

I LIBRI DEL PREMIO GIOVANNI TESTORI

2

Tommaso Tovaglieri

Dicevo di te,
Elsa de' Giorgi

SCHENA EDITORE

© 2019 Schena Service - 72015 FASANO (Br)

ISBN 978-88-6806-219-4

Finito di stampare nel mese di ottobre 2019

INDICE

<i>Dicevo di te, Elsa de' Giorgi</i> di Tommaso Tovaglieri	Pag. 9
---	--------

APPENDICE

1. <i>Il successo di Accattono</i> di Elsa de' Giorgi (16 settembre 1961)	” 53
2. <i>Conversazione su I coetanei</i> di Elsa de' Giorgi (Catania, Casa della Cultura, 11 novembre 1961)	” 63
3. <i>Presentazione di Un coraggio splendente di Elsa de' Giorgi</i> di Pier Paolo Pasolini (Roma, Libreria Einaudi, 27 gennaio 1965)	” 89
Indice dei nomi	” 101

Desidero ringraziare coloro che mi hanno aiutato e incoraggiato in questo mio lavoro: Giovanni Agosti, Maria Grazia Chiarcossi, Clelia Martignoni, Angela Schena, Jacopo Stoppa.

Elsa de' Giorgi (1914-1997), per chi ancora la conosce, è quasi sempre ricordata in questo modo: un'attrice teatrale e cinematografica della stagione dei telefoni bianchi, la moglie del conte Sandrino Contini Bonacossi, scomparso tragicamente a Washington nell'ottobre del 1975, la scrittrice di svariati romanzi e, infine e soprattutto, l'amante, dal 1955 al 1958, di Italo Calvino.

Alcuni – soprattutto gli appassionati del genere – non dimenticano poi di citare il noto “salotto letterario” che l'attrice aveva avviato nella sua abitazione romana dagli anni Cinquanta in avanti e che aveva visto l'avvicinarsi di artisti e intellettuali di primo piano del secondo Novecento: da Emilio Cecchi a Carlo Levi, da Alberto Savinio a Pier Paolo Pasolini.

Sembra, tuttavia, che gli intricati e pruriginosi fatti di cronaca che hanno coinvolto la bella contessa – dalla spinosa vicenda ereditaria della collezione Contini Bonacossi alla storia d'amore extraconiugale con Calvino – ne abbiano spento poco a poco l'autorialità artistica, facendo del personaggio un sorpassato fenomeno di costume.

Ma al di là degli spunti, se vogliamo mondani, che la vita di Elsa de' Giorgi ha offerto e ancora offre al

mondo del giornalismo culturale – basta pensare a quante volte, anche di recente, è stato rievocato l’inaccessibile carteggio tra lei e Calvino conservato al Centro Manoscritti di Pavia –, se la figura di attrice si staglia piuttosto bene nel panorama del teatro e del cinema italiani, molto poco si afferra la sua fisionomia di scrittrice¹.

Dando una scorsa alle date dei suoi lavori, per esempio, salta subito all’occhio come le opere cinematografiche si concentrano grosso modo tra gli anni Trenta e la fine degli anni Quaranta, mentre quelle letterarie cominciano solo dagli anni Cinquanta per continuare fino alla morte e verrebbe quindi da dividere la sua carriera esattamente in due parti: la prima, quella di attrice, la seconda, quella di scrittrice.

¹ P. Di Stefano, *Elsa, Italo e il conte scomparso*, in «Corriere della Sera», 4 agosto 2004; S. Fiori, *Le lettere violate*, in «la Repubblica», 7 agosto 2004; A. Asor Rosa, *La vita privata di uno scrittore*, in «la Repubblica», 7 agosto 2004; L. Ferrarella, *La giustizia e l’epistolario di Calvino*, in «Corriere della Sera», 11 settembre 2004; A. Levantesi Kezich, *Elsa De Giorgi la diva eclettica*, in «La Stampa», 23 marzo 2014; P. Di Stefano, *Quelle lettere (ancora segrete)*, in «Corriere della Sera», 21 agosto 2017; V. Millefoglie, *Amatissima Elsa*, in «la Repubblica», 15 ottobre 2017; A. Benini, *L’amore di Calvino per Elsa De’ Giorgi, quando cominciò a sognare una vita sugli alberi*, in «Il Foglio», 23 dicembre 2017. Ma questo è il tema anche della tesi di Eugenia Petrillo, *Italo Calvino ed Elsa De Giorgi: l’itinerario di un carteggio*, discussa nel 2014-2015 presso l’Università degli Studi di Padova (relatore Guido Baldassarri).

Dagli esordi nel 1933, l'anno in cui recita nei tre film *T'amerò sempre*, *Ninì Falpalà* e *L'impiegata di papà*, capitati dal successo di Mario Camerini che le conferisce una precoce fama, la De' Giorgi interpreta in media un film all'anno. Certo non mancano i lavori per il cinema anche tra gli anni Sessanta e Novanta: tuttavia si conta sulle dita di una mano e, fatta eccezione per i ruoli nella *Ricotta* (1963) e nel *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), messi in scena dall'amico Pasolini, rimangono i trascurabili: *Assolto per aver commesso il fatto* (1992), terzo film girato da Alberto Sordi, *Poussière de diamant* (1991) di Fahdel Jaïbi e Mahmoud Ben Mahmoud e *Cadabra* (1994), un lungometraggio di Andrea Aurigemma, Fausto Brizzi e Alberto Vendemmia, dedicato alla figura di Cesare Zavattini che tuttavia non venne nemmeno distribuito nelle sale.

In questo periodo, in realtà, come si è detto, la De' Giorgi ha già cambiato pelle, vivendo la propria stagione letteraria, intrapresa a partire dal 1950. Ma andiamo con ordine. Durante il 1945, tramite i comuni amici Carlo Ludovico Ragghianti, Massimo Bontempelli e Paola Masino, Elsa conosce Sandrino Contini Bonaccosi: a quelle date un giovane partigiano impegnato a Firenze nella Resistenza. Nel 1947, prima di allontanarsi dalle scene, interpreta un personaggio di sfondo nel poliziesco *Manù il contrabbandiere*, un film di Lucio De Caro che ebbe anche una versione francese, apparso nelle sale italiane il 18 giugno 1948. Il 31 luglio dello stesso anno, un mese dopo l'uscita del film, Elsa e

Sandrino si sposano a Roma nella chiesa di Santa Maria della Pace².

Per la De' Giorgi, se il cinema cede il passo alla letteratura, a tenere legate insieme scrittura e recitazione è il grande amore per il teatro, come vedremo, la vera cifra stilistica che si avverte in tutta la sua opera. E lo spettacolo che più di tutti riassume questa cifra è il *Troilo e Cressida* che Luchino Visconti ambienta nel giardino di Boboli per il XII Maggio Musicale Fiorentino³. Era il giugno del 1949, la data sembra messa lì apposta a spezzare in due la carriera dell'attrice-scrittrice, quando il regista di *Ossessione* (1943), che ha appena concluso il suo secondo film, *La terra trema* (1948), non solo fa recitare la De' Giorgi in un Kolossal da tutti ritenuto un'opera d'arte, ma la inserisce in uno straordinario cast di interpreti che lui stesso ha battezzato: «la nazionale del teatro italiano»⁴.

² I testimoni al matrimonio sono Maria Bellonci e Anna Banti per la sposa; Goffredo Bellonci e il fratello di Elsa, Edgardo, per lo sposo. Dopo le nozze Elsa andrà a vivere a Firenze: prima nella grande dimora della famiglia Contini Bonacossi, Villa Vittoria, e poi in via San Leonardo.

³ *Troilo e Cressida*, regia di Luchino Visconti, XII Maggio Musicale Fiorentino, giugno 1949. Un dramma in cinque atti di William Shakespeare, versione italiana di Gerardo Guerrieri, costumi su figurini di Maria de Matteis, allestimento scenico di Piero Caliterna, scenografie di Franco Zeffirelli. Vedi *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di M. Bucci, Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 2006.

⁴ Gli attori a cui Visconti affida l'interpretazione dei personaggi del dramma shakespeariano sono: Piero Carnabuci, *Priamo re di Troia*,

Arrivati al 1950, Elsa licenzia la sua prima prova letteraria intitolata *Shakespeare e l'attore* che, come si intuisce dal titolo, non è un romanzo bensì un saggio: un saggio teatrale «scritto in forte polemica contro un libro della Laterza, dove si attribuiva perentoriamente l'autenticità al solo Shakespeare in versi»⁵. E diventa scontato a questo punto sottolineare come il dramma diretto da Visconti abbia avuto un peso specifico nella svolta artistica dell'attrice. *Shakespeare e l'attore* è un libretto di appena 26 pagine, stampato da una piccola tipografia di Milano, per conto della neonata Electa, in 480 esemplari numerati (fig. 1), caduto troppo in fretta nel dimenticatoio, tanto che non pochi ancora ritengono *I coetanei* del 1955 il primo vero esordio di Elsa.

Eppure il breve saggio ha una sua complessità, se per l'occasione Bernard Berenson in una lettera alla

Carlo Ninchi, *Ettore*, Vittorio Gassman, *Troilo*, Giorgio De Lullo, *Paride*, Gianni Lotti, *Deifebo*, Bruno Zarotti, *Eleno*, Mario Pisu, *Enea*, Ferruccio Stagni, *Antenore*, Aristide Baghetti, *Calcante*, Paolo Stoppa, *Pandaro*, Nerio Bernardi, *Agamennone*, Giovanni Cimara, *Menelao*, Franco Interlenghi, *Patroclo*, Renzo Ricci, *Achille*, Massimo Girotti, *Aiace*, Sergio Tofano, *Ulisse*, Gualtiero Tumiati, *Nestore*, Marcello Mastroianni, *Diomede*, Memo Benassi, *Tersite*, Giorgio Albertazzi, *Alessandro servo di Cressida*, Ettore Conti, *il paggio di Paride*, Carlo de Santis, *il paggio di Diomede*, Rina Morelli, *Cressida*, Elsa de' Giorgi, *Elena*, Eva Magni, *Andromaca*, Elena Zareschi, *Cassandra*, Ada Vaschetti, *Ecuba*.

⁵ E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 29 (1 edizione, Milano, Leonardo, 1992). Il volume a cui si riferisce la De' Giorgi è quello di Valentina Capocci, *Genio e mestiere. Shakespeare e la commedia dell'arte*, Bari, Laterza, 1950.

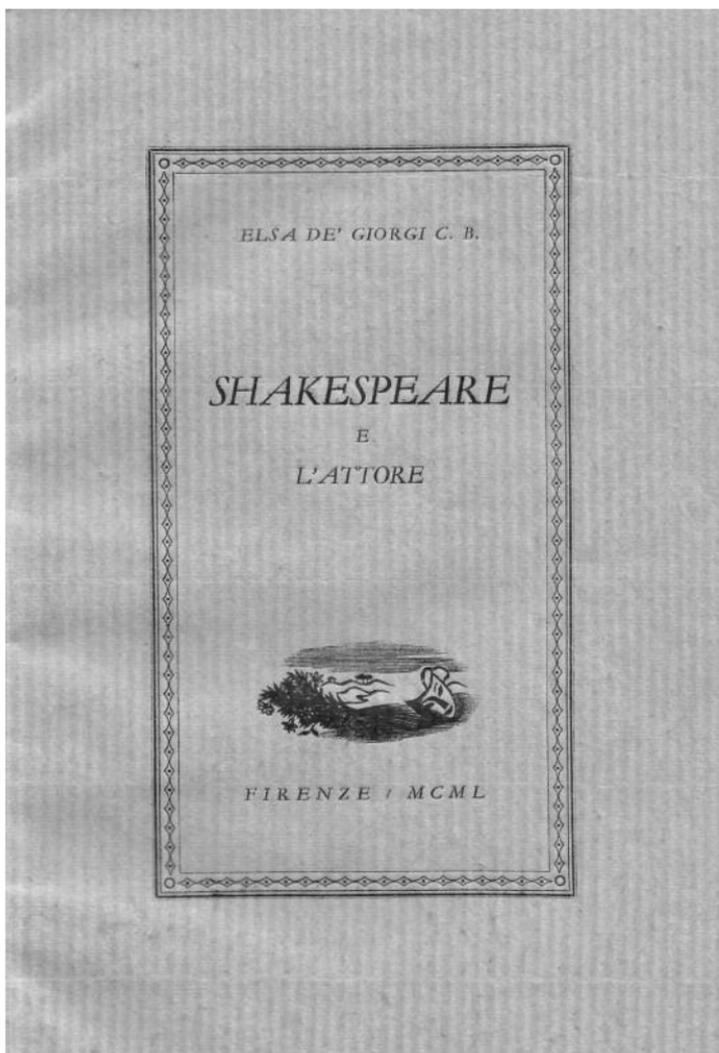


Fig. 1 La copertina di *Shakespeare e l'attore* di Elsa de' Giorgi (1950).

«Dearest Elsa» scrive: «I feel grateful to you for throwing a stone at the sky scraping pedantry which under the noun of criticism is now encumbering the earth». E ancora: «It is all based on the stupidity, on lack of all aesthetic sense and on sterility of imagination. These <...> 99% of the so-called “critici” cannot conceive that Shakespeare is a genius. They will not admit capacities of which they have no track in themselves»⁶.

E anche Emilio Cecchi, il padrino cinematografico dell'attrice, apprezza il saggio, lasciandosi andare a una considerazione di contenuto: «io ho sempre sostenuto che se non si capisce che, in Shakespeare, c'è Shakespeare, ma c'è anche una specie di Petrolini, si ha di lui un'idea, diciamo così, bigotta, e perciò anche irreali. Il cinismo con cui è messa insieme una parte di quel teatro, è innegabile: alludo a una sorta di cinismo estetico; che vige spesso nelle epoche di alta ispirazione e di grande poesia; ed offende le nostre abitudini scrupolose ed estetizzanti,

⁶ La lettera di Berenson si conserva presso il Centro Manoscritti di Pavia. Proprio in questo periodo lo storico dell'arte lituano si avvicina alla famiglia Contini Bonacossi: dapprima, nell'immediato dopoguerra, testimoniando a favore del conte Alessandro davanti alla Commissione d'epurazione, che lo inquisiva per i suoi rapporti con i tedeschi nel traffico di opere d'arte, successivamente, a cavallo degli anni Cinquanta, come intermediario nella vendita delle opere destinate alla fondazione del magnate statunitense Samuel Kress (cfr. C. B. Strehlke, M. Brügggen Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Harvard, Milano, Harvard University, Officina Libraria, 2015, p. 14).

proprie delle epoche creativamente fiacche»⁷. Va segnalato come in questi anni la De' Giorgi si firma accostando al proprio cognome le lettere C. B., le iniziali cioè del cognome del marito, Sandrino Contini Bonacossi.

Passano cinque anni e, nel 1955, esce forse il libro più importante di Elsa, certamente il suo più grande successo: *I coetanei*, un diario pubblico dai forti accenti antifascisti, ispirato alla meditazione di un decennio di vita italiana, scrutato dall'insolito osservatorio di una donna attrice che si pone il problema morale e sociale degli intellettuali della sua generazione (fig. 2). Il libro, dedicato alla lotta partigiana e al cinema romano del periodo bellico, comincia alla vigilia della dichiarazione di guerra nel '40 – fra gerarchi ignari e celebri attrici, su tutte Anna Magnani, – e si conclude nel '50, con il suicidio di Cesare Pavese⁸. L'opera ha tutti i requisiti necessari per consegnare alla diva lo *status* di scrittrice: dedicato a Carlo Levi, di cui in copertina è riprodotto un disegno, e accompagnato da una prefazione di Gaetano Salvemini, il volume è pubblicato da Einaudi in uno

⁷ La lettera di Cecchi si conserva presso il Centro Manoscritti di Pavia.

⁸ E. de' Giorgi, *I coetanei*, Milano, Feltrinelli, 2019 (1 edizione, Torino, Einaudi, 1955, «Testimonianze», 6). Per una ricostruzione delle vicende editoriali del libro: T. Tovaglieri, *Cronaca de «I coetanei»*, in E. de' Giorgi, *I coetanei*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 283-293. In questo volume – al capitolo 11 della seconda parte – compare una descrizione del modo di lavorare di Giorgio Morandi, che non so fino a che punto sia stata considerata dagli studiosi del pittore bolognese.

Elsa de' Giorgi

I COETANEI

Giulio Einaudi editore



Fig. 2 La copertina de *I coetanei* di Elsa de' Giorgi, con un pastello di Carlo Levi (1955).

degli ultimi numeri della collana «Testimonianze» che chiuderà l'anno successivo⁹.

Il libro fa bella mostra di sé tra le novità del luglio di quell'anno dove tra i «Supercoralli» spicca *I sogni e la folgore*, il titolo che raccoglie per la prima volta *La Madonna dei Filosofi*, *Il castello di Udine* e *L'Adalgisa* di Carlo Emilio Gadda¹⁰. È il 1955, sempre l'Einaudi porta in Italia *I mandarini* di Simone de Beauvoir tradotti da Franco Lucentini ma soprattutto è l'anno di un romanzo che sconvolge il perbenismo della borghesia: *Ragazzini di vita* di Pier Paolo Pasolini, pubblicato da Garzanti nel mese di maggio.

«Una famosa attrice del cinema ha scritto un eccezionale libro di memorie» così recita la *réclame* dell'Einaudi che presenta l'opera della De' Giorgi: eppure, al di là della buona riuscita, *I coetanei* stanno a significare un punto di non ritorno nella vita di Elsa.

⁹ Nell'opera di Carlo Levi riprodotta in copertina si vede un soldato tedesco morto, in un bosco, che con le braccia cerca di tenere a sé un libro aperto con un'immagine raffigurante la testa dell'*Apollo di Veio*, la celebre scultura etrusca conservata nel Museo di Villa Giulia. Il disegno illustra fedelmente un episodio del capitolo 5 della seconda parte del libro.

¹⁰ Oltre a *I coetanei* e a *I sogni e la folgore* nello stesso mese di luglio 1955 escono da Einaudi: per la collana «Supercoralli» la quinta edizione de *La bella estate* di Cesare Pavese; per «I gettoni» *Stagione di mezzo* di Sergio Cevinini, *Utopia e realtà* di Silvio Guarnieri e *Diario di un giudice* di Dante Troisi; per i «Saggi» *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia* di Piero Gobetti; per la «Biblioteca di cultura scientifica» *Il significato della relatività* di Albert Einstein; per la «Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria» *Il mercante di Venezia* e *Riccardo II* di William Shakespeare (tradotti da Cesare Vico Lodovici).

Durante la gestazione editoriale del volume, avvengono due fatti eclatanti, probabilmente collegati l'uno con l'altro: l'uscita di scena del marito Sandrino Contini Bonacossi, che sparisce misteriosamente, e l'entrata in scena dell'amante Italo Calvino, allora redattore presso la gloriosa casa editrice di Torino. La sparizione di Sandrino avvenuta il 27 luglio del 1955 in circostanze misteriose e la scoperta, vent'anni dopo, del suo corpo impiccato in un appartamento di Washington, derubricata dagli inquirenti come suicidio, restano una vicenda difficile da chiarire. Tuttavia sembra chiaro, di una figura che è sistematicamente risucchiata dalla sua stessa tragedia, quel poco che si conosce del periodo precedente la sua scomparsa. Mi riferisco, e in questa sede non potrei fare altrimenti, ai due contributi che Sandrino scrive proprio durante la prima metà degli anni Cinquanta: la monografia sul Perugino, pubblicata nel '51 da Astra Arenarium, la collana d'arte dell'Electa, allora sotto il segno di Berenson, e *Una lotta nel suo corso: lettere e documenti politici e militari della Resistenza e della Liberazione*, curato assieme a Licia Raghianti Collobi, con la prefazione di Ferruccio Parri, pubblicato nel 1954 da Neri Pozza¹¹. La

¹¹ Resta da mettere a fuoco definitivamente il rapporto, molto rilevante, tra Ferruccio Parri e Roberto Longhi, legato alla loro stagione giovanile a Torino: per un'apertura, cfr. S. Facchinetti, s. v. *Longhi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 669-671. Il legame non si è interrotto dopo la stagione «vociana», e non è escluso che abbia avuto conseguenze nella storia di Longhi dopo la

bella monografia sul maestro di Raffaello, decisamente di stampo longhiano, chiara ed esaustiva rispetto allo stato degli studi fino a quel momento, e le preziose testimonianze degli anni della guerra trascorsi in prima linea nella Resistenza, sembrano essere le uniche due opere, oggi rintracciate, ascrivibili con sicurezza al marito della nostra autrice: da sottrarre cioè al nutrito *corpus* di scritti poetici che va sotto il cognome di un altro membro della famiglia Contini Bonacossi, quello del «fratellastro» Alessandro Augusto (1899-1994)¹².

In virtù de *I coetanei* la De' Giorgi imbecca quella che sarà poi ricordata come la famosa e scandalosa storia d'amore con l'emergente scrittore, nato a Cuba, a Santia-

Liberazione. Si attende uno studio sull'argomento di Patrizio AIELLO. Per l'Electa e Berenson: P. Zambrano, *Noticina per Bernard Berenson ai primordi di Electa*, in Carlo Pirovano *maestro di editoria*, Milano, Electa, 2009, pp. 223-227, e gli interventi della stessa Zambrano e di Marco Mascolo al convegno pisano *Il libro d'arte in Italia fra il 1935 e il 1965* (Scuola Normale Superiore, 28-29 giugno 2018).

¹² A. Contini Bonacossi, *Amuleti*, Milano, Bompiani, 1945; A. Contini Bonacossi, *La via del silenzio (1964-1970)*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1971. La produzione poetica di Sandro Augusto ha conosciuto anche l'avallo di Carlo Bo, che introduce A. Contini Bonacossi, *Le Poesie (vecchie e nuove)*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1978. Sandro Augusto Contini Bonacossi è figlio di Alessandro e di Vittoria Galli, mentre Sandrino è figlio di Bice, figlia di primo letto di Vittoria e di Oscar Contini Bonacossi, fratello di Alessandro. L'ingresso di Longhi nel *clan* Contini avviene proprio tramite Sandro Augusto, conosciuto a Civitavecchia «nel 1917 o 1918» (E. de' Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi. L'ambiguo rigore del vero*, Milano, Mondadori, 1988, p. 21).

go de Las Vegas, il 15 ottobre 1923, di circa dieci anni più giovane di lei. Una relazione consumata in segreto, nella seconda metà degli anni Cinquanta, tra telefonate notturne, camere d'albergo e treni presi all'ultimo istante. Quelle giornate piene di passione e di tumulti, scandite dall'amore per la letteratura, si auscultano con piacere attraverso le lettere dei due amanti e a *Ho visto partire il tuo treno*, un *memoir* scritto da Elsa nel 1992, dopo la morte dello scrittore e ripubblicato di recente da Feltrinelli. La contessa e il giovane intellettuale sono attanagliati da un sentimento che richiama, soprattutto per il personaggio maschile, quello vissuto da Frédéric Moreau per Marie Arnoux nel capolavoro di Flaubert. E per Calvino la storia con Elsa fu davvero un'«educazione sentimentale»: lo scrittore s'innamora di una donna sposata, una diva del cinema, addirittura una contessa, colta e maledettamente bella, dai tratti algidi, quasi selvatici. L'amore certamente fisico, a tratti focoso, è stato anche un amore intellettuale, psicologico, nutrito dal desiderio e dalla stima reciproca. In questo senso si potrebbe finalmente dare quel giro di chiave per addentrarsi nella creatività espressa da Calvino durante quel periodo, sulla quale non è più lecito tacere e riconoscere, approfondendo ciò che nella storia dell'arte sono i rapporti di dare e avere tra gli artisti, l'importanza del ruolo di «musa ispiratrice» che Elsa de' Giorgi ha rivestito per lo scrittore.

È lei il detonatore stilistico per la scrittura delle *Fiabe italiane* (1956) ma soprattutto de *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959). Elsa blandisce Calvino, ri-

sultando nevralgica per l'invenzione dei due racconti, e a dircelo sono i romanzi stessi: basta leggere le vicende dei personaggi femminili creati di peso a partire dalla figura dell'attrice, come Bradamante, amata da Rambaldo, che insegue Agilulfo, il cavaliere che non esiste, «eppure è più presente della concretezza della sua armatura»¹³: «donna di armoniose lune»¹⁴, «che con il suo vivere da amazzone guerriera [...] aveva intrapreso la vita della cavalleria per l'amore che portava verso tutto ciò che era severo, esatto, rigoroso, conforme a una regola morale e – nel maneggio delle armi e dei cavalli – a un'estrema precisione di movenze»¹⁵. O Viola, figlia dei marchesi D'Ondariva, prima bambina dai capelli d'oro che galoppa come un'eroina in sella al suo pony bianco, poi donna fatale delle corti europee: «Laggiù nel nero del bosco di querce qualche fronda si mosse e ne balzò un cavallo. Il cavallo aveva in sella un cavaliere, nerovestito, con un mantello, no: una gonna; non era un cavaliere, era un'amazzone, correva a briglia sciolta ed era bionda. A Cosimo cominciò a battere il cuore e lo prese la speranza che quell'amazzone si sarebbe avvicinata fino a poterla veder bene in viso, e quel viso si sarebbe rivelato bellissimo»¹⁶.

¹³ La lettera della De' Giorgi si conserva presso il Centro Manoscritti di Pavia.

¹⁴ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, I, Milano, Mondadori, 1991, p. 990.

¹⁵ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi*, p. 1001.

¹⁶ I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi*, p. 705.

E il bellissimo volto è quello di Elsa che Calvino nasconde dietro il nome di Paloma, a cui dedica *Il barone*, o anagramma in Raggio di sole, a cui dedica le *Fiabe italiane*.

La fiamma che alimenta la relazione, tuttavia, si spegne poco a poco circa due anni prima lo scoccare del 1960 e, con lei, anche quella “forza amorosa” che avvolge la prosa di Calvino, e che non sarà più la stessa nelle sue opere future. Questo affondo sull’influenza artistica dell’autrice rispetto allo scrittore, a mio parere oggettiva, credo vada rimarcato di fronte a chi, a partire da Pietro Citati, ha voluto relegare la vicenda degiorgiana di Calvino alla pura insignificanza, spingendosi addirittura a un ridimensionamento qualitativo dell’opera da lui prodotta in quel periodo. Ma, allo stesso tempo, è bene stemperarlo di fronte a chi, in modo semplicistico, ha voluto spiegare quell’influenza attraverso le lettere segretate di Pavia, trincerandosi dietro quell’ormai famosa espressione «il più bell’epistolario d’amore del Novecento» proferita da Maria Corti: come se il contenuto amoroso di un carteggio possa da solo consegnare la patente di una specificità autoriale. Quella delle lettere è una falsa pista, mentre indicativi, ripeto, sono i personaggi dei romanzi: forse gli unici mai creati da Calvino.

Ma una donna che ha un debole per gli scrittori, e in questo caso si tratta di un notevole scrittore, deve essere preparata ad accettare che l’amato possa cambiare amante molto alla svelta o la sua sarà una vita triste; e non senza delusione, Calvino si lascerà alle spalle

la De' Giorgi, mentre l'attrice continuerà a rimuginare sulle esperienze passate e, in particolar modo, su quella vissuta con lo scrittore ligure.

Nel 1960, cinque anni dopo la pubblicazione, *I coetanei* vincono il Premio Viareggio Rèpaci per la categoria opera prima, premio speciale per un trattato sull'armistizio dell'8 settembre 1943¹⁷. Lo stesso anno esce il terzo libro di Elsa che si intitola *L'innocenza*: è un romanzo breve pubblicato dal Sodalizio del Libro, una marginale casa editrice di Venezia, all'interno della collana «La sfera», di cui è il numero 7.

Il libro è dedicato a Colette e contiene un ritratto dell'autrice realizzato da Dario Cecchi, il figlio minore di Emilio. Scorrendo i numeri della collana però, ci si accorge come i volumi che fanno compagnia a quello di Elsa sono quasi tutti di genere *noir* o fantascientifico e – salvo qualche eccezione, tra cui spunta, con grande sorpresa, un contributo di Mario Praz dedicato allo scul-

¹⁷ Il premio è assegnato *ex aequo* con il saggio *Lettera incompiuta* di Maria Chiappelli pubblicato nel 1955 sulla rivista mensile fondata da Piero Calamandrei, «Il Ponte», numero 1, volume 11, e *L'esercito di Scipione* di Giuseppe D'Agata uscito nel 1960 per l'Editrice Galileo di Bologna. Si ripete spesso – ed è capitato anche a me di farlo (Tovaglieri, *Cronaca*, p. 292) – che la De' Giorgi abbia collaborato, al principio degli anni Sessanta, per la critica teatrale, al periodico romano «Il pensiero nazionale», fondato nel 1947 e diretto da Stanis Ruinas (1899-1984), pseudonimo di Giovanni Antonio De Rosas: giornalista e scrittore sardo, proveniente dagli ambienti della «sinistra fascista». Tuttavia uno spoglio del periodico ha portato a escludere l'esistenza della collaborazione.

tore veneziano Francesco Pianta (1634-1690), noto per avere realizzato le «bizzarre» statue lignee che decorano la sala capitolare della Scuola Grande di San Rocco a Venezia¹⁸ – il libro della De' Giorgi sembra capitato lì per caso.

Eppure *L'innocenza* racconta la storia di una giovane donna che sposa il suo professore ma si accorge presto che la vita coniugale che sognava accanto all'uomo, non è come sperava, dovendo così accettare di vivere all'ombra del marito e soltanto in funzione alla sua professione di studioso.

La vicenda è molto accattivante, sapientemente narrata, e il romanzo si potrebbe inserire senza troppe difficoltà nel grande rosario della letteratura esistenziale, ma allora come si spiega, dopo il successo de *I coetanei* con Einaudi, l'uscita presso un editore semisconosciuto, all'interno di una collana fuori contesto?

¹⁸ Questo è l'organico della collana «La sfera» edita dal Sodalizio del Libro. 1959: numero uno, *Non più allori* di Edouard Dujardin, tradotto da Aldo Camerino; numero due, *Discesa all'inferno* di Charles Williams, tradotto da Aldo Camerino; numero tre, *Le bizzarre sculture di Francesco Pianta* di Mario Praz, con 39 fotografie di André Ostier; numero cinque, *Le mani di Mr. Ottermole* di Thomas Burke, con la prefazione di Aldo Camerino. 1960: numero quattro, *Traversata di Parigi* di Marcel Aymé, tradotto da Aldo Camerino; numero sei, *Io, Cesare* di Jacques de Bourbon Busset, con la prefazione di Aldo Camerino; numero sette, *L'innocenza* di Elsa de' Giorgi; numero otto, *Innocente delitto* di Dante Troisi. 1961: numero undici, *Strane storie* di Stanley Ellin, tradotto da Aldo Camerino; numero dodici, *I gonzj* di Jean Dutourd, con la prefazione di Aldo Camerino.

La risposta si rintraccia tra le pagine dello stesso romanzo e in una manciata di lettere che sta dietro la sua pubblicazione. Al principio di aprile del 1958, due anni prima dell'uscita del libro, Pier Paolo Pasolini cerca di aiutare la De' Giorgi scrivendo a Livio Garzanti che il racconto di Elsa «è molto piccante, e allude a personaggi molto interessanti [...]». Io sono convinto che lei non farebbe un cattivo affare»¹⁹.

Il 29 aprile Garzanti risponde che il romanzo è «scritto tutt'altro che male, anzi rivela un mestiere che non è molto frequente fra le donne, anzi forse molto raro». E che si potrebbe «generare un libro di quelli di cui noi editori abbiamo bisogno». Tuttavia, prosegue Garzanti: «Mi ha messo un po' nei guai. Un libro di tal genere può dare il crepacuore a Gadda e può semplicemente mettere nei fastidi un editore pacifico come me». Infine afferma: «il tema mi pare ristretto e per quanto io sia poco informato di quanto avviene ed è avvenuto nella società colta italiana, mi pare che vi potrebbero essere dei sospetti di riferimento abbastanza pericolosi. E tale sospetto mi fa pensare che il libro potrebbe incontrare una corrente avversa assai difficile poi a risalire. Basterebbe il silenzio o la nota troppo breve di alcuni critici per comprometterne la fortuna»²⁰.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 381.

²⁰ La lettera di Garzanti si conserva presso il Centro Manoscritti di Pavia.

In sostanza, nonostante gli apprezzamenti alla scrittura, Garzanti decide di non pubblicare il romanzo, ma quali sono i riferimenti «abbastanza pericolosi» di cui sospetta l'editore?

Tutto è svelato qualche giorno dopo da una lettera molto breve che Pasolini spedisce a Calvino il 3 maggio 1958: «Carissimo Calvino, nello stesso giorno ho ricevuto la tua lettera e questa di Garzanti che ti accludo. Era da prevedersi la reazione di Garzanti, in quanto suoi consiglieri sono Bertolucci e Citati, amici dei Longhi. Se vuoi, posso proporre la cosa alla Longanesi. Il dattiloscritto l'ho qui io. Un affettuoso abbraccio dal tuo Pier Paolo Pasolini»²¹.

Da questa lettera si apprendono tre notizie di un certo interesse. Senza dubbio la prima, e la più importante, è lo scioglimento di quei «riferimenti pericolosi» interni al romanzo: dietro ai personaggi del professore e della sua giovane moglie creati dalla De' Giorgi, ci sarebbero i ritratti di Roberto Longhi, il maggiore storico dell'arte del Novecento, e di sua moglie Lucia Lopresti, alias Anna Banti, tra le più importanti scrittrici italiane.

La seconda è che il romanzo verrà presentato anche a Longanesi e questo trova conferma da un'altra lettera, del novembre dello stesso anno, dove Pasolini, esasperato dalle continue richieste di Elsa, scrive al cugino

²¹ La lettera di Pasolini si conserva presso il Centro Manoscritti di Pavia.

Nico Naldini, allora redattore nella casa editrice milanese, esortandolo di farle avere una risposta: «Scrivetele subito voi qualcosa, se sì o no, e perché. Evitatemmi di avere anche questa grana, fra le mille di questo periodo, mi raccomando. Dopotutto fa parte del vostro mestiere...»²². Il responso di Longanesi, come si può immaginare, sarà lo stesso di Garzanti.

La terza notizia è che *L'innocenza*, seguendo la scia de *I coetanei*, era stata evidentemente mandata in prima lettura a Einaudi ma anche qui, rifiutata. In realtà, sfogliando la corrispondenza esistente presso l'archivio della casa editrice, si scopre che il romanzo non era stato nemmeno mandato per la visione. Tutto era già morto sul nascere: da una lettera del 1956 si legge come la scrittrice sbagli strategia avvisando Giulio Einaudi di avere scritto un altro romanzo ma di volerlo pubblicare molto presto e che «ciò mi sarebbe possibile altrove». L'autrice serve così a Einaudi l'occasione di togliersi facilmente dall'imbarazzo con un elegante: «non mi sento di insistere con Lei e preferisco rinunciare all'opzione»²³.

In extremis la De' Giorgi prova a bussare alla porta della casa editrice fondata da qualche anno da Giangiacomo Feltrinelli, contando sull'amicizia dell'allora direttore editoriale: Giorgio Bassani. È il primo dicembre

²² Pasolini, *Lettere*, p. 398.

²³ Le lettere della De' Giorgi e di Giulio Einaudi si conservano presso l'Archivio Einaudi, depositato all'Archivio di Stato di Torino.

1959 e apprendiamo che il romanzo di Elsa inizialmente doveva avere un altro titolo, visto che Bassani comunica alla scrittrice che ha letto «con vivo interesse il suo racconto *Storia di una signora*».

A quelle date Bassani non ha ancora scritto *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) ma è già l'autore di *Cinque storie ferraresi* (1956) e de *Gli occhiali d'oro* (1958) e per la Feltrinelli è fresco del grande colpo messo a segno con la pubblicazione de *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Ma, al di là dei meriti letterari e dell'amicizia, vera, con l'autrice, Bassani fa parte di quelle migliori intelligenze fuoriuscite proprio dalla scuola di Longhi e, «quanto alla pubblicazione», la risposta dello scrittore ferrarese è inequivocabile: «mi duole doverle dire che non posso assumermene la responsabilità. Nel professore lei ha fatto il ritratto di Roberto Longhi. Lei sa i legami di affetto e di stima profonda che mi legano a Longhi da quasi 25 anni. Non voglio assolutamente fare una cosa che in qualche modo possa dispiacere all'interessato»²⁴.

La De' Giorgi, donna battagliaiera, si difende rivendicando l'assoluta estraneità della storia del suo romanzo a quella dei coniugi Longhi e dichiara di essersi ispirata soltanto, per la figura del professore, a quella del grande storico dell'arte. In effetti Elsa era stata in ottimi rapporti

²⁴ La lettera di Bassani si conserva presso il Centro Manoscritti di Pavia.

di amicizia con i Longhi, soprattutto con la Banti, tanto da volerla come testimone di nozze per il proprio matrimonio, tuttavia i contatti si erano da tempo raffreddati, già a partire dalla metà degli anni Cinquanta, dopo la sparizione del marito Sandrino, fino a spegnersi del tutto. Ma se nel professore si scorge il ritratto di Longhi, è altrettanto facile ravvisare quello della Banti nella giovane moglie su cui è incentrata la vicenda: e, tutto sommato, per un amante attento alle vicende biografiche dei due intellettuali, *L'innocenza* può avere il sapore della rivalse a fronte di un'amicizia tradita o suonare come una sorta di vendetta, più che nei confronti di Longhi, con il quale non c'era alcuna frequentazione, verso Anna Banti. Ma bisogna ricordare che Elsa era corsa ai ripari già al principio di maggio del 1958 quando aveva scritto a Pasolini di avere modificato il ritratto dei Longhi per togliere il dubbio che i personaggi del suo libro fossero loro: «E sono bastati pochissimi segni e brevi tagli per togliere a quello schizzo ritrattistico ogni imprecisione che poteva prestarsi a equivoci. Precisare che è uno “scenziato” facendo apparire nel suo lavoro qua e là laconiche cifre; l'aver tolto un po' di nero dagli occhi e di rapace dal naso, è bastato e con risultati più persuasivi al racconto. Così i taglietti che potevano sottolineare certi tratti autoritari nel carattere della protagonista. Lo dica a Gadda, la prego»²⁵.

²⁵ La lettera della De' Giorgi si conserva presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

Risulta però evidente che, per l'autrice, il solo esser-
si ispirata a Roberto Longhi abbia generato le tribola-
zioni editoriali incontrate dal suo romanzo. È interes-
sante ribadire infatti come il critico d'arte, in quegli anni,
avesse un ruolo di un certo peso all'interno delle vicen-
de culturali italiane. Longhi era professore universitario
dall'ormai lontano primo dicembre 1934, quando, do-
po aver vinto il concorso a cattedra con l'*Officina Ferrar-
ese*, era insediato a Bologna con la celebre prolusione:
Momenti della pittura bolognese che aveva folgorato gli stu-
denti e lasciato interdetti i colleghi, anche per quell'idea
rivoluzionaria di cominciare da Vitale da Bologna per
arrivare fino a Giorgio Morandi, mettendo in pratica
sullo stesso piano l'artista contemporaneo e il maggio-
re pittore locale del Trecento. Ma oltre che primeggiare
in campo storico artistico Longhi aveva dimostrato di
occupare, con una certa disinvoltura, anche la scena
letteraria, ufficialmente almeno dalla nascita di «Para-
gone»: la rivista di arti figurative e letteratura, fondata
proprio con la moglie nel 1950 e pubblicata da Sanso-
ni. Basterebbe ricordare poi che alla sua lezione si sono
abbeverate personalità del calibro di Alberto Arbasino,
Attilio Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Testori,
e lo stesso Bassani appunto. Dunque Longhi non
solo sorvegliava i contributi letterari ma aveva un pe-
sante ascendente sulle scelte degli scrittori.

È curioso come questo trovi conferma proprio da
uno sfogo che Italo Calvino ebbe durante una riunione
all'ufficio di segreteria dell'Einaudi il 23 luglio 1957. A

dircelo è Daniele Ponchioli, allora *editor* presso la casa editrice di Torino, che racconta come quel giorno, assieme a Franco Lucentini e Luciano Foà, si stesero discutendo del romanzo italiano, quando lo scrittore ligure rammentò «come la morte di Pavese e il silenzio di Vittorini (di questi due grandi “inventori di stile”) siano stati un danno irreparabile per il romanzo italiano. Essi sono stati sostituiti da Moravia e da Soldati, cioè da un arretrato flaubertismo. E il grande arbitro del gusto italiano è ora Longhi, che in esso tutto fa entrare, comprese le sue scoperte (interessate) delle cose più stracche e deteriori della pittura del Seicento»²⁶.

Riprendendo il filo con il libro della De' Giorgi, alla fine, come si è detto, *L'innocenza* approda al Sodalizio del Libro: qui ci arriva ancora tramite l'aiuto di Pasolini che lo segnala al critico letterario Aldo Camerino, in quel periodo il principale traduttore della piccola casa editrice veneziana.

Il romanzo ha un eccellente impatto di pubblico, tanto che nel 1963 esce anche in Francia con la traduzione di Marcelle Bourrette-Serre, presso l'editore Albin Michel di Parigi, ottenendo un discreto successo. *L'innocenza* ha la fortuna di approdare in terra francese accompagnata dalla prima traduzione di altre due celebri opere della letteratura italiana: *L'isola di Arturo* di Elsa Mo-

²⁶ D. Ponchioli, *La parabola dello Sputnik. Diario 1956-1958*, a cura di T. Munari, Pisa, Edizioni della Normale, 2017, p. 130.

rante e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda²⁷.

L'11 novembre 1961 la De' Giorgi è invitata dalla Casa della Cultura di Catania per tenere una conferenza su *I coetanei*. L'intervento risulta prezioso per comprendere la genesi del libro e per riflettere sulla sua importanza, a sei anni dalla pubblicazione, ma anche perché irrorato di significative considerazioni su molteplici figure intellettuali: su tutte Levi, Pasolini e Pavese, «fino ai casi luminosi di Longhi artista che inventa un linguaggio critico su quei criteri scientifici estetici di Gianfranco Contini per cui l'arte è sensibilità di forme e vocabolario»²⁸.

Nel 1962 Elsa si cimenta nei versi di un poemetto intitolato *La mia eternità*, comparso presso l'editore siciliano Salvatore Sciascia. Tra le righe si coglie un lamento di sofferenza per la sparizione del marito, un dolore che non ha più voluto spegnersi. Il libro è accompagnato da tre disegni originali di Renato Guttuso e sostenuto da una premessa dell'instancabile Pasolini che scrive: «Mia cara Elsa, la tua follia è proprio bella. Dove li hai scritti

²⁷ *L'isola di Arturo* è stato tradotto da Michel Arnaud mentre *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* da Louis Bonalumi; per la traduzione del libro della De' Giorgi si legga anche l'articolo *Ospite di Parigi la Sagan italiana* di Lorenzo Bocchi, apparso sul «Corriere della Sera» il 2 aprile 1963.

²⁸ Il dattiloscritto della conferenza è conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia; ne ho segnalato l'esistenza in Tovaglieri, *Cronaca*, p. 292, nota 12. Il testo è pubblicato qui in appendice.

questi versi? Com'eri? Chi c'era intorno a te? Che giorni erano? [...] Raramente poesia ha obbedito ai propri canoni con tanta quasi preordinata e delirante certezza. [...] E parti in quel "recitativo narrante" calma calma, come se tu parlassi di cose quasi ovvie, riconoscibili, ben sperimentate dalla comune esperienza: mentre invece navighi verso i regni del più esaltato e celestiale manierismo (quei tuoi strani classicismi potrebbe illustrarteli il Pontormo coi suoi verdini, i suoi rossi micidiali). Ti rendi conto che quella tua Elsa, pontormiana amazzone, conta a lune il tempo come i selvaggi, mentre contemporaneamente assiste al lancio dei missili sulla luna?»²⁹.

Il percorso letterario della De' Giorgi prosegue con un romanzo molto significativo che racconta la storia di Sara, una bella donna, sola e molto ricca, alle prese con altri due personaggi: l'amica Thea, che sta morendo su un letto d'ospedale perché malata di cancro, e Roberto,

²⁹ P. P. Pasolini, [*Senza titolo*], in E. de' Giorgi, *La mia eternità*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1962, pp. 7-8. Questa menzione di Pontormo è un altro effetto della *Maniera italiana* di Giuliano Briganti (Roma, Editori Riuniti, 1961), il volume le cui magnifiche tavole a colori stanno all'origine dei due *tableaux vivants* inseriti da Pasolini nella *Ricotta*, uscita come episodio di *Rogopag* nel 1963 ma girata l'anno precedente: la *Deposizione* Capponi di Pontormo in Santa Felicità a Firenze e la *Deposizione* di Rosso Fiorentino alla Pinacoteca di Volterra. In questi anni si infittiscono i rimandi a Pontormo nella produzione letteraria (per esempio: la pagina sui colori del pittore in *Alì dagli occhi azzurri*, 1965) e poetica di Pasolini (per esempio: i versi delle *Poesie mondane*, datati 1962, in *Poesia in forma di rosa*).

un intellettuale che la donna rievoca alla memoria come il grande amore e la grande delusione della sua vita. Il libro esce nel 1964, per l'editore milanese Sugar, con il bel titolo: *Un coraggio splendente* (fig. 3).

È arrivato il momento di dire che nemmeno la più approfondita spiegazione storica può trasformare un'opera buona in grande, ma credo che il comprendere come una buona opera sia carica di un importante significato storico ci consenta di guardarla con spirito diverso, uno spirito vicino a quello con cui osserviamo le grandi opere.

E questo vale proprio per *Un coraggio splendente* che rappresenta, da un lato, l'accusa morale di una donna innamorata nei confronti di un intellettuale che rinuncia a certe soluzioni più per incapacità di viverle che per rifiuto ideologico, risultando, a pochi anni di distanza, un ritratto impietoso di Calvino, reo di averla abbandonata. Dall'altro, il romanzo dichiara il coraggio della protagonista, che in qualche modo agisce smascherando quella realtà in cui vive l'amato, modesta e piccolo borghese: «Libri discreti che tradivano l'ovvietà di una cultura provinciale male aggiornata, salvo quelli che riguardavano la specializzazione di Roberto. Due volumi di Gide, e le *Mani sporche* di Sartre tradotti in italiano. Alcuni russi in traduzioni antiquate. Italiani come Moravia, Pratolini, Lampedusa, Bassani. Assenti gli altri.

Volumi di storia dell'arte, che risentivano dello stesso criterio: assenti Longhi, Berenson. Qualcosa di Salmi



Fig. 3 La copertina di *Un coraggio splendente* di Elsa de' Giorgi (1964).

e il *Saper Vedere* di Marangoni»³⁰. Qui, ancora un riferimento alla riconosciuta grandezza di Roberto Longhi.

La fortuna editoriale di *Un coraggio splendente* si inabissa quasi subito; tuttavia, oggi acquista una certa importanza sapere che il romanzo venne supervisionato interamente da Pasolini (fig. 4), il quale non solo ne scelse il titolo (l'autrice l'aveva infelicemente chiamato *La susina fatta col catrame*, poi *L'economico inganno*) ma gli dedicò una lunga presentazione alla Libreria Einaudi di Roma, il 27 gennaio 1965. In quel periodo Pasolini si trovava a Pari-



Fig. 4 Elsa de' Giorgi accanto a Pier Paolo Pasolini (1 febbraio 1964).

³⁰ E. de' Giorgi, *Un coraggio splendente*, Milano, Sugar, 1964, p. 65.

gi per il doppiaggio de *Il Vangelo secondo Matteo* e, «a causa di uno di quegli impegni che si sogliono definire impro-rogabili», realizza, per l'occasione, una registrazione vocale poi trascritta e ad oggi, mi pare, non ancora conosciuta o completamente trascurata.

La presentazione di Pasolini per *Un coraggio splendente* risulta non solo preziosa per il romanzo, ma sintomatica per comprendere l'intera opera di Elsa de' Giorgi³¹.

Il sentimento di forte amicizia e riconoscenza della De' Giorgi verso Pasolini si fa sentire fino alla tragica morte del poeta, assassinato a Ostia, il 2 novembre 1975. Durante i processi ai film di Pasolini, Elsa è in prima linea in difesa dell'amico e addirittura cerca in tutti i modi di far assegnare il Leone d'oro a *Il Vangelo* (fig. 5), arrivando a scrivere una lettera di fuoco all'allora presidente della Biennale del cinema di Venezia, Mario Soldati: «Il confronto con un film come il Vangelo non è possibile né per il Deserto Rosso né per altro presentato alla mostra, tanto alta è, non solo per il suo linguaggio cinematografico, la sua tensione spirituale e poetica»³². Nonostante la vicinanza di Soldati, tuttavia, il primo premio verrà dato ugualmente al favorito Michelangelo Antonioni.

Ma bisogna ricordare che a protezione di Pasolini, Elsa si era schierata già a partire dall'uscita di *Accattone*

³¹ Per questo ho voluto inserire il testo in appendice a questo saggio.

³² La lettera della De' Giorgi si conserva presso il Centro Manoscritti di Pavia.

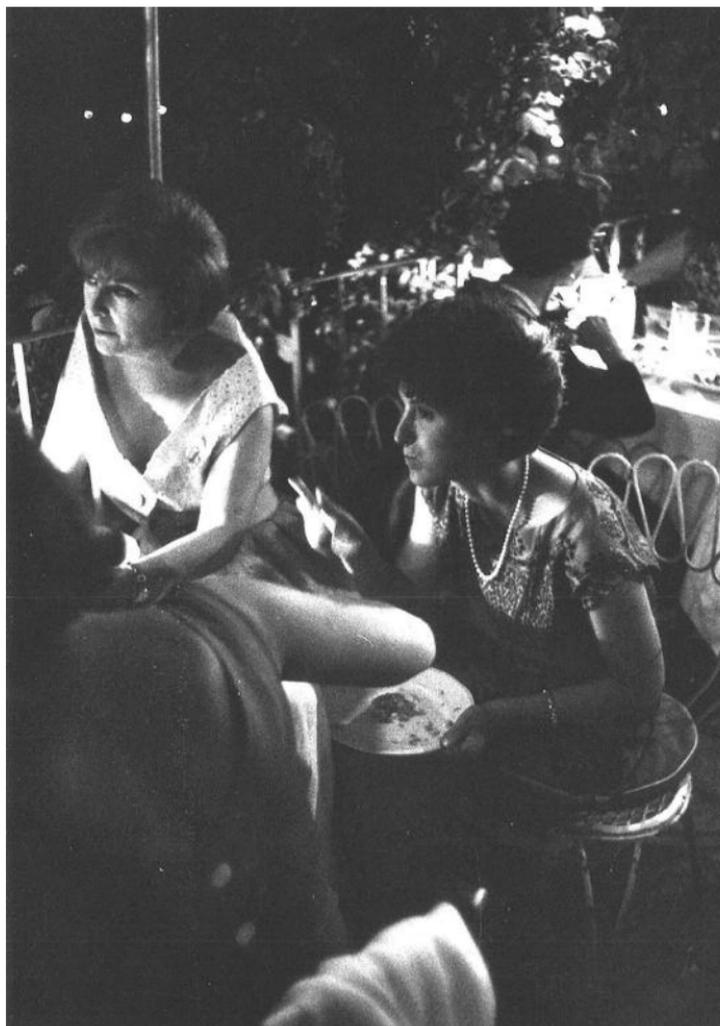


Fig. 5 Elsa de' Giorgi e Maria Grazia Chiarcossi, a Roma, sulla terrazza dell'Eden, a una festa per *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini (autunno 1964).

nel 1961 (fig. 6), quando, sempre a Venezia, si era mostrata al fianco di Gadda, Moravia, Levi, Piovene, Comisso e Rèpaci al dibattito organizzato nelle sale dell'Excelsior per difendere il film dalle critiche tra cui quelle di Eugenio Scalfari. A lui la scrittrice aveva risposto con una lettera comparsa sul settimanale «Il Punto». Per la stessa rivista la De' Giorgi aveva licenziato anche un emozionante articolo, indirizzato al direttore Vittorio



Fig. 6 Franco Citti, Laura Betti, Pier Paolo Pasolini ed Elsa de' Giorgi, a Venezia, alla prima di *Accattone* (1961).

Calef, intitolato *Libertà dalla pietà*: un testo che vale la pena rileggere, non solo per la sua intensità ma anche perché fa un certo effetto vedere come Elsa non perda occasione di rivolgere un'ennesima e sottile critica nei confronti del suo ex amante, Italo Calvino³³.

Gli anni Sessanta per la De' Giorgi si chiudono con due racconti brevi, *Il sole e il vampiro* (1969), scritto con un piglio spregiudicato rispetto a quel periodo, e *Storia di una donna bella* (1970), dove l'ambiente in cui si svolge la vicenda torna ad essere simile a quello de *I coetanei*,

³³ La lettera a Scalfari e *Libertà dalla pietà* comparsi, sotto il titolo complessivo *Il successo di Accattone*, in «Il Punto», 16 settembre 1961, p. 18, si possono leggere in appendice. Che Elsa sia stata un'accanita frequentatrice dei contesti cinematografici pasoliniani ne dà un'ulteriore conferma Enzo Siciliano quando ricorda la scena della «festa del produttore» sul set de *La ricotta* nel 1962: «Dovevamo fare un piccolo corteo lungo le creste dei campi fra l'Appia Nuova e l'Appia Antica, all'altezza della sorgente delle acque termali, e dovevamo seguire Elsa de' Giorgi nella scia del suo profumo, la sua pelliccia gettata sulle spalle, i suoi capelli platino, il passo da signora che beve soltanto champagne. Elsa, detta anche Elsina, allora, per distinguerla da Elsa Morante, era così: invitava da "Mario" in via della Vite, e portava una borsa di plastica bianca dentro cui conservava in ghiaccio una bottiglia di Moët Chandon. La tirava fuori prima dell'arrivo dei fagioli al fiasco di cui era ghiotta come della bistecca Tartare; mangiando la Tartare, e bevendo champagne parlava di Longhi, di Cecchi, e, qualche volta, affinando la bocca, di Calvino e di Rosario Villari. Spesso, le sue bottiglie non erano ben ghiacciate: le stappava, e lo champagne traboccava abbondante sui vicini. Ebbi il mio bagno di champagne, come lo avevano avuto Pier Paolo ed Emilio Cecchi» (E. Siciliano, *Campo de' Fiori* [1993], in *Opere scelte*, a cura di R. Manica, S. Casini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2011, p. 1071).

tuttavia i due libri non lasciano sostanzialmente il segno, anche perché, dopo *I coetanei* appunto e il lungo travaglio passato con *L'innocenza*, i romanzi di Elsa finiscono editorialmente in un cono d'ombra³⁴. Anche gli anni Settanta non registrano miglioramenti in questo senso, ma rimangono due notevoli esercizi poetici: i versi dedicati a Pasolini raccolti in *Dicevo di te, Pier Paolo* (1977), aperti da un'introduzione di Giuliano Manacorda e impreziositi da una testimonianza di Rafael Alberti, e *Poesia stuprata dalla violenza* (1978)³⁵.

Per riprendere quota si deve arrivare al 1988 con il libro che, assieme a *I coetanei*, forma la spina dorsale dell'opera letteraria della De' Giorgi: *L'eredità Contini Bonacossi. L'ambiguo rigore del vero*, pubblicato da Mondadori.

Come recita il titolo, il volume racconta la storia della famiglia Contini Bonacossi e della sua collezione: una

³⁴ E. de' Giorgi, *Il sole e il vampiro*, Città di Castello, Edizioni di Opera aperta, Istituto poligrafico umbro, 1969 («I testi», 6); E. de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, Roma, La nuova sinistra – Edizioni Samonà e Savelli, 1970 («Narrativa», 1). In realtà da una manciata di lettere dell'agosto-settembre 1958 che l'attrice spedisce da Capo Nero a Pasolini, conservate all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze, si capisce come il manoscritto di *Storia di una donna bella* sia già pronto in quell'anno e mandato all'amico poeta: «per leggerlo e correggerlo (soprattutto la punteggiatura) e poi passarlo a Gadda». In quel periodo quel nuovo romanzo di Elsa non era dispiaciuto a Calvino che l'aveva trovato «ricco e comunicativo».

³⁵ E. de' Giorgi, *Dicevo di te, Pier Paolo*, Roma, Carte segrete, 1977 («Carte segrete di poesia», 3); E. de' Giorgi, *Poesia stuprata dalla violenza*, Roma, Carte segrete, 1978 («Carte segrete di poesia», 6).

delle più importanti raccolte d'arte del XX secolo realizzata a partire dagli anni Venti e poi sciaguratamente smembrata sul mercato antiquario internazionale.

Partendo dalle ingenti risorse economiche accumulate dal commercio di francobolli, i coniugi Alessandro Contini Bonacossi e Vittoria Galli ebbero l'intuito di girare per tutta Europa alla ricerca di opere d'arte, avvalendosi, per la consulenza all'acquisto, di un giovanissimo astro nascente della storia dell'arte: Roberto Longhi. Con il giovane critico misero in asse un patrimonio tra dipinti e sculture di importanza planetaria.

Duccio di Buoninsegna, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Raffaello, Veronese, Bernini, ma anche il capolavoro di Zurbarán, sono solo alcuni degli antichi maestri che i Contini Bonacossi portarono a Firenze. Alessandro e Vittoria individuarono proprio in Sandrino, loro figlio adottivo che da subito aveva dimostrato grande passione per le arti figurative e un sincero attaccamento a Longhi, la figura di curatore della prestigiosa raccolta che, nelle loro apparenti intenzioni, sarebbe dovuta confluire, con una donazione, nei beni dello Stato. Mentre invece un traffico di capolavori, più o meno legale, instaurato tra i Contini Bonacossi e il magnate statunitense Samuel Kress, le ambigue volontà degli stessi eredi sul mantenimento della raccolta, la fuga e la morte misteriosa di Sandrino, fecero della vicenda il più inquietante scandalo collezionistico italiano.

L'eredità Contini Bonacossi, dedicato alla «suocera» Vittoria Contini Bonacossi e a Carlo Ludovico Ragghianti, è

un grido di denuncia che la De' Giorgi lancia in prima persona, mettendo sotto accusa, dal suo punto di vista, le responsabilità di svariati personaggi dei mondi della cultura, della politica e della magistratura di quel periodo: il libro è corredato da un indice dei nomi³⁶. Ma il merito dell'autrice sta nell'aver scritto questo affresco biografico con un notevole *pathos* sentimentale, svolgendo l'intreccio con la logica del *thriller*: il lettore è infatti velocemente trascinato in un gioco narrativo tipico del romanzo giallo³⁷.

Sono anni in cui Elsa scrive andando a ritroso nel suo passato ormai senza colpo ferire e con una spiccata disinvolture e sicurezza. Gli anni Novanta si aprono, come

³⁶ Nel volume sono contenuti, abilmente montati, degli stralci del diario americano (1926-1929) di Vittoria Contini Bonacossi, che in seguito sarà integralmente pubblicato (Prato, Gli Ori, 2007-2008), facendo comprendere la qualità dell'operazione letteraria compiuta dalla De' Giorgi. Sulla vicenda della collezione Contini Bonacossi una ricostruzione radicalmente opposta è stata fornita recentemente da S. Pazzi, *La donazione dimenticata. L'incredibile vicenda della collezione Contini Bonacossi*, Milano, Mondadori Electa, 2016. Nella ricostruzione, che ancora manca, di questo cruciale episodio del collezionismo novecentesco sarà da inserire la lettera del 10 gennaio 1934 di Eugenio Montale a Irma Brandeis, la Clizia delle *Occasioni*, in cui censura i discussi dipinti spagnoli della raccolta («ten false Velasquez; four false Greco; ten false Goya»), lodandone invece i «many splendid primitives» (E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. 47-50, n. 27).

³⁷ Particolarmente rilevante è la recensione di Alessandro Conti comparsa in «L'Indice dei libri del mese», v, 8, 1988, pp. 38-39.

già accennato, con il libro-ricordo della sua esperienza calviniana, dedicato «ancora a Carlo Levi»: *Ho visto partire il tuo treno*. Un viaggio appassionato, dove, al di là degli aneddoti, preziosi, su svariati intellettuali, tra cui ovviamente Calvino, non sono pochi i brani che rivelano la bella scrittura di Elsa³⁸.

Del 1997 è il suo ultimo romanzo, uscito postumo, intitolato *Una storia scabrosa*, dove sull'onda costante dell'autobiografia, sempre venata da un pizzico di compiacimento, una donna non più giovane ma ancora bella e colta, celata sotto lo pseudonimo «X» (è forse lei?), vive un amore turbolento per un ragazzo durante il Sessantotto, tra Praga e Parigi, tra manifestazioni e impegno politico: un amore che sarebbe piaciuto all'amico Giovanni Comisso, dopo il suo *Gioventù che muore*. La cornice sessantottina risulta un espediente che serve all'autrice per cercare la formula utilizzata con *I coetanei*, ma a

³⁸ Sul fronte figurativo non mancano le testimonianze, di prima mano, su De Chirico, Savinio, Sciltian, Carlo Levi e Guttuso. Compare, per fare solo un esempio, alle pp. 249-250 della citata edizione Feltrinelli, un'indicazione – tutt'altro che irrilevante – in merito al celebre ritratto di Antonino Santangelo dipinto da Guttuso nel 1942 e prediletto da Giovanni Testori (*Arte: un ritratto di Guttuso. Capolavoro nella calura*, in «Corriere della Sera», 12 luglio 1981, p. 3), oggi a Milano, nella collezione Jannaccone: il dato è da aggiungere a quanto raccolto da R. Paterlini, in *Collezione Giuseppe Jannaccone. Volume 1. Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto del sé*, Milano, Skira, 2016, pp. 226-227, n. 41. Da stendere ancora è poi un diagramma affidabile dei rapporti della De' Giorgi con i coniugi Longhi, tra alti e bassi.

Elsa manca il fiato: e l'esito del libro, rispetto alle possibilità del tema, è quello di un'operetta³⁹.

Elsa de' Giorgi era morta, nella sua casa a Roma, il 12 settembre 1997.

Provando a fare un bilancio, anche sommario, di ciò che rimane dell'opera letteraria della De' Giorgi, credo sia necessario rifarsi alla doppia anima di attrice e scrittrice espressa al principio di questo saggio.

Per la De' Giorgi il teatro è la vita stessa: una vita, la sua, raccontata attraverso la scrittura, che Elsa svela, prima che al pubblico, in primo luogo a sé stessa.

Ma, come spesso può accadere a chiunque, proprio per poter andare avanti nella vita, Elsa finisce per raccontare ciò che le fa più comodo raccontarsi, ovvero tutto ciò che corrisponde al personaggio che si sente di rappresentare. E quindi il verosimile, il romanzato, l'aneddoto inesatto, «l'ambiguo rigore del vero» insomma, qualora si incontrassero nelle pagine scritte dalla De' Giorgi, non ci devono disturbare, perché le derivano dal teatro stesso, dalla messa in scena, dal gioco dei personaggi, da chi si muove con la forma d'espressione dell'artista, dall'essere una prima donna, da chi si sente, in definitiva, come il sole con i pianeti intorno. Ma quando Elsa racconta degli altri, come dice bene l'amico Elio Pecora, lo fa «con le qualità e le acutezze dello

³⁹ E. de' Giorgi, *Una storia scabrosa*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

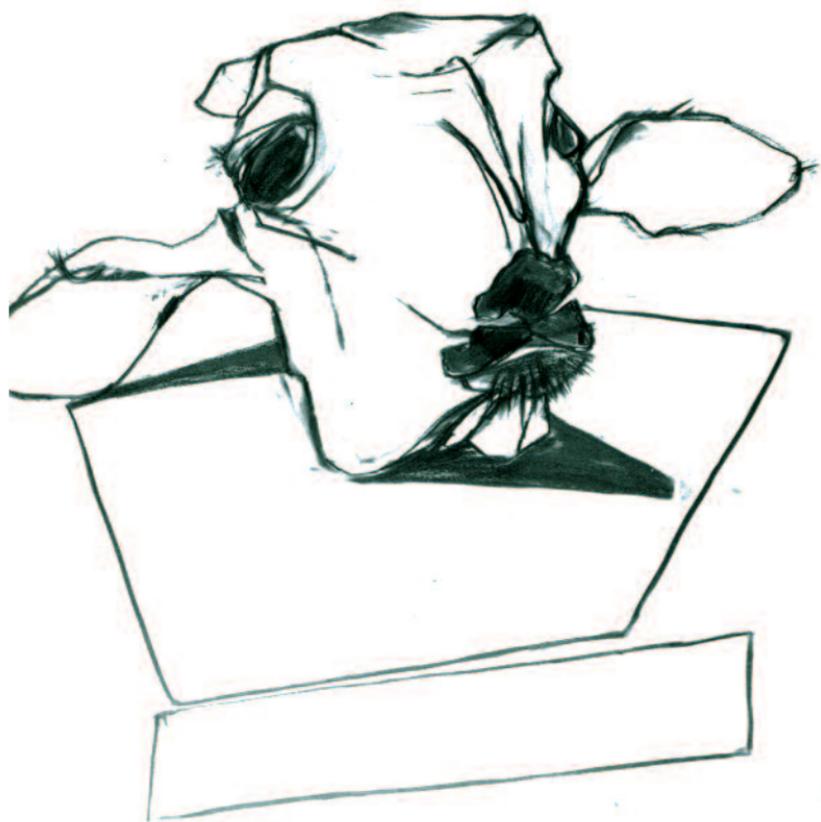
storiografo»⁴⁰. Gusto e coraggio non le sono mai mancati, come quella sicurezza nel saper riconoscere, in anni non ancora scontati, il talento di Carmelo Bene che, «briaco e sfinito», si dondolava «in odisseica amàca in bel giardino fiorito, ospite della maga Elsa de' Giorgi al “suo” Circeo»⁴¹. O capire la grandezza di Alberto Arbasino. Lo scrittore di *Fratelli d'Italia* si divertiva narrando gli imbarazzi dell'Ingegnere a quelle feste dove «la De Giorgis, [...] eccellente come Elena di Troia con Visconti, e Madame Roland con Strehler [...] danzava il Bolero di Ravel in veli conturbanti fra gli ospiti, voltando essa stessa i dischi a 78 giri sul grammofo»⁴².

In Elsa c'era il continuo desiderio di essere protagonista, di occupare a tutti i costi lo schermo: di questo Pasolini se ne accorge, congelandola, per noi tutti, nel volto della signora Maggi di *Salò*. Ed ecco che la De' Giorgi appare come Norma Desmond nell'ultima scena di *Viale del tramonto*, prima di scendere le scale, un'ultima volta, ancora diva.

⁴⁰ E. Pecora, *Il libro degli amici*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 114.

⁴¹ C. Bene, *Sono apparso alla Madonna, vie d'(h)eros(es), autobiografia* [1983], in *Opere, con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 1087.

⁴² A. Arbasino, *L'Ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008, pp. 82-83.



Giovanni Testori, [*Testa di capretto*], 1972, matita su carta, ubicazione ignota.

APPENDICE

1. *Il successo di Accattonne*
di Elsa de' Giorgi
(16 settembre 1961)

Publicato in «Il Punto», 16 settembre 1961, p. 18.

Dopo la visione del film di Pasolini «Accattonne» presentato a Venezia nella sezione informativa, ci fu un pubblico dibattito nelle sale dell'Excelsior con gli scrittori Carlo Emilio Gadda, Moravia, Carlo Levi, Piovene, Comisso, Rèpaci, Elsa de' Giorgi che rispondevano alle domande poste. Scalfari obiettò che uno schieramento di forze così autorevole accanto a Pasolini aveva l'aria di impedire una libera critica sul film. L'ora era tarda per una replica ed Elsa de' Giorgi scrisse l'indomani a Scalfari la lettera che pubblichiamo:

Caro Scalfari,

la sua osservazione ieri al dibattito sul film di Pasolini, alla quale non ebbi il tempo di rispondere, costringe a un chiarimento che forse avremmo dovuto porre a premessa della nostra presenza al tavolo cui siedevamo.

Lo schieramento di forze, come lei lo definì, intorno a Pasolini quasi a impedire con l'autorità della compatta presenza una libera critica intorno al suo film, era viceversa inteso a difendere perentoriamente tale libertà dalla prevenzione qualunque creata intorno a questo intellettuale fra i nostri più seri, vitali e impegnati, dalla mala fede di una stampa francamente fascista che ha avuto buon gioco per scandalizzare o denigrare la sua opera letteraria presso quegli strati sociali tipicamente

sprovveduti che a buona o cattiva ragione ora dovranno giudicare il suo film.

Se torto vi è stato da parte della organizzazione si è che a quel tavolo per la difesa dei valori di Pasolini che sono quelli della cultura e della sua libertà, non fossero stati convocati tutti gli intellettuali presenti e lei per primo che si dichiarò, e ben lo sappiamo, impegnato proprio in quanto intellettuale ai problemi denunciati nel film e nell'opera di Pasolini.

Molto cordialmente mi creda

Elsa de' Giorgi

Libertà dalla pietà

Caro Calef,

Hemingway in *Per chi suona la campana* fa esprimere al protagonista un'opinione che doveva essere strettamente sua a proposito del vecchio spagnolo che va a morire in una difficile azione di guerra partigiana per salvare altre vite: «Quest'uomo rappresenta qualcosa di raro in un paese cattolico: è un cristiano».

Pensiero sorprendente in un Hemingway americano, cattolico per scelta, conoscitore appassionato dell'Europa cattolica.

Anche perché in *Fiesta* ci aveva colpito l'esplicito sentimento della sua preghiera entrando in una chiesa spagnola: «Pregai per lei, per me, per quel ragazzo, per tutti i toreri che dovevano combattere». E dalla umiltà

carnale di quella preghiera, in uno scrittore come lui dove è il non detto a gridare, appare per incanto quella chiesa così simile alle nostre meridionali, gremite di figure di santi martoriati balenanti fra il pulviscolo iridato piovente dalle vetrate lunghe e strette, e le ombre fitte delle stoffe; dove, certo, al centro, immensa si abbandonava la statua della Madonna addolorata, con le sette spade infitte nel cuore, il figlio nudo e sanguinante fra le ginocchia dischiuse. Quella pietà carnale, appunto, che aggredisce nelle nostre chiese italiane e spagnole.

È incredibile come in pratica, l'insegnamento di questa pietà tutta cristiana, violentemente persuasiva, sia andata deformandosi nella interpretazione cattolica.

Si direbbe che i cattolici divengano i veri puritani nella schifiltosità della immagine umana avvilita e ravvicinata. La stessa predicazione – rara – dei Vangeli è spesso astratta e pomposa. Il Vangelo parla di fame, di sete, delle piaghe dei lebbrosi, di indemoniati, di bambini morti, di adultere e prostitute, di ladri e mendicanti; e c'è il dolore di Cristo per la morte di Lazzaro, cioè la scelta della forza e della tenerezza degli affetti terreni, come la stessa paura della morte nell'orto (e l'agonia di Gesù nei Vangeli è descritta come paura, angoscia della morte), la preghiera agli Apostoli di vegliare con Lui per non lasciarlo solo; il loro sonno, la viltà di Pietro all'arresto di Gesù fino a quella di Giuda che si chiude nel peccato supremo, senza riscatto, della disperazione. Ed è infatti la sola condanna, dopo quella contro i ricchi, le gerarchie privilegiate e ipocrite.

La pietà cristiana, nei Vangeli, ci appare assoluta liberà di accostamento umano, cioè di amore, intelligenza di ogni condizione umana. E che le cose siano travisate al punto di dover ricorrere a un pubblico dibattito, sostenuto dai maggiori scrittori italiani, come Gadda, Moravia, Levi, Piovene, Comisso, Rèpaci per spiegare al pubblico di un Festival italiano, che il mondo delle borgate intorno a Roma non è scelto e descritto da Pasolini per esaltare il male, ma per ragioni di pietà e quindi di amore verso uomini più infelici e umiliati, sembra uno scherzo. Ma è avvenuto.

La lettera che ho inviato a Scalfari, certo non sospetto di fraintendere il contenuto dell'opera di Pasolini, sta a dimostrare come il comprenderci umanamente, anche fra gente che parla la stessa lingua, divenga sempre più problematico.

L'obiezione di Scalfari si fondava sul suo personale giudizio sull'opera di Pasolini che secondo lui non era cinematograficamente risolta e si lamentò per lo «schieramento di forze *mai visto prima*» sottolineo, di scrittori italiani, per sostenere il contrario.

La mia lettera a Scalfari qui pubblicata puntualizza soltanto lo scopo della nostra presenza al tavolo di quel dibattito.

Ma certo che se Scalfari avesse avuto argomenti critici per persuaderci delle ragioni del suo giudizio, sarebbero stati accolti e discussi in piena libertà.

In realtà molti di noi sono pienamente convinti dell'opera cinematografica di Pasolini. E con Piovene e Mo-

ravia, penso che questo film sia all'altezza poetica dei suoi romanzi e forse anche maggiormente risolta.

Io non ho verso l'opera cinematografica quell'ostentato o dissimulato disprezzo che spesso letterati anche grandi come Montale o illustri come Zolla, coltivano stabilendo gerarchie di valori espressivi.

Un film di Charlot non è meno grande di un quadro di Picasso o di una lirica di Montale o di Saba.

Ho visto dirigere Pasolini qualche volta e la discrezione, l'ordine del suo lavoro, il silenzio naturale che lo circondava (stava dirigendo un esterno in una borgata, coi ragazzi della borgata) anche da parte dei mezzi tecnici umani e meccanici, persuadeva spontaneamente della chiarezza delle sue idee su un metodo di cui certo aveva valutato ogni risultato stilistico.

Egli adoperava la macchina da presa con la semplicità di una stilografica. Assistetti ad alcune battute pronunciate in primo piano da quei ragazzi. Faceva ripetere al massimo un paio di volte. Rare volte provava prima di girare. Più spesso riprendeva direttamente. I suoi consigli di perfezionamento erano pratici e precisi. «Ridi più a lungo». «Guarda più lontano». Oppure semplicemente: «Ripeti». E la battuta usciva sempre più confidente, quelle risate si chiarivano nelle stesse che hanno commosso il pubblico per una realtà nuova, non più esclusivamente affidata all'immagine o alla parola, ma a una vibrazione segreta e costante che sostiene ogni personaggio dall'interno come una musica.

E questa è la novità del film di Pasolini che è poi la

stessa della sua letteratura. Una tensione drammatica, vissuta non solo come testimonianza – cosa questa che resta il limite di tanto frainteso realismo cinematografico e letterario – anche se sempre in Pasolini le circostanze sono minuziosamente testimoniate nella loro esasperante realtà. Ma con una partecipazione intima, individuale, dialettica del personaggio come avviene in Dostojevskij. Quello stesso calarsi totale dentro al caos dell'anima umana, inseguendola per il buio delle sue fogne e scoprire proprio nel tanfo di quel buio la sua innocenza e la sua solitudine.

Accattone va a rubare la catenella al figlio per comprare le scarpe a una ragazza della quale si è inconsciamente innamorato e che vuole indurre a battere il marciapiede per sfruttarla.

C'è qualcosa di insostenibile a questa idea finché uno la indica e rimane astratta. Quando si vede questa scena nel film di Pasolini, si è già entrati in una dimensione per cui è più forte la pietà per quest'uomo che lo sdegno. La dimensione appunto di quella libertà totale, evangelica che conduce puntualmente alla pietà. In *Delitto e castigo* Sonia spinta a prostituirsi all'angolo della strada per cinque copechi dagli scoppi secchi della tosse della matrigna e dal pianto dei fratellini nel racconto del padre ubriaco all'osteria, non è un episodio meno crudo e disperato, e non ispira meno pietà.

Sempre durante il dibattito a Venezia da Baldelli fu opposto a Pasolini che nel suo film non vi era dialettica, da altri che non vi era morale.

Non vedere una morale e una dialettica nel film di Pasolini, mi stupisce. La sua morale sorge proprio dalla illimitata dialettica della pietà. Carlo Levi osservò giustamente che il mondo delle borgate descritto da Pasolini è senza comunicazione con quello civile da cui vive estraniato, e non possiede nemmeno un linguaggio per comunicare al di fuori del ferro spinato contro il quale si ferisce ogni volta che tenta di oltrepassarlo.

E proprio in questo sta la raggiunta poeticità del film di Pasolini; avere interpretato questo prelinguaggio e averlo comunicato da grande lirico.

Tutta la critica cinematografica militante ha riconosciuto la positività del film di Pasolini anche se lo ha fatto talvolta a denti stretti come Laurenzi (e non si capisce perché adoperare tanta mala grazia nel riconoscere il talento di qualcuno); ma pochi hanno avuto il coraggio di dichiarare che ci siamo trovati davanti al film più importante della Mostra, Leon d'oro incluso. Anche se molti di essi critici erano in grado di sospettarlo. Per la prima volta in un film realista vi è il riscatto individuale, la forza incalzante del personaggio. Finora questo era stato possibile solo per virtù di qualche attore eccezionale come la Magnani o Sordi. Qui avviene per virtù poetica di un regista. Accattone è un protagonista indimenticabile, come è solo dei protagonisti di opere veramente poetiche. Dalla sua vicenda miserabile attraverso la libertà tutta interiore intellettuale del suo ravvicinamento, viene riscattato alla testimonianza anonima imparziale, per riemergere da «quel mare di oggettività» che preoccupa

Calvino, anche se lui come quasi tutti gli intellettuali della nostra generazione non sa riemergere.

In realtà Pasolini è il primo a esserne riemerso. E che l'esempio ci venga da un poeta che ha descritto un mondo per noi indiscriminato e indiscriminabile, da un intellettuale marxista senza oscillazioni e fra i più coraggiosamente impegnati in Europa, è meritevole.

Da Dostojevskij a Pasolini sono forse intercorsi gli anni giusti perché Marx e Freud trovassero il primo punto d'incontro. Entrambi illuminarono zone diverse ma ugualmente oscure e superstiziose della nostra coscienza. La fame e il sesso.

I popoli borghesi, con una struttura sociale che li garantiva dalla fame, si rifugiarono in Freud per una speranza di religione dell'individuo attraverso il sesso; quelli proletari, tenuti in stato di cieca ingiustizia, si chiarirono attraverso Marx. Il problema del sesso veniva dopo quello della fame. Ma entrambi cercavano una dignità e una spiegazione della vita in quei bisogni vitali attraverso i quali si aveva il potere di avvilirli e imprigionarli.

Pasolini ha saputo farci assistere all'affiorare della coscienza individuale in una umanità abbruttita da fame atavica con una poetica essenzialmente cristiana: libertà, appunto, dalla pietà, che non piega gli uomini alla quiete e alla rassegnazione.

Sua Elsa de' Giorgi

2. *Conversazione su I coetanei*

di Elsa de' Giorgi

(Catania, Casa della Cultura, 11 novembre 1961)

Il dattiloscritto è stato ritrovato al Centro Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia, dove è custodito il "Fondo De' Giorgi". Si tratta del testo che l'autrice lesse durante la conferenza, dedicata a *I coetanei*, tenuta alla Casa della Cultura di Catania, l'11 novembre 1961.

Ho ritrovato alcune note su *I coetanei*. La prima quando pensavo di scrivere il libro in terza persona sotto forma di romanzo. È forse interessante rileggerle insieme.

Si trattava di una specie di schema. «Tutti i contemporanei di Chiara (cioè il nome che ho sostituito con la prima persona) sono disperati fascisti e antifascisti. La morte di Balbo. Rievocare la sua scenata a Via Veneto. Furto politico conseguente simultaneo nelle tre case amiche (Donata, Lalla e Paola Ojetti). Morti in guerra. Morte di Natalia (la Sonia del libro). Morte di giovani suicidi. Morte di Muti, di Ciano, di Montezemolo, culminando con la morte di Osvaldo Valenti e la Ferida. Figura amara di Pandolfi. Tratteggiare la differenza con la precedente generazione. Gli antifascisti settantenni riprendono in mano la situazione, perché hanno ancora una nostalgica fiducia della vita come la vissero prima del fascismo per osare programmi politici; per divertirsi a fare politica.

I giovani sono disperati, soli, irrequieti, distaccati da ogni cosa. Tentano l'arte. Un'arte chiusa, difficile in cui cercano un impossibile linguaggio per comunicare la loro pena. Quale linguaggio?

Gli ermetici, i solitari, chiusi come in una setta a esprimersi a simboli, custodi di ricordi di parole che gli

uomini non sanno più capire, sono lontani. Il linguaggio di una realtà dura, aggressiva, esasperata. Questo il senso del libro. Questo il dramma di tutti i personaggi giovani che si muoveranno in questo racconto.

I “coetanei” serrati in un mondo senza illusioni, dove l'esistenza morale è possibile solo a costo di rinunciare a tutto il resto. Noi siamo i vivi di questa generazione, e ne siamo già le larve. Chi viene dopo di noi ci ha trovato impietriti senza altra possibilità se non quella di voltarsi a guardare un passato rovinoso di cui non abbiamo colpa, e un avvenire che non abbiamo facoltà di ricostruire.

Solo i vecchi antifascisti, nella loro assurda innocenza, hanno potuto credere di ricondurci alla normalità della loro infanzia, prima del nostro passato e del deserto avvenire. Ed eravamo così stanchi, che li abbiamo lasciati fare. E loro si sono messi alacremente a costruire sulla sabbia, parole sagge e vuote».

E più avanti ancora, in una nota sparsa come a farmi coraggio: la trovo infatti prima della seconda parte del libro, quella che tratta dell'armistizio, l'occupazione tedesca, la guerra civile.

«Io devo ora narrare di un tempo vissuto da milioni di uomini. Sapevo quando cominciai a scrivere che sarei giunta a questo momento del mio racconto, inevitabilmente, ma speravo che qualcosa, nel percorrere queste memorie, mi soccorresse.

Invece non è accaduto alcun miracolo. Io dovrò risollevare la funebre coltre da anni posata sul ricordo

più raccapricciante, per riviverlo nei suoi minuti particolari. Vorrei che Dio mi desse la forza di raccontarlo come lo vidi perché quel tempo indimenticabile fosse almeno di ammonimento a quelle generazioni che tornano a parlare di nuove guerre».

I coetanei, forse lo ricordate, si concludono con le ultime parole di Pavese: «I problemi che agitano una generazione si estinguono, non perché siano risolti, ma perché il disinteresse generale li abolisce», e più oltre: «Lo stoicismo è il suicidio. Del resto sui fronti la gente ha ricominciato a morire». Poi ancora, due giorni prima del suicidio: «Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più».

«Un saluto sdegnato, irritato (lo dicevo io). È tutto quello che abbiamo da dirci ormai l'un l'altro fra noi coetanei. E se ce ne andiamo lo facciamo così. Senza illusione di lasciare rimpianti, senza il rimorso di tradire un dovere».

Non so se oggi avrei potuto ancora scrivere queste parole né so, soprattutto, se Pavese ci avrebbe ancora lasciato le sue come estremo messaggio.

«Non scriverò più».

Per mantenere questa parola, aveva dovuto morire.

Gli intellettuali che hanno continuato a vivere, continuano a scrivere. Tutti, anzi, ripresero a scrivere e vi è un capitolo su essi, una specie di sfogo che non fu inserito nei *Coetanei* per mia volontà e che descrive questo aspetto curioso, impudico, sconcertante degli uomini di penna facile o meno a riprenderne il dominio, e il

nostro disagio a doverli rileggere come se niente fosse stato.

(lettura brani capitolo intellettuali)

«A Roma i giornali si succedevano ai giornali.

Alcuni subivano curiose trasformazioni. Apparsi di colore rosso acceso, si smorzavano in candore di giglio, quando non svanivano nella dubbia pace della croce sabauda.

Condirezioni che si scindevano, durante questa metamorfosi, dando vita ad altrettanti giornali quanti erano i fondatori del primogenito.

Molti buoni nomi del giornalismo non osavano firmare per la già deprecata celebrità delle loro firme sui giornali fascisti. Se ne avvantaggiarono – naturalmente – piccoli giornalistucoli i quali, facilmente dimenticati per la poca notorietà dei loro nomi, pur avendo scritto anche essi durante il ventennio, si mimetizzarono facilmente alla prima stampa antifascista.

La fame degli italiani deve avere origini remotissime, se ogni volta, per sopravvivere, la nostra gente è capace di tanta duttilità, spesso anche feconda. Monelli, umiliato dalla inattività, ottenne di andare come corrispondente presso le truppe del C. I. L. Lo fece chiamare il buon Dessy, capo delle bande militari armate di Roma, durante l'occupazione.

Monelli cominciò a mandare bellissime corrispondenze dalle zone di combattimento. Rèpaci, che dirigeva il quotidiano "Epoca", dopo essersi disgiunto da

Angiolillo per la condirezione di “Tempo” che era sprofondato troppo a destra, un bel giorno decise di ridare a Monelli l’onore della firma. Fu – anche da parte di Rèpaci – un gesto leale e non privo di coraggio.

Dopo Monelli, altri validi nomi di giornalisti ripresero il loro posto nei vari, infiniti giornali di partito o di idea. Si tornò ad avere così una stampa indubbiamente di rango, ma la confusione delle idee, gli stimoli, alle più disparate e personali polemiche, si moltiplicarono in una serie grottesca e triste di attacchi e di ritorzioni *ad personam* che avvilitano gli scriventi e il lettore. Ma tant’è. È destino dell’Italia il confondere Pulcinella alle cose serie. Un destino che nasce dalla moltitudine sempre sproporzionata della sua popolazione e dell’intelligenza. La somma di queste esuberanze produce una specie di risultato chimico che potrebbe essere paragonato all’eccesso di lievito nel pane. È destinata, insomma, a confondere le cose più sacre e necessarie.

L’aspetto dell’antifascismo, in Italia, subì questa sorte. Esso era sorto da motivi logici e profondi. Poteva davvero essere finalmente l’alimento basilare alla coscienza degli italiani. Ma l’eccesso di gente che “doveva pur vivere”, che “aveva diritto ad ogni rispetto perché il suo mestiere lo conosceva”, la tolleranza solidale che lega sostanzialmente gli italiani (i più mediocri e deboli dei quali hanno infatti costruito quella setta invincibile, immutabile in ogni governo che è la Burocrazia), e che trae origine dalla sua fame millenaria, svisò ancora una volta, fatalmente, l’aspetto o la sostanza delle cose.

Gli intellettuali hanno dovuto inserirsi nel gioco di questa mentalità, a prezzo – spesso – di tutta la moralità che è alla base di ogni espressione intellettuale».

Qui io scrissi l'episodio di Morandi che sapendo distrutte le sue case di Grizzana, da lui fedelmente dipinte nei suoi paesaggi per tanti anni, esclamò: «E io adesso che cosa dipingo?». E continuavo nel brano omesso: «Ecco: si può essere così, come Morandi, ed essere salvi. Come Morandi o Campanella. Con le natiche tagliate, fissare in un punto modesto e accessibile la illimitatezza del proprio universo.

Ma questa generazione ha avuto poche occasioni per distrarsi o sottrarsi alla realtà. Già per i nostri nonni, creati ancora nel fervore della fantasia romantica, fu duro assuefarsi alla fotografia, alla percepibile realtà dello spazio risolto nel ferro della locomotiva e delle sue rotaie. Noi siamo nati con la radiografia, l'aeroplano, il telefono, la radio. Un mondo intero è stato ravvicinato microscopicamente al nostro sguardo; e le piaghe più mortificanti dell'ingiustizia che lo governa, sono apparse in una inevitabile evidenza a turbare la nostra coscienza.

L'intellettuale moderno attraversa la più grande crisi di disperazione che mai il pensiero abbia sofferto. Per la prima volta, repentinamente, ha preso atto di un mondo dove le leggi fondamentali della giustizia, della ragione, dell'amore, appaiono non solo inattuato, ma impossibili. Convinto di una società che da millenni traesse le sue basi dalle premesse di Cristo, ha la prova concreta,

che servendosi del Suo nome, si è mortificata l'umanità costringendola ad accettare la prepotenza e l'ingiustizia come manifestazione indiscutibile di provvidenza.

Mi si può opporre che tali problemi hanno già tormentato Tolstoj e Manzoni, non meno di noi, che la nostra disperazione non giunge, quindi, così improvvisa come io pretendo. Ma io sento nel pensiero e nell'accento manzoniano, come in quello tolstoiano, una capacità – scontata – di tollerare l'ingiustizia, di considerarla nel clima legittimo della speranza cristiana e del perdono, come si conviene verso un peccato suscettibile di redenzione. C'è uno spazio tra la realtà e il Poeta, che può ancora essere colmato dalla sua illusione umana.

Noi sappiamo, invece, che non c'è redenzione a questo peccato e che testimonia di una volontà umana tesa verso il male, diabolicamente. Brutalmente, si potrebbe concludere, che se per Tolstoj e Manzoni c'era già stata la rivoluzione francese, non c'era però stata ancora quella russa, che aveva previsto Hitler, Mussolini, la campagna razziale, la occupazione nazista, i bombardamenti sulle città inermi, la bomba atomica. Queste cose hanno raccorciato ogni possibile distanza. Si sono schiacciate contro di noi vertiginosamente, come un corpo lanciaoci contro. Non possiamo distrarcene più. C'è una urgenza straziante di rimediare, di comporre le cose in modo tollerabile alla nostra coscienza, alla nostra ragione; c'è tutto il rimorso per questa rovina che non abbiamo compiuto, di cui siamo parte, la mortificazione di questo fallimento intellettuale.

le di cui non abbiamo colpa e che questa società, così com'è congegnata nella cieca complessità dei suoi mostruosi ingranaggi burocratici, gerarchici, dimentica della carne labile di cui è composta o troppo sollecita solo di essa, trivialmente, ci getta in faccia, coi suoi armamenti, la distribuzione assurda della sua ricchezza e della sua miseria, dei suoi arbitri.

Ed è la nostalgia ad un acquietamento della coscienza che spinge quasi tutti gli intellettuali italiani verso il comunismo. Questa gente cerca una soluzione morale che sembra impossibile da qualunque altra parte per la cattiva volontà di ognuno.

Spesso le riflessioni vaghe e ovvie di questo ricordare, ci portano lontano. Ma che cos'è una storia se essa non è intrisa dei nostri pensieri, del turbamento che ci ha accompagnato nel viverla?».

E invece nella storia dei *Coetanei* questo capitolosfogo, con le sue riflessioni vaghe e ovvie, non fu inserito proprio perché è buona regola che lo scrittore non intervenga a giudicare delle sue stesse emozioni e soprattutto a spiegarle esplicitamente.

L'arte esige necessario distacco, che è poi supremo ravvicinamento, per cogliere un aspetto più ampio della realtà. Il rigore morale di ogni artista comincia esattamente dal pudore di quanto giudica non degno di essere comunicato, perché ancora invischiato nel proprio ego, non illimpidito dal disinteresse individuale.

Ma è stato forse giusto ripercorrere insieme certi impulsi, stati d'animo, considerazioni, che mi guidaro-

no nello scrivere questo libro, che si è avuto la bontà di farmi oggi ricordare.

Il saluto di Pavese fu davvero troppo definitivo e sono grata di consentirmi di dedicare ai «coetanei», che hanno potuto sopravvivere intellettualmente e darci quei motivi di speranza cui mi sollecitava Salvemini, qualche meditazione riconoscente. E la prima di queste meditazioni, è a lui che desidero rivolgerla. Poi a Luigi Russo, il quale esprimendo il concetto del suo storicismo assoluto per cui «l'arte è un fiore che sorge su una ecatombe di storia», aggiunge: «l'opera d'arte esiste, ha una sua realtà solo nella critica, come un corpo nella luce», seguendo storicamente, appunto, l'orientamento e le esigenze critiche di una generazione di intellettuali informata a questo criterio.

Nella *Passione e ideologia*, Pasolini dedicò a Montale una considerazione acuta e nuova per un critico che si rivolge a un poeta, soprattutto poi se tale critico è, a sua volta, uno dei maggiori poeti apparsi in Italia dopo Montale e di così diversa struttura.

Egli dice a un certo punto studiando *La bufera e altro*: «È inutile dire che la “riduzione” del mondo ai suoi oggetti, non comporta, in Montale, oggettività: una qualsiasi forma razionale di conoscenza. Il suo razionalismo è estetico, non filosofico etc...».

E dopo aver prima considerato il curioso effetto di evidenza che la precisione linguistica di Montale nel descrivere i suoi oggetti dà di quella visione storica del mondo che la poetica di Montale, appunto, si program-

ma «per certe eleganze di evasione», come la definisce Pasolini, continuando la sua indagine aggiunge: «Lo stesso sforzo di sintesi (che non è ancora un atto storico e razionale), avviene ne *L'anguilla*. [...] nel *Sogno del prigioniero*, Montale si pone addirittura in rapporto non solo con un mondo unificato sui suoi oggetti, non screpolato dal nulla, ma con un mondo *circostanziatamente storico*, con la società. [...] nel *Sogno del prigioniero* la protesta ha una violenza e una universalità mai riscontrate prima in Montale. [...] Il suo razionalismo si è spinto oltre i confini dell'estetica, fino a individuare un mondo vivente sopra i suoi oggetti, oggettivamente: il mondo storico. [...] Il suo linguaggio resta – ed è naturale – quello del suo razionalismo di raffinato, di ferito: un linguaggio extra-storico, per così dire – non soltanto necessariamente com'è, per definizione, quello della poesia [...]. Ma, della nostra storia, il suo resta un giudizio estremamente attendibile, alto e rigoroso: il giudizio di un'anima».

Ho citato le parole di Pasolini, poeta coetaneo su uno dei poeti che lo hanno preceduto di un'intera generazione, per indicare come il rapporto che lega l'intellettuale coetaneo al precedente, sia fondamentalmente un rapporto storico-critico. E la lezione di ogni precedente maestro sia sempre intesa, attraverso questo criterio, e accettata essenzialmente fino a superare il contrasto ideologico.

Lo scrittore contemporaneo, come aveva annunciato Pavese e prima di lui Moravia, con *Gli indifferenti*, e

poi Brancati, Piovene, Bassani viene chiarendo una sua esigenza critica, dalla quale invano si tenta scoraggiarlo da parte di tanta critica ufficiosa, come se il diritto a parlare imponesse ormai allo scrittore la conoscenza delle ragioni di opportunità e di valore a farlo.

Il suo inserimento nel discorso della cultura non è più divertimento, ma necessità morale. E ogni lezione precedente è riesaminata alla luce di questo criterio.

Così come Cecchi, nato alla letteratura contemporaneamente alla critica e, nonostante le superficiali osservazioni, una sua critica preoccupata di una ragione estetica fondamentale crociana sulla Poesia e non resta un critico *storico* anche e forse proprio per quegli aspetti di resistenza mantenuta davanti all'arte realista e alle obiezioni a essa poste; perché questo definisce con maggiore puntualità storica l'orientamento della generazione di intellettuali che gli è succeduta.

Vedremo parallelamente muoversi gli insegnamenti del Gargiulo sull'insegnamento di un *maestro e storico* il Momigliano ricostruttore, il De Robertis, con la sua preoccupazione stilistica grammaticale, Flora con la sua poetica della parola, il Pancrazi, il Pasquali, fino ai casi luminosi di Longhi artista che inventa un linguaggio critico su quei criteri scientifici estetici di Gianfranco Contini per cui l'arte è sensibilità di forme e vocabolario.

Dell'Ermetismo, posizione di evasione, di difesa dalla dichiarazione inaccettabile per una intima più sofista e classica di quanto non gli si sia voluto riconoscere ancor oggi, tanto è vero che l'Ermetismo segnò solo

nella cultura degli anni fascisti un atteggiamento di rifiuto al gusto dichiarato, entusiasta, quasi sensuale della parola, anche quando essa scaturiva da fervori mentali innegabili come avveniva per un Papini. Dall'Ermetismo, infatti, dal rigore di certe sue premesse, ci resta uno dei critici più moralmente e letterariamente impegnati con Carlo Bo.

Intanto sono sorti i critici marxisti: da Banfi ai suoi allievi, da Paci a Della Volpe, Remo Cantoni, Muscetta, quelli einaudiani, da Bobbio, Cases, Solmi, Mila, altri spregiudicati delle stesse ideologie cui appartengono come Sapegno, Pagliaro, Spirito, Preti, storici come Chabod, Sante Mazzarino, cattolici come Bo, Ulivi, Getto, Pampaloni, Petrocchi e gli altri.

Ma il critico militante si affianca ormai allo scrittore, al romanziere che precisa sempre più la sua istanza critica, esponendola nei suoi romanzi – spesso – non meno esplicita e leale che non nel saggio.

La critica cinematografica di Moravia sull'«Espresso», le altre dissertazioni su «Nuovi argomenti», i pezzi di Piovene sull'«Espresso» e sulla «Stampa» quelli di Levi, il «Menabò» di Vittorini e Calvino, esprimono questi intellettuali spesso più chiaramente dei loro stessi libri.

Di questo orientamento rigorosamente critico e tutto morale della nostra letteratura, vissuta talvolta fino al sacrificio della espressione artistica, da Pavese che lo ha portato alla stoica conseguenza del suo suicidio (supremo gesto critico davanti all'insolubile conflitto dell'uomo moderno fra la sua ragione e l'impotenza a rea-

lizzarla), non si è mai a fondo parlato. Eppure è il vero, radicale rinnovamento, per cui una figura come Carlo Levi assume significato di vera statura poetica internazionale col *Cristo si è fermato a Eboli*, la sua esperienza di confinato antifascista dove accosta e propone alla pietà la miseria e l'abbandono in cui vivono senza ribellarsi i contadini della Lucania, all'*Orologio*, ai saggi sulla Sicilia, sulla Russia, la Germania, ai suoi articoli sulla «Stampa». L'ampiezza dei suoi interessi, l'intelligenza quasi illimitata della sua critica oggettiva, psicologica, razionale dei fatti, potrebbe riassumersi nello stupendo affresco che commuove all'apertura del padiglione – forse il più interessante – della Mostra delle arti e del lavoro a Torino.

È un affresco che compone tutti i suoi temi, dal *Cristo si è fermato a Eboli* alla solitudine raggruppata di uomini e animali da lavoro in un'arcadia ormai estranea, nemica e impietosa, alla morte del giovane poeta Rocco Scotellaro, pianto dal pianto eterno della madre come se quel pianto fosse tutto quanto può sorgere ormai da un mondo senza amore e senza leggi che lo ricordino; e, a destra, grande, antieroico, illuminante, rappresentato fra un nugolo di quei bambini strazianti di Carlo Levi, dalle loro membra senza gioia, inermi, infredolite, il sorriso consolatore di Danilo Dolci.

Assoluta novità di Carlo Levi, si è che per il primo ci sorprende a trovare nel saggio una reale quanto totale poetica, dove l'osservazione, la meditazione critica, raggiungono attraverso quella emozione razionale dei sentimenti che è propria dell'arte tanto secondo i critici cro-

ciani, quanto in quelli più progressivi preoccupati di una realtà ravvicinata fino al particolare, o alla scomposizione di essa. Carlo Levi offre sempre la totalità di una visione che non esclude nessuno degli aspetti particolari della realtà, incluso quello di una psicologia quasi scientifica di osservazioni, eppure vibrata di caldi impulsi umani.

Cosa insolita, questa, in molta letteratura realista o di quel frainteso realismo che in Italia molta giovane letteratura rappresenta.

Il realismo è un dato filosofico o almeno ideologico.

Il portato di matura coscienza storica tanto che Dante ne resta il più sicuro esempio e il petrarchismo, fino ai giorni nostri, la sua estetica, insidiosa costante contrapposizione.

A proposito del *Gattopardo* osservavo che il modo di prendere contatto con la realtà storica da parte dei nostri scrittori, giovani o coetanei, era parziale, anche se spontaneo. Spinti da un interesse ideologico sincero, perché moralmente e storicamente acquisito, impegnati improvvisamente a descriverci il mondo degli operai e dei contadini, convinti di sapere tutto sulle ragioni del muoversi di quel mondo, ci si è troppo preoccupati di cercare uno stile convincente a descriverlo prima di trovare i modi giusti per accostarlo.

La Morte, l'amore, la ironica pietà che lega gli uomini attraverso queste misteriose realtà, sfiora raramente certa letteratura coetanea, come se a furia di essersi troppo accostata alla realtà ne avesse perso i contorni e si affannasse a darci di essa particolari senza dimensio-

ne di rapporti col resto, come avviene appunto con gli oggetti troppo ravvicinati.

Isolato da una società che gli resta tenacemente ostile, ormai avvertito dalla sua esigenza critica della propria funzione storica, lo scrittore italiano assume paradossalmente, di fronte ai problemi sociali del suo tempo, quella posizione che fu di Proust verso l'aristocrazia.

Essendo oggi aristocrazia morale della quale tutti vogliamo partecipare, quella della sociale rivendicazione per il mondo degli oppressi. E come Proust aspirava a sentirsi se non partecipe, almeno leale testimone, di un mondo aristocratico, il cui contatto, se da un lato accendeva in lui la cosciente *disponibile* responsabilità del letterato, dall'altro lo intimidiva il dubbio di esserne per sempre escluso proprio perché ebreo e letterato, così avviene per gli scrittori coetanei: osservatori di un popolo amato e in fondo sconosciuto, ma dal quale si teme soprattutto di essere misconosciuti.

Questo è quanto fa dire qualunquisticamente che il realismo è una «moda», nient'altro che uno snobismo letterario. Senza capire che una sola è l'obiezione che si potrebbe muovergli: quella di *adolescenza*.

Quel tanto di solitario e spontaneamente autonomo che è proprio dell'adolescenza criticamente e poeticamente. Il bisogno di concretare, in una realtà anche parziale, quanto consente la speranza che per l'adolescente realista è solo avvenire.

Quell'avvenire che l'adolescenza storica di Pavese – non sapendo più intravedere – volle per coerente criti-

ca far continuare per lui e per gli altri col suo addio vile. Ma i problemi, le ansie vitali in cui sono restati a combattere vivendo gli scrittori coetanei di Pavese, erano stati in gran parte sofferti insieme e la lotta, per ognuno, è rimasta solitaria, spesso eroica, specie per il più cocente dei problemi: quello del linguaggio.

Da Pavese a oggi, la esigenza quasi ossessiva di tradurre liricamente la *intelligenza* di ciò che si è capito, attraverso la musica intima, sintattica, delle voci della propria ragione, in una necessità di ravvicinamento umano sorta da quella tensione morale sociale dalla quale non è più consentito distrarci.

La lezione di Montale, la essenzialità avara della sua parola, quella purissima del reale-angelico di Saba, l'incalzare incisivo, drammaticamente aggressivo di Ungaretti, hanno fatto pullulare un discorso vivo, in un certo senso non ancora avviato ma di cui due letterati a tutto tondo per potere intellettuale e cultura come un Gadda e un Pasolini, hanno affrontato la battaglia in modo opposto ma altrettanto geniale e eroicamente solitario. Per Pasolini, anzi, come si sa, con la quasi totale opposizione di quella estetica petrarchista (diremo così per intenderci su una concezione di realismo storico dantesco), che ha invece quasi pienamente sostenuto Gadda, letterato di statura europea fra le maggiori.

Per Pasolini, dicevo, la lotta è stata ed è più dura. Eppure egli è oltre che poeta, fra i critici ideatori più geniali, che noi abbiamo forse dopo Longhi.

La ferratezza della sua cultura filologica, sommata all'istinto della creazione poetica nella parola, fanno dei suoi gusti, delle sue tendenze, delle sue scoperte, della revisione a precedenti concetti stilistici, dei suoi rifiuti, prima ancora della sua opera, la presenza certamente più sorprendente e stimolante dell'attuale panorama critico italiano.

In realtà la visione totale del realismo di Carlo Levi del *Cristo si è fermato a Eboli*, per quelle ragioni autonome solitarie di *adolescenza* cui accennavo prima, non è stata condivisa dalla letteratura contemporanea da nessuno prima di Pasolini. È Pasolini che ripropone il tema della realtà totale, come pura ideologia e poetica, superando nei risultati lo stesso Moravia il quale pone alla sua realtà il limite della *oggettività* senza rapporto di emozione, ma restandone puro testimone.

Con Pasolini, come con Levi, la realtà dei sentimenti non è meno evidente di quella dei fatti, dei gesti particolari e panoramici. E il linguaggio di Pasolini penetra nell'intimo di ogni realtà rappresentata, dando, di ogni suo aspetto, una visione concreta, obbiettiva, emozionale, anche se metodologicamente oggettiva.

Come per Levi, l'idea classicamente illuminista, razionale, senza astrazioni, dell'uomo, libera espressione dei suoi sentimenti totali e individuali, in una società capace di rispettarli, accoglierli, armonizzarli, è basilare. E come per Levi, questo rispetto fondamentale per l'uomo, i suoi diritti, lo porta a rappresentare, fino alla

pietà e all'accusa, quelle categorie umane alienate dal conforto di questa società.

La novità di Pasolini nei suoi romanzi e nel suo recente film, *Accattone*, è quella di uscire dalla anonima posizione di testimone osservatore e di effondersi con piena coscienza «poetica» nel caos umano indiscriminato che ci sottopone.

Come se la pietà e la sua intelligenza lirica fossero in lui raggiunte e liberate dalla critica.

Nei suoi romanzi infatti vi è sempre il riscatto individuale, la forza incalzante del personaggio. Da attrice, direi, la sua *responsabilità*.

Quando molta altra nostra letteratura, fraintendendo la stessa alta intuizione di Vittorini, si è limitata a una osservazione passiva, quasi fatalistica della realtà, lasciandosi sommergere da quel «mare della oggettività» di cui Calvino ci denuncia la angosciosa perplessità e da cui per primo, nonostante momenti di chiarezza come *La speculazione edilizia* – uno dei più bei racconti del dopoguerra (sebbene anche qui sia posta la realtà sociale come problematica per l'intellettuale ed eviti di affrontarla proprio sul piano intellettuale) – è ben lontano dal riemergere.

In realtà, nonostante esempi di rigorosa responsabilità letteraria come quelli di Bassani, Cassola, Pratolini, Natalia Ginzburg, soltanto Pasolini, dopo Levi, e certo con Moravia, riemerge dalla invasione oggettiva per porsi di fronte alla realtà *totale*, secondo l'esigenza critico storica che ci assilla, con strumenti originali del lin-

guaggio e la ricompono in una armonia lirica e psicologica, pur senza cadere nel psicologismo.

Ecco che il linguaggio cinematografico, la sua sintesi particolareggiata, persuasiva e invadente, suggerisce oggi allo scrittore un più ricco linguaggio letterario. Ma l'ingrandimento, l'ossessione microscopica con cui la macchina da presa inquadra particolari anatomici, determinano la inevitabile deformazione di molta realtà visiva e la fantasia ne subisce la grottesca suggestione di un barocco ravvicinato, avvezzandosi a rinunciare alla visione totale delle cose.

Nel limite tangibile che l'esempio del cinema ci propone, può simboleggiarsi quello del parziale realismo. Pasolini, in quanto della realtà ci è offerto dall'aspetto cronistico, parziale, microscopico, spesso indiscriminato del reale, tende a riassumere e ricomporre in certezza lirica e psicologica, senza ripeto, cadere nel psicologismo, stagliando e determinando gli oggetti più ravvicinati, fino a ridare a ciascuno inconfondibile, poetica fisionomia.

Che a questo giunga con una sua convinta e spregiudicata autonomia, un coraggio virile della solitudine e opposizione in cui nascono e devono vivere le idee, ce lo confida egli stesso in quella specie di manifesto pubblicato su *Passione e ideologia*, quando parlando di contemporanei predecessori ci dice: «Non per nulla, sul Croce amato e odiato, sul Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci: del Gramsci "carcerato", tanto più li-

bero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed *eroico* pensiero». Non a caso, quindi, la mia dissertazione sui *Coetanei*, conclusasi col suicidio di Pavese, si è concentrata e forse troppo riassunta sulla figura di Pasolini.

Il problema della solitudine dell'impegno critico e morale cui è relegato nella nostra società l'intellettuale, rende queste due presenze, per ragioni apparentemente opposte, altrettanto rigorose, ammonitrici e patetiche nella nostra letteratura e nella nostra storia.

Esse ci costringono a considerare la solitudine come nostra sorte e ragione virile di far sorgere da essa una morale convinta di vita che può esprimersi nel suicidio come nella lotta, purché ci riesca a comunicarla a uomini vivi.

E non viverla con la osservazione emozionale della adolescenza che limita spesso la conquista della scoperta della realtà a un sentimento autobiografico.

Il realismo, non l'equivoco conformismo nel quale stiamo scivolando, ha avuto e ha una funzione nella storia perennemente ostacolata del nostro pensiero e ne rappresenta un logico portato dialettico che ci consente di opporre la sua poetica a una società passiva e superficiale come la nostra, avvezza da secoli a sfuggire la realtà sociale per rifugiarsi nel paternalismo di illusioni delle quali fa parte tutta una retorica saccente di dottrine estetiche stantie, a conclusioni qualunquistiche e sommarie la cui ignoranza ci tortura.

Noi sappiamo che la realtà e il realismo restano un dato storico acquisito soltanto dall'intellettuale, non dalla società che lo esprime in Italia.

È quindi una sua solitaria eroica conquista. E questo intellettuale italiano a sedici anni dalla Liberazione è certo più isolato di allora. La sua volontà di colloquio sempre meno intesa, egli viene limitato a oggetto di curiosità e, della sua opera, sono gli aspetti anticonformisti di scabrosa realtà rivelata, che vengono additati anche da certa nostra critica ufficiale e ben pensante a suscitare una specie di ripugnanza verso l'autore, un sottinteso, quando non dichiarato, disprezzo per i temi da lui affrontati.

L'accusa esplicita, qualunque sia – di trattare temi sociali o sessuali, al solo scopo di fare scalpore, attirando attenzione, per far vendere i propri libri. Tutto questo – è noto – avviene per scrittori del livello di Moravia e Pasolini spesso avallato – ed è vera vergogna – da certa nostra cultura ufficiale, pur degna da parte nostra di rispetto per l'attenzione incomprensiva con cui ci segue.

L'intellettuale italiano, dopo la morte di Pavese, è restato solo nel suo paese.

Se colloquio è riuscito a intrecciare, e ben se ne è avvantaggiato il prestigio dell'Italia, è stato con la società degli altri paesi.

Ma è stato ed è uno sforzo solitario, in perpetua opposizione a una società italiana divenuta più conformista di una società quacchera dell'Ottocento, che sembra volere involvere fino all'idiozia anche idee universalmente assimilate.

La mancanza di adeguamento ai tempi, l'irrigidimento di certe posizioni della Chiesa intervenuta a influire politicamente su problemi sfuggiti definitivamente, per realtà storica, al suo controllo come quelli aperti da Marx e Freud, le strutture sociali divise in quelle borghesi, garantite dalla fame che hanno visto in Freud una speranza di religione dell'individuo attraverso il sesso; quelle proletarie, respinte dalla più cieca ingiustizia a chiarirsi e imporsi attraverso Marx, perché il problema del sesso veniva dopo quello della fame, ma poi veniva, e ognuno ricerca una dignità e una spiegazione umana in quei bisogni vitali attraverso i quali si è sempre avuto il potere di avviliti gli uomini e imprigionarli con la paura.

Questa situazione, dicevo, trova l'intellettuale solo, offeso davanti alla realtà, lo rende quasi eroico anche se pochi sono disposti ad ammetterlo.

E come *I coetanei* scritti si concludono con le parole di Pavese suicida, questo mio ricordo verbale di essi si concluderà col messaggio di questo coetaneo indomabilmente vivo al quale si può appunto rimproverare un eccesso di amore che ci esprime:

«Lo sperimentalismo stilistico, dunque, che non può non caratterizzarci, non ha nulla a che fare con lo sperimentalismo novecentesco [...]. La libertà di ricerca che esso richiede consiste soprattutto nella coscienza che lo stile, in quanto istituto e oggetto di vocazione, non è un privilegio di classe: e che dunque, come ogni libertà, è senza fine dolorosa, incerta, senza garanzie, angosciante.

Ci difendiamo da ogni misticismo, e quindi anche da quello del coraggio in sé, del pensare stoico: ma sappiamo che, alla fine, la serie delle sperimentazioni risulterà una strada d'amore – amore fisico e sentimentale per i fenomeni del mondo, e amore intellettuale per il loro spirito, la storia: che ci farà sempre essere, “col sentimento, al punto in cui il mondo si rinnova”».

Noi sottoscriviamo il manifesto di Pasolini.

3. *Presentazione di*
Un coraggio splendente di Elsa de' Giorgi
di Pier Paolo Pasolini
(Roma, Libreria Einaudi, 27 gennaio 1965)

Il dattiloscritto è stato ritrovato al Centro Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia, dove è custodito il "Fondo De' Giorgi", tra la nutrita documentazione riguardante la gestazione del romanzo *Un coraggio splendente*. Il medesimo dattiloscritto è presente anche a Roma, presso l'Archivio storico del Senato della Repubblica, dove si conservano numerose carte della stessa autrice.

Trattandosi della trascrizione di una registrazione vocale, si è intervenuti solo su alcune inesattezze (ad esempio il titolo *Il coraggio splendente* invece che *Un coraggio splendente*), sugli evidenti refusi e sulla punteggiatura.

Per uno di quegli impegni che si sogliono definire improrogabili, non sono qui col mio corpo, ma lo sostituisce la mia voce. Abbiamo fatto di tutto, Elsa ed io, ed alcuni comuni amici, per fare in modo che questo non accadesse, ma uno sciopero a Parigi, le date fissate in un cinema de l'Etoile, mi hanno impedito assolutamente di rimandare il mio lavoro di doppiaggio a Parigi. Spero che questa mia registrazione sostituisca, almeno in parte, quel maggior calore comunicativo che costituisce sempre una presenza fisica. Io mi limito semplicemente a fare una descrizione di quello che è il libro: di Elsa de' Giorgi; naturalmente questa descrizione sottintende un giudizio, di valore che è positivo, e molto positivo, ma preferisco lasciar parlare le cose, che intervenire direttamente. Il tipo di descrizione che farò, naturalmente, sarà di carattere soprattutto linguistico; e vorrei fare qui un elenco dei tipi di linguaggio e quindi dei tipi di cultura, che formano il libro della de' Giorgi. Cominciamo proprio come si cominciano gli elenchi, con un primo.

1. Il linguaggio, secondo me, fondamentale, sotteso a questo libro, è un linguaggio parlato; una koiné italiana di tipo eletto, raffinatamente colto, ma in una sua accezione particolare, cioè la koiné italiana eletta che si parla nei salotti letterari, nei gruppi di persone ad alto

livello culturale, e infatti tutta la prosa della de' Giorgi è continuamente trapunta, caratterizzata, sollecitata da quei riferimenti, diciamo così improvvisati. Quasi illogici, che si fanno parlando, mettiamo, non so, un riferimento culturale a un poeta, un riferimento scientifico alla psicanalisi, che arricchiscono continuamente la pagina, nel modo più impreveduto, e che costituiscono quindi il fondo parlato, e la ragione sociale e sociologica del libro. Il secondo elemento linguistico che concorre alla formazione di questo libro che, come vedremo, appunto per la estrema varietà e differenziazione dei rapporti linguistici è di carattere magmatico, il secondo tipo di linguaggio, dicevo, è quello che proviene alla de' Giorgi da una serie particolare di letture che, come già avrete intuito quando vi parlo del primo tipo di linguaggio, sono di carattere estremamente culturale, non specializzato e che raggiunge la sua specializzazione, diciamo così in un secondo momento, naturalmente, al di fuori, tanto per intendersi, della professione. Questo tipo di letture sono soprattutto letture saggistiche, che riguardano, credo – non vorrei sbagliarmi – ma credo soprattutto il teatro, da cui appunto professionalmente proviene la de' Giorgi, e la filosofia. Naturalmente la letteratura partecipa in grande quantitativo a questo tipo di linguaggio, ma è sempre visto sotto questi due specifici angoli visuali del teatro e della filosofia. Una filosofia di tipo saggistico, una filosofia come modo, continuamente, di interpretare la vita, con quelle improvvisazioni, con quegli excursus improvvisi

del linguaggio culturale del salotto, nel senso migliore della parola, che ho detto tipico della prima forma di linguaggio, ma che, naturalmente studiata e osservata specificamente, presenta dei caratteri particolari, presenta cioè una curiosa tendenza ad essere una filosofia sistematica. Mi meraviglio che ancora la de' Giorgi non abbia scritto un suo sistema filosofico, tanta è la sua tendenza, tanto e violento il suo impulso interno a guardare il mondo in una forma integrale, completa, sistemata, appunto sistematica. E infatti ogni riferimento a una cultura e a un tipo di letteratura filosofica della de' Giorgi è sempre interpretativa del mondo. In tutto il libro ci sono spesso dei riferimenti a questo tipo di linguaggio, e così sempre sono chiavi interpretative del personaggio, e della situazione sociale, della situazione culturale dei suoi personaggi. La de' Giorgi stessa, credo, intervenendo in questo dibattito, anche fisicamente, non solo con una vociferazione come questa mia, vi spiegherà meglio probabilmente, quali sono i riferimenti a questo suo sistema filosofico non scritto, credo probabilmente, suppongo, vi parlerà del tempo del suo romanzo, del tempo della protagonista, che in qualche modo è lei stessa, la de' Giorgi stessa, e il tempo del personaggio, dell'uomo amato. Sono due tempi diversi, uno un tempo fuori della storia, un tempo appunto filosofico, come dicevo prima, l'altro il tempo invece della continuità storica, della concretezza, dell'essere uomini, e forse in questo settore, in questo piano, ci sono i raggiungimenti più belli del libro, certe descrizioni

dell'uomo amato, dei diversi poli dell'estremo pudore, e quasi della impudicizia, probabilmente offre le pagine più belle del libro. Vi parlerà anche della emblematicità dei personaggi, cioè della loro verità anagrafica, naturale, strutturale, ecc. ecc. ma di un certo margine di simbolicità nel loro essere, e credo vi parlerà anche della tesi profonda che c'è nel libro, che appunto la de' Giorgi spiega filosoficamente in questo sistema che non ha scritto. Probabilmente, i rapporti tra due diversi tipi di cultura che si modificano e si integrano a vicenda. Il terzo tipo di linguaggio sono appunto delle specifiche letture letterarie, e sono di tendenza, direi, abbastanza clamorosamente, appariscentemente, romantico-decadente, nel senso proprio corrente della parola; senza implicare in questo un giudizio di valore, è una pura constatazione. È dentro questo tipo, questo gusto, questo linguaggio letterario, che la de' Giorgi usa proprio nella sua prosa come uno strumento, si inseriscono alcune forme interne del romanzo della de' Giorgi, che sono tipiche di una certa letteratura francese appunto, romantico-decadente. Cioè, c'è spesso una specie di ricostruzione, naturalmente, estremamente libera, molto più libera di quella che non fosse la costruzione della canzone leopardiana rispetto a quella del Petrarca, mettiamo; sono delle forme interne, così, che affiorano labilmente, ma nello stesso tempo, abbastanza chiaramente, nel magma del libro. E queste forme sono, il recit, il tono del memoire, e quelle che i francesi chiamano le massime. Spesso nel libro compaiono, tra paren-

tesi, o nell'improvvisa spezzatura paratattica della sintassi, delle massime di vita, che sono al di là di quel sistema filosofico che la de' Giorgi non ha ancora scritto, che sono quasi un impulso irrazionale, che esplose improvvisamente, con una specie di pratica della vita al disopra e al di sotto della vita e che insieme a quelle descrizioni fisiche dell'amore che dicevo prima sono forse le pagine più belle del libro. Quarto tipo di linguaggio è, diciamo così, il linguaggio della rivolta sociale, il linguaggio dell'impegno, che viene a sovrapporsi a tutto questo in maniera contraddittoria, e quindi producendo quegli effetti magmatici che dicevo in principio. Evidentemente tutto il libro della de' Giorgi cadrebbe, verrebbe smangiato, avrebbe un'aria slabbrata, se non fosse tutto contenuto da quest'ultimo tipo di linguaggio, il quale tipo di linguaggio, che è stato detto genericamente, quello dell'impegno, della ricostruzione realistica della letteratura italiana, ecc. cioè questo tipo di linguaggio non tenesse tutto stretto insieme, non formasse quasi l'ossatura, o perlomeno il contorno, di questo magma, sensuale, filosofico, romantico, struggente, patetico, che è il libro della de' Giorgi. Questa nettezza di contorni del libro della de' Giorgi, deriva, appunto, dalla sua posizione, in qualche modo, anche se, non, naturalmente, nel modo ufficiale, progressista, e che le consente di avere sulla società uno sguardo critico che contorna fermamente questo suo magma. Praticamente, per concludere, per la de' Giorgi, se vogliamo tirare le fila di questo discorso, si può parlare di due

registri timbrici, di due registri narrativi che coesistono, che coincidono, che spesse volte sono sovrapposti l'uno all'altro in maniera che l'uno cancella l'altro e spesse volte invece formano una specie di spettro narrativo-timbrico. Questi due timbri sono, tanto per restare fedeli alla cultura francese che è alla base, praticamente, del gusto della de' Giorgi, sono diciamo il lato Corneille, la funzione Corneille e la funzione Racine: l'una magmatica, confusa, asimmetrica, caotica, ecc., patetica, delle volte fino quasi a rischiare il fumetto, ma non importa, dall'altra il registro, la funzione Racine, cioè la limpidezza, lo sguardo critico e preciso sulle cose. Questo doppio registro non poteva non piacere alla politica francese, e infatti il critico Marcel Brion di «Le Monde» descrive esattamente quel lato Racine che prevaleva nell'*Innocenza*, che appunto il critico recensiva. Vorrei riportarne un pezzetto: «Elsa de' Giorgi riduce il comportamento dei suoi personaggi a una pura graficità, ma il suo tratto è di una nettezza straordinaria. L'ambiguità e l'equivoco non cercano la complicità del crepuscolo e della mezza luce, ma reclamano al contrario con una sorta di arroganza provocante, la grande luce». In questo romanzo, rispetto all'*Innocenza*, c'è anche il crepuscolo, c'è anche la mezza luce e il versante tutto in luce e il versante del crepuscolo formano, mescolati insieme, l'originalità del libro. Vorrei terminare questa mia vociferazione cambiando mestiere, cioè assumendomi l'autorità del dicitore, e vorrei concludere leggendo una pagina, in cui questi due registri coesisto-

no alla perfezione: «Mentre lasciavo le porte di Roma pensai con sollievo che già il gesto di partire precisava il modo del mio colloquio con Roberto. Ironizzando con me stessa mi dissi che, infatti, una storia d'amore, si racconta meglio in un film che in un romanzo.

I letterati non credono alle immagini del cinema. Anche Saba ci credeva poco. Ma egli era poeta e della parola sapeva la fatalità della collocazione matematica, innocenza astrale della poesia, sua illimitata sensuale intelligenza, attrazione di parole insostituibili come fra esseri sconosciuti, l'amore. Era confortante, al termine delle fredde luci dell'EUR, l'aprirsi rotondo dello stadio coperto, disco volante appena deposto da un film di fantascienza. La rotondità è un concetto umano, ventre materno, cupola di chiesa, casa; il rettilineo, invece, un indice inesorabile che sospinge. Concetto astratto di divinità moralistiche. Caro Poeta (rivolgendomi a Saba mi avveniva di chiamarlo così), caro Poeta, tu lo dicevi: la letteratura sta alla poesia come la menzogna alla verità.

– Signora Marchesa, ha freddo? – mi dice Luigi. Ha appena aperto il finestrino per buttare via la cicca, spingendola fuori col pollice e l'indice in una descrizione di gesti e di spazio che mi inteneriscono.

Così poco è il posto che ognuno vorrebbe occupare nel mondo e intimo nel proprio destino.

La campagna mi dette un senso di libertà con la volta del cielo terso e stellato, gli alberi cupi in fuga di cui ritrovavo la vibrazione del vento in quelli successivi, come per meccanico accordo».



Giovanni Testori, [*Testa di capretto*], 1972, matita su carta, ubicazione ignota.

INDICE DEI NOMI

Non sono registrate le occorrenze di Elsa de' Giorgi.

- Agosti, Giovanni, 8
Aiello, Patrizio, 20
Albertazzi, Giorgio, 13
Alberti, Rafael, 42
Angiolillo, Renato, 69
Antonioni, Michelangelo, 38
Arbasino, Alberto, 31, 47
Arnoud, Michel, 33
Asor Rosa, Alberto, 10
Aurigemina, Andrea, 11
Aymé, Marcel, 25
- Baghetti, Aristide, 13
Balbo, Italo, 65
Baldassarri, Guido, 10
Baldelli, Pio, 60
Banfi, Antonio, 76
Banti, Anna, *pseudonimo di Lucia Lopresti*, 12, 27, 29-30
Barengli, Mario, 22
Bassani, Giorgio, 28-29, 31, 35, 75, 82
Beauvoir, Simone de, 18
Bellini, Giovanni, 43
Bellonci, Goffredo, 12
Bellonci, Maria, 12
Ben Mahmoud, Mahmoud, 11
- Benassi, Memo, 13
Bene, Carmelo, 50
Benini, Annalena, 10
Berenson, Bernard, 13, 15, 20, 37
Berenson, Mary, 15
Bernardi, Nerio, 13
Bernini, Gian Lorenzo, 43
Bertolucci, Attilio, 27, 31
Bettarini, Rosanna, 44
Betti, Laura, 40
Bo, Carlo, 20, 76
Bobbio, Norberto, 76
Bocchi, Lorenzo, 33
Bonalumi, Louis, 33
Bontempelli, Massimo, 11
Bourbon Busset, Jacques de, 25
Bourette-Serre, Marcelle, 32
Brancati, Vitaliano, 75
Brandeis, Irma, 44
Briganti, Giuliano, 34
Brion, Marcel, 96
Brizzi, Fausto, 11
Brüggen Israëls, Machtelt, 15
Bucci, Moreno, 12
Burke, Thomas, 25

- Calamandrei, Piero, 24
 Calef, Vittorio, 41, 56
 Caliterna, Piero, 12
 Calvino, Italo, 9-10, 19, 21-23, 27, 31, 35, 41-42, 45, 62, 76, 82
 Camerini, Mario, 11
 Camerino, Aldo, 25, 32
 Campanella, Tommaso, 70
 Cantoni, Remo, 76
 Capocci, Valentina, 13
 Capponi, Lodovico, 34
 Carnabuci, Piero, 12
 Cases, Cesare, 76
 Casini, Simone, 41
 Cassola, Carlo, 82
 Cecchi, Dario, 24
 Cecchi, Emilio, 9, 15-16, 24, 41, 75
 Cesare, Gaio Giulio, 25
 Chabod, Federico, 76
 Chiappelli, Maria, 24
 Chiarcossi, Maria Grazia, 8, 39
 Ciano, Galeazzo, 65
 Cimara, Giovanni, 13
 Citati, Pietro, 23, 27
 Citti, Franco, 40
 Civinini, Sergio, 18
 Clizia, *vedi* Brandeis, Irma
 Colette, *pseudonimo di* Sidonie-Gabrielle Colette, 24
 Comisso, Giovanni, 45, 55, 58
 Conti, Alessandro, 44
 Conti, Ettore, 13
 Contini, Gianfranco, 33
 Contini Bonacossi, Alessandro, 15, 20, 43
 Contini Bonacossi, Alessandro Augusto, 20
 Contini Bonacossi, Oscar, 20
 Contini Bonacossi, Sandrino, 9, 11-12, 16, 19-20, 30, 43
 Contini Bonacossi, famiglia, 9, 12, 15, 20, 42-44
 Cordero Lanza di Montezemolo, Giuseppe, 65
 Corneille, Pierre, 96
 Corti, Maria, 23
 Croce, Benedetto, 83

 D'Agata, Giuseppe, 24
 Dante Alighieri, 78
 De Caro, Lucio, 11
 De Chirico, Giorgio, 45
 De' Giorgi, Edgardo, 12
 Della Volpe, Galvano, 76
 De Lullo, Giorgio, 13
 De Matteis, Maria, 12
 De Robertis, Giuseppe, 75
 De Santis, Carlo, 13
 Dessy, Lazzarino, 68
 Di Stefano, Paolo, 10
 Dolci, Danilo, 77
 Dostojevskij, Fëdor, 60, 62
 Duccio di Buoninsegna, 43
 Dujardin, Edouard, 25
 Dutour, Jean, 25

- Einaudi, Giulio, 28
 Einstein, Albert, 18
 Ellin, Stanley, 25
- Facchinetti, Simone, 19
 Falcetto, Bruno, 22
 Feltrinelli, Giangiacomo, 28
 Ferida, Luisa, 65
 Ferrarella, Luigi, 10
 Fiori, Simonetta, 10
 Flaubert, Gustave, 21
 Flora, Francesco, 75
 Foà, Luciano, 32
 Freud, Sigmund, 62, 86
- Gadda, Carlo Emilio, 18,
 26, 30, 33, 40, 42, 55,
 58, 80
 Galli, Vittoria, 20, 43
 Galli, Bice, 20
 Gargiulo, Alfredo, 75
 Garzanti, Livio, 26-27
 Gassman, Vittorio, 13
 Getto, Giovanni, 76
 Gide, André, 35
 Ginzburg, Natalia, 82
 Girotti, Massimo, 13
 Gobetti, Piero, 18, 83
 Goya y Lucientes, Francisco
 José, 44
 Gramsci, Antonio, 83
 Greco, Dominikos Theo-
 tokopulos, *detto* il, 44
 Guarnieri, Silvio, 18
- Guerrieri, Gerardo, 12
 Guttuso, Renato, 33, 45
- Hemingway, Ernest, 56
 Hitler, Adolf, 71
- Interlenghi, Franco, 13
- Jaibi, Fahdel, 11
 Jannaccone, Giuseppe, 45
- Kress, Samuel, 15, 43
- Laurenzi, Carlo, 61
 Levantesi Kezich, Alessan-
 dra, 10
 Levi, Carlo, 9, 16-18, 33, 40,
 45, 55, 58, 61, 76-78, 81-
 82
 Longhi, Roberto, 19-20, 27,
 29-33, 35, 37, 41, 43, 48,
 69, 75
 Lotti, Gianni, 13
 Lucentini, Franco, 18, 32
- Magnani, Anna, 16, 61
 Magni, Eva, 13
 Manacorda, Giuliano, 42
 Manghetti, Gloria, 44
 Manica, Raffaele, 41
 Manzoni, Alessandro, 71
 Marangoni, Matteo, 37
 Martignoni, Clelia, 8
 Marx, Karl, 62, 86

- Mascolo, Marco, 20
 Masino, Paola, 11
 Mastroianni, Marcello, 13
 Mazzarino, Santo, 76
 Mila, Massimo, 76
 Millefoglie, Valerio, 10
 Monelli, Paolo, 68-69
 Montale, Eugenio, 44, 59,
 73-74, 80
 Morandi, Giorgio, 16, 31,
 70
 Morante, Elsa, 32, 41
 Morelli, Rina, 13
 Munari, Tommaso, 32
 Muscetta, Carlo, 76
 Mussolini, Benito, 71
 Muti, Ettore, 65
- Naldini, Domenico, 26, 28
 Ninchi, Carlo, 13
- Ojetti, Paola, 65
 Ostier, André, 25
- Paci, Enzo, 76
 Pagliaro, Antonino, 76
 Pampaloni, Geno, 76
 Pancrazi, Pietro, 75
 Pandolfi, Elio, 65
 Paolo Uccello, Paolo di Do-
 no, *detto*, 43
 Papini, Giovanni, 76
 Parri, Ferruccio, 19
 Pasolini, Pier Paolo, 7, 9, 11,
 18, 26-28, 30-34, 37-42,
 55-56, 58-62, 73-74, 80-
 85, 87
- Pasquali, Giorgio, 75
 Paterlini, Rischia, 45
 Pavese, Cesare, 16, 18, 32-
 33, 67, 73-74, 76, 79-80,
 84-86
 Pazzi, Sandro, 44
 Pecora, Elio, 46-47
 Perugino, Pietro Vannucci,
detto il, 19
 Petrarca, Francesco, 94
 Petrillo, Eugenia, 10
 Petrocchi, Giorgio, 76
 Petrolini, Ettore, 15
 Pianta, Francesco, 25
 Picasso, Pablo, 59
 Piero della Francesca, 43
 Piovene, Guido, 40, 55, 58,
 75-76
 Pirovano, Carlo, 20
 Pisu, Mario, 13
 Ponchiroli, Daniele, 32
 Pontormo, Jacopo Carucci,
detto il, 34
 Pratolini, Vasco, 35, 82
 Praz, Mario, 24-25
 Preti, Luigi, 76
 Proust, Marcel, 79
- Racine, Jean, 96
 Raffaello Sanzio, 20, 43
 Ragghianti, Carlo Ludovico,
 11, 43

- Ragghianti Collobi, Licia, 19
 Ravel, Maurice, 47
 Rèpaci, Leonida, 24, 40, 55,
 58, 68-69
 Riccardo II d'Inghilterra, 18
 Ricci, Renzo, 13
 Ridenti, Donata, 65
 Roland de la Platière, Marie-
 Jeanne, 47
 Rosso Fiorentino, Giovan
 Battista di Jacopo di Ga-
 sparre, *detto* il, 34
 Russo, Luigi, 73
- Saba, Umberto, 59, 80, 97
 Sagan, Françoise, *pseudonimo*
di Françoise Quoirez, 33
 Salmi, Mario, 35
 Salvemini, Gaetano, 16, 73
 Santangelo, Antonino, 45
 Sapegno, Natalino, 76
 Sartre, Jean-Paul, 35
 Savinio, Alberto, *pseudonimo di*
 Andrea de Chirico, 9, 45
 Scalfari, Eugenio, 40-41, 55,
 58
 Schena, Angela, 8
 Sciascia, Salvatore, 33-34
 Sciltian, Gregorio, 45
 Scipione Africano, Publio
 Cornelio, 24
 Scotellaro, Rocco, 77
 Shakespeare, William, 12-15,
 18
- Siciliano, Enzo, 41
 Soldati, Mario, 38
 Solmi, Sergio, 76
 Sordi, Alberto, 11, 61
 Spirito, Ugo, 76
 Stagni, Ferruccio, 13
 Stanis, Ruinas, *pseudonimo di*
 Giovanni Antonio De
 Rosas, 24
 Stoppa, Jacopo, 8
 Stoppa, Paolo, 13
 Strehler, Giorgio, 47
 Strehlke, Carl Brandon, 15
- Testori, Giovanni, 45
 Tofano, Sergio, 13
 Tolstoj, Lev, 71
 Tomasi di Lampedusa, Giu-
 seppe, 29, 35
 Tovaglieri, Tommaso, 7, 16,
 24, 33
 Troisi, Dante, 18, 25
 Tumiatei, Gualtiero, 13
- Ulivi, Ferruccio, 76
 Ungaretti, Giuseppe, 80
- Valenti, Osvaldo, 65
 Vaschetti, Ada, 13
 Velázquez, Diego Rodríguez
 de Silva y, 44
 Vendemmiati, Alberto, 11
 Veronese, Paolo Caliari, *det-*
to il, 43

Vico Lodovici, Cesare, 18
Villari, Rosario, 41
Visconti, Luchino, 12
Vitale da Bologna, Vitale degli Equi, *detto*, 31
Vittorini, Elio, 32, 76, 82
Williams, Charles, 25
Zabagli, Franco, 44
Zambrano, Patrizia, 20
Zareschi, Elena, 13
Zarotti, Bruno, 13
Zavattini, Cesare, 11
Zeffirelli, Franco, 12
Zolla, Elémire, 59
Zurbarán, Francisco, 43



Giovanni Testori, [*Testa di capretto*], 1972, matita su carta, ubicazione ignota.

TOMMASO TOVAGLIERI è nato a Urbino il 26 aprile 1989, ha studiato presso l'Università degli Studi di Milano (2010-2015), dove si è laureato in Storia e Critica dell'Arte con la tesi *Indagine sulla cultura artistica a Busto Arsizio durante il XVI secolo*, avendo per relatori Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa. Fin dagli anni universitari si è interessato dei molteplici rapporti tra letteratura e arti figurative. Dalla sua tesi triennale proviene il ritrovamento di un prezioso carteggio tra lo storico dell'arte Francesco Arcangeli e uno sconosciuto collezionista di Milano, Alfredo Costa, riguardante un celebre dipinto di Pontormo ricavato da un cartone di Michelangelo: il *Noli me tangere*.

Nel 2013 ha partecipato attivamente ai seminari, organizzati presso la medesima Università, dedicati alla preparazione della mostra *Bernardino Luini e i suoi figli* curata da Agosti e da Stoppa allestita presso il Palazzo Reale di Milano. In questa occasione ha avuto modo di scrivere i saggi dedicati al periodo saronnese dei Luini.

Dal novembre 2015 all'aprile 2016 ha svolto uno *stage* extracurricolare presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano, dedicandosi all'ordinamento catalografico del Fondo dell'architetto Renzo Mongiardino.

A partire da questo lavoro e grazie alla consulenza tecnica di Francesca Simone, nipote dell'architetto, ha curato la mostra *Omaggio a Renzo Mongiardino 1916 - 1998 Architetto e Scenografo* allestita presso la Sala del Tesoro del Castello Sforzesco di Milano, tra il settembre e il dicembre 2016.

Tra il 2016 e il 2017 ha partecipato come relatore al corso di storia dell'arte *Il vero Caravaggio* organizzato dal FAI (Fondo

Ambiente Italiano) insieme all'Università Statale e al Piccolo Teatro di Milano.

Nel marzo 2017 ha vinto il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Bergamo con un progetto dedicato alla figura di Roberto Longhi, il maggiore storico dell'arte del Novecento, con l'intenzione di studiare e approfondire gli ultimi anni della sua vita.

Tra l'ottobre e il novembre 2017 ha collaborato alla realizzazione della piccola mostra *Amori di Dante Isella* curata da Giovanni Agosti e Anna Bernardini allestita a Villa Panza a Varese. Per il catalogo ha scritto tutte le schede e una breve biografia del grande studioso e collezionista. Durante il 2018 ha preso parte alla mostra *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari* curata da Agosti e da Stoppa e allestita presso le tre sedi di Varallo Sesia, Vercelli e Novara, scrivendo alcune schede per il relativo catalogo. Nel 2019, in occasione della riedizione, per Feltrinelli, del volume *I coetanei* della scrittrice e attrice Elsa de' Giorgi, ha scritto la postfazione al libro intitolata *Cronaca de «I coetanei»*.

Pubblicazioni scientifiche

T. Tovaglieri, *Cronaca de «I coetanei»*, in E. de' Giorgi, *I coetanei*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 283-293.

A. Allegri e T. Tovaglieri, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 144-155, nn. 17-18.

T. Tovaglieri, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 479-481, n. 89.

T. Tovaglieri, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 495-499, n. 98.

T. Tovaglieri, in *Amori di Dante Isella*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, A. Bernardini, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 18-30, nn. 1-75.

T. Tovaglieri, *Biografia*, in *Amori di Dante Isella*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, A. Bernardini, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 31-32.

Omaggio a Renzo Mongiardino 1916 • 1998. Architetto e Scenografo, catalogo della mostra, a cura di T. Tovaglieri, Milano, Officina Libraria, 2016.

T. Tovaglieri, *Francesco Arcangeli – Alfredo Costa. Attorno al Noli me tangere di Pontormo*, in «Concorso. Arti e lettere», VI, 2015, pp. 65-77.

T. Tovaglieri, *Saronno. San Francesco*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 182-184.

T. Tovaglieri, *Saronno. Santuario della Beata Vergine dei Miracoli*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 185-206.

I LIBRI DEL PREMIO GIOVANNI TESTORI

La collana editoriale «I libri del Premio Giovanni Testori» si dispone al valico tra le arti, figurativa e letteraria: ci sono in Testori delle migrazioni fondamentali dalla storia dell'arte alla letteratura, a cominciare dal secolo della peste, il '600, che è il secolo della sua ispirazione. Così le *Erodiadi* di Francesco Cairo migrano nel teatro, i cieli di Tanzio da Varallo migrano nel paesaggio de *L'Amleto*: “Lo guardi il paziente lettore: cumuli di fango, ferro acciaio, fuliggine e catrame... Neanche la Biblica città si fosse trasformata di colpo nel raduno di tutti i Sesti San Giovanni e di tutte le Bovise dell'universo mondo!”. E l'impatto violento con l'arte figurativa determinava un condensato di esperienze formali ma anche esistenziali, tali da divenire fonte prima del suo modo di lavorare.

Su questa esperienza si fonda la ricerca che proponiamo, con una attenzione particolare al teatro. Ci sarà una sezione *Gli inediti*, che pubblicherà i testi vincitori per la letteratura (copertina con il tratto rosso) e le arti figurative (copertina con il tratto blu), nelle varie edizioni del Premio e una sezione *I Saggi, Il Teatro*, con l'intento di suggerire, a cominciare dalla Lombardia, una geografia dell'arte e della letteratura italiana, in lingua e dialetto.

IL PREMIO

Giovanni Testori è stato uno dei grandi protagonisti della scena culturale italiana del secondo Novecento. Autore scomodo, isolato dalla società letteraria, ma profondamente legato alla cultura figurativa, da Gaudenzio Ferrari a Tanzio da Varallo, da Ceruti a Morlotti a Varlin, ha impegnato tutto sé stesso per giungere a una formulazione radicale del proprio statuto: vi albergano la pietà e la rivolta, la furente immaginazione e la sperimentazione del linguaggio e la realtà è vissuta dalla parte degli umili, dei reietti, di quelli che nella piramide del viver civile sono al fondo.

Il premio si dispone al valico tra letteratura ed arti figurative, secondo la lezione e il metodo di lavoro di Giovanni Testori e Roberto Longhi, suo maestro, ed è suddiviso in due sezioni:

Per le arti figurative

1. Premio destinato a un testo di critica d'arte (saggio storico artistico, saggio di critica d'arte con apertura narrativa, progetto di una mostra, serie di cartelle con schede scientifiche e tavole riferite all'opera di un artista).
2. Premio destinato a una tesi di laurea o di dottorato in storia dell'arte.

Per la letteratura

1. Premio destinato a un testo letterario in lingua italiana o in dialetto (racconto, romanzo, componimento poetico, saggio di critica letteraria, sceneggiatura cinematografica, copione teatrale, libretto d'opera, traduzione, senza preclusione di generi, come era l'officina di Testori).
2. Premio destinato a una tesi di laurea o di dottorato in lettere.

Gli autori non devono aver superato i 35 anni di età.

LA GIURIA

Compongono la giuria personaggi rappresentativi del mondo del teatro, delle lettere e delle arti:

Giovanni Agosti (*storico dell'Arte, Università degli Studi di Milano*), Anna Bernardini (*storico dell'Arte e direttrice della Collezione di Arte Contemporanea a Villa Panza, Varese*), Mauro Bersani (*direttore editoriale della Poesia e dei Classici Einaudi*), Claudio Ciociola (*filologo, Scuola Normale Superiore di Pisa*), Davide Dall'Ombra (*storico dell'Arte, direttore dell'Associazione Testori, Novate Milanese*), Paolo Di Stefano (*scrittore e collaboratore del Corriere della Sera*), Davide Colussi (*filologo, Università degli Studi di Milano-Bicocca*), Giovanni Frangi (*pittore*), Francesco Frangi (*storico dell'Arte, Università degli Studi di Pavia*), Maria Grazia Gregori (*critico teatrale*), Silvia Isella (*filologo, Università degli Studi di Pavia*), Sandro Lombardi (*attore e scrittore*), Valter Malosti (*regista teatrale*), Clelia Martignoni (*filologo, Università degli Studi di Pavia*), Remo Melloni (*scrittore e studioso di teatro popolare*), Renato Palazzi (*scrittore e critico teatrale*), Oliviero Ponte di Pino (*scrittore e studioso di teatro*), Maurizio Porro (*critico cinematografico e teatrale*), Francesco Porzio (*storico dell'Arte*), Niccolò Reverdini (*scrittore e filologo*), Alberto Rollo (*scrittore e direttore editoriale*), Roberto Stringa (*direttore della Fondazione Corriere della Sera*), Claudio Vela (*filologo, Università degli Studi di Pavia*), Federico Tiezzi (*regista teatrale*).



Giovanni Testori, [*Testa di capretto*], 1972, matita su carta, ubicazione ignota.

I LIBRI DEL PREMIO GIOVANNI TESTORI

1. FABRIZIO SINISI
guerra santa
2. TOMMASO TOVAGLIERI
Dicevo di te, Elsa de' Giorgi

*Il Progetto Premio Testori/terza edizione
è stato realizzato con il contributo di:*

Comune di Milano-Regione Lombardia-Fondazione Cariplo

Si ringraziano per la collaborazione:

Emilio Fioravanti
(G&R Associati);

Alessandro Dosella, Stefano Milesi
(Centro Stampa Protecna)

