

ENRICO RICCARDO ORLANDO

*«Allora ogni cosa si sfa di paura»
Trasfigurazioni paesaggistiche nel primo '900*

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ENRICO RICCARDO ORLANDO

«Allora ogni cosa si sfa di paura»
Trasfigurazioni paesaggistiche nel primo '900

Nel primo '900, alcuni giovani autori proiettano, nelle descrizioni paesaggistiche, angosce e insoddisfazioni, desideri repressi e difficoltà a esprimere la ricchezza della loro ricerca artistica. Si tratta di sperimentazioni che coinvolgono trasversalmente scrittori solo all'apparenza distanti: la precarietà del periodo, lo spettro della guerra, il conflitto generazionale con i maestri, le contraddizioni di un mondo che inizia a farsi globale spingono questi autori a una ricerca formale e contenutistica nuova. L'articolo traccia un itinerario attraverso alcune di queste trasfigurazioni, scoprendo come il paesaggio urbano possa essere elemento in grado di plasarsi, contorcersi e dilatarsi per modellare la complessità più segreta del proprio sentire.

Nell'agosto 1915, Giovanni Boine pubblica una prosa intitolata *Delirii*: non ha nemmeno trent'anni e, nonostante le precarie condizioni fisiche, è riuscito ad affermarsi come critico letterario e studioso di mistica scrivendo per «Il Rinnovamento», organo ufficiale dei modernisti lombardi, per «La Voce» di Papini e Prezzolini e per «La Riviera Ligure» di Mario Novaro. Da qualche anno combatte coraggiosamente con la tubercolosi, malattia che non gli dà tregua e che lo costringe a frequenti e costosi soggiorni terapeutici in montagna che può permettersi solo grazie alla generosità dell'amico Alessandro Casati¹. Boine risiede in un paesino della Liguria, Porto Maurizio, un borgo di pescatori baciato dal sole che non è sufficiente a lenire il suo profondo disagio, un turbamento interiore e fisico che non smette di attanagliarlo anche nei pressi della profumata e ridente costa ligure. Tra gli ulivi, la malattia, lo stato d'animo angosciato che lo accompagna quotidianamente, finiscono per riflettersi sul paesaggio circostante e penetrano come spettri nelle pieghe più intime delle sue prose espressionistiche, condizionando in profondità lo sguardo stesso del narratore. Nei *Delirii* non vi è traccia degli scogli bianchissimi, del rassicurante vociare della gente, delle onde che si infrangono sulla battigia, ma il paese è descritto come un borgo semideserto, un ambiente urbano dai tratti lugubri e inquietanti animato da spettri che «escono quatti [...] dal cimitero»², mentre «denti fiottando con molli dita ungon di febbre ogni via»³. Perfino i fanali delle poche automobili in circolazione gli appaiono come penetranti «occhi di mostro» di una bestia feroce dalle «zanne» aguzze, che si muove furtiva nell'oscurità spinta da «chimeriche coscie» metalliche pronte a balzare sulla malcapitata preda⁴. Attorno al narratore ogni cosa si deforma, in una terrificante convulsione da incubo che ha i tratti di un'«allucinazione»⁵ che sembra evocare *Les Campagnes Hallucinées* di Verhaeren e quella *Ville*, già «tentaculaire»⁶, che appare avvolta da «une lumière ouatée, / Trouble et

¹ Casati è forse l'amico più costantemente vicino a Boine, tanto che, «con somma discrezione ed altrettanta generosità, dal 1906 al 1917 e sino al giorno della morte, è sempre intervenuto in tutto, ha provveduto a tutto, a lui, alla madre, anche al fratello. Studi, libri, viaggi, soggiorni di cura a Zurigo e poi a Davos, visite mediche e medicine, vacanze e traslochi, sempre ed in tutto» (G. VIGORELLI, *Prefazione*, in G. BOINE, *Carteggio. III. Giovanni Boine – Amici del «Rinnovamento»*, a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, XVII).

² G. BOINE, *Frantumi*, a cura di V. Pesce, Genova, Edizioni San Marco dei Guistiniani, 2007, 62.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*. Si noti la profonda distanza da ciò che scriverà Marinetti, meno di un anno dopo, ne «L'Italia Futurista» a proposito dei veicoli a motore: «I motori a scoppio e i pneumatici d'un'automobile sono divini. Le biciclette e le motociclette sono divine. La benzina è divina. Estasi religiosa che ispirano le centocavalli» (F. T. MARINETTI, *La nuova religione-morale della velocità*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori – I Meridiani, 1998, 130-138: 133).

⁵ BOINE, *Frantumi*, 62.

⁶ E. VERHAEREN, *La Ville*, in ID., *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*, prefazione di M. Piron, Parigi, Gallimard, 1982, Bruxelles, Edmond Deman, 1895, 21-24: 21.

lourdes⁷: «ogni cosa si sfa di paura», mentre «gli alberi e le quadre facciate» delle case «si contorcono in visi d'angoscia»⁸. Lo stato d'animo del narratore finisce per proiettarsi su un paesaggio urbano che ormai non ha più nulla della solare atmosfera della Riviera. Lungo le viottole del borgo, altre viscidie figure indistinte strisciano come ombre nell'oscurità, errando «per gli spiazzati delciati»⁹ del paese: sono figure senza volto, fantasmi senza pace che evocano gli «spectres baroques» de *Les sept Vieillards* di Baudelaire, con quella loro «décrépitude»¹⁰ che sembra renderli eterni, nell'orrore. Ad avvolgere l'intero ambiente è «una corrente viscida come di fiati e di larve», un vento ostile e deformante che rende le finestre delle case simili a «nere bocche arrestate nell'urlo»¹¹. Sembra di essere di fronte alle medesime finestre scure, simili a occhi vuoti¹², che accolgono il protagonista di *House of Usher* di un Edgar Allan Poe che, nei dintorni della costruzione, respirava «an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the grey wall and in the silent tarn, a pestilent and mystic vapor – dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued»¹³. Le atmosfere gotiche di Poe, quella nebbia nociva e misteriosa, quella foschia «color del piombo» del racconto dell'autore americano, sembrano trasferirsi, come per un macabro sortilegio, nel paesino della costa ligure dove «ombre nel buio fuggono per amorfi addensamenti di nuvolaglia bassa»¹⁴.

Boine avverte attorno a sé lo spandersi disorientante del «ronzio vasto dell'allucinazione», uno stato d'animo che assomiglia molto a quell'«hallucination» che nel Rimbaud della *Saison en enfer* sa evocare, all'improvviso, «monstres» e «mystères»¹⁵. È una trasfigurazione, quella di Boino, permeata di riferimenti culturali, di una città che – agli albori del Novecento – inizia ad essere tema centrale della letteratura del tempo e che si configura sempre più nitidamente come «la forma generale che assume il processo di razionalizzazione dei rapporti sociali»¹⁶, lo schermo sul quale gli autori proiettano il proprio punto di vista sulla società borghese e sulle contraddizioni insite nella modernità. Nel testo boiniano non è difficile rinvenire tracce degli amati poeti francesi, ma anche rimandi letterari alle opere degli amici e colleghi scrittori che proprio in quegli anni collaboravano con le riviste letterarie più autorevoli come il «Leonardo», «Il Regno» o la stessa «Voce» sulla quale Boino pubblica numerosi interventi. Tra gli amici del ligure c'è Camillo Sbarbaro che nel 1914 pubblica *Pianissimo*, raccolta poetica descritta da Boino con entusiasmo – sulla stessa «Riviera

⁷ Ivi, 23

⁸ BOINE, *Frantumi*, 62.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ CH. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione e cura di L. de Nardis, Milano, Feltrinelli, 1999, 166.

¹¹ BOINE, *Frantumi*, 63.

¹² «I [...] gazed down [...] upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghostly tree-stems, and the vacant and eye-like windows» (E. A. POE, *The Fall of the House of Usher and other tales*, a cura di S. Basso, Torino, Einaudi, 1997, 82).

¹³ Ivi, 86. «La mia immaginazione s'era eccitata al punto da persuadermi che attorno a quella dimora si raccoglieva una atmosfera specifica a quel luogo, che non aveva affinità con l'aria del cielo, ma che esalava dagli alberi corrotti, il grigio muro, la pozza taciturna, vapore arcano e torbido, greve, neghittoso, a mala pena avvertibile, color del piombo» (ivi, 87).

¹⁴ BOINE, *Frantumi*, 62.

¹⁵ «Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les montres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi» (A. RIMBAUD, *Opere*, Milano, Mondadori – I Meridiani, 2006, 244).

¹⁶ M. CACCIARI, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina Edizioni, 1973, 9. Cacciari, riprendendo Simmel, chiarisce come la grande città sia «la fase, o il problema, della razionalizzazione dei rapporti sociali complessivi, che segue a quello della razionalizzazione dei rapporti produttivi» (*ibidem*).

Ligure» che accoglierà i suoi *Delirii* – come una silloge che «appare il meno possibile canto di gioia e di vita» e che «non intoppa mai ricercando la bellezza, nel falso, nell'abbondevole della rettorica», ma che è arte «della plumbea disperazione, succinto velo, scarna espressione di un irrimediabile sconforto»¹⁷. Altra atmosfera rispetto alle allucinazioni dei *Delirii*, ma anche nella raccolta sbarbariana ci si imbatte in una passeggiata notturna:

Quando traverso la città la notte
 io vivo la mia vita più profonda. [...]
 Mi trasformo nel cieco del crocicchio
 che suona ritto gli occhi vaghi al cielo.
 Voluttà d'esser solo ad ascoltarmi! [...]
 E voluttà di scendere più basso!
 Rasentando le case cautamente
 io sento dietro le pareti sorde
 le generazioni respirare.
 E so l'ostilità di certe vie
 tozze,
 la paura di certe piazze vuote...¹⁸

Ci si immerge in un borgo che pulsa, respira e che a tratti è disorientante e ostile: Sbarbaro, tra quelle vie, sembra vivere drammaticamente sulla propria pelle «la condizione dell'individuo nella società contemporanea, o meglio, della sua figura storica decisiva, l'abitante della grande città creata dal rapido processo di industrializzazione e dallo sviluppo dell'economia di mercato»¹⁹. Il poeta, come già accaduto al Boine de *La città*²⁰, finisce per estraniarsi da un ambiente urbano ormai incomprensibile, animato da «Fronti calve di vecchi, inconsapevoli / occhi di bimbi, facce consuete / di nati a faticare e a riprodurre, / facce volpine stupide beate, / facce ambigue di preti, pitturate / facce di meretrici»²¹ che assomigliano molto a «de grand désert d'hommes» de *La Modernité* di Baudelaire²², una massa di «maschere inerti»²³ che manifesta in modo sconcertante «il carattere

¹⁷ G. BOINE, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumii. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1983, 132. Sbarbaro gli ricorda il Leopardi de *Le Ricordanze* e il critico è colpito a tal punto «dalla secchezza, dalla immediata personalità, dalla scarna semplicità del suo dire» che sente di essere di fronte a «una di quelle poesie [...] di cui si ricordano gli uomini nella vita loro per i millenni» (ivi, 134).

¹⁸ C. SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Venezia, Marsilio, 2001, 77.

¹⁹ A. ROMANELLO, *Il poeta nella grande città: introduzione a Pianissimo*, «Lettere italiane», XLVIII (1996), 2, 230-251: 230.

²⁰ «La gente era queta [...]: visi noti, andature note, voci note di tutti i giorni. [...] E lo pigliò uno stupore inquieto, uno sbigottimento pauroso. Voglia di fuggire come di chi fiuta un pericolo al buio. [...] Perché gli uomini e le cose gli parevano improvvisamente fatti sordi, come chi non s'accorga di una valanga o della fiumana che urlando arriva e s'indugi lieto. Ora, egli, dentro la sentiva la valanga e la fiumana angosciosamente urlare» (G. BOINE, *La città*, in *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, a cura di G. Benvenuti e F. Curi, Bologna, Pendragon, 1997, 185-198: 186-187).

²¹ SBARBARO, *Pianissimo*, 52.

²² «E così egli va, corre, cerca. Ma che cosa cerca poi? Si può essere certi, così come io l'ho ritratto, quest'uomo, questo solitario di un'immaginazione così attiva, sempre in viaggio attraverso il *gran deserto d'uomini*, persegue un fine più alto di quello di un semplice perdigiorno [...]. Egli cerca quell'indefinito che ci deve essere permesso di chiamare *modernità*, giacché manca una parola più conveniente per esprimere l'idea a cui rimanda» (CH. BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, in ID., *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 2004, 287-288).

²³ ROMANELLO, *Il poeta...*, 235.

fondamentale della grande città moderna, il vuoto sociale ed umano in cui proietta chi vi abita»²⁴. L'io lirico individua così «nello sguardo l'ultima forma di contatto con il mondo»²⁵, uno sguardo gelido che è l'ultimo appiglio per tentare di scorgere, tra la folla, un bagliore di quella solidarietà umana ormai irrimediabilmente smarrita tra le vie della città: cammina «fra gli uomini guardando / attentamente [...] ognuno, / curioso di lor ma come estraneo»²⁶, una massa indifferente di «esseri / sigillati in sé stessi come tombe»²⁷ che lo sfiorano e che ispireranno analoghe atmosfere boiniane²⁸.

Tra i corrispondenti di Boine in quel periodo c'è anche Dino Campana che, nella *Giornata di un nevrastenico*, trasfigura un ambiente urbano. La Bologna di Campana non appare nella sua nobile veste «dotta e sacerdotale», ma si palesa, «agli occhi “nevrastenici” del poeta triste, monotona, cimiteriale, fangosa, sporca, percorsa da donne artificiosamente impellicciate e irrise»²⁹: è una città immersa nel «malvagio vapore della nebbia», in una foschia che «intristisce tra i palazzi velando la cima delle torri, le lunghe vie silenziose deserte come dopo il saccheggio»³⁰. Il poeta intravede alcune ragazze nella nebbia, giovani donne che gli appaiono come «tanti piccoli animali, tutte uguali, saltellanti, tutte nere», come bestiole ostili e sconosciute, pronte «a covare in un lungo letargo un loro malefico sogno» nell'oscurità della notte³¹, incubi come quelli che popolavano le notti di un giovanissimo Reborà, amico e confidente di Boine, mentre «con la man sugli occhi» sudava, da bambino, «eterne notti di paura / Nell'ascoltare il passo d'un fantasma»³²: un breve e intimo ricordo, incastonato nel cinquantesimo componimento dei *Frammenti lirici*, silloge poetica uscita nel 1913 e recensita da Boine nella stessa «Riviera Ligure» che accoglierà, nell'agosto del 1915, i suoi *Deliri*³³. Ma Campana è anche attento lettore: tra i suoi libri prediletti non solo autori italiani ma anche numerosi stranieri e, grazie alla conoscenza di ben cinque lingue, confidava già nell'estate 1910 di offrirsi «volentieri per far passare un po' di giovine sangue nelle vene di questa vecchia Italia»³⁴, aprendo la cultura nazionale alle influenze estere. Traduce dal francese, dal tedesco, lingua che dimostra di conoscere «abbastanza bene»³⁵, ma soprattutto dall'inglese: nel 1914 Papini gli offre la possibilità di pubblicare una versione italiana di *The Problems of Philosophy* di Bertrand Russell, impresa editoriale che non avrà seguito. Tra le letture del poeta di Marradi c'è l'amato Poe, autore

²⁴ Ivi, 239.

²⁵ Ivi, 237.

²⁶ SBARBARO, *Pianissimo*, 43.

²⁷ Ivi, 73.

²⁸ Si ricordi a tal proposito l'immagine della «tomba del nome» che imprigiona l'io lirico nel terzo brano di *Frammenti*: «Mi fermi per via chiamandomi a nome, col mio nome di ieri. Ora cos'è questo spettro che torna (Pieri nell'oggi) e questa immobile tomba del nome?» (BOINE, *Frantumi*, 47).

²⁹ D. CAMPANA, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 2003, 172.

³⁰ Ivi, 83

³¹ *Ibidem*. Martinoni sottolinea come la notte offra a Campana l'«occasione di visioni rapide e improvvisate», una fase del giorno in grado di rivelare al poeta «una atemporalità decantata, trasumanata, l'astoricità dell'inconscio, la sospensione del mito [...], la ricerca dell'eterno» (ivi, XLVI).

³² C. REBORÀ, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1999, 95.

³³ Boine scrive che quasi ogni verso della raccolta reboriana «è non sai se l'elegia o il peana della vita breve e dolorosa d'ogni giorno, la quale ti lascia in cuore lo sconforto e l'amaro ma è pregna dell'infinito, ma di cui il pensiero ti assicura ch'è il ritmo stesso dell'universo, ma in cui nella rinuncia del singolo, del gramo atto trovi l'esaltazione della divina pienezza» (BOINE, *Il peccato...*, 117).

³⁴ D. CAMPANA, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di G. Cacho Millet, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, 46. La lettera era indirizzata alla redazione della rivista fiorentina «La Difesa dell'Arte», diretta da Virgilio Scattolini.

³⁵ G. PAPINI, *Il poeta pazzo*, in C. PARIANI, *Vita non romanziata di Dino Campana. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, Milano, SE, 2002, 97-100: 98.

che confiderà a Carlo Pariani di aver «letto molto»³⁶, ma soprattutto Walt Withman, a tal punto che, salendo sul bastimento che lo avrebbe condotto in Argentina nel 1907, sembra avesse portato con sé proprio una copia di «*Leaves of Grass* in tasca e nella cintura, una pistola belga calibro 38»³⁷. La prostituta morta abbandonata nell'«immortal house» di *The City Dead-House*³⁸ ricorda sì le cupe atmosfere «dalla impronta bodleriana»³⁹ dell'*House of Usher* di Poe⁴⁰, ma si proietta al contempo, come per un macabro sortilegio, nella triste e desolata Bologna campaniana, animata solo da sataniche «troie notturne [...] in fondo ai quadrivi»⁴¹. Il Campana che si imbarca per l'America, in fondo, ha già bene in mente le rapide sequenze di immagini di città e paesaggi, pullulanti di vita e di immagini improvvise, che scandiscono il ritmo di *City of Orges*, della seconda strofa di *Song of the Broad-Axe* o di *City of Ships*⁴². Sono questi motivi inscindibili dall'ispirazione dell'intera silloge dei *Canti Orfici* che si arricchiscono dei rimandi alle passeggiate di Boine e Sbarbaro tra le vie – colme di gente – dei rispettivi contesti urbani⁴³, con un atteggiamento di osservazione attenta – quasi registrazione visiva – che ricorda l'incipit di *Once I Pass'd Through a Populous City*: «Once I pass'd through a populous city imprinting my brain for future use with its shows, architecture, customs, traditions»⁴⁴. D'altronde è proprio «attraverso il tema del viaggio [...] che la poesia campaniana allaccia le proprie radici [...] a quelle del naturalismo panico di Withman»⁴⁵ e non è certo un caso che il poeta di Marradi inserisca alcuni versi di *Song of Myself* di Withman a conclusione dei suoi *Canti Orfici*, offrendo «una possibile chiave di lettura»⁴⁶ della propria poesia e rivelando al contempo quel rapporto profondo che lo legava all'opera dell'autore americano che, già nel marzo 1916, confidava così a Cecchi: «Se vivo o morto lei si occuperà ancora di me la prego di non dimenticare le ultime parole *They were all torn and covered with the boy's blood* che sono le uniche importanti del libro. La citazione è di Walt Withman che adoro nel *Song of myself* quando parla della cattura del *flour of the race of rangers*»⁴⁷.

Nelle esperienze artistiche di questi giovani autori, legati da fili sottili ma inestricabili, si scorge una complessa matassa di allucinazioni, incubi e citazioni letterarie, un flusso di immagini permeate di un dolore e di una solitudine che, attraverso le sperimentazioni della nuova generazione di intellettuali, trovano una direzione verso la quale essere convogliati e sfociare. Il paesaggio urbano,

³⁶ C. PARIANI, *Vita non...*, 39.

³⁷ G. CACHO MILLET, *Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906-1918*, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, 34. Nel paragrafo *Quando Dino Campana vide "l'altro sud"?* (ivi, 32-35), si offre un'analisi puntuale e documentata delle diverse ipotesi in merito alla controversa vicenda del viaggio americano del poeta.

³⁸ W. WITHMAN, *Foglie d'erba*, a cura di M. Corona, Milano, Mondadori – I Meridiani, 2017, 840.

³⁹ PARIANI, *Vita non...*, 48.

⁴⁰ Vedi nota 13.

⁴¹ CAMPANA, *Canti Orfici...*, 86.

⁴² WITHMAN, *Foglie d'erba*, 290-293, 426-429, 676-679.

⁴³ Si vedano a tal proposito le note 20 e 21.

⁴⁴ WITHMAN, *Foglie d'erba*, 258.

⁴⁵ M. DEL SERRA, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, 22. Si precisa qui che il «viaggio campaniano [...] è [...] centrato sulla restituzione oggettiva di polivalenza dinamica alle immagini umane o paesistiche che lo sostanziano, fissandole attraverso la memoria in un senso verticale, di ascesa e di approfondimento, tanto del loro valore iconico quanto della loro "apertura" simbolica» (ivi, 23).

⁴⁶ PARIANI, *Vita non...*, 139.

⁴⁷ CAMPANA, *Souvenir...*, 141-142. La confidenza che il poeta dimostra di avere con Cecchi è data dal fatto che il critico fiorentino, «fra la primavera del 1915 e l'autunno del '17» (CAMPANA, *Canti Orfici...*, XI), era – con Mario Novaro e Boine – uno degli ultimi amici rimasti al poeta. Cecchi, inoltre, era stato tra i primi a scorgere la centralità dei *Canti Orfici* nel panorama culturale del tempo, pubblicandone una recensione ne «La Tribuna» (E. CECCHI, *C. Linati, D. Campana*, «La Tribuna», 21 maggio 1916, 3).

scandagliato spesso attraverso «lo sguardo dell'estraniato»⁴⁸, diventa così lo schermo fedele sul quale proiettare l'intimità più profonda dei loro stati d'animo, mentre i luoghi della memoria, gli ambienti, gli spazi quotidiani e conosciuti divengono elementi in grado di plasmarsi, di contorcersi e dilatarsi, per modellare la complessità più segreta e inconoscibile del loro intimo sentire, della loro ispirazione artistica. Pur avendo particolare fortuna nelle esperienze artistiche di quella straordinaria generazione degli anni '80 che, nei primissimi anni del secolo, si stava affermando nel panorama culturale e letterario del tempo, le trasfigurazioni urbane non si esauriscono con lo scoppio del primo conflitto mondiale. Dopo l'esperienza delle trincee, per molti giovani l'evento ultimo dell'esistenza, tali trasfigurazioni assumono talvolta caratteri ancor più cupi.

Un caso emblematico è offerto dallo scrittore abruzzese Nicola Moscardelli e dal suo romanzo intitolato *L'ultima soglia*. Moscardelli è nato nel 1894 e combatte la prima guerra mondiale sul Carso, dove subisce una profonda ferita al volto che gli causerà una cicatrice indelebile sulla guancia e non pochi problemi di masticazione. Trasferitosi a Roma per proseguire la riabilitazione, nel giugno del 1916, fonda con Giovanni Titta Rosa la rivista avanguardista «Le Pagine» alla quale collaborerà, tra gli altri, Tristan Tzara⁴⁹. Nel 1918, Moscardelli scrive *L'ultima soglia*, atipico romanzo introspettivo nel quale l'acutezza di un critico del calibro di Emilio Cecchi ravviserà, già nel 1923, «una certa influenza di Dostoevski» celata tra le tinte crepuscolari⁵⁰. Nel romanzo di Moscardelli, si genera – fin dalle prime pagine – un rapporto simpatetico tra gli stati d'animo del protagonista e l'ambiente circostante. Sebastiano Melampo, il protagonista del libro, proietta sul paesaggio la propria interiorità, condizionata forse dalla dolorosa esperienza autobiografica del reduce Moscardelli. Il personaggio si muove in ambienti urbani deformati dal dolore e dalla solitudine: cammina al tramonto, con il sole che proietta una luce lugubre sui davanzali delle case dai quali pendono «grandi ombre» come rassegnate «bandiere appassite»⁵¹. Le piazze che dormono sono vegliate da lampioni che, «come [...] ragni bianchi non mai sazi del sangue [...] con i loro raggi tentacolari succhiano a chi passa sotto di esse»⁵². È una città che a tratti è «stagnante», è ostaggio di «venticelli fatui che spirano di sera come fiammelle esalate dai cimiteri»⁵³ che tanto assomigliano all'aria che «ha gusto di cipresso e di lacrime» dei *Delirii* di Boine⁵⁴. Il soggetto transita tra pozzanghere «scure e

⁴⁸ W. BENJAMIN, *Baudelaire o le strade di Parigi*, in ID. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, 149-151: 149.

⁴⁹ Moscardelli intrattiene in quei mesi una fitta corrispondenza con Tzara, scambiando con l'intellettuale francese spunti, idee e opinioni fondamentali per la genesi e lo sviluppo de «Le Pagine». L'autore avrà poi occasione di collaborare – fin dal primo numero uscito nel luglio 1917 – con la rivista «Dada», nella quale sarà poi pubblicato il manifesto del movimento artistico: il gruppo degli italiani è composto da Francesco Meriano, Alberto Savinio, Enrico Prampolini, ai quali si aggiungeranno – dal secondo numero – Gino Cantarelli, Binio San Miniati, Maria d'Arezzo e Giorgio De Chirico.

⁵⁰ «Mineralizzazioni, ironie, preziosità stilistiche: il Moscardelli non ci riusciva nemmeno a volerlo. Era nato crepuscolare; e il tremito e l'abbandono dei crepuscolari gli sarebbero sempre rimasti. Li ritrovammo nell'*Ultima soglia*, dove comincia ad annunciarsi una certa influenza di Dostoevski dei romanzi minori minori, tipo: *Spirito Sotterraneo* [...]. Con tutti i mancamenti dei suoi libri, in confronto alle esigenze che quel formidabile modello doveva necessariamente imporre, si sente l'animo schietto e l'emozione genuina; ch'è proprio dei giovani riuscir sinceri anche quando imitano manifestamente» (E. CECCHI, *Libri nuovi e usati*, «La Tribuna», 30 novembre 1923, 3). Ho allestito l'edizione integrale della rubrica per la mia tesi di dottorato *Emilio Cecchi: i «Tarlù» (1921-1923)*, realizzata in cotutela tra Ca' Foscari e Paris Sorbonne sotto la direzione dei professori Attilio Bettinzoli e Davide Luglio.

⁵¹ N. MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, Firenze, Vallecchi, 1920, 20.

⁵² Ivi, 58.

⁵³ Ivi, 65.

⁵⁴ BOINE, *Frantumi*, 63.

morte» e specchi che, lungo le strade, nessuno osa guardare «per paura di vedersi com'è»⁵⁵: Sembra di trovarsi di fronte al medesimo specchio, lugubre e spento, sul quale si rifletterà – nel 1926 – il volto «stanco, offuscato, dal colorito grigiastro» e dagli occhi «cerchiati» di Yves, protagonista de *Le Malentendu* di Irène Némirovsky⁵⁶. Anche Yves è un reduce, riemerso dall'abisso delle trincee con una cicatrice indelebile sulla fronte, tornato dalla guerra come Moscardelli e come tanti altri giovani. Non diversamente dai *Delirii* di Boine⁵⁷, anche le strade di Moscardelli risultano animate da «qualche ombra sospetta» e divengono ben presto «tenebre [...] abitate» da «inaudite visioni di mostri irreali pronti a ghermire la preda»⁵⁸ che ricordano le trasfigurate figure che pullulano nelle strade torbide di *Die Menschen stehen vorwärts in den Strassen* di Georg Heym, ostaggio di «schiere di suicidi» che alle «perdute vite dan la caccia»⁵⁹. L'aria della città non è sgombra ma è piena di invisibili forme, è «simile all'aria d'estate percorsa dal fremito degli insetti che si sentono e non si vedono»⁶⁰.

Il protagonista, Sebastiano Melampo, vaga insicuro tra le vie del borgo, camminando come se fosse appena sceso «da un transatlantico, con nelle gambe ancora il beccheggio e negli orecchi il rullio della nave»: mentre i passanti, attorno a lui, gli appaiono «leggeri e contenti, si direbbe quasi portati dalla strada facile solatia»⁶¹, l'incedere di Sebastiano è incerto, è irregolare, è faticoso e si sposta «come se scavasse la strada», come se il selciato non fosse più una livellata distesa di sampietrini, ma piuttosto un sentiero di montagna, puntellato di massi, attraversato da ruscelli, scandito da tratti di strada a scalini, che si inerpicano su un'altura⁶². Il personaggio stesso sembra trasmettere, a tratti, l'ostilità di un animale selvatico, a disagio nel contatto con gli umani che abitano la città. Sebastiano, nel suo incedere, si «scansa, s'accosta, si ritira come se ogni uomo lo conoscesse» ma, fatalmente, come se «di ognuno temesse»⁶³. È un'ostilità torbida, istintiva, irrazionale, uno stato d'animo vissuto nei confronti delle strade del borgo, della gente che le anima, che diviene un *topos*, nel primo Novecento:

Talvolta quando al tramonto passeggiavo stanco pel Corso (ch'è vuoto), uno che incontro dice, forte, il mio nome e fa: “buona sera!” [...] Quando ti stringo la mano e tu ripigli sicuro il discorso di ieri, non so qual riverbero giallo di ambigua impostura colori di dentro l'atto di me che t'ascolto. Fingo d'essere con te e non ho cuore a dirti d'un tratto: “Non so chi tu sia!” Amico, in verità, non so chi tu sia⁶⁴.

⁵⁵ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 65.

⁵⁶ «Yves alzò lo sguardo e si scorse nello specchio. [...] Un viso di trentenne, stanco, offuscato, dal colorito grigiastro, con una piega amara agli angoli della bocca, gli occhi di un azzurro che sembrava sbiadito, cerchiati, e senza più le lunghe e seriche ciglia di un tempo» (I. NÉMIROVSKY, *Il malinteso*, Milano, Adelphi, 2010, 14).

⁵⁷ Vedi nota 2.

⁵⁸ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 96. Si sottolinei l'utilizzo, in tale contesto, dell'aggettivo «irreali».

⁵⁹ G. HEYM, *Umbra vitae*, prefazione e traduzione di P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1970, 79.

⁶⁰ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 96.

⁶¹ Ivi, 135. Interessanti sono le analogie di questa ariosa e spensierata descrizione delle persone che transitano lungo il viale con l'*incipit* de *La città* di Boine, del quale si è accennato alla nota 18: «La gente era queta. Usciva al sole. Queta e come sempre: visi noti, andature note, voci note di tutti i giorni. Ed anche la via intorno era la solita via cento volte ogni giorno percorsa: via maestra di piccola città provinciale, pacifica via. – C'era il sole. Tepore. Azzurrità fra i tetti. Su in alto una campana: la consueta campana di vespro» (BOINE, *La città*, 186).

⁶² MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 135.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ BOINE, *Frantumi*, 47.

È l'*incipit* dei *Frammenti* di Boine, pubblicati, con alcune varianti e nell'arco di poche settimane, sia sull'«Almanacco della Voce» che sul fascicolo del marzo 1915 de «La Riviera Ligure». È un Boine che, quando scrive queste righe ha appena letto *Pianissimo*, rimanendo profondamente affascinato dall'ipnotico gioco di attacchi sbarbariani che fanno seguito al «Talor, mentre cammino solo al sole» della seconda lirica della raccolta⁶⁵. Ma Boine, nell'ottobre del 1914, ha appena finito di leggere anche i *Frammenti Lirici* di un Rebora che, nell'*incipit* del dodicesimo componimento, scriveva:

Sgorga lucendo un ventilato ardore
 Che sugli alberi fondi s'ingorga
 E per le case dall'occhiata strana
 Giù si dipana in ombra sulle vie,
 Dove assopito è il vorticoso squillo
 Fra chi va lento a digerire il giorno.⁶⁶

Autori che, ancora una volta, sembrano percorrere la medesima strada, la stessa via incassata tra le case dove, da un momento all'altro, sembra di poter incrociare addirittura il Baudelaire de *Les petites Vieilles*, mentre sfiora il caos «des vivantes cités»⁶⁷.

Il cielo di Moscardelli è animato da «nuvole tetre, che disperatamente s'abbassano verso l'orizzonte, come vacche assetate che scendono dal monte verso la fonte»⁶⁸, in una dinamica che si orienta dall'alto verso il basso svelando, forse, il punto culminante di un profondo crollo interiore. Nell'ambito di un moto che si sviluppa dalle vette delle montagne alla città, l'ambiente urbano assume i tratti di un paesaggio apocalittico e senza redenzione in cui sembra di respirare l'«air de soufre et de naphte» de *L'Ame de la Ville* delle *Villes tentaculaires* di Verhaeren⁶⁹, un luogo animato da ombre simili a «staffette della morte» che prendono possesso di una città senza ormai «forma né colore»⁷⁰, un paesaggio che «metaforizza una condizione esistenziale totalmente disumanata»⁷¹ che ricorda l'atmosfera cupa del *Limbo* di Trakl⁷² e di *Der Gott der Stadt* di Heym, con quella demonica negatività che si radicalizza «nel rapporto 'tautologico' fra Baal proiezione-personificazione delle città e Baal giustiziere della medesima entro le fiamme di un incendio che ha il suo evidente archetipo nello *Zarathustra* nietzscheano»⁷³. Anche le piazze, tristemente simili a «laghetti

⁶⁵ SBARBARO, *Pianissimo*, 42. Al brano citato seguono un «Talor, mentre cammino per la strada, / della città tumultuosa solo» nella decima lirica della prima parte (ivi, 52) e un «Talora nell'arsura della via» nella decima lirica della seconda parte (ivi, 81). Ho documentato la presenza nel testo boiniano di alcuni echi sbarbariani in E. R. ORLANDO, *I Frammenti di Giovanni Boine*, in AA.VV., *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di S. Pradel e C. Tirinanzi de Medici, Trento, Università degli Studi di Trento, collana *Labirinti*, 2018, 135-159: 142-145.

⁶⁶ REBORA, *Le poesie...*, 35.

⁶⁷ BAUDELAIRE, *I fiori del male*, 172.

⁶⁸ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 136.

⁶⁹ VERHAEREN, *L'Ame de la ville*, in ID., *Les Campagnes...*, 91-95: 92.

⁷⁰ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 157.

⁷¹ HEYM, *Umbra vitae*, 13.

⁷² «[...] Trabocca il cuore di purpureo tramonto, / Tristezza della città fumosa; / Dalle tombe alita dorata frescura / Dietro i passi dello straniero / Quasi lieve un morto seguisse nell'ombra...» (G. TRAKL, *Poesie*, a cura di I. Porena, Torino, Einaudi, 1979, 121).

⁷³ HEYM, *Umbra vitae*, 13. «Danza di coribandi per le strade / Rimbomba il ritmo della folla. Denso / Di ciminiere e fabbriche a lui sale / Il fumo, come nuvola d'incenso. // Sulle sue sopracciglia il tempo abbuia. / Nella notte sprofonda ormai la sera. / Intorno alla sua chioma, irta di furia, / Come avvoltoio rotea la bufera» (ivi, 55).

disseccati»⁷⁴, ricordano lo Sbarbaro di *Pianissimo*⁷⁵ e l'Heym di *Die Nacht*⁷⁶, mentre dalle case fuoriesce «un'aria di tomba gelida come una lama di coltello»⁷⁷ che non può non richiamare alla memoria la «corrente viscida come di fiati e di larve» che spirava, ancora una volta, nei *Delirii boiniani*⁷⁸.

La popolazione della città narrata da Moscardelli è «prigioniera di mura di pietra pesante che essa stessa aveva costruito»⁷⁹ e che sembrano già destinate a trasformarsi, di lì a poco, nelle «vecchie mura» milanesi, condannate ad essere abbattute ma custodi di ricordi di generazioni intere, che sono le vittime incolpevoli del progresso che scuote *Le demolizioni* di Ferdinando Fontana⁸⁰. Tra le case, nel romanzo di Moscardelli, gli abitanti si trovano a vagare come se «non avessero corpo»⁸¹, mentre di loro finisce per scorgersi solo il luccichio di occhi che sono in realtà assenti come i «bianchi occhi» di *Die Morgue*⁸² o come gli occhi morti, simili a «vetri rotti», di un altro componimento di Heym qui già citato in precedenza⁸³. Queste di Moscardelli si configurano come visioni tormentate e irrisolte, in grado di inserirsi a pieno titolo tra le sperimentazioni primonovecentesche di un'intera generazione che si ritrova smarrita, in un ambiente urbano ormai privo di punti di riferimento, a fare i conti all'improvviso con ciò che Georg Trakl cantava in *An die Verstummen* come la «follia della grande città»⁸⁴.

Moscardelli tenta così di dare voce a un disagio, a un ambiente ostile che vibra di energie misteriose che il soggetto sembra incapace di udire e comprendere nella loro oscura complessità. La fragile voce delle singole pietre, il respiro quasi impercettibile del selciato, le ombre senza corpo che vagano come spettri lungo le strade, tentando di placare un tormento che sembrano destinate a custodire nelle loro anime per sempre, mettono alla prova la sensibilità dell'io narrante: sono forse alcuni dei tentativi di scrutare oltre il sensibile che preludono già agli interessi mistici ed esoterici che l'autore manifesterà, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, con l'avvicinamento alle dottrine di Julius Evola e all'antroposofismo di Steiner⁸⁵. Le trasfigurazioni de *L'ultima soglia* si

⁷⁴ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 157.

⁷⁵ Vedi a tal proposito la conclusione della citazione a nota 18.

⁷⁶ «Rosse e morte le piazze. E lune enormi / Con gambe ossute salgono oltre i tetti, / Illuminando ai malati che dormono / Le fronti scialbe come lini freddi» (HEYM, *Umbra vitae*, 83).

⁷⁷ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 157.

⁷⁸ BOINE, *Frantumi*, 63.

⁷⁹ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 158. L'immagine suggerisce ascendenze sbarbariane, ricordando un già citato componimento di *Pianissimo* nel quale il poeta, «Rasentando le case cautamente», avverte «dietro le pareti sorde / le generazioni respirare» (SBARBARO, *Pianissimo*, 77). Per la citazione completa del passo, si rimanda al testo a nota 18.

⁸⁰ «In un nembo di polvere / cadon le vecchie mura; / sembran colte le tegole / da un'orrenda paura; / ed i balconi, vedovi / d'imposte e senza vetri, / sopra i passanti guardano / come occhiaie di spetri» (AA.VV., *La poesia scapigliata*, a cura di R. Carnero, Milano, BUR, 2007, 351).

⁸¹ MOSCARDELLI, *L'ultima soglia*, 157.

⁸² HEYM, *Umbra vitae*, 85.

⁸³ Ivi, 79.

⁸⁴ «Oh, follia della grande città quando di sera / Lungo le mura nere si irrigidiscono alberi contorti / E dalla maschera argentea guarda lo spirito del male; / Luce scaccia la notte pietrosa con frusta magnetica. / Oh, scampanio affondato nella sera» (TRAKL, *Poesie*, 113).

⁸⁵ A testimoniare tali interessi, è la collaborazione di Moscardelli con «Ur. Rivista di indirizzi per una scienza dell'Io», fondata nel 1927 e diretta dallo stesso Evola. Tale esperienza editoriale fu probabilmente «l'ultimo tentativo di influenzare secondo scopi esoterici la politica fascista», se si considera il fatto che il «valore che la rivista assunse in seno alla compagine esoterica italiana ed europea fu di gran lunga superiore rispetto ad altri più settari tentativi di condizionare in senso esoterico l'azione politica mussoliniana [...], se non altro per la compagine steineriana al suo interno che influiva sull'orientamento spirituale permettendo una convergenza fra forme della tradizione – e così accontentare la fronda pagana – e il cristianesimo» (M.

inserirsi così a pieno titolo tra le esperienze letterarie e umane che hanno coinvolto trasversalmente scrittori solo all'apparenza distanti. Comuni, sono la precarietà del periodo, i traguardi della scienza e della tecnica, lo spettro – e per alcuni, l'esperienza – della guerra, il conflitto generazionale con i maestri. Sullo sfondo, le contraddizioni di un mondo che inizia, proprio in quella fase, a farsi vasto e globale e che impone un «nuovo rapporto fra l'uomo e le cose»⁸⁶: se in precedenza, dietro i volti «traslucidi»⁸⁷ del tangibile, permaneva immutata la realtà simbolicamente inconfutabile dell'anima, «le cose ora esistono in sé, ma non esistono più per l'uomo; [...] sono incomprensibili e ad un tempo irrefutabili, e sono disposte su piani cubistici che s'intersecano e si compenetrano a vicenda, o in uno spazio di n dimensioni in cui [...] ogni soluzione è legittima, perché tutte le soluzioni possibili coesistono»⁸⁸. Travolto da questa nuova prospettiva ontologica, smarrito in un ambiente urbano ormai privo di qualsiasi significato, il soggetto è incapace di «imporre il metro umano» e si tramuta in un «uomo staccato dalle cose, privo di qualsiasi determinazione concreta e perciò privo anzitutto di nome, cioè di personalità»⁸⁹. Tutto ciò spinge questi autori a una ricerca formale e contenutistica nuova, a una sperimentazione letteraria in bilico tra incubo e realtà, tra immaginario e vissuto, tra dolore e inadeguatezza: un'esperienza artistica che – nel contatto diretto tra interiorità e paesaggio urbano – fa riflettere sull'essenza fragile e sconvolgente dell'esperienza esistenziale dell'«uomo nudo» (o cosmico o metafisico, in realtà metastorico e quindi storico) dell'espressionismo⁹⁰, attraverso la lettura offerta da un'intera generazione di giovani autori che, tra Italia, Francia e Germania, ha vissuto in prima persona l'improvvisa – e a tratti dolorosa – virata del secolo breve verso la modernità.

BERALDO, *Il movimento antroposofico italiano durante il regime fascista*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2002, 1, 145-179: 151).

⁸⁶ L. MITTNER, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965, 31.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, 31-32.

⁸⁹ *Ivi*, 32. Si ricordi il Boine dei *Frammenti*: «Ho scordato il mio nome: ho perduti i miei passaporti in paese nemico. [...] Il mio nome è oggi, e la mia via si chiama *smarrita*. Non ci sono insegne ai bivi dell'andare mio e non so s'io abbia imboccato a man dritta» (BOINE, *Frantumi*, 50).

⁹⁰ MITTNER, *L'espressionismo*, 32.