

# Lo schermo di carta: letteratura sul cinema negli anni Dieci

Irene Gambacorti

1. Al successo del cinema in Italia negli anni Dieci si accompagna l'uscita di un buon numero di romanzi, racconti, commedie, poesie di argomento cinematografico. Accanto al *Si gira!* di Pirandello (sulla «Nuova Antologia» nell'estate del 1915, poi Milano, Treves, 1916), riproposto nel 1925 come *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, stanno novelle di Gozzano, Tozzi, Bontempelli, Rosso di San Secondo; il cinema compare nelle pagine di Trilussa come di Campana e in scrittori di area futurista quali Francesco Cangiullo, Francesco Meriano, Bruno Corra. Il favore di pubblico è testimoniato anche da scritti di minor impegno, di intento divulgativo e promozionale, spesso comparsi a puntate su riviste del settore, tra narrativa, satira di costume e rotocalco, con riferimenti appena velati a fatti e figure della nuova mondanità cinematografica; oltre che da canzonette, operette, *pochade*, opuscoli illustrati. Scritti di diversa natura e spessore artistico disuguale tentano di raccontare la nuova arte, con le aspettative e i timori che l'accompagnano, mentre negli anni a cavallo della grande guerra il cinema attira e coinvolge a vario titolo i maggiori letterati italiani, e quotidiani e riviste iniziano a occuparsi del fenomeno<sup>1</sup>.

Ciò che salta all'occhio, negli scritti d'occasione come nelle opere di maggior consapevolezza artistica, è che il cinema, arte nuova del XX secolo, viene a rappresentare l'intera modernità con le sue inquietudini e i suoi entusiasmi. Quando l'argomento è affrontato in modo più problematico, due appaiono i nuclei di interesse principali: il cinema come fenomeno sociale; e il cinema come emblema della condizione dell'uomo nella moderna società industriale.

2. Quando si guarda al cinema come fenomeno sociale, si rileva con stupore la straordinaria forza di suggestione delle immagini, capaci di catturare lo spettatore, di suscitare colorite reazioni, di influenzarne il comportamento, facendo leva su emozioni e sentimenti. Il pubblico in sala costituisce un secondo spettacolo. È il tema centrale del primo racconto del genere comparso in Italia, *Al cinematografo* di Gualtiero Fabbri, del 1907 (Milano, Tonini), impegnato a combattere le accuse di immoralità e corruzione rivolte al cinema. Ma al rapporto tra il pubblico e le immagini dello schermo guardano anche *Le novelle del cinematografo* di Jarro (Firenze, Bemporad, 1910), volte a mostrare l'utilità del cinema, o la collana di sonetti in romanesco di Umberto Lanna *Ar*

---

<sup>1</sup> Ho raccolto numerosi interventi giornalistici sul cinema dovuti a nomi noti della cultura del tempo, insieme a poesie, racconti, brani di romanzi e commedie, citati in parte nel presente saggio, nell'antologia *Lo schermo di carta: pagine sul*

*cinematografico*, comparsa il 25 ottobre 1908 sulla «Gazzetta del popolo della domenica», dove si racconta un film attraverso i commenti a voce alta di un ingenuo e affascinato spettatore.

In scritti più tardi, l'attenzione va a particolari importanti settori del pubblico: i ragazzi, le donne. Il racconto *Purché non si parli...* di Rosso di San Secondo (in «Penombra», I, 2, gennaio-febbraio 1918), ricorda le emozioni lasciate dalle «care damine» dello schermo nell'animo di un adolescente. Nel buio della sala nasce con una giovane cinefila un amore «muto», che sul modello delle ombre dello schermo si nutre di sguardi, sospiri e baci su sfondi scenografici (giardini, ville, fontane), destinato ad andare in frantumi al primo tentativo di comunicazione verbale. Il fascino del cinema è l'incanto dell'adolescenza; il ricorso alla parola, alla razionalizzazione delle emozioni rompe l'incanto e proietta nell'età adulta. Sempre nel 1918, nella novella di Pio Vanzi *Lungo metraggio* (in «La Vita cinematografica», IX, numero speciale, dicembre 1918), l'affascinante protagonista di un grande film sulla guerra, di successo trionfale, monopolizza gli applausi del pubblico e l'ammirazione delle ragazze; mentre il soldato tornato davvero dal fronte con una medaglia al valore, e presente alla prima cinematografica, deve accontentarsi dell'abbraccio della vecchia madre. Il cinema crea miti più forti della realtà; i suoi eroi offrono sogni ed evasione, anche la guerra si esorcizza sullo schermo con un rito rassicurante. Per le ragazze c'è poi l'attrattiva, audace ma irresistibile, di una carriera da attrice, argomento della commedia *Arte nuova* di Alfredo Testoni (il primo atto è pubblicato in «In penombra», I, 7, dicembre 1918).

Esiste anche, beninteso, lo spettatore irriverente, intimamente ribelle ma impotente di fronte alle melensaggini dello schermo: che, nella futurista *Prosa cinematografica* di Francesco Meriano (in *Equatore notturno*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1916, pp. 23-24), di fronte a «vie caffè ristoranti d'una falsa Berlino che tradisce la TRAMVIA MUNICIPALE DELLA CITTÀ DI TORINO», e a «due sventurati che fanno soltanto baciare» sull'immancabile barchetta sul mare al chiaro di luna, vorrebbe quanto meno «che quel simpatico imbecille» che gli «ha consumato 20 centesimi e ½ ora con le sue smancerie escisse in un gesto brutale volgare o sputasse in viso al tutore dell'amata fanciulla»... Ma non si può: è «la vita educata» che inibisce con i suoi divieti (due cartelli inseriti nella prosa recitano: «È vietato fumare», «È vietato sputare»).

3. Nel fenomeno cinema si vedono rispecchiate anche le profonde trasformazioni sociali che segnano la modernità. L'eguaglianza «democratica» dei posti nella buia sala pare immagine delle masse che avanzano. La dinamicità del settore offre possibilità di ascesa economica e sociale a

persone venute dal nulla, artigiani geniali o attrici dell'infimo teatro. Ma nel vorticoso giro d'affari che accompagna la sospetta "arte nuova" si può insieme additare la causa e l'effetto della crisi di valori della società contemporanea. Sull'ambiente cinematografico pende spesso una condanna morale: un mondo frivolo, privo di scrupoli, che vive solo in funzione del denaro. In testi come il romanzo *Fantasio-film* di Ettore Veo (a puntate in «Penombra» dal novembre 1917 al settembre 1918), o la commedia *Il cuore dell'amante* di Sandro Camasio, completata dopo la morte dell'autore da Nino Berrini e rappresentata a Torino nel 1914 (in volume solo nel 1931, Torino, Luigi Cruetto Editore), ricorrono figure stereotipe: prime attrici fatue e di facili costumi, attempati cavalieri d'industria che le mantengono nel lusso, giovani avvocati di belle speranze costretti dalla miseria a improvvisarsi direttori artistici. Il cinema è anche il mezzo più efficace per raggiungere successo e soldi in modo rapido e moralmente disinvolto. In *Io ti amo. Il romanzo dell'amore moderno*, di Bruno Corra (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918), è scelto dai giovani sposi protagonisti come campo d'azione per il loro progetto di scalata economica e sociale: lei prima attrice, lui direttore di una rivista cinematografica, quindi socio di una casa di produzione. Con l'esperienza della guerra, questo mondo falso sarà poi abbandonato per i valori della patria e della famiglia, con finale edificante.

Su altro tono, una vivace satira dei pregiudizi nei confronti del cinema è in un racconto di Gozzano, *Pamela-films* (in «La Stampa», 21 febbraio 1915, poi in *L'ultima traccia*, Milano, Treves, 1919), che narra la disavventura grottesca in cui incorre una coriacea avversaria delle pellicole cinematografiche durante la visita allo stabilimento di produzione giuntole in eredità dallo scapestrato fratello. Scambiata per il comico Tulipier a causa dell'incredibile bruttezza e del grottesco abbigliamento démodé, è osannata e sbeffeggiata dall'intera compagine degli attori e del personale, mentre la pagina mima il ritmo della scena comica cinematografica di cui la poveretta è protagonista involontaria. I pregiudizi dei benpensanti, insieme agli stereotipi vulgati (il letterato incapace, l'impresario avido, le attricette svestite), sono impiegati con aperto intento parodico nell'*Arte di Giufà*, commedia dialettale di Nino Martoglio portata in scena da Angelo Musco al Teatro Argentina di Roma nel novembre 1916 (in *Teatro dialettale siciliano*, vol. V, Catania, Giannotta, 1919), dove si celebra la scalata al successo di un povero sciocco grazie alla sua involontaria ma irresistibile verve comica, che fa di lui il mattatore di una casa di produzione sicula. Le resistenze di moglie e suocera, scandalizzate per l'indecoroso lavoro del congiunto in un ambiente pieno di tentazioni, vengono vinte coinvolgendo le due donne nella lucrosa attività.

4. Quando si guarda al cinema in relazione all'identità dell'uomo moderno, quando dagli stereotipi si scende a indagare le ripercussioni esistenziali del nuovo spettacolo di successo, l'attenzione si volge soprattutto alla condizione dell'artista che nel cinema lavora, attore, autore, operatore o regista che sia; condizione rappresentata come intimamente avvilita.

Dietro la facciata scintillante, il cinema è un ripiego, non scelto ma subito; attori e autori sono accomunati dalla mortificazione di essere a servizio di una macchina, privati del rapporto vivo con il pubblico. Tra le rappresentazioni più graffianti è la poesia *Basta la mossa!* dedicata da Trilussa alla scimmia protagonista nel 1916 di uno dei primi film incentrati sulla recitazione di animali (in «La Cine-fono», 11-25 giugno 1916, p. 65; poi in *Lupi e agnelli*, Roma, Voghera, 1919). Come a dire: l'attore non è un artista, ma una scimmia addomesticata davanti all'obiettivo; due smorfie e il gioco è fatto, anche un animale se la cava con onore. Una signorile ironia percorre l'autoritratto tracciato da Enrico Roma (scrittore, attore, drammaturgo) nel romanzo *La Repubblica del silenzio. Racconto di costumi cinematografici* (Roma, Ugoletti, 1919). Ne è protagonista un rampollo di nobile famiglia che si dà al cinema, consapevole dell'arretramento sociale determinato dalla nuova condizione, e narra con sorriso bonario i curiosi contrattempi che ne scaturiscono: dal divieto di portare barba e baffi, alle miriadi di lettere delle ammiratrici, con il sospetto mai potuto accertare che l'affascinante prima attrice francese con cui lavora sia in realtà una sua amante trasteverina dei tempi andati. Il ritratto insieme brioso e malinconico conosce rari accenti drammatici – come la morte della controfigura del protagonista, *stuntman* per miseria e non certo per doti atletiche, a causa dei postumi di una scena pericolosa eseguita per poche lire.

Il racconto di Gozzano *Il riflesso delle cesoie* (nella raccolta postuma *L'ultima traccia*, 1919, mentre il luogo della prima pubblicazione è sconosciuto) dipinge con toni più accorati il fondo drammatico e la sofferenza intima che si celano sotto l'apparente spensieratezza di un mondo fatuo. I due protagonisti, amici e amanti, passati al cinema dopo una giovanile luminosa illusione d'arte (l'attrice teatrale dalla brutta voce, il pittore di belle speranze dalla vena precocemente inaridita), vivono con malinconia tenera e amara la loro condanna al lavoro cinematografico, «vita dannata», «mestieraccio infame» dove impiegano quel che resta del loro talento, consapevoli del proprio fallimento esistenziale.

La figura del comico si presta ai contrasti patetici. C'è il minuscolo e grottesco Cri-Cri (alias Luigino Carozzi) ritratto nel citato romanzo cinematografico di Bruno Corra («il povero Luigino che quantunque pagato a tremila franchi al mese, era l'uomo più tetro del mondo, taciturno, nevrastenico, maniaco di persecuzione, malato di stomaco», p. 82). C'è il protagonista della novella *Il ritorno* di Ugo Menichelli (in «La Vita cinematografica», IV, numero speciale, dicembre 1913,

pp. 94-97), «buffo» di una *troupe* cinematografica costretto anche fuori della scena alla misura del suo personaggio, «un essere destinato a suscitare le risa e null'altro» (p. 94), che si uccide per il riso sprezzante cui va incontro la manifestazione dei suoi sentimenti più profondi.

La stessa identità individuale dell'attore è messa a dura prova. In *Si gira!* di Pirandello, poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, la macchina da presa accelera il movimento di scomposizione dell'individuo, ne rivela lo sdoppiamento, la frantumazione in un enigmatico universo a più dimensioni. L'attore può guardarsi dall'esterno e scoprirsi diverso da quel che credeva, trovare la propria figura estranea, inquietante (Aldo Nuti rimane turbato dal suo volto in primo piano sullo schermo, dove «si possono contare i peli delle ciglia»<sup>2</sup>). La pellicola mostra una parte sconosciuta di se stessi: la primattrice russa Varia Nestoroff «resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita dalle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla»<sup>3</sup>. L'occhio della telecamera ne rivela la disperazione intima, la pulsione all'autodistruzione.

L'attore non solo è schiavo della macchina, ma ne è fagocitato, vampirizzato: gli attori sono il «pasto»<sup>4</sup> della «macchinetta stridula, che pare sul treppiedi a gambe rientranti un grosso ragno in agguato, un ragno che succhia e assorbe la loro realtà viva per renderla parvenza evanescente, momentanea, giuoco d'illusione meccanica davanti al pubblico»<sup>5</sup>. Stessa sorte tocca a scrittori illustri, commediografi, poeti, romanzieri, se si mortificano al suo servizio: «Da lontano gli attori li salutano come compagni di sventura. – Tutti bisogna che passino di qua! – pensano tra loro con gioja maligna. – Anche le teste coronate! Tutti di qua, stampati per un momento su un lenzuolo!»<sup>6</sup>.

L'idea è sottesa anche alla surreale disavventura narrata nel racconto di Bontempelli *La mia morte civile* («Corriere della sera», 21 ottobre 1924, poi in *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Milano, Mondadori, 1925). Qui un attore è condannato a rivivere la propria parte (di protagonista del film *La morte civile* appunto, dal dramma di Giacometti) ad ogni nuova proiezione della pellicola: a riprovare le stesse passioni, a compiere i medesimi gesti, dovunque egli sia. Della sua vita si è appropriata la macchina; è la pellicola che comanda ormai le sue azioni, causando la sua «morte civile», in una condizione alienata priva di responsabilità e arbitrio. In una pagina di futuriste parole in libertà dedicate da Cangiullo a *Francesca Bertini* (in «Vela latina», IV, 7, 4

---

<sup>2</sup> Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, vol. II, p. 724.

<sup>3</sup> Ivi, p. 557.

<sup>4</sup> Ivi, p. 524.

<sup>5</sup> Ivi, p. 586.

marzo 1916, p. 30), il cinema addirittura dissolve la realtà fisica della persona: vi si proclama l'inesistenza dell'attrice famosa, pura ombra, spettro che incombe dalle *affiches*, chiudendo la pagina su uno schermo buio con accompagnamento di violini «dolce stiracchiato», prima della canonica schermata di congedo: «ARRIVEDERCI E GRAZIE».

Simile sorte hanno altri più umili servitori della macchina, come il violoncellista del racconto di Onorato Fava *La principessa del sogno* (in «L'Arte muta», I, 8-9, 30 marzo-30 aprile 1917): figura insignificante, cui nessuno bada, impegnato ad accompagnare dodici ore al giorno, insieme a un contrabbasso e a un pianoforte, le proiezioni di un modesto cinematografo cittadino. Se Bonaventura Doria, dopo lo svanire di un sogno d'amore timidamente accarezzato, può tornare alla sua grigia mediocrità, protetto dalla consapevolezza della propria insignificanza, esito più drammatico ha l'esperienza vissuta da un suo collega nei *Quaderni pirandelliani*. Il violinista ubriaco incontrato da Serafino Gubbio all'ospizio di mendicizia, consapevole del suo valore, appassionato della propria arte, rovina nell'alcol perché costretto ad accompagnare un pianoforte automatico nell'orchestrina di un cinema («Un violino, nelle mani d'un uomo, accompagnare un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di quell'altra macchina lì!»<sup>7</sup>).

5. Ma la condizione di avvilito asservimento alla macchina, fino alla perdita della propria identità, non riguarda solo chi per il cinema lavora: si apre a comprendere la comune condizione di crisi dell'uomo moderno nella società industriale di massa, ora che la macchina è entrata di prepotenza nella vita; con il cinema, arte-industria, addirittura nei modi dell'espressione artistica. In questa chiave problematica il cinema è assunto, con accenti diversi, all'interno della poetica di Pirandello, Tozzi, Campana.

In Pirandello la macchina da presa, che «mangia» anima, cuore e sentimenti per restituirli nella pellicola in produzioni di serie, omologate e anonime, è simbolo di tutte le macchine che rendono alienata la vita dell'uomo:

L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industrie, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciajo le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse.

Viva la Macchina che meccanizza la vita!

Vi resta ancora, o signori, un po' d'anima, un po' di cuore e di mente? Date, date qua alle macchine voraci, che aspettano! Vedrete e sentirete, che prodotto di deliziose stupidità ne sapranno cavare. [...]

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 588.

<sup>7</sup> Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 536.

È per forza il trionfo della stupidità, dopo tanto ingegno e tanto studio spesi per la creazione di questi mostri, che dovevano rimanere strumenti e sono divenuti invece, per forza, i nostri padroni.

La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce le ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi [...] – Dio, vedete quante scatole, scatolette, scatolone, scatoline? – [...] Ecco le produzioni dell'anima nostra, le scatolette della nostra vita!<sup>8</sup>

Assordata dal fragore delle macchine, costretta agli innaturali ritmi della loro vertiginosa velocità, è l'intera vita moderna che è condannata alla «follia», alla «stupidità» grottesca e volgare: «tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, non può produrre ormai altro che stupidità. Stupidità affannose e grottesche! Che uomini, che intrecci, che passioni, che vita, in un tempo come questo? La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografo!»<sup>9</sup>. E infatti, l'intreccio romanzesco di cui Serafino Gubbio è in doppia veste testimone e narratore, come scrittore e come operatore cinematografico, è stupido, folle, volgare, sconclusionato; un romanzaccio da due soldi, come quelli ammanniti dal cinema, con donne fatali, suicidi, gelosie, tradimenti e vendette.

Se la vita è ormai fatta di passioni da cinematografo, i sentimenti autentici non vi hanno più corso; il cinema se ne è appropriato per trasformarli in spettacolo ridicolo e banale. È impossibile così il suicidio per il portiere-ciabattino Calepodio, nella novella di Tozzi *Una recita cinematografica* («In penombra», I, 6, novembre 1918, pp. 241-43, poi in *Giovani*, Milano, Treves, 1920). Il cinema compare solo nell'ultima pagina del racconto, con la forza brutale dell'apparizione rivelatrice. Sconvolto dalla morte di un'inquilina verso cui prova un oscuro indefinito sentimento, Calepodio è spinto dal desiderio di morte ad andare a buttarsi nel Tevere; ma lì giunto vede «un mucchio di gente vestita come sessant'anni a dietro»:

Egli stupisce; e, allora, si mette a guardare.

Sono attori cinematografici; e uno mette un fantoccio sul parapetto del fiume, perché dovrà fingere l'uomo che si annega: gli attori, che prima debbono chiacchierare tra sé, quando esso precipita, fingono di accorgersene; e accorrono gridando e spenzolandosi a guardare giù nel fiume.

Si tratta, per ora, di una prova; e, quando è finita così, essi ridacchiano. Le donne, con quelle acconciature pittoresche, passeggiano; imbellettate e impazienti. Qualcuna sghignazza, nervosa. Un cerchio di curiosi si diverte e tiene gli sguardi alle più belle. Qualche attore, soddisfatto della sua parte, fuma un mezzo sigaro. Ma un signore grida, e si rimettono tutti al posto: il fantoccio è pronto, un'altra volta, sul parapetto; e pare proprio uno che vi si è arrampicato disperatamente.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 523.

<sup>9</sup> Ivi, p. 690.

Un carrettiere, dopo aver bevuto a una fontanella, chiama un suo compagno:

- Vieni a vedere questi scherzi!

Allora, Calepodio sente una scossa in tutta la persona; gli occhi gli si gonfiano di pianto; e torna a dietro, con l'angoscia di non potersi uccidere mai più (p. 243).

Calepodio non potrà mai più uccidersi: il gesto tragico cui si accinge è ridotto sotto i suoi occhi a una volgare messa in scena. Il manichino suicida si getta dal ponte tra l'indifferenza e le battute di attori e curiosi. Ma l'angoscia dell'impossibile suicidio è più terribile del gesto stesso.

Altri manichini senza vita si incontrano in *La notte*, prosa d'apertura dei *Canti orfici* di Campana, nel baraccone cinematografico di una fiera di provincia dove il poeta entra in compagnia di una giovane donna:

Fu attratta verso la baracca: la sua vestaglia bianca a fini strappi azzurri ondeggiò nella luce diffusa, ed io seguii il suo pallore segnato sulla sua fronte dalla frangia notturna dei suoi capelli. Entrammo. Dei visi bruni di autocrati, rasserenati dalla fanciullezza e dalla festa, si volsero verso di noi, profondamente limpidi nella luce. E guardammo le vedute. Tutto era di un'irrealtà spettrale. C'erano dei panorami scheletrici di città. Dei morti bizzarri guardavano il cielo in pose legnose. Una odalisca di gomma respirava sommessamente e volgeva attorno gli occhi d'idolo. E l'odore acuto della segatura che felpava i passi e il sussurrio delle signorine del paese attonite di quel mistero. «È così Parigi? Ecco Londra. La battaglia di Muckden». Noi guardavamo intorno: doveva essere tardi. Tutte quelle cose viste per gli occhi magnetici delle lenti in quella luce di sogno! Immobile presso a me io la sentivo divenire lontana e straniera mentre il suo fascino si approfondiva sotto la frangia notturna dei suoi capelli. Si mosse. Ed io sentii con una punta d'amarezza tosto consolata che mai più le sarei stato vicino. La seguii dunque come si segue un sogno che si ama vano: così eravamo divenuti a un tratto lontani e stranieri dopo lo strepito della festa, davanti al panorama scheletrico del mondo.<sup>10</sup>

Le «vedute», i cortometraggi commentati dalle attonite signorine del paese che ne leggono le didascalie, appaiono «di un'irrealtà spettrale». Lo schermo restituisce «panorami scheletrici di città», e «morti bizzarri» in «pose legnose»: immagine ambivalente che può essere applicata alle figure della pellicola come agli spettatori, immobili a faccia in su, gli occhi fissi allo schermo. Anche la carne dell'odalisca (che richiama le ancelle-cortigiane-sfingi care a Campana) è di gomma: finta, morta. Moltiplicato, scarnificato, «il panorama scheletrico del mondo» riverbera dallo schermo sugli spettatori allucinate valenze mortuarie (*La notte mistica dell'amore e del dolore* –

---

<sup>10</sup> Dino Campana, *La notte*, in *Canti Orfici*, Marradi, Tipografia F. Ravagli, 1914, pp. 14-16; si cita dall'edizione a cura di Fiorenza Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985, pp. 34-37.



*Scorci bizantini e morti cinematografiche* era il titolo della *Notte nel Più lungo giorno*, il primo manoscritto degli *Orfici* smarrito nel 1913)<sup>11</sup>.

Il brano si colloca al centro della prosa della *Notte*, al culmine di un crescendo segnato dal ritorno della clausola del «panorama scheletrico del mondo», che sigilla questo e i due paragrafi precedenti, all'interno della catena dei ricordi che si proiettano l'uno sull'altro nella «lunga notte piena degli inganni delle varie immagini»<sup>12</sup>, sovrapponendosi e richiamandosi per analogia, con dissolvenze e flashback, in un flusso dove si confondono piani temporali e coordinate spaziali. Ma solo la poesia e l'arte possono risuscitare ciò che «ancora era arido e dolce, sfiorite le rose de la giovinezza», facendolo rivivere «sul panorama scheletrico del mondo»<sup>13</sup>: dar vita al ricordo, sollevandolo alla sfera del mito. Non certo «gli occhi magnetici delle lenti» dell'apparecchio cinematografico, che pur nel fascino della loro «luce di sogno», possono solo fermarsi al «panorama scheletrico» della realtà, sintagma qui ripetuto e rafforzato da altre immagini di morte; davanti a cui si dissolve a un tratto la sintonia del poeta con la donna, «immobile» accanto a lui ma ora «lontana e straniera», come «un sogno che si ama vano».

---

<sup>11</sup> Vedi ora l'edizione a cura di Stefano Giovannuzzi, Firenze, Le Càriti, 2004.

<sup>12</sup> Campana, *La notte*, cit., p. 30.

<sup>13</sup> Ivi, in modo simile, p. 31 e p. 34.