, volta per volta, cambiando di paese, senz'altro fine che quello di consumare gli anni migliori. […] Il nostro cuore cede a una sorta di indifferenza disumana e sinistra. […] Ad ogni nuovo clima mi sento assuefatto.[318]

Se qui Leopardi viene citato esplicitamente, ci sono altri luoghi del testo in cui l'ispirazione leopardiana viene trattata in un modo molto simile a quanto ho mostrato nell'*Arlecchino beccamorto*. Il riferimento è anche in questo caso al progresso e all'ottimismo di cui Tristano si prende gioco nell'operetta:

> Figliol prodigo – Sei un comico che inclina al patetico. Io che ho le doti naturali dell'uomo pratico, non conosco quale sia la noia, e le ambizioni le nutro col sentimento dei doveri da compiere.
> Arlecchino – Te l'ho detto. Sei un ebreo errante che non ha perso il suo tempo. Hai messo bottega in società col vecchio e buon Diavolo: tu i capitali, lui l'esperienza. A conti fatti, chi ci guadagna sarai tu! So benissimo. Vi vedo nelle rumorose fiere paesane, con tuba, trombe e tiro a quattro a vendere specifici. Vi vedo in città, nobili rinnovatori dell'industria, cittadini invidiati.
> Figliol prodigo – Lasciami dire perché io il mondo lo tratto, l'età la domino, e mi riesce per tal mezzo di campare meglio che te. Vivo, ottimista convinto, e giuro nel progresso![319]

Il calco leopardiano è più che evidente, ma ritengo interessante il passo anche per un altro motivo. Nella battuta del Figliol prodigo in cui Arlecchino viene definito «un comico che inclina al patetico» Raimondi aveva scritto inizialmente «un comico letterato», a

[318] Ivi, c. 62r.
[319] *Ibidem*.

sottolineare l'identità che già aveva costruito per Arlecchino nel dialogo con Pulcinella al cimitero. Il tema di cui si sta parlando è proprio quello dell'attività letteraria, colta sia nella sua crisi profonda causata dalle circostanze politiche e sociali contemporanee che nell'impossibilità personale di praticarla per via dei doveri individuali sentiti dall'autore. Non va dimenticato che in questo periodo Raimondi ha da poco sposato la moglie Vittorina (Elide Micheli), proprio nel '23 è nata la sua prima figlia e di lì a due anni, nel '25, dovrà definitivamente prendere in mano la bottega di famiglia dopo la morte del padre.

Dal punto di vista tecnico, invece, si può notare che soprattutto in questo dialogo Raimondi si concentri molto sulla ricerca linguistica degli scambi di battute più semplici. Per esempio, riscrive varie volte l'*incipit* in cui Arlecchino e il Figliol prodigo si salutano, optando per varie possibilità. Sembrerebbe che l'autore sia particolarmente interessato a rendere il più possibile naturale queste parti del dialogo e, anche se spesso le battute di Arlecchino si dilatano teatralmente per caratterizzarne l'animo tragicomico, il lavoro per raggiungere una certa fluidità degli scambi brevi rimane significativo.

3. 3. 2. Le origini di Arlecchino

La ricorrenza del personaggio di Arlecchino nei racconti e dialoghi che Raimondi compone durante il 1923 è sicuramente da ricondurre a una più generale moltiplicazione delle immagini del saltimbanco, sia in ambito pittorico che poetico, prodottasi nei primi decenni del Novecento, ma che affonda le sue radici fin nel Romanticismo. Tra gli studi che hanno analizzato il formarsi di questo vero e proprio «luogo comune»,[320] quello di Jean Starobinski sul *Ritratto dell'artista da saltimbanco* offre diversi spunti per comprendere meglio i temi che Raimondi rielabora nel suo progetto intorno ad Arlecchino. In primo luogo, c'è in entrambi i testi espunti dalla versione dei *Piccoli scenari* uscita nelle *Domeniche* una forte identificazione tra lo scrittore e il personaggio. Come afferma Starobinski, l'immagine simbolica dell'artista come saltimbanco viene spesso utilizzata come «modo deviato e parodistico di porre il problema dell'arte»,[321] ma contiene in sé valori diversi e numerose varianti. Di testo in testo, l'Arlecchino di Raimondi interpreta infatti vari ruoli: *clown* burlone in *Dell'amicizia*, artista in crisi nel *Beccamorto*, critico dell'utilitarismo borghese nel *Figliol prodigo*. Assumendo quasi tutte

[320] J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Milano, Abscondita, 2018, p. 13.
[321] Ivi, p. 14.

le caratteristiche del saltimbanco individuate da Starobinski, questo Arlecchino giunge anche a possedere la reminiscenza infera del suo antenato medievale Hellequin quando si risolve a praticare l'attività di ironico becchino. Il rapporto con l'aldilà, del tutto sconsacrato nel dialogo di Raimondi, riporta il personaggio anche al modello shakespeariano del *fool*, rivelatore di verità profonde sia sul piano sociale che esistenziale:

> In un mondo utilitaristico, attraversato dal reticolo fitto delle relazioni significanti, in un universo pratico nel quale ogni cosa viene investita d'una funzione e di un valore d'uso o di scambio, l'entrata del clown fa saltare alcune maglie della rete, e nella pienezza soffocante dei significati ammessi apre una breccia per la quale potrà spirare un vento d'inquietudine e di vita.[322]

Il suggerimento forse più interessante che si può ricavare dal saggio di Starobinski è però il suo riferimento a Baudelaire e a Picasso. Tenendo conto della sua analisi sull'evoluzione che la figura del saltimbanco ha attraversato nell'opera dell'uno e dell'altro si può cercare di capire se Raimondi abbia avuto o meno un rapporto diretto con queste rappresentazioni. Una delle immagini di *clown* tragico più nota proposta da Baudelaire è senza dubbio quella presente nella poesia *Albatros*, dove il poeta giunge a concentrare all'interno di una «drammaturgia intima»[323] i caratteri del saltimabanco variamente comparsi nella letteratura romantica: la cattura del grande animale e la derisione da parte dei marinai per il suo barcollare sgraziato sul ponte della nave sono l'immagine del poeta stesso, un « infirme qui volait ».

Dopo Baudelaire e la sua formalizzazione del tema del poeta come istrione decaduto, Picasso recupera questa tradizione dedicandosi alla raffigurazione di artisti circensi, acrobati e saltimbanchi già a partire dal 1905, anno a cui risalgono molti dei dipinti riguardanti queste figure (*Acrobata con palla*, *La morte di Arlecchino*, *Famiglia di acrobati con scimmia*, *Famiglia di saltimbanchi*). Per Starobinski Picasso costituisce un mediatore tra il saltimbanco di Baudelaire e gli scrittori contemporanei, che presto si interessano ai protagonisti dei suoi quadri e ne ripropongono i temi. Il primo a trarre ispirazione da questi dipinti è Apollinaire, autore nello stesso 1905 di un articolo sui *Saltimbanchi* di Picasso, ma anche di una poesia presente in *Alcools* dal titolo *Crepuscule*

[322] Ivi, pp. 119-120.
[323] Ivi, p. 75.

in cui appare un Arlecchino "trismegisto". Proprio su Picasso Raimondi ebbe modo di ragionare nel '24, attraverso un volumetto[324] di riproduzioni in cui compare il quadro commentato da Apollinaire (v. Fig. 6). Il libro appare fittamente annotato, anche perché contiene un saggio introduttivo di Pierre Reverdy. Raimondi gli dedicò una recensione su «Il Convegno» (a. V, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1924).

Oltre a Baudelaire e Apollinaire, quindi, Raimondi conosceva bene anche la produzione di Picasso, ma poiché ci troviamo all'altezza del '23-'24, un altro riferimento può essere preso in considerazione e cioè la pittura di Honoré Daumier. Il pittore viene infatti nominato dallo stesso Raimondi all'interno dei *Frammenti di uno studio su Baudelaire*, articolo pubblicato su «Il Convegno» nel 1925 quando, commentando i *Petits Poèmes en prose*, scrive che in questo libro «le narrazioni sono rette da un disegno chiaro, vivace e deciso come quello di certi acquerelli di Daumier, nelle scenette di paesaggio, nei saltimbanchi e altri tali».[325] Raimondi conosceva il lavoro di Daumier già da qualche anno. È del 1923, per esempio, un volume di riproduzioni presente nel Fondo in cui compaiono vari dipinti di saltimbanchi.[326] E sempre Daumier appare su una pagina di un'edizione delle *Fleurs du mal* datata in occhiello 1916, ma su cui di certo Raimondi era tornato nel '24 per comporre la sua *Notizia su Baudelaire*. L'annotazione, posta sul margine superiore del testo di *Bohémiens en voyage*, recita: «Gli zingari, i saltimbanchi di Daumier, che hanno nell'arte francese lasciato così lunga memoria».[327]

3. 3. 3. Un «ideale di stile»

All'interno del quaderno contenente i testi sulle avventure di Arlecchino si trovano anche due pagine molto importanti in cui Raimondi ragiona sull'ideale di stile che vorrebbe raggiungere o a cui perlomeno vorrebbe avvicinarsi. Si tratta di un testo intitolato *Testamento* e che compare nei due indici di cui ho parlato sopra, una volta come conclusione, l'altra in funzione di prefazione. Sebbene sia stato pubblicato su «Il Baretti» nel febbraio del 1925 con il titolo *Pagina bianca*,[328] il testo risulta decisamente più

[324] P. Picasso, *Pablo Picasso*. *Vingt-six reproductions de peintures et dessins*, précédées d'une étude critique par Pierre Reverdy, Paris, NRF, 1924. Il volume presenta in occhiello la firma di Raimondi e la data 1924.

[325] G. Raimondi, *Frammenti di uno studio su Baudelaire*, in «Il Convegno», a. VI, nn. 6-7, giugno-luglio 1925, p. 335.

[326] Si tratta di *La peinture de Daumier*, par André Fontainas, Paris, Crès, 1923.

[327] Il volume a cui mi riferisco è C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Calmann-Lévy, 1915, p. 104.

[328] Si trova tra i *Foglietti letterari* pubblicati in «Il Baretti», a. II, n. 3, 16 febbraio 1925, p. 14.

interessante nella sua versione manoscritta, dato che quella pubblicata in rivista presenta varie modifiche e diversi tagli proprio nelle parti più significative dal punto di vista teorico. Datato sul quaderno 8 ottobre 1923, fu quindi scritto probabilmente dopo la maggior parte dei dialoghi e dei racconti, prima però della composizione del *Figliol prodigo* che, come già si è visto, stando alla data presente sul manoscritto sarebbe da collocare nel mese di novembre. L'idea di inserire una riflessione stilistica all'interno del libro e per di più all'inizio o alla fine, dunque in posizione rilevata, mi sembra davvero particolare, ma riflette anche l'altra idea singolare che emerge dagli appunti e poi dai *Piccoli scenari* pubblicati nelle *Domeniche*. Mi riferisco al progetto composito che Raimondi aveva in mente, quello di un libro pensato per contenere prose autobiografiche, poesie, racconti e dialoghi. L'aggiunta di una prefazione o di un finale metaletterario accresce l'eterogeneità della raccolta, suggerendo già da ora la tendenza alla commistione di narrativa e saggistica che Raimondi farà sua negli anni seguenti.

Oltre che come ulteriore indizio sulla natura dell'ipotetico libro, *Testamento* è importante anche e soprattutto per i suoi contenuti. In base a quello che ho potuto constatare finora, è proprio qui che si trovano espressi per la prima volta e in maniera esplicita i caratteri stilistici su cui Raimondi eserciterà la sua ricerca espressiva e di cui andrà alla ricerca in Leopardi, Pascal e Galileo. Riprendendo un *topos* ricavato dal manifesto cardarelliano de «La Ronda», è cioè quello della giovinezza come momento di confusi tentativi, privo di una chiara direzione intellettuale, e di contro la maturità come presa di coscienza umana e letteraria, Raimondi ne propone una sua versione originale. Nel suo caso, infatti, il decadere della giovinezza è un momento sofferto della vita e la maturità arriva quasi inaspettata, calmando i furori e chiarendo le prospettive dell'esistenza non senza provocare una certa dose di nostalgia:

> L'arte è lunga, e la vita breve. Tante cose insegnan gli anni, e tra l'altre, questa. Che lo stile di uno scrittore può e deve, senza perdere nulla della propria dignità, mettere a poco a poco i toni più discreti alle proprie inflessioni, e usar modi più affabili, se non altro in considerazione della pazienza del lettore. Perché certo importa non riempirgli le tasche di soverchia noia. S'impara allora, quando di tante idee e passioni umane si comincia a vedere la relativa verità, che anche dello scrivere e della invenzione poetica si può fare non dico una professione ma un diletto più prudente e meno disperato. Il mondo intero appare sotto un aspetto

> più calmo e più chiaro; s'aprono prospettive ignote, tutto quello che brilla non è oro; […] E se qualcosa dispiace, è il pensiero che questi risvegli coincidono di solito col decadere della giovinezza, e sono in certo modo il segno della prima maturità, sempre avara di affetti e circospetta nelle fiducie. […] Ora è perciò che guardiamo, liberi da inutili tremori e superbe sostenutezze, i tratti dell'amica natura, consci d'aver mancato fin qui di quella confidenza e sincerità che sole possono stabilire i termini di ogni onesta e seria relazione.[329]

Il raggiungimento della maturità viene quindi descritto da Raimondi come il momento in cui l'uomo e lo scrittore devono fare i conti con la realtà delle cose. Un'esigenza di «sincerità» che comporta la presa di coscienza dei propri limiti e il cadere di ogni illusione, sia letteraria che umana. Di certo Raimondi non rinnega il suo apprendistato letterario a cavallo tra le Avanguardie francesi e il classicismo del "ritorno all'ordine", ma qui sembra voler chiudere un capitolo per lavorare su un programma letterario tutto personale, fondato sulla propria singolare esperienza del linguaggio. Più avanti, infatti, il discorso si concentra tutto sulla lingua, strumento che Raimondi afferma in più sedi di aver imparato a dominare con fatica e che mi sembra costituire un nucleo scottante dell'ambivalenza popolare e borghese della sua personalità.

Se il linguaggio è il mezzo attraverso cui l'uomo può riscattarsi socialmente, il premio di questo riscatto forse non è all'altezza delle aspettative. Arlecchino è l'emblema di questo scarto: l'uomo divenuto artista non può essere più parte della classe popolare in cui è nato e cresciuto, ma scopre anche che la società in cui vorrebbe essere ammesso rifiuta chi come lui usa il linguaggio senza avere come scopo il profitto, chi si oppone all'incessante riproduzione del medesimo rassicurante corso della vita borghese attraverso un'esistenza alternativa. La lingua, allora, sognata e conquistata, viene mortificata dalle necessità e quasi risplende più pura di fronte a questi ostacoli che la rendono un rifugio in cui esercitare la propria libertà: «Lingua nostra, disamorata e cauta, la più vagheggiata, fragile e faticosa delle nostre creazioni terrestri, costretta a vivere remota e dimessa nella pace breve di queste scritture che come si suol dire, han visto il nuvolo e il sereno».[330] Forse per questa contraddizione intrinseca, Raimondi ricerca in quella stessa lingua che rappresenta l'emblema dell'emancipazione un valore originario,

[329] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, c. 77r.
[330] *Ibidem*.

uno spazio dove far vivere ciò che si è perso attraverso questo stesso processo di emancipazione. Questa ricerca sembra avvenire in maniera del tutto naturale, anche se al contatto con la realtà la lingua si sente continuamente sfidata al gioco difficile della rappresentazione, che per Raimondi deve necessariamente essere precisa e definitiva, restare intatta e senza tempo a dare l'esatto corrispettivo scritto della cosa: «Provvisti di una lingua abbastanza colta e anziana da essere intesa da nostro padre, avvertiamo tuttavia come ella sorga sempre nuova all'incontro della realtà, con voci essenziali e native, recata dal fiato delle immagini più lente, delicate e lontane».[331] Il rigenerarsi della lingua ad ogni avvicinamento con il reale consente un rinnovamento continuo pur restando fedeli alla semplicità dell'espressione. Il pensiero ritorna a questo punto alle parole che Raimondi dedicherà a Pascal, quella luce meridiana in cui le cose rappresentate con la scrittura stanno chiare e visibili, lente e definitive davanti al lettore. Continuando a ragionare sulla propria lingua letteraria, Raimondi osserva che con il tempo essa è diventata di certo più matura e adulta grazie all'esercizio della narrativa. Il passaggio fondamentale verso questo nuovo linguaggio che deve fornire le basi per più consapevoli aspirazioni è infatti quello dalla lirica alla prosa. È interessante notare il modo in cui Raimondi esprime questa mutazione: quando le linee di un paesaggio prima descritto da un punto di vista puramente legato alle sensazioni delle luci, delle forme e dei suoni di un idillio naturalistico presero ad animarsi e a muoversi come un essere umano sotto l'impulso della scrittura, egli sentì di poter raccontare delle vere e proprie storie, non più soltanto delle impressioni legate al soggetto che le riceve e traduce. Dopo questo «fatale trapasso», Raimondi scrive che l'attività letteraria divenne sempre più un esercizio di affinamento, anche grazie alla predisposizione verso il «paziente calcolo suggerito da un'educazione borghese, maliziosa e casalinga».[332] Anche in questo lavoro sulla lingua, come si vede, emerge quella componente borghese che viene sempre presentata come fattore ambivalente. Sembrerebbe che l'industriosità borghese consenta di perseverare nel lavoro, ma non possa fornire anche quella spontaneità espressiva di cui lo scrittore sente il bisogno, spontaneità ovviamente da intendere nel valore complesso e specifico che Raimondi attribuisce a questo concetto. Si tratta della capacità già citata più volte di scegliere le parole esatte e insostituibili, di formare intorno ad esse una dimensione di piana intelligibilità. La lingua diventa così l'unica risposta possibile ad un bisogno di chiarezza

[331] *Ibidem*.
[332] *Ibidem*.

e di luce di fronte al buio e alla confusione: «È già molto, in queste ore abbandonate, colmare alla meglio i vuoti sinistri che intorno a noi fanno il silenzio e lo spazio, e poter intonare una voce che, placate infinitamente le torbide proposte dell'immaginazione urgente, risuoni d'un accento umano, tutto riflessivo, quieto, universale».[333]

Vengono qui anticipati gli aggettivi fondamentali che si ritroveranno nelle pagine dedicate a Pascal e a Galileo. L'ideale di stile che Raimondi sta lentamente delineando in questi anni sembra sempre più chiaro: utilizzare un linguaggio «umano», «riflessivo» e «universale». Il fatto curioso però è che questo linguaggio non venga tratto soltanto dallo studio attento dei grandi autori individuati tra i migliori rappresentanti di uno stile siffatto, ma da fonti più semplici e immediate. La particolarità dell'idea di Raimondi è forse proprio questa intenzione di ritrovare nella lingua alta della filosofia e della scienza i modi del linguaggio comune e viceversa. La scelta del dialetto è esclusa. Essendo quest'ultimo poco presente nell'opera di Raimondi proprio per quel faticoso percorso di acquisizione della lingua italiana cui si accennava, non ci sono mai incursioni in questa lingua famigliare se non in forma di citazione puntuale o discorso diretto. Ciò che viene raccolto della lingua popolare è piuttosto il linguaggio dei proverbi. Non quindi i proverbi in sé, ma più specificamente un modo di parlare proverbiale, dove le parole assumono una stabilità quasi eterna e immutabile esprimendo per generazioni e generazioni la stessa idea. Così, arriviamo al punto focale di *Testamento*, un testo apparentemente isolato, dove però troviamo espresso in nuce tutto il progetto che guiderà Raimondi dal '23 in poi:

> Messi per questa strada, è facile indovinare quale potrebbe essere, pari a un sogno glorioso e ineffabile, l'ideale suprema immagine del nostro stile. Potersi esprimere se non colla sperimentata e precisa saggezza dei proverbi, almeno colla bonaria mansuetudine ironica delle frasi fatte, nude e crude. Ritrovar quasi per miracolo e come un figlio palesa i tratti paterni i tradizionali aggettivi che hanno il profumo indimenticabile della realtà, le parole usuali, umili e intatte cui il tempo ha dato scorza di eternità.[334]

Questo passo è fondamentale per varie ragioni. Oltre al riferimento ai proverbi e quello alle frasi fatte, compaiono altri due elementi centrali: l'ironia e il realismo. Il quadro così

[333] Ivi, c. 78r.
[334] *Ibidem*.

delineato comprende sistematicamente Leopardi per la scrittura in presa diretta, mimetica e animata degli *Appunti e Ricordi*; Pascal per il suo realismo immaginoso e per la forma eterna ed emblematica che assumono le parole nelle sue *Pensées*; infine Galileo per la qualità umana e viva del suo *Dialogo sopra i due massimi sistemi* come anche per il carattere quasi mitico e fiabesco della sua prosa scientifica.

Arrivato a questo punto, dopo la lettura di Molière, dopo la sperimentazione dialogica dei *Piccoli scenari per la commedia* e la riflessione stilistica e poetica di *Testamento*, Raimondi inizia a interrogarsi sui modi con cui poter raggiungere questo «sogno glorioso e ineffabile» del suo stile ideale. È in questo momento che si inserisce l'inattesa scoperta della prosa galileiana.

3. 4. Alla ricerca di un tono

Avendo individuato questo movimento, da Molière alla sperimentazione pratica del dialogo, del registro comico e di quello ironico nei *Piccoli scenari*, resta da chiarire meglio il lascito di questo periodo di letture e di scrittura tra il 1923 e il 1924. Anche se per quanto riguarda l'influenza del teatro di Molière si può ragionare soltanto a partire dalla piccola edizione del *Dom Juan* datata 1923 già descritta sopra, il significato che Raimondi attribuì allo stile del commediografo francese è chiaro già a grandi linee leggendo soltanto la prosa su Sganarello e riflettendo sul modo in cui viene descritto questo personaggio. Uomo affabile ed esperto della vita, il servo di Don Giovanni si esprime in modo semplice eppure immaginoso, realistico e figurato. Dall'analisi che Raimondi svolge intorno alle sue battute sembra stia cercando di individuare uno specifico tono stilistico, quel tono da assegnare, diminuito di un poco e mescolato ad altri elementi di carattere più alto rispetto a quello della commedia, alla sua *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*. Questa ricerca di tono, però, non resta confinata tra le pagine di Molière: è Pascal che emerge in controluce come modello immaginativo anche per la lingua della *Conversazione*. Quando, infatti, Raimondi descrive l'indole di Sganarello esaltandone il linguaggio poiché attinge «all'immemorabile saggezza del popolo», ai proverbi e a una «immaginosa ignoranza» e per questo riesce a «definire il mare e la terra, il mondo e l'uomo», non fa altro che ritrovare quel «particolare modo immaginoso di essere realistico» attribuito alle parole di Pascal nella prosa che precede quella su Sganarello, ovvero *In margine ai pensieri di Pascal*, e nelle pagine di quaderno di

Testamento. Il percorso si delinea in maniera sempre più dettagliata: l'immaginazione realistica viene intercettata da Raimondi prima in Pascal, poi nel linguaggio popolare dei proverbi su cui ragiona durante la composizione dei testi su Arlecchino, infine in Molière e da questi anche in Galileo. Cerchiamo allora di capire in che modo sia sorto l'interesse per il dialogo, o ancora meglio per il tono da "conversazione" della prosa galileiana analizzando le edizioni delle opere di Galileo presenti nel Fondo Raimondi.

Il primo volume da cui emerge l'attenzione verso questo specifico aspetto dello stile di Galileo è un'edizione intitolata *Problemi naturali*, a cura di Raffaello Caverni e pubblicata nel 1874 per Sansoni. Si tratta di una raccolta contenente vari appunti attribuiti a Galileo, ma trascritti spesso dai suoi allievi, che annotano sinteticamente alcuni problemi fisici e matematici che lo scienziato risolse o avrebbe voluto risolvere. Raimondi dimostra una certa curiosità soprattutto per quei problemi riguardanti certi fenomeni che accadono e si possono osservare nella vita quotidiana. Tra quelli annotati con una "x" troviamo il fenomeno del galleggiamento sul pelo dell'acqua che si può sperimentare nuotando («Con quale artifizio alcuni nuotatori si distendano supini sopra l'acqua, e quivi restino, senza punto muoversi, a galla», al cui margine Raimondi scrive, usando un'espressione molto comune, «Fare "il morto"»), ma anche spiegazioni sul movimento delle trottole e sulla funzione dell'asta nella capacità di restare in equilibrio dei funamboli. Al di là di queste piccole crocette disseminate negli elenchi dei problemi naturali, ci sono anche segni di attenzione che consentono un'analisi più complessa. Nell'introduzione, per esempio, quando presentando la sua opera il curatore scrive che «il libro è anche dignitosamente piacevole, e vi parlano in dolce e quasi domestica conversazione uomini, a' quali pensando s'esalta la scienza italiana e la fede»[335] Raimondi si sofferma proprio sull'espressione "domestica conversazione" appuntandovi di fianco «Conversazione di Galileo con Marsili». Anche se l'interesse dichiarato più volte da Raimondi è rivolto al *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, è anche vero che nel volume sui *Problemi naturali* si trovano gli appunti a margine più significativi sulla ricerca intorno al tono da conversazione domestica da riprodurre o con più probabilità già riprodotto nello scambio con Marsili. Anche se questo libro presenta la data 1922, infatti, poiché Raimondi fa spesso riferimento al suo *Galileo* nelle note a margine è da presupporre che vi sia ritornato intorno al '25 durante la composizione della

[335] R. Caverni, Prefazione a: *Problemi naturali di Galileo Galilei e di altri autori della sua scuola*, raccolti ordinati e annotati da R. Caverni, Firenze, Sansoni, 1874, p. XI.

Conversazione con Marsili o poco dopo averla terminata. A dispetto di quanto ci si potrebbe aspettare, piuttosto che tra le pagine degli appunti di Galileo veri e propri, gli indizi più evidenti riguardo alla ricerca sul tono si trovano nel racconto, riportato appunto nel volume dei *Problemi naturali*, di Carlo Roberto Dati, fiorentino accademico del Cimento. Uno dei primi passi sottolineati in rosso è il seguente: «Usava egli domesticamente in quella casa, ov'io fui da bambino allevato, e compiacendosi delle festose accoglienze ch'io gli faceva, gentilmente mi vezzeggiava portandomi bene spesso le chicche».[336] Dati racconta dell'affabilità di Galileo, che essendo stato spesso accolto in casa sua, aveva preso in simpatia il ragazzo. Si dice poi che grazie a questa confidenza, in gioventù egli non smise di frequentarlo, ammirato dalla facilità con cui lo scienziato era in grado di raccontare ai non esperti i più reconditi segreti della natura. Inizia così il resoconto di una conversazione intorno alla Geometria svoltasi a casa di Galileo tra quest'ultimo, Dati e il gentiluomo fiorentino Braccio Manetti:

> Io mi ricorderò sempre di quando gli ascoltai dire una sera nella villa d'Arcetri, ov'egli dimorava, sendomi quivi trasferito a visitarlo insieme con Braccio Manetti, gentiluomo fiorentino, della Geometria e delle Belle Arti intelligentissimo, e perciò soprammodo amato dal Galileo. Trovammo il buon vecchio al fuoco, il quale da un giovane nobile, il cui nome non mi sovviene, si faceva, com'era suo costume, leggere il Furioso.[337]

L'immagine di Galileo vicino al fuoco viene messa in rilievo con una nota che recita «"Trovammo il buon vecchio al fuoco". Vedi il mio Galileo». In effetti, nel dialogo con Marsili si riflette proprio sul freddo della stagione e nella conclusione lo scienziato invita l'amico a scaldarsi vicino al camino: «Alziamoci. Credo, signor Cesare, che un bel fuoco ci conforterà tutti e due».[338]

L'importanza dell'ambiente domestico per la caratterizzazione del testo come "conversazione" risalta ancora di più in contrasto con l'altro testo presente nel libro in cui si mettono a confronto due voci, il *Dialogo di Pascal e di un costruttore di tombe*. In quel caso, infatti, si rimane nell'ambito del dialogo e anche il luogo in cui si svolge la scena è

[336] C. R. Dati, *Ai giovani lettori*, in *Problemi naturali di Galileo Galilei e di altri autori della sua scuola*, cit., p. 1.
[337] Ivi, p. 2.
[338] G. Raimondi, *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*, cit., p. 113.

quello tutt'altro che domestico, anzi malinconico e quasi romantico che potrebbe stare tra il cimitero e la bottega di un marmista. La netta differenza nella scelta del titolo da assegnare ai due testi che per altri aspetti (la riflessione sull'aria, sull'anima come vento, sulla morte) appaiono quasi speculari, ci fa capire ancora di più l'importanza del tono da conversazione ricercato da Raimondi attraverso le sue letture. Conversazione e dialogo sono quindi due cose differenti e rispecchiano ciascuna una specifica visione del mondo. Sono forse le due facce del realismo immaginoso: un fondo cupo, tormentato[339] su cui si stagliano le luminose e nette immagini favolose di Pascal contro lo sguardo sereno e sicuro, pacifico e universale con cui Galileo guarda la natura e ne descrive i meccanismi. La componente favolosa è anche in Galileo, ma si tratta di un'eredità che risale indietro fino al modello dialogico per eccellenza, Platone, che nel *Fedone* fa iniziare il discorso di Socrate sul piacere e sul dolore dopo averlo presentato «postosi a sedere sul letto, grattandosi una gamba che gli doleva per la catena».[340] Raimondi fa dire al suo Galileo che si tratta appunto di un «esordio favoloso il più patetico di tutti i dialoghi»,[341] esordio che intenderei proprio nel senso di un *incipit* da favola, in cui "patetico" starebbe a indicare, in positivo, la carica emotiva e scenica della situazione rappresentata. Arriva poi nel finale la spia lessicale che mi sembra confermare l'ipotesi fatta finora sull'oggetto di queste prime ricerche di Raimondi intorno a Galileo: «Le nostre parole prendono a poco a poco qualcosa del tono di essi».[342] La ricerca sarebbe quindi, anche nelle parole stesse di Raimondi, quella di un "tono" da riprodurre nelle sue operette dialogiche aventi come protagonista lo scienziato. Come si è appena visto, il fatto che questa riflessione tonale interessi soprattutto la *Conversazione* con Marsili e non i dialoghi in cui compare Pascal è qualcosa su cui riflettere con attenzione.

Già nei primi anni del Novecento, la critica aveva individuato nella prosa galileiana una tendenza alla teatralizzazione del discorso scientifico. Studi più recenti hanno riaffermato questa idea prendendo in considerazione l'opera di Galileo a più ampio raggio e ricordando, per esempio, che lo scienziato fu anche un fine conoscitore di teatro oltre che di letteratura. Tra le proposte più recenti, mi sembra interessante soprattutto quella di

[339] In *Montaigne in Pascal* (uscito su «Prosa», a. II, n. 3, ottobre 1946) Raimondi attribuirà a quest'ultimo una «tristezza gotica», carattere opposto alla serena e ottimistica voce che sente invece trasparire dalle opere scientifiche di Galileo.

[340] *Ibidem*.

[341] G. Raimondi, *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*, cit., p. 113.

[342] *Ibidem*.

Marco Leone, che ha riflettuto sulla presenza dell'elemento teatrale e della forma dialogica nel *Saggiatore* e nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi*.[343] Leone individua due diverse tendenze nell'una e nell'altra opera, entrambe accomunate dall'influenza del teatro, ma con risultati differenti sia dal punto di vista formale che concettuale. Se nel *Saggiatore* sarebbe prevalente una «spettacolarizzazione» dell'indagine scientifica proposta innanzitutto come osservazione empirica e fisica del reale, nel *Dialogo* prevarrebbe più specificatamente una «teatralizzazione» di tale indagine, articolata attraverso un discorso diviso tra i tre personaggi che discorrono tra loro. Alla meraviglia e allo stupore che Galileo vorrebbe stimolare nel *Saggiatore* mettendo in primo piano il ruolo della vista e l'atto del guardare, seguirebbe quindi nel *Dialogo* un uso della forma dialogica mutuata dal teatro come strumento espressivo del nuovo metodo scientifico. In più, nel proemio *Al discreto lettore* del *Dialogo* Galileo fa riferimento alla metafora barocca del «teatro del mondo» quando racconta di aver voluto esprimere la propria opinione in seguito alla pubblicazione del «salutifero editto» sulla stabilità del Sole e il movimento della Terra. Indicando nell'immaginario teatrale un importante punto di rifermento retorico per la propria stessa presa di parola nel mondo reale, Galileo riprende dunque doppiamente il tema del teatro, sia nella scelta pratica del dialogo che in quella metaforica del prologo.

Ciò che stupisce è che questi aspetti dell'opera galileiana sono stati approfonditi soprattutto a partire dagli anni '30 del Novecento con gli studi di Umberto Bosco, per esempio, e poi ancora con quelli di Sapegno e Spongano negli anni '40. Raimondi appare quindi molto attento a caratteri dell'opera galileiana fino a quel momento poco studiati, e infatti non sembra che si sia servito di particolari edizioni critiche o studi su questi temi per elaborare la propria riflessione. Tenendo conto di questa discreta indipendenza di giudizio, probabilmente sarà da ascrivere anche allo studio di Galileo l'utilizzo di personaggi-schermo dietro cui nascondere la voce dell'autore che Raimondi usò ampiamente e da cui dichiarerà più tardi, nel *Giuseppe in Italia*, di volersi distaccare. Gli anni '20, infatti, sono proprio quelli in cui le sue maschere più e meno autobiografiche stanno prendendo forma. Tra i primi esempi ci sono per l'appunto i testi del *Galileo,*

[343] Cfr. M. Leone, *Aspetti 'teatrali' della prosa di Galileo*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

ovvero dell'aria che dichiarano apertamente una forte componente autobiografica attraverso la dedica al padre presente all'inizio del libro.

Ma torniamo al racconto di Carlo Roberto Dati nei *Problemi naturali*. L'attenzione per l'organizzazione dei discorsi diretti e più in generale della forma dialogica si rivela anche dalle note presenti in alcuni specifici luoghi del libro. Raimondi, infatti, segue il resoconto di Dati cercando di isolare in maniera più chiara di quanto non sia fatto nel volume le parole dei singoli personaggi coinvolti nella conversazione. Segnando ai margini della pagina il nome di chi parla ogni qualvolta la parola passa dall'uno all'altro («Parla il Manetti», «il Giovane», «il Dati», «Parla Galileo», ecc.), egli cerca di ricostruire più chiaramente le battute di ciascuno con l'intento di far emergere il tessuto dialogico sottostante. Non a caso, di fianco è presente un'ulteriore nota che recita: «Dialogo sulla Geometria» e rende ancora più evidente la forma che Raimondi vuole estrapolare dall'organizzazione non del tutto chiara del testo. Inoltre, il fatto che non sia definita l'identità del giovane che sta leggendo il *Furioso* a Galileo viene segnalato con un «Il Giovane chi è?», quasi che Raimondi sentisse l'esigenza di chiarire ancora meglio l'identità di tutti i personaggi presenti sulla scena. Sebbene non si tratti di una prosa originale di Galileo, ma di un racconto riportato da uno dei suoi allievi, appare quindi evidente da parte di Raimondi l'intenzione di studiare nel dettaglio la forma dialogica. Dal punto di vista contenutistico e tematico, invece, i segni di attenzione riguardano in maniera particolare le parole che il Galileo di Dati dedica alla Geometria. La conversazione si sofferma sull'utilità di questa disciplina perché il giovane lettore che tiene compagnia allo scienziato rivela dei dubbi riguardo alla sua utilità, messa in discussione da Seneca e dagli stoici, dai cinici e da Sesto Empirico. Dati, Manetti e Galileo intervengono per confutare le posizioni di chi ha screditato l'importanza della Geometria considerandola un mero strumento pratico per misurare campi o costruire muri. Raimondi si concentra soprattutto ad isolare nelle battute dei tre personaggi alcuni passi che contengono le definizioni più argute e compiute sull'essenza della Geometria come disciplina. È infatti in questi momenti che il racconto di Dati si avvicina maggiormente a quel modo di scrivere chiaro e preciso, semplice e illuminante, di cui Raimondi sta cercando le tracce in questo periodo. Come si può notare anche sulle sue edizioni delle *Pensées*, per segnare un passo interessante viene usata una linea verticale laterale, a fianco della quale viene sintetizzato in un breve sintagma o una sola parola il contenuto. È una procedura comunissima, nota a qualsiasi lettore, ma ciò che ha di

interessante nella pratica di Raimondi è, per così dire, l'intento classificatorio che sottende. Le piccole notazioni a margine sembrano servire a creare un'ideale raccolta di esempi stilistici, una serie di possibilità espressive per un certo specifico contenuto. Vediamo qualche esempio:

> La terra s'abiterebbe né più e né meno, senz'essere dagli agricoltori misurata e distinta. Questa è la parte più vile della Geometria. L'uso vero e proprio di lei si è, a guisa che alcuni rimedii rendon più acuta la vista, il conferire al nostro intelletto una certa forza meravigliosa per la contemplazione dell'universo. E quest'uso pochi per mia fede mai lo conobbero.[344]

Di fianco a queste parole di Manetti Raimondi segna «La Geometria». Come si vede, il passo che viene isolato racchiude un pensiero concluso in sé stesso, espresso attraverso la negazione di una falsa credenza e il disvelamento di una verità contraria. Anche il contenuto è centrale, poiché quando si dice che il vero uso della Geometria è quello di conferire all'intelletto una «certa forza meravigliosa per la contemplazione dell'universo», si può facilmente indovinare l'importanza che poteva assumere per Raimondi una affermazione del genere. Tra gli aspetti su cui egli si sofferma nei testi dedicati a Galileo, quello della meraviglia e dell'immaginazione è infatti uno dei più densi di significato e si collega a quella stessa "immaginazione geometrica" che spesso viene annoverata dalla critica tra i caratteri peculiari dello stile di Raimondi. Come già ho tentato di suggerire, quando si attribuisce questa sorta di metodo scientifico al suo stile non bisogna però confonderlo con un freddo calcolo, né pensare che i risultati di tale metodo portino l'opera ad assomigliare a una materia inerte. In Raimondi la scrittura nasce sempre da un movimento dell'immaginazione e della fantasia e questo movimento coinvolge anche gli oggetti della scrittura stessa. Tale caratteristica sta appunto maturando tra il '23 e il '24, insieme a quella della mescolanza tra l'analisi e l'invenzione. È anche da suggestioni come quelle che Raimondi trova nei *Problemi naturali*, infatti, che si sviluppa la sua attitudine a intendere il ragionamento come una forma di narrazione e la narrazione stessa come un fatto ibrido, in cui possono convivere più dimensioni, reali e fantastiche. Se Raimondi individua nel metodo galileiano un possibile modello è perché

[344] C. A. Dati, *Ai giovani lettori*, cit., p. 9.

nell'indagine scientifica sta anche la possibilità di stupirsi e vedere cose inimmaginabili. Lo suggerisce un altro passo evidenziato nel volume:

> Tale è la Geometria. A chi la guarda e non è geometra, pare una confusione di figure inutili, ma a chi si pone nel punto ella cognizione geometrica, e la considera per mezzo di quei meravigliosi strumenti, che ci porge in mano la Geometria medesima, riconosce ben tosto il più compiuto tesoro, che all'anima nostra abbia dato in questa vita la Divina Bontà, cioè a dire, la verità candida, pura, infallibile, indarno da noi cercata fuori del territorio alla Geometria stessa sottoposto. Quanto sia il giubbilo, che prova l'anima di veder tanta bellezza, dicalo Plutarco là dove egli descrive il piacere immenso degli antichi geometri, superiore a qualsiasi voluttà di Epicuro.[345]

Gli aggettivi che vengono usati qui per descrivere la verità offerta dalla Geometria potrebbero essere riferiti senz'altro alla lingua cui Raimondi dice di aspirare negli appunti di *Testamento*: «candida, pura, infallibile», essa sembra avere quello stesso «indimenticabile profumo della realtà», quella stessa «scorza d'eternità» che lo scrittore vorrebbe essere in grado di riprodurre con il proprio linguaggio. Viene così nuovamente in mente Pascal, le sue parole immerse in una «luce ferma, meridiana»,[346] dove ogni cosa è assolutamente visibile e concreta, afferrabile e intatta. Pascal fa del resto una breve comparsa anche tra le note apposte al dialogo sulla Geometria con una nota assai prevedibile in cui si rimanda all'idea dell'*esprit de géométrie*. Se teniamo conto della struttura del *Galileo, ovvero dell'aria*, questo piccolo rimando risulta comunque un segno che Raimondi in quel momento aveva sotto mano anche le *Pensées* e che la ricerca intorno a Galileo va intesa specularmente, anche se con le differenze che più volte ho ricordato, a quella su Pascal.

3. 5. I nuovi miti e la realtà

Dopo aver constatato la centralità dei *Problemi naturali* come uno dei primi terreni d'indagine intorno alla forma dialogica della "conversazione", è utile proseguire il discorso su questo tema tenendo conto delle indicazioni fornite dallo stesso Raimondi.

[345] Ivi, p. 12.
[346] G. Raimondi, *Tre nature morte*, cit., p. 386.

Sia da *Estate con Galileo*, sia dal testo che appare in seconda posizione nel libro del ’26 dopo la *Conversazione* e cioè *Paradosso intorno a Galileo*, si ricava la notizia che le prime letture galileiane fatte da Raimondi riguardarono il *Dialogo sopra i due massimi sistemi*. Mi interessa però partire dal *Paradosso* per due motivi: il primo è la precedenza temporale di pubblicazione di questo testo, che uscì nel gennaio del ’26, rispetto alla *Conversazione*; il secondo è che qui, a differenza di quanto accade nell’*Estate*, viene menzionata la lettura di alcune lettere di Galileo ancor prima che del *Dialogo*. Nel Fondo Raimondi esiste un volume di carteggi e documenti, ma non presenta segni di attenzione. Si tratta di un’edizione scolastica datata 1915, curata da Isidoro del Lungo e Antonio Favaro e intitolata *Dai carteggi e dai documenti, pagine di vita di Galileo*. Forse Raimondi lesse qui le lettere a cui si riferisce nel *Paradosso*, ma non potendo ricavare nessuna informazione circa i punti che lo interessarono, bisogna rivolgersi piuttosto ad un altro libro, poco postillato ma interessante. Se infatti per le lettere non possiamo fare ipotesi, per quanto riguarda il volume a cui Raimondi si riferisce quando dice di aver letto il *Dialogo sopra i due massimi sistemi* nell’estate del ’25 si può individuare un esemplare. Potrebbe trattarsi del volume di Galileo Galilei, *Vita e opere per saggi criticamente disposti delle sue lettere e delle sue prose scientifiche*, Milano, Vallardi, ristampa 1924, con firma di possesso e data del 1925. Infatti le uniche parti del libro in cui le pagine appaiono tagliate e presentano segni di lettura sono quelle del *Dialogo* e altre contenenti lettere di Galileo a Cesare Marsili. Queste ultime pagine non presentano alcun segno, ad eccezione di una sottrazione in colonna segnata in alto a destra su una pagina recante una lettera inviata a Marsili nel marzo del 1629 con cui Raimondi calcola l’età di Galileo in quel momento (65 anni). Pur in assenza di altri indizi, si può quindi ipotizzare che questo volume sia servito nel momento di composizione dei testi apparsi in rivista e poi raccolti nel *Galileo, ovvero dell’aria*, sia per caratterizzare il personaggio dello scienziato in base all’età e alla confidenza che dimostra con Marsili in vista della *Conversazione*, sia per trarre spunti tematici da analizzare nel *Paradosso*. Infatti, osservando le pagine del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* presenti nel volume si nota che, nonostante le poche sottolineature, le parti di testo evidenziate vertono su alcuni aspetti centrali anche per i due testi raccolti nel *Galileo, ovvero dell’aria*. Raimondi manifesta particolare attenzione alle battute in cui si parla della Luna e si racconta ciò che si è visto con il telescopio, passi cioè in cui il discorso offre grandi spunti lessicali ed espressivi per descrivere materie impalpabili o difficili da immaginare: nuvole e piogge, correnti marine, aria e venti.

L'immaginazione è infatti il primo punto su cui Raimondi si sofferma, segnando un passo in cui si parla della capacità immaginativa degli esseri umani e del bisogno di accettare che sulla Luna possano verificarsi fenomeni inimmaginabili. Il paragone che viene usato è il seguente: come per un individuo cresciuto nella totale ignoranza dell'esistenza del mare immaginare il regno dei pesci e le navi che solcano gli oceani è praticamente impossibile, così per noi immaginare cosa succeda sulla Luna, tanto lontana e diversa dalla Terra, è fuori dalle nostre capacità. Questo perché «quello che noi ci immaginiamo bisogna che sia o una delle cose già vedute, o un composto di cose o di parti delle cose altra volta vedute».[347] A testimonianza di questo modo di funzionare dell'immaginazione umana, Galileo cita figure quali la Sfinge, le sirene, le chimere e i centauri che, appunto, benché irreali, sono formate a partire dalla mescolanza di più elementi noti. Dato questo presupposto, in *Paradosso intorno a Galileo* Raimondi afferma di contro che la potenza dello stile galileiano consiste proprio nel superare i limiti dell'immaginazione, dare una vita figurativa e linguistica a cose mai pensate prima: «la naturalezza del ridurre concreto e quasi visibile ogni aspetto della fantasia, e la sovraumana capacità di vincere l'irreale».[348] Si può allora intendere il paradosso del titolo in questa accezione: Galileo riesce a rendere reali gli oggetti invisibili dell'immaginazione utilizzando l'immaginazione stessa. Così come aveva colto nel Leopardi degli *Appunti e Ricordi* una vigile *rêverie* (parola che del resto viene fatta proprio da Leopardi nella *Vita abbozzata*), Raimondi riconosce nello stile di Galileo lo sfumare dell'osservazione in «fantastica sogneria»,[349] uno smemorarsi dello sguardo che si perde come fa quello di Leopardi nei «nodi quasi di stelle» de *La ginestra*. Così, Raimondi ha anche modo di richiamare la differenza con Pascal, per cui lo sgomento di fronte all'infinito rende muti, al contrario di Galileo che inizia a parlare proprio di fronte a questi stessi spazi infiniti. Al «rotto e cupo monologo di Pascal» si contrappone la «ferma volontà speculativa», «l'intenzione ottimistica e serena»[350] di Galileo che vuole modificare in senso inedito le coordinate spaziali e culturali dell'uomo moderno.

Il *Paradosso* è un testo talmente ricco che risulta difficile stabilire gerarchie tra i vari temi presentati. Si può, per esempio, tornare alla questione della forma dialogica, dal

[347] G. Galilei, *Dialogo dei due massimi sistemi*, in *Vita e opere per saggi criticamente disposti delle sue lettere e delle sue prose scientifiche*, Milano, Vallardi, 1924, p. 316.
[348] G. Raimondi, *Paradosso intorno a Galileo*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 115.
[349] Ivi, p. 116.
[350] *Ibidem*.

momento che una parte dello scritto si concentra proprio su questo. Raimondi parla in maniera esplicita delle battute del *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, interpretando la struttura dell'opera come un'architettura barocca:

> È da meravigliare con quale austera ricchezza le battute del *Dialogo de' Massimi Sistemi* vengano di continuo a provocar digressioni, pause e svolgimenti che dal centro di esso si partono come da chiusa piazza fuga di archi e di portici in uno stile che, per tenersi all'epoca, non può essere altro che il barocco. Intendo il barocco aulico e severo, quello di Palazzo Barberini, e di talune chiese di Roma. […] C'è veramente nella voce dei personaggi del *Dialogo* un'eco del risonare deserto di quelle logge, dove il passo non è mai troppo cauto, e può sembrar fragoroso.[351]

L'attenzione nei confronti delle digressioni è molto significativa, soprattutto se si mette a confronto questa intuizione con quello che Raimondi cerca di fare sia nella *Conversazione* con Marsili che nel *Dialogo di Pascal con un costruttore di tombe*, ma ancora prima anche nei *Piccoli scenari per la commedia*. In questi testi, infatti, le battute dei personaggi sono spesso divagazioni intorno a temi che non sembravano previsti inizialmente e partono di solito da constatazioni sul passaggio delle stagioni per arrivare ad altri tipi di riflessioni. Come il freddo che prende ai piedi nello *Studio per un dialogo* e nella *Conversazione*, attraverso cui i personaggi sono condotti a ragionare sugli effetti che l'autunno sortisce sull'umore e, da questo stesso strano umore, a considerare la precarietà dell'intera condizione umana. La forma del dialogo immaginata da Raimondi sembra allora uno scambio di ragionamenti alla maniera dei dialoghi platonici, ma con l'aggiunta di una componente linguistica che ritrova i suoi modelli in Pascal e Galileo. È ancora sulla questione dello stile, infatti, che Raimondi si concentra nel *Paradosso*, dichiarando con altre parole dei concetti che aveva già delineato negli appunti di *Testamento*:

> La sua parola è facile e umana non meno di quella dei patriarchi biblici […] Fattisi amici quei giganti che sono i venti, l'aria, la luce, portatili sulla scena, come Shakespeare, a gran forza, vi tirava i mostri dei suoi drammi fantastici e allegorici […]. Non essendo un poeta, per

[351] Ivi, p. 117.

> esprimere con esattezza i termini delle sue riflessioni, egli risale il corso della parola, dalla foce alla sorgente, e in luogo di darci delle immagini, trasporta sotto i nostri occhi la natura stessa con le sue realtà […]. A suo modo, fu inventore di nuovi miti. Usò metafore, ma così universali e dirette, così vaste che l'umanità da quel momento non ebbe linguaggio più umile, chiaro e, bisogna dire, più terrestre del suo.[352]

Questo passo contiene molteplici elementi cruciali. Andando con ordine, si ritrova innanzitutto la parola facile e umana del linguaggio ideale che in *Testamento* era attribuita ai proverbi e alle frasi fatte. Nel caso dell'opera di Galileo, vista la portata rivoluzionaria dei suoi contenuti, questa parola viene ricondotta a quella originaria e primordiale dei patriarchi che raccontano e spiegano agli altri uomini l'incontro con Dio, la sua rivelazione. Ritorna quindi in primo piano il carattere primigenio della lingua. C'è poi il riferimento ai miti e alla nuova mitologia che Galileo sarebbe riuscito a costruire per parlare di oggetti e fenomeni mai entrati prima nel linguaggio perché sconosciuti. Il paragone con Shakespeare è centrale, non solo perché si è già vista l'importanza di questo autore per quanto riguarda l'influenza amletica di certe ambientazioni dei testi che Raimondi compone in questo periodo (il cimitero dove giacciono le tombe di cui parlano Pascal e il costruttore, se non ancora prima quello dove Arlecchino intraprende la sua carriera da beccamorto atteggiandosi amleticamente tra i marmi), ma anche perché Shakespeare costituirà un termine di paragone anche per l'analisi dello stile di Pascal nello scritto *Montaigne in Pascal* che uscirà su «Prosa» nel '46. La rappresentazione mitica di Shakespeare è però intesa da Raimondi come potenza realistica di rappresentazione, non come qualcosa di irrazionale o lontano dalla realtà. Un discorso simile verrà fatto per la famosa *lièvre* pascaliana che, nel suo manifestarsi tra gli esempi usati dal filosofo per parlare della noia, porta con sé universi favolosi, capaci di rievocare infinite storie possibili ed essere allo stesso tempo la lepre in sé stessa, la prima ed eterna lepre inseguita dai cacciatori. Sembra quindi che per Raimondi il mito vada inteso come uno strumento dell'immaginazione utile a ricreare una realtà concreta e universale attraverso la forza emblematica della lingua.[353] Del resto, Raimondi parla anche di

[352] Ivi, pp. 118-119.

[353] Questa passione per le immagini emblematiche si ritrova anche più avanti, per esempio in una pagina del *Domenico Giordani* in cui Raimondi descrive il protagonista come un personaggio perfetto da «raffigurare in una incisione allegorica», in G. Raimondi, *Domenico Giordani. Avventure di un uomo casalingo*, cit., p. 176.

metafore, che sono appunto lo strumento principe di questo linguaggio mitico. Il loro carattere fondamentale, si legge nel passo, è l'universalità, quella stessa universalità che possiedono la lingua dei patriarchi o quella dei proverbi, linguaggi che pronunciano la cosa nella sua essenza eterna, eppure lasciano lo spazio di immaginare ancora. L'attribuzione di un tale linguaggio a Galileo è ancora oggi un tema attuale nella critica, tanto che in un saggio di Andrea Battistini sul linguaggio metaforico di Galileo appare proprio una citazione tratta da Raimondi: «Se, come ha scritto un suo incondizionato ammiratore, Galileo "a modo suo, fu inventore di nuovi miti", è per la sua inimitabile capacità di usare "metafore, così universali e dirette, così vaste che l'umanità non ebbe linguaggio più umile, chiaro e, bisogna dire, più terrestre del suo"».[354] Battistini sottolinea in questo studio il ruolo epistemologico delle metafore galileiane e, parallelamente, attribuisce una funzione di metodo al linguaggio metaforico. Questa potenza del linguaggio figurato, che si anima grazie a immagini concrete, non ha soltanto un intento letterario nelle opere di Galileo, ma propone un nuovo modo di pensare e interpretare il reale. Il fatto che Raimondi intuisca questo meccanismo intorno alla metà degli anni '20 non è per niente scontato. Infatti, dalle ricerche che ho svolto nel Fondo, anche in questo caso come per la questione del teatro in Galileo, non sono emersi studi che Raimondi avrebbe potuto consultare per formarsi queste idee. Esse appaiono piuttosto il frutto di una lettura meditata e attenta, giunta nella riflessione dello scrittore al momento ideale per permettergli di elaborare una tale interpretazione. Una volta analizzata la prosa di Galileo e dopo aver individuato i punti più importanti per lui, il passo ulteriore che compie Raimondi e che mi sembra particolarmente interessante è quello di traslare questo metodo metaforico e mitico dal piano puramente scientifico a quello inventivo. Prima ancora che sullo stile galileiano, Raimondi si interroga quindi sul suo metodo. Concentrata la propria attenzione su quest'ultimo, egli cerca poi di individuare i meccanismi linguistici e immaginativi che lo traducono in stile. Si tratta dello stesso procedimento analitico che si è visto per Pascal, quando nella glossa alla nota sulla *puissance des mouches* delle *Pensées* Tourneur Raimondi appunta la necessità di «ricavare una riflessione sul lavoro di Pascal, fondato sull'osservazione del vero». Al centro dell'indagine sta dunque una questione metodologica, dove le spinte razionali e quelle della fantasia riescono a trovare

[354] A. Battistini, *La fabbrica del mondo e la caccia nel labirinto. Metafore epistemologiche della nuova scienza di Galileo*, in *La prosa di Galileo: la lingua, la retorica, la storia*, a cura di M. Di Giandomenico e P. Guaragnella, Lecce, Argo, 2006, p. 57.

una sintesi. È questa sintesi che Raimondi vuole analizzare per scoprire i segreti del metodo mitico e fantastico di Galileo.

3. 6. La fantasia di Galileo

Quando per la lettura galileiana di Raimondi parlo di metodo mitico o fantastico mi riferisco all'idea di un pensiero che procede per immagini dotate di quella «scorza d'eternità» di cui si parla in *Testamento*. Per continuare il discorso bisogna tornare ancora una volta proprio alle immagini e all'immaginazione come motori del pensiero, un'idea che Raimondi aveva già sviluppato in vario modo, e da cui fu attratto già in un momento molto precoce della sua attività letteraria. Mi sembra, infatti, che questo interesse per l'immaginazione sia prima di tutto presente quando Raimondi si avvicina al Dadaismo nella seconda metà degli anni '10. È lo stesso momento in cui legge gli *Appunti e Ricordi* di Leopardi, ma è poi con Pascal e con Galileo che questo interesse per le possibilità linguistiche e figurative dell'immaginazione assume un profilo chiaro, disegnato secondo le linee precise della maturazione umana e letteraria citata in *Testamento*. Nella *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili* si trovano appunto i frutti di questa elaborazione teorica intorno al proprio personale modo di intendere l'immaginazione e la fantasia, oltre che un'interessante riflessione sulla differenza tra sogni e idee che ricalca il tema del passaggio dalla gioventù all'età adulta presente in *Testamento*. Raimondi raggiunge il centro del suo discorso per gradi, rielaborando nelle battute assegnate a Galileo anche diverse memorie dei testi dedicati ad Arlecchino. La *Conversazione* si apre infatti con il curioso riferimento ai piedi freddi di cui ho già parlato, che porta con sé la riflessione sugli effetti della stagione. La collocazione temporale della scena è quella dell'autunno pieno, più precisamente i giorni dell'estate di San Martino che illudono gli uomini con l'ultimo barlume di bel tempo, e l'interlocutore del personaggio principale fa notare all'amico il suo strano umore, come succede anche in *Studio per un dialogo*:

> GALILEO: «Com'è naturale, il primo freddo prende ai piedi. Prodotti fittizi della terra, avvertiamo alle radici, d'improvviso, dopo essere stati fermi alquanto, il contatto del suolo antico, che si va spegnendo. […]»
> MARSILI: «Credo che l'autunno vi abbia recato qualche disturbo».
> GALILEO: «L'autunno, certo, e tutte le altre stagioni ugualmente».

MARSILI: «Siete di umore poco chiaro».[355]

Anche Galileo, come già Arlecchino, intesse il suo discorso con lo strumento ambiguo dell'ironia, strumento che induce un immediato sospetto nell'amico. L'umore poco chiaro di Galileo è la malinconia, quello stesso stato preoccupante che il Figliol prodigo riconosceva in Arlecchino. L'ironia malinconica fa dei personaggi che ne sono affetti individui sottilmente minacciosi per la ferma e sicura coscienza degli altri, tanto che più avanti anche Marsili, come Pulcinella, commenta le parole di Galileo riferendosi, sebbene in maniera più amabile, al giudizio degli uomini. Le analogie con i testi scritti nel '23 riguardano anche il rapporto con la natura e il paesaggio. Galileo descrive le vigne ormai secche, alberi e foglie prossime a marcire come faceva Arlecchino in *Studio per un dialogo*, dove il contrasto tra il ricordo dell'abbondanza estiva e la visione attuale della natura in disfacimento faceva sì che il personaggio invitasse Brighella a proseguire il cammino, quasi fossero di fronte a uno spettacolo inquietante. Esemplificativa a tal proposito una battuta di Arlecchino: «Andiamo a casa, presto. Non solo io, ma tutta la natura è sorpresa da un male oscuro e tetro».[356] Anche se il vero argomento centrale della *Conversazione* è la natura dell'aria, che viene descritta come uno strato di lastre metalliche sovrapposte e tintinnanti all'arrivo della luce, mi sembra più interessante soffermarmi sugli argomenti che vengono subito dopo. Il ragionamento sulla funzione della luce nel mostrare le forme delle cose penetrando nell'aria fa tornare il discorso sulla differenza tra la pienezza dell'estate e la secchezza dell'inverno, quando la natura si spoglia e si mostra troppo chiaramente. Questo eccesso di realtà cruda e morente non piace a Galileo:

> GALILEO: «Passeggio di rado, occupato come sono negli studi consueti. Ma se esco per la campagna, in questi giorni, non resisto a guardare queste scoperte forme della natura. Qualcosa di umano che in essa compare e scompare, me la fa parere mostruosa. Se potesse, vorrebbe mostrarsi, come noi, di carne. […] Quando passo per questi viali dove voi pure, Marsili mio, siete passato, qualcosa mi spinge a non guardare, a procedere oltre, a non ascoltare i melodiosi accenti che

[355] G. Raimondi, *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*, cit., pp. 103-104.
[356] G. Raimondi, *Studio per un dialogo*, cit., p. 68.

> piante, erbe di fossi, rocce muscose, esprimono al sentirsi in preda all'autunno».[357]

Come Arlecchino, anche Galileo sente l'impulso a non guardare, a continuare il cammino. Questo rifiuto si traduce in un consapevole allontanamento, tema che risulterà centrale per la scrittura di Raimondi e verrà consapevolmente riconosciuto dal *Giuseppe in Italia* in poi.[358] In questo specifico caso, il tema dell'allontanamento è declinato come la possibilità di ricostruire la realtà secondo regole più razionali, nella calma della propria casa, sullo spazio pulito e geometrico del tavolo da lavoro: «Fra me e la natura, ci son di mezzo le porte e le solide imposte di casa mia. Se occorre, m'applico a ripensarla a questo tavolo, cui sediamo piacevolmente, e la medito sulle carte. La cerco nei suoi caratteri; posso interessarmi alla sua storia».[359] Marsili domanda allora a Galileo se questo suo modo di entrare in contatto con la natura in autunno evitandone l'esperienza diretta non possa far dubitare della sua sensibilità e della sua fantasia. Inizia qui il passo che mi interessa di più per osservare i risultati della riflessione di Raimondi sul metodo mitico e immaginativo di Galileo. La prima parte del ragionamento classifica i sogni come qualcosa di indefinito, notturno e irrazionale, nella seconda si oppone ad essi la fantasia diurna e razionale del pensiero:

> GALILEO: «Fantastico al modo mio. Ma non propendo ai sogni, a quello stato torbido e incosciente dell'animo nel quale gli uomini usano ridursi per impazienza o per terrore del reale. Le mie fantasie sono tutte diurne, e nascono dalle lunghe riflessioni, dai calcoli e dai pensieri. Perciò, se esse durano tanto da potersi dire concrete, la loro armonia è lucida e rarefatta non meno del musicale oscillio di un cielo ricolmo di stelle, una notte serena».[360]

---

[357] G. Raimondi, *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*, cit., p. 108.

[358] Si pensi, ad esempio, ad un passo del capitolo III del *Giuseppe* sulla nascita della parola, dove allontanarsi vuol dire esprimersi: «Nasce in me la parola, non senza fatica, oppure in maniera improvvisa e irrazionale, al contatto, o dall'urto dello spirito con un aspetto della realtà figurata. [...] Cosa, sentimento, ricordo. Sorge da essi, difficile e inevitabile, la giusta parola, *soulas très-prompt de la tarde mémoire*, che mi accompagna a lungo nel tempo, come immagine e figura, prima che io mi decida ad allontanarla da me, cioè ad esprimerla» (G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 43). Sul tema dell'allontanamento cfr. anche M. A. Bazzocchi, *Leopardi in officina*, in *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, Bologna, Pàtron, 1998, p. 162, dove si parla di «una specie di biologica distanza di sicurezza».

[359] G. Raimondi, *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*, cit., pp. 108-109.

[360] Ivi, p. 109.

La fantasia intesa da Raimondi è quindi un processo guidato dall'attenzione, dal ragionamento. Come si è già visto a proposito della *rêverie* leopardiana descritta nel capitolo XXI del *Giuseppe*, la fantasticheria che interessa a Raimondi è sempre il risultato di un soggetto cosciente e attivo, in grado non solo di registrare il flusso immaginativo, ma anche di far nascere l'immaginazione da questo stesso stato di attenzione e calcolo. Di contro, si potrebbe allora ricondurre allo stato di sogno la sperimentazione delle Avanguardie, le associazioni del Simbolismo, il gusto impressionistico dei primi esperimenti letterari usciti su «Avanscoperta» tra il 1916 e il '17, insomma tutte quelle letture e quegli interessi del periodo giovanile di Raimondi. Il sogno viene infatti presentato come la condizione prevalente dell'adolescenza e della gioventù:

> GALILEO: «Da giovane, anzi, la mia vita fu mezza occupata dalla loro presenza. L'essere incerti sul deliberare, il sentirsi scontenti di uno stato raggiunto, il vagheggiare continui mutamenti di fortuna e di paese, sono alcuni tra i segni che l'ansiosa fantasia consegna alla gioventù. Svegli, la mattina presto, i giovani adolescenti indugiano nel letto caldo, assistendo meravigliati alle numerose migrazioni delle primitive idee nel continente dei sogni. […] Basta il verde di un'imposta a svegliare il ricordo della pianura sterminata e dei boschi estivi.[361] […] Fatto uomo, divenuto adulto, […] darà inizio alla sua giornata, già prevista minuto per minuto, nella quale nessun residuo di sogno riuscirà a spuntare, come una piccola nuvola in un cielo fermamente disteso. Malinconia, aridità di questi mattini!».[362]

La giovinezza è quindi l'età del sogno e della fantasticheria così come la potrebbe definire Bachelard, ma ad essa subentra l'età in cui le giornate sono occupate dal lavoro e dalle faccende che la maturità richiede agli adulti. Sebbene venga malinconicamente vagheggiato, il sogno non trova più spazio in questa fase della vita, costretta a fare i conti

[361] Nell'immaginario coloristico di Raimondi il verde è spesso associato alla giovinezza. Tuttavia, al contrario di quanto potrebbe sembrare, non si tratta della riproposizione di un semplice luogo comune. Più volte questo colore viene infatti riferito a Leopardi e a Baudelaire, assumendo un significato non esauribile nell'immagine retorica che tutti conosciamo. Del primo, si può ricordare la «superficie verde, traslucida» che «cambia colore come la pelle del camaleonte» di cui si parla nel capitolo XXI del *Giuseppe*; del secondo, la citazione tratta da *Les fleurs du mal* che Raimondi riporta nel *Secondo quaderno della vita di Domenico Giordani* quando cita « le vert paradis des amours enfantines » della poesia *Moesta et Errabunda*. Il verde per Raimondi è quindi sia il colore della mutabilità e del mimetismo, sia il simbolo dell'infanzia e della giovinezza diventate sogno.

[362] G. Raimondi, *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili*, cit., pp. 109-110.

con una realtà compatta, priva degli spazi in cui prima si insinuava il soffio leggero dell'immaginazione. Bisogna allora ripartire dalla realtà stessa, che in tutta la sua pesantezza nasconde comunque possibilità immaginative che Galileo indaga con il pensiero. I sogni dell'adulto sono le idee, reali e fantastiche allo stesso tempo:

> GALILEO: «Sono l'oggetto dei nostri sogni, e le abbiamo care quanto le persone del nostro sangue. Anch'io, caro signor Cesare, faccio i miei sogni, ad occhi aperti, di pieno giorno, ma le idee che li popolano sono fantasmi solidi e visibili, densi e pesanti e avendo per naturale forza qualità di essere disumani, quasi il loro aspetto freddo e calmo è simile a quello di statue, di figure marmoree, quali muse, ninfe o altre persone della mitologia».[363]

Come si capisce da questa battuta centrale, Raimondi propone un passaggio dai sogni alle idee che non esclude la fantasia dall'orizzonte delle sue possibilità. Al contrario, l'immaginazione funziona ad occhi aperti e le sue creature sono solide e visibili, come statue o figure del mito. Ecco dunque che ritorna il tema dell'immaginazione mitologica galileiana, creatrice di nuove immagini necessarie per descrivere una realtà nuova, frutto dell'indagine e del ragionamento. Il discorso, però, continua rivelando qualcosa di ancora più inaspettato e che credo possa confermare, quasi con un movimento circolare che ci riporta all'inizio, l'importanza della lettura di Molière. Riferendosi alle sue idee in forma di statue, Galileo continua: «Se poi si muovono e procedono, il loro andamento è quello medesimo, cupo e sonoro, che produrrebbe una delle anzidette statue che camminasse, solitariamente, pei lastricati della nostra città».[364] È proprio Molière e il suo *festin de pierre* che riemergono in questo dettaglio delle idee-statue in movimento. L'ospite di pietra che prende vita e che si reca a cena da Don Giovanni è evidentemente il riferimento immaginativo di questa scena, la quale mi sembra ancora una volta avvalorare la plausibilità del percorso di letture compiuto da Raimondi prima di approdare a Galileo che ho cercato di ricostruire.

Tenendo conto di quanto visto finora, bisogna infine cercare di prendere in considerazione *Galileo, ovvero dell'aria* nel suo complesso e, per prima cosa, dal punto di vista strutturale. Anche se ho già accennato alla specularità dei due testi dialogici

[363] Ivi, p. 111.
[364] *Ibidem*.

contenuti nel libro, vorrei soffermarmi ora nel dettaglio sulla collocazione e sulla natura delle altre prose. Ad un primo livello, la raccolta può essere divisa in due blocchi: il primo dedicato a Galileo, il secondo a Pascal. Ciascuno di questi blocchi è formato da un testo in forma di dialogo e da un altro che si presenta sottoforma di commento critico-poetico. Agli estremi di questa struttura simmetrica sono situati una prefazione, intitolata *Se la fortuna*, e un testo conclusivo, che sebbene non corrisponda nelle due versioni, quella del '26 e quella apparsa nelle *Domeniche d'estate*, ha in entrambi i casi la funzione di chiudere il libro. A dividere il blocco su Galileo e quello su Pascal è poi collocata una prosa dal titolo *Acque nella regione emiliana*, una descrizione delle campagne emiliane lungo il corso del fiume Reno. La presenza di questo testo può apparire particolarmente inconsueta, ma è lo stesso Raimondi a facilitarne la contestualizzazione all'interno del libro in *Estate con Galileo*, il testo scritto nel 1960 e uscito nelle *Linee della mano* che ho già citato. Raimondi racconta di aver iniziato la lettura di alcune lettere e del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* durante un'estate trascorsa in campagna, in una casa sulle sponde del Reno. Il racconto continua con il ricordo di un testo scritto imitando quell'incredibile stile scientifico scoperto tra le pagine della scrittura galileiana: è proprio la prosa che appare nel *Galileo*. Questo testo ha dunque una storia particolare, che non si conclude con il suo inserimento nel libro e il ricordo della sua genesi molti anni dopo. Enrico Falqui, per esempio, lo considerò uno dei testi più esemplari dello stile di Raimondi e lo inserì nella sua antologia di prosatori d'arte *Capitoli* uscita nel '38. Nello scritto delle *Linee* se ne parla come di un esperimento, un tentativo di tradurre in scrittura un paesaggio lungamente osservato. La somiglianza di questo paesaggio con una «immagine antica», più precisamente un'acquaforte, magari di Piranesi, porta a galla ulteriori elementi su cui riflettere. Sembra proprio che Raimondi stia ragionando a ritroso sull'ispirazione di un tempo, utilizzando il paragone con l'arte figurativa come in quel periodo stava facendo in preparazione degli articoli su Leopardi scritti per «il Resto del Carlino» (si ricordino gli *Appunti e Ricordi* accostati alla pittura di Constable e Bonington sulla sua copia dei *Frammenti critici* di Monteverdi). Tutto si tiene e anche se Raimondi ridimensiona con modestia il valore del suo testo, esso ci appare comunque interessante in quanto compendio, sia nel momento in cui fu composto che in quello *a posteriori* in cui viene commentato, di varie stratificazioni ideali. Emerge infatti, insieme al gusto pittorico e coloristico, giocato sui chiaroscuri del paesaggio scritto, anche una componente di osservazione e descrizione naturalista, scientifica:

> Provai a raccogliere impressioni di un tale ordine in una prosa, che aveva l'andamento e il chiaroscuro di una sorta di stampa all'acquaforte. Le diedi un titolo, fra l'arcadico e il neoclassico, chiamandola così: *Acque nella regione emiliana*. Ma forse non volevo che contenerne il motivo e il contenuto nel limite di una compassata, impersonale descrizione, di accento vagamente scientifico, o «naturalista», come usava dire nel tempo passato.[365]

Vista da questa prospettiva, la prosa si arricchisce di una valenza ulteriore, cioè quella di rappresentare la messa in pratica dello stile scientifico che in quell'estate Raimondi stava studiando sulle opere di Galileo. Il risultato è una scrittura fortemente impressionistica in cui la prevalenza per l'aspetto coloristico di cui ho già detto si mescola alla descrizione dei modi in cui l'acqua pervade la terra emiliana. Lo sguardo del narratore si muove seguendo il corso del fiume, descrivendo il paesaggio e i suoi abitanti, proseguendo poi sulla via Emilia fino allo sbocco del Reno nell'Adriatico. Questo gusto nei confronti del racconto descrittivo non può però essere inserito soltanto nel contesto della lettura di Galileo. È Lorenzo Magalotti che già si affaccia tra i prossimi, decisivi protagonisti della ricerca di Raimondi.

[365] G. Raimondi, *Estate con Galileo*, cit., p. 26.

4. Due scienziati del Seicento: Lorenzo Magalotti e Giacinto Cestoni

4. 1. Una vita immaginaria per Lorenzo Magalotti

Nel 1929 Raimondi pubblica presso la casa editrice milanese Alpes un'operetta di carattere biografico dedicata a Lorenzo Magalotti, scienziato all'Accademia del Cimento e diplomatico per conto della famiglia de' Medici vissuto tra il 1637 e il 1712. Autore di numerose opere letterarie spesso lasciate incompiute, ma soprattutto di relazioni scientifiche e di viaggio, Magalotti è oggi considerato uno degli autori più interessanti tra i prosatori del Seicento insieme a Francesco Redi. All'epoca in cui Raimondi decise di dedicare un libro a questo personaggio Magalotti era invece ancora poco conosciuto tra i letterati. Nonostante questo, tale scelta è in buona parte da attribuire alla riscoperta fattane in quegli anni da alcuni scrittori con cui Raimondi era in contatto. Uno di questi, Lorenzo Montano, aveva condiviso con lui l'esperienza della «Ronda» e nel '24 aveva curato una scelta di scritti apparsi nella collana de *Le più belle pagine degli scrittori italiani scelte da scrittori viventi* per Treves. Il nome della collana esplicita fin da subito il modo in cui i testi avrebbero dovuto presentarsi al pubblico: pagine di bella letteratura scelte da scrittori contemporanei, dove il carattere estetico risulta uno dei fattori determinanti e lo stile degli autori antologizzati viene proposto come esempio da riscoprire se non proprio, in casi come quello di Magalotti e altri autori poco noti, come un nuovo canone minore. Quando il volume curato da Montano viene pubblicato è ancora l'anno in cui Raimondi stava riflettendo sullo stile di Molière ed elaborando i suoi *Piccoli scenari per la commedia* (non a caso un appunto con il nome di Molière compare nell'angolo superiore di una pagina dell'antologia di Montano conservata nel Fondo). Tra l'elenco dei libri da comprare in quel 1924, cui ho già fatto riferimento per cercare di capire se ci fossero state altre edizioni del *Dom Juan* tra le letture di Raimondi, c'è infatti un appunto che recita «Scritti di L. Magalotti», probabilmente alludendo all'antologia uscita quell'anno. L'incontro con Magalotti, quindi, deve essere avvenuto grazie a questo volume, che porta tra l'altro non solo i consueti segni di lettura, ma anche numerose pagine ritagliate i cui lacerti saranno forse serviti per la stesura della biografia del '29. In ogni caso, si riconoscono tra le parti di testo sottolineate quelle che verranno riprese come citazioni o che verranno evocate come spunti narrativi proprio nell'operetta. Non priva quindi di

notizie reali circa la vita del protagonista, la biografia scritta da Raimondi rientra quasi sempre tra i riferimenti che gli studi su Magalotti propongono nel ripercorrerne la storia critica. Forse, questa costante presenza di Raimondi nelle bibliografie e nei percorsi critici degli studiosi di Magalotti è spiegabile a causa della penuria di contributi presenti al riguardo nel momento in cui alcuni di questi studiosi si trovarono a compiere i loro lavori. Infatti, al di là dello studio di Stefano Fermi (*Lorenzo Magalotti*, Piacenza, Bertola, 1903) considerato unanimemente come il presupposto storico-documentario imprescindibile per ogni nuova investigazione, tra gli anni '20 e '40 in pochi si sono occupati di Magalotti in maniera tanto estesa e approfondita. Il problema però è che la maggioranza di coloro che citano il *Magalotti* di Raimondi insieme a Fermi e a Montano o a Cecchi, che dedicò però solo qualche anno più tardi un articolo allo "scienziato odorista",[366] commenta negativamente la sua biografia additandone i difetti metodologici, sia storici che filologici. Mi sembra interessante partire proprio da queste critiche per capire meglio, come osservandola al negativo, la natura dell'operetta di Raimondi.

Gli studi su Lorenzo Magalotti rimasero poco numerosi fino agli anni '60, soprattutto a causa della difficile condizione editoriale delle sue opere. Sono in molti, infatti, a ricordare che l'assenza di un'edizione moderna dei suoi testi, se non proprio di una versione edita di manoscritti e lettere, non solo ne hanno reso difficile lo studio, ma hanno anche impedito un'interpretazione globale del suo profilo intellettuale e umano. Uno dei primi a far ripartire gli studi da questo difficile stallo è stato Georges Güntert, studioso svizzero che nel suo lavoro del 1966 *Un poeta scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti* ha voluto chiarire alcuni aspetti fino ad allora ancora in discussione intorno alla figura di questo autore. Il primo intento che viene dichiarato da Güntert, infatti, è quello di voler discutere gli argomenti favorevoli e quelli contrari a proposito di un Magalotti interpretato come scrittore barocco. In secondo luogo, l'autore si propone di correggere qualche giudizio critico che considera insufficiente o, al contrario, eccessivo. Infine, ma non ultimo obiettivo per importanza, egli vuole delineare un percorso coerente tra le opere di Magalotti e far coincidere, fin dove l'opera lo consenta, gli interessi dello scrittore, quelli dello scienziato e quelli dell'odorista, per far emergere appunto il ritratto globale che sembrava essere mancato fino a quel momento. Ora, al di là degli intenti dichiarati dall'autore, volendo sintetizzare l'interpretazione generale della figura di Magalotti che

[366] Si tratta di *Carattere del Magalotti*, in «Paragone. Letteratura», a. IV, n. 42, giugno 1953, pp. 3-19.

emerge da questo testo, possiamo dire che Güntert tende a fornirne l'immagine di un individuo in continua tensione verso un infinito spirituale da raggiungere attraverso l'esercizio amplificato dei sensi. Il che, anche se forse non in un senso così determinante come intende Güntert, è vero se consideriamo l'improvvisa scelta di prendere l'abito della Congregazione d'Oratorio di San Filippo Neri a Roma nel febbraio del 1691, abito poi abbandonato per tornare a corte, e alcune lettere in cui Magalotti manifesta le proprie inquietudini spirituali. Forse, anche per questo marcato significato religioso attraverso cui legge l'esperienza intellettuale dello scrittore e la rigorosa analisi stilistica che propone alla fine del saggio, Güntert parla dell'opera di Raimondi come di una «biografia aneddotica»,[367] e quando inizia ad elencare i riferimenti consultabili per ricostruire la biografia di Magalotti Raimondi è davvero quello a cui si concede meno credito:

> Una piacevole e sottile, seppur breve introduzione biografica ci offre Mario Praz, né vanno dimenticati, da questo punto di vista, gli studi più soggettivi del Montano e del Cecchi, soprattutto, che si propongono di circoscrivere la personalità dello scrittore e di penetrare nel suo intimo. Meno utile, invece, la biografia di G. Raimondi, la quale, pur essendo spesso dilettevole, non ci sembra offrire un metodo adatto a comprendere il carattere così versatile, e ancor meno l'opera di Magalotti.[368]

Se Montano e Cecchi non vanno dimenticati sebbene abbiano realizzato lavori più soggettivi, Raimondi viene considerato da Güntert biograficamente del tutto inutile, inadatto a cogliere la natura cangiante della figura di Magalotti e quasi dannoso se attraverso di lui si volesse comprendere l'opera dello scienziato. I motivi di questo rifiuto però non vengono approfonditi ed è con questo giudizio che lo studioso chiude la questione. Similmente, quasi come se fosse d'obbligo citare, ma distaccandosene immediatamente, la biografia di Raimondi, Walter Moretti, a cui si devono molti dei contributi più recenti oltre che un'edizione delle *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia* (Laterza, 1968), ne parla in una nota di un suo studio su Magalotti, ma argomentando in modo più preciso le sue riserve. Inserendo Raimondi insieme a Montano dentro «una poetica che privilegiava le ricerche calligrafiche e subordinava all'ideologia

[367] G. Güntert, *Un poeta scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti*, Firenze, Olschki, 1966, p. VI.
[368] Ivi, p. IX.

dello stile le tensioni gnoseologiche e le inquietudini esistenziali»,[369] Moretti sottolinea l'assenza di solidi intenti storico-filologici nelle letture dell'uno e dell'altro. Prodotto del calligrafismo e della prosa d'arte rondista, la biografia di Raimondi viene considerata, inoltre, l'esempio di una coerente applicazione dell'interpretazione di Montano:

> La chiave di lettura rondista, proposta da L. Montano nel 1924 nella sua scelta delle più belle pagine magalottiane, e applicata nel 1929 da G. Raimondi alla sua biografia dello scienziato e letterato fiorentino, fu accolta da quei critici che negli anni Quaranta illustrarono la prosa delle *Lettere odorose* alla luce della poetica del Decadentismo (E. Falqui, F. Flora, M. Praz e E. Cecchi).[370]

L'opera di Raimondi finisce quindi per perdersi nelle pieghe di un giudizio che appare più generico che specifico. Sebbene sia evidente la discendenza dell'interesse per Magalotti dall'antologia di Montano, basterebbe rileggere l'operetta per notare che le tensioni gnoseologiche e le inquietudini esistenziali dello scienziato sono ben presenti a Raimondi e che il Barocco, non il Rococò come sembrerebbe suggerire più avanti lo studioso, è la cornice storico-culturale niente affatto superficiale (come avviene anche per il Seicento di Pascal) in cui viene situata la vicenda del protagonista. Di certo Montano forniva ai lettori un'immagine di Magalotti incentrata soprattutto sull'idea estetizzante della "svogliatezza" e citava nella presentazione al volume il protagonista di *À rebours* come un erede, in quanto emblema della passione decadente verso i profumi, dello scienziato odorista. Mi sembra, però, che Raimondi al contrario non conceda altrettanto spazio alla ricerca di corrispondenze con il clima decadente e che, sebbene abbia letto con attenzione la presentazione di Montano, il suo *Magalotti* appaia più come un esperimento per mettere alla prova i propri mezzi espressivi che come la riproposizione delle idee dell'amico. Il *Magalotti* di Raimondi viene poi citato negativamente anche nel fondamentale volume curato per Ricciardi da Altieri Biagi e Basile *Scienziati del Seicento*. Anche qui si esprimono dubbi e critiche sulla biografia di Raimondi, la quale viene ricondotta ancora una volta alla scuola rondista:

[369] W. Moretti, *La ricerca dell'assoluto*, in Id., *Magalotti ritrattista e altri studi magalottiani*, Modena, Mucchi, 1991, p. 83 [già in «Paradigma», n. 2, 1978 con il titolo *La ricerca dell'assoluto in Lorenzo Magalotti*].
[370] *Ibidem*.

> La valutazione delle opere magalottiane è resa oggi più ardua da un'ipoteca di lettura stilistica risalente alla riscoperta "curiosa" operata nel Novecento da critici di formazione "rondista" (Lorenzo Montano, Enrico Falqui, Mario Praz, Giuseppe Raimondi). Nacque allora il mito del «filosofo morbido», del Magalotti scrittore perduto nelle fascinazioni della "prosa d'arte", delibatore di sensazioni raffinate, e «odorista» salottiero, promotore di una cultura rococò.[371]

Il rifiuto di Altieri Biagi e Basile si giustifica coerentemente con le scelte dichiarate nell'Introduzione al volume. Questo perché al momento della pubblicazione, oltre al merito di aver offerto una solida base per i futuri lavori sugli scienziati del Seicento, il loro studio risultava nuovo soprattutto nella *ratio* con cui gli autori e i testi raccolti nell'antologia erano stati scelti. I due curatori dichiarano infatti: «Il criterio che abbiamo seguito non è quello – rabdomantico – della ricerca e del *collage* di pagine "belle", ma quello della validità scientifica dei testi, della loro incidenza sulla storia della cultura e delle idee».[372] Non si può non pensare ad operazioni come quella delle "più belle pagine" Treves e dunque all'antologia magalottiana di Lorenzo Montano. Si comprende quindi di conseguenza il rifiuto della biografia di Raimondi, dove si trova senza dubbio una grande attenzione al commento stilistico più che all'analisi della valenza scientifica dei testi. Lasciando un momento da parte l'attenzione storica e l'interpretazione critica fornite da Raimondi nella sua biografia, mi sembra che a chi abbia individuato nella sua opera un antecedente fuorviante per uno studio moderno sia sfuggito un fatto fondamentale.[373] Si tratta della dichiarazione posta nella *Nota* all'opera, in cui l'autore dichiara gli intenti e i metodi della sua operazione biografica. Analizzando queste pagine liberi dal pregiudizio calligrafico si scoprirebbe che la biografia non è poi propriamente tale e che la questione del genere biografico viene affrontata da Raimondi stesso, consapevole degli studi che lo avevano preceduto e delle sue personali intenzioni letterarie. È proprio la componente letteraria dell'opera a venire quasi sempre offuscata dai commenti degli studiosi magalottiani, i quali mi sembrano spesso fraintendere l'esperimento tentato da Raimondi:

[371] M. L. Altieri Biagi e B. Basile (a cura di), *Lorenzo Magalotti*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 34, *Scienziati del Seicento*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 875.

[372] Ivi, Introduzione, p. XIV.

[373] Solo Altieri Biagi e Basile, pur inserendo l'opera di Raimondi tra i risultati della riscoperta calligrafica, notano nella Bibliografia critica che si tratta di «una biografia romanzata» e non di uno studio critico tradizionalmente inteso, cfr. *Scienziati del Seicento*, cit., p. 878.

> Per uno scrittore, che non sia uno storico e un erudito della storia, una delle più grandi imprudenze è quella di mettersi a raccontare la vita di un artista o di uno scienziato vissuto molti anni prima. […] Una vita è sempre una vita. Ma poiché io non sono né uno storico né un erudito non ho avuto né modo né voglia di mettere le mani su d'un materiale cui di solito si ricorre per tali lavori: manoscritti inediti, epistolari, documenti, ecc. […] L'amico Lorenzo Montano mi consigliò di leggere l'operetta di Stefano Fermi. L'ho letta con piacere. Qui c'era molto da ricavare, e sarebbe stata fonte utilissima per uno che avesse voluto scrivere una vita critica ed erudita. Io ho voluto fare altra cosa.[374]

Cos'è questa cosa altra che l'autore dichiara di aver realizzato? Come spesso ho cercato di far notare, anche in questo caso la specificità del lavoro di Raimondi appare più evidente di ogni consueta sistemazione tra gli autori rondisti che solitamente gli viene assegnata. Infatti, nel 1929 era ormai trascorso per lui il tempo della «Ronda» ed egli era già passato attraverso quelle fondamentali riflessioni che abbiamo visto tra le pagine di *Testamento* sul nuovo ideale stilistico. Questa rinnovata idea di letteratura che Raimondi aveva maturato subito dopo la fine dell'esperienza romana, cioè a partire dal 1923, se non già dal '22, anno di pubblicazione delle *Stagioni*, non è più ormai quella del classicismo e del ritorno all'ordine rondista. Si ricordi, per esempio, che proprio in riferimento alle *Stagioni* Raimondi dichiarò più tardi di concepire ogni sua pubblicazione come un allontanamento, un addio. Già quel primo libro, quindi, «si affacciò (ma dove si affacciò?) con l'aria e la veste elusiva di chi, con qualche malinconia, si *allontanava da qualcuno*, per cui quelle cose erano state scritte» perché, dichiara l'autore, «sempre, le mie cose-stampate segnano il distacco da qualcosa: uomini, cose».[375] In questo periodo comincia infatti a prevalere l'interesse naturalistico e realistico menzionato anche nella *Nota* al *Magalotti*: «Vagheggiavo di riuscire a descriverne la vita con una precisione da romanzo naturalistico».[376] Le intenzioni di Raimondi si rivelano quindi prettamente letterarie e non hanno a che fare con nessun progetto di studio filologicamente inteso. La questione, però, è più complessa di quanto potrebbe sembrare e il fraintendimento in cui l'opera è frequentemente incorsa ha forse le sue ragioni nella natura sempre ambivalente degli

[374] G. Raimondi, *Nota* a: *Magalotti*, Milano, Alpes, 1929, poi in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., pp. 251-252.
[375] G. Raimondi, *Amico di Platone*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., pp. 15-16.
[376] *Ibidem*.

scritti di Raimondi. A chi legga questa biografia, infatti, non mancheranno notizie attendibili e riscontrabili sui documenti nonché un'esatta cronologia come in ogni lavoro scientificamente fondato. Il riferimento al romanzo naturalistico, però, deve farci immediatamente capire che il Magalotti di Raimondi è un personaggio letterario, realmente esistito certo, ma che torna in vita nelle pagine della biografia più che attraverso i risultati delle ricerche filologiche, grazie al lavoro dell'immaginazione: «per alcuni mesi, in ore diverse del giorno, mi sorprendevo a immaginare cosa avrebbe fatto Magalotti in quel luogo e in quell'ora».[377] Il procedimento creativo somiglia quasi alla frequentazione prolungata di un fantasma: lo scrittore cerca di rendere quest'ombra il più reale possibile attraverso la scrittura, aggiungendo ovviamente tutti i dettagli che provengono dalla propria personale immagine di quell'uomo ormai assente. Il ruolo dell'immaginazione in questo processo di realificazione del personaggio è però anche la base su cui si innestano tutte le notizie ricavabili dalla bibliografia. Raimondi ha letto l'opera di Stefano Fermi e da questa raccoglie i riferimenti principali che riguardano la vita dello scienziato e diplomatico fiorentino. La copia del libro di Fermi conservata nel Fondo è firmata con data 1927, due anni prima dunque della pubblicazione del *Magalotti*. Gli appunti che vi si leggono riguardano soprattutto le date dei suoi numerosi spostamenti per l'Europa, che ritroviamo poi nel testo del '29 come soluzione per la divisione in capitoli della biografia. Ci sono poi le consuete sottrazioni in colonna per calcolare l'età di Magalotti in quello specifico momento e una nota sulla morte del fratello Niccolò, cavaliere di Malta combattente nella guerra contro i turchi del 1647. La notizia viene ripresa e riplasmata nel libro anche attraverso notizie attinte dall'epistolario:

> Il fratello Niccolò, Cavaliere di Malta, era quello che più amava. Ma restò morto nella guerra contro i Turchi, nell'anno 1647. Egli ricordava questo avvenimento: le lettere del fratello giunte dall'Oriente, e dei piccoli regali che questi mandò alla madre, come cuscini di cuoio, e coperte di vivaci colori. Per Lorenzo aveva mandato un pugnaletto turco, che questi usò poi per tagliacarte, per molti anni. Poi giunse la cassa, recata da un sergente toscano, che conteneva il mantello di

[377] *Ibidem*.

> Niccolò, le sue insegne di Cavaliere, la sua spada. La madre piangeva.[378]

Ad avvalorare l'idea che Raimondi si fosse già stilisticamente allontanato dalla «Ronda», il brano offre un esempio dello stile in atto nella biografia, differente rispetto a quello delle operette della prima metà degli anni '20, come l'*Orfeo all'Inferno* o, per altri versi, il *Galileo*. Si può già notare, cioè, un certo andamento spezzato che sarà poi portato alle estreme conseguenze nel *Giuseppe in Italia*. Questo effetto è raggiunto sia tramite l'enumerazione dei regali inviati da Niccolò, elencati brevemente ma con particolare attenzione al dato materico e individuale dei singoli oggetti (quasi li vediamo questi cuscini, queste coperte, il piccolo pugnale), sia attraverso l'uso di sintagmi brevi come «La madre piangeva», posto, quest'ultimo, a chiudere la scena per far proseguire il racconto con altri quadri di avvenimenti. Questo procedere narrativo per scene separate mi sembra molto vicino a quello usato nel *Giuseppe*, in particolare per quanto riguarda l'uso e la funzione narrativa di sintagmi come questo. Per esempio, nella prima pagina del libro, quando si passa dalla storia collettiva a quella individuale: «Storia d'Italia. Mio padre imprestò cinque lire all'ostetrico», oppure quando dal racconto dei fatti intorno alla propria nascita si arriva, quasi per una involontaria associazione, al presente dell'introspezione: «Mi appoggiarono appena fasciato, sul comò, tra lo specchio e i ciuffi di piume lilla; e dicono che ridevo. Il mio sorriso è involontario; un'increspatura dell'animo, sempre in allarme, e deluso».[379] La stessa attenzione per i regali, per gli oggetti che popolano lo sguardo di Magalotti bambino, sono un'anticipazione dei moltissimi oggetti che si troveranno nel *Giuseppe*.

Torna quindi a questo punto anche la questione della possibilità di intendere la predilezione di Raimondi per le cose come una trasposizione letteraria di una natura morta. Lo potrebbe suggerire anche il fatto che Magalotti sia autore di un'opera in cui gli oggetti sono al centro della sua scrittura, cioè i *Saggi di naturali esperienze*, una relazione sugli esperimenti svolti dallo scienziato presso l'Accademia del Cimento. Qui vengono appunto elencati gli strumenti utilizzati per tali esperimenti, con un gusto che in molti hanno ricondotto a quello seicentesco per la rappresentazione realistica e minuziosa degli oggetti nelle nature morte. Lo stesso Enrico Falqui, curatore dell'*Antologia della prosa*

[378] G. Raimondi, *Magalotti*, cit., p. 257.
[379] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 33.

scientifica del Seicento, nella sua *Introduzione* sottolinea il nesso tra il genere pittorico seicentesco per eccellenza e la raffinatezza formale con cui alcuni autori di quel periodo erano stati in grado di rappresentare gli oggetti delle loro ricerche.[380] Così dicendo, il critico instaura una linea di continuità tra quegli autori e i contemporanei scrittori di prosa d'arte che avevano riscoperto i prosatori seicenteschi e vi si erano accostati trovando in loro dei nuovi maestri di stile. Cecchi, primo fra tutti, ma anche ovviamente Montano in quanto curatore dell'antologia magalottiana e altri autori. Volendo assecondare la ricostruzione storico-letteraria di Falqui, però, torneremmo ad una interpretazione rondista delle opere di Raimondi: leggeremmo cioè l'intera esperienza letteraria dello scrittore sotto la luce del nuovo classicismo primo novecentesco. Certo, il *Giuseppe* viene generalmente considerato un'eccezione, ma tutto ciò che lo precede, senza troppe distinzioni, farebbe di Raimondi, fino in fondo, un prosatore d'arte. Si capisce che questo quadro interpretativo sia quello più semplice e immediato: suggerito da una figura come Falqui che introdusse proprio Raimondi nella sua antologia *Capitoli* dedicata agli scrittori di prosa d'arte contemporanei, questa classificazione sembrerebbe un dato acquisito. Il fatto poi che il testo scelto da Falqui sia proprio *Acque nella regione emiliana*, quello cioè che ho individuato come indizio di un primo interesse per Magalotti tra le letture di Raimondi, farebbe pensare che l'interpretazione cui cerco di fornire argomenti – quella cioè che non risolve l'esperienza letteraria di Raimondi nella figura di uno scrittore di nature morte, ovvero di uno scrittore statico, ma cerca di dimostrare la dinamicità della sua scrittura, il suo interesse per il racconto e lo scorrere animato delle immagini – sia debole e poco fondata. Il problema però sta proprio qui, nella sottile linea di demarcazione che divide il modo di intendere la natura morta da parte di Raimondi e quello di Falqui o di Cecchi. Come ho cercato di mostrare sopra attraverso i confronti tra la pagina del *Magalotti* sulla figura del fratello cavaliere e quella tratta dal *Giuseppe in Italia*, l'interesse per le scene statiche è solo apparentemente un modo per cristallizzare oggetti e personaggi dentro il perimetro del "capitolo". L'aspetto dinamico della narrazione viene raggiunto già nel *Magalotti* attraverso la giustapposizione dei quadri, che corrispondono in questo caso ai nove capitoli dell'opera. Tra descrizione e narrazione, anche stavolta Raimondi sceglie una soluzione ibrida, una sorta di descrizione narrativizzata.

[380] Cfr. E. Falqui, *Antologia della prosa scientifica italiana del Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1943.

4. 1. 1. L'influenza di Marcel Schwob

Torniamo adesso all'operazione biografica, individuando i modelli di Raimondi e le caratteristiche della sua biografia per capire come agisce in questo caso la forza immaginativa per imprimere alla scrittura il movimento della narrazione. Come già anticipato, l'interesse che guida Raimondi in questo lavoro è la possibilità di plasmare un personaggio vivo, sia intellettualmente che umanamente, pur nella consapevolezza della ineludibile approssimazione che un tale obiettivo comporta. Nello spazio tra il vero e l'approssimativo, però, si situa proprio il prodotto dell'immaginazione. Allo stesso modo in cui Raimondi racconterà Pascal nei suoi scritti pubblicati lungo gli anni '40, il ritratto di Magalotti viene fuori per continui avvicinamenti, che partono dall'ambiente circostante e si accostano sempre di più all'uomo che lo abita. Anche per questo gli oggetti assumono un ruolo da protagonisti in questi racconti. Enumerare gli oggetti appartenuti a qualcuno può dire molto su quell'individuo, aprire spiragli di comprensione sulla sua quotidianità e aiutare a immaginare meglio, cioè con più particolari, la sua vita di ogni giorno. Questa impostazione rimarrà costante anche negli anni seguenti quando Raimondi rifletterà più a fondo sui modi in cui, da sempre, si avvicina ai libri e ai loro autori. Si è già visto, per esempio, il percorso compiuto dalle forbici di Pascal, che dalla nota filologica dell'edizione Tourneur arrivano fin dentro un racconto-saggio. In questo momento, però, Pascal è ancora una lettura da approfondire e, sebbene essa proponga questioni molto simili circa la rappresentabilità di un uomo che è allo stesso tempo figura storica e personaggio, la biografia magalottiana si alimenta prima di tutto dalla fonte originaria del gusto biografico di Raimondi: le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob. Raimondi dichiara questo modello sempre nella fondamentale *Nota* alla biografia di Magalotti affermando: «Questa "vita", meglio di me, la poteva scrivere Marcel Schwob, che giustamente sospettava d'essere nato per uno "stile biografico", di cui diede qualche esempio in quelle «*vie imaginaires*» che io non mi stanco di rileggere».[381] In effetti, però, mettendo a confronto le *Vite immaginarie* di Schwob con il *Magalotti*, la vicinanza che si può notare riguarda soprattutto l'idea che guida la composizione delle biografie piuttosto che lo stile e l'organizzazione narrativa vera e propria. Nella *Préface*, per esempio, Schwob parla del compito del biografo e critica la tendenza di quegli studiosi che, applicando un metodo storico, tralasciano di fornire notizie utili a tracciare il ritratto umano del personaggio di

[381] G. Raimondi, *Nota* a: *Magalotti*, cit., p. 252.

cui ricostruiscono la vita. Per questo, se le massime dei grandi uomini diventano patrimonio dell'umanità perché riportate dai biografi ed entrate nella Storia, al contrario i tratti individuali restano una loro proprietà unica e del tutto sconosciuta ai posteri. Così, afferma Schwob, se volessimo conoscere queste persone solo attraverso l'immagine storica tramandatane dalle biografie, esse non sarebbero poi così diverse le une dalle altre:

> Aussi bien que Socrate, Thalès aurait pu dire ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ ; mais il ne se serait pas frotté la jambe dans la prison de la même manière, avant de boire de la ciguë. Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité : chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries. Le livre qui décrirait un homme en toutes ses anomalies serait une œuvre d'art comme une estampe japonaise où on voit éternellement l'image d'une petite chenille aperçue une fois à une heure particulière du jour.[382]

C'è qui innanzitutto un episodio che si trova anche in *Galileo, ovvero dell'aria*: il momento in cui Socrate, racconta Platone, sentendo la gamba dolente per la catena, cominciò a grattarsela. Oltre che provenire direttamente dal *Fedone*, questa idea dell'umanità di Socrate colta nell'umile gesto di alleviarsi il fastidio potrebbe provenire anche da questo passo della *Prefazione* alle *Vite immaginarie*. La presenza di Schwob è dunque da tenere molto in considerazione e coinvolge non solo il *Magalotti*, ma anche altre opere che ad essa seguirono. Se Raimondi afferma di non stancarsi mai di rileggere Schwob e la prima edizione conservata nel Fondo è del 1921, vorrà dire che l'archetipo delle sue opere con protagonisti personaggi inconsueti, dotati ognuno delle proprie *bizarreries*, come Domenico Giordani per esempio, è da ricercare in gran parte nell'opera dello scrittore francese. Eppure, come fa notare Bruno Fabre in un suo saggio sulle *Vies imaginaires*, quest'opera è stata oggetto di una « réception paradoxale »: rimasta cioè senza commenti da parte degli studiosi di Schwob fino agli anni '60 del Novecento, è oggi considerata il suo capolavoro.[383] Quando Raimondi la legge, quindi, essa non figurava come uno dei libri cruciali dell'autore, ma come un'operetta secondaria, spesso

[382] M. Schwob, *L'Art de la biographie*, in Id., *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 629-630.

[383] B. Fabre, *L'Art del la biographie dans* Vies imaginaires *de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 9. L'autore sottolinea anche che, ad esempio, la prima tesi di dottorato su Schwob presentata in Francia (W. Goddard, *Marcel Schwob, conteur et critique littéraire*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1950) proponeva un commento per tutte le sue opere ad esclusione delle *Vies imaginaires*.

giudicata troppo erudita, quasi un centone delle sue stesse fonti. Fabre, infatti, ricorda che gli studiosi della prima metà del secolo leggevano in quest'opera soprattutto l'espressione della vasta erudizione di Schwob, enumerando le citazioni e i prestiti come sintomi di una mancanza di creatività e immaginazione. Al contrario Fabre, facendo riferimento allo studio di Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, cerca di mettere in evidenza la voce personale dello scrittore malgrado le numerose citazioni. Individuando nell'essenza del genere biografico la necessità di riferirsi a un sistema complesso di ipotesti, Fabre afferma che « a la différence des autres fictions de Schwob, *Vies imaginaires* résulte donc nécessairement d'une dialectique de l'emprunt et de l'innovation ».[384] Messo in evidenza il valore intertestuale delle *Vies*, Fabre riporta l'attenzione sull'opera individuandone i modelli, ma soprattutto il dialogo che Schwob intrattenne con essi, le modificazioni e le reinterpretazioni, la dialettica, appunto, tra prestito e innovazione. Le *Vies imaginaires* costituiscono, infatti, una vera rivoluzione del genere biografico. Schwob si distacca soprattutto dalla biografia come intesa a partire dal XVIII secolo, quando questa cominciò a diventare strumento dell'indagine storica e a distinguersi dal *récit de vie*, cioè dal racconto biografico sul modello, per esempio, delle *vidas* dei trovatori o delle vite di Vasari, dove permaneva un elemento essenzialmente narrativo che preludeva una precisa veridicità storica. Nel momento in cui Schwob propone la sua idea di biografia, il panorama del genere biografico si articolava invece in due diverse tipologie di testi: biografie basate su di una ricerca documentaria meticolosa, influenzate dal positivismo nell'idea di poter scientificamente ricostruire la vita degli individui, e altri tipi di racconto, dove comunque rimaneva presente una forte dose di erudizione, come quelli di Michelet e Sainte-Beuve. Ricorda Fabre più specificamente:

> A côté des biographies respectueuses des méthodes positives et des dictionnaires biographiques en de nombreux volumes comme ceux de Michaud et de Hoefer, figurent les mythologies de Michelet et les portraits de Sainte-Beuve, alliance d'érudition et de lyrisme pour le premier, mélange d'évocation biographique et d'appréciations littéraires chez le second.[385]

[384]Ivi, p. 13.
[385] Ivi, p. 23.

Il riferimento a Sainte-Beuve è particolarmente interessante anche in merito all'esperienza di Raimondi e all'idea di biografia che egli poteva essersi formato grazie alle sue letture. Il critico francese è infatti un modello importantissimo, presente nella sua biblioteca con vari volumi, da *Port-Royal*, lo si è visto, allo studio su Proudhon. Se da un lato Sainte-Beuve offriva l'esempio di una biografia che unisce ricostruzione della vita e commento letterario, Schwob, con la sua rivendicazione del valore puramente estetico della biografia, liberava il campo da quegli studi eruditi che nella *Nota* al *Magalotti* Raimondi dice di aver consultato, ma di cui non vuole porsi come continuatore. Uscendo dalle biblioteche, lo scrittore inventa, mettendo in primo piano la matrice fondamentalmente narrativa del racconto biografico.

Considerata poi l'accoglienza riservata in Francia alle *Vies imaginaires*, il fatto che Raimondi sia riuscito a coglierne la novità e ad applicarne gli aspetti più congeniali alla propria poetica nella sua opera mi sembra rilevante. Lo stesso Raimondi ricorderà di aver considerato in gioventù l'autore francese come una propria scoperta in *Piccolo ritratto di Marcel Schwob*, testo che, ancora una volta *a posteriori* perché raccolto in volume nella *Valigia delle Indie*, consente di inquadrare le origini di questa lettura giovanile:

> Era il tempo che in Italia prendeva piede il fascismo, e noi eravamo dei giovanotti impegnati nelle faccende nostre. Ognuno, il suo mestiere. Io stavo pensando a sposarmi; e lavoravo nell'azienda di mio padre. Avevamo dei lavori a Ravenna […]. Si prendeva il treno, la mattina presto, a Bologna: nello scompartimento stipato di operai, qualcuno faceva colazione con pane e formaggio. Io leggevo, stando vicino al finestrino le « Vies imaginaires » di Schwob […]. Ero pieno di meraviglia e di simpatia per codeste vite, o medaglioni, o meglio: ritratti di personaggi […] in cui l'arte è più affinata della verità storica, e da cui appresi il piacere di «immaginare» raccontando.[386]

Viene poi ricordato anche il *Magalotti* come esperimento più tardo, in cui però l'autore sperimenta un tentativo biografico sulle orme delle *Vies*. Se la ricostruzione delle circostanze è in effetti confermata dalla data presente sull'edizione dell'opera conservata nel Fondo (1922), la parte più interessante è senza dubbio quella in cui Raimondi chiarisce la lezione appresa sulle pagine di Schwob, cioè «il piacere di "immaginare" raccontando».

[386] G. Raimondi, *Piccolo ritratto di Marcel Schwob*, in Id., *La valigia delle Indie*, cit., pp. 224-225.

Non si tratta soltanto di un insegnamento formale e teorico, ma di un più generale piacere intrinseco nel modo di narrare dello scrittore che si direbbe quasi una predisposizione della mente, un'apertura alle possibilità immaginative e fantastiche stimolate dall'azione del narrare. La predilezione per Schwob coincide quindi già nel '22 (lo si ricordi, anno di pubblicazione delle *Stagioni*) all'aspetto immaginativo della creazione letteraria. Se la prima impressione è quella della «meraviglia» e della «simpatia», quando il *Piccolo ritratto* raggiunge il momento del commento letterario, cioè quello in cui, come spesso accade negli articoli di Raimondi, la rievocazione dell'esperienza passata lascia spazio alle considerazioni critiche, subentra anche un altro fattore che l'autore riconosce come fondamentale nell'opera di Schwob e che è ovviamente un elemento centrale anche per lui:

> Davvero c'è nello spirito di questo scrittore francese, nutrito di un'erudizione distillata come un vecchio cognac, la propensione ad *osservare*, perfino in senso scientifico, ottico, dei ritrattisti di Germania, o degli inglesi del Settecento. […] il genio suo proprio di entrare nella pelle del personaggio, ma per la capacità di rappresentarlo scrupolosamente nel suo ambiente, di evocarlo, con lo sfondo che gli è consueto: muri, mobili di casa, stoffa dell'abito.[387]

La propensione a «*osservare*» (corsivo dell'autore) e per di più in senso scientifico, la capacità di far rivivere il personaggio, ma ricostruendo intorno a lui l'intero mondo in cui ha vissuto, sono di certo caratteri che interessano Raimondi e che lui stesso ha tentato di mettere in pratica nei vari scritti, più e meno immaginari, dedicati a personaggi storici o d'invenzione. Tuttavia, l'aspetto che mi preme di più sottolineare è la compresenza, certo a una distanza di tempo notevole ma che non preclude la possibilità di essersi generata già all'epoca della prima lettura, della componente immaginativa e fantastica insieme a quella realistico-scientifica. Sembra quindi che l'immaginazione in Raimondi parta sempre dall'osservazione del particolare. Del resto, volendo avvalorare l'idea che questa ricerca tra il reale e l'immaginario sia iniziata già molto presto, almeno durante la preparazione del *Magalotti*, molti sono gli aspetti che avvicinano la *Nota* alla biografia di Raimondi alla *Prèface* delle *Vies imaginaires.*

[387] Ivi, p. 225.

Uscito inizialmente il 2 gennaio 1896 sulla rivista «The New Review» con il titolo *L'Art de la biographie*, il testo divenne poi la prefazione dell'opera. Qui Schwob rivendica la possibilità di una biografia fondata sul dettaglio singolare, sul particolare che si eleva a simbolo, un'immagine in cui si manifesta non tanto la grandezza del personaggio, quanto la sua indole individuale di essere umano. Essendo interessato all'individuo, inoltre, Schwob non propone gerarchie tra i personaggi illustri e le persone comuni, ciò che gli interessa è la creazione, un atto che non necessita di dimostrare l'autenticità dei propri risultati, ma che fa emergere dal caos e dall'indistinto il particolare che solo l'artista può individuare: « L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains ».[388] Così facendo, Schwob abolisce il legame tra la biografia e la Storia, tra il mestiere del biografo e quello dello storico: « Les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. Et ils nous ont privés ansi de portraits admirables. Ils ont supposé que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser. L'art est étranger à ces considérations ».[389] Risulta facile, a questo punto, ritornare sulle parole di Raimondi quando nella sua *Nota* al *Magalotti* dichiara:

> Mi interessava di ricostruire la vita di Magalotti, nei suoi particolari modesti, nei suoi avvenimenti quotidiani, per riuscire a dare un'idea della sua mentalità, del suo temperamento. Volevo conoscere il suo ambiente, la sua casa, gli amici, le occupazioni giornaliere, perché ne risultasse più vera la sua figura. Avrei voluto raccontare il suo modo di mettersi a tavola, o di andare a letto, perché la sua persona fosse più reale.[390]

L'adesione di Raimondi al nuovo modo di intendere il genere biografico proposto da Schwob è rintracciabile anche attraverso i segni di lettura presenti su due edizioni delle *Vies imaginaires* conservate nel Fondo. La più antica è un volume del 1921 con firma e data autografe del '22.[391] L'unica parte con sottolineature è proprio la *Préface*, dove vengono segnati soprattutto i passi in cui Schwob parla del carattere individuale della biografia e quelli dove tale individualità viene spiegata attraverso l'esempio dell'opera

[388] M. Schwob, *L'Art de la biographie*, cit., p. 633.
[389] *Ibidem*.
[390] G. Raimondi, *Nota* a: *Magalotti*, cit., p. 252.
[391] M. Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Crès, 1921.

dell'artista giapponese Katsushika Hokusai. Tuttavia, queste annotazioni sono più probabilmente da datare verso la fine degli anni '40 o l'inizio degli anni '50 perché la penna di colore rosso usata da Raimondi sul testo ricorre anche su altri volumi letti in quel periodo, come *Une vie avec Blaise Pascal* di Tourneur ricevuto in regalo, si legge sul frontespizio, nel giugno del '49. Su questo volume, ma soprattutto su quelli del *Port-Royal* di Sainte-Beuve dove le sottolineature mostrano chiaramente che la penna va scaricandosi, il colore dell'inchiostro comincia a risultare più chiaro, avvicinandosi quasi al rosa. Tenuto conto che Raimondi consultò i volumi di Sainte-Beuve in vista dell'articolo *Montaigne in Pascal* per la rivista «Prosa» e che questo scritto uscì nell'ottobre del '46, si può ipotizzare che le sottolineature in rosa apposte alla *Prèface* delle *Vies imaginaires* firmate 1922 siano posteriori, databili cioè non prima del '46. Con molta probabilità, questa data va spostata ancora di qualche anno in avanti, visto che il *Piccolo ritratto di Marcel Schwob* in vista del quale quelle sottolineature sembrano state apportate apparirà nella *Valigia delle Indie* solo nel '55 ed era uscito su «Letteratura» all'inizio del '54. Questa puntualizzazione è utile per comprendere l'influenza lunga di Schwob sulla produzione di Raimondi, che continua a trovarsi tra le pagine dell'autore francese ancora all'inizio degli anni '50, quando pubblica anche vari articoli su Pascal. Inoltre, il fatto che il modello biografico ricavato da Schwob continui ad essere valido anche per delineare i tratti della figura del filosofo intorno al quale, a differenza di quanto dichiara nel caso di Magalotti, la ricerca storica e filologica fu profonda e meticolosa, dimostra che il binomio tra realismo e immaginazione era già fondamentale negli anni '20, anche se si svilupperà con sempre maggiore chiarezza durante gli anni '40 e, infine, grazie al lavoro per il *Giuseppe in Italia*. Ma quali sono i principi della *Prèface* a cui Raimondi presta particolare attenzione quando torna sulla prima edizione da lui posseduta per ricostruire la sua lettura di Schwob in vista del testo uscito nella *Valigia*?

Come già si è potuto vedere sopra, Schwob paragona i caratteri individuali dei protagonisti della biografia come da lui intesa a una *petite chenille*, un piccolo bruco colto nella sua esistenza particolare e in una specifica ora del giorno in un dipinto di Hokusai. Affinando ancora di più l'attenzione alla singolarità, Schwob afferma che il pittore avrebbe ritenuto perfetta la sua arte solo nel giorno in cui sarebbe giunto a riconoscere in ogni linea e in ogni punto tracciati dal suo pennello una vita individuale:

> Le peintre Hokusaï espérait parvenir, lorsqu'il aurait cent dix ans, à l'idéal de son art. A ce moment, disait-il, tout point, toute ligne tracés par son pinceau seraient vivants. Par vivants, entendez individuels. Rien de plus semblable que des points et des lignes : la géométrie se fonde sur ce postulat. L'art parfait de Hokusaï exigeait que rien ne fût plus différent.[392]

Sulla questione del particolare Raimondi si mostra molto ricettivo anche quando sottolinea il passo in cui Schwob sembra dare la definizione perfetta del suo ideale estetico: «L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il déclasse».[393]

Le informazioni che possiamo ricavare dalle sottolineature si fermano qui, ma volendo passare a considerare gli aspetti che Raimondi condivide con Schwob a livello creativo, un altro elemento su cui mi sembra di poter instaurare una vicinanza è il loro rapporto con le immagini. Il lavoro di Bruno Fabre a questo proposito è significativo perché individua nella passione di Schwob per la letteratura inglese, in particolare per Stevenson, una delle fonti più importanti della sua ispirazione letteraria e la presa di coscienza del proprio modo di scrivere. Come egli stesso afferma nel testo dedicato a Stevenson raccolto in *Spicilège*, dalla lettura di *Treasure Island* e, più in generale, dall'opera di questo autore, Schwob comprese infatti la possibilità di adottare un metodo compositivo « consistant à écrire, à partir d'une image obsédante, une histoire qui ne serait " qu'un essai d'explication de cette vision " ».[394] Nelle *Vies imaginaires* si possono trovare molti esempi circa queste immagini ossessive attorno a cui Schwob costruisce il racconto: gli occhi fiammeggianti di Clodia, il mantello bianco degli apostoli nella vita di Frate Dolcino, il sandalo di Empedocle, ultima sua traccia ritrovata sull'Etna. In un modo molto simile, Raimondi si sofferma sugli oggetti che circondano Pascal nella sua stanza, ma anche sulle immagini quotidiane che appaiono nelle *Pensée* come la lepre o le mosche e, nel caso specifico di Magalotti, i regali ricevuti dal fratello cavaliere di Malta o gli strumenti usati per gli esperimenti dell'Accademia del Cimento. Queste immagini, dotate di potenzialità immaginative e narrative, costituiscono per Schwob dei nuclei intorno ai quali far sviluppare il racconto biografico. Raimondi condivide allora con lui quell'« émoi

[392] M. Schwob, *Préface*, in Id., *Vies imaginaires*, Paris, Crès, 1921, p. V.
[393] Ivi, p. II.
[394] B. Fabre, *L'Art de la biographie dans* Vies imaginaires *de Marcel Schwob*, cit., p. 80.

d'imagination »[395] che, se per l'autore delle *Vies* nasceva dalla lettura di Stevenson e dal suo « réalisme […] parfaitement irréel »,[396] per Raimondi sorge dalle pagine di quegli autori dotati di un «particolare modo immaginoso di essere realistic*i*»,[397] che è quello appunto basato sulla potenza immaginativa delle cose. È un'attitudine che Schwob sintetizza perfettamente quando afferma che « Stevenson n'a jamais regardé les choses qu'avec les yeux de son imagination ».[398] Il rapporto tra realtà e immaginazione e il modo in cui questo rapporto si riflette nello sguardo dello scrittore, però, viene delineato da Schwob in maniera più specifica: nell'opera di Stevenson l'immaginazione presiederebbe a un lavoro di accostamento impensabile tra dettagli realistici. Tale accostamento, pur nella sua irrealtà, produrrebbe non semplicemente un effetto realistico, ma la realtà stessa nella sua essenza:

> Ce sont des images plus fortes que les images réelles. Nous avion trouvé chez bien des écrivains le pouvoir de hausser la réalité par la couleur des mots ; je ne sais pas si on trouverait ailleurs des images qui, sans l'aide des mots, sont plus violentes que les images réelles. Ce sont des images romantiques, puisqu'elles sont destinées à accroître l'éclat de l'action per le décor ; ce sont des images irréelles, puisqu'aucun œil humain ne saurait les voir dans le monde que nous connaissons. Et cependant elles sont, à proprement parler, la quintessence de la réalité.[399]

Nell'apparente contraddizione di cui parla Schwob si trova un ragionamento che sembra riecheggiare quello di Raimondi sul rapporto di filiazione dell'immaginazione dalla realtà e, attraverso il linguaggio letterario, della realtà dall'immaginazione. Ovviamente, però, il discorso di Schwob si riferisce al fatto che per lui Stevenson crea immagini irrealistiche e quindi fantastiche attraverso l'accostamento di elementi realistici, mentre in Raimondi il percorso del realismo fantastico non presuppone questo modello combinatorio. C'è però da fare una differenza anche tra il fantastico come Schwob lo intende parlando di Stevenson e come poi esso viene effettivamente a configurarsi nelle *Vies imaginaires*.

[395] M. Schwob, *Robert Louis Stevenson*, in Id., *Œuvres*, cit., p. 578.
[396] Ivi, p. 581.
[397] G. Raimondi, *In margine ai pensieri di Pascal*, cit., p. 141.
[398] *Ibidem*.
[399] Ivi, p. 582.

Intuendo la presenza del fantastico nella descrizione di alcuni personaggi di *Treasure Island* e collegandolo alla potenza delle immagini, Schwob ritiene che questa forza figurativa resti però racchiusa nei confini del ritratto. Stevenson non svilupperebbe cioè questi spunti immaginativi nel testo. Al contrario, attraverso le sue descrizioni, lascerebbe al lettore la possibilità di immaginare nuove storie al di là del romanzo stesso. Così nelle *Vies*, partendo da immagini particolari e peculiari all'individuo come quelle elencate sopra, Schwob dà poi vita a un racconto che continua per suo conto e che si serve di quel particolare come punto di partenza o di arrivo della biografia, il fulcro intorno al quale il narratore continua a girare pur imprimendo alla pagina la forza centrifuga della narrazione. Raimondi mi sembra allora immettersi sulla strada di Schwob, ma con una prospettiva di compiutezza meno evidente, attraverso cioè una forza fantastica che apre alla possibilità di continuare la storia accennata da quelle stesse raffigurazioni piuttosto che restare nella cornice del ritratto compiuto. In altre parole, le immagini e le cose in Raimondi non rivestono una funzione unificatrice, al contrario, aprono a un fantasticare in cui l'autore riversa spunti di diversa natura e in cui le fonti, come accade talvolta anche in Schwob, fanno parte di quello stesso impulso fantastico.

A questo punto però, vista la centralità della fantasia e dell'immaginazione, ci si potrebbe interrogare su una questione che emerge se si guarda agli sviluppi della poetica di Raimondi a partire del *Giuseppe in Italia*. Come si spiega questa concessione tanto ampia all'immaginario in un autore che con il progetto dell'*Archivio del Giuseppe* arriverà a voler giustificare la ricostruzione autobiografica fornendo dei documenti reali per dimostrare la veridicità dei fatti raccontati? Come si può far coincidere il Raimondi della biografia immaginaria con quello dell'archivio documentario? «Immaginaria, una biografia, lo è sempre un poco; […] Per poco che ci metta, lo scrittore, di suo ci mette i suoi umori di uomo, e quell'istinto naturale di correggere la realtà, che è in ognuno che pensi»,[400] afferma nella *Nota* a *Magalotti*. Questo non vuole dire, però, che l'immaginazione escluda la tensione verso il realismo sempre presente nella sua riflessione letteraria. È dentro la realtà che lo scrittore trova gli stimoli per immaginare e quegli stessi documenti che Raimondi progettava di allegare al *Giuseppe* vanno forse intesi più come le immagini reali attraverso cui costruire la narrazione della propria storia che come semplici prove dei fatti. È significativo a questo proposito un passo del libro in

[400] G. Raimondi, *Nota* a: *Magalotti*, cit., pp. 252-253.

cui Raimondi afferma che la memoria, strumento che proustianamente fonda la scrittura, viene stimolata grazie all'osservazione di un particolare colto nella sua realtà: «La memoria si accende sotto l'esca d'un tratto materiale, un particolare della natura, un'immagine riflessa, che la poesia alleva nel buio della coscienza».[401] Sebbene quindi nel progetto dell'*Archivio* Raimondi sembri voler fornire una rappresentazione fedele dei fatti, questa necessità deriva innanzitutto dal sentimento di una impossibilità, quella cioè di non riuscire a riprodurre per intero e a riportare realmente in vita i personaggi del suo racconto. I ritratti sono sempre impossibili e in questo scarto tra l'aspirazione alla rappresentazione e la reale riuscita della scrittura si situa, ancora una volta, l'esercizio creativo dello scrittore. Questo discorso mi sembra valido sia per quanto riguarda le opere di Raimondi con protagonisti i vari personaggi *alter ego* dell'autore, sia rispetto al tentativo memoriale del *Giuseppe*. C'è un'annotazione, in un quaderno del 1944 contenente alcuni dei primi appunti per gli episodi pubblicati su «L'Immagine» e il primo piano del libro, che spiega bene questa idea e, non è un caso, fa riferimento a Pascal:

> A prop. del Ritratto di Pascal
> Di ogni uomo, cioè di ogni individualità pensante, non si può fare che un ritratto immaginario. I suoi caratteri sono il complesso, l'incontro casuale, o voluto, di astrazioni prodotte da uno sforzo concentrato e lungamente protratto dello spirito. Ecc.
> Così accade che dell'individuo vivente Biagio Pascal ci siano stati trasmessi dei commenti figurativi, delle immagini materiali, tanto dissimili, ecc. È evidente che la vera "espressione" di Pascal non poteva consegnarsi nella forma che il pittore tentava di "fermare" sulla tela. Non sono quindi che "interpretazioni" plastiche di un tale uomo; cioè il più disperato tentativo di descriverlo.[402]

Sono parole che sembrano derivare direttamente dalla conoscenza di Schwob e che intrecciano però il mezzo pittorico a quello letterario. Raimondi parla di un ritratto su tela come se stesse raccontando la propria difficoltà di scrittore di fronte al tentativo di ritrarre Pascal nei suoi scritti. Si spiega allora così anche lo studio approfondito intorno a questo autore attraverso cui Raimondi cerca di afferrarne e possederne finalmente il profilo. Il

[401] G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit., p. 53.
[402] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.22, c. 19r.

«senso scientifico» che verrà attribuito nel *Piccolo ritratto* della *Valigia* alla predisposizione di Schwob nei confronti dell'osservazione si coniuga perfettamente con quanto Raimondi tenta di fare di fronte a Magalotti. Se nel caso degli scritti apparsi nel *Galileo, ovvero dell'aria* questo obiettivo era forse ancora sfumato e non chiarissimo perché filtrato da una certa identificazione autobiografica con il personaggio (sia con il Pascal interlocutore del costruttore di tombe che con il Galileo in conversazione con Marsili), nella biografia di Magalotti l'intento è perfettamente esplicito e spiegato nella *Nota*. Cerchiamo dunque di delineare i risultati di questa "osservazione" esercitata da Raimondi in senso scientifico e, ovviamente, fantastico intorno alla vita del suo personaggio.

4. 1. 2. Il *Ritrattino del Machiavelli* e la *Vita di Garibaldi*

Prima di pubblicare l'operetta dedicata a Lorenzo Magalotti Raimondi aveva sperimentato il genere della biografia immaginaria con alcuni testi apparsi un anno prima in *Testa o croce*. In particolare, in un testo uscito anche su «L'italiano» e intitolato *Ritrattino del Machiavelli* si trovano già alcuni passi assimilabili alle immagini intese, alla maniera di Schwob, come spunti narrativi. Fa loro eco, per esempio, «la polvere della via Emilia sulle scarpe» che si immagina Machiavelli abbia accumulato durante il viaggio a cavallo verso Imola per raggiungere Cesare Borgia. Il *Ritrattino* è però anche l'occasione per riflettere sulle qualità della scrittura di Machiavelli nella *Descrizione del modo tenuto dal Duca Valentino nell'ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto Da Fermo, il Signor Pagolo e il Duca di Gravina Orsini*. Il testo offre dunque due livelli di lettura interessanti per avvicinarsi al *Magalotti* che di lì a poco uscirà e su cui Raimondi stava già lavorando. Il primo è quello del ritratto di Machiavelli in quanto protagonista del breve testo, ancora delineato secondo i canoni dei contribuiti pubblicati su «L'italiano». Il secondo livello, forse ancora più interessante del primo, è quello di Machiavelli in quanto autore, a sua volta, di un'opera biografica, la *Descrizione* appunto, che viene commentata nell'articolo. Quello che emerge è allora una sorta di ritratto nel ritratto: Raimondi delinea i tratti di Machiavelli biografo nello stesso momento in cui riflette sulla rappresentazione del Valentino nella *Descrizione*. La particolarità di questo breve scritto risiede però anche nel suo carattere di *summa* rispetto alle ricerche che Raimondi aveva compiuto a partire dal '23-'24 intorno al tono da conversazione, prima con i *Piccoli scenari* e poi con il *Galileo*. Infatti, anche Machiavelli rientra tra quegli scrittori che riescono a conciliare la

necessità di comunicare idee complesse con un'esigenza di chiarezza. Lo strumento che consente la riuscita di tale operazione è l'uso di riferimenti concreti alla realtà cui questi concetti si riferiscono. Parlando della prosa di Machiavelli Raimondi afferma:

> Ci trovo lo sforzo di legare i fatti con relazioni astratte e arbitrarie, che è il sistema che tien su la teoria del Principe […]. Solo Tacito ha delle osservazioni di un eguale buon senso, naturale e domestico. Perfino nel titolo, *Descrizione del modo tenuto dal Duca Valentino nell'ammazzare, ecc.* c'era una indulgenza verso qualcosa di armoniosamente letterario, e composto. […] La sua prudenza, la sua possibilità grande, quasi scientifica, di calcolo e di meditazione avevano trovato modo d'esercitarsi, d'improvviso e all'estremo.[403]

Come si vede, per Raimondi la scrittura di Machiavelli esprime quel «buon senso, naturale e domestico» che si può accostare alla chiarezza e semplicità dei proverbi popolari citati nelle pagine di *Testamento* come ideale espressivo. Questa qualità stilistica si accompagna però anche a una qualità del pensiero, cioè la «possibilità grande, quasi scientifica, di calcolo e meditazione» condivisa senza dubbio con Galileo. Raimondi afferma anche che dalle opere di Machiavelli si evince un bisogno costante di verificare nella realtà le teorie elaborate dalla mente, osservando e "riscontrando" continuamente le idee con le cose: «Egli si estenuava sulle realtà. Risorgeva nella fantasia, che proprio gli si riscaldava, a forza di "riscontrare le cose"».[404] Ancora una volta, si insiste quindi sul fatto che la fantasia si animi al contatto con la realtà, cioè che il processo immaginativo si inneschi proprio a partire da un'osservazione minuziosa del vero. Per questo, la *Descrizione* degli omicidi politici operati programmaticamente dal Valentino diventa occasione per un'opera in cui il protagonista supera la sua stessa figura storica diventando personaggio. Dopo aver assistito alla strategia brutale del Duca e averla analizzata, Machiavelli costruisce attraverso la sua creatività di prosatore una vera e propria trama da dramma storico, dove le azioni del protagonista servono da ingranaggi alla complessa macchina della storia:

[403] G. Raimondi, *Ritrattino del Machiavelli*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., pp. 229-230.
[404] Ivi, p. 230.

> È da credere che egli in quei tempi, scambiasse il Duca per uno degli eroi di Plutarco, che gli stavano in mente. Qui la creazione storica di Machiavelli diventa veramente grande e unica […]. Nella *Descrizione*, a proposito della quale gli storici dell'epoca, e quelli posteriori, trovarono da arricciare il naso, egli raccoglie i particolari e le vicende dell'uccisione, li dispone, li ordina a seconda della necessaria progressione, e li fa agire, senza indugio, come Shakespeare conduce e infine fa precipitare i momenti dell'azione in uno dei suoi drammi di storia inglese. Si ha l'impressione di assistere ad una preordinata, studiosissima rappresentazione scenica.[405]

Sembrerebbe che dopo aver osservato nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi* i modi attraverso cui Galileo era riuscito a utilizzare lo strumento dialogico e scenico, Raimondi abbia cercato anche in Machiavelli questa componente teatrale della scrittura, per riconoscere però una somiglianza col teatro che riguarda soprattutto la storia e la caratterizzazione dei personaggi. Il riferimento a Shakespeare è inoltre una costante nei momenti in cui Raimondi si trova a individuare l'abilità di uno scrittore nella rappresentazione realistica. Ritorna, per esempio, in molti scritti dedicati a Pascal,[406] ma anche nel *Paradosso intorno a Galileo* quando la maniera galileiana di descrivere le grandi forze naturali e i pianeti viene paragonata a quella con cui Shakespeare inserisce mostri e forze soprannaturali nei suoi drammi fantastici. Le opere del drammaturgo inglese sono poi anche oggetto di analisi più specifiche (sono numerosi i segni di attenzione sulle edizioni delle opere di Shakespeare conservate nel Fondo) e lasciarono di certo una grande traccia nell'immaginario di Raimondi. Esemplari al tal proposito, due ritagli di carta verticali usati come segnapagina e inseriti in un quaderno del 1950 (FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderno 2.50) dove si trovano alcuni appunti corredati da piccoli disegni con cui vengono rappresentati gli oggetti fantasma che nel *Macbeth* appaiono al re come presagi e avvertimenti magici. Sul primo ritaglio è disegnato il pugnale a cui Macbeth si rivolge nel secondo atto della tragedia e Raimondi appunta sotto il disegno «Macb. guidato dal pugnale come Costantino dalla croce!» a sottolineare la potenza dell'immaginazione quando giunge a configurarsi come visione

[405] Ivi, pp. 230-231.

[406] Il riferimento a Shakespeare è fondamentale nello scritto *In margine ai pensieri di Pascal* e nel testo *Montaigne in Pascal*. In questi casi Raimondi insiste sulla potenza di rappresentazione realistica del drammaturgo come termine di paragone per quella di Pascal, ereditata da Montaigne.

soprannaturale. Sul secondo ritaglio è invece rappresentata una piccola sedia e la citazione «Dopo tutto, voi non vedete che uno sgabello» tratta dalla battuta del terzo atto con cui la regina cerca di placare i terrori ormai ossessivi del marito. Il quaderno in cui questi due foglietti sono inseriti è molto tardo rispetto al periodo di cui mi sto occupando, ma ritrovare una tale attenzione nei confronti degli oggetti fino a questa data suggerisce ancora una volta che la riflessione di Raimondi intorno alla forza fantastica delle cose materiali sia continuata anche dopo il *Giuseppe in Italia*. Ma torniamo al *Ritrattino* per concluderne l'analisi con un passo dove emerge ancora più chiaramente la lettura che Raimondi fornisce di Machiavelli come biografo immaginario derivatagli dal modello di Schwob:

> È un'opera, si direbbe un'invenzione, che Machiavelli ha costruito intorno alla vita di un feroce e volgare brigante della forza di Cesare Borgia, che, senza dubbio, non era troppo degno di servire ad un così singolare autore. Ad ogni modo è certo che il soggetto gli andò a genio, e gli riuscì agevole, nel ritrarne una ideale biografia, di alterare quei tratti che in tutto non corrispondessero al carattere prefisso, o di attribuirgliene di nuovi.[407]

Il fatto che qui Raimondi parli di «un'invenzione» e di una biografia ideale è fondamentale. L'aggiunta poi di nuovi caratteri al profilo del protagonista ad opera del Machiavelli autore della *Descrizione* non fa che confermare il riferimento a Schwob. Anche per Raimondi, dunque, la biografia può essere un genere d'invenzione e la Storia, o meglio la realtà, può fornire allo scrittore personaggi attorno ai quali costruire una narrazione nuova, indipendente e artisticamente autonoma.

Questa idea è portata avanti anche con un altro esperimento biografico condotto nello stesso periodo, la *Vita di Garibaldi*, un'operetta a cui Raimondi lavorò nel 1928 e che lasciò incompiuta, ma di cui rimangono i primi due capitoli: *Navigazione sul fiume* e *Alla fattoria*. All'interno di *Testa o croce*, tra le opere dell'autore elencate nelle prime pagine del volume si trova notizia di una *Vita del Generale Giuseppe Garibaldi*, La Voce, Roma, 1928. Tuttavia, la prima pubblicazione di questo testo che sono riuscita a rintracciare è quella apparsa sulla rivista «L'indicatore partigiano», a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1949.

[407] G. Raimondi, *Ritrattino del Machiavelli*, cit., p. 231.

Grazie a una breve introduzione che l'autore fa precedere al testo si viene a conoscenza della storia compositiva ed editoriale del progetto:

> Questi due capitoli erano i primi, e restarono gli unici due, di una *Vita di Garibaldi* che avevo progettato di scrivere nell'anno 1928. Era il tempo, in Italia, di famose battaglie di «strapaesani» contro «stracittadini»; cioè di scrittori di brillanti e scandalistiche abitudini; battaglie con la carta e l'inchiostro; e di quei combattenti è ancora in noi il ricordo. Ma pare che l'ultima Guerra mondiale (una di quelle dove gli uomini muoiono) li abbia ridotti come i manichini del Museo Grévin. Statue di stracci e di cera. Fu anche il tempo, in quel lontano '928, dell'uccisione di Sacco e Vanzetti; episodio dell'eterna lotta politica di classi. La *Vita di Garibaldi*, voleva forse riuscire, nell'idea dell'autore, come un tentativo di favola e di cronaca, italiana e popolare, non senza l'intenzione e la nostalgia di indicare, nella persona del Genovese, la capacità leggendaria, ancora viva, di una Rivoluzione italiana. Ma i gusti di un Regime allora dominante, non si dimostrarono propensi a questo genere di favole. Così restò interrotta, ai primi due capitoli; che uscirono a puntate in un giornale.[408]

Bloccata dal soffocante clima culturale fascista, la composizione della *Vita* non vede una continuazione, ma è interessante analizzare anche solo ciò che Raimondi aveva iniziato a scrivere per capire come stesse evolvendo la sua idea di biografia a ridosso della pubblicazione del *Magalotti*. I due capitoli usciti in rivista, poi raccolti anche in *Anni di Bologna* e all'interno di questo gruppo di testi riediti nelle *Domeniche d'estate*, presentano infatti forti somiglianze con l'idea di biografia come invenzione espressa nel *Ritrattino* e derivante dalla lettura delle *Vies imaginaires*. L'intento dichiarato nella nota parla di una «favola», di una cronaca popolare, dove l'elemento immaginario e fantastico occupa un ruolo chiave. La narrazione è basata per l'appunto sull'evocazione dei fatti avventurosi che avvolgono il mito della giovinezza di Garibaldi in America del Sud, quando nel 1842 a capo di alcune navi risalì il fiume Paranà al fianco dei ribelli uruguaiani in rivolta contro l'Argentina. Oltre alla forma quasi mitica della biografia, è interessante però prendere in considerazione anche l'idea suggerita nella nota circa la possibilità che

[408] G. Raimondi, *Vita di Garibaldi*, in «L'indicatore partigiano», a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1949, p. 7.

la *Vita di Garibaldi* potesse fornire ai lettori l'esempio di una favola rivoluzionaria. Il riferimento alla condanna a morte di Sacco e Vanzetti, la cui esecuzione avvenne nell'agosto del '27, fa comprendere che la *Vita di Garibaldi* avrebbe dovuto avere anche una funzione morale e politica.[409] Portare avanti questo messaggio era però impossibile sotto il regime e anche per questo nelle opere successive Raimondi non vi ritornò mai. Come si è visto attraverso la rievocazione della lettura di Galileo come «civile terreno dove eludere», la soluzione praticata già a partire dal '23-'24 fu infatti quella dell'isolamento dalla letteratura ufficiale.

Ora, al di là del problema della libertà espressiva che con il *Magalotti* non si pose, la *Vita di Garibaldi* presenta molte caratteristiche in comune con quella dello scienziato. La descrizione dei paesaggi attraversati dalle navi di Garibaldi, per esempio, si avvicina stilisticamente a quelle dei viaggi di Magalotti, avvolti anch'essi da un'aura esotica e immaginosa. Il procedimento narrativo con cui si fa riferimento a questa dimensione è inoltre speculare nei due casi: Raimondi la descrive evocando immagini in certo modo già esistenti – si tratta per lo più di rappresentazioni pittoriche o disegni – che facciano da termine di paragone e aiutino a delineare la scena:

> Pareva che la natura medesima, così antica su quei fiumi e su quelle terre, mettesse una sorta di indugio nelle azioni degli uomini, riducendoli ad una continua contemplazione. Da quelle parti ha ancora la natura manifestazioni di una invincibile forza e pienezza. Di conseguenza, ogni racconto sopra argomenti consimili, partecipa di una fissità assorta e di un incanto modesto che sono quelli stessi che gustiamo in ogni vecchia incisione raffigurante le prime navigazioni e gli scoprimenti di quelle terre del nuovo Continente.[410]

Il riferimento alle vecchie incisioni diffusesi durante la colonizzazione dell'America da parte degli europei è l'elemento visivo che fornisce al lettore le coordinate figurative

[409] I due anarchici italiani ingiustamente condannati alla sedia elettrica negli Stati Uniti appaiono anche in una incredibile pagina del *Giuseppe in Italia*: «Arrivarono le *Lettere* di Sacco e Vanzetti. Sono le lettere di due padri ai propri figliuoli. La solita storia del povero italiano; operaio, emigrato e anarchico; eliminato dalla civiltà d'America. Tutti i progressi, nell'ordine estetico e morale, di questo numerosissimo popolo, resteranno legati alla scoperta della sedia elettrica. Resta, come qualcosa dell'invenzione del capitello dorico presso i Greci. Uomini nel mondo, anche nell'Italia sottomessa al Regime, tendevano le mani; aggrappati a quella sedia (biblica, massonica); davano grandi strappi. Nell'alternativa dell'attacco e dello stacco, polo positivo, polo negativo, la luce staccava, e attaccava, sinistra, macabra; come nel tram quando si stacca il trolley. L'americano, con guanti di caucciú, fulminò al volo i due anarchici d'Italia», p. 173. Anche in questo caso, come nella *Nota* alla *Vita di Garibaldi*, Raimondi utilizza l'evento della loro morte come un momento cruciale della Storia italiana e della propria storia personale.

[410] G. Raimondi, *Vita di Garibaldi*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 333.

dell'ambientazione. Ciò che accade all'interno di questo quadro appare quindi come una sorta di messa in movimento di figurine animate. L'azione inoltre si conclude alla fine del capitolo con un ritorno circolare alle immagini fisse, quasi a voler richiudere quel movimento innescato con la narrazione dentro la cornice da cui era stato fatto emergere: «Era un luogo che rinnovava i vecchi sogni. Una grande ancora, come si vede in certe vedute marine, avrebbe fatto bene da cornice a questo paesaggio piatto, monotono e acquitrinoso».[411] Similmente nel *Magalotti* Raimondi fornirà come riferimento visivo le nature morte seicentesche e la pittura di El Greco. La persona di Garibaldi viene poi raffigurata più attraverso attributi dal sapore allegorico che per mezzo di una descrizione fisica e morale. Ritornano quindi quegli oggetti, quelle immagini che Schwob utilizzava per costruire il racconto di una vita intera: il «berretto tondo, di panno nero»[412] con cui l'eroe saluta dalla nave in partenza e «la grossa pipa dove era dipinta una scena di caccia»[413] recatagli da un marinaio. Il personaggio di Garibaldi viene descritto anche attraverso una *bizarrerie* alla Schwob, cioè il modo in cui sottolinea e prende appunti su un taccuino: «Il Capitano segna delle note su d'un taccuino, con quella sua calligrafia eguale e fluida. Quando sottolinea una parola, fa delle piccole onde, come fanno i bambini il mare».[414] Da un punto di vista più generale, la prosa ricorda molto quella del *Magalotti*, soprattutto nella descrizione dei colori, dei rumori e degli odori che emergono dalle scene. Il contesto stesso in cui avvengono i fatti viene costruito come per accumulazione di sensazioni, in una maniera che rimanda alla lezione appresa sugli *Appunti e Ricordi* leopardiani. In questo passo che ritrae la partenza delle navi di Garibaldi, ad esempio, la scena è organizzata attraverso il susseguirsi di movimenti, voci e odori: «Si agitarono delle tube di velluto, rispose dalle navi qualche motto in genovese, in lombardo. Restò, sulle banchine, un odore di rhum e di petrolio, e quelle cartacce, quei residui di cibo che i soldati si lasciano sempre dietro».[415] Come si può notare è inoltre evidente la natura fittizia della biografia, che si presenta in realtà più come una favola collettiva che come la storia di un eroe. La Storia viene ricostruita attraverso l'immaginazione, permettendo al narratore di spingersi fino alla descrizione delle sensazioni che i marinai di Garibaldi avrebbero provato percorrendo quelle terre lontane: l'estate sonnolenta, l'orizzonte piatto,

[411] Ivi, p. 334.
[412] *Ibidem*.
[413] Ivi, p. 335.
[414] Ivi, p. 340.
[415] Ivi, p. 334.

il viaggio che sembra non finire mai. Nonostante la dichiarazione iniziale circa lo stato quasi di sogno e contemplazione in cui l'autore immagina la storia, non mancano però momenti d'azione, soprattutto nel secondo capitolo della *Vita*, quando si racconta di uno scontro tra gli imperiali e i ribelli accampati in un ex stabilimento di carni lungo il Paranà. Le scene sono concitate, i volontari caricano le armi senza sosta, si sentono voci e incitazioni, lo sguardo del narratore si sposta di personaggio in personaggio cogliendo effetti di luce e di colore nell'aria infuocata dagli spari e dal fumo. Ancora una volta, però, Raimondi ha bisogno di fornire un termine di paragone per ciò che vuole narrare e stavolta lo individua non in un'immagine, ma nella letteratura di Stendhal. L'episodio si chiude infatti con Garibaldi che pronuncia in italiano alcuni ordini e, in mezzo al caos multilingue del suo seguito, appare quasi come un'immagine dell'Italia stessa, mostrando chiaramente l'intento anche politico della favola: «Quando il Capitano pronuncia in italiano un ordine, quelle sue parole hanno lo stacco curioso che fa in una pagina scritta in altra lingua una frase italiana. Ogni parola mostra l'Italia, il nostro paese. Come in Stendhal».[416]

4. 1. 3. Scienziato, con fantasia

Raimondi approda quindi alla composizione del *Magalotti* avendo in mente queste prime prove biografiche: come in Schwob, l'operetta è una biografia immaginaria e favolosa, che non si esime però dal "riscontrare" i fatti e le cose secondo il modello di Machiavelli. Questo per quanto riguarda l'ispirazione generale del testo. Dal punto di vista stilistico, invece, si conferma quella tendenza impressionistica già sperimentata in *Acque nella regione emiliana*, la prosa posta al centro del *Galileo ovvero dell'aria* a dividere la prima e la seconda parte del libro. Individuati tali presupposti, bisogna adesso capire quali sono i risultati prodotti da questi principi ideali e stilistici all'interno del *Magalotti*.

Innanzitutto, Schwob e Machiavelli rappresentano due modelli di scrittura in cui la realtà, quella del dettaglio su cui costruire la singolarità di ogni essere umano o quella dei fatti su cui vanno sempre verificate le teorie, stringe un inaspettato legame con la fantasia. Più nello specifico, se in Schwob predomina il carattere fantastico e immaginario, in Machiavelli è più forte l'esigenza di una presa sul reale. Grazie alle riflessioni compiute intorno a questi due autori, Raimondi pone sempre più chiaramente al centro della propria

[416] Ivi, p. 343.

poetica il nesso tra immaginazione e realtà. Infatti, la necessità di dare voce a questo nucleo ideale e dominante del proprio rapporto con la narrazione trova i mezzi per esprimersi proprio grazie all'esempio di autori che egli ritiene affini. Tale spunto teorico opera all'interno del *Magalotti* come una bussola che orienta sia le scelte narrative vere e proprie, cioè le cose che vengono effettivamente raccontate, sia la descrizione e la caratterizzazione del personaggio: in entrambi i casi realtà e fantasia funzionano all'unisono. Il racconto si regge infatti su notizie reali, ricavate dallo studio biobibliografico di Fermi e dalle opere di Magalotti stesso, ma una volta stabilite le coordinate temporali e geografiche, Raimondi vi innesta aggiunte fantastiche con l'obiettivo di colmare con l'immaginazione l'irrimediabile distanza che divide narratore e personaggio. Anche quello di Magalotti, come del resto lo sono tutti, è un ritratto impossibile. Proprio per questo, forse, l'autore sceglie di seguire le tracce del suo protagonista attraverso una forma generalmente intima e ricca di dettagli come il diario, un diario condotto però in questo caso in terza persona. La voce narrante esterna si presenta come non completamente onnisciente e ricava notizie soprattutto attraverso le parole reali dello scienziato, citandolo spesso come a voler trovare conferma dell'immagine che ne va costruendo raccontando la sua storia ai lettori. L'uso di questa forma diaristica su misura, che si adegua alla necessità di coniugare fatti realmente accaduti e invenzione letteraria, viene inaugurata nei capitoli dedicati ai viaggi di Magalotti in giro per l'Europa e viene mantenuta, anche se mutata nella semplice indicazione del mese e dell'anno, in quelli che riguardano il ritorno in Italia, l'improvvisa decisione di prendere l'abito da padre di S. Filippo Neri, il rientro a corte, la vecchiaia e la morte. All'interno di questa struttura cronologicamente rigorosa, i primi due capitoli, quelli in cui si raccontano l'infanzia, l'adolescenza e la segreteria all'Accademia del Cimento servono all'autore per presentare il Conte e mettere in luce alcuni aspetti della sua personalità. È soprattutto qui che Raimondi lavora per delineare al meglio il profilo del personaggio: quando lungo il corso della biografia l'autore fa riferimento agli stati d'animo e ai pensieri di Magalotti, questi riferimenti rimandano all'immagine fornita all'inizio del libro arricchendola, mostrando la crescita e la maturazione di quell'individuo che il lettore aveva conosciuto bambino nel primo capitolo. Avendo già riflettuto sulle possibilità di analisi stilistiche offerte dalle prime pagine della biografia, occorre adesso soffermarsi sul percorso compiuto da Raimondi per realizzare il ritratto di Magalotti in quanto scrittore e scienziato.

Per comprendere meglio l'origine della biografia bisogna tener presente che queste pagine arrivarono dopo la pubblicazione nel '27 su «L'italiano» di un breve "ritrattino" sullo stile di quello dedicato a Machiavelli e intitolato *L'accademico odorista*. Già qui Raimondi delineava i caratteri più interessanti di questa figura, insistendo sull'ambiente barocco in cui vive e agisce Magalotti, un ambiente culturale che lo influenza nel profondo e plasma gran parte dei suoi interessi e delle sue curiosità. Mi sembra importante sottolineare questo aspetto perché volendo riflettere ancora una volta sulle critiche rivolte all'operetta da parte degli studiosi magalottiani ci accorgeremmo ancora di più che non vi è alcuna incongruenza storica nella ricostruzione di Raimondi. Resta evidente che l'autore abbia un interesse creativo e non erudito nei confronti di Magalotti, ma esiste all'interno della sua invenzione un'attenzione nei confronti del contesto storico che non consente alla narrazione di spingersi oltre i limiti della verosimiglianza. Quando poi nel testo si trovano analisi stilistiche che tendono a vedere nella prosa magalottiana una delicatezza che altri hanno attribuito all'imminente gusto rococò, Raimondi collega piuttosto questa caratteristica all'esercizio dell'osservazione scientifica. Queste le parole che dedica nell'articolo per «L'italiano» alla lettera *Sopra la meravigliosa stravaganza di un fiore*:

> Il suo temperamento, fatto di attenzioni pratiche, di deduzioni fantastiche, sostenuto com'è da un presupposto di laboriosità scientifica, ha trovato un soggetto con quale portare se stesso alle più estreme conseguenze, liriche e poetiche. Tutto quel suo peso, quel suo volume naturale hanno studiato e calcolato il punto della loro più lieve stabilità. È un gigante che ricama, un elefante che vola.[417]

Il passaggio dalla scienza alla lirica si era visto già negli scritti su Galileo. In questo caso, però, si tratta di un lirismo che si genera di fronte all'infinitamente piccolo, percorso opposto a quello di Galileo che si trovava alle prese con l'espressione di una realtà cosmica, infinitamente grande. All'incontro di queste due tensioni, il minuscolo e l'immenso toccano entrambi l'infinito, quell'infinito verso cui Galileo punta il cannocchiale e di cui Magalotti tenta l'esperienza attraverso la sublime arte degli odori. Così, la realtà concreta, pesante e reale, si alleggerisce grazie alla forza

[417] G. Raimondi, *L'accademico odorista*, in Id., *Le domeniche d'estate*, cit., p. 238.

dell'immaginazione, facendo di Magalotti un gigante in grado di ricamare delicatissime frasi, un elefante magicamente sollevatosi in volo. Non è dunque il Rococò il momento ideale verso cui Raimondi vede slanciarsi la tensione conoscitiva di Magalotti, quanto piuttosto quello della meraviglia barocca, dell'eccentricità e della stravaganza. Lo stile magalottiano è poi associato alla prosa di Leopardi quando Raimondi vi intravede un tono di malinconia e «certi toni appassiti, lenti e decaduti».[418] Non mi sembra, tuttavia, che si tratti di un'anacronistica interpretazione decadente dell'esperienza magalottiana. Sebbene come Flora – che viene criticato da Walter Moretti per questo motivo –[419] Raimondi stabilisca una genealogia che fa idealmente discendere Baudelaire da Leopardi, non imputerei la ricostruzione di questa discendenza a una miopia storico-letteraria. Mi sembra, al contrario, che ciò avvenga perché alla base del modo in cui Raimondi intende la cultura vi è l'idea che la letteratura e le arti, per essere realmente capite, debbano essere pensate al di là dei confini nazionali: il legame con Leopardi sarà quindi stato suggerito non dall'idea di un decadentismo precoce, ma, al contrario, dalla sensazione di quel «tenue trasalimento musicale»[420] che egli riconosce nella prosa di Magalotti e che più tardi si concretizzerà anche nelle riflessioni sulla prosa leopardiana compiute negli articoli degli anni '60 per «il Resto del Carlino». Quando ritrova in Baudelaire la musicalità che vede nella prosa leopardiana credo che Raimondi stia cercando le varie possibili declinazioni di un carattere stilistico di suo interesse e non una costante utile a una propria personale teoria di storicizzazione letteraria. Per Raimondi il problema dello stile rimane sempre una questione centrale. Nel '28, quindi, il suo interesse nei confronti di Magalotti riguarda in primo luogo proprio l'aspetto stilistico. Del resto, in *Testa o croce*, la raccolta in cui si trova anche l'articolo su Magalotti uscito inizialmente su «L'italiano», i ritratti sono soprattutto di natura critico-letteraria e l'invenzione non occupa molto spazio.[421] È il caso del *Ritrattino del Machiavelli* che si è analizzato sopra, dove l'attenzione è rivolta alle caratteristiche dello scrittore e non alla sua vita. Lo stesso vale per *L'accademico odorista*, dove Raimondi sembra fornire il presupposto critico da cui

[418] Ivi, p. 239.

[419] Cfr. il già citato studio di Moretti: *La ricerca dell'assoluto*, in Id., *Magalotti ritrattista e altri studi magalottiani*, cit., p. 83.

[420] *Ibidem*.

[421] Fa eccezione *Un mantovano*, ritratto del nonno paterno che sembra rispecchiare l'ideale di sovversione del genere biografico appreso da Schwob: il biografo non fa differenza tra uomini comuni e uomini grandi perché il valore artistico di una biografia non dipende dal soggetto che viene ritratto, ma dalle capacità letterarie dello scrittore.

partirà l'opera d'invenzione che sarà la biografia del '29. Infatti, nel momento in cui all'interno del testo viene fornito un primo ritratto complesso, che comprende cioè i tratti psicologici e intellettuali di Magalotti, l'immaginazione costruisce intorno alla figura reale una caratterizzazione letteraria.

Il processo creativo che Raimondi mette in opera coinvolge anche stavolta, come si è già visto nel caso di Pascal, i volumi magalottiani in suo possesso. Non avendo a disposizione edizioni moderne, che uscirono solo vari anni dopo in versioni integrali, Raimondi si servì di libri rari, datati quasi tutti tra Sette e Ottocento. I volumi più antichi sono quelli dei *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento* e delle *Lettere scientifiche ed erudite*, due stampe datate rispettivamente 1714 e 1721. La data apposta da Raimondi sul secondo volume è quella del 1929, anno di pubblicazione del *Magalotti*. Probabilmente, trattandosi di libri antichi e preziosi, come sottolinea anche un'annotazione a lapis che recita appunto «Raro» all'interno delle *Lettere*, Raimondi non vi appose segni di lettura, ma se ne servì, ad esempio, per immaginare gli strumenti degli esperimenti svolti da Magalotti all'Accademia che sono raffigurati in numerose incisioni presenti sull'edizione del 1714. C'è però anche un'altra edizione di *Lettere*, una stampa del 1736, con firma di possesso e la data 1926, molto prima dunque della messa in cantiere della biografia. Raimondi potrebbe essersi procurato questo volume in seguito alla lettura dell'antologia di Lorenzo Montano, dopo aver lavorato alla prosa *Acque nella regione emiliana* che era uscita nel '25 su «L'esame».[422] Sebbene si tratti sempre di un volume antico, in questo caso vi si trovano delle leggere sottolineature e qualche appunto che, pur essendo presenti altri segni apposti dal precedente proprietario del libro, si riconoscono facilmente come di mano di Raimondi. Si tratta di due appunti a lato del testo di una lettera magalottiana. La porzione di testo interessata dal primo di questi due appunti è quella in cui, rivolgendosi a un Sig. D. Leone e a una Sig. Marchesa suoi destinatari, Magalotti dichiara l'intento alla base della sua attività di scrittore:

> Aggiunga, che questo è appunto, o per dir meglio, sarebbe il mio diletto, e diciamo pure anche, la mia ambizione maggiore: il ricercare, e il comunicare certe notiziette un poco pellegrine, e galanti, tagliate a solleticare certi geni gentili, o più tosto svogliati. In somma io mi sento un maraviglioso penchant a rendere ossequio alle morbidezze del

[422] Si tratta dei nn. 11-12, a. IV, novembre-dicembre 1925, pp. 765-768.

> secolo, e in conseguenza a perpetuarne la memoria; non m'impegno poi a dire, se a sua gloria, o a sua confusione; e questa mia passione è arrivata a segno, che io vado facendo uno studio di quadri, che venga a essere come una serie di tutte le nostre più nobili, e più innocenti delicatezze.[423]

Raimondi appone qui la nota «Dilettantismo del gusto, estetica, preferenze del Mag.», tutti fattori che ne delineano il profilo intellettuale, probabilmente in vista della composizione de *L'accademico odorista*. Si intuisce subito che individuare il fine di queste note aiuta a comprendere le fasi attraversate da Raimondi per costruire il suo personaggio. Come già si è visto, e le note su questa edizione delle *Lettere* lo confermano, nell'articolo si cerca di delineare un ritratto veritiero, ricostruito attraverso la lettura attenta dell'opera. Riducendo a formule chiave gli interessi di Magalotti e i poli tematici attorno a cui far ruotare il ritratto, l'autore pone però già le basi per lavorare con l'immaginazione su questi dati reali. La seconda nota riguarda infatti qualcosa che va al di là dell'analisi critica e apre un primo spiraglio di indeterminatezza, uno spazio che nella biografia verrà colmato con l'invenzione. Ad attirare l'attenzione di Raimondi sono anzitutto le enumerazioni, quelle stesse che si ritroveranno nelle pagine del *Magalotti* e di cui ho proposto un esempio sopra citando il passo sul fratello Niccolò: «Si figuri V. S. Illustriss. di vedere in uno, disposto sopra una tavola tutto l'attiraglio del cioccolate tutti i vasi, tutte le ciocolatere, tutti gli strumenti, tutti i polvigli, tutte le sorte di salvette, non esclusone i ventagli, co' quali gli Spagnuoli del Messico si fanno far vento a i Negri nell'atto si sorbire quella bevanda».[424] L'elenco degli utensili per la preparazione della cioccolata e l'intero l'immaginario evocato dalle parole di Magalotti vengono commentati a margine con la nota: «Colore esotico, fantasia coloniale, ecc». Individuata quindi l'immagine fantastica e il tono di colore che la caratterizza, lo scrittore può utilizzarla in due modi: da un lato, per restituire nell'articolo, dal taglio più saggistico, i riferimenti culturali di Magalotti come figura storica; dall'altro, nella biografia immaginaria, per lavorare su quegli stessi riferimenti trasformandoli, ampliandone i dettagli e aggiungendone di nuovi.

[423] L. Magalotti, *Lettere del Conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino dedicate all'Ill.mo e Clar.mo Sig. Senatore Carlo Ginori*, Firenze, Giuseppe Manni, 1736, p. 42.
[424] *Ibidem*.

Il primo intento è testimoniato ancora meglio dagli appunti presenti su di un volume che più di tutti gli altri risulta essere alla base della composizione de *L'accademico odorista*: un'edizione delle *Lettere scientifiche ed erudite* datato 1806. Vi sono infatti annotati proprio quei passaggi che vengono analizzati nell'articolo: l'*incipit* della lettera al Cavaliere d'Ambra su di un'acqua di fiori d'arancio confusa erroneamente con una sofisticata acqua di ginestra e la lettera *Sopra la meravigliosa stravaganza d'un Fiore*. I commenti apposti da Raimondi ai margini di questi passi mostrano che ci troviamo in un momento in cui il *Galileo ovvero dell'aria* veniva percepito ancora come un lavoro appena finito: si tratterà quindi probabilmente del '25 o '26, quel momento di transizione dalla prosa galileiana a quella di Magalotti testimoniato da *Acque nella regione emiliana*. L'argomento principale della ricerca di Raimondi risulta essere anche qui lo stile fantastico e realistico di cui aveva trovato uno straordinario esempio in Galileo e che in Magalotti sembra rivivere come un'eco di quel modello insuperabile. È proprio per questo che le parti delle *Lettere* più interessanti per Raimondi sono quelle in cui si presenta all'interlocutore l'osservazione di un fenomeno naturale:

> Parmi che dagli effetti fin qui narrati, assai chiaramente si scorga di quanta forza e valore sia il freddo nell'operare, e avvegnachè moltissimi altri ne potessi addurre, un solo al nostro proposito molto confacevole ne aggiugnerò, ed è, che il freddo per sua natural facultare le cose tutte rende frangibili. Così le tele e i drappi bagnati, ove l'acqua dentro vi si geli, sicchè pajono asciutti, a maneggiarli si trinciano e affettansi; così le assiderate membra degli animali si troncano e cascano; e finalmente ogni cosa agghiadata dal gelicidio s'intirizzisce, ed in alcun modo a natura di vetro si volge: così per avventura i rami degli ulivi fanno. Dico adunque che non è peso della Neve che rompe i tronchi, ma il freddo.[425]

La nota apposta di fianco dice: «Modo di indurre la immaginazione a concludere con un ragionamento scientifico ecc. Procedimento da me tenuto nel "Galileo"». Questo appunto è rivelatore di diversi elementi chiave. Il primo riguarda ovviamente l'idea del rapporto tra immaginazione e ragionamento; il secondo approfondisce questo nesso

[425] L. Magalotti, *Lettere scientifiche ed erudite*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1806, p. 7.

suggerendo che le due forze in gioco agiscono insieme, all'interno di uno stesso flusso di pensiero; il terzo, quello più importante, è che Raimondi parla di un vero e proprio "procedimento", alludendo al *Galileo ovvero dell'aria* e individuando un meccanismo ripetibile, difficile da afferrare, ma su cui si vuole insistere e tentare di certo nuove prove. Immaginazione e realtà vivono dunque all'interno di una dinamicità che le porta e mescolarsi, a rispecchiarsi, a essere compresenti nell'opera e consequenziali l'una all'altra nel metodo compositivo dell'autore.

Veniamo adesso agli appunti annotati al margine della descrizione di un meraviglioso fiore profumato, dove emerge con evidenza sempre maggiore l'importanza della connessione tra Galileo e Magalotti, attiva ancora nel '27. Questa nota fissa infatti in versione abbozzata ciò di cui Raimondi parlerà nel paragrafo 3 de *L'accademico odorista*. Non a caso le frasi sottolineate nel testo sono quelle che verranno citate nell'articolo e le parole usate nell'appunto corrispondono in gran parte a quelle del testo: «Lo stile del Mag. da una abbondanza di materia di riduce a finezze, a lievità che sono come gli svolazzi, le [volute] ecc. dell'arte barocca, di Bernini, ecc. Stile cattolico, gesuitico», e su «L'italiano»:

> Lo stile del Magalotti, si direbbe che da una straordinaria abbondanza e dovizia di materia si estenua e fiorisce, come affaticato e appesantito da quella abbondanza stessa, in finezze, in delicate lievità di scrittura che son più nuove quanto più son rare. […] La descrizione di un fiore è per lui occasione di impiegare un vocabolario di parole lievi e vaporose, come un particolare di pianta o di foglia era pretesto a Bernini per le sue virtuosità di scultore. […] Compostezza cattolica, in cui hanno grand parte la maniera, il buon gusto, l'affabilità, e l'educazione delle antiche famiglie italiane.[426]

Le caratteristiche dello stile, così come di consueto nelle opere di Raimondi, sono tutt'uno con il carattere dell'autore e, di conseguenza, della sua versione letteraria di personaggio. Quello che Raimondi presenta al lettore nella biografia è infatti il ritratto intimo di una mente: al biografo interessa il modo di ragionare dello scienziato, la sua sensibilità intellettuale e conoscitiva: «Egli conosce l'umanità della natura, la confidenza

[426] G. Raimondi, *L'accademico odorista*, cit., pp. 238-239.

che ispira uno specchio d'acqua che si fa ghiaccio, o quando va in cielo, evaporando. È un gusto un poco acre, di psicologo. Ma non vuole essere indiscreto. Egli è scienziato, fisico e matematico, ma con fantasia».[427] Psicologo dei fenomeni naturali, scienziato che ragiona attraverso la fantasia per poi tornare alla natura, il personaggio di Magalotti comincia ad animarsi e a mostrare i tratti del suo carattere, un carattere costruito nell'immaginazione di Raimondi sulle due tensioni che ovviamente lo interessano di più: la fantasia e il reale. È poi fondamentale che questa riflessione sulla mente scientifica e allo stesso tempo fantastica di Magalotti venga subito prima di un passo che potremmo ricondurre ancora una volta alla delicata questione della natura morta:

> Seduto al suo tavolo, ingombro di carte e di arnesi, egli ha dietro le spalle quell'armadio, come un burattinaio le sue marionette, sia detto senza offesa. Da quei muti oggetti di vetro e di metallo, sortiranno avvenimenti da far battere ogni cuore, come dei casi improvvisi di rappresentazione. Il diletto che egli ne prova è tutto astratto e metafisico. Quando Magalotti dispone sul banco delle esperienze i suoi tubi, le sue storte, i suoi vasi, impiega la stessa attenzione di un pittore che compone di oggetti reali il suo quadro. C'è un gusto, un poco studiato, di natura-morta, un'atmosfera rarefatta di miscellanea olandese. Siamo in pieno seicento.[428]

Citata dall'autore stesso alla fine del passo, la natura morta serve qui come termine di paragone visivo per permettere al lettore di immaginare fisicamente gli strumenti scientifici disposti da Magalotti sul tavolo dell'Accademia. Questo esplicito riferimento non deve però lasciare in secondo piano un altro passaggio cruciale dove si nasconde lo scatto dinamico, quasi un meccanismo segreto, che sempre mette in movimento le immagini della scrittura di Raimondi. Si tratta del burattinaio e delle sue marionette di cui si parla nelle prime righe: se si legge il passo alla luce di quest'idea, anche i «casi improvvisi di rappresentazione» andranno interpretati come la messa in scena delle storie di quelle stesse marionette e non in senso pittorico o figurativo, cioè statico e fisso. Questa stessa animazione si ritrova, ad anni di distanza, in quella pagina di *Anni con Giorgio Morandi* che si è già vista nel capitolo 2 in cui Raimondi descrive la *Natura morta col*

[427] G. Raimondi, *Magalotti*, cit., p. 264.
[428] Ivi, p. 265.

manichino sul tavolo rotondo parlandone quasi come di un carillon magicamente messosi in moto, un «portentoso teatro meccanico».[429] La corrispondenza mi sembra avvalorare una volta di più la natura dinamica delle scene di questo tipo, quelle cioè in cui la narrazione è popolata di oggetti realisticamente evocati. Parlo di evocazione più che di descrizione perché non sempre l'autore spende molte parole per parlare di questi oggetti, spesso gli basta nominarli con la parola giusta e qualche aggettivo perché compaiano vividi nell'immaginazione di chi legge. Raimondi, infatti, nei suoi scritti non si abbandona quasi mai a lunghe descrizioni, preferisce piuttosto accumulare dettagli e procedere per istantanee. Questo accade anche nel *Magalotti*, dove il ritratto del protagonista e la storia della sua vita vengono delineate principalmente, come già visto nelle *Vita di Garibaldi*, attraverso un punto di vista percettivo. Come appropriandosi dei sensi del personaggio, Raimondi imposta la narrazione su un susseguirsi di sensazioni. Trattandosi di Magalotti, il primo canale attraverso cui l'autore costruisce la psicologia dell'"accademico odorista" è quindi senza dubbio quello delle sensazioni olfattive. In questo modo l'opera stessa dello scienziato viene fatta parlare per ricostruirne la figura: raccontare gli odori di cui il protagonista conserva memoria contribuisce a tratteggiarne i moti più intimi. Se da un lato il ricordo di un odore fornisce informazioni su ciò che colpisce l'attenzione di Magalotti e in questo modo riesce a raccontarci qualcosa del suo modo di percepire il mondo, dall'altro lato Raimondi si serve delle memorie olfattive soprattutto per caratterizzare gli ambienti fisici in cui vive e si muove il personaggio. Questo discorso vale per l'intero libro, ma già nei primi due capitoli se ne possono osservare alcuni esempi particolarmente significativi. Il primo riferimento agli odori si trova nelle pagine dedicate all'infanzia e riguarda l'aria respirata da Magalotti bambino nei palazzi romani: «Si ricordava, da bambino, sempre un odore di cera, d'incenso e di vecchi mobili tarlati»,[430] ma ricorre anche in quelle dove il Conte viene seguito dal narratore mentre entra, ormai adulto, nelle stanze dell'Accademia del Cimento: «È un luogo fresco d'estate, il legno delle panche e delle cattedre mette fuori un odore di muffa e di umidità».[431] Dopo aver presentato Magalotti intento a sistemare gli strumenti necessari alle sue ricerche sul grande tavolo dell'Accademia nel passo che si è visto sopra, il narratore commenta ancora: «Nei pomeriggi d'estate, il caldo va a ritrovare un vecchio

[429] Cfr. G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, cit., p. 172.
[430] Ivi, p. 257.
[431] Ivi, p. 260.

odore d'incenso stemperato in mezzo a queste morte suppellettili coperte di polvere».[432] Queste note olfattive ricorrono anche nel racconto dei viaggi in Spagna e in Inghilterra, in particolare all'inizio dei capitoli, per connotare gli spazi in cui si svolge la storia. Appena sbarcato a Barcellona in qualità di accompagnatore del giovane principe Cosimo, il personaggio è subito colpito dal sentore che proviene dalle vie adiacenti al porto: «Un odore di sporcizia, di fogna, si confonde con un odore di catrame, di olio bruciato».[433] Allo stesso modo, giunto a Toledo, la prima cosa che il narratore comunica è una sensazione olfattiva: «Magalotti ritrova, nelle case, negli angoli delle strade, quell'odore di cera, di lacrime e di sottane avvertito da ragazzo, nelle chiese di Roma, nelle anticamere dei palazzi vaticani».[434] Il viaggio continua e a Cordova il Conte viene accolto da un odore di gelsomini e aranci. Il giorno seguente lo spettacolo della tauromachia organizzato in onore degli ospiti toscani lascia nella sua memoria «l'odore del sangue bovino d'una macelleria».[435] Come si deduce da questi pochi passi, Raimondi parla di odori compositi: l'autore non si limita alle sole gradazioni piacevoli e delicate, ma si sofferma anche su quelle sgradevoli e forti. Dell'arrivo a Londra, per esempio, si racconta, tra le altre cose, di uno spettacolo visto in un teatro affollato: «L'ingresso, su cui stanno due lampade rosse, guarda una bettola da cui escono mescolati grida e tanfo di birra. Più forte, e portato a tratti come da una corrente d'aria, giunge un odore di rum, che attraversa il teatro, sfiorando la testa del pubblico».[436] Il piacere della varietà olfattiva viene poi celebrato attraverso le impressioni destate dalla visita in Olanda, dove si arriva a far emergere quella tensione verso l'indefinito e, quindi, l'infinito su cui molto ha ragionato Güntert: «Magalotti pensa che l'Olanda ha un odore come certe persone che viaggiano, in cui si mescola il sudore, il tabacco e l'indefinibile odore del mondo».[437] Se l'insistenza sugli odori vista fin qui è facilmente individuabile tra quei tratti tipici della scrittura di Raimondi, che tende a riportare nella propria invenzione reali caratteristiche dell'opera del personaggio scrittore per trasformarle in spunti narrativi, l'aggiunta dell'elemento coloristico proviene da quella prima esercitazione sul linguaggio naturalistico realizzata in *Acque nella regione emiliana*. Il colore nel *Magalotti* si trova quasi sempre nello stesso

[432] Ivi, p. 262.
[433] Ivi, p. 269.
[434] Ivi, p. 271.
[435] Ivi, p. 272.
[436] Ivi, p. 281.
[437] Ivi, p. 286.

periodo in cui si descrivono gli odori della scena e viene presentato attraverso forti contrasti o, in casi opposti, con diverse modulazioni dello stesso tono. Si legga, per esempio, la veduta di Toledo che ricorda da vicino un famoso quadro di El Greco (v. Fig. 7),[438] pittore citato del resto alla fine del passo: «Un poco di luce gialla è ferma sui vetri della cattedrale. Una vegetazione verde e umida, e delle colline nerastre reggono questa fantomatica apparizione. Alle porte della città, erano fermi due frati, di ritorno dalla questua, e dei soldati dai mantelli rossi e turchini che abbeveravano i cavalli in un secchio».[439] Al giallo e al verde del paesaggio vengono qui accostati dei personaggi in primo piano con mantelli rossi e turchini, offrendo una varietà di colori che rispecchia quella degli odori: seguono infatti a questo passo l'odore di cera, di lacrime e di sottane che ho citato sopra. La stessa architettura sensoriale si trova anche nella pagina dedicata alla *corrida de toros* di Cordova. In questo caso, i colori si incastonano tra gli odori dell'arena, dove predominano il giallo e il rosso: Magalotti è seduto su una poltrona rossa, «il torero, con il viso fatto giallo livido, s'alza e saluta gli ospiti con due mani rosse», la memoria di questa giornata resta nella mente del Conte come «il ricordo di alcuni colori accesi, il rosso, il giallo» e insieme con l'odore di sangue bovino che si è già visto.[440] La varietà e l'indefinitezza delle cose del mondo è quindi al centro del modo di percepire di Magalotti, che per Raimondi possiede «una sua ideale carta geografica, dove il globo è rappresentato per quello che produce in odori e sapori».[441] È ovviamente un punto fondamentale, che affascina l'autore come una potenzialità caleidoscopica di sensazioni, ma soprattutto di possibilità espressive, una realtà polimorfa che pone infinite sfide alla rappresentazione.

Volendo invece inquadrare il ruolo della biografia in una prospettiva più ampia, può essere interessante riflettere sul fatto che il *Magalotti* è, in effetti, la prima opera in cui si può osservare distintamente quel "procedimento" di cui Raimondi parlava nelle postille alla sua edizione delle *Lettere* magalottiane. Qui, a differenza che nel *Galileo*,

[438] Mi riferisco alla *Veduta di Toledo*, una tela realizzata dal pittore nel 1610 circa e oggi conservata al Metropolitan Museum of Art di New York. Una riproduzione di questo quadro è presente in un volumetto dedicato a El Greco (*Il Greco. Trenta riproduzioni*, con testo e catalogo a cura di A. L. Mayer, Roma, Società editrice d'arte illustrata, 1921) presente nel Fondo Raimondi e recante qualche leggera sottolineatura. Il fatto che qui si parli della città come di un'apparizione fantomatica mi sembra significativo rispetto alla natura altrettanto immaginaria della rappresentazione realizzata da El Greco. Nel raffigurare la parte orientale della città il pittore inserisce anche la cattedrale che normalmente non sarebbe visibile dal suo punto d'osservazione, cioè da nord, collocandola irrealisticamente alla sinistra della fortezza di Alcázar.

[439] Ivi, p. 271.

[440] Ivi, p. 272.

[441] Ivi, p. 289.

giustamente menzionato nell'appunto, il modo di narrare di Raimondi perde quell'impronta autobiografica che aveva caratterizzato sia la *Conversazione* con Marsili che il *Dialogo* di Pascal e del costruttore di tombe. Esercitandosi sulle pulsioni e sugli umori di un individuo altro da sé, che non si configura mai come maschera o doppio dell'autore nonostante questi lo percepisca come uno spirito affine, Raimondi trova definitivamente la cifra che denoterà la sua scrittura fino agli articoli su Pascal, ma anche negli scritti dedicati a Baudelaire e ad altri autori. Certo, nel mezzo di questo percorso arriverà Domenico Giordani, ma in quel caso si tratterà di un personaggio totalmente inventato sebbene con tratti autobiografici, non di una figura presente tra gli scrittori della propria biblioteca. Il *Magalotti* resta inoltre nell'esperienza di Raimondi come una tappa cruciale. La lettura delle opere dello scienziato comportò infatti una lunga influenza sulla sua poetica di scrittore, forse ancora più profonda di quella trasmessa da Galileo. È Raimondi stesso a dichiarare l'importanza di questo autore, in una pagina di quaderno del 1946. Alle prese con la composizione del *Giuseppe in Italia* e appena rientrato dalla campagna ferrarese presso cui si era rifugiato con la famiglia, sulle prime pagine di questo quaderno Raimondi scrive una *Lettera bolognese*. Vi si racconta del ritorno a Bologna dopo la guerra e della sensazione di estraneità provata nei primi tempi di fronte alla città ancora segnata dalla memoria del conflitto. Per combattere questo senso di incolmabile distanza Raimondi ricorre allora ai libri: attraverso la letteratura la città torna a parlargli, ad accogliere come sempre aveva fatto la sua immaginazione. In quel momento, lo scrittore ritrova le letture che durante la guerra lo avevano protetto dalla miseria morale del regime. Tra queste c'è anche Magalotti:

> Era la musica; erano le ariette per piffero del nostro Magalotti. Lo stile dell'autore delle *Lettere odorose* mi portò a riflettere come io per temperamento inclini ad un modo di scrittura in cui l'osservazione del vero s'appoggi di continuo alla fantasia, e inavvertibilmente divaghi dal reale, pure avendone bisogno. Per questo, credo di coglier un accento di poesia (cioè di verità immaginata) più sincera nell'umile prosa dello speziale livornese Cestoni che non nei chimismi verbali, e

> solo verbali, di taluni "surrealisti" di Francia; di cui ho pure amato i maestri e iniziatori.[442]

Le opere dello scienziato e diplomatico fiorentino si rivelano quindi uno strumento di conoscenza della propria stessa attitudine poetica: un modo di scrivere in cui il reale si appoggi alla fantasia, una divagazione sempre pronta a tornare con i piedi ben saldi sul terreno del vero. Tutta la ricerca stilistica e tematica di Raimondi sembra porsi sotto l'arco di questa traiettoria atipica, ma profondamente consequenziale, attraverso il riferimento ai surrealisti, quei poeti d'Avanguardia che lo scrittore aveva letto all'epoca della sua passione per Leopardi. Ma un altro profilo si scorge all'ombra di Magalotti: è quello di Giacinto Cestoni, uno degli ultimi scrittori-scienziati che Raimondi incontra sulla strada verso la definizione del proprio «metodo di fare, anzi di non fare letteratura».[443]

4. 2. Sincerità di Giacinto Cestoni

L'incontro di Raimondi con Giacinto (o, alla toscana, Diacinto) Cestoni avviene alcuni anni dopo la sua prolungata riflessione su Magalotti. La figura di questo speziale e naturalista originario delle Marche ma livornese d'adozione lo interessò soprattutto a partire dagli anni '40, dopo cioè la prima pubblicazione di un epistolario a lungo rimasto inedito e custodito nella Biblioteca Marucelliana di Firenze. Si tratta dell'*Epistolario ad Antonio Vallisnieri* curato da Silvestro Baglioni uscito proprio tra il 1940 e il 1941 per le edizioni della Reale Accademia d'Italia. Opera in due volumi, l'*Epistolario* contiene le lettere inviate dal 1697 al 1717 da Cestoni all'amico e corrispondente Antonio Vallisneri, un medico che era stato allievo di Marcello Malpighi a Bologna e che, dopo aver esercitato la professione a Venezia, Padova e Parma, proprio all'Università di Padova aveva ottenuto una cattedra di medicina. Il primo volume curato da Baglioni, oltre a un primo gruppo di lettere, contiene un'importante introduzione che risulta ancora oggi uno dei riferimenti centrali sulla figura di Cestoni. Il secondo volume, invece, presenta in coda il cosiddetto *Diario dei camaleonti*, una cronaca, o meglio, secondo le parole stesse dell'autore, un «giornale», in cui Cestoni annotò giorno per giorno le osservazioni compiute intorno ad alcuni camaleonti fatti venire, come già aveva più volte fatto negli anni precedenti, da Tunisi a Livorno per nave al fine di poterli studiare. Letto insieme alle

[442] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.26, c. 5r.
[443] FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.33, c. 4r.

lettere inviate a Vallisneri, il *Diario* rivela il profilo umano e intellettuale di Cestoni, ma anche il suo stile antiretorico e realistico frutto di una formazione scientifica, eccetto che per le nozioni di farmacia, quasi interamente da autodidatta. Se dal punto di vista scientifico a Cestoni non mancano intuito, ragionevolezza e curiosità, cosa di cui lui stesso si dichiara consapevole, sul piano della scrittura e dell'espressione sente spesso di essere in difetto rispetto ai suoi illustri corrispondenti. Rivolgendosi a Vallisneri, ad esempio, afferma con rammarico: «E per rispondere alla prima de 20 dirò, che se io avessi l'espressiva nella penna, come lei ha nella sua certo, che si farebbe di bellissimi discorsi, ma son venuto sù alla Spezialesca, senza studio, senza maestro».[444] Proprio per questo Cestoni non volle mai pubblicare opere direttamente scritte da lui per annunciare e comunicare le proprie scoperte, ma affidò più spesso i risultati delle proprie ricerche a lettere pubblicate con l'aiuto di altri: è il caso, ad esempio, delle *Osservazioni intorno a' pellicelli del corpo umano* (1687), una lettera stesa da Francesco Redi, pubblicata sotto il nome del dott. Giovancosimo Bonomo con cui lo speziale aveva collaborato e contenente le scoperte fatte soprattutto ad opera di Cestoni circa l'origine acarica della scabbia, di cui fino a quel momento si ignorava la natura parassitaria. Tuttavia, quello che per Cestoni risultava un problema, per gli studiosi e i lettori che lo riscoprirono negli anni '40 del Novecento si rivelò un pregio. Già Baglioni nella sua *Introduzione* all'*Epistolario* insiste sulle capacità espressive del farmacista livornese: «la sua prosa, che liberatici dal peso talora insopportabile della erudizione classica, possiamo oggi meglio apprezzare, sprizza spontanea e ricca di espressione, scaturendo dalla immediata e scrupolosa osservazione dei fatti».[445] Quando poi il volume arriva tra le mani di Cecchi, che lo recensisce sul «Corriere della Sera» il 25 febbraio 1941 con un articolo intitolato *L'amico dei Camaleonti* (poi ristampato in *Qualche cosa*, Sansoni, Firenze, nuova ediz. Accresciuta, 1943), le lodi non si risparmiano e Cestoni viene posto al fianco di Magalotti e Redi a formare una ideale triade di prosatori scientifici italiani.

Raimondi legge l'esperienza di questo personaggio dimenticato e arriva alle lettere e al *Diario* ovviamente attraverso la mediazione di Cecchi. Il suo ruolo è tuttavia da circoscrivere solo ad alcuni aspetti del rapporto tra Raimondi e l'opera di Cestoni: sicuramente la prima lettura, poi la positiva valutazione critica, infine, l'attenzione nei

[444] G. Cestoni, Lettera 71, *Epistolario ad Antonio Vallisnieri*, con introduzione e a cura di S. Baglioni, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1940, parte 1, p. 219.
[445] S. Baglioni, *Introduzione* a: G. Cestoni, *Epistolario ad Antonio Vallisnieri*, cit., p. 26.

confronti dell'aspetto umano ed emotivo che emerge dai testi ampiamente commentato nell'articolo del «Corriere». Come sempre, però, Raimondi non si limita a riproporre le idee degli autori che stima – e Cecchi è senza dubbio uno di questi – ma rielabora nella propria riflessione gli elementi che ritiene più interessanti. Dalla lettura dei due volumi dell'*Epistolario ad Antonio Vallisnieri* deriva infatti un articolo apparso su «L'Immagine», una *Introduzione al «Diario dei camaleonti»* seguita da una scelta di pagine tratte appunto dal *Diario* in cui compaiono i caratteri fondamentali della sua interpretazione. Qui Raimondi afferma che nel Seicento gli autori italiani avrebbero instaurato un rapporto più complesso che nei secoli precedenti con la morale e la poesia. Presupponendo l'esistenza di un percorso introspettivo e di riflessione morale alla base del lavoro poetico, Raimondi scrive che «poche epoche, come il Seicento, hanno visto gli italiani rifuggire dalla poesia, come da uno specchio su cui si riflette il bene e il male di una società».[446] Questo rifiuto e orrore della finitudine umana avrebbe portato gli ingegni italiani a sprofondare in ricerche il più possibile esterne all'uomo stesso, tese cioè verso l'esterno, il mondo, la natura. Sarebbe quindi nella scienza che l'indole poetica e fantastica degli italiani avrebbe riversato le proprie pulsioni:

> Uomo di fantasia, e di sogno, l'italiano s'inventa scienziato, fisico, naturalista. Ma così, alla buona, famigliare. È come la malinconia di un pensiero ripiegato su se stesso, avvilito, discretamente ironico. Disperato di poesia. Difatti, nei più estrosi ed irrequieti di costoro, è la scelta di una parte, leggermente comica e teatrale, e degli attributi della specialità: il Magalotti, odorista e «postiglione d'Europa»; il Redi, col suo serviziale al letto «di dama inglese ipocondriaca e infermiccia»; il Cestoni, e la sua gabbietta coi camaleonti, dietro il banco di farmacia.[447]

Il percorso teorizzato da Raimondi comprende molti degli aspetti che ho affrontato finora a proposito della sua predilezione per Galileo e i prosatori scientifici. In primo luogo, il preponderante carattere fantastico degli autori che vengono citati, ma costretto, ingabbiato, incapace di esprimersi in maniera completa. Questa costrizione si trasforma allora in un atteggiamento ironico, di colui che non potendo dare sfogo all'estro

[446] G. Raimondi, *Introduzione al «Diario dei camaleonti»*, in «L'Immagine», a. II, n. 13, maggio-giugno 1949, p. 265.
[447] *Ibidem*.

immaginativo che si agita dentro di sé, si maschera come in una farsa per sopravvivere in un'esistenza monca. Ritornano allora alla mente l'ironia dell'Arlecchino dei *Piccoli scenari per la commedia*, i dialoghi di Galileo e Pascal, Domenico Giordani, l'*alter ego* che vive come recitando la parte già scritta di sé stesso. Come aveva fatto per Magalotti, Raimondi immagina anche Cestoni al lavoro, indaffarato tra i suoi strumenti e gli organismi viventi da osservare che sono anche il mondo dove la sua mente trova spazio per esprimersi:

> L'italiano, offeso nel suo genio, impedito nella fantasia, si rinchiude, fa la lumaca. E osserva. Il suo occhio segue la rapida fantasia. […] Si contornò di ramicelli di piante, di radici tarlate, di fiori secchi, di vecchi legni di nave marciti; nelle cassettine radunò semi, nei vaselli e bicchieri animaluzzi e insetti […]. Li toglieva di là, per sottoporli alla lente, e alla fantasia; poi li disegnava, o faceva disegnare, e incidere in lastra all'acquaforte. Il suo mondo si popolava di minuscoli, inscrutabili mostri, noti a lui solo, e a pochi iniziati. […] Fiutava l'avventura, il rischio dell'esistenza; troppo sfiduciato (cattolico), ripiegava nell'ironia morale, nella favola; così si può fare della morale applicando la tavola di Pitagora.[448]

Quindi, per Raimondi Cestoni è anche, nonostante l'opposizione dichiarata all'inizio tra scienza e riflessione sull'uomo, un autore di favole morali. Questo è possibile perché intorno agli oggetti della propria ricerca Cestoni costruisce un immaginario, un «mondo» popolato «di minuscoli, inscrutabili mostri». È sempre l'elemento fantastico a funzionare da propulsore, anche in questo caso dunque Raimondi sceglie di interessarsi all'autore perché riconosce nella sua scrittura e nella sua personalità questo slancio immaginativo. Accogliendo quindi l'invito di Cecchi, che ne *L'amico dei camaleonti* suggeriva l'utilità di un florilegio di belle pagine,[449] Raimondi realizza una scelta dal *Diario* di Cestoni intervallando i passi scelti dell'opera con alcuni brevi commenti. Il testo di riferimento è l'unico disponibile, cioè il secondo volume dell'*Epistolario* curato da Baglioni e

[448] Ivi, pp. 265-266.

[449] L'articolo è inserito, fotocopiato, all'interno del fascicolo de «L'Immagine» su cui Raimondi pubblicò la sua introduzione al *Diario* e la breve antologia. Dalla fotocopia non è possibile ricavare la sede e la data di pubblicazione, ma l'articolo risulta tra gli scritti di Cecchi nella *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, a cura di G. Scudder, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.

sull'edizione conservata nel Fondo Raimondi si possono rintracciare le sottolineature e le annotazioni preparatorie. Il primo interesse che si evince subito dagli appunti presenti sul *Diario* è quello nei confronti delle condizioni climatiche riportate da Cestoni all'inizio di quasi tutte le giornate. L'autore si inserisce infatti pienamente, sebbene in maniera atipica, nel genere del diario. La narrazione giornaliera delle vicende dei camaleonti e l'uso di formule fisse di apertura e chiusura sono tra i caratteri più evidenti della ripresa del genere diaristico e proprio tra questo tipo di formule si ritrovano le notazioni climatiche. Cestoni ne offre un campionario vastissimo e sempre nuovo perché, convinto dell'influenza della temperatura ambientale sulla vita dei camaleonti, cerca di descrivere accuratamente il meteo di ogni giornata: «Che giornata stravagante! Venti Meridionali eccessivi non molto freddi; ma ad ogni modo anno dato un poco di grandine, mescolata con Acqua e sabbato è passata»; «Ier sera cessò il vento Meridionale, e principiò il Maestrale, quale dolcemente hà durato tutto oggi con aria serena, e sole chiaro»; «La passata notte è stata fredda, e questa mattina è stata ancora fredda ma doppo il mezzogiorno si è offuscata l'aria, che si nuovo sintepidisce»; «Li venti scirocchi gagliardi anno tenuto l'aria torba»; «Più freddo di Ieri; perche oggi si è ghiacciata l'Acqua delle strade».[450] Questi sono alcuni dei passi annotati da Raimondi, il quale, come metodo per ricordare i passaggi interessanti, riscrive a lapis le formule che più lo colpiscono al margine della pagina. La curiosità verso le note metereologiche è sicuramente legata al carattere stilistico della scrittura di Cestoni. Mi sembra che ciò avvenga soprattutto sulla scia di quanto osservato nella prosa di Galileo, cioè il modo che lo scienziato impiega per descrivere i mutamenti del cielo e i fenomeni naturali o il passaggio delle stagioni. Questo tema si trovava poi sviluppato nella malinconica osservazione dell'autunno e degli effetti della stagione fredda presente nella *Conversazione di Galileo con Cesare Marsili* e, ancor prima, nelle parole di Arlecchino in *Studio per un dialogo*. All'interno del *Diario dei camaleonti* Raimondi va poi alla ricerca di piccole storie, simili, come dichiara nei passi visti sopra, a favole morali. Per Raimondi, infatti, Cestoni possiede capacità narrative oltre che descrittive. Questa considerazione gli permette così di ritornare attraverso una lente nuova, quella appunto di un altro interessante esempio di prosa scientifica, a riflettere sul grande tema della sua scrittura intorno alla fine degli anni '40, quello della stasi e del movimento, ovvero della descrizione e della narrazione. L'articolo sul farmacista di Livorno esce infatti nel 1949,

[450] G. Cestoni, *Diario dei camaleonti,* in Id., *Epistolario ad Antonio Vallisnieri*, cit., pp. 831-833.

l'anno di pubblicazione del *Giuseppe in Italia*. Non mi sembra un caso allora che Raimondi definisca in questi termini il giornale di Cestoni:

> Accorato, come un diario d'amore; scosso, e contenuto come il giornale di bordo di un capitano di mare. Documento toccante di una civiltà di costumi e di studio, testimonianza di una sensibilissima fantasia, e di un animo acceso, che chiede d'essere interpretato come la traccia inconscia di una inclinazione a narrare artisticamente, e rapportare nei termini di romanzo.[451]

«Narrare artisticamente» e «rapportare nei termini di romanzo» sono le due azioni cardine su cui si basa la composizione del *Giuseppe*. Come si vede, Raimondi analizza l'opera di Cestoni attraverso il filtro della propria esperienza attuale di scrittura, ed essendo tale esperienza il frutto di una lunga e decennale riflessione, giunge a sintetizzare in poche righe la maggior parte dei problemi che lo hanno riguardato fin dai primi anni della sua attività letteraria. Per comprenderli tutti, si può ragionare sul passo individuando le parole chiave che vi compaiono. La prima e più evidente è «fantasia», ma c'è poi anche la «traccia inconscia» che è sì, nel caso di Cestoni, il fatto particolare di uno scrittore autodidatta, capace di narrare artisticamente, ma senza rendersene conto e incapace di riconoscersi all'altezza del compito, ma anche, a mio parere, un riferimento al quel "metodo" leopardiano individuato negli *Appunti e Ricordi* dopo aver conosciuto il Dadaismo, l'abbandono vigilante del narratore alla *rêverie*. Così, in Cestoni Raimondi ricerca innanzitutto le favole e le storie, quei passi che contengono potenzialità romanzesche non sviluppate. Una di queste è la "tragedia" dei tre camaleonti morti soffocati. L'episodio è raccontato sia nel *Diario* che in una lettera indirizzata a Vallisneri, citata nel commento apposto da Raimondi dopo il passo. Bisogna sapere che Cestoni viveva insieme alla moglie e al cognato Canonico e che i camaleonti durante l'inverno venivano custoditi al caldo, vicino, ma non troppo, a un braciere. Dopo una giornata particolarmente fredda, il cognato di Cestoni rientra in casa e con l'aiuto della sorella riscalda la propria veste da camera adagiandola sopra il braciere. I tizzoni vengono alimentati troppo e tre dei quattro camaleonti muoiono soffocati dal calore eccessivo. L'unico sopravvissuto è salvato da Cestoni, giunto giusto in tempo per versargli acqua

[451] G. Raimondi, *Introduzione al «Diario dei camaleonti»*, cit., p. 267.

fresca nella bocca ed evitargli la morte. L'accaduto viene raccontato a Vallisneri per lettera[452] e annotato nel *Diario*:

> A 5 detto.
> Oggi è stata giornata freddissima, e la notte antecedente il medesimo, e con Ghiaccio gagliardo, e Ier sera è successa la disgrazia della morte di 3 Camaleonti per causa del Calore Caldano di brasce, e son restati soffocati dal vapore, uno solo è restato vivo.[453]

Raimondi si dimostra molto colpito dall'episodio e, riferendosi alla lettera nel commento che frappone all'antologia di testi realizzata per «L'Immagine», afferma che la «cronaca è precisa e rappresentativa»,[454] due caratteristiche che rientrano certamente all'interno dell'ideale stilistico già visto nelle pagine di quaderno intitolate *Testamento* e praticato negli anni del *Giuseppe*. Conseguente all'apprezzamento per la precisione e la capacità di rappresentare il vero della scrittura di Cestoni è poi il carattere di sincerità che Raimondi attribuisce all'autore. Questa sincerità ha però un significato doppio: è sia una dote stilistica che una capacità emotiva. Se Cestoni è in grado di offrire pagine realistiche e accorate come quella sulla morte dei tre camaleonti, è perché riesce a osservare, ancor prima che descrivere, con occhio da naturalista e da uomo insieme. La mancata o differita apparizione del colore verde sulla pelle dei camaleonti mette Cestoni in trepidante attesa, così come lo schiudersi delle uova che talvolta non riesce ad aspettare, andando a dissotterrarle prima del tempo per poi pentirsene. Raimondi appare colpito soprattutto dalle considerazioni sulla sofferenza e sui pericoli delle camaleontesse che, a differenza dei maschi, corrono il rischio della vita con molta maggiore frequenza a causa dei parti:

> A primo Gennaro *1702* al Romano Domenica.
> Vive, ma malamente questa bestiola, ormai viene il rigor del freddo, e non potrà resister per causa, che il cibo, che gli do dei vermi non li

[452] Si tratta di una lettera del 20 febbraio 1699 che nell'*Epistolario* risulta come la n. 81. Eccone un brano: «Orsù mi son risoluto di dargli parte della mia disgrazia, a benche io facessi cuor di leone, e la soffrij con pazienza, deve sapere che la sera del 4 di questo mese mi furono affogati 3 Camaleonti in casa mia dalla mia Consorte, e Sig. Canonico; era tempo freddissimo, e Ghiacciato, e per servire il Sig. Canonico posero la veste da camera (solita mettersi in arrivare a casa) a scaldare sopra il braciere, dove appresso vi era la paniera de Camaleonti; e sbrasciorno il fuoco più del solito a segno, che 3 ne morirno, et uno restò quasi morto; ma fu soccorso con Acqua fresca in bocca, e si salvò; gli altri trè gettorno la lingua fuora un mezzo palmo, e restorno soffocati» (cit., p. 242)

[453] G. Cestoni, *Diario dei camaleonti*, in «L'Immagine», a. II, n. 13, maggio-giugno 1949, p. 273.

[454] *Ibidem*.

> digerisce, e vedo nel ventre inferiore un certo gonfio insolito, che dubbito quivi stia il suo male, e che forse gli sia restato in corpo qualche uovo, o materia del parto.
> Il Maschio stà bene, e non teme ne freddo, ne verno poiche digerisce bene tutto quello, che gli do, e beve franco, et è bello grasso, e forte, e spero che questo camperà di molto perche non hà l'incomodo del partorire come anno le femine, che tutte, o la maggior parte son morte per causa del Parto, così porta la sperienza.[455]

Accanto a questo passo Raimondi appunta: «destino della donna; il parto; il sesso», dimostrandosi colpito dal valore universale della riflessione che Cestoni compie alla fine dell'annotazione. Nella piccola antologia curata per «L'Immagine» riporta infatti la vicenda della sfortunata camaleontessa partoriente affermando che di fronte alla sua sofferenza Cestoni si pone a «riflettere sulla sorte della maternità, in donne e camaleontesse», comunicando al lettore molto più che il frutto di un'osservazione scientifica. Per Raimondi ciò che Cestoni percepisce in prima persona osservando la povera camaleontessa «non è solo l'esperienza» del naturalista, ma «il senso del destino, della vita e della morte degli esseri».[456]

[455] G. Cestoni, *Diario dei camaleonti,* cit., p. 864.
[456] G. Cestoni, *Diario dei camaleonti*, in «L'Immagine», cit., p. 279.

Conclusioni

Al termine di questa indagine sulla presenza e la funzione di Leopardi, Pascal, Galileo e alcuni scienziati del Seicento nell'opera di Giuseppe Raimondi si possono brevemente ripercorrere i momenti salienti e riassumere i risultati che la ricerca ha prodotto.

Il primo interrogativo sorto dalla presenza di Leopardi tra gli autori più importanti della biblioteca di Raimondi riguarda l'apparente contraddizione di un autore che negli stessi anni si è rivolto, quasi contemporaneamente, alle Avanguardie francesi e al classicismo del ritorno all'ordine italiano. In primo luogo, si è visto che la lettura di Leopardi compiuta da Raimondi intorno agli anni '20 non va considerata né una diretta emanazione di quella cardarelliana, né un superamento dell'interesse nei confronti delle Avanguardie contemporanee maturato nel periodo della Grande Guerra. Le circostanze che portarono Raimondi verso «La Ronda», ma prima ancora alla fondazione della «Raccolta», non sono legate a istanze di retroguardia, quanto piuttosto a un'adesione verso l'allora nascente *esprit nouveau*. Il segno lasciato in Raimondi dalle esperienze d'avanguardia si riflette nel gusto per i sogni e l'irrazionale, ma incontra la necessità di una componente razionalistica e materiale che l'autore attinge dalla lettura di Valéry, da quella dei moralisti francesi e degli scienziati e naturalisti del Seicento. Così, la passione per Leopardi riguarda soprattutto un testo atipico, la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, conosciuta in quel tempo con il titolo di *Appunti e Ricordi*. Intorno a questo testo Raimondi esercitò una lettura intensa, che lo accompagnò a più riprese nel corso della sua vita. Leopardi è per Raimondi anche un modello di prosa musicale, e nella sua ricerca letteraria viene ad affiancare il Baudelaire dei *Petits Poèmes en prose* sia dal punto di vista stilistico che tematico. I due autori che avevano affascinato già Cardarelli, entrano a far parte dell'orizzonte di Raimondi come profili per certi versi sovrapponibili.

Un altro autore fondamentale per la formazione letteraria di Raimondi è Blaise Pascal. Il filosofo entra nella biblioteca dello scrittore prima con edizioni in italiano, poi in lingua francese e resterà forse l'autore intorno al quale Raimondi ragionerà di più e con maggiore intensità. Le *Pensées* lo colpiscono fin da subito, attirando Raimondi verso uno studio approfondito della biografia e dell'opera di Pascal. Maestro di osservazione, il filosofo diventa un modello creativo per la sua capacità di riprodurre nella scrittura gli aspetti più materiali dell'esistenza. Frequenti, nelle pagine dedicate a Pascal, sono i paragoni con la pittura del Seicento, che Raimondi utilizza come chiave interpretativa dell'immaginario

del filosofo francese. Questo sottofondo pittorico sempre presente nella scrittura di Raimondi è legato al suo modo figurativo di immaginare la narrazione, che si è cercato di analizzare per scoprirne gli aspetti dinamici.

Nell'estate del 1925, Raimondi inizia poi le prime letture di Galileo, che lo portano a riflettere sulla possibilità di un linguaggio che riesca a esprimere la realtà con parole esatte e fantastiche allo stesso tempo. Si è visto che prima ancora di approdare al desiderio di scrivere secondo questo modello, un paio di anni prima Raimondi aveva iniziato a leggere le commedie di Molière, a partire dalle quali aveva lui stesso provato a comporre dei dialoghi tra maschere con protagonista Arlecchino. Gli esperimenti con la forma dialogica condotti tra il '23 e il '24 saranno la base per la composizione del *Galileo, ovvero dell'aria*, libro uscito nel 1926.

Gli anni che seguono alla sistematizzazione di questi modelli vedono Raimondi interessarsi ad altri scienziati e scrittori del Seicento: Lorenzo Magalotti e Giacinto Cestoni. Influenzato anche dalla lettura delle *Vies imaginaires* di Marcel Schwob, Raimondi indaga il genere della biografia immaginaria, concretizzando nell'operetta *Magalotti* pubblicata nel 1929 le ricerche intorno allo stile realistico e fantastico condotte negli anni precedenti.

Il carattere più evidente della scrittura di Giuseppe Raimondi si è dunque rivelato nel prodotto di due spinte equivalenti: quella al realismo e quella al fantastico, maturate attraverso la lettura e lo studio degli autori trattati in questo lavoro.

Bibliografia

Opere di Giuseppe Raimondi:

Luci malate, Bologna, 1915.

Carlo Carrà, Bologna, La brigata, 1918.

Stagioni. Seguite da Orfeo all'Inferno e altre favole, Milano, Il Convegno, 1922.

Notizia su Baudelaire, Milano, Il Convegno, 1924.

Galileo, ovvero dell'aria, Milano, Il Convegno, 1926.

Il cartesiano signor Teste, Firenze, Solaria, 1928.

Domenico Giordani, avventure di un uomo casalingo, illustrate da Leo Longanesi, Bologna, L'Italiano, 1928.

Testa o croce, con una notizia biografica di Riccardo Bacchelli e un disegno di Leo Longanesi, Torino, F.lli Ribet, 1928.

Magalotti, Milano, Alpes, 1929.

Giornale ossia taccuino: (1925-1930), Firenze, F. Le Monnier, 1942 (poi *Giornale ossia taccuino e altri scritti (1925-1930)*, Firenze, Le Monnier, 1970).

Anni di Bologna (1924-1943), Milano, Edizioni del Milione, 1946.

Giuseppe in Italia, Milano, Mondadori, 1949; poi 1957 2ª ed.; Milano, Il Saggiatore, 1965; Firenze, La Nuova Italia, 1973, a cura di M. Visani [versione ridotta e commentata per le scuole]; Bologna, Pendragon, 2021, a cura di N. Maldina.

Notizie dall'Emilia, Torino, Einaudi, 1954; poi Milano, Mondadori, 1978 a cura di C. Martignoni.

Mignon: racconti, Milano, Mondadori, 1955.

La valigia delle Indie, Firenze, Vallecchi, 1955.

Ritorno in città: 8 capitoli e due canti del popolo bolognese, Milano, Il saggiatore, 1958.

Lo scrittoio, Milano, Il saggiatore, 1960.

Le domeniche d'estate, Milano, Mondadori, 1963.

Grande compianto della città di Parigi, 1960-1962, Milano, Il saggiatore, 1963.

L' ingiustizia, Milano, Mondadori, 1965.

I divertimenti letterari: 1915-1925, Milano, Mondadori, 1966.

Riccardo Bacchelli bolognese, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966.

Le nevi dell'altro anno: racconti 1967-1968, Milano, Mondadori, 1969.

Un occhio sulla pittura, Bologna, Alfa, 1970.

Anni con Giorgio Morandi, Milano, Mondadori, 1970.

Il nero e l'azzurro: racconti 1968-1969, Milano, Mondadori, 1970.

Ligabue come un cavallo: romanzo, Milano, Mondadori, 1971.

Le linee della mano: saggi letterari, 1956-1970, Milano, Mondadori, 1972.

La chiave regina: racconti, Milano, Mondadori, 1973.

La lanterna magica: racconto e memoria, Milano, Mondadori, 1975.

Giuseppina, Bologna, Tipografia Labanti e Nanni, 1975. [ed. di 150 esemplari]

I tetti sulla città: 1973-1976, Milano, Mondadori, 1977.

L' arcangelo del Terrore, Milano, Mondadori, 1981.

I bachi da seta, Milano, Mondadori, 1984.

Poesie (1924-1982), Milano, Libri Scheiwiller, 1999.

Saggi critici su Giuseppe Raimondi:

AA. VV., *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, a cura di C. Mazzotta, Mostra di carteggi, Bologna, Museo civico (28 maggio-30 giugno 1977), Bologna, Alfa, 1977.

AA. VV., *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, Bologna, Pàtron, 1998.

Barberi-Squarotti G., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1965, p. 16.

Bazzocchi M. A. e Milani F. (a cura di), *Monsieur Giuseppe Raimondi tra Bologna e la Francia*, Catalogo della mostra di documenti del Fondo Giuseppe Raimondi conservato

presso la Biblioteca Ezio Raimondi del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 4 novembre 2022-5 febbraio 2023, Bologna, Pendragon, 2022.

Bertacchini R., *Giuseppe Raimondi*, estr. da *Letteratura italiana*, *I contemporanei*, vol. III, Milano, Marzorati, 1969.

Forti F. e Fornaciari N. V., *Giuseppe Raimondi, "Il Fumista"*, in «Symposium», 8:1, 1954, 42-67.

Lepri L., *Giuseppe Raimondi (1898-1985)*, in «Studi novecenteschi», XIII, 32, 1986.

Lipparini M., *Fra parola e immagine: gli scritti sull' arte di Giuseppe Raimondi*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. 50, n. 2, 1997.

Marabini C., *Il gatto sul tetto*, in *La chiave e il cerchio. Ritratti di scrittori contemporanei*, Milano, Rusconi, 1973, pp. 213-232.

Martignoni C., *Raimondi e il tempo della memoria*, in «Il lettore di provincia», 22/23, 1975, pp. 86-111.

Ead., *Una prosa come pittura*, in *Notizie dall'Emilia*, Milano, Mondadori, 1978.

Ead*., Per la prosa d'arte di Giuseppe Raimondi, tra Cardarelli e Laforgue*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di Letteratura e Filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 388-416.

Ead., *Giuseppe Raimondi*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. Dall'Ottocento al contemporaneo*, vol. II, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 37-43.

Montella L., *La classicità nel moderno: stratigrafia linguistica di Giuseppe Raimondi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.

Id., *Lirica e critica. La scrittura di Giuseppe Raimondi*, Salerno, EdiSud, 2017.

Pasquali M. e Bazzocchi M. A. (a cura di), *Cesare Brandi-Giuseppe Raimondi. Lettere 1934-1945*, Pistoia, Gli Ori, 2011.

Rossi F. e Wenzlawski A., *Nello scrittoio di Giuseppe Raimondi: carte e libri di un letterato bolognese su Paul Valéry*, in G. Di Domenico e F. Sabba (a cura di), *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, Roma, AIB, 2020, pp. 177-194.

Ragni E., *Scrittori dell'àmbito rondista o prossimi a questo: Giuseppe Raimondi; Lorenzo Montano; Nino Savarese*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 303-304.

Zazzaroni A., *Raimondi, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016 https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-raimondi_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 30/06/2022)

Saggi critici sul *Giuseppe in Italia*:

Binni W., *Recensione* a: Giuseppe Raimondi, *Giuseppe in Italia* (Milano, Mondadori, 1949), in «Letteratura e arte contemporanea», a. I, n. 1, Roma, gennaio-febbraio 1950, pp. 75-77.

Cantoni R., *Nota* a: Giuseppe Raimondi, *Giuseppe in Italia*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 5-7.

Cecchi E., *Giuseppe Raimondi*, in *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 113-116.

Contini G., *Giuseppe in Italia*, Firenze, «Il Ponte», 1949, poi in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972.

De Robertis G., *Fedeltà di Raimondi*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 333-339 (già De Robertis G., *Fedeltà di Giuseppe Raimondi*, in «Il nuovo Corriere», 9 giugno 1949).

Falqui E., *Giuseppe in Italia*, in «Illustrazione Italiana», 24 luglio 1949, p. 118.

Ferrata G., *Giuseppe in Italia*, in «Il Tempo», n. 22, 1949.

Id. *"Giuseppe in Italia". Un'autobiografia di G. Raimondi*, in «L'Unità», 24 giugno 1949, p. 3.

Maldina N., *Giuseppe Raimondi e il "rinascimento" del '45*, in «Studi e problemi di critica testuale», 97, 2, 2018.

Id., *Introduzione* a: Giuseppe Raimondi, *Giuseppe in Italia*, Bologna, Pendragon, 2021, pp. 5-22.

Montale E., *Giuseppe Raimondi*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, vol. I, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Pasolini P. P., *Su un passo del «Giuseppe in Italia»*, in «Il Mulino», n. 1, 1953, pp. 35-38.

Procaccioli P., *Dittico per «L'Immagine». Raimondi, Macchia e "le solite cose prive di senso che raccontano i letterati"*, in M. Andaloro e M. I. Catalano (a cura di), *Il tempo*

dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2009, pp. 135-177.

Visani M., *Introduzione* a: Giuseppe Raimondi, *Giuseppe in Italia*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. V-XIII.

Altri saggi critici:

Alpers S., *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*, «New Literary History», vol. 8, n. 1, 1976-1977, pp. 15-41.

Ead., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

Altieri Biagi M. L. e Basile B. (a cura di), *Scienziati del Seicento*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 34, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Bachelard G., *La poetica della* rêverie, Bari, Edizioni Dedalo, 2015.

Baldini A., *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023.

Battistini A. e Raimondi E., *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 297-303, 1984.

Battistini A., *La fortuna di Galileo nella critica e nella letteratura novecentesca*, in *Pianeta Galileo 2009*, pp. 463-475, 2009.

Id., *La fabbrica del mondo e la caccia nel labirinto. Metafore epistemologiche della nuova scienza di Galileo*, in M. Di Giandomenico e P. Guaragnella (a cura di), *La prosa di Galileo: la lingua, la retorica, la storia*, Lecce, Argo, 2006, p. 57.

Id., *Galileo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Bausola A., *Introduzione a Pascal*, Bari, Laterza, 2003.

Beccaria G. L., *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 2013.

Béguin A., *L'anima romantica e il sogno*. *Saggio sul Romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, Il Saggiatore, 2003.

Bertacchini R., *Tre riviste del Novecento*, in «Studium», Roma, n. 1, anno LXVI, gennaio 1970, pp. 55-64.

Id., *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Firenze, Le Monnier, 1979.

Bigi E., *Tono e tecnica delle Operette morali*, in «Belfagor», vol. 5, n. 4, 1950.

Camporesi P., *La maschera di Bertoldo*, nuova ed. rivista e aum., Milano, Garzanti, 1993.

Caretti L., *Significato della «Ronda»*, in Id., *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 139-146.

Cassieri G. (a cura di), *La ronda*. *Antologia*, Firenze, Luciano Landi, 1955.

Id., *I cinquant'anni della Ronda*, in «L'approdo», n. 46, anno XV, aprile-giugno 1969, pp. 89-104.

Id. (a cura di), *La ronda. 1919-1923*, Torino, ERI, 1969.

Cavallo L., *Indice del* Selvaggio, Firenze, Edizioni Galleria Michaud, 1969.

Cicchetti A. e Ragone G., *Le muse e i consigli di fabbrica*. *Il progetto letterario della* Ronda, Roma, Bulzoni, 1979.

Corti M., *Introduzione* a: *"Entro dipinta gabbia". Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, Milano, Bompiani, pp. VII-XXXIV, 1972.

David E., *La Prima conflagrazione mondiale nella corrispondenza epistolare di Tristan Tzara con scrittori futuristi antimarinettiani e con Guillaume Apollinaire*, in *Memorialistica e letteratura della Grande Guerra. Parallelismi e dissonanze*, Atti del Convegno di studi italo-romeno Padova-Venezia, 8-9 ottobre 2015, *Quaderni della Casa Romena di Venezia*, XI, Bucarest, 2016, pp. 155-178.

Di Biase C., *La Ronda e l'impegno*, Napoli, Liguori, 1971, pp. 138-147.

D'Intino F., *Introduzione* a: *Scritti e frammenti autobiografici* di Giacomo Leopardi, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. XI-XCVIII.

Fabre B., *L'art de la biographie dans* Vies imaginaires *de Marcel Schwob*, Paris, Champion, 2010.

Falqui E., *Antologia della prosa scientifica italiana del Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1943.

Ferrucci F., *Il sogno del prigioniero*, in Id., *Addio al Parnaso*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 99-140.

Geymonat L., *Galileo Galilei*, Torino, Einaudi, 1969.

Gubert C., *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003.

Güntert G., *Un poeta scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti*, Firenze, L. S. Olschki, 1966.

Guzzetta Fava L., *Un incunabolo della «Ronda»: «La Raccolta»*, in «Studi Novecenteschi», n. 2, 1972, pp. 201-209.

Hermetet A.-R., *Une arrière-garde à l'italienne ? La Ronda*, in *Les arrière-gardes au XXe siècle*, sous la direction de W. Marx, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

Leone M., *Aspetti 'teatrali' della prosa di Galileo*, in G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, Roma, Adi editore, 2014.

Lhermitte A., *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Champion, 2002.

Lista G., *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

Luti G., *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 1-40.

Mangoni L., *Le Riviste del novecento*, in Asor Rosa A. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, a cura di, Torino, Einaudi, 1982, pp. 960-963.

Marangoni M., *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di "natura morta"*, Firenze, Olschki, 1918.

Martignoni C., *«La Raccolta» (1918-1919)*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. Dall'Ottocento al contemporaneo*, vol. 2, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 7-11.

Mondello E., *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'Avanguardia nella Roma degli anni venti*, Milano, FrancoAngeli, 1990.

Moretti W., *Magalotti ritrattista e altri studi magalottiani*, Modena, Mucchi, 1991.

Neri F., *La maschera del selvaggio*, in Id., *Letteratura e leggende*, Torino, Chiantore, 1951.

Pasquini E., *Introduzione* a: Giacomo Leopardi, *Appunti e ricordi*, Roma, Carocci, 2000.

Pasquini M., *Introduzione* a: *«Le Pagine» (1916-1917)*, Roma, Bulzoni, 2000.

Pennings L., *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica, romanzo, melodramma, prosa d'arte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009.

Pulce G., *Giorgio Manganelli. Bibliografia (1942-2015). Con una cronologia della vita e delle opere e un regesto delle collaborazioni radiofoniche*, Seconda edizione aggiornata, Roma, Artemide, 2016.

Pupino A. R., *La «modernità» della «Ronda»*, in Id., *Ragguagli di modernità*. *Fogazzaro, Pirandello, «La Ronda», Contini, Morante*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 102-124.

Raffini D., *«Trovare nuove terre o affogare». Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre*, Sapienza Università Editrice, Roma, 2021, pp. 17-32.

Ragni E., *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 287-306.

Roversi L., *Il ritorno al mestiere. «La Raccolta», Giuseppe Raimondi e gli artisti della metafisica ferrarese*, Ferrara, Arte Editore, 2018.

Scudder G., *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.

Serini P., *Pascal*, Torino, Einaudi, 1975.

Solmi S., *Leopardi e la Ronda*, in *Leopardi e il Novecento*. *Atti del III Convegno Internazionale di Studi Leopardiani*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 127-148.

Id., *La poesia di Leopardi*, in *Scritti leopardiani*, Milano, Scheiwiller, 1969, pp. 7-36.

Somigli L. e Conti E. (a cura di), *Oltre il canone. Problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi Editore, 2018.

Starobinski J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Milano, Abscondita, 2018.

Tortora M. (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018.

Volumi postillati del Fondo Giuseppe Raimondi:

Bandy W. T. e Pichois C., *Baudelaire devant ses contemporains*, Monaco, Éditions du Rocher, 1957.

Baudelaire C., *Le spleen de Paris*, Paris, Crès, 1922

Id., *Les Fleurs du mal*, Paris, Calmann-Lévy, 1915.

Brecht B., *Vita di Galileo*, Torino, Einaudi, 1963.

Brunschvicg L., *Pascal*, avec soixante planches hors-texte en héliogravure, Paris, RIEDER, 1932.

Caverni R. (a cura di), *Problemi naturali di Galileo Galilei e di altri autori della sua scuola*, Firenze, Sansoni, 1874.

Cestoni G., *Epistolario ad Antonio Vallisnieri*, a cura di S. Baglioni, Roma, Reale Accademia d'Italia, voll. I, II e III, 1940-1941.

Chestov L., *La nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*, Paris, Grasset, 1923.

Corti M. (a cura di), *"Entro dipinta gabbia". Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, Milano, Bompiani, 1972.

Fontainas A., *La peinture de Daumier*, Paris, Crès, 1923.

Galilei G., *Dialogo dei due massimi sistemi*, in *Vita e opere per saggi criticamente disposti delle sue lettere e delle sue prose scientifiche*, Milano, Vallardi, 1924.

Id., *La prosa*, a cura di I. Del Lungo e A. Favaro, Firenze, Sansoni, 1957.

Giraud V., *La vie héroïque de Blaise Pascal*, Paris, Cres, 1923.

Laforgue J., *Œuvres Complètes*, Paris, Mercure de France, 1917.

Leopardi G., *Prose*, Torino, Società italiana di M. Guigoni, 1857.

Id., *Scritti vari inediti dalle Carte Napoletane*, Firenze, Le Monnier, 1910.

Id., *Opere; Saggi giovanili; Carte napoletane*, Milano, Officina Tipografica Gregoriana, 1935.

Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1940.

Id., *Le prose morali*, a cura di I. Della Giovanna, Firenze, Sansoni, 1957.

Id., *Crestomazia italiana. La prosa*, Torino, Einaudi, 1968.

Id., *Pensieri; Memorie del primo amore; Elegia 1; Elegia 2*, a cura di S. Solmi, Alpignano, A. Tallone, 1970.

Magalotti L., *Lettere del Conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino dedicate all'Ill.mo e Clar.mo Sig. Senatore Carlo Ginori*, Firenze, Giuseppe Manni, 1736.

Id., *Lettere scientifiche ed erudite*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1806.

Manzoni A., *Gli sposi promessi*, Napoli, Perrella, 1916.

Mayer A. L., *Il Greco. Trenta riproduzioni*, Roma, Società editrice d'arte illustrata, 1921.

Monteverdi A., *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967.

Neri F., *Un ritratto immaginario di Pascal*, Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore, 1921.

Pascal B., *Pensées*, préface d'E. Boutroux, Paris, J. M. Dent et fils, 1913.

Id., *Pensées*, Édition nouvelle revue sur les manuscrits et les meilleurs textes avec une introduction, des notes et un index analytique par V. Giraud, Paris, Cres, 1928.

Id., *Pensieri*, scelti da F. Neri, Napoli, Loffredo, 1935.

Id., *L'Œuvre de Pascal*, texte établi et annoté par J. Chevalier, Paris, NRF, 1936.

Id., *Pensées*, édition critique établie, annotée et précédée d'une introduction par Z. Tourneur, Paris, Éditions de Cluny, 1938.

Id., *Pensées*, Édition paléographique des manuscrits originaux conservés à la Bibliothèque Nationale (n° 9202 du fonds français) enrichie de nombreuses leçons inédites et présentée dans le classement primitif avec une introduction et des notes descriptives par Z. Tourneur, Paris, J. Vrin, 1942.

Id., *Discours de la condition de l'homme*, Ce qui reste du manuscrit en reproduction phototypique et restitution par P.-L. Couchoud, Paris, Albin Michel, 1948.

Id., *Discours sur les passions de l'amour*, introduction de L. Lafuma, Paris, Delmas, 1950.

Id., *Pensieri*, traduzione, introduzione e note a cura di P. Serini, Torino, Einaudi, 1962.

Picasso P., *Pablo Picasso*. *Vingt-six reproductions de peintures et dessins*, précédées d'une étude critique par Pierre Reverdy, Paris, NRF, 1924.

Ranieri A., *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Napoli, Ricciardi, 1919.

Sainte-Beuve C.-A., *Port-Royal*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1860.

Schwob M., *Vies imaginaires*, Paris, Crès, 1921.

Id., *Vies imaginaires*, Paris, Club des libraires de France, Gallimard, 1957.

Suarès A., *Trois hommes. Pascal, Ibsen, Dostoïevski*, Huitième édition, Paris, NRF, 1919.

Id., *Puissance de Pascal*, Paris, Émile-Paul frères, 1923.

Opere di altri autori:

Breton A., *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003.

Cardarelli V., *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1981.

Laforgue J., *Poesie e Prose*, a cura di I. Margoni, Milano, Mondadori, 1971.

Molière, *Teatro*, a cura di F. Fiorentino e G. Conesa, Milano, Bompiani, 2013.

Schwob M., *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002

Tzara T., *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino, Einaudi, 1964.

Ungaretti G., *Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974.

Prospetto cronologico dei testi di Giuseppe Raimondi citati

Abbreviazioni *DdE = Le domeniche d'estate*, Milano, Mondadori, 1963 *LdM = Le linee della mano*, Milano, Mondadori, 1972	
Anno di pubblicazione	**Titolo e sede**
Inedito (?) 1916	*Prisma*, Biliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Tristan Tzara, TZR 813
1917	*Blaise Cendrars*, in «Eco della cultura», a. IV, n. 5, 15 marzo, pp. 166-168
1918 (composta nel 1916)	*Sopra un quadro cubista*, in «Dada», n. 3, Décembre, p. 3.
1919	Recensione a M. Marangoni, *Valori malnoti e trascurati della pittura del '600 in alcuni pittori di natura morta*, in «La Ronda», a. I, n. 2, maggio, p. 69
	Michelangelo Merigi da Caravaggio, in «La Ronda», a. I, n. 6, ottobre
1923	*Due parole al lettore*, in «Il Convegno», a. IV, nn. 1-2, gennaio-febbraio
Inedito (?) 20 maggio	*Arlecchino beccamorto*, FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderno 2.2
In parte inedito 8 ottobre	*Testamento*, FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2 [poi in «Il Baretti», a. II, n. 3, 16 febbraio 1925, p. 14 con modifiche e il titolo *Pagina bianca*]
Inedito (?) 14 novembre	*Dialogo di Arlecchino e del figliol prodigo*, FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2
1924	*Dell'amicizia*, in «Il Convegno», a. V, nn. 6-7, giugno-luglio [poi in *DdE* all'interno di *Piccoli scenari per la commedia*]
1925	*Notizia su Baudelaire*, in «Il Convegno», a. VI, n. 8, pp. 417-419
	Dialogo di Biagio Pascal e di un costruttore di tombe, in «Il Convegno», a. VI, n. 4, aprile [poi in *Galileo, ovvero dell'aria*, Milano, Il Convegno, 1926, a sua volta, con modifiche, in *DdE*]
	Frammenti di uno studio su Baudelaire, in «Il Convegno», a. VI, nn. 6-7, giugno-luglio
	Acque, nella regione emiliana, in «L'esame», a. IV, nn. 11-12, novembre-dicembre, pp. 765-768 [poi in *DdE* all'interno di *Galileo, ovvero dell'aria*]

1926	*Paradosso intorno a Galileo*, in «La Fiera letteraria», a. II, n. 5, 31 gennaio, p. 1 [poi in *Galileo, ovvero dell'aria*, Milano, Il Convegno, 1926, a sua volta in *DdE*, in «il Resto del Carlino», 9 gennaio 1980 con il titolo *L'inquieta necessità d'interrogare il cielo* e in *L'arcangelo del Terrore*, Milano, Mondadori, 1981 con il titolo *Il compasso e l'occhio di Galileo*]
	Destino dei fiori, in «Solaria», a. I, n. 1, gennaio, pp. 22-24 [poi in *DdE* all'interno di *Galileo, ovvero dell'aria*,]
	Studio per un dialogo, in «Solaria», a. I, n. 3, marzo, pp. 15-20 [poi in *DdE* all'interno di *Piccoli scenari per la commedia*]
	Debito con Pascal, in «L'Italiano», a. I, nn. 10-11, luglio
	Galileo, ovvero dell'aria, in «Il Convegno», a. VII, n. 7, luglio, pp. 593-594
1927	*Sganarello: ritratto di un servo fedele*, in «L'Italiano», a. II, nn. 3-4, marzo [poi in *DdE* all'interno di *Galileo, ovvero dell'aria*]
	Ritrattino del Machiavelli, in «La Fiera letteraria», a. III, n. 33, 14 agosto, p. 1 [poi in *Testa o croce*, Torino, F.lli Ribet, 1928, a sua volta in *DdE*]
	L'accademico odorista, in «L'Italiano», a. II, nn. 14-15, novembre [poi in *Testa o croce*, Torino, F.lli Ribet, 1928, a sua volta in *DdE*]
1928	*Domenico Giordani. Avventure di un uomo casalingo*, Bologna, L'Italiano [poi in *DdE*]
1929	*Magalotti*, Milano, Alpes e *Nota* a *Magalotti*, Milano, Alpes [poi in *DdE*]
1941	*Secondo quaderno della vita di Domenico Giordani*, «Letteratura», a. V, n. 4 (20), ottobre-dicembre, p. 42 [poi in *DdE*]
1943	*Miscellanea pascaliana*, in «Parallelo», a. I, n. 1, primavera, pp. 45-46 [poi in *DdE* con il titolo *Tre nature morte*]
1946	*Anonimo pascaliano verso il 1680*, in «Letteratura», a. VIII, n. 2 (27), marzo-aprile, p. 82 [poi in *DdE* con il titolo *Anonimo pascaliano: una questione d'amore*]
	Montaigne in Pascal, in «Prosa», a. II, n. 3, ottobre, pp. 200-206
1947	*Una nuova epica della società umana. Giuseppe Raimondi a Giacomo Debenedetti*, in «Il progresso d'Italia», 19 ottobre
	Qualche suggestione su Proust, in «Letteratura», a. IX, n. 6 (36), novembre-dicembre, pp. 22-25 [poi in «Il Giorno», 26 marzo 1978 con modifiche e il titolo *Il prestigiatore della memoria* e in *L'arcangelo del Terrore* con il titolo *Museo Grévin di Marcel Proust*]

1948	*Archivio del Giuseppe*, FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.33
1949	*Vita di Garibaldi*, in «L'indicatore partigiano», a. II, n. 1, gennaio-febbraio, p. 7 [poi in *DdE*]
	Introduzione al "Diario dei camaleonti", in «L'immagine», a. III, n. 13, maggio-giugno, pp. 265-267
1951	*La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, in «Paragone. Arte», a. II, n. 19, luglio, pp. 18-27
1952	*Ritratto di Vincenzo Cardarelli*, in «L'approdo letterario», a. I, n. 2, aprile-giugno, pp. 59-64
	Ritratto di uno scrittore, in «Comunità», a. VI, n. 16, dicembre, pp. 54-59
1953	*La camera di Pascal*, in «Civiltà delle macchine», a. I, n. 4, luglio
	Due visite di Descartes a Pascal: due sommi geometri, due grandi anime al culmine del secolo rivoluzionario, in «Civiltà delle macchine», a. I, n. 5, settembre, pp. 12-16
1954	*Piccolo ritratto di Marcel Schwob*, in «Letteratura», n. 7, gennaio-febbraio, pp. 27-31
	Si prega di leggere, in *Notizie dall'Emilia*, Torino, Einaudi, p. 11
1955	*Nota dell'autore,* in *Mignon*, Milano, Mondadori
	Ricordo di Dada, in *La valigia delle Indie*, Firenze, Vallecchi
1958	*Perché la natura morta?*, in «Comunità», a. XII, n. 59, aprile, pp. 74-83 [poi in *Un occhio sulla pittura*, Bologna, Alfa, 1970 con modifiche e il titolo *Spaccio di natura morta*]
	Il fantasma di Dada, in «Il Mondo», a. X, n. 49, 9 dicembre, p. 7 [poi in *Lo scrittoio*, Milano, Il saggiatore, 1960]
1960	*Estate sul fiume*, in «il Resto del Carlino», 10 gennaio [poi in *LdM* con il titolo *Estate con Galileo*]
1961	*Il dialogo di Leopardi*, in «il Resto del Carlino», 30 aprile [poi in *LdM* con il titolo *Un dialogo di Leopardi*]
1962	*Introduzione* a: V. Cardarelli, *Opere complete*, Milano, Mondadori
1963	*Amico di Platone*, prefazione a *DdE*

1965	*Leopardi tascabile,* in «il Resto del Carlino», 25 novembre [poi in *LdM* e in «il Resto del Carlino», 19 dicembre 1977]
1971	*Il poeta in calzoni corti*, in «il Resto del Carlino», 12 dicembre
1972	*Appunti leopardiani*, in «il Resto del Carlino», 5 ottobre
	Le carte di Blaise Pascal, in «Il lettore di provincia», a. III, n. 11, dicembre, pp. 61-62
1973	*La favola Dada*, in «La Nazione», 7 agosto [poi in «il Resto del Carlino», 23 luglio]
1974	*Cartesio e Pascal*, in «Video», a. IX, n. 4, aprile, pp. 51-53
1976	*Con Rébora alla stazione*, in «Il Giorno», 22 novembre [poi in *L'arcangelo del Terrore* con tagli e il titolo *Con Rébora leggevamo le Carte Napoletane*]
1978	*Un Arlecchino bolognese*, in «il Resto del Carlino», 11 febbraio
1981	*Idilli dalla finestra di Leopardi*, in *L'arcangelo del Terrore*

Appendice di trascrizioni

Si riportano qui le trascrizioni dei testi presenti sui quaderni manoscritti e quelle degli articoli apparsi sui quotidiani che vengono discussi nella tesi. Le integrazioni d'autore sono inserite linearmente nel testo e gli errori di ortografia non sono normalizzati. L'utilizzo delle parentesi quadre da parte dell'autore è sempre riprodotto. Il sottolineato presente sul manoscritto è reso con il *corsivo* quando si evince tale intenzione. Sia gli appunti che si frappongono a un testo senza essere a esso inerenti, sia quelli inerenti ma di difficile collocazione all'interno del discorso sono trascritti in nota. Per indicare il passaggio di carta ho usato il simbolo /, per le parole indecifrabili un punto interrogativo tra parentesi quadre [?].

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.33

Archivio del Giuseppe
1948

Insegna:
"..et mon souvenir n'est plus que la gravure."
Henri Brulard, II. 189.

Il Giuseppe non è in fondo che la documentazione, il materiale documentario, della vita di un italiano di classe proletaria nel primo mezzo secolo ventesimo. Si "producono" per l'Archivio:

- 1898 fotografie di persone (l'autore, i famigliari, ecc. mio nonno; la zia Peppina)
- autografi, documenti personali del padre
- 1916 autografi dei primi amici letterari: Rébora, 1918 Cardarelli (scritti inediti)
- 1902 curiosità dell'infanzia: i lavori con striscioline di carta colorate, del Giardino d'Infanzia (1902)
- Bologna, vecchie stampe; La neve a Bologna. Le caricature, gli scritti del tempo di Luigi Fiacchi.
- 1917-18 Lettere degli amici primi (Apollinaire)
- Fotografie degli amici: Cardarelli, Morandi.
- 1915 Luci malate /
- 1915 Dino Campana
- 1915-1917-18 Libri, cioè edizioni originali di Campana, di Cendrars, di Cardarelli

- 1914-1915 Riviste: Lacerba; i chimismi di Soffici
  1916-1917 La Brigata (Binazzi)
  1918 La Raccolta
- Disegni: di Morandi, per il Ritratto di mio padre
- 1918 Disegno di Carrà: L'arrivo della primavera
- 1918-1920 *Dadà*; il Dadaismo; riviste; mia collabor. al n°3
- 1917 Qualche foto della vita militare (Casale)
- 1919 Morandi, L'autoritratto Metafisico (1919) che io portai a Roma; il mio articolo su Mor. del '922.
- 1910 Qualche ricordo degli amici di mio padre: i Socialisti; gli Internazionalisti
- 1922 Le Stagioni (Morandi)
- 1924 Il Baudelaire
- 1925 Il Galileo (Valéry)
- 1926 L'Italiano.
- 1920-1928 Lettere di Cardarelli
- Lettere di Ungaretti (dalla Francia, nel '918) poi dal '922, al 928 /
- 1928 Il Domenico Giordani
- 1926-28 Paul Valéry; lettere di Val.
- 1928 Testa o Croce
- 1928 Il Signor Teste.
- 1928 L'officina. La costruzione di caldaie; disegni.
- 1930 Disegni tecnici di lavori; miei studi tecnici. Schemi autografi d'impianti
- 1932 Macchine, disegni.
- 1930 Gli scrittori naturalisti del Seicento: [?] macchine di Magalotti "per fare il freddo"
- 1935 Il Diario dei Camaleonti di Cestoni
- 1935 Le pitture antiche:
- 1940 I ferraresi; i bolognesi. Bastianino, Bartarolo; i Carracci.
- 1938 Il Secondo Giordani
- Gli anni precedenti la 2ª guerra mondiale.
- Il fascismo; la stampa fascista (I gerarchi)
- 1940 La Guerra; L'Accademia d'Italia (Bacchelli)
- "Siamo in Guerra" di Longanesi
  Gli amici "politici"
- 1942 Una donna. Siena.
- 1942-43 Anni di Bologna, che uscirà poi dopo Liberazione /
- 1943 S. Giovanni in Monte (con Morandi)
- 1943 Il Periodo Clandestino. La Rosticceria di Strada Maggiore. I bombardamenti.
- 1944-45 Esilio in valle (I tedeschi; i fascisti ferraresi)
- Fine della Guerra. La liberazione

– 1944-1946 Il Giuseppe in Italia.

L'importante è che questo materiale figurativo e illustrativo si fonda col testo, cioè con il commento scritto che lo lega insieme, in modo da formare una specie di narrazione, e diventare il "romanzo" (scritto e figurato) di un personaggio della storia civile e letteraria, di un "tale" che ha partecipato alla vita artistica e politica, in Italia nei primi 50 anni di questo secolo. Solo in questo senso l'Archivio è il necessario completamento del "Giuseppe in Italia". Immagini, nel senso materiale dell'oggetto; *gravures*; io mi sono visto, per molti anni, e ancora forse adesso, vivere dentro il bordo, il quadro di un'immagine; di una "figura". *Gravure*, nel senso di illustrazione, più che di incisione. Mio istinto, o necessità, di[457] / fermare all'improvviso, e senza prolungare troppo la riflessione che ne deriva, un'impressione, il primo muoversi di un sentimento, la vista di un oggetto, quasi con la scatto "cieco" di uno strumento fotografico; o come il batter di ciglia. Ogni idea è per me sentimento. Dunque, dicevo, il bisogno, l'ansia di fermare il contorno, il profilo di questi oggetti, i miei documenti d'archivio. Se non li producessi, se non ne dessi le caratteristiche fisiche, i tratti, anche il colore, il peso, le dimensioni, non si potrebbe forse credere che io li avessi "inventati", e la mia vita un sogno, una fantasia di scrittore? La nostra insegna di scrittore, potrebbe recare in grandi caratteri: "Per favore, un poco di realtà." [Al principio di quest'ultima guerra, quando le restrizioni alimentari si fecero quasi drammatiche, io lessi sul muro d'una casa, nella Piazza Aldrovandi di Bologna, queste parole scritte col gesso: "Per favore un poco più di pane."] Forse, un giorno, quando la civiltà del gusto sarà abbastanza progredita e disperata per disprezzare le regole dei "generi" d'un mondo talmente decrepito che basta urtarlo, per farlo crollare, / come un mobile interamente bucato dai tarli, e ridotto ad una costruzione di polvere; qualcuno dicevo, potrà riconoscere come una vita (pratica e intellettuale), legata ad un intreccio di azioni e di sentimenti così logico e conseguente, abbia rappresentato un tentativo di offrire non la materia ma la rappresentazione di una vicenda narrativa, e senz'altro l'espressione di un'arte di narrare, portando sul tavolo i "fatti", vestiti e calzati. Sarà stato il nostro modo di concepire il "romanzo" che tanto sta a cuore ai nostri contemporanei. Una vita così piena di testimonianze, non fu comoda da vivere. Troppi ricordi, documenti, carte, fotografie che ritornano come spettri parlanti. Desiderio di buttare tutto alle fiamme. Può essere stato capriccio, o presunzione feroce nel mio modo, nel mio metodo di fare, anzi di non fare letteratura. Un istinto sicuro e indifferente, che proviene certo dalla vita d'officina, mi spinge troppo spesso ad osservare la pagina, come si guarda un ingranaggio, e a giudicarla rapidamente nelle sue parti. E so dove mettere le mani; come si svita un bullone, / un passante. Le mani sanno stringere e manovrare una chiave, ecc. La letteratura ha perso, da un pezzo, il suo incanto; non mi

[457] Questo passo è preceduto da un altro cassato: «*Archivio di immagini.* Il libro si appoggia principalmente sul materiale figurativo, illustrativo. Lo si deve "vedere", prima ancora di leggerlo; o si deve percorrerlo con lo sguardo, come si fa con i documenti di un archivio. Un museo di ricordi, e di suggestioni; questa era anche la pretesa cui volevo riuscire il "Giuseppe"».

diverte; e ho finito per non rispettare che quelli che hanno pagato con la vita il peccato di continuarla. Così Baudelaire, Stendhal; Rimbaud, Campana.

Fine

Rimbaud e Campana. Non dirò mai abbastanza quanto essi furono i miei primi, i nostri maestri. Le lezioni ci venivano da un libro, da un foglio, squinternati a un tavolo di caffè. Dalle loro pagine, qualcosa esalava, tra il disprezzo e l'ira verso la poesia; e un invito, e una minaccia per gli uomini di penna, a lasciar la penna per la vita, per l'avventura inimitabile dell'azione. Queste gloriose eresie s'imprimono, modellano il cuore di un giovane nato alla poesia. E la vita più che la poesia, ci ha riservato mattini radiosi, stagioni intere d'incanti e di affetti, che noi abbiamo consumato. Conoscemmo amici di cui si parlerà; tenere, dolci donne; e il calore della famiglia, il sorriso dei figli. A queste stagioni di sentimenti, seguiva, talvolta, la letteratura. / Ma non era di prescrizione. La nostra pagina è stata di necessità autobiografica; dirò di più, che quasi si scriveva da sola. Questa considerazione ci ha spinto, con sincerità, a meravigliarci che si annettesse qualche importanza ai nostri libri. Soprattutto, ci attirarono dei paesaggi, delle strade di città, e gli uomini che vi vivevano. E qualche volta i "modelli" erano più importanti di noi; non ci riuscì sempre di "tradurli" in arte; ma al contrario la esistenza di essi influì su di noi. Così sono passati gli anni. Abbiamo vissuto due guerre; e un principio di Rivoluzione. Così siamo venuti accumulando ricordi ed esperienze; qualcosa che non sta più nelle nostre scatole d'archivio. Un bel giorno, questi ricordi, questi documenti viventi e parlanti, sono sorti in massa; scesi in istrada, si sono ordinati alla meglio, si sono ordinati alla meglio, si sono mossi per quattro, e hanno mosso il passo verso qualcosa che sta davanti a me, a noi. Con stupore, e nell'impossibilità di fermarli, di farli rientrare, li abbiamo visti sfilare, e andarsene da soli, / attraverso le prospettive delle città italiane, come in una [?] parata da "Entr'acte" di René Clair. Il loro passo, monotono e fragoroso, ancora di assorda. Una corsa, e una rincorsa di ricordi, di ogni età, di ogni condizione, in tuba e in caschetta, con le code al vento; affannati e ridenti. I ricordi sono della famiglia dei sogni. Questa è la materia, seria e vera come la vita, di cui noi disponiamo; e ci saremmo vergognati, per troppo tempo, di farne favole e motivi di letteratura. Essendo dimostrato che l'uomo è fortemente avvilito, in questi tempi, lo scrittore, nonostante il disprezzo di cui è oggetto nell'ordine civile e sociale, voleva trovare una parola di conforto, un chiarimento ecc. che servisse a tutti gli altri uomini. Solo la freddezza e l'indifferenza da cui fu accolto il suo tentativo, sono la causa che lo scrittore, ritardando la trascrizione di quella parola e di quel chiarimento, la scrittura, acquistando una durezza che è del tempo, abbia assunto una superficie levigata e una risonanza quasi musicale. Astenersi dallo scrivere, in attesa di una perfezione e maturità nella fatica, nell'umiliazione delle cose pratiche, divenne una regola della nostra arte-non-scritta; si dice per ridere, la nostra poetica. / Rimbaud e Campana, maestri, padri, anche in questo; costoro, così poco paterni. Due poeti che inclusero nella propria poetica, o nella propria morale, una regola ben disumana: di raggiungere la perfezione della poesia nel punto preciso in cui alla poesia si rifiutavano. E i loro Vangeli vanno ricercati in brani di lettere, di frasi, in confessioni o in documenti clinici, che la posterità lentamente risarcisce. Partire per l'Harrar, o ridursi nei cortili di

un Manicomio, significava indicare prospettive deliranti, o strenue nostalgie, nella direzione della vita umana e dell'azione umana. Fu così che anziché applicarci nel tentativo di soddisfare la storica aspirazione dei nostri contemporanei reclamanti contributi definitivi nell'arte narrativa (il Romanzo), preferimmo rimettere le mani in questi miserabili materiali, dargli vita illusoria, mandare ancora in circolazione questi fantasmi impolverati (ridotti essi stessi alla consistenza della tela di ragno). Quando furono ordinati, o ricomposti, poiché la rappresentazione raggiungeva un'efficacia abbastanza feroce, qualcuno ha mormorato: "Ancora un libro negro!". Erano le parole di Rimbaud.

Per la tendenza, e la sofferenza, di rimettere continuamente in questione non il significato ma lo spirito e il sentimento che emana dalle cose, noi ci riallacciamo alla storia delle ricerche e delle esplorazioni in questo territorio intraprese da Baudelaire; e i cui risultati furono, con indiscutibile esattezza / testamentaria, trasmessi a Rimbaud; e senza testamento almeno che li autorizzasse, trafugati e goduti da un gruppo di scrittori, di spiriti di non facile autenticazione, cresciuti nei primi 50 anni di questo secolo; e sono Blaise Cendrars e G. Apollinaire; poi A. Breton, Pierre Reverdy, Antonin Artaud, Henri Michaud. È accaduto a costoro, e a qualcuno in Italia, di rinunciare alla bellezza, alla seduzione in cui ogni parola può farsi "arte", per dedicarsi all'affetto in cui riposa il cuore di ogni parola. C'è una tendenza, una corrente dal pensiero e dell'arte francese, nel cui caso, come in un'inclinazione del sangue noi ci sentiamo attirati. Incominciò due secoli e mezzo fa con Pascal, ed era la deliberata tendenza di riferire ogni manifestazione della natura alla felicità e alla miseria dell'uomo. Con Vauvenargues, questa tendenza a superare i limiti dell'interesse estetico per la considerazione della perenne tragedia umana manifestò chiaramente di svolgersi nell'ambito sociale della vita. Ma quello fu il tempo della Rivoluzione. Continuò difatti con Saint-Just; e trasmise i germi della propria inquietudine morale anche in artisti figurativi come Géricault e Daumier; e a qualche momento dell'esistenza esclusivamente poetica di Baudelaire; per giungere infine ad urlare e bestemmiare sul messaggio, trafugato e travisato, di Rimbaud. Questa è la catena, pesantissima; o come un filo sottile di sangue che lega il nostro destino a quello degli uomini. La sorte di queste esistenze, non va esente da un qualche riflesso di grandezza vera, che pure non compensa la tristezza dei loro / giorni. O la gioia folgorante, quasi sinistra dei loro pensieri. L'esistenza di essi fu in genere occupata a risolvere un problema: la ricerca di un'espressione per i loro pensieri, senza peraltro calarli, ciechi e muti, nell'azione. Ed è certo che il tempo moderno (cioè da quando gli uomini di pensiero hanno dubitato poi negato la verità di una trascendenza) si presta a fare crescere nella coscienza e nell'intelletto l'ansia di una tale ricerca; la ricerca della giusta parola. Per questo gli uomini di pensiero (non gli uomini di penna) si appartano in solitudine, [?] una società che finge, ipocritamente, vilmente, di adottare e legiferare in nome di dogmi trascendenti.

Sul Giuseppe in Italia

Parlare di questo libro, vuol dire per me controllare gli avvenimenti, o più semplicemente i sentimenti che hanno dato un significato a qualche avvenimento della mia vita. Questo libro è nato così: come uno che tagli, dal suo tempo, una fetta di tempo che corrisponde alla sua vita, e la contempli, e vi fantastichi sopra, prima di inghiottirla. Dopo questo pasto, in genere, l'uomo scoppia. Poiché il "Giuseppe in Italia" racconta qualcosa di cinquant'anni dell'esistenza dell'autore, è evidente che si può considerare un libro aperto. Potrebbe essere continuato, non nel progredire del tempo, ma all'interno del tempo passato. Mi sarebbe bastato di girare intorno ad ogni porzione del tempo; non m'è bastata la pazienza. La pazienza non è nella regola della mia poetica. Così il libro è riuscito un poco come un paesaggio notturno di mare, su cui cadono le lame di luce di un faro.

Ma basta, con le immagini. Facciamo un poco di storia.

Abbiamo incominciato a vivere per tempo; ed è stata una corda, una frenesia di cose, di figure. M'è sempre piaciuto di cogliere e abbracciare quanto più di realtà mi veniva davanti; senza per questo pensare di fare "letteratura". Ho incominciato a pensarci dopo, molto dopo; quando cioè le braccia incominciavano a stancarsi. Ero portato a vedere, a sentire patendo o gioendo; quasi con l'incoscienza d'un tempo limitato.

Fare della "poesia", o "scrivere", quando io ero ragazzo era un modo per eludere discretamente dei vincoli della società. Se ripenso all'età dei allora, e all'Italia di allora, ho il senso come di una palude, di un'acqua stagnante dove persone e sentimenti erano piantati, immobili, come un palo, una base di mattoni, nell'acqua della laguna. Anche allora si poteva, quietamente, morire di miseria, di vergogna, di ignoranza triste. La poesia prometteva, o meglio non prometteva, un sabotaggio, uno scanso. Noi, giovani, ci buttammo su quei pali, su quei mucchi di pietre.

Erano gli anni del Futurismo; e ci ricordiamo di Marinetti; preso a bersaglio con tomate, in un tranquillo, forbito teatrino settecentesco di Bologna. Andammo a scuola, e si traduceva Livio, incastrato in un foglio di "Lacerba". Veramente la nostra prima educazione letteraria ci venne da quel foglio futurista, oltre che dalla "Voce" di Salvemini, di Soffici, di Cecchi. Vi dico che mi ricordo del primo nostro viaggio a Firenze, nell'anno di guerra 1914; e d'aver visto a un tavolo del Caffè Paskowski; Papini miope, la calvizie "repubblicana" di Soffici; e Palazzeschi, e altri la cui memoria è finita col nome. E mi ricordo l'effetto che faceva sull'accademia, sulla scuola, sulla borghesia italiana il nome di "futurista". Per cui non mi vergognerei affatto di esserlo stato un poco, almeno in potenza, e pro simpatia.

Futuristi e Vociani, ebbero per noi il merito di introdurre in Italia la poesia e l'arte francese. Se in seguito non se ne profittò meglio, la colpa non è di quei poveri pionieri. Movimenti letterari, e tentativi, e illustri risultati, furono conosciuti da noi, insieme o prima che in altri paesi d'Europa. Così il Simbolismo, così il Cubismo. Ricerche e prove, fantasie del futurismo emigrarono / verso il nord; e l'ultima arte della Russia rivoluzionaria è ancora un prodotto del nostro futurismo.

Ma ci era giunto nel frattempo Rimbaud, e Verlaine, e Mallarmé, sia pure in orribili traduzioni. E in clichés neri come l'inchiostro, Cézanne e il Doganiere Rousseau; poi

Picasso e Braque. Con questi naturalmente, la poesia, la favola e il mito della poesia di Apollinaire. Con Apollinaire fu la Guerra, e gli anni tristi della fine della guerra. Poi Blaise Cendrars. Noi ne abbiamo scambiate, di cartoline in franchigia postale, con lo scrittore monco del braccio destro! Nel frattempo Apollinaire mi rievocava in delicate lettere dall'ospedale Italiano del Quai d'Orsay, o da quello di Villa Molière, la storia della sua infanzia nelle città italiane. Ma devo aggiungere qualche parola sulla poesia di Cendrars. A dei ragazzi, come eravamo noi in ogni città d'Italia, a Firenze, a Bologna almeno, non bastava più il Verlaine passato attraverso Gozzano e Corazzini. Già eravamo ossessionati dal sospetto di Rimbaud. Ci capitò dunque di conoscere Cendrars, di leggere qualcuno dei suoi Poèmes Élastiques; e / furono prospettive nuove, aperture o rompicollo sulla poesia moderna. Ci colpì subito come Cendrars, quasi disprezzando quel tanto di armonia che Apollinaire mescolava in consimili manipolazioni, disperasse o collocasse, in senso materiale e figurativo, delle immagini o delle cose sulla carta, e la sua narrazione o il canto non fossero che dei frammenti di conservazione, degli elenchi di suggestioni e di fatti. Come uno che passando davanti alla [?] degli [?] colga al volo e ricolleghi pezzi e frammenti di parole, e colori. La tecnica fu ripresa dal nostro Soffici, che pure raggiunse così forme di poesia. Cendrars ci attirò, oltre il resto, sull'importanza enorme del Cinema; il cui ritmo nella sequenza delle immagini ci insegnò pure qualcosa. Così ci parve che con cose nate di nuovo, cose pure e vere, si potesse tentare ancora di scrivere qualche pagina, o delle storie per gli uomini. In questo tentativo simo ancora impegnati.

Il Dopoguerra fu un triste e forse vergognoso periodo della nostra educazione letteraria. Allo smarrimento della vita civile corrispondeva quello nella vita spirituale. La poesia, ossia la possibilità di esprimere con / mezzi e parole nostri, ci pareva ancora l'unica cosa degna. Ma firmavamo qualche manifesto "Dada" avendo sotto il gomito un volume dello Zibaldone, cioè illudendoci di barare ad un giuoco troppo rischioso o di far fessi insieme Giacomo Leopardi e Tristan Tzara. La verità è forse questa: che l'Italia, in quei vent'anni fra le due guerre, fu un paese che aveva smarrita la fiducia nelle cose, cioè la coscienza di sé.

È evidente che Gabriele D'Annunzio non rappresentò niente per noi, neppure un punto di riferimento, un punto fisso, in quella confusione di cultura di un pese, come l'Italia, troppo antico di sangue, o troppo immaturo di vita civile. La poesia in quegli anni era naufragata tra le carte gualcite e i versi affannosi di Dino Campana, le sue povere rime tentate su qualche foglio da lettera; e mostrava di rinascere nel lavoro avventurato e zingaresco di Giuseppe Ungaretti, oltre che nella attentissima e libera ripresa di tono leopardiano di Vincenzo Cardarelli. Fu il tempo della "Ronda"; cioè di una rivista e di un movimento che ebbe il merito di riportare la preoccupazione letteraria non solo su Manzoni e Leopardi, ma di introdurre, in senso / critico definitivo tra di noi, l'opera di Nietzsche, di Baudelaire, di Rimbaud. In quegli anni gli italiani, pure tra molta miseria politica a morale, dimostrarono di volersi alzare al livello delle nazioni più civili e moderne. Per questo era inevitabile che ogni nostro tentativo culturale, e lavoro letterario si svolgessero al di fuori di ogni scuola, di ogni accademia. Così è cresciuta la nuova generazione letteraria italiana, con mezzi di fortuna, in sedi improvvisate, in giro per caffè

e nelle piazze silenziose. In quanto a me, era da osservare che, da tempo, io conducevo ogni sensazione, ogni meditazione d'ordine estetico a misurarsi su d'una scala di portata morale; di ogni evento, di ogni scoperta atta a soddisfare la curiosità o l'impazienza del gusto, controllavo la conseguenza eventuale sull'interesse umano; umano in senso materiale. Troppo tempo è passato senza che io mi ricordassi d'essere nato scrittore; e si può giustamente dire dei miei libri che sono dei "quaderni".

In queste crisi di sviluppo, tra i 20 e i 30 anni, a qualche verità tenemmo fede. Per esempio all'opera e al messaggio umano contenuto nella poesia di Rimbaud, / in quella di Campana. Rimbaud e Campana. Non saprò mai dire quanto essi, ecc. da pag. 4 a pag. 11. / Tutto quanto è detto in precedenza ha una stretta relazione con le vicende, con le occasioni, con le necessità da cui ebbe origine la materia del mio ultimo libro. Cercherò di spiegarlo meglio.

Le vicende narrate nel Giuseppe in Italia si estendono fino all'aprile 1945. Etc. (i due fogli)[458] / A noi è toccato, né grato né generoso il compito di fare la storia della nostra generazione. E qualche pagina noi tentammo, il risultato ha sempre qualcosa di questo carattere storico e polemico. Uno qualunque di noi, che nascemmo in quel tempo, che crescemmo in quel tempo e in quelle predestinate condizioni, avrebbe potuto scriverlo. Il "Giuseppe in Italia" è un Museo di ricordi e di suggestioni, o almeno tale è restato nel primitivo progetto. Può darsi, anzi dicono che è riuscito un'altra e ben diversa cosa. Qualcosa come un atto di accusa o, come una difesa accanita da un'accusa: quella di essere stati dei *letterati* e degli *stilisti*. Certo non è riuscito nel tono dell'elegia. Può darsi che, in qualche piega del discorso, si sia infilato un accento di invettiva, o il disegno netto di un epigramma.

Tanto è radicata in me questa propensione, questo vizio di vedere le cose e le persone, gli avvenimenti e i sentimenti in modo *figurato* o *figurativo,* che ancora penso a dare un seguito, propriamente iconografico, materialmente documentario, al mio "Giuseppe". / Si chiamerebbe, o si chiamerà (poiché la cosa è destinata a realizzarsi): *L'archivio del Giuseppe*. E sarebbe come un archivio di immagini. Nel libro, le cose si *vedrebbero*, prima ancora di leggervisi. Un libro da percorrere con lo sguardo, come si fa con i documenti di un archivio. Il libro passerebbe tutto davanti ai nostri occhi; e non sarebbe che uno schermo, su cui si riflettono delle immagini. In questo senso, io penso che l'avvenire dello scrittore non sia privo di sorprese. Da pag. 1 a p. 4

~~Congedo anticipato~~[459]

Le vicende di questo libro di memorie si estendono fino all'aprile del 1945. ~~Il resto, che qui manca, seguirà nella pubblicazione in volume~~. Aprile del '45, mese e anno della Liberazione d'Italia. Per effetto di questa data, la nostra vita si è divisa in due. Con l'anno Primo della Liberazione gli italiani hanno ritrovato un'idea; una fede, che sembrava

[458] Il riferimento è ai due fogli dattiloscritti infilati nel quaderno e qui trascritti alla fine.

[459] Si tratta di due fogli dattiloscritti pubblicati con il titolo *Ritratto di uno scrittore* e varie modifiche sulla rivista «Comunità», a. VI, n. 16, dicembre 1952, p. 54.

smarrita. Quella della libertà. Questo è il nostro Rinascimento. Un rinascimento che, oltre allo spirito, mira alla vita, alla carne degli uomini. Il "Giuseppe in Italia" fu concepito, come tale, in un giorno di settembre '44. L'autore sedeva sulla stanga di un carro rurale, piegata a terra. Guardava, nell'aria di una fattoria padana, alcuni soldati tedeschi fare l'istruzione sulle bombe a mano. Quelle lunghe bombe a bussolotto, col manico di legno. A un ordine del sergente, una di esse prendeva il volo verso un pagliaio. Là dentro scoppiava, soffocando. Tutto intorno, le valli; e un mare di canapa. Affondavo in quel mare, lontano da tutto il mio passato. Solo pensiero, pensiero animale, la vita dei miei famigliari; e la mia. Fu allora, in quell'ora di mattina annebbiata di caldo, che mi ricordai dell'Italia, e della mia vita di uomo. Giuseppe in Italia. Mi voltai indietro, verso il mio passato; e in quella distesa confusa incominciai a riconoscere i ricordi, che ancora restavano a galla. Lentamente, mi proposi di tirarli a riva. Nel corso di questo lavoro di pescaggio, venivano alla luce relitti, che subito lasciavano riaffondare. Credo che adottai come sistema di salvare, e di portare all'asciutto, quelli che testimoniavano della condizione di offesa, di umiliazione, di miseria imposta alla coscienza italiana del mio tempo. la vergogna lascia dietro di sé un sapore indimenticabile. / Per scrivere questo libro, non ho avuto che da sporgermi sull'indecifrabile mare del tempo; allungare la mano, tendere una pertica e un rampone, per avvicinare "cose" che sembravano affondate, e sparite. Gli oggetti pescati, furono asciugati al sole; poi messi in fila sugli scaffali. Sono sentimenti; o persone. Ora stanno nel Museo della memoria. Queste archeologie spirano qualcosa di triste. Inutile cercare di rallegrare l'ambiente con accompagnamenti, musiche dello stile, che ci si potevano aspettare dalla penna dell'autore.

Ho detto che, da una data, la nostra vita fu divisa in due. I negri della Costa d'avorio hanno di queste mostruose figurazioni: uomini che vivono, spaccati per metà. Il cuore, non si sa da quale parte. Il passato si stacca da me, come una vecchia pelle. Una nuova vita, l'avvenire, vuole altri mezzi d'espressione; nuovi piedi per camminare. Questi piedi, dove ci porteranno? Il racconto, incominciato sulla scorta dei ricordi, continuerà per conto proprio; prenderà la forma diretta della realtà. Si farà realtà; e vita. Passeranno delle passioni, come la gioia e il dolore, simili a folle che trascorrono in giardini; e scompaiono sotto alberi pesanti e folti. Simili a un esercito in marcia, che svolta dietro una montagna. Gli uomini saranno dovunque. Noi non avremo più ricordi, impegnati serenamente nella vita. Se, prima, la forma della scrittura ebbe voce dai sentimenti, dopo nascerà spontaneamente dai fatti, dalle cose intorno. Basterà guardare. I personaggi ci sono tutti; li ho già individuati. La *trama*, non dipende da noi. Ci pensa il destino. Non occorre "faire quelques plans de romans." (Stendhal)

~~Pazienza, "benevolo lettore", che esigi il romanzo.~~

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, cc. 49v-56r

Arlecchino beccamorto
Farsa in 3 parti /
1.

Avvicinandosi alla città, una rossa luna, la più grande che mai si vedesse, cominciò a mostrarsi nel cielo di un turchino che insensibilmente inclinava al grigio opaco. A quell'ora, e in questa stagione, la terra si fa lucente e bruna, mentre l'acqua dei canali, fuori porta, tende a riflettere il colore sommesso del cielo. Aprile, operoso e lento, si compiace in tramonti cui il fresco e acceso rossore dei peschi fioriti concede un estremo riflesso e un'ora più incerta e lunga. Le voci indugiano nell'aria quieta.

Arlecchino era stanco. Non che si fosse eccessivamente prodigato su qualche sgangherato palcoscenico di provincia; ma, come occupato da un affannoso pensiero, il suo aspetto era quello di un uomo sopraffatto e stordito. Privo di maschera, il suo viso palesa appena i tratti cancellati dell'adolescenza, e pienamente i segni delle sue tristi volontà. Il suo corpo secco e malcresciuto, accusa il povero ragazzo costretto per tempo ad un mestiere.

È sabato sera, vigilia di mercato. Che nuova avventura egli sia venuto a cercare in questa silenziosa città emiliana, dove i lievi palazzi settecenteschi hanno il tiepido rosa di un gaio incarnato, e i capitelli e gli arabeschi dei finestroni schiariscono in un biancore di cera, la logica mi vieta di dirlo. Certo non il facile incanto di un nuovo amore; il suo passato e le frequenti prove di incapacità sentimentali lo attestano.

Cammina adagio, col passo vago di persona anonima. Venuta l'ora di rendere i conti, non so se a Dio o al diavolo, dei suoi anni trascorsi, egli vi si acconcia e viene a patti. Si trova a suo agio. Il suo gusto estetico guasto e raffinato, per non dire il suo talento vile, gli suggeriscono di comporre il corpo in atto di chiusa armonia, sostando con grazia presso la cornice infiorata di un portale.

– Dunque mi confesso, pensa Arlecchino. Il mio primo sentimento è di vergognarmi, al solo rimemorare la vita, e le sue adiacenze che ho frequentato. Quando, ragazzo, avvertii da lontano le quotidiane difficoltà di una qualunque azione, scantonai; ai chiari richiami delle umane evidenze, feci il sordo; mi diedi in braccio alla pigrizia, e sperai così di ubbidire al proverbio che dice: chi non fa non falla.

Ahimè minchione, un brutto giorno mi svegliai con una maledizione addosso. Mi pensavo nato per il culto di un'arte, e giudicai da quel momento di non poter vivere su altro terreno che quello sterile e pelato della scena. Così incurante delle più venerabili, eterne e naturali passioni, ho fatto la mia strada, persuaso che non fosse precisamente quella del male. Ho mentito all'amore, sempre studiosissimo nell'improvvisare i pretesti indiscutibili dell'orgoglio, non appena che ogni amara curiosità di dilettante fosse sbollita. Buffone! All'amicizia, cerimoniosa e tradizionalista, ho fatto dei / brutti tiri, e n'ho buscato ogni tanto qualche castigo non immeritato. Me ne [?], essendo l'educazione e i costumi diversi.

Colombi bigi, come accade in tante vecchie città italiane, venivano nell'ora del crepuscolo a quietamente posarsi nel centro della piazzetta, dove il nostro eroe aveva messo piede. Sventolavano tende alle finestre degli alti palazzi, di tanto in tanto, mentre la luce, ormai tutta sparita, non è più che un riflesso troppo indugiato e quasi dimenticato sulle cose. Viene dagli abitati e dai cortili interni, in quest'ora che s'accendono i fanali a

gas, un rumorio famigliare di voci, di saluti per le scale, uno sbattere di porte, un acciottolio di stoviglie per la cena. Ora piena di sconforto per chi è senza una casa propria.

– In quanto alla famiglia, un senso di riserbo mi vieterebbe, ma a questo proposito la carne e il sangue urgenti vanno mormorando che con essa ho scoperta una grave partita. Mio padre, è l'argomento finale; ma qui domando, se non perdono, un vasto e oblioso silenzio. [?] tutti, purtroppo, bisogna seguire le inequivocabili scritte, i tetri cartelli, seminati sul percorso del nostro umano destino. Perciò ho recitato la mia parte con infinito impegno e compassionevole fiducia; ma non senza una punta di rancore per la gente che si divertiva alle mie farse stupide e patetiche. Ero perfetto, posso giurarlo. Ogni cura l'ho messa nello scegliere e adottare i colori vivaci di quest'abito che porto da qualche anno, con una sorta di permalosa e disperata superbia. Balli, risate, pantomime per la platea e per gli altri; solo mancava la stoppa accesa, e che mi tingessi il viso come pagliaccio. In verità, il mio umore complicato e sornione lasciava che mi prendessi sul serio, a quegli estremi: commediante, istrione! Per concludere, ho mancato ai più elementari dei doveri verso tutti, ho disprezzato i più umani motivi che il mondo ancora ci presta. Cosa farò? –

Il tono decisamente elegiaco delle ultime parole, permette al nostro amico di non mancare all'occasione di un arguto e tenue ballabile, che accenna ad un'aria del tempo! Così, dopo un paio di sgambetti, riprende la strada, mentre da qualche parte giunge un suono fioco di campane.

2.

Domenica mattina, giorno di mercato. Sulla piazza, giungono i venditori, si avvicendano le voci, i richiami, finché spunta da un vicolo Arlecchino, passo sbandato. Considerazioni. A mano a mano arrivano i vecchi amici, tipi da *Opéra comique*. Orfeo, sazio di intonar melodie per le belve, che si mostrarono tutte false; non c'era che la pelle di autentica, ecc. Nerone, corpulento, corrucciato, catastrofico, con la cetra che ricanterà la fine della spregevole umanità, ecc. Pulcinella, ecc. Arlecchino ciarliero e *fumiste* viene deriso; gli si domanda un'occupazione seria, stabile e intelligibile. Farà il beccamorto, come si vede in seguito, ecc. /

2.

Nella notte, non si sa come, si mise a piovere, un'acqua silenziosa e fitta di primavera. Poi, a giorno fatto, era cessata. Arlecchino passeggiò per tempo, ritrovò le quiete stradine selciate dei quartieri a monte, con meraviglia si vede innanzi, al limite d'una pizzetta che finiva in prato, le baracche, i tavoli, i barroccini camuffati di una bella fiera paesana. Era presto; e due donne, venute con anitre grasse e pastarelle colorate per bimbi, presagivano la vendita della buona giornata. Camminando fra casse e tele, Arlecchino s'avviava da quella parte dove la piazza terminata in una sorta di prato, mostrava sul fondo una chiesa bianca come il gesso, con la sua fabbrica di mattoni gialli a lato, e di sopra, proprio in cielo, tutta una chiara corona di colline verdi, punteggiate di case ombrose e ognuna con una larga, visibile villa sulla cima, come in una santa immagine antica. Il cuore di Arlecchino non pativa di malinconia; piuttosto una inconsueta parola di gratitudine gli fioriva sulle labbra per questo semplice e umanissimo miracolo di ogni giorno nuovo. La natura si risvegliava dopo l'acquazzone notturno, sembrava uscire da una breve e

straordinaria convalescenza, liberarsi e sorgere dall'affanno dell'oscurità per scoprire, nelle lampanti ore mattutine, la sua fresca salute e dar luce più viva alla campagna, agli orti, ai giardini sui peschi, sui mandorli. Il tramestio, il lieto rumore facendosi più frequenti al centro della piazza, Arlecchino si diresse colà. I richiami si alzavano, le voci si confondevano, cresceva la gente in attesa della grande processione di mezzodì, fatta in onore del patrono. Una comitiva di amici che si avvicinavano lo salutò per quanto egli cercasse di scantonarli. Ma qui, o caro lettore, prestaci tu una penna meno stanca della nostra per descrivere il quadro vario e inconsueto di questi celebri personaggi. Dunque, vide Orfeo, disamorato e sazio di dover intonare, in un secolo civile come il nostro, melodie solo per le bestie. "Insigne e ornatissimo poeta", come dicono in Sicilia! Il suo destino l'ha ridotto a portar dall'Inferno, l'odor di zolfo e di zolfanelli nei caffettucci borghesi, ed esser la dannazione delle care vergini decadute. Gli dava il braccio il principe Nerone, senza dubbio il più elegante fra tutti, ma non direi il più bello. Sul viso rosso e tiepido per una copiosa e soddisfatta digestione, come brillerebbe il disco esatto di un monocolo! Ma il cibo e la carne in continua crescita gli ispirano i modi gagliardi e le uscite impazienti che lo hanno reso celebre. Fiero principe, arde di una truce e annoiata brama di finirla col mondo e la natura, con gli uomini e ogni realtà umana. Se potesse! Non al fuoco onesto e breve ricorrerebbe stavolta, ma ai mezzi e agli ingredienti più iniqui e vasti. Non cesserebbe esclamando: *Qualis artifex pereo*, perché il suo canto funebre ritroverebbe ora facilmente l'aspra e furibonda metrica del Giudizio Finale! E questo sarebbe uno spettacolo passabile: la sua coscienza inevitabilmente epicurea ne sarebbe lusingata, e gioirebbe. Il suo passo, per il corpaccio greve, somiglia a quello impedito e cieco di un giovenco colla balza; ma i suoi calzari sono della più rinomata fabbrica parigina.

Lindoro in abito nero, di maniere impeccabili e libertine, portando sulla fronte sfacciata la fortuna delle sue gesta galanti, vien dietro con Pulcinella. Questi, personaggio affabile e alla mano, più ciarliero di tutti, così parla ad Arlecchino. /

– Vecchio amico, il piacere di ritrovarti è diminuito dalla vista del tuo stato non troppo florido. Soprattutto, voglio dire, dal pensiero che tu non hai progredito affatto nella conquista di quella indipendenza morale a cui tutti tendiamo. Mi spiego. La tua cera afflitta e rassegnata, la conosco bene: ozio, pigrizia mescolati a una dose egualmente grande di superbia e vanità sono le tue virtù. Tu manchi di amor proprio, e trascuri precisamente quel decoro che ci deve distinguere. So troppo bene: ci sono segreti…

Arlecchino – segreti di Pulcinella!

Pulcinella – per raggiungere scopi non smentibili di ogni esistenza. Ora noi ti domandiamo di riconoscerti un dovere, e di renderti in tal modo degno del posto che occupi fra di noi. La vita, dico, l'hai usata per quanto aveva di più utile e lieve, senza pensiero per gli interessi da pagare. L'hai sviata e forzata, senza riguardo. Ma non conta: tu, come tutti, devi accettare un destino e giorno per giorno, ora per ora, esaudirlo nell'adempimento di un'opera mortale e terrestre.

Arlecchino – Ora ci siamo coi discorsi. Veramente, un'occupazione ce l'ho. Dirò meglio: ho la giornata occupata sinistramente da attenzioni disfatte e ingorde. Oh, mia

attenzione, croce e delizia! Stanotte, vedi, nell'insonnia agitata che porta questo precoce inizio di stagione, ascoltavo i fischi frequenti dei treni che parevano prossimi eppure lontani. D'improvviso, si udì sui viali del giardino il passo leggero e assiduo del vento, come il risveglio breve e indistinto di un nottambulo burlone nella quiete notturna. Un respiro, un ronzio; poi ancora il riposo, e il brontolare soffocato della stazione già desta. Passato il vento, così lieve e fresco, restò una stanchezza, un abbandono dolce, e il senso di questi minuti che a nostra insaputa, compongono la vita non meno insensibilmente di come si afferma quasi per incanto il principio di un'altra stagione. Stanotte avrei voluto, ma non seppi dire addio alla primavera… Dunque vedi, amico, qualche titolo non mi manca per essere un poco letterato! E se fosse il mio destino?

Pulcinella – Siamo seri. Ti dico di scegliere un mestiere umano. Guarda l'amico Nerone, di gloria non meno triste che invidiata; e Orfeo, compianto e ingrato; due persone veramente celebri. Accetta una occupazione seria, stabile e possibilmente remunerativa; crea al tuo nome quella posizione che l'età e la giusta coscienza ti impongono. Non sei più giovane; e far la comparsa, le parti secondarie! Lascia andare in malora palcoscenici e mascherate, segui il nostro esempio.

È arduo trascrivere per filo e per segno la risposta di Arlecchino, nonché indovinare da quale animo fosse dettata. Certo la decisione onorevole e onesta fu questa. Non essendo rispettabile continuare la vita *en artiste*, egli avrebbe accettato un posto di becchino, lasciato libero proprio in quel tempo; con quale profitto si vedrà nel seguito di questa divertente storia. Così gli amici si lasciarono, che la processione usciva allora di chiesa. /

Marciavano avanti i ragazzi delle scuole, qualcuno curioso voltava il capo; venivano poi le fanciulle, stordite e rigide, con le belle ali bianche, mentre intorno alla statua barcollante del patrono gli ottoni brillanti della musica s'intonavano religiosamente al viola dei lillà recati dalle vecchie signore. Il santo dalla faccia paonazza accoglieva sulla veste azzurra e sulla cappa arancione i riverberi quieti del sole, che la vernice del legno rimandava attorno. Il silenzio aumentava, come saliva l'odore acuto dei sicomori dalle siepi; finché anche la campana di mezzogiorno, dalle chiese sparse per ogni intorno, accrebbero il senso di quella pacifica umanità. I poveri suonatori gocciavano di sudore in quel caldo d'inferno, giungevano chioccioli sommersi dai pollai, il respiro della processione si mescolava al profondo ronzio meridiano della vegetazione. Arlecchino, presa una viuzza giù di mano, se n'andò per fatti suoi.

[Scena del cimitero. Arlecchino beccamorto, personaggio amletico. Ottimismo di chi volle lasciar traccia della propria effigie mortale nel marmo; visi senza carattere: che pretesa! Il sole sul marmo non si ferma, va lontano, inopportuno. Pure questi nomi, queste date: che ironia il tempo! Lasciamolo passare. È più giusta e promettente la terra, l'antica: difatti all'aperto, nel prato che la stagione riveste di erbe già folte e verdi, la terra sotto le lapidi ha il tono e la qualità usuale, eterna e calma che le conosce l'agricoltore. Anche qui, se l'arte soccorresse, crescerebbe un bel grano, ecc. qui si pensa che qualcosa, uomo

o zolla, vegeti e ricresca per opera della natura un giorno. Fioriscono dei papaveri allegri, e quei fiori gialli, futilissimi, dei bordi delle strade.]

3.

Al cimitero si giunge da una strada battuta e polverosa, lungo la quale sostano spesso i carri e i vetturali della montagna. È disposto quasi pittorescamente, come si suol dire, tra pianura e collina, e pare essersi scelto un vicino fiume per rinfrescarsi le rive. Proprio dalla parte del fiume arrivava Arlecchino ogni mattina al lavoro, recando gli istrumenti dell'arte e il cibo raccolto in un fazzoletto per la colazione; da quella parte piuttosto ombrosa il cammino essendo più breve e agevole. Era solito accompagnare la sua opera con qualche canzoncina non troppo in voga, certo, ma che ai suoi tempi piaceva. Di preferenza quella che dice: "Marietta, Marietta ti dono il cuore e la baionetta". Il nuovo mestiere, per quanto fosse da permettere al suo umore fantasioso e sofistico la possibilità di una parte debitamente amletica, dopo i primi giorni, gli presentava solo la monotonia dei doveri quotidiani. La regola, l'orario, e l'umiliazione della coscienza soddisfatta non meno che quella delle ossa rotte ad ogni fine di giornata! La pigrizia e la nostalgia della sua anima ferocemente libera e dissipata minacciavano di riprendere il sopravvento, questa era la conclusione da temere. /

Nel cimitero si muoveva da padrone.

Se vuole un'ora di riposo, la deve cercare per le remote logge e sotto i portici taciturni, abitati da quei cadaveri inquilini che sono i morti. Vi gira a suo comodo; e camminando e sostando spesso tra gli archi armoniosi e le levigate e fredde assolutezze dei marmi, la sua figura ha per un attimo l'indugio compiaciuto dell'attore apparso tra le quinte famigliari di un teatro. Non è da escludere che egli abbia dei dialoghi, e avvengano delle battute di effetto tra lui e questi personaggi in mezzo busto, che hanno avuto l'ottimismo di concederci la loro effigie umana! Li conosce ormai tutti, uno per uno. Li saluta anche. Ma le sue esperienze più sicure e ordinate, come i compensi morali, più giusti e promettenti son quelli che riceve all'aperto, a contatto con la vecchia terra. I suoi studi di botanica naturale, come dice! Il sole produce un fermento di vita, soffocante, quasi animale. Smossa, vapora, piena di nuove esistenze. Nel prato, che la stagione riveste di erbe già folte e verdi, la terra sotto le lapidi ha il tono e la qualità usuale, eterna e calma che le conosce l'agricoltore. Anche qui, se l'arte soccorresse, crescerebbe un bel grano, spiga corposa e gambo sano e dritto. Variamente fioriscono dei papaveri allegri, e i ranuncoli caldi e gialli dei bordi delle strade. Arlecchino, ingolfato nel suo lavoro, palpa la terra farinosa e arsa, con compiacenza.

Ma ecco giungere Pulcinella, che si ferma proprio davanti al nostro eroe.

Pulcinella – Non è senza un sentimento di vero orgoglio che io vedo come l'indole umana sia soggetta a migliorare e progredire. La professione che hai abbracciato…

Arlecchino – …non è molto allegra, te l'assicuro. Il tuo complimento mi sa di napoletano; lascia andare. Ci sono arrivato attraverso una trafila di errori e di guai, l'uno peggio dell'altro. Cioè, ho fatto di tutto, ogni cosa ho tentato; ma non conta. Si nasce; e ogni ora è l'effetto di quel tale scapaccione ricevuto il primo giorno, apparendo su questo

amenissimo pianeta, e che s'arresterà se Dio vuole, in un'ora destinata e incalcolabile. Entrato insomma di straforo, o non provvisto di un biglietto in regola, è naturale che mi adatti non dico alla platea, ma al loggione, a ogni buco, come viene viene. Dotato di un temperamento se non malinconico almeno contemplativo, ho fatto così i primi passi sull'aperta strada del mondo. Lo scontento, la noia e l'ozio misti a una naturale base di malizia, espressi in lunghe conversazioni, mi fecero sospettare una bizzarra capacità d'artista. Le umiliazioni indistinte, si manifestarono, diedero fiato alle ingorde voglie che covano dentro. Fu la gloria di Arlecchino, poeta da strapazzo, pagliaccio per disperazione! Finché trovai voi, cari amici, che mi induceste a questo passo e mi consigliaste un mestiere meno filosofico ma più utile, onde accettai senza stento questo di beccamorto. / E mi vedete qui, burlone e rassegnato, incurante degli invidiosi e superiore agli ingrati, pronto a seppellire tutti i defunti che mi si presentano alla porta!

Pulcinella – Il tuo umore non domato mi inquieta. Speravo che la santità del luogo e la vicinanza severa del dolore ti avessero meglio addomesticato.

Arlecchino – Certo la compagnia, qualche volta, mi fa pensare ai fatti miei. Qua dentro, vedi, è come un meriggio eterno, che ha davanti tutte le ombre del crepuscolo, e rimpiange la chiara e distesa luce del mattino. È il vertice a cui convergono le due metà, peggiore di quella caduta che è la notte. Quest'eguaglianza ininterrotta, il tempo che non passa mai, producono un sentimento di durevole noia, infinitamente più triste e inconsolabile di quella terrena, alla quale, per distrazione, bastava sempre il pensiero della morte. Noia mortale, irremissibile, quasi incorporea e senza conseguenza di chi attese in una stazione un treno che non arriverà più. Indifferenza assoluta. Ecco le statue dei poveri defunti: queste facce decisamente private di ogni avvenire! Quanto, portato da un risveglio arcano del sangue, io scendo a visitare, in queste cantine ordinate e tetre, la pietra dietro cui giace, lieve e spenta, la polvere che il padre di mio padre, io provo confusione e vergogna, ascoltando, come un'onda di imponenti rimbrotti, di affanni e di lagni per un'insigne ingiustizia, espressa da quante silenziose pareti di gesso e di marmo. Ogni volta ne esco consapevole di non poterci mettere nessun riparo. Debolezze! Passeranno. Ma adesso poi ti confesso: il mio buon genio mi suggerisce che questo allegro mestiere di becchino, che adempio ora per ora con la mia consueta disinvoltura di dilettante, in fondo vale quello di commediante e quell'altro, diffamatissimo, di letterato. Ma non lo dire con nessuno; è il mio segreto. Sbaglio, o fa caldo? Le ciarle m'han lasciato un secco in gola. Un bicchiere ci starebbe!

Pulcinella – Bravo. Conosco un'osteria, qui dietro il cimitero, dove si beve dell'ottimo vino di collina. Andiamo. Oggi pago io.

20 maggio 1923

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, cc. 60r-62v

Dialogo di Arlecchino e del figliol prodigo

Una camera qualsiasi, con una finestra in fondo e sopra due piante sempreverdi, come se ne vedono in tutte le case.

Arlecchino – Beato chi ti vede! Godo del tuo aspetto soddisfatto e prosperoso.

Figliol prodigo – Caro il mio vecchio amico.

Arlecchino – Che buona cera! Sono felice.

Figliol prodigo – M'ingegno a campare col mio onesto lavoro.

Arlecchino – Ero da queste parti, e attraversando la piazza qui sotto piena dei voli delle rondini, tra i crocchi dei fanciulli attenti ai lieti giuochi ho riconosciuta la tua casa.

Figliol prodigo – Sarò felice di averti per mio ospite, in questi giorni del tuo passaggio da Bologna.

Arlecchino – Il tuo incontro mi ricolorisce la memoria. Nei paesi ignoti e diversi, m'aspettavo la tua camminata di inquieto vagabondo, e ti ritrovo tranquillo in patria.

Figliol prodigo – In patria, ci si riposa.

Arlecchino – Dopo tanti anni, immaginavo di saperti imbarcato per qualche esotica avventura, o perduto in qualcuna delle tue celebri pazzie. Invece, mi sei qua accasato, grasso e contento. Furbaccio, la sai lunga. Anche questo ti doveva essere sicuramente previsto: il vecchio sangue non ti tradisce! Noi, lombardi dei laghi, una volta scesi da quelle bianche e dorate colline vaghiamo a lungo in cerca di una nuova patria, a rischio di finire, come me, personaggi smaccati di qualche commedia popolare, coltivando in cuore le vecchie nostalgie di famiglia. In vita mia, servitore impertinente e malinconico buffone, non ho trovato che qualche Florindo cui combinare dei brutti tiri. Pesci fuor d'acqua, amico! E restiamo così, come anche tu mostravi di essere, uomini sempre sul punto di partire per altrove o, come si dice, diretti a una ignota destinazione.

Figliol prodigo – Ecco, ti dirò, chi fa la pentola sa fare anche il manico. Ti confesso che dai viaggi ho appreso qualche segreta verità e alcune di quelle regole che giovano, pure a costo di decisi disincanti, a condurre con modestia a non senza prudenza, il carico di questa vita non ancora esaudita.

Arlecchino – Che animale domestico! O compagnone di allegre baldorie, ti sei fatto saggio!

Figliol prodigo – Sai cosa dice la saggezza antica: chi va e torna fa buon viaggio. Parlando schiettamente, non valeva la pena di fare il passamondo, lo scioperato, il girandolone, e patir le brutte notti e giorni peggiori, tutte le incertezze dell'avvenire, quando era provato che anche da una esistenza tranquilla si potevano trarre godimenti e sensi ispirati. Insomma, Arlecchino: credo fermamente nell'inutilità di ogni partenza, di ogni distacco metafisico e umano, per definizione stessa precari e illusori, dal momento che hanno per iscopo l'arrivo in qualche altra parte, e un successivo abbandono, e così all'infinito. Vita quieta, ci vuole!

Arlecchino – Amico mio, che ti chiami Beniamino, i tuoi discorsi puzzano di soverchia prudenza. Cauto e ragionevole vigliaccone! Ah birbante! Queste sono le teorie e le difese del figliol prodigo ritornato, pecora riacquistata al paterno ovile. Sappiamo, sappiamo le lodi di tuo padre, che, da bravo commerciante, doveva trovar conveniente, a conti fatti, la tua riammissione al focolare domestico! E tu non l'hai smentito. Hai sudato le tue camicie

per onorare il buon nome della famiglia, ma soprattutto per accrescere pazientemente il giusto credito della vostra casa. Oh l'istinto originario, che potenza, che inflessibili consigli! Non t'inquietare, non far segni di protesta. Tu sei di un popolo glorioso e illuminato, civilissimo e si può dire padre di tutti noi. Nome, tradizioni, storia e sangue parlano per te dal libro dei libri. Stirpe dalla cera palliduccia; uomini dal passo in pantofole come di chi / attende ai traffici tra casa e mercato, vi chiamate tutti a un modo.

Abramo il nonno, Isacco il figlio, Abramo il nipote, che razza di conservatori! Attivi profeti dell'umanità, vi ho veduti tornare a galla dopo ogni sconfitta, con certi pastrani di lana bene foderati e certi stivali alti da cavalieri, e ricader nelle lacrime sordide, e alimentare pazienti nel dolore tetro la tenace speranza. Voi fate le rivoluzioni, sulla terra. Qui ne buscate, e vi spostate più in là. Che faccia forte! Vi si adattano anche dei progetti per l'organizzazione dello spirito: in tal caso spalleggiate sorridenti le sacre tradizioni, freddi platonici, ma recate nel cuore la spina d'una nativa inquietudine. Ciò non v'impedisce di prolificare, e crescete peggio delle erbe cattive! Bada, lo dico per comparazione, perché in fondo tu sei un buon figliolo. Il tuo istinto porta a dimenticarti felicemente dell'esercizio della tua funzione naturale. Sei una macchina che marcia bene, freni alla mano, valvole in regola. Beato te! Ma non vantare disincanti. Se hai perduto, non ti manca il tempo per rifare il perduto. Talpe, ci bucate il terreno sotto, con le vostre infallibili gallerie, e riuscite sempre a buon punto. In quanto a te, vedo che sei giunto in porto. Bravo!

Figliol prodigo – Discuterò la pittura del quadro. Metti dell'impegno nel dir male di me! Le lacrime di mia madre, o spregiudicato, non le conti. Gli amari ritorni!

Arlecchino – Ragioniamo pure; ma tu provochi la fortuna e la sorvegli; io la sopporto nelle sue melodiose cadute, nei momenti delle sue melanconiche soste umane. Compatisco le lacrime della madre. Passiamo oltre! In quanto a me, accetto la vita così, come Dio la manda, senza sofisticare troppo. L'andare sempre vagabondando, senza alcuna seria occupazione, senza doveri e quindi senza diletti reali, fa sì che io non abbia dietro di me quella traccia monotona e vano che si chiama il passato. Ho delle memorie. La mia memoria è come un'acqua abbastanza chiara per lasciare trasparire quei paesaggi, fissi e quieti che vado ricontemplando e a gran fatica cerco di rianimare. Tutto vi è fermo nel fondo.

Figliol prodigo – Capisco; sono le nostalgie di un vagabondo nato.

Arlecchino – Forse hai ragione, o pronipote di Abramo. Mi piace di raccontarle. – Lasciati i piani verdi, tra i laghi della materna Mantova, a rivestirsi del giallo dei ranuncoli a primavera, dimenticavo il mirarsi che fanno quelle distese ed uguali campagne nelle acque dei canali e delle immobili e ordinate risaie, per accompagnarmi all'ombra turchina dei colli e delle montagne che, passato il Po, portano il viandante attraverso la pianura cespugliosa e risentita dell'Emilia. Così ad ogni nuovo viaggio. Scendendo per le strade larghe e battute, si scorgono dall'una parte all'altra, le bianche e rosse fattorie dalle aie piene di sole e di silenzio che nell'arco dei portoni racchiudono grandi spazi di cielo sereno e placide finalmente s'incontrano, nelle vicinanze delle basse e aperte città porticate, queste chiese rustiche e bonarie le quali, rette da colonne e pilastri le loro

facciate dall'intonaco a tratti verdastro come lo zolfo sulla vigna, palesano il carattere di questa regione italiana, schiettamente agreste. Per le campagne d'intorno, gli uomini mietono il fieno odoroso e splendido. A Bologna si giunge, salutando, dietro le massicce balaustre barocche dalle rotondità famigliari e vaporose, le statue placate delle querce e l'angolo adornato di una deserta villa cardinalizia. In città, le vie acciottolate riposano nel polveroso sopore estivo, risuonano a lungo per il sobbalzare dei carri; le imposte delle case sono bigie, rosei gerani sporgono dalle terrazze sui tetti. Messo piede entro le mura di cinta, rivolgendomi indietro, un lume di sole cadente, quasi a compiere l'armonia di quel leggiadro melodramma dell'arrivo, non mancava di sfiorarmi la fronte, collo stesso riflesso, inanimato e freddo, per cui dava un tono opaco e polveroso di vecchia scena alla facciata della chiesa di fondo. Questa è la tua città. Ivi per queste contrade fuori porta ombrose e assorte e lungo i dorsi ecc. /

Figliol prodigo – Così dunque, di città in città, di affetto in affetto, tu cerchi d'ingannare il tempo e di alleggerire, in qualche modo, il carico della noia che esso ti reca.

Arlecchino – Il tempo, non saremo né io né tu a ingannarlo. Egli ci porta dove vuole. In quanto alla noia, se ripenso a Leopardi che dice che gli uccelli esenti e immuni da questo male per il continuo murar di luogo che fanno, mi convinco della nostra diversità, che oscuramente portati e condotti dal sentimento della noia andiamo, volta per volta, cambiando di paese, senz'altro fine che quello di consumare gli anni migliori. Della gioventù, ci accade di parlarne. Il nostro cuore cede a una sorta di indifferenza disumana e sinistra. Se ti dicessi che oramai tutti i luoghi mi fanno? Ad ogni nuovo clima mi sento assuefatto.

Figliol prodigo – Sei un comico che inclina al patetico. Io che ho le doti naturali dell'uomo pratico, non conosco quale sia la noia, e le ambizioni le nutro col sentimento dei doveri da compiere.

Arlecchino – Te l'ho detto. Sei un ebreo errante che non ha perso il suo tempo. Hai messo bottega in società col vecchio e buon Diavolo: tu i capitali, lui l'esperienza. A conti fatti, chi ci guadagna sarai tu! So benissimo. Vi vedo nelle rumorose fiere paesane, con tuba, trombe e tiro a quattro a vendere specifici. Vi vedo in città, nobili rinnovatori dell'industria, cittadini invidiati.

Figliol prodigo – Lasciami dire perché io il mondo lo tratto, l'età la domino, e mi riesce per tal mezzo di campare meglio che te. Vivo, ottimista convinto, e giuro nel progresso!

Il tuo daffare mi reca pena. Cosa vale affannarsi, vecchio mio? Nulla vale: non dubitare, arriverai in fondo, anche tu, e avrai per giunta le gambe fiaccate. Lascia fare al tempo. La tua volontà, le ambizioni? Fisime. Ricordati di quando stavi a pascer maiali. Oh quei buoni animali, capisco bene, tu li lasci per me! Tu ora ne pasturi altri, ma in fondo non si cava un ragno dal buco. Importa solo aver garbo, in questo mondo di galantuomini. Ma intendo, un bel garbo! È già, essendo girati in cotesto ingranaggio, procurare di non cader giù di strada, ma di terminarla in maniera dignitosa e cauta. Allora potrai concludere, con benigno sorriso e animo tranquillo, che tutto va per il meglio e che non rimane altro da desiderare. Il mondo è allegro, vuoi negarlo?

Arlecchino – Volere o non volere, non mi angustia di pensarci. Credi tu, fra noi due, che data la posta il premio sarà diverso? Non sperarlo. È già molto, essendo condotti, procurare di non cadere giù di strada ma di terminarla in maniera dignitosa e cauta. Solo allora potrai concludere, con benigno sorriso, che tutto va per il meglio, e che non rimane altro da desiderare.

Ma troppo ti ho tenuto a discorrere, senza un utile concreto. Addio, amico di buona volontà!

Figliol prodigo – Avrei avuto caro di ospitarti, per poco che ti indugiassi nella nostra città.

Arlecchino – Io sono di vita lunga, quanto te; e avremo la fortuna di rivederci in qualche parte. Oggi è trascorso e non resta che un'ora senza tempo. Come il giorno, si spegne a baleni quella lucciola sulla via, sorpresa dal freddo della sera di giugno; mentre la notte arriva, ineffabile e delicata col volo tardo dei pipistrelli e l'ondata di profumo dei tigli. Ci sorprende ancora, davanti a questa finestra, una luce così flebile e trasparente. /

Figliol prodigo – Bella sera di giugno.

Arlecchino – Sulla soglia dell'estate, ci abbandoniamo a una benefica stanchezza. Che sonni lunghi!

Nell'aria è come un impalpabile polverio d'argento che fra poco, solo che noi ci voltiamo per uscire, s'addenserà nel preciso raggio lunare.

Fa tardi. Brighella e gli altri compagni mi aspettano. Dunque, buona notte.

Figliol prodigo – Buon viaggio, caro amico.

14 nov.

FICLIT, Fondo Giuseppe Raimondi, Quaderni 2.2, cc. 77r-78r

Testamento

L'arte è lunga, e la vita breve. Tante cose insegnan gli anni, e tra l'altre, questa. Che lo stile di uno scrittore può e deve, senza perdere nulla della propria dignità, mettere a poco a poco i toni più discreti alle proprie inflessioni, e usar modi più affabili, se non altro in considerazione della pazienza del lettore. Perché certo importa non riempirgli le tasche di soverchia noia. S'impara allora, quando di tante idee e passioni umane si comincia a vedere la relativa verità, che anche dello scrivere e della invenzione poetica si può fare non dico una professione ma un diletto più prudente e meno disperato. Il mondo intero appare sotto un aspetto più calmo e più chiaro; s'aprono prospettive ignote, tutto quello che brilla non è oro; ma è vero può accadere di svegliarsi un limpido mattino, senza vaghe e pigre illusioni sul destino della giornata. E se qualcosa dispiace, è il pensiero che questi risvegli coincidono di solito col decadere della giovinezza, e sono in certo modo il segno della prima maturità, sempre avara di affetti e circospetta nelle fiducie. Pensiero, che raramente s'inganna. Ora è perciò che guardiamo, liberi da inutili tremori e superbe sostenutezze, i tratti dell'amica natura, consci d'aver mancato fin qui di quella confidenza e sincerità che sole possono stabilire i termini di ogni onesta e seria relazione. Così che

ci viene naturale, anche agli approcci più bruschi e inaspettati, di salutarci tra di noi con tranquillo sguardo d'intesa. Sappiamo ormai di poter fare benissimo l'uno senza l'altra, come dice il popolo, non proprio dal lato più tragico. Provvisti di una lingua abbastanza colta e anziana da essere intesa da nostro padre, avvertiamo tuttavia come ella sorga sempre nuova all'incontro della realtà, con voci essenziali e native, recata dal fiato delle immagini più lente, delicate e lontane. Lingua nostra, disamorata e cauta, la più vagheggiata, fragile e faticosa delle nostre creazioni terrestri, costretta a vivere remota e dimessa nella pace breve di queste scritture che come si suol dire, han visto il nuvolo e il sereno. Il giorno che in un verde scenario di paesaggio, oltre alle luci, ai suoni, alle forme armonizzate che compongono il tema di ogni idillio naturalistico, vedemmo per la prima volta vivere e muoversi le linee di una persona, quel giorno avvenne il classico, il fatale trapasso dalla nostra arte lirica a quella narrativa. Onde al narrare questi paesi e qualche figura appena appena scoperte il nostro linguaggio dovette sentirsi più robusto e studiato. Dopo fu, che pensammo di renderlo famigliare. Passando il tempo, e profittando noi di ogni paziente calcolo suggerito da un'educazione borghese, maliziosa e casalinga, ci riuscì di fargli guadagnare una pastosità e morbidezza che unite a una disinvolta costumatezza formano le grazie di ogni creatura adulta. Sta di fatto, che le cose, o prima o poi, arrotondano per così dire i loro angoli, si fanno ad accogliere le vicine con viso più benigno, lasciano il passo, cedevoli, e come l'uomo rimettono sempre d'un poco il momento della propria comparsa. /

È già molto, in queste ore abbandonate, colmare alla meglio i vuoti sinistri che intorno a noi fanno il silenzio e lo spazio, e poter intonare una voce che, placate infinitamente le torbide proposte dell'immaginazione urgente, risuoni d'un accento umano, tutto riflessivo, quieto, universale. Messi per questa strada, è facile indovinare quale potrebbe essere, pari a un sogno glorioso e ineffabile, l'ideale suprema immagine del nostro stile. Potersi esprimere se non colla sperimentata e precisa saggezza dei proverbi, almeno colla bonaria mansuetudine ironica delle frasi fatte, nude e crude. Ritrovar quasi per miracolo e come un figlio palesa i tratti paterni i tradizionali aggettivi che hanno il profumo indimenticabile della realtà, le parole usuali, umili e intatte cui il tempo ha dato scorza di eternità. Ma qui si è parlato di sogno. Certo che in noi modestia e discrezione sono da oggi infinite. Ecco qualcosa di rassegnato è nella sera d'ottobre e fa pensare che nelle luci delle acque spente a poco a poco come il giorno tra il buio, e nell'odore acre del tabacco, nei fischi remoti dei treni, con l'autunno è l'anno che sta per cadere, e noi tutti con esso e colla stagione. Così con eguale rassegnazione e incuriosità, poiché l'arte è lunga e gli anni sono pochi, anzi uno è più breve dell'altro, qualcosa ci consiglia di profittare del tempo rimasto, impiegandolo a dovere, senza boria e soprattutto senza la vanità di sforzarlo, prima che giungano le ventitré ore come diceva Bertoldo, ché poco possono stare a battere le ventiquattro, e poi buona notte.

8 ottobre '923

G. Raimondi, *Una nuova epica della società umana. Giuseppe Raimondi a Giacomo Debenedetti*, in «Il progresso d'Italia», 19 ottobre 1947

Ascoltai, a Perugia, la tua relazione su «Teatro e Romanzo della realtà. Teatro e Romanzo dell'esistenza» con un'attenzione compresa di profondo convincimento nelle tue ragioni, che suscitavano in me altre ragioni, miste alla sincera ammirazione per la tua intelligenza, che gli anni hanno reso ancora più lucida e persuasiva. Gli anni sono passati anche per me; ma sono felice che siano passati, se ora ci possono far ritrovare ancora vicini, nel nostro lavoro di scrittori; e altrove forse, dove si tratta di un destino oltre la letteratura e l'arte. Quelle mie ragioni, che accennavo e che, scarso parlatore, non ho saputo esprimerti nella Sala dei Filedoni, sono quelle che ora tento di spigarti alla meglio.

Tutto l'impaccio, a mio parere, la fatica, l'impossibile felicità di ogni scrittore che si faccia autore di romanzo, e di poesia, par consistere nella coscienza di un rapporto interrotto, o troncato, con la società degli uomini. Questo si avverte da oltre un secolo. Già in Stendhal si mostra l'avvenuta rottura; cioè in uno di quelli che riconosciamo come padri e autori della «moderna» letteratura. Che è come dire del mondo nostro, moderno nel senso nostro. L'uomo moderno si è allontanato dal mondo degli altri uomini, per chiudersi in un castello munitissimo, in un possedimento di raffinato e spietato orgoglio; in un fortilizio di prepotente individualismo. Tu l'hai spiegato. È significativo, io penso, che a questa instaurazione di un concetto individualistico della vita spirituale e morale sia coinciso nel mondo civile europeo, e precisamente per la durata dell'ultimo secolo, il consolidarsi dell'entità pratica ed ideologia del «borghese», inteso come categoria sociale di formazione moderna. Si direbbe che, col tracollo dato dalla Rivoluzione dell'89 al mondo borghese-feudale dove le tradizionali decorative ipocrisie sociali, e le prepotenze e le ingiustizie mitiche formavano l'«ambiente familiare», la nostalgia letteraria dell'«ancien regime», l'uomo si sia trovato impreparato ad un nuovo genere di consorzio civile. Che non poteva essere solo quello procurato dalle scoperte della scienza, della tecnica, ecc. Abbattuta una religione, e un concetto religioso-pratico della vita, che avevano radici e ragioni tenacissime per il cuore incerto, pigro e irrazionale degli uomini, bisognava creare una nuova religione, sto per dire una nuova e diversa «fede», in cui credere. Tu sai qual è questa «idea». Fu invece una frenesia di orgoglio e di individualismo; un'anarchia spaventosa dei sentimenti, non più regolati, tra l'altro, da ragioni sociali. Il «superuomo» aveva incominciato a vivere prima di Nietzsche. Taluni grandi scrittori, e quindi pensatori, del secolo scorso ebbero il senso di questa tragica ambizione umana: Baudelaire, Leopardi e il nostro Rimbaud. Questi si occuparono ad esprimere, in modo definito, il terrore e la nausea, l'angoscia e lo sconforto di questa improvvisa «libertà», di questa sconfinata «disponibilità» morale. Si alza dalla loro pagina, dalla loro poesia, un coro sinistro e meraviglioso, in cui si confondono il pianto e la bestemmia, la maledizione, e perfino, scusami, il rutto finale, come si modula nella violenta prosodia rimbaldina.

Esclusa, o superata la logica entro cui si svolgono le vicende arbitrarie e illusorie, in quanto pensate, di ogni «vita» di romanzo (mentre la vita degli uomini si svolge, spesso, e quanto più è reale, senza pensiero e senza essere «pensata»), rimane provato che troppo

poco i narratori, o autori di romanzo e di poesia, controllarono lo svolgersi vero e reale della vita dell'uomo sotto l'effetto e la spinta delle ragioni economiche. Io non conosco vita che non sia legata, anzi che non tragga alimento, come il feto dalla madre, dai bisogni e dalle necessità economiche. Troppo, i nostri romanzieri moderni, si sono dimostrati «faiseurs d'anges». Un mondo popolato di aborti raziocinanti, cinici e sentimentali, dall'aria minacciosa. (È evidente che aggirandoci per le vuote camere, per i tortuosi, ombelicali corridoi di Kafka, siamo ancora nei paraggi del sottosuolo di Dostojewschi [sic]).

Qui sono rintracciabili le prime cause dell'avvenimento, che giustificano l'esatta definizione che tu ci hai fornito: «Un divorzio si è consumato tra il protagonista e ciò che gli succede. Si è rotto il rapporto di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda. Come dire: tra l'uomo e il suo destino». Così nacquero le nuove, disumane dinastie degli eroi, degli angeli decaduti, e il prolifico «angelismo» che popola la poesia e il romanzo d'Europa. (Pensa a Poe, che è europeo; e giù fino a Conrad, fino a Gide).

Gli uomini, bisogna dire, tutti gli uomini (anche gli scrittori naturalmente, che tentano di rappresentarli), hanno peccato di [?] modestia, e di sincerità; di onestà. Hanno cercato l'uomo fuori dall'uomo. Hanno attribuito ai loro eroi, al loro personaggio, sentimenti fuori della loro propria portata. Mandato in giro dei fantasmi, delle maschere, che non nascondevano alcuna realtà umana nel senso sociale.

*

Poi fu l'epoca, direi l'epopea freudiana. Anche noi fummo presi, soggiogati e turbati dalla lezione di Freud, che ci offriva comodamente la chiave di stanze riposte e di corridoi ignorati del nostro animo. Fu, lo comprendiamo meglio ora, una delucidazione scientifica. Ne ricavammo, insieme con la coscienza di un passato e di un destino inestinguibile di male e di dolore, di una colpa ereditata e ritrasmessa senza rimedio, il senso di una tristezza da espiare attraverso le fatiche, le umiliazioni e la gioia di ogni giorno della vita umana. La «scoperta» di Freud, (il termine ne limita la portata ad un ordine positivo più che morale), come ogni scoperta scientifica, chiede di essere dimenticata, assorbita dall'enorme, continua elaborazione e trasfusione che l'uomo fa dai motivi dell'esistenza quotidiana alla sfera della sua fantasia; sommersa, ma non estinta nel rinnovarsi e purificarsi della coscienza. Passata, deve essere, l'esperienza freudiana, come attraverso un filtro biologico. Smaltita, superata attraverso una cura energica di umanità, questa malattia del secolo, che pure bisognava aver provata. Per la formazione, lo sviluppo e il progredire continuo della nostra cultura noi la consideriamo successiva e conseguente all'esperienza di Nietzsche ed a quella di Dostoiewschi [sic]. È dallo scambio, e dal trapasso dall'una all'altra di queste essenziali esperienze, che il nostro temperamento di «uomini moderni» ha ricavato quel carattere di inquietudine e di disperazione che le opere letterarie, più altre manifestazioni umane del nostro tempo, hanno espresso. Tanto quelle, che più si sono date un aspetto di ricerca strettamente artistica, di approfondimento nel senso di intrinseco dell'arte, come il Romanzo di Proust; quanto quelle che si sono sviate deliberatamente in un abisso di tormenti morali, e quasi in una tempesta di fantasmi e di incubi religiosi materializzati, com'è stato il caso di Kafka.

Si spiega come il romanzo, e tutta l'opera degli scrittori del genere, o meglio della classe «esistenzialistica» abbiano dovuto riprendersi dal fondo delle esperienze freudiane e kafkiane, e utilizzando i nessi più articolati della filosofia di Kierkegaard, sian giunti ad una interpretazione della vita, in cui le immagini astratte delle filosofie, delle ideologie scientifiche o immoralistiche si appoggiano ancora ad un risultato «realistico», alle formule e agli schemi del vecchio naturalismo di Zola e di Maupassant. È in questo punto che le due epiche da te distinte e storicizzate si danno la mano; com'è nel caso, per noi poco preoccupante, della prosa passibilmente giornalistica di J. P. Sartre. «Realtà» ed «Esistenza» si dimostrano quindi uscite da una unica matrice, solo aggrinzita dall'uso e dal tempo.

È in questi ultimi tempi, a cavallo dell'ultima guerra, che si va delineando il principio di una rinascita, o meglio di un movimento, scarsamente «spirituale» ma fortemente umano, cosciente e responsabile, che pare promosso dai fermenti di una nuova concezione politica ed economica della vita sociale, della vita senz'altro. L'arte, tutta l'arte del nostro tempo, mostra di dipendere da questa, come è giusto. La nostra «idea», in cui abbiamo una fiducia, una fede assai ferma, coincide con essa.

*

È troppo naturale, tu dici, che noi non siam tagliati per fare gli auguri e i profeti. Ma almeno, l'«osservare», come diceva di praticare il personaggio proustiano, ci sarà concesso: cioè lo spiegarci, il darci ragione, con qualche intelligenza, dei fatti ai quali fummo testimoni, e di quelli che ci furono tramandati. Il mondo cambia; non lo dice solo Baudelaire. Noi, più di lui, assistiamo al sorgere di un avvenimento, di cui ci si ricorderà. Gli uomini hanno imparato a conoscersi, questa è la novità; e non sentono più il bisogno, per acquistare questa conoscenza apportatrice di tranquillità infinita, di chiedere spiegazioni o interventi dall'alto, ma intorno a se stessi. Non ci guardiamo nell'adempimento delle più comuni, più umili delle nostre professioni, operai e artisti, con occhi resi coscienti di una verità, che elimina le angoscie [sic] e i tormenti dello spirito. Ci guardiamo, silenziosi e pazienti, senza troppe illusioni sull'avvenire, ma neppure disperando. Anzi, con una certezza che ci viene dalla maturità del tempo e delle cose. Intendo, anche delle cose «politiche». Il lavoro, il lavoro economico, come principio morale, ci ha introdotto alla conoscenza degli uomini. Tu dai, tu ricordi l'ultima guerra. È stata la prova enorme, decisiva del dolore e del male umano. Dal fondo di quell'abisso di vergogna, di odio e di miseria, dove non esistevano più divisioni di razze, di ideologie, di caste, abbiamo guardato un momento sopra di noi, verso un cielo limpido, fisicamente eterno, comprendendo all'improvviso come quel cielo sia destinato a noi, solo a noi; e che potremo raggiungerlo e possederlo, trasportato qui in terra, quando razze, ideologie, caste siano abolite per un atto di giustizia, non divina, ma umana. La vita è quella che, in un'armonia completa, ci vorremo fare. Solidarietà: è la parola: e presuppone rispetto, e una civiltà morale e politica che gli uomini devono costruire, con le proprie leggi; con le mani e i denti, se occorre. Chi racconterà la storia, vera e precisa di questa nuova umanità, sarà il poeta e il romanziere del nostro tempo, di quello che noi cominciamo, e di quello che i nostri figli continueranno, più felici di noi, perché liberi e uguali. Qualcuno, dopo

di noi, sarà lo storico di questa nuova epica, che potremmo anche chiamare, se credi, epica dell'umanità.

G. Raimondi, *Il poeta in calzoni corti*, in «il Resto del Carlino», 14 dicembre 1971

Sarebbe ingiusto cercare nei quaderni riempiti dal ragazzo creazioni autonome – Eppure i grandi artisti nascono così: l'attitudine si rivela in età precoce e si sviluppa con esercizi severissimi – In germe i temi della maturità.

Da parecchie settimane gli italiani, fra le preoccupazioni del vivere civile, sono presi dall'impegno di seguire sulle pagine di un grande quotidiano torinese, la pubblicazione di un «Leopardi inedito» riesumato dalle carte leopardiane conservate nel paterno Palazzo di Recanati. Va bene che la letteratura non è motivo preminente di vita per gli italiani. Tuttavia anche il solo titolo così impostato di una clamorosa vicenda intorno a Giacomo Leopardi, è motivo sufficiente a fare notizia. Si aggiunge che la pubblica devoluzione di codesto materiale, presumibilmente unico del genere, è stata propinata settimanalmente con sapiente apparato commentativo e intelligente corredo iconografico dal su accennato giornale. La pubblicazione dei reperti recanatesi è curata con dignità di contorno critico da Maria Corti e da Guido Piovene. Anatomista filologica taglientissima la Corti, accompagnatore letterario di attitudine romanesca il Piovene. Da otto settimane aspettiamo il giovedì che ci porti la prossima puntata dei «quaderni di Giacomo».

Un genere di attesa, di curiosità perfino dubitosa dell'importanza della scoperta alquanto pubblicizzata, si erano prodotti come reazione della lettura dei testi leopardiani ora venuti in luce, i quali erano pure stati esaminati dagli studiosi dell'opera leopardiana, che furono incerti e preferirono non pubblicarli. Sono, i componimenti, soprattutto in versi, ma anche in prosa, che il ragazzo Giacomo ebbe a stendere fra il 1809 e il 1810. Come dire quando egli contava 10 o 11 anni. Scritti raccolti gelosamente, col solitario orgoglio del fanciullo che si compiacque di ricopiarli in bella calligrafia, accompagnandoli talvolta di fregi o di segni allegorici schizzati di sua mano.

I tempi dei componimenti in lingua italiana, e talora in latino per le prose, sono all'incirca i temi sui quali a suo tempo si affermerà la poesia, non meno che la prosa di immaginazione del Leopardi divenuto maturo, cioè padrone di uno stile inimitabile nella letteratura italiana. Questi lavori, che vediamo stampati, per la prima volta, si potrebbero chiamare la pre-imitazione, e perfino la pre-configurazione di un'opera ancora da raggiungere in modo concreto. Dobbiamo ammettere che in essi, vedendoli qui riprodotti per fotografia, non può non colpirci un dato materiale: cioè la *calligrafia* che ne ragazzo decenne mostrava di essere già quella di ogni tempo, la sua scrittura successiva. Queste pagine i quaderni, attiranti anche per l'aspetto casto, pulito e preciso, bisogna pensare per un momento che furono scritte con la medesima penna che servì più avanti a scrivere *Il passero solitario* e *L'infinito*.

I temi che Giacomo concepiva e tentava di stringere in questo tempo di iniziazione letteraria, incerta fino ad esaurirsi in una sorta di mimetismo verbale inconscio, salvo avvertirvi a momenti una prosa più personale nella scelta sintattica, nella piegatura del

verso, quei sui temi da usare per esperimento diciamo scolastico sono del resto quelli che il ragazzo aveva colto sulle pagine degli autori arcadici del Settecento. Per esempio, il Frugoni, il Rolli o il Metastasio. Ma accade che in una «canzonetta» del gruppo intitolato *La campagna*, scritto nel 1809, ci sorprenda un modo più forte e rilevato di comporre la frase; di collocare i verbi alla fine del verso, che stranamente (o sarà nostra suggestione) sembrano presagire un tratto o uno scatto tipicamente leopardiano: *Il crudo inverno sciogliersi, - Torna la primavera, - Né più sul cielo vedesi - L'atra tempesta, e nera*. Oppure quando inventa una immagine di qualità musicale come questa: *Stagione amica, e fertile, - Che sola l'uom ristori…*

Il cuore del poeta già in questa età acerba era portato a considerare le ragioni dell'esistenza umana, ragazzo com'era, egli inclina a volgere in forma più vistosa e quasi scenica l'apparire e durare tali riflessioni dove l'esperienza di vita cede alla corsa dell'esperienza letteraria, alquanto enfatica. Singolare nel ragazzo la propensione a giudicare il rapporto dell'uomo con le dimensioni della natura, e quasi del sopra naturale. In questo impegno, si avverte uno sforzo, uno stare sulla punta dei piedi per crescere di statura, e l'impiego di termini e concetti che gli strumenti dell'educazione letteraria classica non bastano a giustificare. Per questo, l'impresa direi mostruosamente precoce e combattiva, gesticolante nel disegno dei sentimenti più filosoficamente assunti che umanamente provati nel proprio corpo, non è che non stupiscano il letto. Il suo vivere, fino a quel momento, era consistito nel trasformare in metafore tramesse dalla retorica dei libri la realtà del sentimento fisico, del dolore umano.

Sono componimenti che risuonano fragorosi e talvolta appoggiati ad una conoscenza più visiva che direttamente sofferta. È fuori discussione che parole destinate a divenire naturali nell'animo di Giacomo, a farsi come tratto del suo sentimento vivente, ci colpiscono per la precocità dell'intuizione spirituale, e quasi fisica. Leopardi comprenderà, fino allo spasimo anche agghiacciato e pietrificato, che la vita è Male, e il Male ci è imposto come dell'imperio di un dio che sta al di sopra della natura medesima. È verità che egli doveva a suo tempo certificare come nella conclusione sperimentale di un calcolo di esattezza dimostrativa cartesiana, il fondamento di codesta realtà. Ma dovranno trascorrere molti anni, e sarà verso il finire della sua esistenza, che Leopardi giunga a concepire e depositare la tremenda giustezza di questa realtà, quasi nei termini di un testamento. Voglio riferirmi all'*Inno ad Arimane*, di cui ci rimane la traccia in prosa, e suona come confessione e grido mortale, intitolandosi a questo sovrano sinonimo di Satana: *Re delle cose, lo chiama autor del mondo, arcana – Malvagità, sommo potere e somma – Intelligenza, eterno – Dator de' mali e regitore del moto…* E si sa con quali esacerbate e disperate parole si conclude questa pagina del Leopardi: *Non posso, egli dice non posso più della vita.* Queste parole furono scritte probabilmente alla fine del soggiorno fiorentino nell'anno 1833.

Nel tempo che intercorre fra questa data e l'età dei quaderni inediti che un destino particolare aveva lasciato riposare nella biblioteca di Palazzo Leopardi, era trascorso un periodo corrispondente al lavoro più certo, alto, e perfetto di Giacomo. Era stata la sua gioventù, che fu pienamente tale anche se egli a momenti credeva di poterla costringere

per l'inquietudine della sua esistenza avventurata. Era stata la scoperta dell'amore, il trasporto potente verso questa passione. Erano stati i vincoli, le inimicizie, l'ottusità che il mondo aveva frapposto alla sua capacità di vivere, alla su aambizione di godere la gioia riservata ad ogni essere vivente. L'epoca non era fatta per comprendere gli slanci del suo cuore, la grandezza della sua mente. Ma anche questi contrasti, veramente acervi, non ebbero la forza di uccidere i sogni di felicità poetica, di risorgere volontà di vita, di generosa dedizione al sentimento degli umani, trovando ogni volta in se stesso i mezzi di spandere una luce serena e luminosa sulla sua opera di scrittore.
I quaderni di Giacomo Leopardi sono usciti dall'ombra dello scaffale della biblioteca edificata dal Conte Monaldo. Sono poesie e prose nella loro impettita serietà, dotati di una grazia piena di speranza. Se pure non contengono materia per accrescere la nostra conoscenza dell'opera leopardiana, bastano a testimoniare di una vocazione, e della volontà di contrappore fin dall'infanzia, il grande progetto di dominare il peso della vita con la fantasia del pensiero e la forza della poesia, una poesia che esprime l'incanto e lo spirito di un popolo, in un tempo della sua storia.

G. Raimondi, *Appunti leopardiani*, in «il Resto del Carlino», 5 ottobre 1972

Fu verso la fine della guerra (il 1918) che Riccardo Bacchelli mi suggerì di procurarmi l'edizione Le Monnier degli Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi. Il volume chiamato comunemente delle Carte napoletane. L'esemplare delle Carte napoletane è stato di frequente al mio fianco sul tavolo in tutti questi anni. Fra le prose, finivo sempre per cadere sulle quindici pagine stipate degli *Appunti e Ricordi*, dove appaiono anche le date, fra il marzo e il maggio 1819.
Sono pagine che, per la qualità della scrittura, continuano ad esercitare su di me il fascino misterioso delle prime volte. Gli *Appunti e Ricordi* hanno il carattere di selva, di bosco denso di vegetazione, nel mezzo dei quali sono improvvise radure, prati circoscritti nella luce sotto il cielo. Un sentimento di stupore, in esse, di meraviglia per le cose incontrate circola, come un fiato d'aria, da ogni parte. Il poeta, che è Giacomo (Giacomuzzo lo chiamavano da ragazzo) è come in uno stato di magico incanto. Davvero, si direbbe che qui Leopardi abbia l'animo disposto ad accogliere lo spettacolo continuato offerto dalle cose, dalle persone, dagli accidenti che si producono nel suo occhio.
Il poeta non ha da compiere che una registrazione completa e minuziosa di ogni fatto, dentro lo sfondo del proprio passaggio. La scrittura degli Appunti si svolge come per effetto di un raptus lirico, quasi trasporto fantastico, accompagnato dal carico e dalla presenza riavvicinata di ogni evento accumulato nella memoria e nella coscienza, senza distinzione e separazione del tempo materiale in cui accade. È come se lo scrittore, stando in una camera allo scuro, riveda la proiezione su di uno schermo inesistente e metaforico di tutto quanto egli ha visto e sentito e provato. Giacomo medesimo interpreta in questo modo il suo stato di visionarietà improvvisa in figure reali, in immagini tangibili.
Stati di questo valore e impeto particolare sono descritti e affermati in momenti dell'opera di taluni autori romantici dell'epoca di Coleridge, o probabilmente colti in narrazioni

immaginate dal Foscolo quando, come nella *Notizia su Didimo Chierico*, tende a portare la ricostruzione di personali momenti di coscienza ad un'apparenza di sostanziale verità. Figure ed immagini si configurano negli Appunti leopardiani (queste pagine distese senza interruzioni di spazi, prive perfino di interpunzioni, simili alla proiezione ottenuta da una lanterna magica, che duri uguale dal principio alla fine) in un seguito di scene, direi di fotogrammi senza interruzione. Proviamo di staccare qualche episodio.

«Scena dopo il pranzo affacciandomi alla finestra, coll'ombra delle tettoie; il cane sul pratello, i fanciulli, la porta del cocchiere socchiusa, le botteghe, ecc. Effetti della musica in me sentita nel giardino: aria contata da qualche opera». «Mio giacere d'estate allo scuro a persiane chiuse con la luna annuvolata e caliginosa, allo stridore delle ventarole, consolato da l'orologio della torre ecc. Veduta notturna colla luna a ciel sereno dall'alto della mia casa, tal quale alla similitudine di Omero ecc. Favole e mie immaginazioni in udirle vivissime come quella mattina. Prato assolato». «Sdraiato presso a un pagliaio di S. Leonardo sul crepuscolo vedendo venire un contadino dall'orizzonte avendo in faccia i lavoranti di altri pagliai ecc. Torre isolata in mezzo allo immenso sereno: come mi spaventasse con quella veduta della camerottica per l'infinito ecc.». Singolare il ricorso ad una sorta di camerottica della memoria.

I passi citati finora dal groviglio degli *Appunti e Ricordi*, confermano la mia opinione che allo scrittore premesse di dotare il proprio scritto di una sostanza prettamente letteraria da servire come fondamento e traccia viva e trepida di motivi da travasare in stampi di poesia. Poesia che avrà naturalmente il carattere di idillio. Ho detto paesaggi, e dal paesaggio come primo movente sentimentale dello scrivere si animano le composizioni, i quadretti, le pitture con la partecipazione e presenza di esseri umani, di passioni, sorpresi dal vero della vita quotidiana, anzi di un'ora della giornata.

Camerottica, se ne ricorda Leopardi che doveva averla vista funzionare in qualche luogo, nelle case medesime di Recanati. Ma ecco un esempio di tale procedimento, l'episodio straordinario della lucciola apparsa nella strada. Scrive egli che: «…comparisce la prima lucciola ch'io vedessi in quell'anno». È un capitolo vero e proprio di romanzo dentro il romanzo dell'autobiografia per appunti. Sono apparsi dapprima nella scena due giovani. Poi è la volta di una ragazza. La ragazza che «affacciatasi alla finestra per lavare un piattello nel tornare dice a quel dentro – *stanotte piove da vero. Se vedeste che tempo. Nero come un cappello* ecc. – e poco dopo sparisce il lume di quella finestra ecc. Intanto la lucciola era risorta ecc., avrei voluto ecc., ma quegli se n'accorse, tornò – *porca buzzarona* – un'altra botta, la fa cadere già debole come era ed egli col piede ne fa una striscia lucida fra la polvere ecc., e poi ecc., finché la cancella. » E si chiude così la favola della prima lucciola di stagione: «…finalmente, dice, una voce di loro *oh ecco che piove*; era una leggera pioggetta di primavera ecc.; e tutti si ritirarono e si udiva il suono delle porte e i catenacci ecc., e questa scena mi rallegrò (12 maggio 1819)».

Dicevo che la facoltà di Leopardi in queste pagine consiste nella pazienza e insieme nell'orgasmo di osservare e riprodurre quasi passivamente ogni oggetto della sua osservazione senza respiro. Solo il suo animo introduce in questo osservare e riprodurre una qualità di sentimento dominato da una lontana malinconia che stempera nei colori

vividi e mesti, in certo modo incantati, sulle scene, le piccole opere della sua giovanile poesia messa in termini di pittura. Sul manoscritto si citavano i Frammenti critici leopardiani di Monteverdi, ma poi la frase è stata cancellata. Da questo spunto di lettura che noi offriamo si possono ricavare considerazioni più avanzate, tali da essere collegate con l'intera opera letteraria di Giacomo Leopardi.

G. Raimondi, *Un Arlecchino bolognese*, in «il Resto del Carlino», 11 febbraio 1978

Era la gioventù. Venne l'epoca, precoce, dell'interessamento per il teatro. Prima ai palcoscenici della città, poi attraverso i libri. Ragazzo, mi attiravano gli spettacoli, le recitazioni. Dal dialetto a quelli dei classici. Arriviamo da Ferravilla e dalla scena dei burattini di legno al grande dialogo umano di Molière ascoltato dalle platee. Cioè dal '915 al '920 al '25. In mezzo era giunta per noi la scoperta della poesia in parole cariche di avvenire dei simbolisti d'ogni famiglia, Verlaine e Mallarmé.

Uno di costoro, in chiave di malinconia, aveva trasferito gli immaginari mottetti di Rimbaud in un modello di componimenti ironici e cantabili. Era Jules Laforgue. In lui il piacere anche di toccare col colore degli impressionisti i suoi quadretti di paesaggio di maniera, dove una sorta di omaggio all'eleganza di un Watteau da calendario, cavava cantilene da sfiorare il caffè-concerto, come sono questi versi: «C'est la saison, c'est la saison, adieu vendanges!... / Voici venir les pluies d'une patience d'ange, (…)», Laforgue aveva inoltre inventato un genere di favolismo decadente, in cui temi classici e popolari ripiegavano verso allegorie nella forma di illustrazioni in prosa anch'esse impregnate dell'estetica simbolista fino al pasticcio caricaturale.

È il volume di «Moralité legendaires», nel quale i miti letterari di Amleto, di Loengrin, di Salomè, di Perseo e Andromeda si prestano all'esperimento accennato. Sembrano anticipare un'operazione di travestimento poetico in senso da «art nouveau», che forse lo stesso Apollinaire tentò, e che certamente formavano la sostanza della fantasia in versi e in prosa di Jean Cocteau, nostro contemporaneo. Gli scrittori francesi nominati non erano ignorati fuori di Francia, per esempio da noi. Un genere di motivi in tutti costoro, incominciando da Laforgue, che mirano al genio, al sapore delle maschere come paradosso di teatro. Non a caso tali scrittori adottarono il principio dell'anacronismo storico, l'alterazione del tempo, il costume storico, proprio in una formula direi di teatro, di travestimento comico. Non senza ragione noi si teneva vicino il teatro di Molière.

E non senza motivo ci si informava sui testi tornati in luce che testimoniano delle vicende della Commedia dell'Arte italiana. Ci stavano sotto mano gli studi del Neri e del Petraccone. Così potè avvenire, immaginando un motivo di racconto di fatti del giorno, di vederne o travederne le figure dei protagonisti, viventi lì a due passi, nelle vesti di quei modelli che, nella favola, si chiamavano Arlecchino, Balanzone, Pantalone e tutti gli altri della compagnia. Una sorta di capriccio o di ridicola malattia che forse tenevano della incertezza psicologica legata con l'età, portata a sognarsi fuori dal tempo.

Pure lo scrivente non fu immune da questa sorta di capriccio, del tutto letterario e senza conseguenza per la sua formazione. Ne scrissi un gruppetto di codesti divertimenti, in

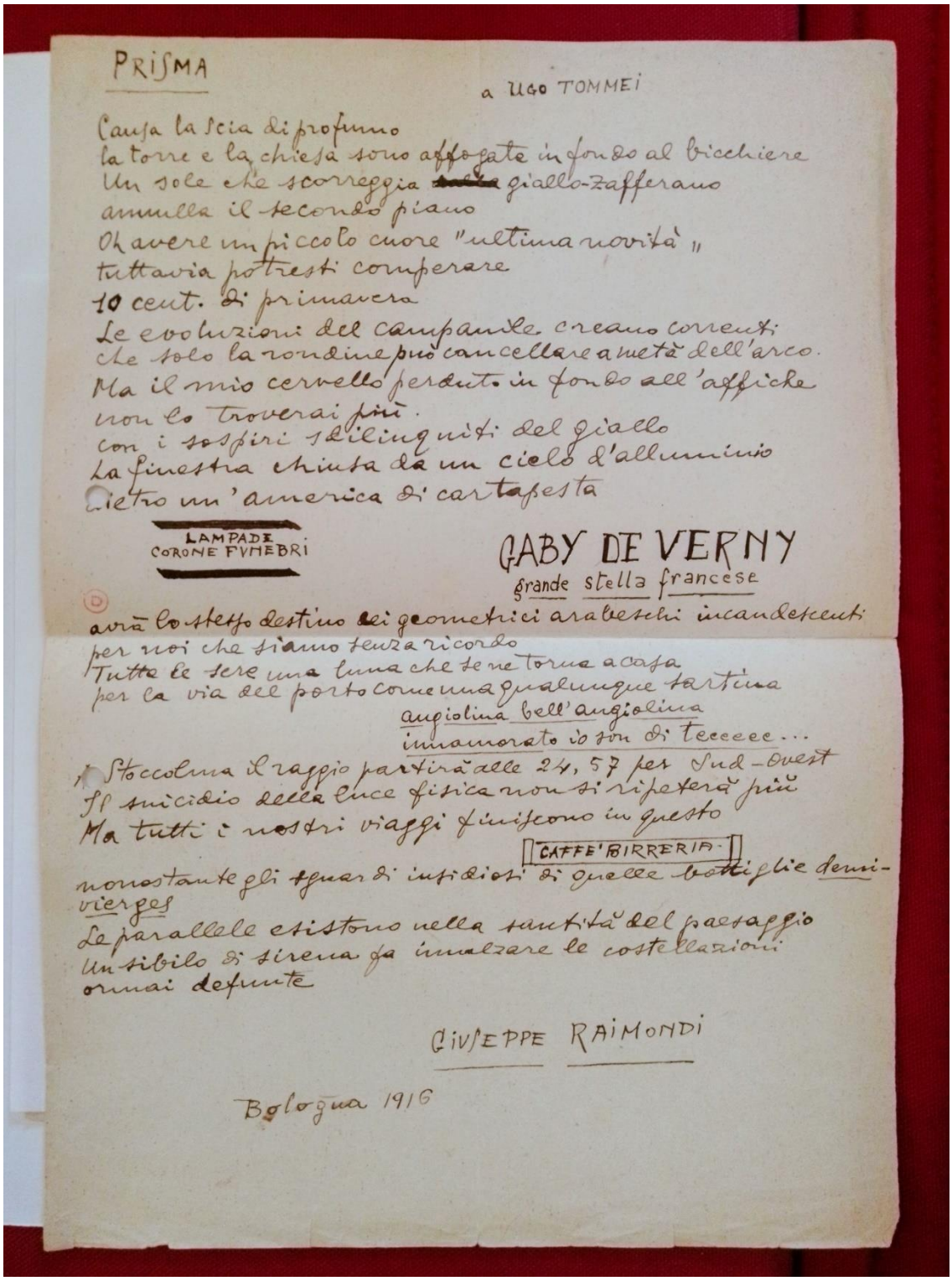
forma di dialogo e di racconto. È probabile che formicolasse il ricordo risvegliato di quegli autori, tra moderni e antichi, già nominati. Intitolai il fascicolo «Piccoli scenari per la commedia». Sono datati fra il 1923 e il ’24. Se ne stanno alla meglio dentro le pagine di un libro, con quei nomi di Arlecchino, di Brighella, il Dottore, e apparivano per così dire, vivi nelle loro vesti di maschere. Se mi sono deciso a scriverne, è stato soprattutto per la riapparsa fotografia di un disegno, che mi servì appunto come illustrazione di una di tali operette. Rappresenta un Arlecchino e fu eseguito da un amico pittore.

La pittura cresceva insieme con la poesia. Quelle mie piccole opere stavano vicino al mondo degli artisti. Così chiesi all’amico il disegno di un Arlecchino. Egli acconsentì, e ci venne spontaneo di riferirci ad altre figure di quell’illusorio personaggio di maschera popolare, nel genere che un altro maestro, un francese, ne aveva immaginato nel corso del suo lavoro. Voglio dire Cézanne. Rispolverammo i diversi Arlecchini in toppe rosse e nere, i motivi cezanniani del suo famoso «*Mardi gras*».

L’amico pittore suggerì che io stesso posassi per la figura del mio Arlecchino, al punto di mettermi in capo un cappelluccio di carta nella foggia di quella proverbiale maschera. L’operazione si svolse, nella stanza medesima del pittore, dove dalla finestra aperta giungeva l’atmosfera dei sobborghi e della prossima campagna odorosa di prati e di alberature. La posa, il lavoro d’esecuzione avvennero in breve tempo. Forse furono solo dei minuti. L’Arlecchino bolognese messo in carta con disegno e sporcature d’inchiostro, vedeva così la luce, pronto a passare dentro il mio scritto, e teneva compagnia ad altre maschere da me poste in azione per quella specie di farsa scherzosa, echeggiante un momento di fantasia letteraria.

Davanti a me giace ancora la fedele fotografia di quello straordinario disegno di Giorgio Morandi che, a incontrarlo oggi, riporta l’incanto misterioso degli Arlecchini dell’uomo di Aix. Un confronto di questo foglio con affini modelli cezanniani, ne riporta la difficile parentela stilistica. L’Arlecchino impassibile di Bologna è costruito dentro una immobilità, quasi allegorica e statuaria, che contrastano nel movimento appena fermato nel transito, nella scioltezza delle membra e delle gambe, nell’agilità dell’intero corpo. Nella mente del maestro francese riprendeva la ragione della forma tradizionale di codesto personaggio, colto nel genere di vitalità e di azione che distinguono la sua personalità di mimo teatrale, la particolare attrattiva del pubblico di festa e di fiera.

Apparato figurativo



PRISMA

a UGO TOMMEI

Causa la scia di profumo
la torre e la chiesa sono affogate in fondo al bicchiere
Un sole che scorreggia giallo-zafferano
annulla il secondo piano
Oh avere un piccolo cuore "ultima novità"
tuttavia potresti comperare
10 cent. di primavera
Le evoluzioni del campanile creano correnti
che solo la rondine può cancellare a metà dell'arco.
Ma il mio cervello perduto in fondo all'affiche
non lo troverai più.
con i sospiri sdilinquiti del giallo
La finestra chiusa da un cielo d'alluminio
dietro un'america di cartapesta

LAMPADE
CORONE FUNEBRI

GABY DE VERNY
grande stella francese

avrà lo stesso destino dei geometrici arabeschi incandescenti
per noi che siamo senza ricordo
Tutte le sere una luna che se ne torna a casa
per la via del porto come una qualunque tartina
angiolina bell'angiolina
innamorato io son di teeeeee...

Stoccolma Il raggio partirà alle 24, 57 per Sud-Ovest
Il suicidio della luce fisica non si ripeterà più
Ma tutti i nostri viaggi finiscono in questo

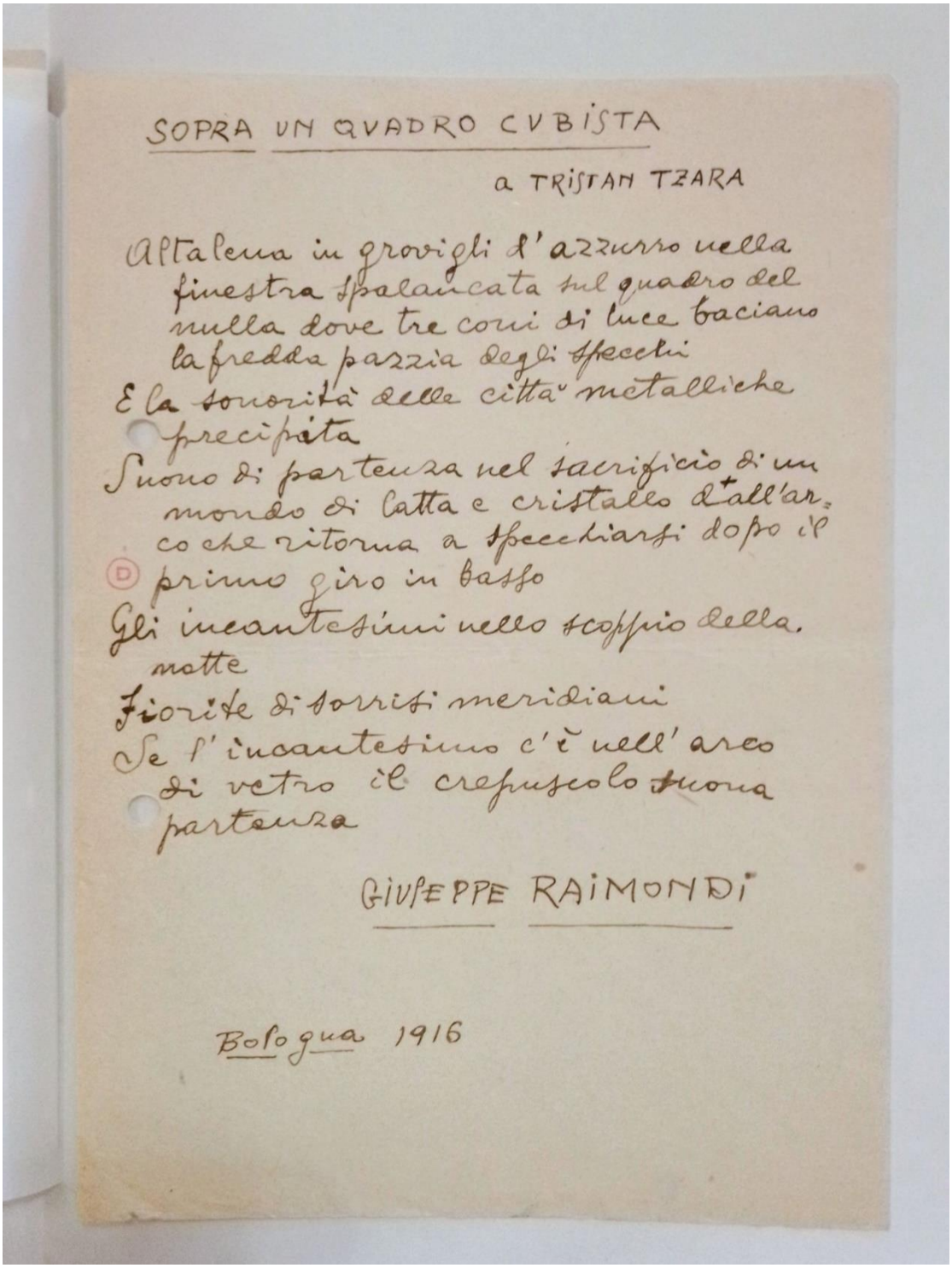
CAFFE' BIRRERIA

nonostante gli sguardi insidiosi di quelle bottiglie demi-vierges
Le parallele esistono nella santità del paesaggio
Un sibilo di sirena fa innalzare le costellazioni
ormai defunte

GIUSEPPE RAIMONDI

Bologna 1916

Fig. 1: Manoscritto di *Prisma*, allegato alla lettera di G. Raimondi a T. Tzara del 15 gennaio 1917, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Tristan Tzara, TZR 813.



SOPRA UN QUADRO CUBISTA

a TRISTAN TZARA

Aftalena in grovigli d'azzurro nella
finestra spalancata sul quadro del
nulla dove tre cori di luce baciano
la fredda pazzia degli specchi
E la sonorità delle città metalliche
precipita
Suono di partenza nel sacrificio di un
mondo di latta e cristallo d'all'ar-
co che ritorna a specchiarsi dopo il
primo giro in basso
Gli incantesimi nello scoppio della
notte
Fiorite di sorrisi meridiani
Se l'incantesimo c'è nell'arco
di vetro il crepuscolo suona
partenza

GIUSEPPE RAIMONDI

Bologna 1916

Fig. 2: Manoscritto di *Sopra un quadro cubista*, allegato alla lettera di G. Raimondi a T. Tzara del 15 gennaio 1917, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Tristan Tzara, TZR 814.

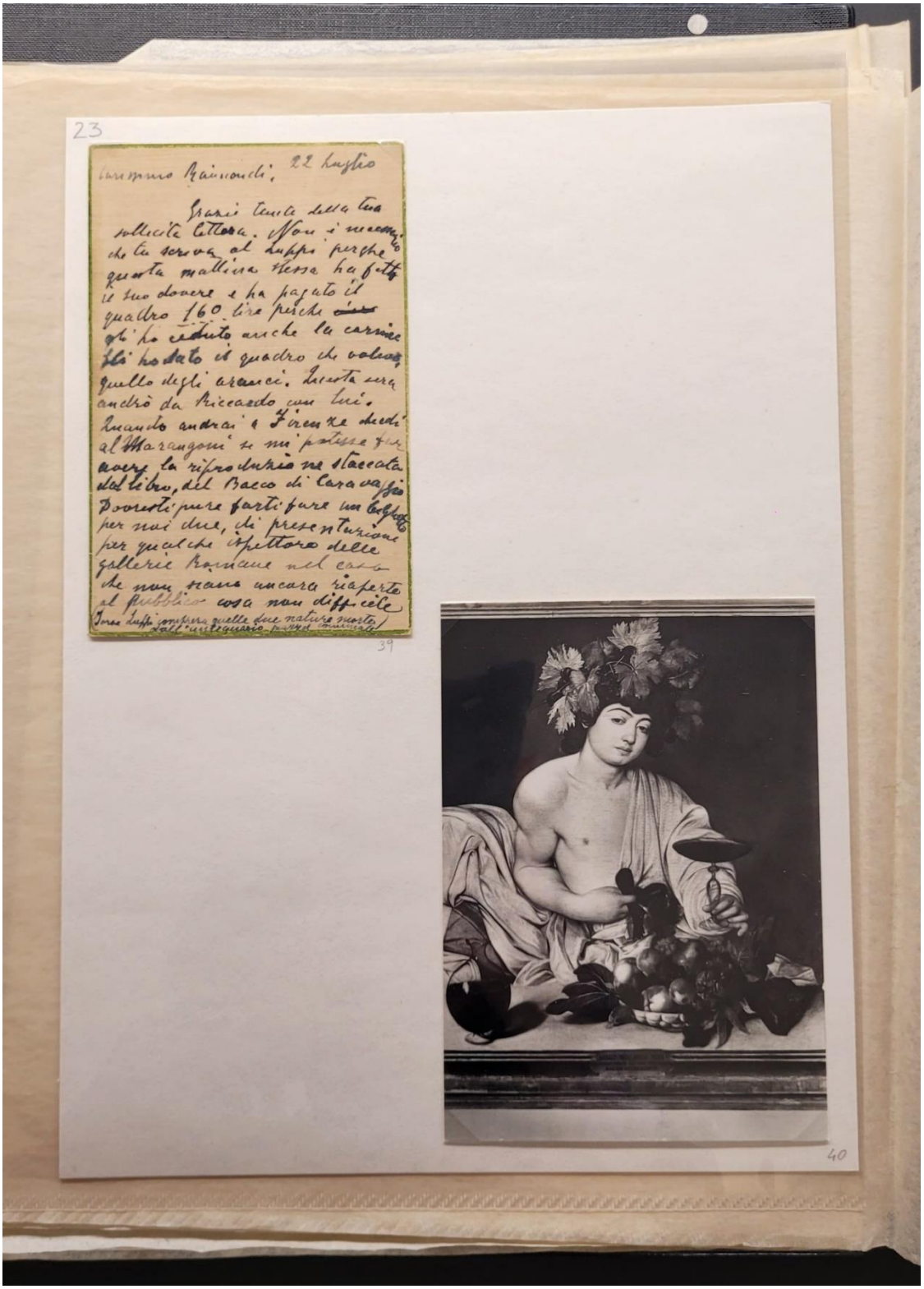


Fig. 3: Lettera di Giorgio Morandi a Giuseppe Raimondi del 22 luglio 1919 e riproduzione del *Bacco* di Caravaggio (Album Morandi, Biblioteca Museo MAMbo, Bologna)

Fig. 4: Riproduzione di *Arlecchino* di Giorgio Morandi (Album Morandi, Biblioteca Museo MAMbo, Bologna)

Fig. 5: Fotografia di burattini, materiale documentario proveniente da una recente donazione degli eredi Raimondi

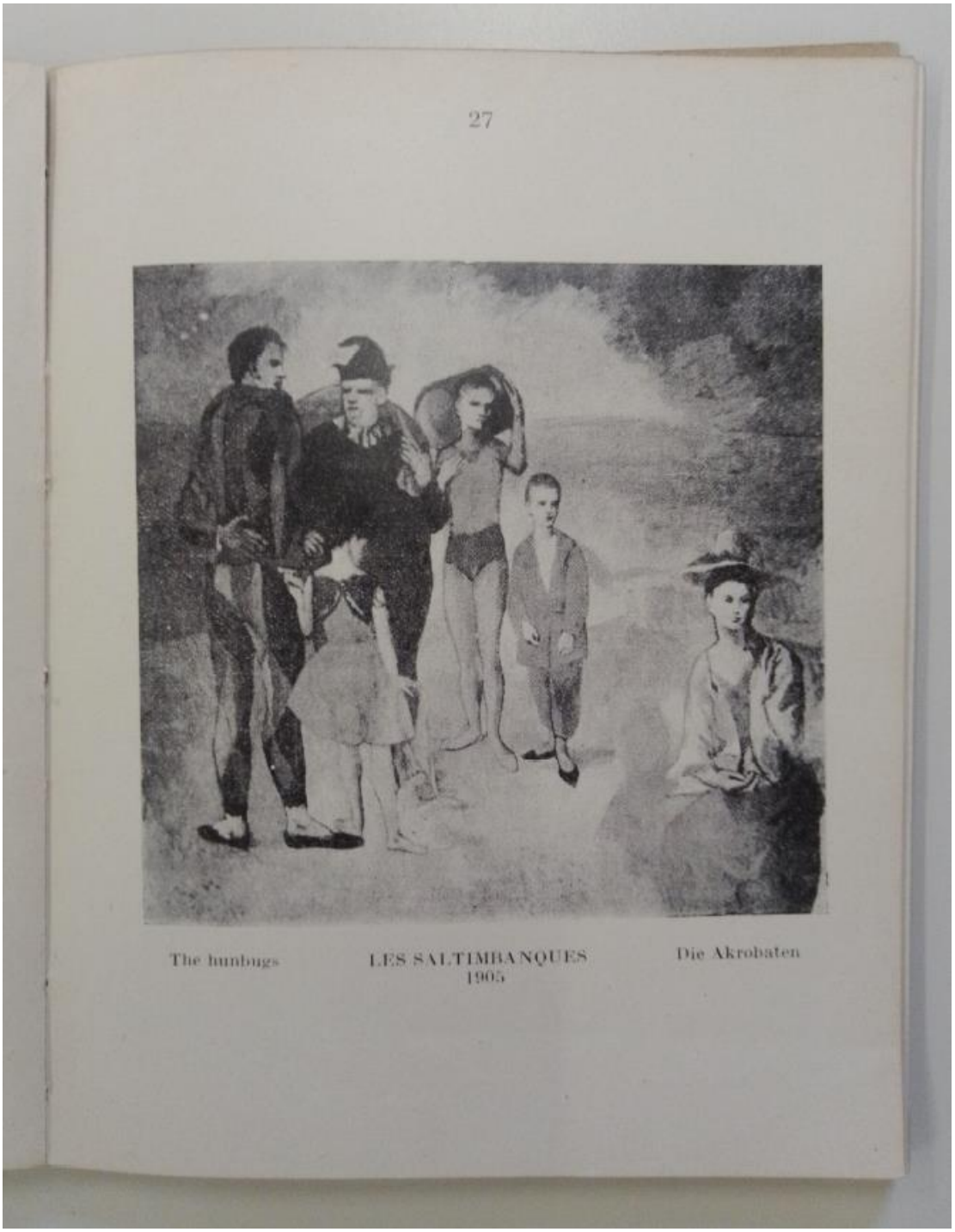


Fig. 6: Tavola raffigurante *Les saltimbaques* (1905) di P. Picasso, in *Pablo Picasso. Vingt-six reproductions de peintures et dessins*, précédées d'une étude critique par Pierre Reverdy, Paris, NRF, 1924.

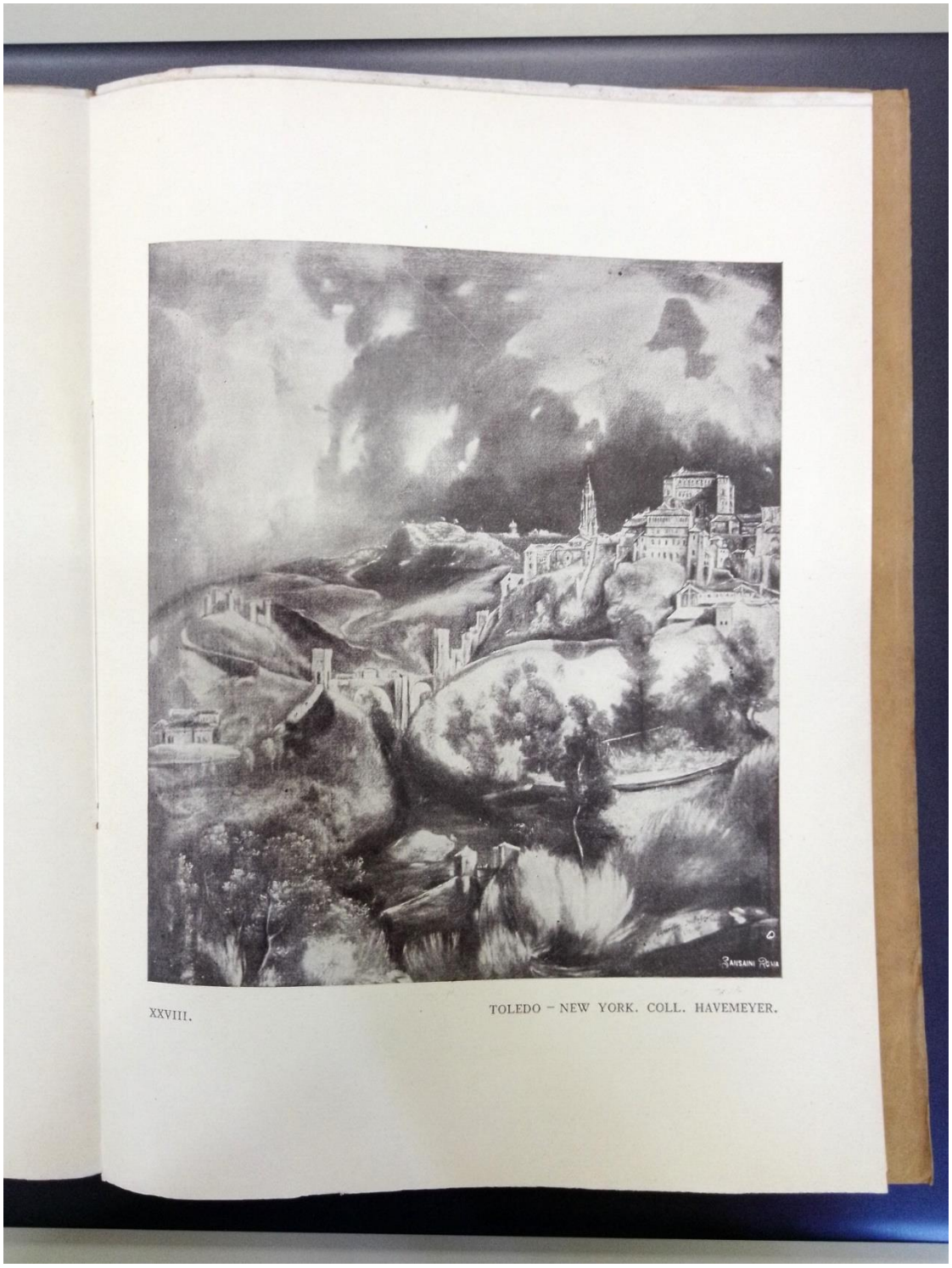


Fig. 7: Tavola raffigurante la *Veduta di Toledo* (ca. 1597-99) di El Greco, in *Il Greco. Trenta riproduzioni*, con testo e catalogo a cura di A. L. Mayer, Roma, Biblioteca d'Arte Illustrata, 1921.

Ringraziamenti

Desidero anzitutto ringraziare ed esprimere la mia riconoscenza al prof. Marco A. Bazzocchi, per avermi guidata in questo lavoro fornendomi spunti critici decisivi e che mi hanno permesso di ampliare, attraverso il suo sguardo profondo e sempre originale, la mia visione.

Devo poi un ringraziamento speciale al prof. Filippo Milani, che per altre vie ma con generosità è sempre stato presente durante il mio dottorato, attraverso i suoi consigli o anche solo, incontrandomi in biblioteca, con il chiedermi cosa stessi "consultando di bello".

Ringrazio di cuore anche il prof. Paolo Desogus, per la sua accoglienza durante i miei sei mesi alla Sorbonne e il prof. Riccardo Gasperina, che mi ha dato utili suggerimenti per rendere le trascrizioni dei quaderni manoscritti le più agevoli possibili alla lettura.

Ringrazio Roberto Bosi, erede di Giuseppe Raimondi, che si è sempre dimostrato disponibile e solerte (persino in pieno luglio e di questo lo ringrazio ancora di più) nel fornirmi le autorizzazioni alla riproduzione dei manoscritti conservati a Parigi.

Un affettuoso ringraziamento al dott. Pasquale Novellino, responsabile del Fondo Raimondi, di cui ho potuto apprezzare la grande professionalità e l'entusiasmo che nutre per il suo lavoro.

Sono poi riconoscente alle amicizie che mi hanno accompagnata in questi anni: ad Anna, per il sostegno senza esitazioni, a Chiara, per i momenti di condivisione e ascolto, a Damiana, per il suo affetto dolce e sincero che mi ha raggiunto anche quando veniva dall'altra parte del mondo, a Francesca, che ha vissuto con me ogni momento, dall'inizio alla fine, ascoltando e leggendo senza stancarsi mai, dimostrandomi quotidianamente il valore della vera amicizia. Un profondo grazie a Eduardo, che ci ha sempre esortati tutti, con il sorriso, a esercitare il *logos*.

Ringrazio mia madre, a cui questo lavoro è dedicato, per il suo amore e il suo coraggio, perché da sempre ha saputo farmi sentire protetta e amata, anche quando le mie paure erano le sue.

Grazie, infine, a Giacomo, per il confronto, l'allegria, le cose nuove che mi porta a conoscere, per essere il mio compagno di studi e perché spesso averlo vicino basta a sollevarmi da ogni sconforto.