

FRANCESCA RIVA

*Alle soglie del Paradiso: poesia e pittura nel romanzo inedito di Luigi Fallacara 'L'occhio simile al sole'*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA RIVA

*Alle soglie del Paradiso: poesia e pittura nel romanzo inedito di Luigi Fallacara 'L'occhio simile al sole'*

*I quadri del pittore fiorentino Riccardo Marini, alter ego di Luigi Fallacara e protagonista de L'occhio simile al sole (1945-1954), romanzo inedito ricco di citazioni pittoriche, sono metafisici quanto quelli fallacariani. Fallacara scrive il libro durante un periodo di crisi e di silenzio poetico, dilatandovi il colore e la parola per poi di nuovo distillarli, selezionati, nella forma poetica cui farà ritorno nell'ultimo decennio della vita, sempre in cerca della 'visione paradisiaca'.*

Luigi Fallacara, poeta e pittore, collaboratore della rivista «Il Frontespizio», intraprende l'attività pittorica dalla fine degli anni Trenta, non in alternativa alla poesia, ma come fonte di ispirazione letteraria. Tra il 1941 e il 1952 circa, tuttavia, Fallacara trascorre un decennio di silenzio poetico: in questo periodo, proprio in coincidenza con la composizione dell'*Occhio simile al sole* (1945-1954),<sup>1</sup> è la pittura, sorella muta della poesia, a diventare per lui l'unico veicolo verso l'«Assoluto». Dall'analisi dell'epistolario di quegli anni emerge lo stato d'animo sofferente del poeta che, quasi impossibilitato all'uso della parola, non può esprimersi se non attraverso l'immagine. In una lettera all'amico Betocchi del 18 agosto 1941, Fallacara afferma che dipinge «per eccesso di poesia», poiché, «a un certo punto, forse, non c'è che il silenzio, o un'altra gioia».<sup>2</sup> Raggiunta l'acme creativa con la raccolta ermetica *Notturni*,<sup>3</sup> Fallacara, stremato nella stesura di quelle poesie, tace e cerca il silenzio dentro e intorno a sé, quasi a confermare la diagnosi fatta su «Primato», l'anno prima, da Contini, che definiva l'ermetismo «teologia negativa»,<sup>4</sup> in quanto «ricerca sterminata (interminabile) di un Verbo inesprimibile».<sup>5</sup>

Fallacara aveva scritto a Betocchi anche il 13 febbraio del 1941:

---

<sup>1</sup> Del romanzo *L'occhio simile al sole*, tuttora inedito, sto approntando l'edizione critica. Le carte relative al romanzo, nell'ordine delle centinaia, più sei dattiloscritti, sono dislocate presso tre archivi: l'Archivio della letteratura cattolica e degli scrittori in ricerca all'Università Cattolica di Milano (ALC), il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei – Fondo Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia (FMP) e l'Archivio privato del poeta a Firenze (AF). Per una ricognizione delle carte custodite presso ALC cfr. F. RIVA, *Il Fondo Luigi Fallacara dell'«Archivio della letteratura cattolica e degli scrittori in ricerca»*, in C. Borrelli *et al.* (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi reali e archivi ideali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD (Napoli 7-10 giugno 2011), Pisa, ETS, 2013, 405-414; per una descrizione complessiva del materiale giacente presso la struttura pavese si rimanda a R. RAMELLA, *Il Fondo Luigi Fallacara*, «Autografo», XXIV (1991), 87-95. Protagonista dell'esile trama del libro è il pittore fiorentino Riccardo Marini. L'uomo è innamorato di Valeria Crini, in apparenza donna-angelo, tuttavia piuttosto superficiale e vacua. Tentando di riprodurre l'effigie, specchio della sua vera interiorità, potenzialmente profonda, Riccardo viene colto da una sorta di impotenza creativa. Convinto dall'amica Dora Reken, della quale ha realizzato il ritratto, egli si reca così in Svizzera, dove ha ricevuto l'incarico di affrescare la cupola della nuova chiesa di Lucerna, dedicata a Maria Assunta, senza però riuscire a crearne l'immagine. La storia d'amore passionale con Dora sembra riportarlo sulla via della realizzazione artistica, ma nella rappresentazione mariana dell'Assunta Riccardo inconsapevolmente fa affiorare il volto di Valeria. Questa, raggiuntolo in Svizzera, permette infine l'unione delle due anime e si compie così la fusione tra «contemplante» e «contemplato».

<sup>2</sup> Lettera di Fallacara a Betocchi del 18 agosto (t. p. 19 agosto 1941), conservata nel Fondo Betocchi all'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, presso il Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze (d'ora in avanti ACGV), carta 49.

<sup>3</sup> L. FALLACARA, *Notturni*, Firenze, Vallecchi, 1941.

<sup>4</sup> Cfr. G. CONTINI, *Parliamo dell'Ermetismo*, «Primato», I (1940), 7, 7-10, poi in ID., *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, 147-148.

<sup>5</sup> B. STASI, *Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, 12.

[...] Ora io non posso più scrivere, e la mia voce rimane in quel libro. *Mi sfogo con la pittura: essa è silenziosa*. Questi colloqui muti con le cose, e i movimenti dell'anima senza parola, senza definizione, mi sembrano l'unica continuazione possibile [...].<sup>6</sup>

L'inferno della guerra rende sfocata la rappresentazione del Paradiso perduto, tema fondante nell'*Occhio simile al sole* e meta suprema dell'arte e della vita di Fallacara.

Non è casuale che il protagonista del romanzo sia un pittore fiorentino (Riccardo Marini, innamorato della sfuggente Valeria). Fallacara confessa a Macrì, in una missiva del 17 gennaio 1947, di aver riversato in quest'opera «da *sua* esperienza pittorica... e la *sua* esperienza d'amore».<sup>7</sup> Senz'altro il motivo autobiografico del libro è legato al tema dell'amore, inteso come sentimento sperimentato in prima persona ma anche come oggetto privilegiato di riflessione poetica e filosofica; centrale, però, è anche il sentirsi in bilico tra le due vocazioni, quella poetica e quella prosastico-pittorica, che, almeno in tale fase dell'esistenza, per Fallacara non sono più conciliabili. In base agli scartafacci, dal 20 febbraio 1947 Fallacara aveva intrapreso la scrittura di un nuovo romanzo. Nella finzione letteraria, il protagonista dell'abbozzo del libro non è più un pittore ma uno scrittore (Giorgio Dei) e l'opera incompiuta, a causa dell'impotenza creativa dell'artista di fronte a una donna sfuggente, Elena,<sup>8</sup> è qui un romanzo e non più un dipinto. Come ho potuto verificare approntando l'edizione critica, Fallacara si è servito dei fogli intestati «Capitolo I» per la stesura di quelli che sarebbero diventati, nella *ne varietur*,<sup>9</sup> i capitoli XIII e XIV dell'*Occhio simile al sole*. Per Giorgio Dei, la scrittura ha una funzione ontologica, esistenziale, la stessa che ha la pittura per Riccardo Marini. Nell'ottica fallacariana, poesia e pittura sono entrambe il mezzo per esprimere l'ineffabile, quando si sia giunti alle soglie della beatitudine; tuttavia, ad un certo punto, in Fallacara, nel fuoco interiore, la parola si riduce in poltiglia ed egli è in grado solo di tradurla nel miscuglio dei colori sulla tela.

Nel capitolo III dell'*Occhio simile al sole*, presente nella prima redazione e intitolato *Ritratto d'uomo*, viene descritto l'autoritratto realizzato dal protagonista in un momento di buio interiore, simile a quello attraversato dai mistici, in cui egli aveva temuto di rimanere «senza voce né figure»:<sup>10</sup>

Era uno strano ritratto, per il contrasto apparente tra la >parte superiore del volto<, tra la fronte serena, incorniciata dai capelli a fiamma in un cielo fondo, e gli occhi <agg. interl. a matita densi, immoti> senza sguardo, >gli zigomi macerati *can. a matita*<, la bocca sbarrata dalle due rughe laterali. Si sarebbe detto che la parte superiore del viso fosse la sublimazione della parte inferiore, accogliesse una calma che risultava dalle sofferenze, esalando quasi da esse.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Lettera di Fallacara a Betocchi del 13 febbraio 1941 conservata presso il Fondo Betocchi di ACGV (carta 48). Il corsivo è mio.

<sup>7</sup> Lettera di Fallacara a Macrì conservata presso il Fondo Macrì all'ACGV (carta 50).

<sup>8</sup> Elena, per inciso, era uno dei nomi tra i vari scelti da Fallacara per la protagonista dell'*Occhio simile al sole*, al quale infine aveva preferito Valeria.

<sup>9</sup> La *ne varietur* corrisponde al dattiloscritto approntato per il Premio Manzoni del 1954 (d'ora in avanti PM; denominiamo il testimone PM *ne varietur*, sottintendendo ovviamente il termine 'redazione' e non 'edizione', poiché il dattiloscritto corrisponde all'ultima volontà dell'autore).

<sup>10</sup> Fallacara cita qui dalla poesia *Airone* di Quasimodo (cfr. S. QUASIMODO, *Airone morto*, in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1995, 83). Nella biblioteca di Fallacara, presso AF, è stato rinvenuto il libro *Poesie* di Quasimodo (Milano, Edizioni Primi piani Milano, 1938), con prefazione di Macrì: sono sottolineati, a lato, con matita blu, proprio i vv. 5-7 («Pietà, ch'io non sia / senza voci e figure / nella memoria un giorno»), citati nel romanzo (166).

<sup>11</sup> Le citazioni sono tratte, salvo diversa indicazione, dall'edizione critica; in questo caso il brano proviene dalla *Parte prima*, Capitolo III, poi cassato.

È notevole la somiglianza dell'autoritratto qui tratteggiato con quello effettivamente dipinto da Fallacara intorno al 1940 (fig. 1). In modo del tutto analogo a quanto scritto da Fallacara nella lettera a Betocchi del 18 agosto 1941, l'atto creativo, inoltre, viene poi definito nel suo nascere dalla realtà sensibile fin oltre la volontà stessa del pittore, che, all'improvviso, vede «schiarsi e splendere un'altra imagine, eguale e diversa da quella dell'impianto; [...] non un'altra qualunque, ma quella sola che avrebbe potuto inverare la prima, farla vivere nella sua eternità».<sup>12</sup>

La pittura di Riccardo è metafisica: i quadri descritti nel romanzo, da *Paradiso perduto*, *I fiori che si aprono*, *La fontana*, *Il giardino di Trentacoste*, ai ritratti di Valeria e di Dora, sino all'affresco della cupola dedicata a Maria Assunta, rimandano a una realtà altra.<sup>13</sup> È emblematica, in tal senso, la composizione del *Giardino di Trentacoste*, rivissuta nel capitolo VIII, cassato nella *ne varietur*: non sono gli alberi e i riflessi verdi sulle vetrate dello studio a imprimersi sulla tela, ma il canto struggente delle capinere e il volto del Cristo depresso.<sup>14</sup> Un quadro di Fallacara sembrerebbe somigliare al giardino di Trentacoste descritto nel romanzo (fig. 2): così, se nella finzione letteraria Riccardo realizza il dipinto osservando il giardino dalle finestre dello studio di via Mannelli, nella tela fallacariana gli alberi dalle chiome verdi e gialle, con alle spalle caseggiati, balzano in evidenza dal punto prospettico di una finestra, disegnata come cornice della tela. Spesso, soggetto dei quadri di Fallacara sono i fiori che, nel suo immaginario, rappresentano le stelle del firmamento terrestre, nonché giardini metafisici, proiezione del giardino di Adamo. Fallacara, infatti, nel seguito della lettera a Betocchi del 18 agosto 1941 sopra citata, afferma che il giardino dell'infanzia da lui dipinto è quello edenico e precisa di essersi recato per dipingere in Mugello, dove ha goduto della miscela del verde terrestre con la luce solare, quest'ultima talmente forte nell'occhio dell'artista da consentirgli di andare oltre la dimensione terrena fino a quella paradisiaca. Fallacara si dichiara insoddisfatto di un paesaggio dipinto a San Piero a Sieve, perché troppo «fermo, ancorato», mentre insistentemente ammira quello in cui ha mescolato il celeste e il giallo, che gli permettono di «sognare il paradiso». Presso l'abitazione dell'ultimogenita di Fallacara, Lucia, a Fiesole, è custodito un quadro raffigurante un giardino, in cui l'azzurro dominante, mischiato al giallo, sovrasta le

---

<sup>12</sup> Cfr. infatti la missiva a Betocchi citata *supra*: «[...] Ora, lo sai, mi sono dato alla pittura, ma è la stessa ricerca, la stessa gioia. Solo mi pare di essere più in libertà. Non so come dirti, ma quel silenzio, cioè il dire quello che si sente senza l'intervento della parola, ti dà il senso di esprimere l'essere in assoluta libertà. Io non cerco nella pittura di fare nulla: credimi che quando mi riesce di fare quello che vedo, quello che credo di voler fare, mi viene una pittura morta; è invece quello che non so di voler fare e, alla lettera, credimi, quello che non faccio col pennello e i colori che mi dà una gioia profonda quando lo trovo sulla tela e la gioia consiste nell'andar dopo a cercare quelle ragioni segrete, quei misteriosi motivi che sono affiorati dall'essere: allora sì, mi vengono alle labbra parole, certe cantilene, i respiri sorpresi dell'amore».

<sup>13</sup> Si veda, per esempio, la descrizione del volto dell'Assunta (*Parte seconda*, Capitolo X): «Egli dipingeva, sentendo che quest'immagine non entrava nel tempo; veniva ad approdare lì, sulla superficie agitata dal suo pennello, trascinandolo l'eterno (era questa la sofferenza lunga di cui le pupille si facevano estrema luce), rendendo visibile l'invisibile (era questa la dolce ombra che scendeva dai neri capelli sulla fronte e sulle palpebre); accendendo la fiamma d'amore (era questo il pallore estremo diffuso sul volto abbandonato, che accettava di morire insieme al suo nascere, di nascere insieme al suo morire). [...] Era alla fine. Ormai non gli restava che da dipingere la divina bocca, sorridente di un'eterna felicità».

<sup>14</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo VIII, cassato in PM. Il pittore racconta l'attimo ideativo di tale dipinto, sempre con musa Valeria: l'ispirazione pittorica scaturisce un giorno in cui Riccardo, prima che i bombardamenti distruggessero gli studi di via Mannelli, aveva visto gli alberi del giardino di Trentacoste che si stagliavano nel cielo e le loro ombre che si riflettevano sulle vetrate dello studio un verde intensissimo. Riccardo afferma di aver sentito allora il canto delle capinere, da lui dimenticato mentre stava dipingendo. Eppure, compiuta l'opera, si era accorto di aver trasferito sulla tela non tanto gli alberi e le vetrate piene di riflessi, quanto proprio il ricordo del canto delle capinere e del volto del Cristo morto.

immagini stesse e rimanda a un luogo metafisico.<sup>15</sup> Nella stessa abitazione sono conservati anche due quadri che suggestivamente richiamano il ritratto di Valeria descritto nell'*Occhio simile al sole* e l'immagine di Dora sdraiata sui prati dell'Engadina (figg. 3-4). Il volto raffigurato nel primo è quello di una donna apparentemente sulla trentina, dal pallore marmoreo, i capelli e gli occhi scuri; ha le spalle nude, dalle quali scende un vestito rosso: tutti i particolari sembrano coincidere con la Valeria fallacariana, che, in un passo poi cassato, viene descritta davanti al pittore mentre si era «aperta il vestito sul petto e lentamente lo *aveva lasciato cadere dalle spalle*».<sup>16</sup> In un'altra variante espunta, inoltre, indossava un abito rosso.<sup>17</sup> Il secondo dipinto raffigura una donna nuda, in posizione supina, riversa sul fianco destro, in un prato: è immediato identificarla con Dora, durante gli amplessi con Riccardo in Engadina. In una variante del romanzo, per inciso, viene citato il nome del pittore Giovanni Colacicchi (Anagni, 1900-Firenze, 1992): il suo quadro *Nuda con paesaggio di fantasia* (1944) richiama, pur con molte differenze, quello di Fallacara (fig. 5).<sup>18</sup>

Dora è bionda, mentre la donna del quadro di Fallacara è castano-scura, come Valeria; nel romanzo, tuttavia, vi è una sostanziale fusione tra le due donne, tanto che Riccardo finirà per sovrapporle nell'affresco dell'Assunta. Valeria e Dora non sono figure antitetiche ma complementari, quasi rappresentassero metaforicamente la necessaria divisione delle cose nel mondo, ricomponibile nella luce dell'eternità. Che la Valeria del romanzo possa essere identificata con la moglie,<sup>19</sup> e che, secondo la testimonianza della figlia Lucia, Fallacara si servisse, per i ritratti, di modelle, è questione non rilevante. Come nella pittura Fallacara è alla ricerca di un altrove rispetto al fenomenico, così, nella scrittura, dalla concretezza delle esperienze vissute egli discende negli abissi della propria anima a scandagliare problematiche etico-esistenziali che si riflettono sulla pagina al di là del dato iniziale. Non a caso, Riccardo aveva affermato che i nudi femminili osservati da Enrico (giovane invaghito di Valeria) nel suo studio gli sarebbero serviti da modelli per gli angeli in un grande affresco, poiché, «per dipingere il soprannaturale, bisogna sempre cominciare dal naturale».<sup>20</sup> Enrico li aveva paragonati ai nudi del pittore Francesco Furini (1603-1646), autore,

<sup>15</sup> Il giardino, nella realtà, dovrebbe essere quello dell'abitazione di Fallacara a Firenze in via Benedetto Varchi, n. 36.

<sup>16</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo II; la variante è presente fino alla seconda redazione del romanzo (d'ora in avanti DS2).

<sup>17</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo II; la variante è stata inserita e cassata all'altezza della postillatura di DS2 (d'ora in avanti PDS).

<sup>18</sup> Colacicchi, nella variante del romanzo, cassata nella prima redazione manoscritta, è citato come uno fra gli amici pittori di Riccardo: «Quella figura a destra, in basso, è Rosai, tra i suoi poveri e quella più in alto, tra gli spazi e le nuvole, Carrà. C'è anche Morandi e Colacicchi *agg. interl.* >Capocchini<, Marcucci, egli li ha dipinti a memoria quando era nel pieno dell'ispirazione creativa» (cfr. *Parte seconda*, Capitolo I). Cfr. anche G. PETRONILLI, *Visita al Frontespizio*, «Personæ», XII, (1971), 5/9, 14-15: «Raggiungemmo lo studio del pittore Giovanni Colacicchi. Una tela, nella quale era raffigurata buona parte dei frontespiziani, divideva quasi in due l'unica stanza. Quando entrammo, uno del gruppo, Luigi Fallacara, stava in posa».

<sup>19</sup> In realtà, mettendo in parallelo, per esempio, la raccolta *Poesie d'amore*, dedicata alla moglie di Fallacara, con alcuni passi dell'*Occhio simile al sole* troviamo consonanze con Valeria, ma anche con la descrizione di Dora fra i prati dell'Engadina. Addirittura un passo del Capitolo VI della seconda parte del romanzo («Dormivano nei suoi occhi, come in quelli dei camosci, gli abeti e i fiori d'erba, ella mormorava parole, le origini dei sogni, i lenti affondamenti della felicità, sì che all'orecchio di lui le sorgenti del sangue salivano ascoltate») riprende quasi alla lettera i vv. 21-25 della poesia *Notte in montagna*: «Dormono nei tuoi occhi come in quelli / dei camosci gli abeti e i fiori d'erba; / dal fondo dei ricordi della luce / sale alle labbra la sorgente e mormora / misteriosa delle tue parole». Ciò conferma l'idea che Valeria e Dora vadano, in fondo, quasi a formare un'unica persona. Dora è l'ombra che scompare, quando Riccardo approda alla visione dell'Uno. Le due donne sono il doppio di un'unica realtà.

<sup>20</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo VIII di PM.

tra l'altro, del dipinto *Pittura e poesia* (fig. 6), nel quale due donne – allegorie delle arti sorelle – si abbracciano e si baciano; ai loro piedi si trova un cartiglio con il motto «Concordi lumine maior». Si possono notare suggestive analogie fisiche tra le raffigurazioni di Poesia e Pittura, tra loro assai simili, e le descrizioni di Valeria e di Dora, personaggi complementari, tanto che si sarebbero potuti «fondere assieme», in un unico e «incognito profumo». <sup>21</sup> Nel dipinto di Furini, una delle donne (la Scrittura), con faretra e frecce, a indicare che la poesia è in grado di colpire i cuori degli uomini, richiama la Dora-Diana fallaciariana. <sup>22</sup> Il motto «Concordi lumine maior», inoltre, parrebbe rappresentare una sintesi di quelli plotiniani che compaiono come epigrafi del romanzo. <sup>23</sup> Non è possibile attestare con certezza che Fallacara si sia ispirato nell'ideazione delle protagoniste dell'*Occhio simile al sole* al quadro di Furini; <sup>24</sup> l'ipotesi sarebbe però supportata dalla particolare fase artistica vissuta dall'autore all'epoca della stesura del libro, in bilico, appunto, tra la vocazione lirica e quella pittorica. Non è dato inoltre sapere se e come Fallacara avesse visto il quadro del Furini, oggi custodito presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti; tuttavia va ricordato che opere del Furini e di Cesare Dandini (a cui fu per lungo tempo attribuito il dipinto) avevano fatto parte della collezione privata posseduta a Cavalleggeri dal poeta Piero Bigongiari, esperto e appassionato d'arte, amico di Fallacara. <sup>25</sup>

Presso gli eredi si trovano altri tre quadri rappresentanti nudi femminili: rispettivamente una donna dagli occhi chiari e i capelli biondo scuro, nuda, a mezzo busto; una donna nuda, dai lineamenti simili alla prima descritta, ma con capelli e occhi più scuri, in posizione vagamente somigliante alla Paolina Bonaparte del Canova, girata però verso destra; una donna nuda, molto giovane, disegnata frontalmente, mentre trattiene, con il braccio destro reclinato verso la spalla, la lunga chioma bionda, paragonabile a quella della Venere di Botticelli, e sorregge con la mano sinistra un drappo a coprire la zona inguinale. Non sono note le identità delle modelle, ma i ritratti, composti negli anni Quaranta, richiamano ancora senz'altro la pallida, statuaria Valeria e la bionda Dora. Presso gli eredi è custodito un altro ritratto di un volto femminile somigliante al nudo a mezzo busto, datato 1945 (fig. 7): questo, come anche, in qualche modo (soprattutto per la forma del naso) quello della fig. 4, richiama, suggestivamente, il ritratto di Palma Bucarelli realizzato nel 1945 da Alberto Savinio (fig. 8).

Valeria, di fronte al dipinto di Riccardo, così spirituale rispetto alla donna mondana cui lei stessa crede di corrispondere, afferma, con disappunto, di somigliare in quel quadro a una Madonna del Murillo:

– Questo ritratto, – disse – è più vero di te stessa.  
 – Ma che vero! Non vedi che sembro una Madonna del Murillo?  
 Io una madonna! Ma signor Marini, Riccardo... <sup>26</sup>

<sup>21</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo XVII di PM.

<sup>22</sup> Cfr. ivi: «Però, pensò [Riccardo], è una bella donna. Una Valchiria. Una Diana cacciatrice. E si ricordò del ritratto che una volta voleva farle».

<sup>23</sup> L'opera è divisa in due parti che recano ad epigrafe altrettante citazioni dalle *Enneadi* di Plotino: «Un occhio non vedrebbe mai il sole se non diventasse simile al sole né un'anima vedrebbe il bello senz'esser bella. Plotino *Enneadi*, I, 6»; «L'Unione. Poiché dunque non erano due ma uno, il contemplante e il contemplato, come se questo non fosse contemplato ma unito. *Enneadi*, VI, 9».

<sup>24</sup> Cfr. M. Gregori-R. Maffei (a cura di), *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, Firenze, Mandragora, 2007, 161-163.

<sup>25</sup> Cfr. M. AMOREVOLI, *Bigongiari profeta del barocco*, «da Repubblica», 8 maggio 2004.

<sup>26</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo IV di PM.

I nomi di altri artisti citati nel romanzo, quali Duccio di Buoninsegna, Giotto, il Beato Angelico, Masaccio, Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Botticelli, Leonardo, Dürer, Raffaello, Signorini, Cézanne, Gauguin, De Chirico, Viani, Morandi, Picasso, Spadini, Carrà e Rosai, più, in passi cassati, Fattori,<sup>27</sup> Corot, Renoir,<sup>28</sup> Van Gogh,<sup>29</sup> Colacicchi, Capocchini, Marcucci<sup>30</sup>, appartengono al substrato artistico di Fallacara, con particolare attenzione al periodo pre-rinascimentale e rinascimentale fiorentino e alla contemporaneità. Ad esempio, prima di partire per la Svizzera Riccardo contempla con Valeria, nella chiesa di Santa Maria del Carmine, gli affreschi della Cappella Brancacci del Masaccio, con la celebre cacciata dal Paradiso terrestre di Adamo ed Eva, sotto l'angelo con la spada sguainata, e nel convento di San Marco l'*Annunciazione* del Beato Angelico (figg. 9-10), descritta da Fallacara nella luminosità e dolcezza delle sue forme. Riccardo spera, in quel tripudio di perfezione artistica, che la donna accetti di accompagnarlo a Lucerna e di fargli da modella nella rappresentazione mariana. Valeria, che teme, come nel ritratto incompiuto, di essere rivelata a se stessa dal pittore, rifiuta:

Valeria accompagnava spesso Riccardo al Carmine, dove egli si recava per vedere Masaccio, per portare con sé quella visione di forze e di verità pittorica; e a S. Marco, dove egli non si saziava di contemplare la grande Annunciazione. E le diceva:

– Vedi? Sono due figure, ma la volontà è una sola. Non v'è dramma tra esse, non v'è colloquio, se non apparente. Le parole pronunciate dalla Vergine sono dette dall'eternità; e il movimento delle persone non esprime una decisione, ma semplicemente un ritmo. E guarda, l'angolo del ginocchio dell'Angelo non rappresenta un impeto ma è solo uno spazio in cui il colore si è posato, più calmo che sul petalo di un fiore.

– Capisco – rispondeva lei – che tu dici delle belle cose, ma capisco anche che tu porti sempre acqua al tuo mulino... Le persone sono due, e debbono essere sempre due, se non manca l'atto della volontà. E c'è *lotta*, altro che! pare proprio che s'affrontino. Così, dev'essere, Riccardo.<sup>31</sup>

La ricerca dell'Assoluto per Fallacara è spesso dolorosa, e provoca di conseguenza un profondo contrasto interiore:

Egli non osava più parlare. Si accontentava di godere della sua presenza e pensava: Ma dovrò sempre *lottare con questa donna? Ma sarò sempre sul ponte del Mugnone, senza giungere mai su quel prato da cui le acque strappano i fiori che passano sulla corrente?*<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Nome manoscritto e cassato all'altezza della terza redazione (PDS), in *Parte prima*, Capitolo VIII [X] di PM.

<sup>28</sup> I nomi di Corot e di Renoir sono manoscritti e cassati all'altezza della terza redazione, in *Parte prima*, Capitolo VI di PM.

<sup>29</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo III cassato. Si confronti l'esultanza con cui Fallacara parla di Van Gogh in una missiva a Lisi, pubblicata in L. FALLACARA, *Le ragioni dell'anima*, a cura di A. Cecconi, Firenze, Fondazione Balducci, 2012 [la sezione delle *Lettere* è a cura di F. Riva]. Si ha qui occasione di un *errata-corrige*: la missiva, dalla lettura incrociata con il carteggio inedito Fallacara-Betocchi, risulta databile fine luglio-agosto 1939; cfr. la lettera a Betocchi del 12 agosto 1939, presso ACGV, carta 40: «Ho letto in questi giorni le lettere a Van Gogh». Fallacara doveva infatti aver letto l'edizione francese del libro, uscita nel 1937; cfr. V. VAN GOGH, *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo, comprenant un choix de lettres françaises originales et de lettres traduites du hollandais par Georges Philippart; et précédées d'une notice biographique par Charles Terrasse*, Grasset, Parigi 1937.

<sup>30</sup> Il nome di Capocchini è cassato nella prima redazione manoscritta, quello di Marcucci all'altezza di PDS, in *Parte seconda*, Capitolo I.

<sup>31</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo XXVI di DS2 (corsivo mio).

<sup>32</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

Se pensiamo che Valeria, più volte descritta come un «angelo pallido», è pure figura evitica,<sup>33</sup> nell'immagine di Riccardo «in lotta» con la donna per poter finalmente giungere «su quel prato da cui le acque strappano i fiori che passano sulla corrente», è lecito indovinare tutto un significato metaforico che di nuovo rimanda alla lotta interiore del poeta anelante all'Eden. All'altezza della terza redazione del romanzo, Fallacara aveva riscritto il testo di DS2, in cui, invece, la medesima scena era meno dialogica, con una Valeria più angelo che Eva: a tal proposito, sottolineiamo che, nella postillatura del DS2, si assiste in alcuni punti a un progressivo abbassamento di tono, al fine di rendere il periodare più narrativo e meno filosofico, o forse anche in coincidenza di una sconfitta nella lotta con l'angelo, quando il poeta si è ancora maggiormente alla dimensione terrena. Riporto in proposito questo ampio passo del romanzo, altrettanto filosofico, cassato in PDS, in cui torna l'immagine degli angeli, custodi luminosi di quel regno di beatitudini celesti che abbagliano il contemplante, almeno fino alla completa fusione con il contemplato:

Vi sono dunque, egli si chiedeva, delle leggi spirituali rigorose come quelle della vita? Vi sono dei cancelli contro i quali è inutile insanguinarsi le mani? *Dei cancelli tenuti da angeli severi, e la luce dei loro volti è inclemente a chi li contempla abbagliato.*

[...] *Egli era ancora tra le braccia di lei, non sapeva se al di qua o al di là del divieto, le sue mani ricevevano ancora, come quel vassoio di fiori rossi che Gauguin aveva messo sotto i seni nudi della tahitiana sorridente, i palpiti di un cuore che veniva a lui avvolto nella delizia concreta delle umide perle, ricevevano i madori della luce che si trasforma in vita, nel circolo delle felicità presenti e inafferrabili.* In quell'abbraccio essi si erano 'riconosciuti'; tale tremito avevano avuto le mani che cercavano e si soffermavano lungo i corpi, come quelle dei ciechi; tali senza visione, si concretavano le statue dei loro desideri, le manifestazioni delle loro anime nell'ansia di incarnarsi, di vivere di donarsi, per creare una nuova, gioiosa armonia. Era la conoscenza delle forme divine assunte della vita, conoscenza felice e inutile, come quella che fanno i fanciulli giocando nudi al sole, sulle spiagge, nello scroscio delle onde che s'infrangono come sete deliziose; la conoscenza della bellezza in sé, oscura e certa, attimo ed eternità, affondata senza ricordo nel centro dell'esistenza, lì di dove raggia la virtù formativa che rende concreto il sorriso della dea.<sup>34</sup>

Nella prima versione, fino a DS2, la «breve lotta» di Riccardo con Valeria, davanti al ritratto incompiuto, era sfociata in un abbraccio, e i palpiti del cuore della donna, che Riccardo aveva sentito nel contatto fisico, in un mescolarsi di luce e profumi, erano paragonati ai fiori rossi di mango raccolti nel vassoio, sorretto, sotto i seni nudi, dalla ragazza tahitiana nel dipinto di Gauguin *Two Tahitian Women* (fig. 11),<sup>35</sup> un quadro esotico, dotato di un fascino edenico. Da notare, nel

<sup>33</sup> Si ricordi anche la lotta tra Adamo ed Eva nel *Paradise Lost* di Milton; riguardo al tema della bellezza, circa l'opera di Milton, citata, tra l'altro, da Fallacara nel romanzo (cfr. *Parte prima*, Capitolo IX [XI]), così commenta Roger Scrupton: in Milton «Adamo ed Eva sono esseri pienamente carnali: "Sì questi due s'impadroniscono dunque / nelle amoroze lor braccia che sono / l'Eden più fortunato"». Lo scopo di Milton non è quello di scindere la dea dell'Amore come aveva fatto Platone, bensì di mostrare il desiderio sessuale e l'amore erotico come intrinsecamente connessi, ciascuno reso completo e legittimo dall'altro. [...] Il primo Rinascimento fiorentino [...] era rimasto fedele alla concezione medievale e platonica dell'erotismo. A tale riguardo, la distanza fra Dante e Milton va in parallelo con la distanza tra Botticelli e Tiziano. Mentre la mentalità platonica del Medioevo e del primo Rinascimento concepisce l'oggetto del desiderio come premonizione dell'eterno, la mentalità moderna lo considera sia razionale sia mortale, con tutta l'acuta e dolente debolezza che ne deriva (R. SCRUTON, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*, Milano, Vita e Pensiero 2011, 136).

<sup>34</sup> Il brano viene cassato in PDS; faceva parte del Capitolo VII della *Prima parte* del libro, poi interamente espunto in PM. Il corsivo è mio.

<sup>35</sup> Il dipinto del 1899 è presso il Metropolitan Museum of Art a New York. Nella biblioteca di Fallacara, presso AF, è stato rinvenuto il libro *Gauguin. Peintre Maudit*, di Charles Kunstler (Paris, Librairie Floury, 1937), in cui vi è anche la riproduzione di questo dipinto (*Les seins aux fleurs rouges*, 141).



dipinto di Gauguin, il riproporsi di due figure femminili, quasi strette l'una all'altra, espressione, nel romanzo, di una visione sdoppiata della realtà che, però, aspira a ricomporsi.

Poiché la principale caratteristica di Valeria è la luminosità interiore, secondo Riccardo non sono necessari artifici simili a quelli utilizzati da Armando Spadini per i suoi nudi:

– Spadini metteva delle lunghe striscie [sic] di carta d'argento accanto ai suoi modelli, per dipingerli vivi di riflessi. Ma con te non occorre. Tu hai una luce che t'illumina dal di dentro.<sup>36</sup>

In una variante del manoscritto, Valeria, alla comparsa sui giornali della foto dell'Assunta a lei somigliantissima, verrà chiamata dagli amici «Madonna fiorentina».<sup>37</sup> La rappresentazione del femminile, in Fallacara, trova corrispondenza in diversi archetipi. Enrico, ad esempio, di fronte al ritratto incompiuto della donna, esclama «Patuit dea» e aggiunge:

– Però è strano. Non so, non c'è né il senso cristiano di un Piero della Francesca, né quello pagano di un Botticelli. C'è vorrei dire, se si può dire, il corrispondente analogico delle divinità di Picasso, di quelle salde statue terrestri in cui circola l'immobilità beata; là sono i volumi a creare il senso ieratico; qui invece è il colore a rendere l'idea pura.<sup>38</sup>

Eppure, agli Uffizi, davanti alla *Maestà* di Duccio, Riccardo esclama: «← Questa Madonna può ispirare un Picasso, non me; io ho bisogno di un'altra ispiratrice».<sup>39</sup>

Valeria suggerisce una Madonna «più moderna» e, in una variante cassata, «bionda», «alludendo a Dora».<sup>40</sup> La dualità, nel romanzo declinata in Valeria e Dora, che – lo ribadiamo – sono l'una complementare all'altra, è tra il celeste e il terrestre; non è la maestosità di Duccio che può ispirare Riccardo: il ritratto incompiuto di Valeria a Firenze troverà la sua realizzazione nell'immagine dell'«Assunta fra gli uomini» nell'affresco della cupola a Lucerna, dopo che il pittore avrà sperimentato l'amore terreno. Riccardo, attraverso l'unione fisica con Dora, tra i prati verdi dell'Engadina, crede di aver compreso l'essenza dell'amore, e coglie l'eternità della bellezza nell'incarnarsi del divino, sull'esempio dei dipinti di Raffaello:

La bellezza non ha che un aspetto: il suo essere eterno. Io avevo tutto compreso, tranne Raffaello. Quelle sue Madonne così terrene, così calme, così raggianti e ferme; ma ora vedo, solo esse esprimono il divino nella creatura, il dono intero, senza ansia, senza attesa, l'essere convinto di esistere, certo di possedere, che si sente diventato misura dell'amore.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo IV di PM.

<sup>37</sup> Cfr. fogli espunti che, nella prima redazione manoscritta, erano collocati dopo il Capitolo I della seconda parte del libro.

<sup>38</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo VII [IX] di PM.

<sup>39</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo XXV [XXVII] di PM.

<sup>40</sup> La variante è manoscritta e cassata all'altezza di PDS, in *Parte prima*, Capitolo XXV [XXVI].

<sup>41</sup> Cfr. *Parte seconda*, Capitolo IV di PM. Si confrontino anche le pagine scritte da Luzi su Raffaello (M. LUZI, *Guida all'interpretazione di Raffaello Sanzio*, «Il Ferruccio», 17 e 24 febbraio 1934, ora in S. RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, 499, su cui cfr. G. ROGANTE, in P. V. MENGALDO *et al.*, *Il primo Luzi*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e pensiero, 1989, 103-104): «La dimensione umana e metafisica dell'arte, il suo “sublime” tendersi tra cielo e terra in molteplicità di forme quali e quante sono le forme della vita, Luzi la ritrova [...] nello splendido umanesimo pittorico di Raffaello, dov'egli sa leggere una bellezza non astratta, vibrante di “un'intima forza”, come “ispirata ad un interiore concetto”. Un'arte che nasce dal reale e dalla storia, per incarnarsi in forme che ne fanno un segno universale, una “memoria” del destino e della parabola degli uomini. [...] Proprio in Raffaello, nella sua arte corale che si sgancia dalla storia del singolo per interpretare, in imponenti “affreschi”, la storia degli uomini [...] Luzi trova il modello grande della propria idea poetica, il maestro che ha saputo

Il colloquio con il divino non può suscitare «spavento», essere una «lotta tra anime»; deve essere abituale e sereno come quello di Maria con l'angelo. Raggiunta questa consapevolezza, bisogna però procedere oltre: la Madonna è la creatura più vicina alle origini eterne e Riccardo desidera rappresentarne la beatitudine nella umanità delle forme, ma non in modo statico, come ancora in Raffaello, bensì dando un senso di continuità tra la sorgente, il cielo, e la foce, la terra, affinché si risalga al principio divino, senza stacco o appagamento, in un fluire perpetuo.<sup>42</sup> Per inciso, «spavento», di cui si contano diverse occorrenze, è parola-chiave nelle prime raccolte di Fallacara (*Illuminazioni* e *I firmamenti terrestri*),<sup>43</sup> ossia in quelle coincidenti con la crisi mistica e con il suo superamento; si nota poi un diradersi del termine, utilizzato nell'*Occhio simile al sole* nell'accezione sopra riportata e in una variante (in riferimento allo «spavento» di Valeria di fronte al ritratto che scopriva la sua anima).<sup>44</sup> In una poesia, pubblicata postuma dal figlio Leonello, risalente al 1962, un anno prima della morte, intitolata proprio *Spavento*, torna però con prepotenza tale emozione davanti all'immensità del divino, a testimonianza di una ricerca sempre sofferta dell'Assoluto:

Vedrò il tuo volto, Dio,  
un po' più in là. Lo sento  
senza essere più io  
a questo mio spavento.<sup>45</sup>

Il ritorno alla poesia da parte di Fallacara è documentato ancora dal preziosissimo carteggio con Betocchi, che, in una missiva del 24 aprile 1948, aveva ammesso di essere stato a volte deluso dalla scelta dell'amico di avere come «compagna la pittura». <sup>46</sup> E lo stesso Betocchi accoglie come «una piacevole sorpresa vederlo ridestare dal suo silenzio», con l'invio delle poesie *Estate* e *Ora alta*.<sup>47</sup>

[...] Nessun compagno più caro di te, al mio cuore, per questo lavoro: nessuno che sia più genuino, più limpido nelle sue intenzioni e nei suoi sacrifici. E ti ringrazio per le poesie che portano intatto il segno della tua disposizione e della tua severità verso te stesso.<sup>48</sup>

La severità verso se stesso, che Betocchi gli attribuisce, è forse la motivazione vera per cui, anche in ragione delle atrocità belliche, la parola poetica era divenuta in Fallacara, durante quel

---

inscrivere nell'opera la dimensione umana e la dimensione metafisica della vita, l'una memoria e attesa dell'altra, espresse in un composto dialogo tra le figure della terra e le figure del cielo». Si può cogliere un'analogia tra il pensiero su Raffaello di Luzi e quello di Riccardo-Fallacara nel passo riportato dell'*Occhio simile al sole*; le parole di Luzi che descrivono l'opera del pittore sembrerebbero quasi adattarsi all'affresco compiuto da Riccardo dedicato all'Assunta: «Le figure della terra ammirano quelle del cielo, quelle del cielo sembrano foggiate nella nostalgia della terra. C'è un'architettura ideale che oltre a determinare la disposizione dei personaggi e dei piani si sente sovrastare l'affresco, l'idea di un concentrico firmamento cinge tutto il quadro» (cfr. LUZI, *Guida all'interpretazione di Raffaello Sanzio...*, 499, citato anche *ibidem*).

<sup>42</sup> Cfr. *Parte seconda*, Capitolo I, righe 376-392.

<sup>43</sup> L. FALLACARA, *Illuminazioni*, Varese, Casa dei poeti, 1925; ID., *I firmamenti terrestri*, Milano, Amatrix, 1929.

<sup>44</sup> Cfr. *Parte prima*, Capitolo IV di PM.

<sup>45</sup> L. FALLACARA, *Spavento*, vv. 16-19, in ID., *Poesie inedite*, a cura di Leonello Fallacara e O. Macrì, Padova, Rebellato, 1970, 74.

<sup>46</sup> La lettera di Betocchi a Fallacara è conservata presso ALC ed è stata edita in FALLACARA, *Le ragioni dell'anima...*, 64-65.

<sup>47</sup> Esse confluiranno nella raccolta di L. FALLACARA, *Le poesie (1929-1952)*, LEF, Firenze, 1952, 122 e 114.

<sup>48</sup> Cfr. la lettera di Betocchi a Fallacara del 28 gennaio 1951, edita in FALLACARA, *Le ragioni dell'anima...*, 67-68.

frangente, miscuglio che andava a cementare le solide strutture dei quadri e della sola opera prosastica,<sup>49</sup> alle cui basi, a ben guardare, era comunque un'ispirazione lirica. È come se l'autore, quasi giunto, con i *Notturni*, alle soglie della beatitudine, ripiombato nella concretezza di una realtà deludente che gli aveva offuscato la visione del Paradiso, avesse potuto solo tentare di fare, severamente e lungamente, ordine dentro se stesso; Fallacara dilata, in un disegno pittorico e prosastico, il colore e la parola per, infine, di nuovo distillarli, selezionati, nella forma poetica, alla quale farà ritorno nell'ultimo decennio della vita.



Fig. 1. L. FALLACARA, *Autoritratto*, 1940 ca. Firenze, Eredi di Luigi Fallacara.

---

<sup>49</sup> Durante il decennio di silenzio poetico, Fallacara, oltre alla stesura dell'*Occhio simile al sole*, si dedica anche alla ristampa o alla revisione di suoi romanzi già editi; si confronti, al tal proposito la lettera di Fallacara a Betocchi, custodita presso ACGV (carta 59) del 14 marzo 1944: «Rifeci questo agosto (non so se te l'ho scritto) il mio romanzo *A quindici anni* che uscirà presto col nuovo titolo: *L'eterna infanzia* nel 'Verdone' una casa editrice diretta da Renzo Pezzani. Ora sto rivedendo l'*Angela* da Foligno che ristampa Salani nella collana dei *Libri della fede*. È anche uscita a Roma la ristampa di *Terra d'argento*, libro però, questo, di minore interesse. Vallecchi ha poi le poesie complete, ma non si decide a stamparle. Ad ogni modo, così, ricolloco nella loro misura le cose che ho fatto, nella speranza che quel tempo non mi appaia perduto al momento della morte, che si sperimenta quotidianamente».



Fig. 2. Quadro s.t. di Luigi Fallacara, custodito presso gli eredi di Fallacara a Firenze.



Fig. 3. Quadro s.t. di Luigi Fallacara, custodito presso gli eredi di Fallacara a Fiesole.





Fig. 4. Quadro s.t. di Luigi Fallacara, custodito presso gli eredi di Fallacara a Fiesole.

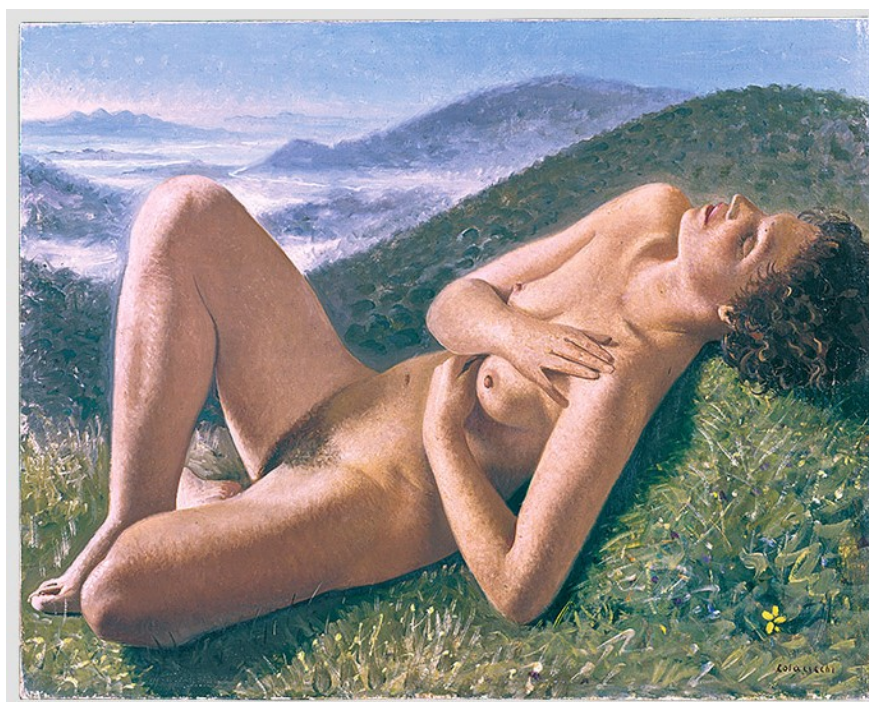


Fig. 5. G. COLACICCHI, *Nuda con paesaggio di fantasia*, 1944 ca. Collezione privata.





Fig. 6. F. FURINI, *La Pittura e la Poesia*, 1626. Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti.



Fig. 7. Quadro s.t. di Luigi Fallacara, custodito presso gli eredi di Fallacara a Firenze.





Fig. 8. A. SAVINIO, *Ritratto di Palma Bucarelli*, 1945. Roma, Collezione Bucarelli.





Fig. 9. MASACCIO, *Cacciata dei progenitori dal paradiso terrestre*, 1424-1425.  
Firenze, chiesa di Santa Maria del Carmine.



Fig. 10. BEATO ANGELICO, *Annunciazione*. Firenze, Museo di San Marco.



Fig. 11. P. GAUGUIN, *Deux tahitiennes (Les seins aux fleurs rouges)*, 1899.  
New York, Metropolitan Museum of Art.