



Fondazione

Cassa di Risparmio di Pesaro | 1841

Notizie
dall'auditorium
Montani
Antaldi





Il 10 gennaio 2010 è stato acquisito dalla galleria di palazzo Montani Antaldi un'opera di Giovanni Gentiletti, uno splendido "Altarolo-forziere dell'antico alfabeto". Contemporaneamente, altre opere dell'Autore venivano esposte nel cortile e nelle sale del palazzo. La prof.ssa Valeria Alberini ha proposto nell'auditorium un'affettuosa rievocazione del percorso artistico dell'Autore, prematuramente scomparso pochi giorni fa.



foto 1



foto 2

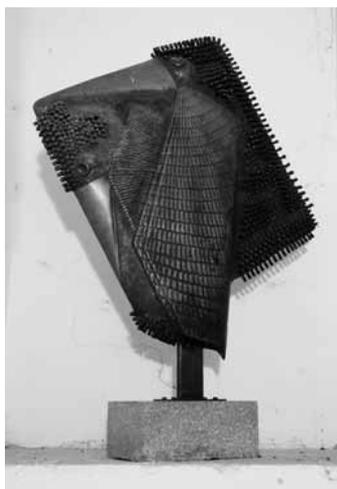


foto 3



foto 4



GIOVANNI GENTILETTI ALLA FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PESARO

di
VALERIA ALBERINI



Ringrazio tutti gli intervenuti, signore e signori, amici e, in modo particolarissimo, la Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, nella persona del presidente Gianfranco Sabbatini, che ha offerto questa grande opportunità di parlare di Giovanni Gentiletti nell'acquire per la collezione una sua scultura (foto 1).

Cercherò di essere sintetica. Vorrei brevemente proporre una carrellata di immagini di alcune sculture di Gianni Gentiletti per fare comprendere il percorso dell'artista e focalizzare maggiormente l'attenzione sulle opere esposte al piano superiore. Dagli scarabei del 1969 e 1970, forme molto legate a una visione naturalistica e realistica, che «sono stati la sua palestra – come li definisce lui stesso – per imparare a utilizzare il metallo e approfondire le varie conoscenze tecniche», passa alla realizzazione degli uccelli trampolieri del 1972.

Ho conosciuto Gentiletti in una splendida mostra alla sala Laurana proprio nel 1972.

Subito mi hanno affascinato i suoi aironi, i suoi trampolieri dal lungo collo ritorto, in pose morbide ed eleganti. Notevole era la ricerca dell'armonia attraverso la linea sinuosa o sveltante, lo studio del particolare, la padronanza tecnica dello sbalzo e del cesello su rame. Subentra a questa fase, nel 1974, quella dei "piccoli uccelli" da soprammobile dove la linea, sempre più astratta, e l'uso magistrale del cesello e dello sbalzo danno un'impronta inequivocabile dell'artista (foto 2).

Sua caratteristica è la sperimentazione continua, lo studio della forma e del materiale, la ricerca incessante e una tensione sempre maggiore all'astrazione. Testimonianza di questo suo percorso sono

le numerose mostre al forte di San Leo dal 1974 al 1988. Va per esempio segnalata la fase del "gigantismo" dei coleotteri del 1979: mastodontici coleotteri in rame a tutto tondo che superavano il metro, il metro e mezzo. Nel frattempo espone nuovamente a Pesaro, nel 1976 alla sala Laurana e nel 1985 a palazzo Lazzarini, e nel 1986 a Gubbio presso la galleria Sadowski.

Il 1988 apre un'altra magica stagione di Gentiletti con la mostra alla rocca malatestiana di Montefiore Conca, dove espone i suoi "Uccelli astratti" (foto 3). Sono sculture dalle linee geometriche romboidali, rettangolari, ottagonali, circolari con l'inserzione di cabochon in pasta vitrea colorata o pietre dure. La tecnica si è ulteriormente raffinata e allo sbalzo e al cesello, alle linee sempre più audaci e astratte, si aggiungono particolari luminosità dovute alla policromia degli inserti.

Nel 1987-88 inizia i primi "strappi" sulla superficie della lastra di rame e queste immagini sono la testimonianza del passaggio a questa nuova tecnica (foto 4). Quindi, alla fine degli anni '80 inizia una "rivoluzione" formale: inventa nuove sculture e spicca il volo verso linee sempre più spezzate, fessurate e astratte. Si ricordi la mostra al centro direzionale Benelli, dove assistetti il giorno dell'inaugurazione a un curioso episodio: Athos Tombari e Claudio Cesarini nel vedere le nuove creazioni esclamarono: «Finalmente è arrivato al buco, ha sfondato!».

A questo punto diventano importanti nello sviluppo artistico di Gianni le frequentazioni con Arnaldo Pomodoro, che nel 1990 lo chiama come docente al TAM di Pietrarubbia, vivace scuola laboratorio per il trattamento artistico dei metalli. Qui viene a

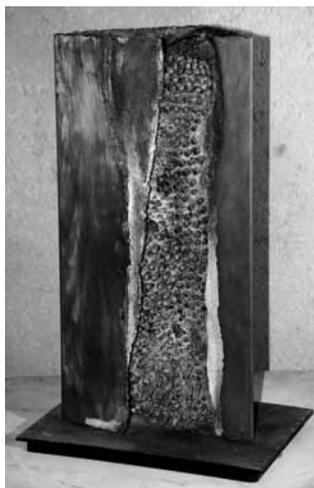


foto 5



foto 6



foto 7



foto 8



foto 9



foto 10



contatto con nuove idee e si cimenta in nuove sperimentazioni dato l'ambiente estremamente stimolante e aperto di vedute. Nel 1990-91 inizia le "Superfici ondulate", tondi o grandi lastre appena mosse, cosparse da una miriade di piccoli elementi a mo' di chiodi dalla testa rotondeggiante.

Nel 1990-92 esegue svariate stele e piramidi, dove superfici lisce e lucenti si alternano ad altre rugose, fratturate e scure (foto 5).

Nel 1994 inizia l'esecuzione dei "Calendari": grandi dischi in rame forati al centro, con scritte arcaiche inventate ma verosimili (foto 6). Le scritte, a volte opache, a volte lucenti, emergono dalle superfici brunito, ramate o tendenti al verderame. Il "Fungo-cactus dell'alfabeto" (foto 7), che è visibile al piano di sopra, ha un diametro di novanta centimetri ed è stato eseguito nel 1998.

Nel 1995-96, e fino al 2000, inizia la fortunata serie di "Lettere dal Mediterraneo", una sorta di antiche tavole quasi fossero iscrizioni archeologiche (foto 8 e 9). L'impressione che si coglie è quella di una scrittura importante, rara, con l'altisonanza di un documento da trasmettere ai posteri e che mette in comunicazione le varie sponde del Mediterraneo.

Nel 1995 crea le "Forme totemiche" delle quali si può ammirare in mostra la "Forma totemica B" (foto 10). Sono cilindri verticali armati da lunghi e terrificanti elementi acuminati cuneiformi, dove la lucentezza dell'ottone si sposa con quella del rame e i tipici segni delle scritte arcaiche ne ricoprono la superficie.

Dal 1996 al 2006 passa alla serie "Frammenti dal Mediterraneo" (foto 11 e 12) dove le tavolette paiono erose dal tempo, frantumate, contorte, bruciate. I segni gentilettiani sono ancora più stilizzati e sintetici. L'accartocciarsi del supporto dona importanza alla lastra che prende bellezza dalle sue fratture, luminosità e cromie. Nel 1998 una memorabile mostra nei sotterranei di palazzo Lazzarini, in Pesaro, ha l'onore della presentazione di Aldo Colonetti e di Arnaldo

Pomodoro. Mostra bella, ricca, importante, piena di novità e caratterizzata da un'impronta personalissima e molto originale.

Sempre nel 1998 presta alla macchina fotografica di Luciano Dolcini il grande disco di rame del diametro di tre metri, dal titolo "Frammenti solari" (foto 13), nella suggestiva cornice della spiaggia sotto il San Bartolo.

Tra il 2000 e il 2002 propone nuove grandi forme totemiche, ruote, stele, coni con elementi plastici acuminati, agguerriti, affatto rassicuranti.

Fino al 2004 crea le grandi ruote in rame tridimensionali come quella esposta, dal titolo "Ruota della memoria", di un metro di diametro ed eseguita proprio nel 2004 (foto 14). È caratterizzata da elementi plastici triangolari sul bordo e un mozzo quadripartito centrale. Dal 2003 al 2006 Gianni progetta e realizza la grande scultura nella rotatoria di via Cecchi a Pesaro dal titolo "Nel vento del mito" o più semplicemente chiamata "Le vele" (foto 15), voluta dalle varie associazioni nautiche pesaresi. Molti possono essere i significati sottintesi da quelle vele spiegate: parole di pace tra le due sponde dell'Adriatico, rimando al forte legame della città col mare, ricordo degli antichi Piceni di Novilara, guerrieri e marinai.

Dal 2004 inizia a scolpire i "Trittici" o "Altaroli-forziere". L'idea gli venne nel visitare a Monaco l'Alte Pinakothek e ammirare il trittico di Santa Colomba di Roger Van der Weyden.

Innamorarsi degli altaroli da viaggio, reinventarli con l'occhio dello scultore, lavorare di fantasia per creare innumerevoli situazioni diverse a livello plastico è stato un tutt'uno. Gentiletti ha lavorato sull'antinomia linguistica altarolo - forziere, sacro - profano, custodia della sacralità - custodia di tesori materiali, atteggiamento reverenziale - atteggiamento ludico. Espone nel 2005 alla splendida mostra di Pietrarubbia, nel Centro TAM, la sua produzione di altaroli. Del 2005 è l'"Altarolo ex voto" (foto 16) in rame, ferro e piombo che presenta i tipici segni gentilettiani (alfabeto, segni arcaici, catenacci,



foto 11



foto 12



foto 13

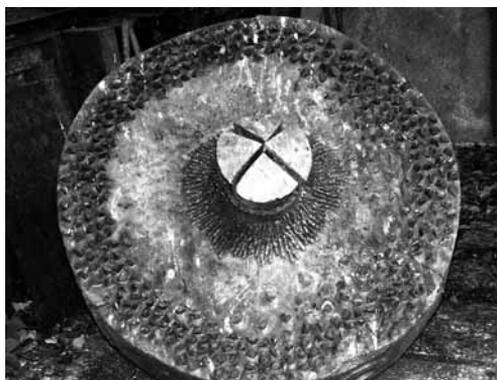


foto 14



foto 15

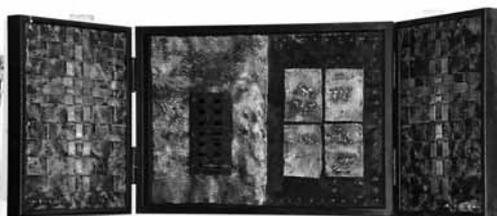


foto 16



borchie, grate, intrecci in rame, elementi ludici come le piccole ruote girevoli, ecc.). Noi lo possiamo ammirare dal vero nell'esposizione di palazzo Montani Antaldi.

Uno degli altari più belli, a mio parere, è quello ora acquistato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro dal titolo "Altare forziere dell'antico alfabeto" del 2008. Le ante esterne presentano ognuna una finestra che le trapassa da parte a parte. Le ante, da chiuse, fanno apparire l'opera come un forziere e la loro superficie è in ferro borchiato. Da aperte mostrano un intreccio, tipo tessuto, in rame dalle calde luminescenze. La parte centrale presenta a sua volta due coppie di porticine rettangolari che celano, su una superficie verdetame, i segni di un'antica scrittura (foto 17). Qui sono presenti tutti gli elementi tipici della sua reinvenzione: movimento, gioco, scoperta, magicità dell'antico alfabeto quale prezioso tesoro da tramandare ai posteri.

Completa nel 2008 il lungo lavoro del "Nautilus", una scultura di ben quattro metri e mezzo di diametro, che qui espone per la prima volta nel cortile della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro (foto 18). La superficie della grande spirale è tutta ricoperta dal suo tipico alfabeto stilizzato e dai suoi segni arcaici. A proposito di questi, Arnaldo Pomodoro si è così espresso: «Hai finalmente trovato la tua strada, hai la tua impronta, la tua riconoscibilità, la tua personalità».

Condivido in pieno il giudizio di Pomodoro e desidero evidenziare il grande coraggio di Gianni, gigante buono della scultura, che ha sempre saputo mettersi in discussione con umiltà e grande professionalità per sperimentare nuove vie e lasciare segni innovativi e indelebili nell'arte contemporanea.

Credo che tutti noi dovremmo essergli grati.



foto 17



foto 18



Il 31 gennaio 2010 nell'ambito dei "Dodici pezzi facili", ideati e organizzati dall'Ente Olivieri, la prof.ssa Chiara Agostinelli ha proposto al pubblico – tenacemente folto nonostante la forte nevicata – queste interessanti riflessioni su una lettera di Giacomo Leopardi al cugino Giulio Perticari, scritta il 9 aprile 1821 e oggi conservata nella Biblioteca Oliveriana.





UNA LETTERA FILOSOFICA DI GIACOMO LEOPARDI

di
CHIARA AGOSTINELLI



Il documento oggetto del nostro incontro è una lettera scritta da Giacomo Leopardi a Giulio Perticari il giorno 9 aprile del 1821. E' conservata fra le carte del Fondo Perticari all'interno della Biblioteca Oliveriana e non è l'unico documento leopardiano che la biblioteca conservi. Infatti, com'è noto, fitti e aggrovigliati erano i legami fra la famiglia Leopardi e le famiglie più in vista in termini di prestigio sociale e di corredo culturale della città di Pesaro. Per riassumere brevemente gli intarsi di sangue, ricordo che Monaldo era figlio di Virginia Mosca, sorella di Vittoria Mosca madre di Francesco Cassi (Monaldo e Cassi erano dunque cugini); Adelaide Antici, moglie di Monaldo, era figlia di Maria Teresa Montani, sorella di Vittoria Montani, madre di Terenzio Mamiani; perciò Adelaide, madre di Leopardi, e Terenzio Mamiani erano cugini. Possiamo perciò genericamente includere nella categoria di cugini, come fa Perticari in una sua lettera, i membri delle famiglie Cassi e Mamiani; e ricordiamo poi che Perticari e Cassi erano a loro volta cugini. Vale la pena di puntualizzare che Francesco Cassi e Giulio Perticari appartenevano alla generazione di Monaldo, del quale erano quasi coetanei (Monaldo era nato nel 1776, Cassi nel 1778, Perticari nel 1779); Giacomo nasce invece vent'anni dopo, nel 1798. Si tratta di una rete di cultori delle lettere, le cui relazioni sono eminentemente epistolari (di particolare rilievo il carteggio, lungo una vita, fra Paolina e Vittoria Lazzari Regnoli, figlia di Gertrude Cassi), sebbene non siano mancati incontri diretti: di particolare rilievo quelli di Giacomo con Gertrude Cassi e con Benedetto Mosca, di cui restano, com'è noto, tracce di enorme suggestione nella

scrittura di Leopardi.

Ma, uscendo dal contesto della storia familiare, Pesaro doveva costituire in sé un orizzonte su cui proiettare le proprie aspettative per un giovane, giovanissimo Giacomo in cerca di anime che gli corrispondessero. È risaputo infatti come Leopardi abbia sofferto fin dagli anni della sua prima gioventù della estraneità dell'ambiente recanatese a tutto quanto costituiva oggetto di interesse per lui. Già in una lettera a Giordani del 30 aprile 1817 (la terza del loro carteggio iniziato proprio nel febbraio di quell'anno), in risposta a una missiva in cui Giordani lo esortava a rivalutare i pregi di Recanati, Leopardi confermava irremovibilmente i limiti assoluti della sua città natale, nella quale mancava, a suo dire, una qualsiasi forma di tradizione culturale: «*a Recineto condito*», scrive a Giordani, nessuno tranne lui ha mai ordinato giornali, libri o scritto qualcosa; l'iniziativa di Monaldo di aprire la sua «libreria» ai cittadini non ha avuto nessun seguito, «nessuno mai» la frequenta. Insomma è uno stato di «sonno universale» nel quale Leopardi non può trovare alcun interlocutore. Altra cosa è invece la Romagna, come dice in quella stessa lettera: «che crede Ella mai? Che la Marca e 'l mezzogiorno dello Stato Romano siano come la Romagna e 'l Settentrione d'Italia?»; «costi il nome di letteratura si sente spessissimo» e vi sono «giornali accademie conversazioni librai in grandissimo numero»¹. Occorre qui precisare che, verosimilmente, per Leopardi Pesaro era da annoverare fra i centri della Romagna. Lo possiamo dedurre non tanto da documenti di tipo istituzionale, poiché ufficialmente Pesaro apparteneva al distretto di Urbino, e



non alla Romagna propriamente detta, ma da altre testimonianze, epistolari e letterarie. La più importante, e direi probante, la offre lo stesso Leopardi che nelle *Memorie del primo amore* precisa che le maniere di Gertrude Cassi sono «graziose, lontanissimo dalle affettate, tutte proprie delle signore di Romagna e particolarmente delle Pesaresi, diversissime, ma per una certa qualità inesprimibile, dalle nostre Marchegiane»², evidentemente qualificando le pesaresi come sottogruppo delle romagnole. Ma possiamo portare anche, sull'altro versante, la testimonianza di un pesarese – benché d'adozione – come Peticari che in una lettera a Paolo Costa prospetta orgogliosamente che in futuro, con l'affermazione della sua teoria della lingua romana rustica, si potrà dire «i fiorentini furono, i romagnoli sono», con evidente coinvolgimento di tipo municipalistico. Ulteriore prova dell'idea positiva che a casa Leopardi si aveva di Pesaro ci viene dall'epistolario di Paolina con Vittoria Lazzari, la figlia di Gertrude Cassi, nel quale a più riprese Paolina indica Pesaro come città «animata e sociale» contrapponendola alla chiusura di Recanati che rende impossibile sollevarsi dalla malinconia di cui sia lei sia Vittoria dicono di soffrire³.

Dunque per il giovane Leopardi, che non ha ancora conosciuto direttamente nessun centro di cultura, Pesaro dovette configurarsi come città dotata di una qualche aura di intellettualità; come è noto, essa godette nel secondo decennio dell'Ottocento del privilegio della vicinanza e familiarità con Vincenzo Monti il cui prestigio riverberava in qualche modo sulle iniziative culturali della città, dando loro una visibilità che non avevano avuto in precedenza. In particolare Peticari divenne il più stretto collaboratore di Monti al quale offrì il sostegno delle sue conoscenze filologiche e storico-letterarie per la battaglia che Monti ingaggiò con la corrente puristica; sostegno che si concretizzò nei due trattati inseriti nella *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca: Degli scrittori del*

Trecento (1818) e *Dell'amor patrio di Dante* (1820). Non stupisce dunque che, per questa concomitanza di motivi biografico-familiari e culturali, i letterati pesaresi siano fra quelli a cui per primo il giovane Leopardi si indirizzi nell'intento di approdare a un pubblico di respiro nazionale e di evadere dall'isolamento a cui Recanati sembra costringerlo. Fin dal 1817 invia infatti a Cassi una delle sue prime prove e cioè l'*Inno a Nettuno*; sarà poi la volta delle *Canzoni* del 1819 indirizzate a Cassi e a Peticari, e della *Canzone ad Angelo Mai* ancora a Cassi e Peticari nel 1820, tutti doni poetici che venivano accompagnati da messaggi epistolari a volte scarni, altre più diffusi.

Per venire al rapporto tra Leopardi e Peticari, la loro relazione – meramente epistolare – non era stata delle più limpide. Infatti, a fronte di un'offerta da parte di Peticari di collaborare al "Giornale Arcadico" come corrispondente estero, cioè non romano, era seguita una risposta positiva di Leopardi; poi però Peticari non si era più fatto vivo, non aveva pubblicato la promessa recensione alle canzoni del '19, e non era andato in porto neanche il progetto di pubblicare una recensione di Leopardi a un testo di Giordani su Innocenzo da Imola (di questa recensione resta solo uno schema fra le carte di Leopardi, mentre poi fu pubblicato sull'"Arcadico" un articolo anonimo, ma probabilmente di Peticari).

Si può quindi arguire che l'intrapresa amicizia epistolare non fosse stata particolarmente gratificante per Leopardi. E ciononostante il poeta, anche per motivi di opportunità (ricordiamoci che all'epoca la statura, quanto meno ufficiale, dei due era invertita rispetto alla percezione odierna: Peticari era l'intellettuale affermato e Leopardi il letterato alle prime armi) non demorde: gli invia, come già detto, la *Canzone a Mai* nell'ottobre del '20, quando si profila l'ipotesi di una posto di eloquenza a Bologna – per ottenere il quale si rendono necessari sostenitori influenti – e poi gli scrive nel marzo del '21.



E questo episodio, l'ultimo della loro relazione epistolare, è quello che ci riguarda da vicino: si tratta infatti di uno scambio in tre puntate, una lettera di Leopardi del 30 marzo 1821, una risposta di Perticari del 1 aprile, una nuova lettera di Leopardi del 9 aprile, appunto il documento oliveriano in questione. E' un botta e risposta serrato che va considerato nella sua globalità e quindi, prima di arrivare a commentare la lettera conservata in Oliveriana, è opportuno leggere le due missive precedenti: la prima ci è arrivata da un copialettere di casa Leopardi, la seconda dall'autografo conservato fra le carte leopardiane alla Biblioteca Nazionale di Napoli.

L'occasione concreta dello scambio è un'italicissima richiesta di raccomandazioni. La zia Fernanda Melchiorri ha segnalato a Leopardi la vacanza di un posto di bibliotecario presso la Biblioteca Vaticana di Roma, posto a cui Monaldo, che come si ricorderà aveva avuto il progetto di fare entrare Giacomo nei ranghi della chiesa, sembra non essere ostile, mentre aveva bocciato la precedente ipotesi di Bologna. Ma c'è bisogno dell'intercessione da parte di Mai, che è allora, dal 1819, il custode – cioè il conservatore – della Biblioteca Vaticana. E dunque Leopardi, seguendo un precedente consiglio di Brighenti, tenta di sollecitare l'intervento di Perticari come di uomo influente nell'ambiente romano. Il 30 marzo egli scrive al pesarese non un biglietto cortese ma formale, come nei casi precedenti, ma per la prima volta una lettera diffusa in cui mette a nudo la sua condizione di infelicità. Dopo aver accennato alla modalità eccessiva, se non ossessiva, della sua dedizione allo studio («dall'età dei dieci anni [...] io mi diedi furiosamente agli studi»), Leopardi presenta il risultato di tale scelta di vita:

Ma forse non sapete che degli studi non ho raccolto finora altro frutto che il dolore. La debolezza del corpo; la malinconia profondissima e perpetua dell'animo; il dispregio e gli scherni di tutti i miei cittadini, e per ultimo, il solo conforto che mi restasse, dico l'immaginazione, e

le facoltà del cuore, anch'esse poco meno che spente col vigore del corpo e colla speranza di qualunque felicità; questi sono i premi che ho conseguiti colle mie sventuratissime fatiche.

Anche questa, come quella del 9 aprile, è una lettera filosofica; nel riassumere la propria bruciante avventura esistenziale Leopardi tratteggia le linee della sua riflessione generale, secondo il consueto procedimento che lo porta a estendere in proiezione antropologica le proprie vicende personali. Questo ci autorizza a proiettare il contenuto della lettera sul quadro del sistema filosofico leopardiano i cui tratti essenziali appaiono a quest'altezza cronologica già delineati e destinati sostanzialmente a permanere nella fisionomia complessiva del suo pensiero. Come è noto, a un'età caratterizzata dalla vigoria fisica – e sappiamo quale fosse il valore che il poeta attribuiva al corpo e alla sua vitalità, arrivando a contrapporre anche per questo riguardo la civiltà antica che esaltava la virtù come connubio di coraggio e forza fisica, e l'età moderna che ha spiritualizzato l'esistenza, privandola della sua linfa vitale – ha fatto seguito un'età della debolezza del corpo; ciò ha comportato automaticamente l'essiccamento della capacità immaginativa, correlata per Leopardi all'esuberanza fisica – e quindi anch'essa sviluppata negli antichi e atrofizzata nei moderni – e con esso lo svanire della speranza. Lo «studio», altrove dirà la «conoscenza» o meglio la «ragione», porta come frutto il dolore, cioè la consapevolezza dell'«arido vero», la scoperta del nulla a cui sono destinate, anzi di cui sono sostanziate le esistenze umane. Con la fine dell'immaginazione, con la fine della speranza, la consapevolezza che in quell'immaginazione, in quella speranza stava l'illusoria possibilità della felicità umana. E questo nesso fra conoscenza e dolore, fra conoscenza e infelicità avvicina Leopardi sia a una matrice biblica (Ceronetti lo ha detto «imbevuto di Ecclesiaste») sia anche alla cultura antica come egli stesso riconosce ad esempio nel *Dialogo di Tristano e un amico*, e come ha evidenziato Emanuele Severino rilevando in



un suo noto testo⁴ una connessione stretta, benché inconsapevole, fra Leopardi ed Eschilo.

Ma torniamo alla lettera e leggiamo il passo seguente, anch'esso denso di implicazioni:

La fortuna ha condannato la mia vita a mancare di gioventù: perché dalla fanciullezza sono passato alla vecchiezza di salto, anzi alla decrepitezza sì del corpo come dell'animo.

Si ripropone qui il parallelismo tra infanzia ed età dell'immaginazione e del cuore, e vecchiezza ed età della ragione che dissecca, distrugge, svela appunto il «solido nulla» (Zib. 85). Ciò che manca è il momento positivo, della realizzazione della speranza, del materializzarsi dell'illusione: e al centro di questa riflessione c'è proprio la mancata giovinezza, cioè il «salto», il vuoto che è il fulcro e la molla della speculazione filosofica, ma anche uno dei cardini dell'intuizione poetica di Leopardi. E' il subentrare della morte là dove c'era l'aspettativa della vita, della delusione dove c'era l'aspettativa del piacere (ancora una suggestione dell'*Ecclesiaste*, se guardiamo alla traduzione di Erri De Luca che rende l'ebraico *hèvel* non con la geronimiana *vanitas* ma, per analogia con il nome di Abele, con il termine "spreco": «spreco è il suo destino di vita abbattuta giovane», il «frutto spiccato verde») ⁵. Si tratta di un'intuizione essenziale e costitutiva del sentire leopardiano: già ne troviamo le tracce nell'abbozzo di romanzo autobiografico tradito con varie intitolazioni (*Ricordi d'infanzia e di adolescenza* o *Vita abbozzata di Silvio Sarno*), scritto fra il marzo e il maggio del 1819. Qui si legge, nello stile franto e tachigrafico caratteristico del testo, proprio in relazione alla prematura scomparsa del cugino Benedetto Mosca:

Benedetto storia della sua morte ec., mio dolore in veder morire i giovini come a veder bastonare una vite carica d'uve immature [...] allora mi parve la vita umana (in veder troncate tante speranze) come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per vi-

sita ec. che con i ragazzini che v'erano intavolava ec cominciava ec. e quando i genitori sorvegliavano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l'opera tal quale né più né meno a mezzo e le sedie ec. sparpagliate e i ragazzini afflitti ec. come se non ci avessi pensato mai così che la nostra esistenza mi parve veram. un nulla, a veder la facilità infinita di morire [...] ⁶.

Il testo della lettera del 30 marzo mi pare possa essere confrontato, per analogia anche di ordine testuale, con un precedente pensiero dello *Zibaldone*, del gennaio 1820 (Zib. 103), nel quale si parla di tre maniere di vedere le cose: l'una, «la più beata», è quella degli uomini «di genio e sensibili, ai quali non c'è cosa che non parli all'immaginazione o al cuore, e che trovano da per tutto materia di sublimarsi e di sentire e di vivere, e un rapporto continuo delle cose coll'infinito e coll'uomo»; l'altra e «la più comune» è di quelli che «senza essere sublimati da nessuna cosa, trovano però in tutte una realtà, e le considerano quali elle appaiono, e sono stimate comunemente e in natura». Questa è la «maniera naturale, e la più durevolmente felice, che senza condurre a nessuna grandezza, [...] riempie però la vita [...] e conduce per una strada piana e in relazione colle circostanze dalla nascita al sepolcro». La terza e «la sola funesta e miserabile» è quella dei filosofi che «dopo l'esperienza e la lugubre cognizione delle cose, dalla prima maniera passano di salto a quest'ultima senza toccare la seconda, e trovano e sentono da per tutto il nulla e il vuoto, e la vanità delle cure umane e dei desideri e delle speranze e di tutte le illusioni inerenti alla vita per modo che senza esse non è vita». Leopardi ricorre qui alla medesima espressione della lettera a Perticari, «di salto» i filosofi passano dalla prima maniera, quella immaginativa, alla terza, quella della «lugubre cognizione», senza passare per la via «naturale», quella che permette di stare «in relazione colle circostanze dalla nascita al sepolcro». Nel prosieguo del pensiero arriverà a dire che la ragione che conduce alla cognizione di fatto coincide con la follia per-



ché costringe al «sentimento continuo del nulla verissimo e certissimo delle cose».

Se torniamo ora alla lettera a Peticari, ecco allora che il «salto» alla decrepitezza può essere sovrapposto al salto del filosofo verso la «lugubre cognizione», che impedisce alla vita di essere vita perché la priva delle illusioni naturali. E infatti nella parte finale della missiva Leopardi scrive:

Conte mio, non monta e niuno si deve curare ch'io viva; non desidero, anzi per nessuna cosa del mondo non vorrei vivere; ma poiché non posso morire (che se potessi, vi giuro che non finirei questa lettera, anzi che sarei morto da lungo tempo), io domando misericordia alla natura e agli amici perché m'aiutino a sopportare non la vita, ma gli anni.

Dunque non la vita, una vita corroborata dalla dimensione della speranza e dell'illusione, aspetta Leopardi, ma un puro decorso temporale, una mera successione di istanti privi di significazione, un *tempus*, per dirla con Seneca. E ciononostante Leopardi non può suicidarsi: lo dice qui *en passant*, fra parentesi, ma noi sappiamo quali drammatiche riflessioni abbia condotto in quegli stessi giorni sull'ipotesi del suicidio, logica date le sue premesse, eppure assolutamente negata. E' infatti del 19 marzo del 1821, quindi di una decina di giorni precedente rispetto a questa lettera, il pensiero dello *Zibaldone* (*Zib.* 815) in cui il poeta, riflettendo sul desiderio di morte dell'infelice, individua due cause per cui ci si astiene dal suicidio: la prima è il naturale istinto di autoconservazione degli uomini (per quanto, essendo essi ormai alienati dalla natura, esso non dovrebbe più agire) e la seconda è l'inespugnabile, invincibile, inesorabile, inevitabile incertezza della nostra origine, destino, ultimo fine», quindi sono scrupoli legati a un sentire di tipo religioso di cui, scrive Leopardi, l'uomo è quasi impossibile che si liberi una volta che l'ha conosciuto. Sono argomentazioni di per sé contraddittorie, ed è una contraddizione che rimarrà attiva, e vitale anche quando, negli

anni successivi, lo scrittore perverrà a una visione integralmente materialistica, che pure non varrà a risolvere l'interrogativo ineliminabile del «perché da noi si dura», visto che «la vita è sventura». E qui nella lettera a Peticari se ne scorge una traccia, lieve ma tenace, a riprova della densità delle riflessioni contenute in questo scambio epistolare.

Ora, che cosa recepisce Peticari di tutto ciò? Che cosa poteva recepire, conoscendo poco dell'opera del recanatese (in sostanza solo le due *Canzoni* del '19 e la *Canzone a Mai*; gli *Idilli*, già scritti, saranno pubblicati solo nel 1825-26; per non parlare dello *Zibaldone* che, com'è noto, cominciò a vedere la luce solo nel 1898) ed essendo molto lontano dalle profondità speculative del suo corrispondente? Peticari certamente intuisce la singolarità della personalità di Leopardi e la profondità del suo disagio; e infatti, contravvenendo alla sua proverbiale pigrizia («poltronaccio» lo definivano i suoi amici), risponde immediatamente. Ma certo lo fa con i propri mezzi, che sono con tutta evidenza altri da quelli di Leopardi. I mezzi a cui Peticari ricorre sono quelli di un classicismo un po' polveroso, benché sinceramente introiettato, e chiama in causa quel complesso di matrice stoica che aveva fatto da base teorica a una lunga tradizione morale, a cominciare dal *De consolatione philosophiae* di Boezio. Ecco l'*incipit* del testo:

Carissimo amico. La vostra lettera m'ha passato il cuore; né posso scrivere quanto è il mio rammarico nel vedere tanta virtù in istato sì lagrimoso. Ma è bisogno il far animo: il contrastare alla rea fortuna: il mostrarsi degno del nome di sapiente. Voi potete coll'opere del vostro ingegno meritarmi que' premi eccelsi, che non pendono dall'arbitrio de' potenti, né dalla invidia, né dalla malizia degl'impostori; siete nella condizione rarissima del potervi far beato per voi stesso. Che cercate adunque? *Macte nova virtute: sic itur ad astra.*

Fin dall'apertura viene proposto il paradigma secolare dell'autonomia del sapiente, con una coda virgilliana che invita all'eroismo per sconfiggere la sorte avversa.



E poi troviamo poco dopo, soprattutto discorde – una sorta di *cluster* – con la visione leopardiana, la frase «La sapienza è una cosa lieta e altissima»: Peticari è ancora legato all'idea classicista di una sapienza che conduca all'equilibrio, a una moderata e rassicurante gestione dell'esperienza che metta al riparo da tensioni negative e nefaste; siamo agli antipodi della vertiginosa riflessione di Leopardi sulla ragione che coincide con la follia perché, smascherando il falso o l'illusione, rivela non il duraturo, l'essenziale, il valore, ma appunto «l'infinita vanità del tutto», entro la quale il poeta dichiara di «soffocare» (*Zib.* 85). E infatti Peticari, dopo aver offerto chiarimenti sul tipo di lavoro offerto dalla Vaticana – in realtà si tratta di fare lo scrivano, il segretario – e aver presentato il problema dell'aria malarica di Roma, inadatta al precario stato di salute di Leopardi, si rende sì disponibile a perorare la sua causa presso Angelo Mai, ma poi chiude con l'offerta di un «ricovero», di un rifugio sereno dalle tempeste della vita, invitando il poeta a passare qualche mese a Pesaro, da lui, dai Cassi, dai Lazzari, dai Mamiani. Pesaro è piena di gente che lo «estima» e l'«onora». Con la prospettiva che «il nuovo cielo, e gli amici nuovi, e le nostre ville, e il nostro mare ed i libri nostri» gli «toglieranno ogni amarezza dall'animo». Nonostante la commozione, l'empatia che trapela da questa lettera, è come se i due corrispondenti parlassero due lingue diverse; della complessa problematicità che noi possiamo cogliere nella missiva leopardiana sembra essere stato recepito da Peticari soltanto un generico stato di profonda tristezza, un'«amarezza» dell'animo che possono portarlo vicino alla disperazione e al suicidio (di qui il consiglio finale di «conservare la vita alla filosofia ed alle lettere»).

Ricevuta la risposta del letterato pesarese, Leopardi non può esimersi dall'indirizzare una nuova lettera a Peticari – è il documento oliveriano – in cui lo ringrazia per l'interessamento ma soprattutto puntualizza, in maniera chiara e definitiva, la propria

posizione e rimarca perciò la distanza dal corrispondente. E' come se ripronunciasse in modo più netto e categorico le medesime affermazioni della lettera precedente, rispondendo per le rime alla missiva di Peticari.

Innanzitutto Leopardi riconosce la «compassione», etimologicamente intesa, di Peticari, e gliene è grato. Ma ribatte subito all'invito del letterato: «Mi confortate amorosamente ch'io non mi lasci vincere dalla tristezza, e mi ricoveri nella sapienza. Conte mio, fu detto con verità che quegli che non è stato infelice non sa nulla» – e qui torna un accenno al *pathei mathos* di Eschilo, per cui solo attraverso l'esperienza della sofferenza si può raggiungere la conoscenza –; ma, continua Leopardi, «è parimente vero che l'infelice non può nulla»: chi ha perso ogni illusione e ogni speranza ha perso anche ogni slancio vitale, è condannato all'inazione, quindi «non può nulla». E qui Leopardi inserisce l'esempio di Tasso, meno alto dei tre poeti Dante Petrarca e Boccaccio perché più infelice. Si tratta di una risposta indiretta a Peticari che aveva lui pure citato Tasso, ma attraverso un verso della *Gerusalemme Liberata*, quello del vecchio presso cui si ricovera (ancora una volta emerge questo concetto che attraversa sotterraneamente i testi di questo scambio epistolare) Erminia, che «vide e conobbe già l'inique corti», alludendo alla corruzione e alla bassezza della corte vaticana. Leopardi invece, qui come altrove – nello *Zibaldone* o nella *Canzone a Mai* o nelle *Operette morali* – recupera di Tasso soprattutto l'aspetto della follia indotta dalla sofferenza.

E ancora Leopardi riprende Peticari che gli aveva consigliato di non lasciarsi vincolare «dall'arbitrio de' potenti, dalla malizia degl'impostori», in sostanza di non inseguire una gloria sottoposta a troppe variabili e di per sé ingannevole. Risponde Leopardi: «Tutti i beni di questo mondo sono inganni. Ma dunque togliete questi inganni: che bene ci resta?» Resta non la fermezza assoluta del *logos*, della sapienza «premio a se stessa», come aveva indicato Peticari, ma



la «fatale e sensibile evidenza» del nulla (*Zib.* 141); e ancora, in contrappunto alle affermazioni perticariane, si chiede Leopardi: «dove ci ripariamo»? «Che cos'è la sapienza e che altro ci insegna fuorché la nostra infelicità?»

La distanza ideologica fra i due è ribadita alla fine del paragrafo: «se molti sapienti hanno conosciuto la tristezza e la vanità delle cose, io, come parecchi altri ho conosciuto anche la tristezza e vanità della sapienza». Ecco, il limite della realtà (la

“vanità”) riverbera sullo strumento stesso che lo individua, la “sapienza”, che è triste e vana nella misura in cui rivela la tristezza e la vanità delle cose.

Quella che nasce come una prosaica richiesta di raccomandazioni si è trasformata dunque in una critica tanto radicale quanto autobiograficamente connotata alla «ragione pura e senza mescolanza» (*Zib.* 103), elevata a unico mezzo dell'indagine conoscitiva.

¹ Cito le lettere di Leopardi e i testi dello *Zibaldone* dai volumi curati da W. BINNI ed E. GHIDETTI per Sansoni (G. L., *Tutte le opere*, Firenze 1969); la lettera di Perticari dall'*Epistolario* curato da F. MORONCINI (Le Monnier, Firenze 1934-1941).

² G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'INTINO, Salerno ed., Roma [1995], p. 5.

³ *Lettere inedite di Paolina Leopardi*, a cura di G. FERRETTI, Bompiani, Milano 1979.

⁴ E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano 1990.

⁵ *Kohèlet / Ecclesiaste*, traduzione e cura di E. DE LUCA, Feltrinelli, Milano 1997, p. 13

⁶ LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici* cit., pp. 99-101.



Il 14 febbraio 2010, nell'ambito dei "Dodici pezzi facili" è stato presentato al pubblico nell'auditorium un inconsueto cimelio: una gomma da masticare conservatasi, ancora intonsa, tra le carte autografe di Ercole Luigi Morselli, probabile relitto di un viaggio nei mari del sud effettuato dal Morselli stesso nel 1903. Attorno alla cingomma ritrovata, Lucia Ferrati ha ricostruito la nobile e sfortunata vicenda biografica dell'autore del Glauco.





UN CURIOSO CIMELIO DI ERCOLE LUIGI MORSELLI

di
LUCIA FERRATI



Tra i grandi scrittori dimenticati di un vasto Novecento letterario ancora sommerso, Ercole Luigi Morselli è uno dei pochi ad essere uscito da un totale oblio grazie al ritrovamento delle sue carte autografe (conservate nel fondo Morselli presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro), il cui studio ha dato vita, nel 1993, ad un convegno¹, alla pubblicazione del volume *Ercole Luigi Morselli. Vita e opera*² e alla riedizione delle *Favole per i re d'oggi*³. Grazie alla felice collaborazione tra l'Università degli studi di Urbino, il Festival GAD e la Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, oggi Ercole Luigi Morselli è tra i protagonisti dei preziosi volumetti della collana "Teatro di Marca", editi per i tipi della Metauro edizioni, dedicati ai protagonisti della cultura teatrale marchigiana contemporanea.

Ercole Luigi Morselli nasce alle ore 23 e 30 di domenica 19 febbraio 1882 a Pesaro, in palazzo Marzetti di via san Domenico 17 (oggi n. 59 di via Giordano Bruno). È figlio legittimo di Antonio Morselli, ispettore demaniale, nativo del piacentino Castel San Giovanni, e di Annetta Celli, maestra diplomata, di 26 anni, originaria di Sant'Angelo in Lizzola. Antonio è, all'epoca, un uomo benestante e all'apice della sua carriera. Nella bella casa di via san Domenico si può ammirare una prestigiosa pinacoteca e una ancor più ricca biblioteca: raccolte che si riveleranno, alcuni anni più tardi, provvidenziali non solo per la formazione culturale di Morselli, ma soprattutto per sostenere la miseria economica in cui sprofonderanno lui e sua madre.

Brevissima è la prima permanenza pesarese di Gigetto (così lo chiamano in fa-

miglia) che a soli quaranta giorni di vita, per un ulteriore trasferimento del padre, si stabilisce a Modena, ove rimane fino all'età di sette anni. Nel 1890, nuovo trasferimento e nuova città: Firenze. Nel capoluogo toscano Gigi ottiene la licenza elementare, superando gli esami con ottimi voti. Vista la netta propensione verso gli studi umanistici, si iscrive al regio ginnasio Galileo di Firenze. Rivela anche una buona abilità per il disegno e Antonio ne fa seguire i progressi da un precettore privato. Per tutta la vita Morselli dedicherà uno spazio privilegiato alle arti figurative: sia come fruitore di opere d'arte (essendo assiduo visitatore di pinacoteche e musei), che come esecutore. Ne sono testimoni i numerosi disegni, i ritratti o i bozzetti per le sue opere teatrali.

Purtroppo, la spensierata giovinezza di Morselli è destinata a svanire precocemente. Nel 1895, il padre Antonio muore dopo una dolorosa malattia. A vegliare sulla crescita di Gigi resta solo la madre Annetta. Fragile e apprensiva, la donna non perdonerà mai al suo unico figlio l'istinto centrifugo che lo porterà sempre lontano da lei, né il suo matrimonio, né, in fondo, la sua stessa scelta artistica e morirà, dopo aver perso la salute e il senno, a soli sessant'anni, in seguito anche a numerosi ricoveri nel manicomio San Benedetto di Pesaro.

Al 1897 risale l'incontro di Morselli quindicenne col coetaneo Giovanni Papini. Papini è, già all'epoca, *l'enfant terrible* più ammirato e temuto dalla intellettualità fiorentina: cinico inquisitore d'anime, mefistofelico funambolo del "pensiero nudo", stupratore di biblioteche, spietato stroncatore ed "incendiario", riesce a sedurre anche il più riservato Morselli. È un'affinità elettiva ricam-



biata e nelle pagine de *La seconda nascita* Papini così descrive il nuovo amico:

Morselli era un giovane biondo e proporzionato, alto e schietto come dicevano essere i pastori dei tempi della mitologia, quando le Dee minori calavano sulla terra a baciarli nel sonno. Era giovane come il sole, forte come un faggio, felice come un fiume al disgelo. Possedeva una madre, una ragazza, un quadro antico, una bicicletta nuova, una camera sui giardini, un cavalletto, un astuccio di chirurgia, un busto di Goethe; possedeva tutto. Portava camicie colorate e le cambiava spesso: ad ogni ora che si incontrava pareva uscire allora allora da un bagno, rideva volentieri, rideva cogli altri e non sugli altri; ma rideva perché si sentiva in salute, in concordia con la terra, in pace con gli uomini.

Tale e tanta reciproca adorazione nasconde, però, una profonda incompatibilità ideologica; perché, se la *forma mentis* papiniana è ormai ritagliata su schemi filosofici, la predilezione di Morselli è già tutta per le Lettere. A parte l'amatissimo Alighieri, Morselli legge De Musset, Poe, Walt Whitman, Baudelaire, Flaubert, Dostoevskij, Anatole France. La maggior parte prosatori. Stranieri. E proprio la prosa (prosa lirica, s'intende) sembra essere il genere letterario da lui prediletto, visto che si cimenta nella stesura di brevi saggi, novelle e racconti. Quest'ultimi, spesso, in forma di dialogo, a testimonianza del suo precoce amore per il teatro. Ma sono solo tentativi che lo lasciano sempre insoddisfatto. E questa inquietudine, che lo accompagnerà tutta la vita, è perfettamente sintetizzata in questo pensiero giovanile.

Il desiderio di una cosa che non so.
L'attesa che sa di esser vana.
Un'idea sola bella che sfugge sempre.

È quella condizione di «meta sempre all'orizzonte» che, pochi anni dopo, il geniale Dino Garrone avrebbe sintetizzato, in nome dell'inquietudine di una intera generazione. In questi anni fiorentini, tra il 1899 e il 1902, nascono numerosi racconti tra cui la patriottica *Storia di due giacche*, la *Favola del mi-*

santropo e della donna, la *Favola di due cavalieri erranti*, la *Favola del poeta gentile*, il demussettiano *Un figlio del secolo* (o *Favola di uno che giace in una fossa scoperta*). Si tratta di prove letterarie molto diverse tra loro, ma che per lo più riecheggiano le lugubri atmosfere dipinte dai maghi del Nord, come Novalis o Ossian, dove le foreste «sibilano», i teschi «digrignano» i denti, le cagne «ululano», i falchi «gridano», in mezzo a «terribili cigolii» e «schianti di rami». Quello che sicuramente emerge già in queste prose è comunque un chiaro gusto per l'esotico, tanto vivo attorno allo scadere del nuovo secolo non solo in letteratura (si pensi a Kipling, o a Conrad), ma anche in musica o nelle arti applicate e figurative.

Questo gusto per l'esotico in Morselli è testimoniato, oltre che dalla sua grande passione per il viaggio e per la letteratura di viaggio, anche dalla assidua presenza al caffè fiorentino Gambrinus-Halle. È noto come, nella Firenze primonovecentesca, la cultura artistica e letteraria si forgiasse, prima che negli studi e nelle biblioteche, nei cosiddetti caffè letterari. In particolare quelli che si affacciavano sulla piazza Vittorio Emanuele II: il caffè-birreria dei fratelli Reininghaus (meglio noto come Giubbe Rosse), il caffè-birreria Paskowsky, il caffè Gilli e, appunto, il Gambrinus Halle. Mentre il Giubbe Rosse e il Paskowsky erano le mete ambite dei letterati e dei pittori fiorentini più in voga (non si dimentichi che, nel 1913, il Giubbe Rosse diventerà il quartier generale di lacerbiani e futuristi e di acclamati intellettuali stranieri, da André Gide a Gordon Craig) il Gambrinus era considerato il caffè dallo "stile esotico". Morselli – che a parte qualche partecipazione alla rivista "Il Marzocco", non firmerà mai le colonne delle riviste come "Il Regno", "Leonardo", "Hermes" o "La Voce" – sembra quindi volere sfuggire ai cenacoli dell'*intelligenza* fiorentina e preferire atmosfere più anonime, ma ricche di suggestioni internazionali.

Intanto il sodalizio artistico fra Morselli e Papini e la loro vocazione all'«orgia cerebrale» calamitano la curiosità di altre due



giovani ed inquiete intelligenze fiorentine: Giuseppe Prezzolini e Alfredo Mori. Così sempre Papini ritrae i due nuovi amici:

Un quasi dottore in lettere, nano e loquace, frugatore di librerie, poeta in incognito, a volte bombone e sfargione ma infine buon figliolo [Mori]; un ragazzaccio, minore di tutti noi, irregolare in ogni cosa, scolaro di nessuna scuola, studioso di nessun argomento, nemico giurato di ogni disciplina; sfiduciato di sé e orgogliosissimo; cinico e malinconico [Prezzolini].

I quattro sono uniti degli stessi interessi che trovano il loro punto d'incontro nella "scienza positiva". «Allora Lombroso trovava tanti discepoli valorosi quanti ne trova ora per esempio Gentile», ci informa Papini nel '21.

Terminati (non senza fatica!) gli studi liceali, Morselli si iscrive alla fiorentina facoltà di Medicina e chirurgia; sceglie come specializzazione il ramo psichiatrico. Esplorare l'Uomo ed il suo io in tutte le forme ed espressioni fisiche e psichiche: questo, il primario oggetto di ricerca che trascina Morselli e i suoi colleghi alle lezioni di Psicologia del De Sarlo, di Psichiatria del Lugaro e di Anatomia del Chiarugi. Quest'ultimo, ritenuto uno dei più grandi "artisti del bisturi" d'Europa, riceve gli studenti nella grande sala anatomica della facoltà. Qui, ove sopra una lastra di marmo è adagiato un «pallido cadavere ignoto», vengono a studiare Morselli e Papini che, come gli artisti scapigliati di fronte alla inquietante sala anatomica del boitano dottor Gulz, sembrano pervasi dallo stesso ambiguo sentimento di repulsione e attrazione verso la «morta materia». E, come i primi, sembrano individuare nella figura dell'anatomista una sorta di «fratello in arte», che mette crudamente a nudo le verità nascoste della vita. I tributi morselliani a questa matrice culturale si ritroveranno fin nelle sue opere più tarde e in particolare nelle novelle di *Storie da ridere e da... piangere* e de *Il "Trio Stefania"*, allorché i caratteri fisici e psicologici dei personaggi verranno analizzati e descritti proprio seguendo un metodo di indagine di chiara matrice positivista.

Il 12 aprile 1900, nella cantina di Prezzolini, dopo un'abbondante bevuta, i quattro amici compilano e sottoscrivono il "Proclama degli Spiriti liberi", sorta di vangelo ideologico-etico-comportamentale. La setta segreta è spronata da forti propositi anarcoidi e libertari, si nutre di estetica nietzschiana e di ideali stirneriani, rimpiange gli antichi furori giacobini e mette a punto persino un piano per la presa di possesso di Firenze e la nascita di una università popolare. Il 29 luglio 1900 viene assassinato re Umberto I dall'anarchico pratese Gaetano Bresci. In un'Italia sconvolta, questa la reazione di Papini e Morselli che comunicano la notizia a Prezzolini:

Saprai già del regicidio. Il fatto ha poca o punta importanza – tutt'al più può suggerire certe riflessioni antropologiche e sociologiche...

E dal momento che sono i tempi delle temibili repressioni del generale Pelloux, non è difficile immaginare perché Annetta, al grido di "viva l'anarchia" lanciato dai quattro giovani dalle finestre di via della Mattonaia, minacci di correre in questura a denunciarli.

Il desiderio di forti emozioni e di nuove, sconvolgenti esperienze conduce Morselli e i suoi amici anche all'inevitabile appuntamento con proibite e lussuose alcove (di compiacenti... contesse russe) e, soprattutto, con i "paradisi artificiali" (avventura, quest'ultima, dagli esiti tutt'altro che positivi). Frattanto abbandonate, dopo due anni di infruttuosi studi, le aule di Medicina e chirurgia, Morselli si iscrive alla facoltà di Lettere. Nel 1905 lascerà anche Lettere e si iscriverà anche al terzo anno di Storia naturale dell'università di Roma. Ma non passerà molto tempo per capire che è proprio l'approccio con l'università e più in generale con l'istituzione scolastica a smorzare tutti i suoi più vivaci istinti di conoscenza. Egli stesso confermerà alla fidanzata Bianca, nel 1906:

Se entriamo in una aula universitaria sentiamo le più grandi creazioni poetiche dell'umanità esser lette malamente, studiate nelle sue parti



più insignificanti, fatte in minutissimi pezzi con voluttà anatomica mentre una quantità di giovani imbecilli cercano e non trovano parole bastanti a significar la loro grande ammirazione per quel famoso erudito, che siede in cattedra, il quale è così serio che nemmeno il V canto dell'Inferno riesce a commuoverlo!

Come ogni anima ribelle e scapigliata, Gigi ama provocare ed *épater le détestable bourgeois* anche ostentando un'immagine vistosa e sfrontata: capelli lunghi e sciolti sopra le spalle, mantellone nero, sciarpetta al collo annodata con noncuranza. Dal canto loro Papini e Prezzolini (prossimi Gianfalco e Giuliano il Sofista, fondatori della rivista "Leonardo") seguono oramai la secca linea del pensiero pragmatico e leggono nella scalpitante inquietudine del loro compagno non tanto una sana e giovanile «impazienza del vivere», bensì una ennesima riconferma di quella tentacolare «funzione D'Annunzio» intervenuta a deturpare e a corrompere la formazione morale, intellettuale e comportamentale di una intera generazione. È, in effetti, innegabile l'ammirazione che anche il giovane Morselli nutre per l'«Immaginifico». Il 1° agosto 1901 riferendosi a *Le vergini delle rocce* annota, in una pagina di diario, di essere «ben contento di possedere il romanzo più bello della letteratura contemporanea». Ma è un consenso destinato a non durare. E ben diverso sarà, come vedremo, dopo soli sette anni, l'atteggiamento di Morselli nei confronti di D'Annunzio. La rottura nel quartetto si fa, comunque, inevitabile e definitiva. Morselli rincontrerà i due amici solo molti anni più tardi, ma senza più riuscire a ricucire il legame fraterno della giovinezza.

C'è un momento nella vita, nel quale si parte sempre per davvero, sempre sul serio, e sempre per sempre. Quel momento venne anche per noi quando Gigi Morselli aveva ventun'anno e io venticinque e studiavamo insieme lettere all'Istituto di Studi Superiori di Firenze.

A parlare è il fiorentino Federico Valerio Ratti, poeta, letterato, filosofo, giornalista e drammaturgo. Gigi e Fico (questo il

vezzeggiativo di Ratti) sono uniti dalla comune passione per l'arte e per il viaggio, e dal desiderio di varcare gli orizzonti conosciuti. Ma i sogni di gloria, la tensione all'*Ideal*, l'attrazione verso l'ignoto e l'infinito sono concetti troppo vasti e inadeguati ad una piccola realtà di provincia. La conclusione è che la vera conoscenza si può conquistare solo sottoponendo i propri sensi a sempre nuovi ed incogniti stimoli. E Gigi scrive:

Io non ho pace qui. Un demone mi spinge a girare il mondo: noi meridionali non soffriamo del dolce spleen dei nordici e i nostri prati verdi e freschi bruciano i nostri piedi e ci fan saltare come gli arabi sulle loro sabbie arrossate e allora non ci resta più altro che fuggire. E io fuggo. Se tornerò la mia pelle bruna chiuderà un'anima sanata.

È il luglio 1903. Morselli e Ratti sono a Genova, la città di Colombo. Gironzolando sulla calata del Molo Vecchio si imbattono in un magnifico esemplare di brigantino a tre pali, l'"Angela", tirato a lucido per l'imminente partenza. E ottengono il permesso di imbarcarsi dal capitano in persona. Destinazione del brigantino: Sudafrica, Cape Town. Disperata è la reazione di mamma Annetta, ma la decisione è ormai presa. E il «folle volo» sta per iniziare.

Il 4 agosto 1903, coi lunghi capelli al vento, il sorriso trionfante, un fagotto di vestiti e le tasche piene di denari (ovviamente materni!), Morselli e Ratti, novelli «re di tempeste», salutano da poppa le scogliere ponentine. L'entusiasmo dei due giovani per l'avventura africana è di certo favorito dalla propaganda colonialista, che a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo, promuoveva a gran voce iniziative espansionistiche verso il "continente nero".

Si facciano dunque innanzi i giovani italiani! Tutti quelli, che si sentono ricchi d'energia come di denaro, invece di consumare le loro forze vitali nel condurre una vuota esistenza, tutti quelli sforniti di molti mezzi, ma che si sentono volontà e intelletto, invece di accasciarsi in una vanitosa mediocrità, si uniscano e par-



tano per andare a riabilitare la terra degli schiavi.

Così declama la rivista "Biblioteca di viaggio" in un articolo intitolato *Negri d'Africa*. Le figure di giovani pionieri ed esploratori, reclamizzate anche da tanti romanzi d'avventura e opere teatrali – si pensi a taluni scritti di Oriani, dello stesso D'Annunzio e, naturalmente, ai successi di Verne e Salgari – si oppongono positivamente al modello dell'antieroe decadente che si consuma nei caffè letterari e nei bordelli, offrendo valori da perseguire e da imitare: spirito di sacrificio e patriottismo, sprezzo del pericolo, sete di conoscenza e d'avventura. Così scriverà Giuseppe Antonio Borgese, nel 1917, nella prefazione a *Verso la cuna del mondo* di Guido Gozzano:

Dopo secoli di provincialismo non senza odore d'aglio, ecco l'Italia nuova e avida di novità, un po' giapponese per l'ansietà d'avvenire, un po' americana per il disdegno delle culture tradizionali. Sciami di circumnavigatori e di grandi reporters ritornando in patria non contribuivano soltanto ad introdurvi il whisky and soda e il rasoio automatico: ma anche un certo numero di parole giovani, di temerità sintattiche, che daranno qualche buon frutto nella poesia di domani.

Morselli, in verità, non porterà a casa né troppe «temerità sintattiche», né il «*whisky and soda*», ma un cimelio davvero curioso: un autentico *chewing gum* della ditta *Somerville's* di London, Canada, acquistato con tutta probabilità in Sud Africa.

Ma oltre al fascino dell'avventura, che cosa realmente spinge dei giovani letterati ad affrontare il viaggio oltreoceanico? Walter Benjamin in *Angelus Novus* sottolinea come l'avventura del viaggio non solo sancisce le straordinarie qualità di un eroe, ma spesso conferma anche l'autorità di un narratore. «Chi viaggia molto ha molto da raccontare» e il narratore è colui che «viene da lontano».

Le terre visitate – soprattutto quelle più selvagge ed antiche come, appunto, quelle africane – spesso si identificano con il «passato assoluto»; e il viaggio diventa al-

lora non uno spostamento nello *spazio*, ma nel *tempo*: un andare *à rebours*, verso il luogo delle origini, ovvero verso il fondamento dell'Essere. Morselli, che nel viaggio ritroverà e confermerà il suo «essere artista», scriverà alla madre Annetta:

Il mio istinto artistico ha subito meravigliosamente la prova del fuoco che gli ho voluto infliggere con questo viaggio: allontanato duramente dal luogo dove ero nato e dalle cose che sembravano indispensabili alla nuova vita, gettato in mezzo al mare, sulle alture dell'Africa australe, mentre io, io stesso che tanto l'amavo e tanto avevo sperato in lui credevo che intisichisse e morisse come un fiore di serra dimenticato sotto un plenilunio sereno, lo vidi quasi contro mia voglia dar frutti tali che io son sicuro che un vicino giorno godrò vedendoti piangere leggendoli. Ma non pensi alla nobiltà dell'Arte che ho scelto e non pensi che ogni giorno di più gli artisti diventano direttori spirituali del mondo?

Il viaggio è un vero laboratorio di idee artistiche e Morselli, segna, postilla, illustra, ritrae tutto ciò che di significativo sente e vede e riempie interi taccuini di emozioni che ritroveremo fin nelle sue opere più mature.

È davvero impossibile, in questa sede, descrivere tutte le tragicomiche peripezie compiute dai due giovani durante la traversata e il viaggio africano. Certo è che questa avventura rappresenta un vero spartiacque tra il prima e il dopo, tra la fuga e il ritorno. Ciò che attende Morselli e Ratti nell'Antico Continente è, in realtà, la delusione. I due giovani viaggiano portando con loro le oleografie dell'immaginario esotico proprio di certa cultura occidentale. Ma l'Africa che si presenta davanti ai loro occhi appare ben diversa da quella che si aspettavano, abbruttita com'è dal colonialismo inglese che ha impagliato le bestie feroci, costruito villini in stile vittoriano in mezzo alla savana e sfruttato indiscriminatamente le risorse della terra. Da questo primo disinganno maturerà, poi, la più profonda concezione dell'inutilità del viaggio, inteso come inutilità dell'iniziazione eroica, il *quid iuvat esse deum* che sarà propria di *Glauco*. In



questo senso l'eroe mitologico morselliano esprimerà una morale apertamente anti-dannunziana: *navigare non est necesse*. Morale, peraltro, ben anticipata anche da un altro grande marchigiano, Giacomo Leopardi, nella *Canzone ad Angelo Mai*: «Ma conoscendo il mondo, non cresce, anzi si scema». Il viaggio di Morselli e Ratti si fa decisamente più "iniziatico" in Argentina e in Uruguay. Giunti a Buenos Aires, nel giro di pochi giorni riescono a porre le loro firme sotto le colonne della popolarissima "Prensa" e viene stampato addirittura un numero unico del giornale, "Il Pellegrino", che in massima parte ospita gli scritti dei *dos viajeros*, prose di mare e di avventura, d'amore e audaci imprese. Ma la fama letteraria, seppur generosa e munifica, non appaga del tutto la loro brama di indossare panni ben più nobili ed eroici. E l'occasione propizia non tarda a presentarsi:

Un comitato Garibaldino aveva preso l'iniziativa di una legione italiana che doveva combattere per i coloradi contro i bianchi. Subito ci mettemmo in relazione con esso per mille ragioni; e prima tra esse quella di prepararsi un passato che ci giovò quando andremo a prender Trieste in barba a tutti i trattati di commercio e a tutte le visite imperiali.

Inebriati dalla prospettiva, assieme ad altre decine di giovani volontari (quasi tutti europei immigrati), raggiungono Montevideo, patria della rivolta. Superbo nella sua camicia garibaldina dell'esercito dei *colorados* e inorgogliito da una costola ammaccata per una sassata *blanca*, il neo capitano è però costretto ad interrompere prematuramente la sua carriera militare, giacché la rivolta si spegne all'improvviso con la morte del generale *blanco* Aparicio Saravia. Accolti come eroi al rientro, a Buenos Aires, e dopo giorni di vita dissipata fra ristoranti, alberghi, veglioni e banchetti, con le tasche irrimediabilmente vuote, decidono che è giunta l'ora del ritorno in patria. Ma dato che il veliero "Falmouth" sul quale si sono imbarcati fa scalo in Europa, ne approfittano per fare un breve *tour* anche nel Vecchio Continente: in

Inghilterra – patria del Mad Shelley – e nella Parigi roboante della tour Eiffel e dei fratelli Lumière. Fra i tanti cimeli di viaggio riportati a casa due grandi penne d'albatro - i maestosi ed allegorici *rois de l'azur* di baudelairiana memoria – recanti, sulla costola, la scritta: "Atlantico, 1903". La leggenda vuole che *Glauco* fu scritto con una di quelle penne.

Nel dicembre 1905 Morselli arriva a Roma. Ad attenderlo c'è già l'amico Ratti, giunto nella capitale per tentare la carriera giornalistica. È l'epoca in cui molti scrittori esordienti e pieni di belle speranze vedono nell'emigrazione verso la poliedrica "Roma bizantina" l'unica, probabile ancora di salvezza, per ritagliarsi un piccolo, possibile spazio personale. Morselli inizia a frequentare la famosa terza saletta del caffè Aragno, «la mecca dell'intellettualità romana», ove, fra gli altri, conosce Sabatino Lopez, Lucio D'Ambra, Marco Praga, Lamberto Picasso, Sem Benelli e Filippo Tommaso Marinetti, allora direttore della rivista "Poesia" che ospiterà alcuni scritti morselliani. Come ogni giornalista alla moda anche Morselli, ancora evidentemente pervaso dal brivido dello Stürmer, si sceglie uno pseudonimo: Mors, «che in latino vuol dire morte e che è il principio del mio nome» spiegherà alla madre.

Ma non è facile vivere a Roma con pochissimi denari. E Morselli tenta la fortuna in un campo a lui del tutto ignoto: l'industria. Assieme a Luigi Benedettini (suo ex compagno d'università) fonda e dirige il "Mercurio", quindicinale illustrato del commercio. Ma la rivista non riuscirà mai ad inserirsi in un alto e produttivo ingranaggio commerciale. Per aiutare il figlio ed il "Mercurio" stesso, Annetta invia da Firenze continui vaglia telegrafici di cento o duecento lire. Dopo circa un anno l'intero capitale della famiglia Morselli può dirsi ormai quasi completamente inghiottito dalla fallimentare impresa. Vista l'indigenza, Gigi trova un economico alloggio in lungotevere Mellini. L'appartamento, di cinque stanze, è occupato da undici inquilini: oltre al padrone di casa, Costantino Bertucci, sua moglie Isabella, la loro figlia



Bianca e l'ottuagenario nonno Antonio, vi alloggiano altri sei affittuari. Costantino è un virtuoso del mandolino e inventore di un rivoluzionario *Metodo per mandolino* pubblicato in tre volumi da Ricordi nel 1885. Alle note dello strumento a corde si sovrappongono, in casa Bertucci, quelle di un piano-forte, suonato dalla giovane figlia Bianca.

Bianca è cresciuta sotto l'irreprezibile guida della madre, che vigila sulla sua integrità morale e fisica, sognando per lei un buon matrimonio, ovvero un buon partito che possa garantirle l'agiatezza e la tranquillità che a lei, moglie d'un artista, sono sempre mancate. Ma Bianca possiede un temperamento poco affine a quello materno; ha abbandonato la scuola per dedicarsi interamente allo studio della musica presso il conservatorio di Santa Cecilia. Romantica e sognatrice ama il repertorio di Schubert, Mendelssohn, Schumann e Chopin. Le affinità elettive tra la pianista e il giovane poeta crescono giorno dopo giorno, di pari passo ad una reciproca attrazione. Nonostante la stretta sorveglianza di Isabella i due innamorati divengono inseparabili. Lei ama chiamarlo *Mors*; lui, di rimando, l'appella la sua *candida sponsa mortis*, "bianca sposa della morte".

È l'estate del 1906. Dopo il lungo soggiorno romano un ritorno a Pesaro (nella zona di Muraglia, dove nel frattempo Annetta si era trasferita) si rende assolutamente indispensabile. Gli rammenta Alfredo Mori, suo fedele amico e corrispondente:

Pesaro è il baluardo della tua arte. È il romitaggio della tua anima di artista, onde devi assolutamente essere sicuro e tranquillo. Le più belle visioni le hai avute costà e costà hai scritto le tue cose migliori. Tu devi fortificare la tua rocca, tu devi rasserenare il tuo romitaggio.

È solo grazie a questo primo, doloroso distacco tra i due innamorati che può nascere quell'epistolario d'amore che costituisce uno degli aspetti più interessanti della scrittura morselliana. Il carteggio, di oltre sessanta lettere, è una sorta di diario degli avvenimenti dei due innamorati dai toni

molto accesi e drammatici. I due si scambiano ciocche di capelli o foglie essiccate, sulle quali hanno inciso, talvolta usando per inchiostro il proprio sangue, brani musicali o straziate frasi d'amore. Osteggiato da entrambe le famiglie, il contrastato rapporto culmina nella classica "fuga d'amore" e nel conseguente, inevitabile matrimonio riparatore. I due sposi decidono di restare a vivere a casa Bertucci, ma la convivenza si rivela, da subito, tutt'altro che facile. La suocera Isabella, in particolare, non perde occasione per rinfacciare al genero la miseria a cui ha costretto sua figlia. Ma il sogno d'arte di Morselli non si lascia sopraffare.

Verso i primi di gennaio invia al "Concorso governativo per il miglior lavoro teatrale dell'anno", il suo primo, vero lavoro teatrale: un breve dramma pastorale, di stampo realistico, intitolato *Acqua sul fuoco*.

Così è fatta la nostra vita, cara ragazza mia: è un dirsi addio, da quando si nasce a quando si muore. Dite bene, voi! Ma quando foste a scegliere tra un pastore che tutte le sere ritorna e un marinaio che va via e non sa se ritorna...

Così dice il marinaio Leopoldo a Oliva. E i due giovani protagonisti innamorati sembrano sorprendentemente anticipare le figure di Glauco e Scilla. L'11 gennaio 1908, al teatro Argentina di Roma, debutta trionfalmente la *Nave* di Gabriele D'Annunzio. Ma la tragedia non convince affatto Morselli che anzi si augura che «nasca una buona volta un grande poeta all'Italia che ne ha a bisogno».

Nel frattempo a casa Morselli, il 4 ottobre 1908, nasce una bellissima bambina, Giuliana, da tutti chiamata Liana. Nel marzo 1909, altra nascita, stavolta letteraria: nelle vetrine dei principali librai di Firenze appaiono le *Favole per i re d'oggi*. Il successo è immediato e da tutta Italia piovono gli elogi su questa prima opera a stampa del giovane autore: una sorta di "bestiario morale" ad uso e consumo dei borghesi, che ha per protagonisti somari, aquilotti, tartarughe, ragni, cani, serpenti, leoni o ermellini. I re cui sono destinate le *Favole*,



come dice Morselli stesso, novello Esopo, non sono altro che «il comune gregge dei contemporanei»: «stracarichi di boria e di tutti gli altri peccati comuni ai re, perpetuamente illusi di nostra potenza così nelle battaglie dell'anima, come in quelle della vita».

Nell'estate del 1909 Morselli è, ancora una volta, a Pesaro e tenta un nuovo dramma di impianto marinaresco: *Una croce tarlata*. Ma il lavoro viene subito abbandonato senza troppi ripensamenti. Perché è ad *Orione*, al suo «lavoro bello», come Morselli stesso lo definisce, che vanno tutte le sue energie. E ogni giorno si reca alla Biblioteca Oliveriana per riempire interi taccuini di appunti e citazioni tratte da Virgilio, Omero e Apollodoro. E così, giorno dopo giorno, prende corpo la storia del bellissimo cacciatore dal «riso tonante», semidio dai desideri molto terreni, stupratore di ninfe e regine, audace sterminatore di belve e di mostri, Orione osa prendersi gioco anche delle dee e della stessa madre Terra che si vendicherà facendolo morire per il morso di uno scorpione. Con *Orione*, Morselli entra decisamente nel mito, ma anche nel dramma esistenziale che il mito stesso, secondo Morselli, contiene e che sembra appartenere all'intera umanità: perdere il nostro bene proprio nel momento in cui lo stiamo ottenendo. E come osserva Silvio D'Amico, in *Orione* già è possibile ascoltare «il singhiozzo di Morselli, sull'inutilità dell'agognatissima vita».

Il 17 marzo 1910 la "tragicomedia" *Orione* debutta al teatro Argentina di Roma. Nel cast, accanto al possente Gualtiero Tumiati nella parte di Orione, Napoleone Masi in quella di Ireo, Ruggero Lupi in Trochilo e Ugo Farulli nella applaudita parte del vecchio Matusio. Per il numeroso e prestigioso pubblico accorso alla prima non ci sono dubbi: nel giovane Ercole Luigi Morselli, si saluta il nuovo poeta del teatro italiano.

Ma dopo la tournée – seguita personalmente da Gigi, Bianca e Liana a Milano, Firenze, Modena e Trieste – *Orione* senza un particolare motivo, come spesso accade in

teatro, scompare dalle scene italiane. E a Morselli sembra di dover ricominciare tutto daccapo. Federico Valerio Ratti ricorda:

Dal giorno che successe alla prima di *Orione* e al suo trionfo, Gigi Morselli cominciò a morire. Non v'è qui a Roma scala di direttore o di impresario o di commerciante di teatro che egli per mesi e per anni, non facesse ogni giorno: E non vi fu gruppo di artisti, di letterati, di giornalisti tra i quali Morselli in quel tempo, non sia comparso ogni giorno col suo buon sorriso di fanciullo sul volto, a scrutare se da qualche parte avesse a levarsi quell'alito di vento al quale potesse riaprire come a quelli cari dell'oceano, la sua vela già strappata.

Durante l'autunno, a causa della debole costituzione - Bianca parla di costante «affezione ai bronchi» – Morselli è spesso immobilizzato a letto. Ciononostante si impegna nella traduzione italiana di *Notre Dame de Paris* e decide di lavorare a due nuove opere: il dramma borghese *Nozze d'oro* – che sarà presto abbandonato dallo stesso autore – e un altro dramma "moderno", *La prigioniera*. Morselli spera con la commedia borghese – «alla Dario Niccodemi», il più pagato degli autori italiani del momento – di accontentare la critica e quel pubblico poco incline alla sua natura di arcade classicista. Ma al teatro Carignano di Torino il dramma, rappresentato dalla compagnia Falconi-Di Lorenzo, non ottiene il successo sperato. La critica parla di «falsità nella rappresentazione dei personaggi, pesantezza e lentezza dell'azione e artificio dialogico». Stesso parziale successo per *Il Domatore Gastone*, scherzo comico in un atto, rappresentato, dalla compagnia del Teatro per tutti, diretta da Achille Vitti e Lucio D'Ambra. Il pubblico applaude, ma i critici morselliani non vogliono riconoscergli – oltre alla vena tragica di *Orione* e quella finemente sarcastica delle *Favole* – la dimensione della comicità schietta e libera.

Per raggranellare qualche soldo Morselli, che nella Pampa aveva imparato ad andare a cavallo, decide di arrischiarsi nel gramo mondo delle comparse cinema-



tografiche. E con laconica solennità comunica all'amico Ratti:

Oggi sono morto alla Beresina, vestito da guardia imperiale.

E Ratti commenta:

Ed a me che lo rimproveravo non perché credessi che fare il soldato di Napoleone fosse poco decoroso per un poeta, ma perché temevo per la sua salute, rispondeva che «alla Beresina di Ponte Molle, in giugno, non c'era nessun pericolo di prendere un'infreddatura». Ma l'infreddatura venne. Venne cioè quella prima terribile pleurite che, si può dire, lo accompagnò fino a Campo Verano.

Le allettanti possibilità del cinematografo convincono Morselli ad esplorare un terreno per lui quasi del tutto sconosciuto. Nel dicembre 1913 diventa direttore della casa cinematografica Santoni Films e in meno di tre anni (dal 1914 al 1916) si cimenta nella scrittura di numerosi soggetti cinematografici rimasti inediti: dai più brillanti ai più drammatici. Quasi nulla ci è dato di sapere sulle riduzioni cinematografiche di *Glauco* (pellicola realizzata a Catania da Leopoldo Carlucci nel 1922 e poi andata completamente distrutta in un incendio) e di *Orione*. Ciò che si sa per certo è che l'ultimo set per Morselli sarà quello di *Effetti di luce* (tratto da un soggetto di Lucio D'Ambra), che dirigerà, nel 1916, assieme ad Ugo Folena. Interpretato dalla grande diva del momento Stacia Napierkowska, il film si rivelerà, però, un fiasco colossale.

Morselli, cinematografaro pentito, torna a dedicarsi al teatro. E in questi mesi nascono le prime idee su *Dafni e Cloe* e, soprattutto, su *Glauco e Scilla*. Sono gli anni della Grande Guerra. Nell'aprile 1915, la famiglia Morselli si trasferisce per breve tempo ad Ancona e durante quel mese di permanenza nel capoluogo marchigiano, Morselli scrive il suo capolavoro: *Glauco* (in realtà la stesura definitiva lo occuperà per oltre cinque anni). Il *Glauco* di Morselli è ben diverso dal mito descritto nelle *Metamorfosi* di Ovidio: è un povero pescatore di Sicilia,

bello come un dio, forte e vigoroso, che ha dentro il suo cuore «un'aquila ingabbiata che urla e strappa». Ama, riamato, la piccola pastora Scilla. Ma «sogna troppo per essere buon pescatore» e anche per essere «buon marito». A quest'amore si oppone il padre di lei, Forchis, ricco mercante che desidera per la figlia un sposo ben più facoltoso. Le ammalianti voci marine di sirene e tritoni accendono in Glauco un desiderio irrefrenabile di gloria:

Io... non ti so rispondere... perché non so dire con le parole quel che mi tempesta nel petto. Ma non è sete d'oro... non è sete di sangue non è sete d'impero... Ah! Se tu potessi sentirmi gli urli del mio cuore... tu n'avresti pietà, Scilla...! Se lo vedessi qui, sbattersi e ridere e piangere come un matto in catene! E non dice una parola che sia umana... che si possa intendere! Ma è certo che vuole il mare infinito, vuole il cielo infinito, vuole la libertà infinita... vuole il mondo, vuole il sangue, vuole l'oro, vuole la morte, vuole la vita, vuole l'Olimpo, vuole te, te! Fior dei fiori! Stella delle stelle!... Vuole tutto, vuole tutto, Scilla...

Invano, dal canto suo, Scilla cerca di dissuaderlo con la seduzione di una vita ricca solo d'Amore e di Virtù: «Oro non fa reggia», «Bellezza non fa reggia». Ma Glauco salpa in cerca di fortuna e dopo grandiose avventure, ritorna, re e dio, ricchissimo e immortale avendo strappato un bacio alla lussuosa maga Circe. Ma Scilla non c'è ad aspettarlo perché si è uccisa, per amore. Solo ora Glauco capisce che il bene va cercato nella semplicità della vita e che è inutile essere un dio. Con le catene della nave si fa legare al piccolo cadavere di Scilla e con lei si lascia calare nel profondo del mare, per essere sepolto, in eterno, «con la sua gloria vivente e con la sua felicità morta».

A modo suo, anche Glauco svolge uno dei più importanti motivi dell'arte contemporanea: il fallimento del superuomo. Anche Glauco grida il suo no! al sì di D'Annunzio.

Così sottolinea la critica del tempo. Più di un recensore parlerà di un *Glauco*



“crepuscolare” che, dopo aver anelato alla grandezza, viene vinto dalla realtà delle cose, per poi piangere sull'impossibilità di adeguare la vita al sogno. Ma in *Glauco*, accanto a tanti no, c'è anche un sì, una via, una luce. La felicità, la pace del cuore, la gioia d'amore non sono mete impossibili. Si possono raggiungere, ma non cercandole nell'ignoto, bensì vicino a noi, in chi ci ama, nella realtà quotidiana della nostra vita. È quella stessa gioia d'amore – l'amore del piccolo grande cuore di Scilla – che il pastore musico, complementare e apollineo *alter ego* di Glauco (e anche poi, dell'ultimo Morselli), saprà spargere sul mondo con la sua sampogna poetica, come «eterna semenza di pace».

L'entusiasmo e gli applausi commossi delle platee che ascoltano le sue letture pubbliche convincono Morselli a precipitarsi a Bologna, dove ad attenderlo c'è il maestro Alberto Franchetti, che ha commissionato l'opera ed è impaziente di musicarla. E la prima rappresentazione dell'opera in musica *Glauco* sarà al teatro San Carlo di Napoli, l'8 aprile 1922 su libretto di Giovacchino Forzano in tre atti, per la musica, appunto, di Alberto Franchetti. È l'agosto 1915: la famiglia Morselli è sfollata a Sant'Angelo in Lizzola per sfuggire ai bombardamenti. Morselli inizia ad accusare «stanchezza e affanno nelle salite e brividi serali». E in pochi giorni si manifesta anche una violenta febbre. Decide quindi di sottoporsi a visita medica. La diagnosi non lascia scampo: focolaio di tubercolosi all'apice del polmone sinistro.

Inizia l'odissea nell'odissea e il pellegrinaggio, durato ben sei anni, nei sanatori e nelle località termali d'Italia fino al ricovero presso il Sanatorio popolare Umberto I di Prasomaso. Grazie alla meticolosità con cui Bianca e poi la figlia Giuliana hanno conservato ogni documento relativo alla vita e all'opera dello scrittore sono potuti pervenire fino a noi anche tutti i referti medici, i certificati di ricovero, le cartelle cliniche che attestano il lungo calvario della sua malattia. Nonostante le precarie condizioni, in questo

periodo Morselli invia le bozze del *Glauco* a Ruggero Ruggeri, allora direttore della Compagnia drammatica di Torino. La risposta del grande attore fanese non si fa attendere, ma è ben diversa da quella che il poeta avrebbe desiderato.

Penso che ad interpretare lavori simili occorrebbero attori artisticamente educati in modo diverso dal nostro attuale: noi non abbiamo consuetudine di contatti coi personaggi soprannaturali: anzi quando tentiamo l'interpretazione di tipi di alta poesia e di largo respiro abbiamo tendenza ad avvicinarli alla nostra forma quotidiana, che l'esteriorità eroica e sonora non è del nostro modo di sentire. Ciò non potrebbe farsi col suo Glauco che anzi esige plasticità, musicalità e veemenza grandi. E aggiungo quand'anche si trovasse l'attore dotato di requisiti e della tendenza artistica consona al soggetto non oserei affermare che il soggetto stesso avesse in sé tale forza comunicativa da afferrare l'attenzione del pubblico e da appassionarlo alla mitologica vicenda.

È il dicembre 1917. La famiglia Morselli per la povertà sta quasi per «mangiare i muri di casa» quando, come per miracolo, l'attore Gualtiero Tumiati prega Morselli di scrivere una nuova commedia. E Morselli, in pochissimi giorni, scrive *Belfagor*, comicissima “arcidiavoleria” in quattro atti – ispirata alla novella di Niccolò Machiavelli *Il demonio che prese moglie (Belfagor arcidiavolo)* – che, ironia della sorte, Morselli compone in uno dei periodi più disperati della sua vita. Ma il lavoro resterà incompiuto e il suo autore non riuscirà mai a vederlo rappresentato. Né in forma teatrale – allestito dalla compagnia di Kiki Palmer nel 1933 –, né in forma d'opera per la musica di Ottorino Respighi su libretto di Claudio Guastalla che andrà in scena alla Scala di Milano, nel 1923.

In questo stesso «maledetto 1918» (anno in cui muore la madre Annetta), nel mese di luglio viene recapitata in casa Morselli una denuncia del distretto militare di Firenze che dichiara il soldato Ercole Luigi «desertore e fuggiasco» e lo condanna all'incarcerazione immediata. Tra lo sbigot-



timento generale, Morselli viene rinchiuso per due settimane nel carcere pesarese di Rocca Costanza. Cos'era successo? Semplicemente che Morselli, artista distratto, non si era preoccupato di aggiornare la commissione militare sulla sua posizione di malato, «affetto da tubercolosi polmonare», confidando nell'esonero automatico. Ma si sbagliava. Perché la macchina della burocrazia militare lo aveva rincorso nel suo triste pellegrinaggio segnalandolo come sconosciuto e fuggitivo. In seguito alla reazione indignata di molti suoi amici e medici, finalmente, dopo sole due settimane il "disertore" viene riformato dal servizio militare e scarcerato.

È questo il periodo più difficile per Morselli: povero e ammalato non riesce a convincere nessuno dei grandi direttori teatrali del momento (Luigi Carini, Virgilio Talli e Marco Praga) a mettere in scena *Glauco*. Da tutti, la risposta è la stessa: *Glauco* è opera troppo elevata, troppo «di lusso» e soprattutto troppo costosa perché una compagnia trovi il coraggio di rappresentarla. Ma accanto agli scettici e ai timorosi c'è anche chi, per fortuna, è rimasto talmente folgorato dalla bellezza e dalla poesia dell'opera da non potervi più rinunciare. Fra questi, il giovane attore Annibale Ninchi che non vede l'ora di indossare i valorosi panni di Glauco. «Piacere ai giovani significa possedere l'avvenire» è il bel commento felice di Morselli. Che finalmente, nel dicembre del '18, può comunicare, proprio a Ninchi, la prima buona notizia dell'anno:

La Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo vuol dare il mio Glauco. Pirandello sta già riducendolo (nelle parti possibili) in siciliano.

Ed infatti Nino Martoglio ha deciso di mettere in scena l'opera tradotta dal grande drammaturgo. Nasce così *Glauco* nella traduzione del grande Luigi Pirandello, che verrà rappresentato per la prima volta dalla compagnia di Giovanni Grasso jr. dopo la morte di Morselli, nel 1922, al teatro Giglio di Lucca. Forse, dopo tale riconoscimento,

anche il reticente Virgilio Talli si decide alla messa in scena del *Glauco*, in italiano. La sera del 30 maggio 1919 tutto il mondo culturale romano è invitato al teatro Argentina, per assistere al debutto. In scena un cast eccezionale: Annibale Betrone (Glauco), Maria Valsecchi (Scilla), Maria Melato (Circe), Egisto Olivieri (Forchis), Sergio Tofano (Echino), Augusto Marcacci (pastore musicale). I costumi sono di Caramba, le scenografie di Guido Galli, le musiche del barone Rodolfo Kanzler.

Per Morselli è la consacrazione assoluta. Il pubblico, tutto in piedi, chiama alla ribalta l'Autore, il nuovo genio poetico del teatro italiano, che viene ricoperto per sette volte di una gloriosa pioggia di fiori, di sincere ovazioni, di interminabili applausi. Gli esperti loggionisti assicurano di non aver mai assistito a un simile successo. *Glauco* è la novità del teatro italiano, ormai saturo di drammi veristi e di opere di genere "grottesco", alla Rosso di San Secondo e alla Chiarelli. Al termine delle settanta trionfali recite romane, Morselli rilascia, in un'intervista al "Messaggero della Domenica", una sorta di testamento poetico e spirituale: toccante appello rivolto ad un'Italia tragicamente ferita e messa in ginocchio dalla Prima guerra e dalla terribile epidemia di spagnola:

Credo che l'umanità abbia bisogno di essere curata e guidata, se è possibile, su una linea di tenerezza. Si può far dell'arte anche dipingendo pessimisticamente il mondo. Ma augurerei all'Italia di avere spesso tra i suoi scrittori qualcuno che si preoccupasse del bene morale del suo popolo indirizzandolo ad una visione buona della vita. Questo ho inteso di dare con il mio Glauco. E la commozione mia era enorme quando sentivo che le scene di dolore e di passione nel terzo atto suscitavano un desiderio grande di bontà negli ascoltatori, come se io avessi potuto in quei momenti dire parole di speranza ad ognuno.

Ignorando le suppliche della moglie e degli amici Morselli, pur allo stremo delle forze, decide di seguire la compagnia Talli in ogni tappa della *tournée*. Ora i capocomici si contendono il lavoro che pochi mesi



prima avevano giudicato improponibile. È Morselli stesso – come a saldare un debito di riconoscenza – a voler cedere i diritti di rappresentazione ad Annibale Ninchi. E in scena, accanto al giovane attore, anche una bambina prodigio che debutta proprio in quest'opera, a soli cinque anni: Ave Ninchi. Dopo turbolenti accordi (si arriva anche al duello!) le due compagnie Ninchi e Talli, riescono a spartirsi le piazze teatrali con le quali girano l'intera nazione (isole comprese). *Glauco* sarà l'unica opera di Morselli ad avere un po' di fortuna teatrale. E sarà, comunque, cavallo di battaglia di grandissimi attori come Gino Cervi, Amedeo Nazzari, Carlo Tamberlani. Fra le storiche rappresentazioni del *Glauco* ci limitiamo a ricordare in questa sede quella del 1955 a Reggio Emilia, della compagnia Piccola Ribalta di Pesaro con Giulio Cotignoli, Galliano Cecchini, Luigi Della Lunga, Luisa Arduini, Giuliana Bontempi, Claudia Gardenghi, regia di Carlo Vadi, poi replicato, nel '56, al teatro Rossini di Pesaro. Con *Glauco*, opera dal classicismo essenziale e scevro da ogni manierismo classicheggiante dannunziano, Morselli vince il "Premio Ministeriale per la migliore opera drammatica" e un premio di seimila lire.

Ma il suo «non era altro che sogno». E l'agognata gloria è destinata ad arrivare troppo tardi. L'estate del 1920 sarà l'ultima che Morselli trascorrerà a Pesaro. Ma sarà anche l'ultima della sua vita. Le passeggiate sulla spiaggia, i bagni, le gite in barca, i giochi di Liana dodicenne, le chiacchierate con

gli amici sull'arte e la letteratura, sono solo una breve parentesi di serenità. Nell'autunno di quello stesso anno Morselli decide di realizzare uno dei desideri che più gli stanno a cuore e, con i proventi del *Glauco*, acquista una villa nei pressi di Pesaro, nella verde campagna del colle San Bartolo, per trovare un po' di quiete, per poter metter mano con calma e tranquillità agli incompiuti di *Belfagor* e *Dafni e Cloe* – un dramma pastorale conservato in manoscritto inedito alla Oliveriana che attende ancora di essere pubblicato – ma, soprattutto, per offrire finalmente a Bianca e Liana un tetto stabile e sicuro. E «l'aquila ingabbiata che urla e strappa» di *Glauco* lascia il campo in lui – ormai «contento» come la ginestra dei deserti leopardiana – allo spirituale pastore musico, solo desideroso di amore, bontà e pace per il mondo.

Morselli muore nella notte fra il 15 e il 16 marzo 1921 nella clinica kinesiterapica "Giovanni Battista Morgagni" di Roma. Ha 39 anni⁴.

La capitale vuole celebrare in modo solenne l'estremo saluto al poeta e i registri di partecipazione al rito funebre si riempiono di firme: sono giornalisti, scrittori, pittori, drammaturghi, musicisti, attori. Tutto il teatro e la cultura di Roma.

Perché un poeta piaccia a un'intera classe di persone bisogna che sia poco poeta.

Perché piaccia a tutti (anche ai letterati) bisogna che sia un poeta grandissimo e che sia morto.

¹ Atti del convegno su Ercole Luigi Morselli (1882-1921) tenutosi a Pesaro il 23 settembre 1993 per iniziativa dell'Ente Olivieri, della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro e degli assessorati alla Cultura del Comune di Pesaro e della Provincia di Pesaro e Urbino, in "Studia Oliveriana", n.s., vol. XIV, Ente Olivieri ed., Pesaro 1994. Gli atti contengono i saggi di G. CALEGARI, *Morselli e la cultura figurativa*; C. DONATI, *Ercole Luigi Morselli e la Pesaro del suo tempo*; L. FERRATI, *Ercole Luigi Morselli: itinerari biografici e letterari*; R. LEVI, *Gli inediti morselliani*; T. MATTIOLI, *Ercole Luigi Morselli: l'officina della favola e del racconto*; P. PUPPA, *Morselli versus D'Annunzio*; M. VERDENELLI, *Il gioco mitologico dell'"Orione"*; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Il "Glauco" di Morselli nella traduzione in dialetto siciliano di Pirandello*.

² V. BERTOLONI MELI e L. FERRATI, *Ercole Luigi Morselli. Vita e opera*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

³ E. L. MORSELLI, *Favole per i re d'oggi*, cura e introduzione di CORRADO DONATI, Ente Olivieri, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Pesaro 1993.

⁴ Per maggiori approfondimenti: L. FERRATI, *Ercole Luigi Morselli. Il poeta del teatro e della vita*, collana "Teatro di Marca", Metauro ed., Pesaro 2010.





Proponiamo una conversazione di Gianfranco Mariotti, soprintendente del Rossini Opera Festival, con le ragazze del "Tingolo", una comunità terapeutica femminile della cooperativa sociale "L'imprevisto", sostenuta dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro.





LA BELLEZZA COME NECESSITÀ

Una chiacchierata con le ragazze del “Tingolo”

(registrazione dal vivo)

di
GIANFRANCO MARIOTTI



Grazie della pagina che ci avete dedicato nel vostro giornalino. Personalmente sono rimasto molto colpito dalle vostre riflessioni: in particolare mi ha colpito una frase di Delia che ha detto «spero un giorno di potermi commuovere anche io per una cosa bella». Delia, ti vorrei tranquillizzare subito... l'argomento di questa chiacchierata è “la bellezza salverà il mondo”, che è una frase di Dostoevskij; suona un po' retorica, invece è una grande verità – la bellezza salverà il mondo, ci salverà tutti: si tratta di un concetto apparentemente facile e in realtà complesso. Anche la bellezza di una persona è difficile da definire perché per la bellezza di un uomo o di una donna non c'è un canone di misure o un ingrediente che esprima la bellezza. La bellezza di una donna non è fatta solo di proporzioni, è fatta anche dello sguardo, del modo di camminare, di gestire, di cosa una ha dentro, di cosa dice... e per un uomo è lo stesso. Quindi se già è difficile il concetto di bellezza, nel senso che è inafferrabile, molto di più lo è quello che invece spero di riuscire a comunicarvi: cioè la bellezza trasfigurata dall'arte, dalla poesia, dalla musica, da tutto quello che rappresenta il lato superiore della vita, il lato spirituale, il lato non materiale dell'esistenza, senza di che si vive male, non si vive proprio. La differenza tra gli uomini e gli animali è questa. Quindi c'è una prima domanda: la bellezza mediata dall'arte o dalla cultura in generale, è un lusso, un di più di cui si può fare a meno, o no? La risposta la possiamo dare subito: non solo non è un lusso ma è un diritto, è addirittura un diritto previsto dalla Costituzione. L'articolo 9 della nostra Costituzione dice che la Repubblica promuove la cultura in tutte le

sue forme, con ciò stesso mettendola alla pari dell'alimentazione, della casa, dell'istruzione, della sanità, di tutte le esigenze primarie delle persone: quindi è scontato che la cultura sia una necessità e un diritto. Allora se tutto è così chiaro, come mai chi lavora in questo terreno è sempre costretto a giustificare, a spiegare, ad argomentare un concetto che dovrebbe appartenere pacificamente al senso comune?

Il fatto è che nel cosiddetto “senso comune” la chiusura di un teatro, di una scuola o di un museo non è percepita come un evento altrettanto drammatico della chiusura di un ospedale. Cioè, secondo l'opinione corrente, in un momento di crisi si può fare a meno di andare a teatro o di leggere un libro, non casca il mondo. Ma il discorso sembra non valere più se si parla di un qualunque servizio pubblico, inclusi parcheggi e rotatorie... Insomma: la cultura, il “cibo dello spirito”, cioè la poesia, la pittura, la scultura, la musica, l'arte in generale sono cose che ognuno può coltivare per conto suo, ma non sono vere necessità quotidiane. Non è vero! Non è vero! Voglio citarvi una bella riflessione di un critico moderno, George Steiner, ebreo, che sostiene che la più antica e solenne affermazione della necessità della bellezza come componente essenziale della vita delle persone si trova nel libro di Giobbe, uno dei libri sapienziali della Bibbia. Non so se l'avete mai letto, credo che sia il culmine letterario del Vecchio Testamento. E' un libro misterioso e illuminante, da cui si capisce che tremila anni fa avevano già capito tutto del mistero della vita, del senso della vita, del perché ci siamo, perché c'è il male e c'è il dolore, e a cosa servono, perché, se c'è un Onnipot-



tente, Lui permette che patiamo tante sofferenze. Sono le domande che si ponevano i nostri simili già decine di secoli fa.

Allora: nel libro di Giobbe il protagonista (Giobbe per l'appunto) è un signore ebreo ricchissimo, che sta benissimo, ha una bella famiglia dove tutti si amano, lui è grato al Signore per tutto quello che gli ha dato, possiede greggi, ricchezze, terreni, fa sacrifici a Dio, prega, e osserva con scrupolo i comandamenti. Ma Satana, che è una specie di pubblico ministero dell'universo, dice a Dio: «facile ringraziare e lodare Dio quando tutto va bene, prova a mandargli qualche disgrazia». Allora Dio manda a Giobbe un po' di inondazioni, epidemie, carestie, cataclismi, per cui gli muiono pecore e buoi, ma lui non si lamenta mai (la pazienza di Giobbe è un proverbio), non impreca mai, per cui Satana dice a Dio: «prova a colpirlo nella salute e vediamo cosa fa». Allora Dio manda a Giobbe tutte le peggiori malattie, e questo povero Giobbe quasi sta per morire. Gli amici gli dicono le cose che diciamo anche noi quando dobbiamo sopportare le difficoltà della vita: «Dio ti sta mettendo alla prova, dà, avrai un premio poi nell'aldilà, chissà» e lui sopporta, sopporta finché non ce la fa più e sbotta di brutto (fa una *sclerata*, direste voi), affronta Dio e gli dice: «perché mi fai tutto questo, perché mi perseguiti così? Io che osservo i comandamenti, prego...». Ma Dio non accetta tanta arroganza e gli risponde – dice la Bibbia – «dall'alto delle tempeste», gli risponde prendendolo anche un po' in giro: «ma cosa vuoi da me, dove eri tu quando io ho creato, ho fatto...» e gli squaderna davanti tutte le meraviglie della Creazione, sotto forma di immagini poetiche tra le più strabilianti che l'uomo abbia mai scritto; gli risponde con alcune pagine di poesia sovrumana tanto è vero che Steiner, che cita il libro di Giobbe come la prima testimonianza dell'arte per l'arte, dice sorridendo che queste pagine sono così supremamente belle che «o le ha scritte il Padre Eterno oppure chi?! Qual è l'uomo così dotato da poter scrivere una poesia a questo livello?». Dio quindi

risponde a Giobbe: «dov'eri tu, tu che sai tutto, dove eri quando le stelle mattutine cantavano in coro il giorno della Creazione, quando io creavo le porte del mare, il sole e la luna, lo sparpiero che inclina l'ala verso Occidente, la grazia dell'unicorno, le piazzeforti dell'aquila, il Leviatano nel fondo degli abissi e anche le creature mostruose e potentissime che servono a bilanciare l'equilibrio dell'universo?». Giobbe rimane allibito perché si aspettava una risposta, invece Dio gli mette davanti il catalogo delle bellezze del Creato senza commenti. Giobbe non ha chiesto a Dio un risarcimento, ma un senso alla propria vita. L'enigma non si scioglie, ma Giobbe capisce che dietro la bellezza c'è un mistero che la sua mente non può penetrare, e che quel mistero lo riguarda. È questo che finalmente lo consola. Poi Giobbe avrà di nuovo fortuna, avrà tanti figli, camperà 140 anni e morirà «sazio di giorni».

Allora riflettiamo: alle disperate domande di Giobbe, domande etiche e ontologiche, Dio imperturbabile dà una risposta "estetica", gli risponde con lo spettacolo della bellezza e non dà altre spiegazioni. È come se dicesse «sai Giobbe, quel bisogno di assoluto, quel bisogno di poesia, quel bisogno di elevazione, quel bisogno di bellezza trasfigurata senza di che stai male? Ebbene, quel bisogno sono io!». È come se gli dicesse «io ti dono la bellezza, è questa la mia risposta».

Se dovete spiegare la bellezza, cioè perché una cosa è bella, vi impantanate: è inesplicabile come è inesplicabile questo bisogno che abbiamo, sono tutte cose inafferrabili. Non servono a niente ma sono indispensabili. A cosa serve "L'infinito" di Leopardi? A niente, però solo leggerlo è una consolazione, un'emozione profonda, quindi il dono secondo la Bibbia che Dio fa a Giobbe e dunque agli uomini non è solo quello della bellezza, ma la capacità di percepire la bellezza attraverso l'arte, la musica, la poesia: che è esattamente quello che distingue gli uomini dagli animali, che invece possono farne a meno. Perché l'uomo è un animale che sogna, e sono i suoi sogni



trasfigurati simbolicamente in una poesia, in un quadro, in una melodia che danno un senso alla sua vita.

Non esiste nessuna comunità di uomini sul pianeta che non abbia qualche forma di arte visiva, di musica, di reminiscenze, di storie, trasfigurate dal mito, dalle leggende, dai proverbi... non so se avete letto sui giornali che non tanto tempo fa hanno trovato in certe grotte preistoriche delle testimonianze murali, di tipo artistico, che permettono di spostare le prime testimonianze di "pensiero simbolico" non più a 50 mila ma a quasi 100 mila anni fa, quando l'uomo già disegnavo e cercava di riprodurre gli animali per un bisogno di trasferire simbolicamente nell'arte l'emozione della bellezza.

C'è un poeta latino, Orazio, che ha scritto un'ode dove parla di se stesso, della sua opera: «ho costruito un monumento più duraturo del bronzo» e poi aggiunge «non morirò del tutto, una parte di me eviterà il regno dei morti» perché sopravvivrà l'arte, la poesia. Perché se esiste un modo per esorcizzare l'idea della morte, oltre l'esperienza religiosa, l'arte è quel modo.

In tutta la storia degli uomini i momenti più elevati della storia dello spirito umano sono coincisi con quei periodi in cui le esigenze materiali delle comunità umane hanno avuto lo stesso sviluppo di quelle spirituali: ne sono un esempio l'Atene ai tempi di Pericle, la Roma dell'Impero, il Rinascimento italiano, che sono dei culmini della storia dello spirito. Nell'Italia dei Comuni le esigenze materiali dei cittadini andavano di pari passo con quelle spirituali (non mi viene una parola meno paludata) e badate che quella non era gente dedita all'autocontemplazione, all'edonismo, era gente tosta che sapeva curare le economie, i commerci, i traffici, tutte le insidie della politica, i tradimenti, le lotte, e i Comuni battevano moneta, avevano corporazioni potentissime, avevano banche fiorenti che prestavano soldi al papa, al re di Inghilterra, e i cittadini non erano dei sognatori, erano gente dura, anche arrogante, però avevano in casa Raf-

faello, Leonardo, Brunelleschi, Donatello, Masaccio come da noi c'è l'idraulico e la gente che ci fa i mestieri; c'era anche il genio che non faceva solo capolavori a cottimo, ma era il braccio del potere. Leonardo e Michelangelo progettavano anche macchine, palazzi, fortezze, canali, sistemazioni urbanistiche; insomma gli artisti erano importanti, c'era una connessione molto stretta col potere.

Qui, dalle parti nostre, è fiorita una delle corti rinascimentali più raffinate, più alte; quella di Urbino dove c'erano i Montefeltro. Federico di Montefeltro ha costruito il palazzo ducale di Urbino che è uno dei palazzi più belli del mondo e in questo palazzo è fiorita questa corte raffinatissima, i Montefeltro, che poi sono diventati i Della Rovere per via femminile. E nelle corti si teneva corte, cioè c'erano degli ospiti. E ad Urbino c'erano Guidobaldo I e sua moglie, che erano una coppia di grande spessore, di grande cultura, e anche di grande levatura morale: erano una coppia infelice perché non potevano avere figli (lui era impotente), e lei Elisabetta ha sempre rispettato il marito e si è circondata di ospiti di grande livello, grandi letterati, umanisti, poeti che si riunivano la sera accanto a lei e alla sua dama di compagnia Emilia Pio, e parlavano, sceglievano un argomento e dibattevano, conversavano con Elisabetta ed Emilia che moderavano il dibattito. In questa eletta brigata di nobili intelletti c'era Baldassare Castiglione, che ha poi scritto un libro che è come un verbale di queste conversazioni e ne ha dato testimonianza anni dopo, quando Elisabetta era morta, e anche gli altri erano morti.

Nel libro ricorda con parecchia nostalgia, con molta passione, quel periodo. Il libro è *Il Cortegiano*, che è un capolavoro in cui questa brigata di nobili menti parla un po' di tutto, parla dell'amore, della vita, dell'ambizione, della malinconia, dell'amore sacro, dell'amore profano, del buon gusto, insomma di tutti i valori secondo i quali ancora oggi noi valutiamo le persone e ci valutiamo fra di noi. *Il Cortegiano* è il



capolavoro fondante della moderna civiltà del comportamento, è un librone di 400 pagine, che si conclude in un modo inaspettato e memorabile. L'ultimo argomento di cui parlano è se le donne e gli uomini abbiano la stessa percezione dell'amore divino e dell'amore terrestre: Gaspare Pallavicino dice che le donne sono capaci solo di amore terrestre e non di amore astratto mentre Giuliano de' Medici sostiene il contrario: quindi c'è un femminista e un anti-femminista, è una lite per modo di dire, naturalmente sempre con toni cortesi. Stanno discutendo, e mentre Gaspare sta per parlare, la Duchessa lo interrompe dicendo: «la discussione si prolunga, meglio continuare domani». Ma qui qualcuno osserva: «è già domani». E infatti, dalla grande finestra filtra la luce dell'alba, che svela agli amici che la notte è trascorsa senza che nessuno, intento a conversare, se ne sia accorto. Nel cielo le stelle sono tramontate, e dalla finestra entra l'aria fresca del mattino. Così tutti si alzano, prendono congedo dalla dolce Elisabetta, si danno appuntamento per la sera e vanno verso le loro stanze... va bene, vi leggo il brano perché non vi voglio togliere il piacere di ascoltare questa pagina sublime [...]. Il libro finisce dunque in dissolvenza, tutti continuano a chiacchiere, è come se questo parlottio sfumasse nel silenzio, e il libro finisce così, finisce senza finire, con un effetto di struggente malinconia. Questa pagina è piena di poesia, non si può dire diversamente, anche perché viene alla fine di un libro che è organizzato tutto su un piano diverso.

Ma allora che cos'è la poesia, come possiamo definirla? Esiste forse un meccanismo, che tutte le volte che viene attivato produce poesia? Proviamo a vedere, io vi farò qualche esempio dei mille che potrei farvi. Prima ho citato Orazio, ma l'ode più famosa di Orazio è quella dove dice «carpe diem», cogli l'attimo, cogli il giorno, vivi alla giornata. Quest'ode famosissima parla di una certa Leuconoe a cui Orazio dice «non devi pensare sempre a quello che sarà il nostro destino, è inutile che pensi al futuro,

tanto nessuno può conoscerlo, non guardare gli oroscopi, molto meglio accettare tutto quello che verrà, vivi alla giornata, cogli l'attimo, cerca di non fare progetti troppo lunghi perché intanto, mentre parliamo, il tempo è già passato. Cogli il giorno e nel domani credici il meno che puoi». Bei concetti, versi eleganti, ma c'è un punto dove scatta la grande poesia con la P maiuscola: «...molto meglio qualsiasi cosa sarà, accettarla, sia che Giove ci abbia riservato molti inverni sia che l'ultimo sia questo, in cui come in questo momento, il Tirreno scaglia incessantemente i suoi flutti contro le scogliere». È proprio questo inaspettato sguardo sulla natura che ti fa realizzare all'improvviso che è inverno, è freddo e questi due parlano davanti a un mare in burrasca, e soprattutto che il tempo di cui stanno parlando è il tuo, è quello della tua vita. Allora un brivido di freddo ti entra nelle ossa... è un momento brevissimo, due versi in tutto, però l'effetto è straordinario... è la poesia, è la bellezza che si rivela.

Allora, continuiamo a cercare il meccanismo dei momenti in cui c'è la rivelazione della bellezza. Possiamo farlo ma è difficile, vediamo insieme, utilizzando alcuni versi famosissimi. Conoscete "L'aquilone" di Pascoli? È quella poesia che comincia con «C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole...». Il poeta è lontano e qualcosa nell'aria gli ricorda quando da bambino era in collegio a Urbino, e gli sembra di essere ancora sulla collina il giorno della festa degli aquiloni. C'è un *flash-back*, una vera dissolvenza cinematografica quando dice: «...un'aria d'altro luogo e d'altro mese / e d'altra vita: un'aria celestina / che regga molte bianche ali sospese...». Poteva dire "che regge", all'indicativo, e invece usa il congiuntivo "che regga", ed è proprio questo congiuntivo, così vago, che innesca la dissolvenza, e lui si ritrova magicamente nell'infanzia. Allora basta usare il congiuntivo per produrre questo effetto poetico? No, quello era solo uno strumento: la poesia è un'altra cosa. Allora proviamo con Leopardi. Ricordate "La sera del dì di festa"? Il poeta rivede se stesso



quando da ragazzo, alla fine della domenica tanto attesa e desiderata, a letto, in angoscia, rifletteva sulle sue sventure e sulla vita e... «*un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco / già similmente mi stringeva il core*». Questo "lontanando morire a poco a poco" è un verso onomatopeico, perché le parole, in quell'ordine, producono effettivamente una attenuazione progressiva del suono. Allora è questo il trucco? No, ci sono tanti versi anche più onomatopeici di questo da cui non esce alcuna poesia... Questo verso meraviglioso è così emozionante per tutt'altro motivo, difficile da descrivere.

Un'altra poesia di Leopardi: "A Silvia". Se non ti commuovi con questi versi, con cosa ti commuovi?: «*Silvia, rimembri ancora / quel tempo della tua vita mortale / quando beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi / e tu, lieta e pensosa, il limitare / di gioventù salivi?*». Difficile mettere così tanta poesia in così poco spazio. Ma qui c'è un verso speciale: "negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi" che di quegli occhi – che ti sembra di vedere – ti comunica un lampo indimenticabile. Bene, provate a spostare una parola, solo una parola, e non viene fuori più niente, non funziona. Allora, come si fa a definire e a percepire la poesia? Qualche volta lo si può fare anche d'istinto, con la pelle: certamente non andando in cerca di un meccanismo o di un trucco. Si tratta di qualcosa di inafferrabile, e non solo in letteratura, ma anche in teatro.

Poco fa vi ho parlato della *Cenerentola* di Rossini, la nostra produzione del 1998 che riprenderemo al festival nel prossimo agosto, e a cui siete invitate. In quello spettacolo il regista – Luca Ronconi – aveva immaginato che la protagonista venisse trasportata dal comignolo della sua casa a quello del palazzo del principe ad opera di una cicogna di pietra (di quelle che si usano in Inghilterra e Irlanda come portafortuna sui tetti) che magicamente prendeva vita. Per questo era stato progettato un oggetto alato meccanico che, una volta realizzato, era effettivamente uguale a una cicogna, ma

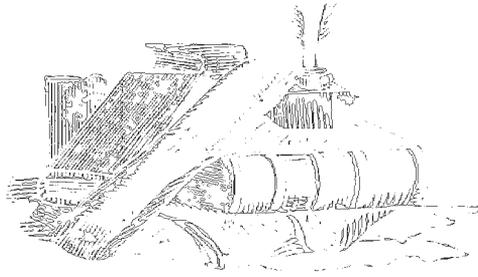
troppo realistico e privo di poesia. Così, in due e due quattro, i nostri tecnici hanno costruito una cicogna bidimensionale di legno, praticamente una semplice sagoma, al di sotto della quale era appesa Cenerentola. Il risultato fu strepitoso, e l'immagine poetica di quella bianca cicogna astratta e metafisica che attraversava come un sogno i ventidue metri di palcoscenico resterà per sempre nei ricordi di chi ha visto quello spettacolo. Perché questa cicogna era così commovente e l'altra no? Voi vi siete stupite perché io e mia moglie ci siamo commossi davanti ad un quadro di Raffaello, una madonna col bambino. Boh! Se vi devo rispondere, nemmeno io so il perché: noi ci siamo girati e avevamo gli occhi lucidi perché davanti a noi c'era lo spettacolo della bellezza, la sua rivelazione. C'è qualcosa di misterioso, di inafferrabile che bisogna essere disponibili a ricevere: perché forse la poesia è dentro di noi. Per farvi un altro esempio teatrale, mi ricordo uno spettacolo di un grande regista, il compianto Giorgio Strehler. Si trattava dei *Giganti della montagna*, di Pirandello, dove c'è una scena che si svolge sul retropalco di un teatro in demolizione diroccato; ci sono tutti i costumi appesi, marionette, cose, ci sono macchine teatrali e un personaggio, Cotrone, che è un mago di paese, il quale dice alla capocomico di una compagnia di attori scalagnati che quello è un luogo magico, che c'è un'atmosfera particolare di magia: la vuole anche impressionare e le dice «qui ci sono le streghe, lo sai che ci sono le streghe, le Vecchie, hai mai sentito parlare della Vecchie tu? Non le vedi, ma loro ti vedono, loro sono nel vento, e quando quello soffia, loro gridano nel vento». Nel dire questa battuta, che fa abbastanza impressione, nello spettacolo lui faceva girare la manovella della macchina del vento, una macchina che c'è dietro i palcoscenici per imitare il caratteristico fischio. Ebbene, quel vento lì, finto, che lo spettatore sapeva benissimo essere finto, perché vedeva l'attore che girava la manovella, faceva mille volte più paura del vento vero, del vento che si sente



la notte, perché il vento dell'artificio, il vento dell'arte (il sentimento mediato dall'arte esprime simbolicamente l'essenza delle cose), quel vento lì è tutti i venti possibili, è tutti gli incubi della tua vita sintetizzati in un prodotto artistico. Il vento normale non fa altrettanta paura, Fellini lo diceva sempre: «io non mi commuovo davanti a un tramonto vero, io mi commuovo davanti a un tramonto artificiale fatto in un teatro di posa». Perché quello artistico esprime la sintesi di tutti i tramonti. Insomma, la bellezza è intorno a noi, è una caratteristica della vita, se volete è un dono di Dio, ma, anche se uno non crede a questo, è comunque un misterioso ingrediente dell'esistenza che da qualche parte è venuto. È inafferrabile ma c'è. Non serve a niente ma non si può vivere senza. Quindi per rispondere all'ansia di Delia che dice

«spero anch' io di commuovermi davanti alle cose belle», credo che bisogna rendersi conto che il mondo è pieno di bellezza e la bellezza ci salverà – ha ragione Dostoevskij – la bellezza ci salverà tutti perché è l'unico rifugio di uno spirito che non considera la vita solo la somma di mangiare, dormire, fare l'amore e avere un tetto: una vita così non vale la pena di essere vissuta. Una vita piena di altre cose non è necessariamente una vita di ascetismo e di spiritualità staccata dalla vita normale: una vita arricchita dalla bellezza si basa essenzialmente su un nostro atteggiamento ricettivo nei riguardi di questa ricchezza che ci circonda. L'importante è lasciarsi andare al sentimento della bellezza con fiducia, ottimismo e abbandono. È la raccomandazione che faccio a Delia e che faccio a voi tutte. E a noi tutti.







L'attività dell'auditorium Montani Antaldi

gennaio-aprile
2010



Nel primo quadrimestre 2010, l'auditorium di palazzo Montani Antaldi ha avuto numerosi utilizzatori, compresa la stessa Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro che il 10 gennaio vi ha presentato un'opera dello scultore Gianni Gentiletti, di cui si è dato conto nelle pagine che precedono.

Notevole, come sempre, l'impiego dell'auditorium dedicato all'istruzione. L'associazione culturale "Pesaro in fiore" vi ha proposto, in presenza di alcune classi, un'appaldata conferenza di Anna Maria Casavola sul tema "L'onore sepolto. I dimenticati eroi con le stellette. I Carabinieri e le Forze armate nella lotta di liberazione nazionale e la salvezza degli ebrei", mentre l'istituto comprensivo "G. Gaudiano" vi ha proposto la commovente commemorazione dell'appuntato scelto Alessandro Giorgioni. Anche l'associazione "Voci su voci" ha affrontato le problematiche connesse al sostegno scolastico dopo i tagli della legge finanziaria 2009.

Intensa, come sempre, l'attività culturale associativa. La sezione comunale di Pesaro del C.I.F. ha proposto una conversazione di Marco Cangioti dal titolo "Democrazia e valori", mentre l'associazione "Speciale donna" ha organizzato una conferenza di Silvia Cuppini su "L'Annunciazione italiana nel Quattrocento". La Società pesarese di studi storici, nell'ambito del ciclo "Incontri a palazzo Montani, ha presentato con la partecipazione di Angelo Varni e Luca Gorgolini il volume *Viaggio nella storia sociale*, di Paolo Sorcinelli, mentre l'Università dell'età libera di Pesaro ha proposto una conferenza di Alberto Giuliani sul tema "Vivere con le mafie". La sezione di Pesaro e Urbino dell'A.N.D.E. ha offerto un ricordo di Ivana Baldassarri su Edda Ciano e il Soroptimist club di Pesaro ha proposto un'avvincente conversazione di Luigi Agnati, "Alla ricerca dell'autocoscienza attraverso metafore artistiche e ipotesi neurobiologiche". Il comitato di Pesaro e Urbino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano ha organizzato, con la partecipazione di Romano Ugolini, la presentazione del volume *Ripensare Garibaldi*, curato da Stefano Orazi. Il distretto 108 A Italy dei Lions ha organizzato un corso di formazione per medici di famiglia, mentre il Lions Club Della Rovere ha proposto alcuni interessanti convegni sul risparmio energetico e sulla violenza tra minori e sui minori.

La fondazione Ente Olivieri ha utilizzato l'auditorium per il riuscitissimo ciclo "Dodici pezzi facili", che per molte domeniche consecutive (e anche con il nevone) ha visto la sala stracolma di pubblico. La sede di Pesaro dell'Archeoclub d'Italia vi ha tenuto il ciclo di conferenze "Xenia 2010". L'associazione culturale "arTIRandage"



vi ha proposto il video-installazione sonora "CO2", mentre l'Ordine degli architetti della provincia di Pesaro e Urbino vi ha tenuto un ciclo di proiezioni dal titolo "L'architettura al cinema".

L'Azione cattolica ha ricordato Vittorio Bachelet a trent'anni dalla morte; l'Arcidiocesi di Pesaro ha proposto una conferenza di Francesco Botturi sul tema "Prendersi cura dell'uomo. Bisogno e difficoltà dell'educazione oggi", mentre il Collegio delle missioni africane ha organizzato un incontro con il vicequestore Gianpaolo Trevisi sul tema (e sul libro) "Fogli di via. Storie di immigrazione tra accoglienza e respingimento".

Hanno utilizzato l'auditorium di palazzo Montani Antaldi anche Banca Marche, per un'assemblea sindacale; la sede provinciale di Pesaro e Urbino della C.N.A. per una conferenza intitolata "Marche Nord, quale progetto per la sanità del futuro?", e la sezione Marche dell'associazione "Persona e danno" per un convegno su "La sicurezza sul lavoro in relazione al rapporto lavorativo".



Notiziario a cura della
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro

Maggio 2010
Autorizzazione Tribunale di Pesaro
n. 571 del 26-02-2010

Direttore responsabile
Riccardo Paolo Uguccioni

Stampa
SAT Pesaro



