



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Le *Strane storie* di
Giovanni Papini**

RELATRICE CH.MA PROF.SSA ILARIA CROTTI

CORRELATORI CH.MA PROF.SSA MICHELA RUSI
CH.MO PROF. ALBERTO ZAVA

LAUREANDA SILVIA BONATO
MATRICOLA 835455

Anno Accademico 2012/2013

Sommario

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO PRIMO	13
Per una bio-bibliografia di Giovanni Papini	13
CAPITOLO SECONDO	29
La quotidianità del tragico	29
CAPITOLO TERZO	55
La cecità del narratore	55
III. 1. Innovazione nella continuità	55
III. 2. La seconda edizione del <i>Pilota cieco</i>	73
CAPITOLO QUARTO	79
Il realismo di <i>Parole e Sangue</i>	79
IV. 1. Verso un realismo formale.	79
IV. 2. Una tematica che attraversa tre raccolte: il doppio.	87

IV. 3. La campagna come unica salvezza dalla città.....	97
IV. 4. La città come condanna	103
CAPITOLO QUINTO	111
Accezioni del comico: <i>Buffonate</i>	111
V. 1. L'origine della raccolta	111
V. 2. Il rovesciamento dei temi	117
V. 3. Il paradosso	122
V. 4. La satira di Papini.....	125
V.4.1. Contro l'amore romantico	125
V.4.2. Contro la borghesia.....	129
V. 5. Contrastanti punti di vista	130
V. 6. Conclusioni su <i>Buffonate</i>	133
CAPITOLO SESTO	137
La metaformosi del racconto: <i>Strane storie</i>	137
BIBLIOGRAFIA GENERALE.....	151
OPERE DI GIOVANNI PAPINI PRESE IN ESAME.....	158
In volume	158
Carteggi	161

In rivista.....	162
BIBLIOGRAFIA CRITICA	163
In volume	163
In Periodico	166
TESTI DI RIFERIMENTO	168

INTRODUZIONE

Carlo Bo, nella sua antologia-omaggio dedicata a Giovanni Papini esordisce con una dichiarazione riservata alla scelta della produzione letteraria papiniana:

Fare un'antologia di Papini è un'impresa quasi disperata. Si ha sempre la sensazione di lasciare fuori le cose che contano di più e di prendere delle pagine che non rispondono né alle intenzioni né alle suggestioni di una lettura critica. Succede così, alla fine di molti esperimenti, di tanti tentativi di riduzione, di dover spostare ancora una volta il libro dei risultati sulla figura dell'uomo, il registro delle operazioni compiute su quello che Papini ha creduto o sperato di essere, insomma sull'immagine di grande protagonista a cui ha sacrificato tutto il suo lavoro, dagli anni difficili della prima gioventù a quelli ultimi così toccanti per il coraggio e la forza dimostrati.¹

Secondo l'antologista si incontra una difficoltà nell'affrontare un autore come Papini, che obbliga a considerare il lato psicologico dell'autore per rispondere alla domanda «come era in fondo Papini?». ² Bo illustra il criterio da seguire per attraversare «il libro sterminato delle scritture quotidiane»³ dello scrittore: bisogna riferirsi al dato metafisico che trova espressione frequente nelle pagine private dell'autore. In Papini possiamo cogliere la cocente insoddisfazione per i

¹ C. BO, *Io, Papini*, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 1.

² *Idem*.

³ «Cercheremo di rispondere alla domanda seguendo pagina per pagina l'evoluzione dell'uomo, il suo cammino, il rapporto costante fra la grandezza dei propositi e la misura sempre ridotta dei risultati». *Idem*.

risultati di volta in volta conseguiti, la delusione per le mete solo intraviste e non raggiunte, il rammarico per la distanza tra progetto ed esecuzione, che raggiungevano un effetto paradossale in modo tale che «il Papini così come avrebbe voluto essere lo salvava sempre dal Papini come risultava sulla pagina».⁴

L'autore fiorentino è uno scrittore controverso e dalla poliedrica personalità e quindi per accostarsi alla sua produzione letteraria bisogna «dirottare l'attenzione sulle opere meno compromesse dall'ambizione»,⁵ come le novelle e le pagine private dei diari.

Dalia Frigessi, nel suo articolo, *Per un giudizio su Papini*,⁶ mette in luce l'importanza della scrittura delle prime novelle.

L'estrosità e la maestria a volte seducente nel mescolare elementi satirici e patetici, nel dare ragione a qualche fragile costruzione intellettuale, si trovano nei racconti brevi, e per lo più allegorici, dell'anteguerra.⁷

Papini inizia la composizione delle proprie prose ancora adolescente. Questo esercizio lo impegna ad esprimere l'animo tormentato che gli appartiene. Gli anni dal 1906 al 1914 sono caratterizzati dalla pubblicazione delle quattro

⁴ *Ivi*, p. 2.

⁵ G. MANGHETTI (a cura di), *Per Giovanni Papini: nel 50° anniversario delle morte dello scrittore (1956-2006): atti della tavola rotonda, Firenze, 6 novembre 2006*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2008, p. 13.

⁶ D. FRIGESSI, *Per un giudizio su Papini*, in «Il Ponte», XII, n. 8-9, 1956, pp. 1405-1412.

⁷ *Ivi*, p. 1408.

raccolte di novelle giovanili: *Il tragico quotidiano*, nel 1906, *Il pilota cieco*, nel 1907, *Parole e Sangue*, nel 1912, ed infine nel 1914, *Buffonate*.

Le pagine di esordio di uno scrittore si possono paragonare alle prime frasi di un libro: esse rivelano tendenze che spesso segnano tutta la carriera dell'autore. Ezio Raimondi riporta un'osservazione di Novalis riferita alla funzione ideale che il primo capitolo di un romanzo ha nei confronti dell'intero testo, secondo un progetto narrativo e un orizzonte critico che prefigura e codifica lo spazio letterario dell'opera. Per questo motivo «il capitolo introduttivo può essere considerato la sua radice quadrata, quasi la sua recensione più autentica».⁸

Le prime novelle di Papini sono rappresentative per tutta la sua produzione letteraria. Lo scrittore sceglie il genere novella per affrontare con maggiore immediatezza la realtà, sia essa storica che culturale e per confrontarsi con le grandi questioni filosofiche. In lui convive il desiderio imperioso di ottenere tutto e subito. L'irruenza, l'urgenza espressiva, la necessità di esprimersi in maniera immediata, nella misura in cui l'atto mediato dalla scrittura lo consente, caratterizza il giovane Papini. I racconti nascono dall'esigenza di dare un'esemplificazione in chiave estetica alle tesi della filosofia pragmatista, nonché al bisogno dello scrittore di mettere in scena un simulacro letterario di sé e di mettere in luce i sentimenti risvegliati in lui dal fatto stesso di scrivere. Come un fanciullo che sogna, Papini ispessisce la realtà, creandosi un universo doppio a suo piacimento. «Che m'ispiri Iddio o il Demonio non importa: ma che qualcuno più grande di me, più sano di me, più

⁸ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio: saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 125.

veggente di me, più pazzo di me, parli con la mia bocca, scriva colla mia mano, pensi col mio pensiero».⁹

Papini mette alla prova la propria scrittura attraverso diversi generi letterari, inclusa la poesia, ma la sua espressione più congeniale rimane il componimento di breve respiro, il racconto che sa prendere la forma di elzeviro poetico. Lo scrittore ritiene che il suo talento artistico sia quello di «raccontatore di novelle»¹⁰ e in diverse occasioni ribadisce apertamente la sua avversione al romanzo: «c'è un mestiere che non farò mai e poi mai, neppure se me l'ordinassero colle pistole alla gola. Quello dello scrittore che stende romanzi».¹¹

Non è facile classificare le novelle papiniane. Nei racconti si trova una forte presenza di reminiscenze, di echi, di atmosfere, di elementi del mondo reale. La narrazione può appoggiarsi agli schemi classici dell'arte del raccontare poiché segue uno sviluppo lineare, anche se interrotto da divagazioni, da elucubrazioni e da *flashback*; o può essere popolata da *dramatis personae* attorno a cui ruotano figure minori che entrano ed escono spontaneamente dalla scena; può incorporare micro-storie saldate da fili tematici o dalla presenza di un personaggio chiave, che rappresenta insoddisfazioni, insicurezze, inquietudini, riferendosi a tanti lineamenti autobiografici; può avvalersi di una scrittura semplice, nitida, incisiva, pregna di lirismo, infittendosi altresì di movenze retoriche. Queste prose possono apparire realistiche, umoristiche, rispondenti al genere fantastico, possono diventare una favola allegorica, parodistica e dissacratoria, una narrazione con

⁹ G. PAPINI, *Un uomo finito*, Firenze, Libreria della Voce, 1913, p. 165.

¹⁰ *Ivi*, pp. 220.

¹¹ *Idem*.

contorni immaginari. Spesso i racconti rappresentano un fatto, una situazione, una *tranche de vie* reale o inverosimile. La trama delle novelle è semplice, essenziale, esigua, e a volte assente al punto tale che la composizione sembra un pezzo saggistico, come nel caso del libro *Gog*.¹² A volte nei racconti di Papini vengono riscritti in chiave contemporanea miti, leggende e storie della letteratura classica, come ad esempio la figura di Cristo, in riferimento alla Bibbia o la rivisitazione di figure leggendarie come Satana e l'Ebreo errante. Nelle prose troviamo la descrizione di spazi chiusi e aperti, elementi del paesaggio del mondo contadino – campagnolo e la reazione dell'individuo in contemplazione davanti allo spettacolo della natura.¹³

Nelle narrazioni papiniane si delinea in modo ossessivo la tematica dello sdoppiamento-raddoppiamento. La coppia sorta dalle pagine figura come due individui interdipendenti, inseparabili, antagonisti che si amano e si odiano, si tradiscono e si proteggono. I 'doppi' rappresentano problematiche relative all'identità con l'intento di mettere in rilievo il dubbio o la crisi della verità, e si riferiscono alla coscienza disintegrata dell'uomo contemporaneo.

Disilluso è il rapporto tra personaggio-scrittore e lettore. Si crea un dialogo intimo che possiede tutte le caratteristiche di una confessione ininterrotta. Il lettore ideale si trasforma in esegeta attento, esso è la proiezione di una delle tante facce dell'autore. Papini lo 'ritrae' con una ironia dissacrante: «Lettore, omiciattolo infiacchito che stai qui a leggere delle pagine, ad ascoltare dei battiti di vita altrui perché non sai compiere atti, perché non sai

¹² ID, *Gog*, Firenze, Vallecchi, 1931.

¹³ Roberto Ridolfi leggendo il saggio papiniano *Storia di Cristo* afferma che «anche in questo libro bellissimi sono i paesaggi, i colori, le luci, la piccole scena di vita casalinga e campestre sono pitturate con grazia incantevole». Cfr. R. RIDOLFI, *Vita di Giovanni Papini*, Milano, Mondadori, 1957, p. 207.

vivere per tuo conto [...]. O lettore io ti disprezzo per una ragione terribile, per una ragione odiosa, dolorosa: che ti somiglio molto, ch'io sono quasi come te, o lettore – *ch'io son te, forse*». ¹⁴

¹⁴ Qui come altrove i corsivi privi di indicazione contraria sono da ritenersi originali. Cfr. G. PAPINI, *Il tragico quotidiano. Favole e colloqui*, Firenze, Lumachi, 1906, pp. 3-5.

CAPITOLO PRIMO

PER UNA BIO-BIBLIOGRAFIA DI GIOVANNI PAPINI

Giovanni Papini è nato il 9 gennaio del 1881 a Firenze, in Borgo degli Albizi, da una famiglia di modeste condizioni. La sua vita e la sua infanzia sono descritte, nei dettagli, dai suoi più stretti collaboratori in biografie che ritraggono l'uomo prima dello scrittore.¹ Per capire chi era davvero Giovanni Papini è importante comprendere la difficile e oscura personalità che emerge in tutta la produzione critica, saggistica e letteraria.

Papini frequenta le scuole ed è un bambino taciturno, introverso che legge moltissimi libri.

Nel 1885 esce il suo primo racconto *Il leone e il bimbo* su «L'amico dello scolaro» un giornalino scritto a mano e destinato alla scuola che frequentava. Fin d'adolescenza emerge il disagio provato nel convivere con la realtà che lo circonda; prova quindi ad edificarla in sé e la condivide inizialmente solo con l'amico di scuola più stretto, e che poi sarà destinato a divenire anche suo biografo: Ettore Allodi.²

¹ Cfr. R. RIDOLFI, *Vita di Giovanni Papini*, cit.

² Cfr. E. ALLODI, *Il domatore di pulci e altri fatti della mia vita*, Firenze, La nave, 1922.

Nel 1903, il 4 gennaio il progetto di pubblicare una rivista trova realizzazione nella nascita del «Leonardo»³, grazie anche al sostegno dell'editore Vallecchi, che in seguito stamperà molte altre opere di Papini. Alla rivista collaborano un gruppo di giovani di eterogenea estrazione e cultura, poeti, filosofi e pittori come Giuseppe Prezzolini, Giuseppe Antonio Borgese, Emilio Cecchi e Ardengo Soffici. Papini, che nella rivista si firma con lo pseudonimo Gian Falco, organizza anche l'audace programma della rivista e lo enuncia nella prima pagina come manifesto:

Un gruppo di giovini, desiderosi di liberazione, vogliosi d'universalità, anelanti ad una superior vita intellettuale si sono raccolti in Firenze sotto il simbolico nome di *Leonardo* per intensificare la propria esistenza, elevare il proprio pensiero, esaltare la propria arte. Nella vita sono pagani e individualisti, amanti della bellezza e dell'intelligenza, [...]. Nell'Arte amano la trasfigurazione ideale della vita e ne combattono le forme inferiori, aspirano alla bellezza come suggestiva figurazione e rivelazione di una vita profonda e serena. Fra l'espressione delle loro forze, de' loro entusiasmi, e dei loro sdegni sarà un periodico intitolato *Leonardo*.⁴

Questo primo manifesto esprime il carattere combattivo della rivista e del suo creatore. In questo modo Papini appare sulla scena del mondo letterario, e la prima immagine risulta essere quella di un polemista. Entra in conflitto con le ideologie dominanti, le opere, l'accademismo, la cultura provinciale e gli ideali borghesi nella vita civile e politica, dell'inizio del Novecento.

³ La rivista fu fondata da Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini nel gennaio 1903 e continuerà le pubblicazioni fino all'agosto del 1907. Gli argomenti trattati erano di vario genere. La letteratura europea, le condizioni sociali e politiche che l'Italia stava affrontando agli inizi del Novecento, le discipline universitarie e le dottrine del Positivismo e dello Sperimentalismo.

⁴ G. PAPINI, *Programma sintetico*, in «Leonardo», n. 1, 1903, p. 1.

Il nome di Papini grazie a questa rivista esce da Firenze. Andrà a Parigi per due mesi, dove incontrerà personalità e artisti di rilievo come ad esempio Bergson, Péguy, Sorel e anche Picasso.

Il «Leonardo» nell'agosto del 1907, dopo cinque anni di pubblicazioni, termina la sua attività. Papini, sempre polemicamente, attribuisce al successo la causa della sua fine. La rivista stava diventando troppo rispettabile, troppo convenzionale e accreditata, allontanando il senso di urgenza di una riforma, l'impegno per l'azione e la sua originalità. In concretezza Papini aveva perso interesse per la filosofia uno dei campi principali del periodico: in lui era dominante lo spirito dello scrittore, doveva interrogare la condizione umana per cercare di capire se stesso.

Papini scrive in una lettera a Prezzolini le motivazioni che lo avrebbero spinto a concludere l'esperienza del «Leonardo»:

Il «Leonardo» non è più l'espressione della mia anima. Esso ha già un tipo, ha delle aderenze. È legato, compromesso. Non c'è nessun modo migliore per uscirne che ucciderlo. Coloro che ci contavano per farne scalino alla loro ambizione faranno qualche altra cosa per conto loro. È bene che il «Leonardo» faccia una bella morte improvvisa come bella e improvvisa fu la sua nascita.[...] .Facendo questo, io perdo del denaro, dell'influenza, della notorietà, ma guadagno tutto il resto e posso permettermi la solitudine e la creazione per me e la ricerca della perfezione invece della periodica vendita di promesse non mantenute.⁵

⁵ G. PAPINI- G. PREZZOLINI, *Storia di un'amicizia: 1900-1924*, a cura di Giuseppe Prezzolini, t. I, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 271.

Nel novembre del 1908 Giuseppe Prezzolini fonda una nuova rivista, «La Voce».⁶ Collaborano a questa rivista personalità autorevoli appartenenti alla cultura italiana dell'inizio del Novecento: Benedetto Croce, Giovanni Gentile, Luigi Einaudi, Clemente Rebora, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti e moltissimi altri. Papini è molto vicino a questa rivista, sia per le tematiche affrontate, sia per l'amicizia e la stima che lo legano a Prezzolini. Pubblica numerosi articoli di vario argomento: la scuola e la politica, dedica pagine di elogio a Poe, Nietzsche, e Tolstoj. Illustra il proprio pensiero promuovendolo attraverso iniziative e idee nei vari dibattiti culturali, è in prima fila nell'appoggiare le differenti correnti avanguardistiche che si sviluppano in quegli anni in tutta Europa, combatte i pregiudizi e difende la letteratura pura e viva, intendendo con questo termine una letteratura non corrotta dalla politica, non sottomessa al pensiero dominante del panorama culturale italiano.

La difficile e controversa personalità di Papini emerge anche nella nutrita corrispondenza, oltre trentamila lettere grazie ad un dialogo continuo, che manterrà per tutta la vita con molti suoi amici. Questi rapporti epistolari chiariscono vari aspetti del suo carattere. Papini ad esempio, in una lettera a Prezzolini lo ragguaglia circa le ragioni segrete delle avventure mentali di un soggetto moltiplicato, dove pare avvedersi la lezione pirandelliana:

⁶ La rivista «La Voce» fu fondata da Giuseppe Prezzolini nel 1908. Dopo il 1914 prese il nome di «La Voce letteraria» con la direzione di Giuseppe De Robertis, fino alla sua completa chiusura avvenuta nel dicembre 1916. Vociani furono detti i giovani intellettuali che collaborarono alla rivista. Gli argomenti appartenevano alle tematiche culturali e storiche dell'Europa degli inizi del Novecento. Questi giovani avevano una comune impronta idealistica e spiritualistica, un'istanza educativa e degli espliciti interessi politico-sociali che portarono la rivista ad affrontare e discutere i problemi del mezzogiorno e del suffragio universale, della scuola e delle regioni, dell'impresa di Libia e dell'irredentismo.

Il segreto di tutto questo abbassamento (è la vera e dolorosa parola) del mio tono vitale è il non sapere chi sono - non sapere ciò che debbo fare o posso fare. [...]. Agli occhi degli altri io ho una personalità, io sono qualcuno. Per me io sono un caos, un fantasma, un burattino, una vittima – peggio ancora, un sofista, come vedi ho ancora il coraggio di guardarmi in faccia e di tagliuzzarmi il cuore.[...]. Intravedo delle possibili scoperte, delle voci da svegliare, dei colpi non ancora battuti. Ma dove? Ma quando? Poeta o filosofo? Mago? Eremita? Suicida? Sono in una foresta: le voci sono infinite: il fiore azzurro o la sorte dell'aquila?.⁷

Tutta la sua infanzia e gioventù risulta essere contrassegnata da un'aneddotica che passa attraverso il filtro autobiografico di *Un uomo finito*⁸, famoso diario con cui Papini descrive la propria vita fino al 1913, anno della pubblicazione. La forma usata nel diario si esaurisce nel descrivere minuziosamente il continuo travaglio polifonico della sua personalità segnato da sconfitte ma anche da molti successi, quasi recitasse una 'parte' atteggiata già a leggenda, soprattutto partendo dall'affermazione: «Io non sono mai stato bambino. Non ho avuto fanciullezza».⁹

La personalità di Papini emerge molto chiaramente da questa prova diaristica; uno spirito il suo non racchiudibile in un solo universo, non di facile interpretazione anche per gli interessi molteplici che contribuiscono alla formazione della sua individualità. Dimostrano quanto rilevato proprio le pagine del suo diario e ne daranno ampia conferma le moltissime opere che Papini scriverà durante la sua vita.

⁷ G. PAPINI – G. PREZZOLINI, *Dagli «Uomini Liberi» alla fine del «Leonardo»*, cit., p. 576.

⁸ G. PAPINI, *Un uomo finito*, cit.

⁹ *Ivi*, p. 3.

Che cosa volevo imparare? Che cosa volevo fare? Non lo sapevo. Né programmi né guide: nessuna idea precisa. Di qua o di là, est od ovest, in profondità o in altezza. Soltanto sapere, sapere, sapere *tutto*. (Ecco la parola della mia rovina: *tutto!*). Fin d'allora sono stato di quelli per cui il poco o la metà non contano. O tutto o nulla!¹⁰

Per comprendere appieno il temperamento di Papini è necessario seguire le ideologie con le quali si è maggiormente misurato. Il rinnovamento culturale ha inizio, in filosofia. La filosofia rappresenta un mezzo di ricerca e di trasformazione per indagare ulteriormente l'anima e il pensiero dell'essere umano. Papini sente che il mondo è in crisi e che lo spirito dell'uomo è giunto a un punto di non ritorno. Aspira a un tipo ideale di umanità libera e desidera rinnovare la mente degli uomini. È convinto che ogni rappresentazione, sia artistica che scientifica, debba essere anzitutto un'operazione dello spirito, una presa di coscienza che l'umanità opera su se stessa. Ma la filosofia è conoscenza unificatrice e universale della realtà, i filosofi ipotizzano qualcosa di stabile, di definitivo, mentre Papini desidera una filosofia che sia ricerca e creazione pratica del particolare e del personale. I positivisti, che aderivano al pensiero filosofico e culturale dell'esaltazione del progresso e del metodo scientifico,¹¹ sostenevano che fosse necessario cercare di rendere il mondo ideale più simile a quello reale. Attraverso diverse metodologie, come ad esempio utilizzando il Verismo in arte, tramite l'applicazione di criteri obiettivi al pensiero scientifico, o ancora promuovendo la negazione del mondo e dei miti e sopprimendo qualsiasi credenza religiosa, si poteva sperare di

¹⁰ *Ivi*, p. 17.

¹¹ Cfr. L. KOLAKOWSKI, *La filosofia del positivismo*, trad. it. N. Paoli, Bari, Laterza, 1974 (Warszawa 1966).

raggiungere un criterio scientifico che realizzasse il loro progetto. Papini invece, entrando in conflitto con i positivisti afferma, che tutti i nostri sforzi debbano tendere ad avvicinare sempre più il mondo reale al mondo ideale. Il genere umano non dovrebbe rimanere uno spettatore inerte davanti al mondo, accontentandosi di universi immaginari offerti dall'arte e dalla religione, ma dovrebbe divenire protagonista necessario nella creazione di un mondo assomigliante all'universo immaginato.¹²

Papini continuerà durante tutta la vita a scrivere novelle, volumi e saggi, non cesserà di costruirsi intorno un mondo e poi a viverci, senza adattarsi alla realtà che lo circonda. Il contenuto delle novelle di Papini fino al 1906 è di debole tenore contenutistico, finché nello stesso anno non pubblica la raccolta *Il tragico quotidiano* e solo dopo un anno, nel 1907, *Il pilota cieco* una serie di racconti che saranno in seguito raccolti in un'unica edizione nel 1913. In queste novelle possiamo rintracciare alcuni elementi nuovi destinati a essere approfonditi nelle altre raccolte. Infatti, gli anni che vanno dal 1908 al 1912 sono essenziali per la maturazione di nuove disposizioni narrative nell'autore. Escono nel 1912 e nel 1914 due raccolte di novelle, *Parole e Sangue* e *Buffonate*. Si può sottolineare il cambiamento stilistico e rilevare un andamento narrativo molto più marcato; infatti, le descrizioni di luoghi e di persone si inseriscono in intrecci complessi e la struttura appare studiata anche nei piccoli dettagli.

Dall'astrattismo dei primi racconti si passa ad un'indubbia maturità delle scelte narrative. Il fantastico viene quasi abbandonato per privilegiare

¹² Cfr. VERA GAYE, *La critica letteraria di Giovanni Papini*, Firenze, Sandron, 1965.

l'incarnarsi dell'invenzione nei personaggi, luoghi e problematiche nel mondo in cui il lettore viene coinvolto. In queste produzioni gli avvenimenti hanno una costruzione diversa e indipendente rispetto al discorso ideologico; infatti, lo scrittore consegue un successo molto più ampio rispetto al passato, e questo grazie anche ad una scoperta concreta dello spazio fisico. Nelle raccolte del 1906 e del 1907 i protagonisti erano modelli umani a cui Papini desiderava riferirsi. L'autore aspira a comporre un'umanità con i personaggi inventati dalla sua creatività e dal suo ingegno. Nelle successive raccolte, invece, gli interpreti dei racconti rimangono «tipi puri»¹³, rimanendo fedeli ad una concezione disinteressata dell'agire. Sul piano narrativo queste figure hanno una propria identità, indipendente da quella del narratore. Da uno stile a tratti vaporoso si passa ad una scrittura realistica, ancorata alle cose materiali e alla terra toscana, ed è per questo che le raccolte del 1912 e del 1914, appaiono molto più concrete.

La personalità di Papini è spesso aggravata da contraddittorietà e trasformismo. In un articolo del 1914 dal titolo *Anch'io son borghese*, si sofferma ad illustrare la propria legge del trasformismo:

Come se non mi conoscessi da me! Come se non sapessi ch'io non sono quel che sono – che non sono sempre quel che sono oggi o domani, - che sono anche quel che sembro e non sembro ogni giorno quel che sono! Come se la maschera non fosse di pelle e il viso non avesse preso le pieghe della recitazione[...]. Ogni uomo ha il dovere di apparire, diventare ed essere il contrario di quel che è per nascita, natura e destino.[...]. Si comincia col fingere e col recitare e si finisce

¹³ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto: le novelle del primo Papini tra simbolismo e futurismo (1894-1914)*, Firenze, Franco Cesati, 2004, p. 21.

coll'essere più veri e sinceri di prima.[...]. La finzione è la migliore verità.¹⁴

In questi anni di maggior crescita Papini aderisce in modo molto personale al Futurismo e cerca di realizzare novelle d'avanguardia. Il desiderio di fare eco alle tesi di Marinetti, con l'obiettivo di sbalordire i lettori rende la prosa di *Buffonate*, frutto di un'ispirazione artificiale, celebrale e contorta. La raccolta è anche una finissima parodia delle novelle precedenti, una sconfessione dell'opera, *Un uomo finito*, che lo aveva portato a farsi conoscere come una figura diversa da quella che era diventato. Il cerchio aperto con la prima raccolta di novelle del 1906 *Il tragico quotidiano* si chiude con la raccolta del 1914 *Buffonate*. La vena novellistica di Papini si esaurisce in pratica in questi anni; infatti, la sua scrittura si avvicinerà ad altre forme narrative come il romanzo-autobiografia, la biografia e la poesia. Papini ritornerà solo verso il 1940 alla novellistica ma per raccogliere le prose ritenute più importanti e assemblarle in un'unica raccolta; e ciò si verifica nel 1943, con *Racconti di gioventù*, e nel 1954 con *Concerto fantastico e Strane storie*.

All'altezza del 1913 Papini, in collaborazione con Arnengo Soffici, fonda la rivista «Lacerba». La rivista pubblicò i testi dei più importanti futuristi, tra cui quelli di Filippo Tommaso Marinetti e la prima raccolta di manifesti futuristi, presentò inoltre alla scena letteraria italiana scrittori come Corrado Govoni e Giuseppe Ungaretti. Il Futurismo fiorentino fu rispetto a quello milanese più «etico e perplesso»¹⁵, ed infatti entrò presto in conflitto con

¹⁴ G. PAPINI, *Anch'io son borghese*, in «Lacerba», n. 7, 1914, p. 5.

¹⁵ V. DI CAPRIO - S. GIOVANARDI, *La Letteratura Italiana. Storia-Autori-Testi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 644.

il movimento milanese.¹⁶ Papini attacca soprattutto l'uso dei 'manifesti', accusando così il movimento di voler conservare, attraverso i tratti tipici della cultura francese, elementi di cultura passatista, come ad esempio il ritorno alla natura, il desiderio di annientare qualsiasi forma d'arte e l'annichilimento dei pensieri alternativi al Futurismo. La profondità della critica dello scrittore emerge nella rottura definitiva con il movimento, iniziata attraverso la pubblicazione su «Lacerba» dell'articolo *Futurismo e Marinettismo* in cui sosteneva che il volume *Il crepuscolo dei filosofi*,¹⁷ fosse la prima originale e attendibile opera futurista.

Ribadisce le proprie posizioni redigendo l'articolo *Perché son futurista* e afferma che:

Io sono stato, in un certo senso, un futurista prima del Futurismo. Il Futurismo è distruzione e assalto [...]. Futurismo è guerra contro l'accademia [...]. Futurismo è liberazione dello spirito dai vecchi legami [...]. Futurismo è volontà dell'ultimo, dell'inedito, del domani [...] è amore del movimento e del tumulto [...] sono stato il capo dell'unico Sturm und Drang che si sia avuto in Italia prima del Futurismo. Futurismo è forsennato amore dell'Italia e della grandezza d'Italia. Futurismo è odio smisurato contro la mediocrità, l'imbecillità, la vigliaccheria, l'amore dello statu quo e del quieto vivere.¹⁸

Papini allora propose la divisione del movimento in due correnti: il Futurismo e il Marinettismo, e con il primo termine a lui più caro intendeva un movimento

¹⁶ M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Edizioni di Bianco e nero, 1968.

¹⁷ G. PAPINI, *Il crepuscolo dei filosofi*, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1906.

¹⁸ ID, *Perché son futurista*, in «Lacerba», n. 23, 1913, p. 11.

di pensiero il cui fine fosse creare e diffondere valori sostanzialmente nuovi.¹⁹ L'adesione di Papini al Futurismo è importante per comprendere una personalità forte e decisa che voleva diffondere le proprie idee con tutti i mezzi a sua disposizione.

Lo scoppio della prima guerra mondiale fece prevalere nella produzione dello scrittore motivazioni di natura etica e religiosa. L'articolo pubblicato dall'«Lacerba» nel 1914 *Amiamo la guerra*²⁰ rivela il pensiero di Papini sul conflitto mondiale: la sua approvazione sull'uccidere delle vite umane, la fine delle ideologie pacifiste e umanitarie, lo sgretolarsi dei valori della società, la sconfitta morale di quelle persone che non si rassegnano a vedere nelle guerre la necessaria persecuzione della vita e la vera natura degli uomini. Aveva già illustrato il proprio pensiero nell'articolo *Odiatevi gli uni cogli altri*, apparso su «Lacerba»:

Gli uomini si odiano – tutti, sempre [...]. I più deboli odiano di soppiatto; i più forti odiano a viso aperto. I migliori sublimano l'odio fino al disprezzo; i più vili rimpicciniscono l'odio fino all'invidia.²¹

La prima guerra mondiale giunge al termine e Papini ha rinunciato al 'gioco delle parti' nel conflitto. Non appartiene più ai suoi interessi schierarsi e anzi, ogni volta che deve parlarne lo fa con una grande malinconia.

Tra il febbraio del 1919 e il maggio del 1920 Papini fonda con l'amico Soffici una nuova rivista: «La Vraie Italie», un periodico in lingua francese

¹⁹ P. PIERI, *La teatralizzazione del discorso futurista: da Palazzeschi a «Lacerba»*. «Il Leonardo» di Papini nel manifesto «Futurismo e Marinettismo», in «Studi Italiani», n.2, 2009, pp. 5-24.

²⁰ Cfr. G. PAPINI, *Amiamo la guerra*, in «Lacerba», n. 20, 1914, p. 3.

²¹ ID, *Odiatevi gli uni cogli altri*, in «Lacerba», n. 15, 1913, pp. 162-163.

edito da Vallecchi. Lo scopo della rivista era mediare la cultura italiana con quella europea, nell'intento di fare proprio il ruolo politicamente rilevante che aveva avuto la «Voce»; tuttavia l'impresa ma non riesce a tenere il ritmo degli orientamenti nazionalistici dell'epoca.

Nel 1921 esce *Storia di Cristo*²² e la conversione al cristianesimo di Papini diventa ufficiale. Il carattere insolito, che contraddistingueva un uomo così chiuso in se stesso, lo costringe a condividere quest'aspetto così privato della propria vita, poiché non può sottrarsi alla forte componente esibizionista che caratterizzava la sua esistenza. Il libro attese in poco tempo un singolare successo, settantamila copie in un anno e venne tradotto in francese, spagnolo, polacco, olandese e in molte altre lingue; Papini ormai è uno scrittore di successo.

Molti critici vedono in questa conversione un punto d'arrivo quasi obbligato della vita dello scrittore e la interpretano come un momento di rivelazione per la sua personalità tormentata. La vita di Papini, invece, è stata tutta posta sotto il segno di una serie di conversioni psicologiche e culturali che hanno fatto continuamente parte della sua figura intellettuale.

Nel 1926 appare nelle librerie *Pane e vino*. Il volume risulta fondamentale poiché è l'opera con cui Papini interrompe un silenzio che manteneva da cinque anni e che lo riporta alla vita pubblica, soprattutto dopo la rinuncia, nel 1922, alla cattedra di Letteratura Italiana all'Università del S. Cuore di Milano.

²² ID, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921.

Papini nel 1931 pubblica *Gog*, un volume che risulta essere ancora oggi originale e attuale. Nel volume vengono rivisitate figure e testi abbozzati nel primo decennio di attività, in opere come *Il tragico quotidiano* e *Parole e Sangue*, rielaborandone però l'intuizione creativa. Nel 1928 lo stesso scrittore aveva ammesso il proprio inaridimento nell'ambito di un esame di coscienza che ormai trovava necessario condurre.

Nel 1933 viene insignito con il Premio Firenze per il libro *Dante vivo*,²³ un successo, che non incontra il favore di Michele Barbi, insigne dantista, ma che gli permetterà di conoscere Mussolini. Il conseguimento di questo premio e il favore di Mussolini porteranno Papini a stabilire dei rapporti ufficiali con il regime e in seguito anche ad aderire al suo programma politico.

Così descrive Isnenghi il rapporto tra Papini e il fascismo:

Contrariamente a quel che si è spesso detto da coloro che ne spiegano il trasformismo in termini di mero opportunismo attento al soffiare dei venti, è singolare l'intempestività di Papini in non poche delle sue posizioni politiche, e delle più esposte. Cinico e nichilista fino alla ventitreesima ora prima dell'intervento e solo in extremis convertito alle idealità ufficiali; disincantato ed estraneo alla mistica del combattentismo proprio quando il primo dopoguerra candida gli ex-interventisti a nuova aristocrazia dello stato; tardivo aedo della missione imperiale dell'Italia cattolica e fascista a soli quattro anni dalla frana ingloriosa del regime, nel 1939.²⁴

Secondo Papini il fascismo non costituisce solo la risposta più opportuna alla perenne domanda di autorità centralizzata e di unità del comando caratteristica

²³ ID, *Dante vivo*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1933.

²⁴ M. ISNENGHI, *Giovanni Papini*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 149-150.

di tutta la storia del popolo italiano, ma rappresenta l'esempio del necessario tornare a innestarsi della politica sulla religione, nel quadro dei valori comuni d'ordine, autorità e gerarchia.²⁵

Papini prenderà le distanze dal fascismo e da Mussolini quando comincerà a capire le vere intenzioni di questa ideologia politica. Lo scrittore ancora una volta dovrà subire l'umiliazione di scontrarsi con il mondo reale.

Pochi mesi dopo la fine del secondo conflitto mondiale egli ricomincerà a scrivere e a guardare il mondo con la stessa volubilità che da sempre lo contraddistingue.

Nel 1946 esce per Vallecchi, *Lettere agli uomini di papa Celestino VI*²⁶ e riscuote un grande consenso di pubblico e di critica. Papini continuerà a scrivere polemizzando sul mondo che lo circonda per sentire la propria anima ancora viva, per dimostrare che lo spirito dello scrittore non lo aveva lasciato anche quando tutto il resto del suo corpo non lo sosteneva più. In lui rimaneva la scintilla che lo aveva fatto diventare letterato prima di essere uomo.

La malattia negli ultimi anni degenera completamente, e la miopia agli occhi, che lo aveva già fermato nell'arruolarsi durante la prima guerra mondiale, lo blocca totalmente su una sedia.

Nel 1951 viene pubblicato *Concerto fantastico* un volume d'insieme contenente opere che egli aveva scritto durante tutta la sua vita e lo presenta così:

²⁵ Cfr. G. PAPINI, *Italia mia*, Firenze, Vallecchi, 1939.

²⁶ ID, *Lettere agli uomini di Papa Celestino VI. Per la prima volta tradotte e pubblicate*, Firenze, Vallecchi, 1946.

Se fossero misurati col rigoroso metro delle regole dei generi letterari, questi scritti non rientrerebbero tutti nella cosiddetta narrativa, vi sono, ad esempio, favole filosofiche, allegorie morali, embrioni di poemi in prosa, capricci umoreschi o metafisici[...]. Nella prima gioventù mi piaceva manifestare certi miei pensamenti strani e certi singolari stati d'animo per mezzo di leggende moderne popolate di fantasmi parlanti. Nell'età matura invece, prevalgono i ritratti e le memorie, benché l'elemento favoloso, dovuto a una fantasia sempre in moto, abbia continuato a ispirare molte mie descrizioni e narrazioni.²⁷

Durante gli ultimi anni di vita Papini continuerà a scrivere anche grazie alla collaborazione della nipote Anna.

Papini lascia scritto, come ha sempre fatto, la sua volontà, il suo desiderio di essere capito e ascoltato dal mondo.

Sempre ho avuto nell'animo un desiderio: lasciare gli uomini un po' meno infelici di quel che non li avessi trovati. Un po' meno infelici. Cioè: un po' meno lordi, un po' meno feroci, un po' meno oscuri e tardi [...]. Sogno fanciullesco, sogno pazzo, se volete, ma non ignobile, non indegno d'un poeta, non vietato a chi sempre si rifiutò d'esser muto spettatore nella platea del mondo.²⁸

Giovanni Papini morirà l'8 luglio 1956 a Firenze.

²⁷ ID, *Concerto fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 5.

²⁸ ID, *La felicità dell'infelice*, Firenze, Vallecchi, 1956.

CAPITOLO SECONDO

LA QUOTIDIANITÀ DEL TRAGICO

La prima raccolta *Il tragico quotidiano. Favole e colloqui* di Giovanni Papini venne pubblicata nel 1906 a Firenze dall'editore Francesco Lumachi. Questa prima raccolta comprende tre prefazioni e tredici racconti, nove dei quali erano già stati pubblicati in diverse riviste:

I consigli di Amleto, in «Hermes», fascicolo V, 1904, pp. 225-230.

La profezia del prigioniero, in «Hermes», fascicolo II, 1904, pp. 94-97.

Il demonio mi disse, in «Il Campo», n. 47, 1905, pp. 27-32.

La preghiera del palombaro, in «Hermes», fascicolo VII, 1905, pp. 39-41.

Colui che non poté amare, in «Rinascimento», n. 5, 1906, pp. 12-18.

L'ultima visita del gentiluomo malato, in «Hermes», fascicolo X-XI, dicembre 1905, gennaio 1906, pp. 148-151.

Non voglio più essere ciò che sono, in «Leonardo», 1905, pp. 58-59.

Uomo tra gli uomini, in «Leonardo», 1906, pp. 41-45.

Elegia per ciò che non fu, in «Centivio», G. Prezzolini (a cura di), Biblioteca del «Leonardo», 1906, pp. 27-31.

Gli altri quattro racconti inediti e le prefazioni sono:

Prefazioni. Ai poeti. Ai filosofi. Agli eruditi.

L'uomo che non poté essere imperatore

Il demonio tentato

Il mendicante di anime

Lo specchio che fugge

Nei tredici racconti, il numero indica nella credenza popolare un segno nefasto, le forme narrative sono primariamente dei monologhi, nei quali il narratore rivolge la parola al lettore. I pochi dialoghi nei quali i personaggi interloquiscono, uno di questi personifica il narratore stesso.¹ Tutta la struttura di questa raccolta ha una intreccio² molto semplice, quasi appena abbozzato. Non ci sono sequenze complesse ma una o due sequenze elementari. Analizzando le singole novelle si completa e si definisce il progetto originario di Papini.

Le prefazioni che compongono il volume vengono scritte per la «presentazione, l'autodifesa e l'apologia della propria opera».³ Il totale predominio della voce narrante sulla finzione, e il carattere ideologico di tutta la raccolta trovano espressione in queste prefazioni, in cui l'autore propone una serie di criteri di lettura che dovrebbero orientare poeti, filosofi ed eruditi. Il controllo quindi sull'opera è assoluto e sembra quasi che Papini intenda destinare la raccolta solo ad un pubblico scelto, formato appunto dalle categorie indicate.

¹ Il narratore eterodiegetico è una voce esterna al racconto. Il narratore omodiegetico è invece un personaggio-narratore che racconta in prima persona la vicenda che ha vissuto. Cfr. G.GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972).

² Per *fabula* si intende quanto segue «l'insieme degli elementi tematici nella successione logico - cronologica» di un racconto. L'intreccio viene indentificato come «l'insieme dei medesimi elementi nella successione in cui essi vengono presentati nel racconto». In questo caso le sequenze logiche che vengono illustrate al lettore seguono la disposizione del racconto, non il susseguirsi logico-temporale degli avvenimenti. Cfr. H. GROSSER, *Narrativa. Manuale-Antologia*, Milano, Principato, 1985, pp. 214-215.

³ G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit., p. 9.

In *Ai poeti* viene spiegata la nascita delle novelle e la motivazione che ha portato l'autore a scrivere questi testi. Di notte quando tutti dormono lo scrittore si dirige verso la campagna e si perde nei suoi pensieri, raccontandosi a voce alta qualche inverosimile storia. «Così son nate queste favole oscure e questi colloqui inquietanti».⁴

Nella seconda prefazione, dedicata *Ai Filosofi* ci si pone la domanda su come si debba vivere una vita straordinaria. L'autore risponde che il solo modo per riuscire a trascorrere un'esistenza unica è – «Rendendo abituali le azioni e le sensazioni straordinarie e facendo rare le sensazioni e le azioni ordinarie» –.⁵ In queste pagine si affronta il vero tema del fantastico, come viene interpretato e usato attraverso i racconti che formano la raccolta.

L'affinità e l'ammirazione che lega l'autore a Giacomo Leopardi emerge chiaramente da questa prefazione. Papini nelle pagine di *Un uomo finito*⁶ aveva già dichiarato il proprio debito sia, come scrittore che come uomo, al recanatese chiamandolo addirittura «fratello», ringraziandolo altresì per averlo aiutato a scoprire la «voluttà del dolore senza rifugi e la nitida e spietata visione delle ridicole infamie degli uomini».⁷

Questa prefazione tende ad instaurare un 'dialogo' con il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*;⁸ infatti, se si confrontano i due testi emergono alcune affinità ideologiche.

⁴ *Ivi*, p. 12.

⁵ *Ivi*, p. 13.

⁶ ID, *Un uomo finito*, cit.

⁷ *Ivi*, p. 123.

⁸ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Poesie e Prose*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2003.

Leopardi illustra l'ideologia verso l'anima pura che appartiene ai fanciulli:

Quello che furono gli antichi, siamo stati tutti noi, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; [...]; quando la meraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci meravigliare, continuamente ci possedeva; [...]. Ma qual era il tempo la fantasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, come libera e senza freno, impetuosa e instancabile spaziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne.⁹

Papini espone il proprio pensiero su come i poeti siano somiglianti ai fanciulli:

È stato detto più volte che il poeta dev'essere come un fanciullo dinanzi al mondo ma son pochi coloro che sanno spogliarsi della loro giovinezza o della loro virilità. Per meravigliarsi bisogna dimenticare: l'arte dell'oblio precederà l'arte della meraviglia [...]. È necessario per la gioia del mondo che la puerilità del poeta e del filosofo sia conservata. È necessario che essi sentano di scoprire ogni giorno, di nuovo, l'universo e che facciano sempre quelle domande fanciullesche e inquietanti che i padri prudenti e le madri ignare dichiarano schiocche.¹⁰

L'idea del fantastico papiniano si rispecchia appieno in quella di Leopardi, dal momento che entrambi gli autori scorgono nei fanciulli le uniche persone possibili per interpretare eventi ordinari come straordinari e viceversa. Il testo

⁹ *Ivi*, pp. 359-360.

¹⁰ G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. 13-14.

leopardiano che lascia maggior segno in Papini è *Le operette morali*.¹¹ I volumi *Il tragico quotidiano* e *Il pilota cieco* prendono completa illuminazione da quest'opera che Calvino definisce nel saggio, *Il fantastico della letteratura italiana*, come una sorta di incunabolo della narrativa fantastica italiana sottolineandone la totale sperimentazione, in riferimento soprattutto al *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.

Perché il fantastico, contrariamente a quel che si può credere, richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente.¹²

Inoltre l'influsso delle *Operette morali* si avverte sul piano strutturale; infatti, le forme dialogiche prevalgono sulla narrazione pura e la filosofia è l'argomento principale delle raccolte.

Nella seconda prefazione l'autore descrive dettagliatamente la sensazione che dovrebbe suscitare la raccolta nei filosofi:

Io mi sono proposto di suscitare meraviglia e lo spavento ma non ho voluto ricorrere alle strane avventure e alle eccezionali invenzioni come hanno fatto coloro che sono conosciuti con il nome di 'novellieri fantastici'. Il meraviglioso e il terribile di questi racconti e neppure il grande Poe fa eccezione sono il risultato di qualcosa di straordinario ma esteriore, quasi sempre, all'anima dei personaggi. Il terribile consiste nella stranezza delle situazione anormali in cui si trovano

¹¹ G. LEOPARDI, *Le operette morali*, a cura di A. Ranieri, Firenze, Le Monnier, 1845.

¹² I. CALVINO, *Il fantastico nella letteratura italiana*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, t. II, Milano, Mondadori, 1995, pp.1672-1682.

uomini normali, lo stupore nasce dal contatto tra spiriti abituali che si trovano ad un tratto in un mondo eccezionale. La sorgente del fantastico ordinario è materiale, esterna, obiettiva, io ho voluto far scaturire il fantastico dall'anima stessa degli uomini, ho immaginato di farli pensare e sentire in modo eccezionale dinnanzi a fatti ordinari.[...]. Sappi vedere cantava William Blake il mondo in un grano di sabbia, tutto il cielo in un fiore selvaggio!. Ma il nuovo imperativo è questo: sappi vedere tutto il mondo in te stesso!¹³

Il fantastico è definito da Papini in modo innovativo. Esso non è più riconducibile ad una sfera di fatti straordinari, anzi, è la realtà che diviene fantastico puro. I personaggi che si incontrano leggendo le 'favole' del *Tragico quotidiano* sono reali, sono persone che abitano nel mondo. Esistono delle eccezioni, rappresentate per esempio dall'incontro con Amleto, con il Demonio e con l'Ebreo Errante ma nella terza prefazione viene spiegato il motivo delle loro apparizioni.

Agli eruditi sarà facile capire il motivo per cui vengono impiegati questi «cittadini immaginari».¹⁴ Essi hanno cambiato l'anima per essere inseriti in questi racconti, ed essendo ormai personaggi familiari a tutti, la loro immagine si modifica obbligatoriamente per calarli nella vita reale.

In questa raccolta ma anche nel *Pilota cieco*, in *Parole e Sangue e Buffonate* l'elemento fantastico è vissuto in prima persona dal protagonista e quindi anche dal lettore. Papini definisce il fantastico come un modo di interpretare la realtà del mondo circostante, non del mondo inventato dalla

¹³ G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit., pp.14-17.

¹⁴ *Ivi*, p. 19.

nostra fantasia. Riferendoci allo studio di Todorov,¹⁵ potremmo definire i racconti del *Tragico quotidiano* non appartenenti al genere fantastico, perché non riconducibili a nessuna categoria analizzata. Il fantastico viene definito dal teorico come l'esitazione provata da un essere, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale, che conosce solamente le regole e le leggi naturali del proprio mondo. L'esitazione del lettore rappresenta la prima condizione del fantastico, la seconda è riferibile al personaggio del racconto affinché possa provare la stessa incertezza, la terza impone che la lettura non debba essere poetica, in quanto non rappresentativa, o allegorica perché acquisterebbe un diverso significato. Il fantastico quindi ha la durata del tempo di un'esitazione. Questa esitazione può estendersi per tutto il testo risolvendosi infine con una spiegazione razionale, nell'ambito dello strano, oppure con una spiegazione soprannaturale, riferendosi all'ambito del meraviglioso. Quindi, più che essere un genere a sé, il fantastico è una sorta di diaframma che si incunea tra lo strano ed il meraviglioso.

Todorov distingue nettamente le varie tipologie di fantastico e più precisamente:

- lo strano puro.
- il fantastico strano.
- il fantastico meraviglioso.
- il meraviglioso puro.¹⁶

¹⁵ Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. E. K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 1977 (Paris 1970).

¹⁶ *Ivi*, p. 46.

I nostri racconti non sono inglobabili in questa divisione così precisa. La personalità e la genialità di Papini non stabiliscono confini così netti. Nella vita come nella sua produzione letteraria non è mai stato assoggettato dalle regole della società in cui viveva. L'unico criterio adottato dallo scrittore era il continuo sperimentare diverse forme narrative, seguendo le avanguardie letterarie del primo Novecento.

Nel 1983 esce nel volume *La narrazione fantastica* un saggio di Remo Ceserani, *Le radici storiche di un mondo narrativo*,¹⁷ in cui l'autore sostiene che la teoria della letteratura fantastica costruita da Todorov si basa su un rapporto triadico tra lo strano, il fantastico e il meraviglioso. Ceserani propone di considerare il fantastico come un modo storico di produzione di testi letterari. Egli sostiene che questo modo affondi le proprie radici in un preciso momento storico e in determinate aree geografiche e culturali: fra i secoli XVIII - XIX e nelle regioni della Scozia, dell'Inghilterra, della Germania e della Francia. Trattandosi di un modo spiega che esso indica qualcosa di più ampio e comprensivo di singoli e specifici generi letterari o categorie di testi e che quindi corrisponda solo in parte al fantastico nella partizione tracciata da Todorov. Il modo storico delineato da Ceserani si rapporta al fantastico delle novelle di Papini.

*L'uomo che non poté essere imperatore*¹⁸ è la prima novella della silloge. Il narratore eterodiegetico, racconta le avventure di un personaggio maschile che vorrebbe conquistare il mondo per diventare il signore

¹⁷ Cfr. R. CESERANI et Alti, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

¹⁸ G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. 1-10.

dell'universo. Il narratore stesso si rivolge direttamente al lettore nella prima pagina del testo:

Uomo-lettore, qualunque tu sia, vorrei in questo momento averti faccia a faccia, e ficcarti gli occhi negli occhi e stringerti le mani nelle mani e dirti a bassa voce: Credi tu di vivere? Di vivere veramente, profondamente, interamente? Ti pare questa la vita così bella e grande come forse sognasti nelle notti ardenti della giovinezza?[...]. Questo vorrei chiederti, o vilissimo lettore, omiciattolo infiacchito che stai qui a leggere delle pagine, ad ascoltare dei battiti di vita altrui perché non sai compiere atti, perché non sai vivere per tuo conto.[...]. Perché io parlo proprio per te e vorrei averti proprio dinnanzi a me, perché tu sentissi sulla tua faccia l'alito caldo del mio disprezzo. E ti disprezzo, o lettore, ti disprezzo per una ragione terribile, per una ragione odiosa, dolorosa: che io ti somiglio molto, ch'io sono quasi come te, o lettore – *ch'io sono te, forse.*¹⁹

La novella si conclude con il protagonista che, fallendo nella propria impresa, capisce che «il vero mondo non si scopre che nel pensiero»,²⁰ che la vera conquista è solo dentro se stessi.

Il tipo di sequenza che caratterizza questo racconto è doppiamente interiore, perché nessun oggetto interferisce con il personaggio e nessun cambiamento materiale accade in 'scena'. La rappresentazione scenica in tutta questa prima raccolta di novelle sembra avvenire sopra un palco teatrale; infatti, i lunghi monologhi e la forte interiorizzazione dei personaggi, spesso

¹⁹ *Ivi*, pp. 3-5.

²⁰ *Ivi*, p. 9.

uniche e sole figure in tutto il testo, è collegabile al mondo del teatro e soprattutto a quello pirandelliano.²¹

*I consigli di Amleto*²² è il racconto che identifica maggiormente la fase della 'virtualità' in quanto condizione che lega tra loro tutte le novelle della raccolta. L'importante non è la realizzazione o meno del piano dell'agente protagonista, quindi il portare a termine l'impresa, ma soltanto il suo sogno, dichiarare le proprie iniziative. La trama risulta essere semplice e lineare: un uomo passeggia di notte lungo il fiume e gli appare accanto il principe Amleto suo amico da tempo. Il principe capisce che l'amico è malato nello spirito e gli confida che anche lui un tempo non era in salute ma una spada affilata e un buon veleno lo hanno guarito. Suggerisce al lettore di curare i propri mali scavando nell'anima più profonda senza aver paura, e prosegue suggerendo altri rimedi per salvarsi la vita.

Tu, uomo, stai sulla soglia della vita, e si scorgono i tuoi freddi occhi che vedono lungi, si ode il battito del tuo cuore che desidera e che aborrisce con eguale veemenza, si ascolta il tuo respiro bramoso di fiera che sta per scagliarsi sulla terra.²³

La *profezia del prigioniero*²⁴ costituisce il terzo racconto ed è un testo scritto usando il tempo verbale futuro. Nulla è ancora avvenuto e tutto viene immaginato dal narratore eterodiegetico che descrive come sarà la propria vita.

²¹ Franco Zangrilli ha messo in luce le affinità di alcuni procedimenti narrativi di Pirandello e di Papini. Molti dei loro personaggi si avvicinano e, nel frattempo, si distinguono. Cfr. F. ZANGRILLI, *Pirandello, presenza varia e perenne*, Pesaro, Edizioni Metauro, 2007, pp. 83-130.

²² G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. 11-26.

²³ *Ivi*, p. 25.

²⁴ *Ivi*, pp. 27-38.

In *Il Demonio mi disse*²⁵ un personaggio il diavolo racconta la propria storia ad un amico intimo, le difficoltà che ha dovuto superare e della noia che lo affigge tutti i giorni. Narra di Adamo ed Eva e della possibilità che hanno avuto nel mangiare dall'albero della conoscenza del bene e del male e perciò divenire essere divini. Non hanno compiuto però la missione fino in fondo, e per questo sono rimasti nella loro condizione iniziale di uomini. Il diavolo lascia una speranza al genere umano:

Ma io credo, eccellente amico mio, e ve lo dico, per quanto voi altri uomini non prestate molto credito ai consigli del Demonio, io credo che voi *sareste ancora in tempo a finire i frutti dell'albero*, sareste ancora in tempo a divenir Dei. Voi non ricordate più il cammino del Paradiso terrestre, ma io so che qualche seme di quell'Albero n'è volato fuori ed è già robusto. Si tratta di cercarlo nelle vostre foreste, educarlo e potarlo finché dia ancora una volta i suoi frutti.²⁶

Nel quinto racconto, *Il Demonio tentato*,²⁷ il protagonista dialoga con un altro personaggio diavolo. L'incontro tra i due avviene all'ombra di un cipresso ed è l'eroe papiniano a tentare il diavolo, – «ero io che tentavo il demonio» –²⁸ con una proposta che concerne la distruzione del mondo. Il suo ascoltatore non esprime il proprio pensiero, ma alla fine con voce risoluta dichiara di dover andare via mentre una lacrima gli solca la guancia.

La figura del demonio è individuata dalla concezione teologica cristiana come un angelo ribelle a Dio e un tentatore degli uomini. Col tramontare del

²⁵ *Ivi*, pp. 39-50.

²⁶ *Ivi*, p. 49.

²⁷ *Ivi*, pp. 51-62.

²⁸ *Ivi*, p. 53.

Medioevo la figurazione del demonio cede ad una facile comicità, segnata dall'apparizione diabolica priva di ogni orrore metafisico.²⁹ Papini sfrutta questa figura con intenti comici e paradossali; infatti, è addirittura l'uomo che tenta Satana. Nel 1953 l'autore pubblicherà il volume *Il Diavolo*³⁰ inserendo in appendice il racconto *Il demonio tentato*. In questo libro la figura dell'angelo rifiutato da Dio ritrova una redenzione, con intenti teologicamente più seri. Il tema fondamentale proposto è riferito al triangolo metastorico tra Dio – Uomo – Diavolo. Papini sostiene che se Dio è cristiano e rimane fedele a se stesso, dovrà prima o poi perdonare il diavolo, chiudere l'inferno e accogliere tutte le sue creature riconciliate in paradiso. Altrimenti sarebbe un Signore giusto, ma non misericordioso; così – «Dio, infatti è sempre più longanime e amoroso di quel che non facciano supporre certi rigorosi e rigoristi teologi» –.³¹

Nel *Il mendicante di anime*³² un giornalista, mancante d'ispirazione, cerca il materiale per scrivere una novella in una notte, così da farsi pagare dal direttore della rivista per cui lavora. Il narratore, ovvero il giornalista, di cui non viene indicato il nome ha una prova da superare: deve trovare un uomo che narri la propria vita ordinaria. L'uomo viene trovato, il giornalista incontra un passante e lo interroga sulla propria esistenza, ma questa non risulta abbastanza avventurosa per poter dare materiale ad una novella. Il narratore-protagonista della vicenda è dunque, come tutti i personaggi del *Tragico quotidiano*, una figura che non riesce a realizzare il proprio progetto.

²⁹ Cfr. AA. VV. *Dizionario dei personaggi*, Torino, Utet, 2003, pp. 513-516.

³⁰ G. PAPINI, *Il Diavolo. Appunti per una futura diabolologia*, Firenze, Vallecchi, 1953.

³¹ *Ivi*, p. 106.

³² ID, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. 73-86.

Troviamo nella novella dal titolo *Colui che non poté amare*³³ la stessa figura che, appunto, non riesce ad emergere dalla pagina. Il protagonista Don Giovanni, ora ammogliato, racconta la propria ricerca del vero amore attraverso molteplici avventure con diverse donne, ma in nessuna di queste relazioni riceve l'appagamento desiderato per la sua profonda e pura sete di calore. Confida la sua storia e la sua ricerca d'amore all'Ebreo errante, incontrato una sera a Venezia in una birreria.

Nella novella *L'ultima visita del gentiluomo malato*³⁴ numerosi sono i tentativi dell'agente protagonista per raggiungere un miglioramento rispetto alla condizione in cui si trova. Il nostro personaggio desidera conoscere il suo creatore; infatti, sospetta di essere soltanto frutto della pura creazione di una misteriosa mente. All'inizio il gentiluomo cerca di vivere tranquillamente, cristianamente, poi per cercare di 'rimanere in vita' e credendo il suo creatore un 'eroe pagano' si comporta in maniera diversa; infatti, per sopravvivere dichiara che: «mi incoronavo colle larghe foglie della vita e cantavo degl'inni da ubriaco e danzavo colle fredde ninfe nelle radure delle foreste».³⁵ Infine, cerca di trascorrere la propria esistenza come un saggio orientale, contemplando e vegliando le stelle e i numeri. Tutti i suoi comportamenti avvengono nella speranza di compiacere il sognatore e quindi di continuare la vita per poter finalmente conoscere la propria identità. Non riuscirà nemmeno con i gesti più estremi a capire chi sia e a come vivere una realtà che non sente sua. Come ultimo estremo atto prega il suo ideatore:

³³ *Ivi*, pp. 87-100.

³⁴ *Ivi*, pp. 101-115.

³⁵ *Ivi*, p. 109.

Quello che io faccio in questo momento è l'ultimo tentativo. Io dico al mio sognatore ch'io sono un sogno; io voglio ch'egli sogni di sognare. È una cosa che accade anche agli uomini, non è vero? E accade allora che si sveglino quando si accorgono di sognare? Per questo son venuto da voi e per questo vi ho detto tutto ciò e vorrei che colui che m'ha creato si accorgesse in questo momento ch'io non esisto come uomo reale e nell'istante medesimo finirei d'esistere anche come immagine irreale.³⁶

L'interlocutore dell'uomo malato ci informa che dal quel giorno nessuno l'ha più visto. Lo scioglimento dell'intreccio non approda ad una conclusione vera e propria. *L'ultima visita del gentiluomo malato* sembra suggerire che il fantastico, in quanto modo storico, più che ad un repertorio tematico, corrisponde a un brillante esercizio di scrittura. Sono le parole a spalancare abissi vertiginosi, a consentire di attraversare i secoli, procedendo ad un'inquietante messa in scena dei rapporti tra sogno e realtà. Il Gentiluomo malato, misterioso personaggio ritratto da Sebastiano del Piombo nel Cinquecento,³⁷ si autodefinisce «la figura di un sogno»:³⁸ esiste perché una persona lo sogna. Ma questo personaggio, «seminatore di spavento»³⁹ e «annoiato spettro»,⁴⁰ aspira all'annientamento, in perfetta sintonia con le caratteristiche topiche del fantasma che desidera essere liberato dalla sua

³⁶ *Ivi*, pp. 111-112.

³⁷ L'uomo malato è un celebre quadro degli Uffizi attribuito a Tiziano o a Sebastiano del Piombo. Papini rivela nel racconto le proprie fonti «Nessuno seppe mai il vero nome di colui che tutti chiamavano il Gentiluomo Malato. Non è rimasto di lui, dopo l'improvvisa scomparsa, che il ricordo dei suoi indimenticabili sorrisi ed un ritratto di Sebastiano del Piombo, che lo raffigura nascosto nell'ombra morbida di una pelliccia, con una mano inguantata che ricade giù floscia come quella di un dormiente». *Ivi*, p. 103. La descrizione di Papini è fedele all'originale. Lo scrittore ammira Tiziano, e nel *Diario 1900* annota «Domenica passata andammo alle gallerie a vedere i quadri di Tiziano – mi piacciono soltanto alcuni ritratti». ID, *Diario 1900 e pagine autobiografiche sparse 1894-1902*, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 250.

³⁸ ID, *Il tragico quotidiano*, cit., p. 106.

³⁹ *Ivi*, p. 103.

⁴⁰ *Ivi*, p. 105.

condizione. Il gentiluomo malato forse è riuscito a provocare il risveglio del suo creatore, spezzando l'incantesimo che lo costringeva ad errare attraverso le città e i secoli. Forse il suo creatore altri non è che il narratore stesso che avrebbe raccontato il proprio sogno, moltiplicato dalla dialettica tra sogno e contestazione del sogno. Il messaggio inquietante che il personaggio della novella vuole lasciare è che gli esseri umani vivono circondati da ombre, da esseri fittizi, creati dai loro stessi sogni e dalle illusioni. Questa novella, l'unica di tutta la produzione papiniana, compare nel volume *Racconti italiani del Novecento*,⁴¹ curato da Enzo Siciliano. Papini viene presentato nelle prospettive di un «giornalista d'intervento»,⁴² un uomo da «mass media».⁴³ Il ritratto finale che emerge è di uno scrittore però, sottomesso a valori piccolo borghesi, in grado di produrre «una prosa tutta gesti e non creativa».⁴⁴

Le altre novelle del *Tragico quotidiano* presentano una struttura più complessa.

Nella *Preghiera di un palombaro*⁴⁵ si riscontrano tre sequenze di racconto. La prima viene identificata attraverso l'agente protagonista, vale a dire un giovane a cui viene offerta la possibilità, a diciotto anni, di lavorare come palombaro. Nella seconda il palombaro fallisce nelle proprie intenzioni poiché, deciso a tornare nella città in cui era nato, non riesce ad adattarsi alla nuova vita. La terza sequenza corrisponde ad un nuovo fallimento; infatti, l'uomo divenuto vittima di una grande infelicità cerca di porvi rimedio

⁴¹ E. SICILIANO (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, t. I, Milano, Mondadori, 2001, pp. 253-263.

⁴² *Ivi*, p. 253.

⁴³ *Ivi*, p. 254.

⁴⁴ *Ivi*, p. 255.

⁴⁵ G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. 63-72.

attraverso la lettura di moltissimi libri così da pervenire alla conoscenza di tutta l'umanità e di se medesimo.

Il monologo *Non voglio più essere ciò che sono*⁴⁶ mette in scena un narratore infelice. La condizione in cui si trova il personaggio è di essere se stesso, sempre, senza poter fuggire, scappare o disperarsi di questo stato. Il desiderio più grande del protagonista sussiste nel cambiamento, diventare un altro ma non solo nell'anima o nella personalità, ma trasformarsi completamente in un uomo diverso.

I cambiamenti e i rinnovamenti per ridere li conosco da tanto tempo! Si tratta di spolveratine, di sgomberi, d'imbiancature. Si cambia la carta di Francia ma la camera riman sempre la stessa, - si cambia il colore del soprabito ma il corpo che ricopre è il medesimo - [...]. Si muta la facciata e la casa dentro, ha le stesse scale e le stesse camere – si muta la copertina, si muta il titolo, si mutano i fregi del frontispizio, i caratteri del testo, le iniziali dei capitoli, ma il libro racconta sempre la stessa storia, - sempre, sempre, inesorabilmente, implacabilmente la stessa vecchia, uggiosa, lamentevole storia.⁴⁷

Tutti gli avvenimenti del racconto sono riconducibili alla vita interiore della voce narrante.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 127-136.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 130-131.

L'autore implicito⁴⁸ trasferisce la struttura dell'intreccio da elementi esterni, alla storia interiore vissuta dal narratore.

La novella *Lo specchio che fugge*⁴⁹ è caratterizzata da elementi che sono riscontrabili in tutta la raccolta. Il narratore propone la propria riflessione sul destino ad un passante incontrato per caso, ma questa meditazione dovrebbe essere rivolta a tutti i personaggi delle novelle, al loro iter esistenziale.

La città, in questo caso una stazione, in tutta la produzione papiniana è associata all'accadimento di eventi nefasti. Dalle prime parole del racconto – «Un impossibile mattino d'inverno, in una stazione ben nota, un uomo che non conoscevo [...] voleva dimostrarmi che gli uomini son felici, che la vita è grande, che il mondo è bello»⁵⁰ – il narratore ci presenta una situazione paradossale. Il protagonista, senza nome, discute con un signore incontrato alla stazione dei treni. La situazione immaginata dal personaggio è irreal.

Immaginate, uomini, una cosa impossibile, una cosa assurda, pazza, incredibile e terribile. Immaginate che tutto il mondo si fermasse ad un tratto, in un certo istante, e che tutte le cose restassero in quel punto in cui erano e che tutti gli uomini diventassero immobili, quasi statue, in quella posa in cui erano in quel momento, in quell'atto che stavan compiendo.... Se questo accadesse e che nonostante tutto ciò continuasse ancora negli uomini il pensiero, ed essi potessero ricordare e giudicare quello che fecero e quello che stavan facendo, e

⁴⁸ Per la nozione di autore implicito s'intende quanto segue «designa l'idea che noi lettori, leggendo un'opera, ci facciamo di chi l'ha scritta in base agli elementi che il testo e solo il testo ci fornisce: siano essi informazioni che esplicitamente tendono a rappresentare la persona dell'autore o semplicemente il complesso delle scelte narrative». H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 43. Nel volume di Booth la definizione di autore implicito è associata al termine «alter ego», che viene interpretato come «il più importante di qualsiasi personalità puramente umana, e ha meno limitazioni; mentre dietro di esso si nasconde soddisfatto il vero io storico, al sicuro dalle osservazioni impertinenti e dalla critica». W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, trad. it. E. Zoratti - A. Poli, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 74 (Chicago 1961).

⁴⁹ G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. 115-126.

⁵⁰ *Ivi*, p. 117.

potessero considerare tutto quello che hanno compiuto fin dalla nascita e ripensare a quello che volevan compiere prima della morte, immaginatevi quanta disperazione brucerebbe sotto il tragico silenzio di questo mondo arrestato all'improvviso!⁵¹

Il colloquio tra i due personaggi si trasforma immediatamente in un monologo, come nella maggioranza dei testi del *Tragico quotidiano*. L'esistenza dell'uomo votata al futuro è l'unica soluzione di salvezza per vivere una realtà complessa.

L'ultimo brano del *Tragico quotidiano*, il monologo *Elegia per ciò che non fu*,⁵² chiude in maniera plateale le numerose vicende rimaste aperte in tutta la raccolta papiniana.

Quando, nella notte non ancor silenziosa,[...], penso alle innumerevoli porte ove non sono entrato, alle innumerevoli mani che non ho accarezzate, agli innumerevoli capelli che non ho disciolti e a tutte le cose che avrei potute intravedere, e a tutti i sogni che avrei dovuto sognare e a tutti i segreti che non ho scoperti e a tutti i nemici che avrei potuto odiare e piango allora la mia cecità soddisfatta e lo spaventoso fondo della mia incoscienza e la brevità dei miei desideri.⁵³

Cosa rimarrebbe al narratore a livello macrotestuale, concependo il testo come unico, se non il rimpianto di quanto poco i personaggi, nonché lui stesso, siano passati dalla fase della virtualità a quella dell'effettualità.

⁵¹ *Ivi*, p. 120.

⁵² *Ivi*, pp. 147-152.

⁵³ *Ivi*, p. 149.

Quante possibilità che non diventarono mai atti; quante virtù che non divennero mai potenze; quante combinazioni e quante separazioni che non accaddero neppure una volta!⁵⁴

Lo specchio che fugge e *Elegia per ciò che non fu* esplicitano il significato del valore della raccolta: l'autore offre, attraverso i discorsi dei suoi personaggi, un'interpretazione della dinamica che presiede alle azioni di tutta la raccolta.

Le strutture narrative sono estremamente semplici e ripetitive. Tali elementi sono attribuibili «all'inesperienza dell'autore»⁵⁵ ed alla sua volontà di essere esplicito. La ridondanza degli elementi può essere indicata come una caratteristica del *Tragico quotidiano* sul piano stilistico. Molte volte il testo papiniano è costruito grazie all'insistenza di una sola idea di base, ad esempio nel racconto *Elegia per ciò che non fu*, l'elemento fisso che torna continuamente è già riassunto nel titolo.

A livello strutturale la presenza di queste idee permette di formulare una serie di antitesi, riferite a categorie filosofiche.

Vita intensa	Immobile	Ideale	Uguale	Eternità
Vita comune	Mobile	Reale	Diverso	Finitezza

Questo tipo di struttura polare può essere applicata anche ai personaggi.⁵⁶

Il narratore della prima novella si contrappone agli uomini comuni; Don Giovanni appare alla ricerca della stabilità in amore, e di conseguenza verso l'immobilità nella vita, e si confronta con l'Ebreo errante che da secoli non

⁵⁴ *Ivi*, p. 151.

⁵⁵ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 48.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 46-49.

abita in una dimora fissa; il gentiluomo malato è un essere di pensiero che si intrattiene a discutere con un uomo vivente; il demonio vorrebbe annientare il mondo e cancellarne le diversità e si oppone al creatore che l'ha reso così differenziato.

L'autore nella descrizione dei personaggi adotta categorie diametralmente opposte, così la caratterizzazione di questi risulta essere molto positiva o molto negativa.

Nel racconto *Il mendicante di anime* la presentazione dell'uomo intervistato dal giornalista risulta essere banale e monotona, anche per il lettore.

Nacqui trentacinque anni fa da genitori agiati, onesti e ben pensanti. Mio padre era impiegato, mia madre aveva una piccola rendita. Fui l'unico figlio e a sei anni fui messo a scuola. A undici anni ebbi la licenza elementare senza ch'io avessi studiato troppo o troppo poco. A undici anni entrai al ginnasio, a sedici al liceo, a diciannove all'Università, a ventiquattro fui laureato sempre senza dar prove d'intelligenza troppo brillante o di stupidità irrimediabile. Quando fui laureato mio padre mi procurò un impiego alle ferrovie e mi presentò la mia fidanzata.[...]. Ho avuto da lei due figli: un maschio e una femmina. Il maschio ha dieci anni e farà l'ingegnere; la femmina ha nove anni e farà la maestra. Io vivo tranquillo, senza scosse e senza desideri.⁵⁷

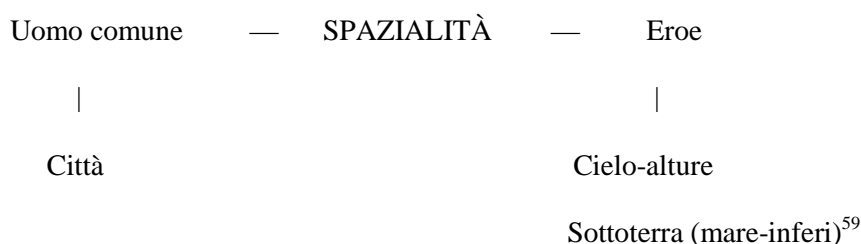
L'impiegato delle ferrovie è colpevole di condurre un'esistenza insignificante, e l'atteggiamento negativo dello scrittore-giornalista nei suoi confronti lo raffigura, come un personaggio mediocre e senza sentimenti.

⁵⁷ G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit., pp. 81-82.

Lo spazio è anch'esso concepito in un rapporto di dicotomia: lo spazio dell'eroe e lo spazio dei suoi antagonisti.

La posizione centrale è riservata agli antieroi, mentre la spazialità rivolta completamente verso l'alto (cielo, montagne alte), oppure verso il basso (mare, inferi), è riconducibile alla figura del protagonista-eroe. A tali categorie spaziali viene accostato un significato positivo oppure negativo. Tra il mare e le montagne troviamo pianure e città, corrispondenti al mondo degli uomini comuni, vale a dire quello delle apparenze e dell'inganno. Infatti, nel racconto *Il mendicante di anime* il reporter incontra l'uomo comune senza emozioni proprio in città. Le alture e le profondità, invece, sono luoghi solitari, dove uomini fuori dall'ordinario possono vivere serenamente e ricercare loro stessi. Tutti i personaggi che vivono nel mondo sotterraneo sono figure positive, come ad esempio il demonio, connotato in questa eccezione da espressioni umane.⁵⁸

La topologia di tutta la raccolta mette in luce come l'eroe papiniano ricerchi la conquista di poteri divini, mentre il suo antagonista possa solo muoversi su un piano orizzontale, senza rilievo e privo di qualsiasi idealità.



⁵⁸ In entrambi i racconti del *Il tragico quotidiano* Satana viene incontrato dal protagonista in collina. Infatti, esso può soltanto spostarsi dagli inferi alle alture. Con analoga simbologia Cesare Pavese intitolerà uno dei suoi racconti *Il diavolo vive in collina*. C. PAVESE, *Una bella estate*, Torino, Einaudi, 1949.

⁵⁹ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 53.

Nel *Tragico quotidiano* sono presenti, in quanto si propongono al lettore commenti, giudizi e valori che assumono una funzione ideologica. Molti personaggi, grazie alla continua ripetizione di azioni e gesti, inviano un messaggio chiaro all'interno del testo; deve risaltare una sola voce: la voce del narratore.

Non esiste vero dialogo tra i personaggi delle novelle, alla fine è un'unica voce quella che prevale, come ad esempio quella del demonio nella quarta novella che cerca di convincere il suo interlocutore ad un nuovo peccato originale, o ancora l'Ebreo errante che discute con Don Giovanni per farlo ricredere sulla propria sfortuna in amore, o il gentiluomo malato che racconta quale sia la sua vera natura.

I personaggi-tipo del *Tragico quotidiano* sono astratti. Il destino fallimentare e la loro natura di sognatori ci permette di includerli in un ambito simbolista.⁶⁰

Gli autori simbolisti propongono riflessioni riguardo a situazioni desiderate ma non concrete, come ad esempio nel sentimento di un amore irrealizzabile che conduce all'insoddisfazione e al disagio verso la vita.⁶¹

Il titolo della raccolta *Il tragico quotidiano* è indicativo per il tipo di fantastico che l'autore sceglie di scrivere; infatti, individua nella realtà che

⁶⁰ Per Simbolismo si intende il movimento che si sviluppa in Europa dal 1880. Gli autori simbolisti ricercano l'esperienza estetica attraverso la scrittura, in opposizione con gli ideali del realismo narrativo. A Firenze nel 1889 un gruppo di giovani, tra i quali, Angiolo Orvieto, Giuseppe Saverio, Diego Garoglio, si batterono per avvicinare l'arte al movimento simbolista - decadente. Papini durante i suoi studi si avvicinerà al Simbolismo. Cfr. E. GIANOLA, *Introduzione al Novecento: simbolismo, decadentismo, avanguardia*, Milano, Colonna, 1997.

⁶¹ Cfr. G. MARIANI, *Preistoria del futurismo. La formazione letteraria di Marinetti 1897-1908: lezioni di storia della letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, La Goliardica, 1970.

circonda l'uomo la vera tragicità della vita. Il 'perturbante'⁶² prende in considerazione quei processi psichici che con regolarità caratterizzano il quotidiano. Le azioni usuali per un uomo possono divenire perturbanti nel momento stesso in cui un'interpretazione razionale non è sufficiente a giustificare un avvenimento 'fantastico'. Non è necessario spiegare gli eventi, anzi, il dubbio può sfociare nell'insicurezza e far perdere la nozione di realtà. Questo il vero motivo che turba l'uomo o in questo caso il lettore, non distinguere un avvenimento reale da una fantasia proiettata dalla mente. Forte rimane il desiderio dell'uomo di controllare intellettualmente il mondo circostante. La sicurezza mentale offre un riparo sicuro nella lotta per l'esistenza. Papini in questa raccolta pone a disposizione la chiave di lettura, fin dalle prime pagine, nelle tre prefazioni, per poi capovolgere la sicurezza del lettore durante la narrazione divertendosi a mettere in scena, illuminata con una 'luce verde',⁶³ la vera natura psicologica dei personaggi.

Papini inizia la propria attività di scrittore come pensatore filosofico e le sue novelle lo riflettono ampiamente. Giovanni Fadda nella sua tesi di laurea, *Il primo Papini tra filosofia e fantastico*, articola i rapporti intercorrenti tra gli interessi speculativi della filosofia e della novellistica nell'autore.⁶⁴ Fadda articola la propria tesi sulla dimostrazione che in racconti come *Il demonio mi disse*, *Il demonio tentato* e *Colui che non poté più amare* si

⁶² Cfr. A. CAROTENUTO, *Freud il perturbante*, Milano, Bompiani, 2002.

⁶³ La luce verde in teatro, e soprattutto in quello pirandelliano veniva usata per creare un effetto evanescente. Per Papini si potrebbe addirittura parlare di 'tenda verde' che veniva usata come un limite metafisico tra due piani, il visibile e l'invisibile. Cfr. S. ACOCELLA, *Quando gli orli di distaccano. Pirandello e la "luce verde d'apparizione"*, in G. CALTAGIRONE- S. MAXIA (a cura di), *Italia magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari, AM&D, 2008, pp. 562-573.

⁶⁴ Tesi presentata nel giugno 1995 presso l'Università degli studi di Firenze. Cfr. A VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 55.

possano ritrovare i concetti fondamentali del pragmatismo papiniano che lo scrittore aveva illustrato già in precedenza in vari articoli usciti sul «Leonardo».

Il Don Giovanni di Papini, protagonista della novella *Colui che non poté amare*, spiega disperato la sua incapacità di incontrare l'amore assoluto anche se le azioni da lui compiute riflettono totalmente il comportamento di un uomo innamorato. La filigrana di questo racconto si riferisce alla teoria pragmatista secondo la quale l'agire in un determinato comportamento ci ascrive a quella corrispondente categoria umana; l'essere umano, se crede fermamente in un'idea, si convince che possa realizzarsi. In *Il demonio mi disse* il protagonista cerca di estorcere a Satana il segreto dell'onnipotenza: è un desiderio che si riflette nella vita di Papini, il quale vorrebbe acquisire un sapere infinito di tutte le opere letterarie.

Prezzolini scrive, da Perugia, all'amico in una lettera del 15 ottobre 1905, la sua opinione riguardo la novella *Il demonio mi disse* apparsa sul «Il Campo», nel 1905.

Il tuo Colloquio sul «Campo» mi è piaciuto come un colloquio con te. Contami fra gli Adoratori del Serpente. Il principio è un po' baudelairiano. Ma il resto è tutto tuo. Quanto agli occhi del diavolo posso dirti d'esser stato più fortunato di te, ché gli ho visti parecchie volte, non quante avrei potuto forse...- tu li hai visti, credo, solo nello specchio.⁶⁵

⁶⁵ G. PAPINI- G. PREZZOLINI, *Dagli «uomini liberi» alla fine del «Leonardo»*, a cura di S. Gentili e G. Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 471.

La reazione di Fogazzaro, ad esempio, emerge da una lettera di Papini indirizzata a Prezzolini il 15 maggio 1906.

Non credere che la mia influenza sia poi così scarsa come tu credi, lontano dal centro del movimento, - molte anime sono state turbate dalle mie parole e il *Tragico* diverrà forse il libro evangelico di una generazione. Io so indirettamente e direttamente di molti giovani che sono stati scossi dalla mia voce e che nel mio libro, dopo tanto tempo, hanno trovato qualcosa di nuovo e d'impreveduto che li ha fatti sussultare. Vorresti vederne gli effetti su due piedi? L'influenze non cominciano ad operare che dopo lunghi anni di penetrazione. Ma anche i vecchi sentono che c'è qualcosa di non ordinario e il Fogazzaro l'ha espresso brevemente ma esattamente dicendomi che il *Tragico* «è ricco di stimoli insoliti al pensiero e alla fantasia».⁶⁶

Luigi Pirandello invece è critico verso la raccolta. Rimprovera Papini di voler risultare a tutti i costi originale e di voler stordire chi legge.

Io ho molta stima dell'ingegno del Papini, ma noto con dispiacere in lui una smania, che diventa sempre più violenta, di mostrarsi originale, a ogni costo. Ora originali, per forza, non si può essere: si è o non si è. Chi vuol essere per forza originale, riuscirà strambo, strano, stravagante e nient'altro. Io credo che il Papini abbia originalità, cioè un suo proprio modo di vedere, di pensare, di sentire, e un proprio modo quindi d'esprimersi; tanto più dunque mi dà noja e dolore vedergli gonfiare certi paradossi come vessiche per darli in testa alla povera gente e stordirla.⁶⁷

⁶⁶ *Ivi*, p. 583.

⁶⁷ L. PIRANDELLO, *Novelle e novellieri*, in «Nuova Antologia», 1906, pp. 657-668.

Pirandello comunque apprezza la novella *L'ultimo gentiluomo malato*, sottolineando il carattere originale del fantastico.

Italo Calvino nell'introduzione all'antologia da lui curata *Racconti fantastici dell'Ottocento*, notava che la letteratura fantastica si potrebbe suddividere in due sezioni: da una parte, il fantastico «visionario», dall'altra il fantastico «mentale» o «astratto», o «psicologico», o «quotidiano».⁶⁸

Nella prima metà dell'Ottocento predomina il fantastico visionario: in primo piano emerge una suggestione visiva, l'elemento spettacolare è essenziale alla narrazione. Successivamente, invece, il soprannaturale tende a divenire invisibile, si percepisce, ma non si vede, proprio come nei racconti di Papini.

Siamo di fronte ad una funzione caratteristica della letteratura fantastica: suscitare l'incertezza fra il sogno e la realtà, ovvero l'impossibilità di distinguere quale dei due appartenga al mondo in cui viviamo

⁶⁸ I. CALVINO (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, t. I, Milano, Mondadori, 1983, pp. 5-14.

CAPITOLO TERZO

LA CECITÀ DEL NARRATORE

III. 1 Innovazione nella continuità

La raccolta *Il pilota cieco* possiede numerose caratteristiche in comune con *Il tragico quotidiano*. Il numero di novelle rimane costante per sottolineare l'atmosfera di morte che caratterizza anche questa silloge.

La prima edizione venne pubblicata il 10 giugno 1907 per l'editore Riccardo Ricciardi, ed è strutturata in una prefazione e in tredici racconti, quattro dei quali già pubblicati in riviste:

Due immagini in una vasca, in «Hermes», fascicolo XII, 1906, pp. 183-188.

Storia completamente assurda, in «Riviera Ligure», dicembre, 1906, pp. 976-977.

L'orologio fermo alle sette, in «Prose», aprile-maggio, 1907, pp. 112-123.

Noi tutti abbiam promesso, in «Leonardo», agosto, 1906, pp. 238-241.

I racconti seguenti risultano inediti:

Chi sei?

Una vita in due

Il giorno non restituito

Intervista con la regina di Thule

I muti

Una città per una risata

Le tre lettere

Perché vuoi amarmi

Più presto!

La prefazione della raccolta intitolata, *Commento al titolo*, esplicita il significato autentico che l'autore vuole dare, non solo ai racconti scritti, ma al valore della vita stessa.

Lo scrittore dichiara di essere lui a impersonificare il vero pilota cieco, colui che conduce la propria vita senza uno scopo; infatti, nelle ultime righe della presentazione suggerisce a se stesso il ritorno, dopo un lungo viaggio, a casa. L'uomo deve capire in che luogo cercare riparo, perché – «Il porto che tu cercavi *non è di questa* terra, ma questa terra non è che una breve parte della terra. Tu puoi andare nell'altra, che cosa costa il viaggio? una semplice cosa: la vita!» –.¹ L'esistenza diviene il costo chiesto per poter dominare l'universo. Il pilota cieco desidera uscire dal mondo reale e trovare tranquillità e pace, raggiungendo quello che ogni uomo desidera.

Questa prefazione non è solo, come si era verificato nella prima raccolta, una semplice chiave di lettura del testo, diviene l'unica direzione da seguire per interpretare i racconti papiniani senza perdersi. Bisogna ricordare che qualsiasi avvenimento fantastico accada nella storia, la soluzione consiste nel porre fine alla propria esistenza, come accadrà a molti protagonisti dei racconti.

¹ G. PAPINI, *Il pilota cieco*, Napoli, Ricciardi, 1907, p. 4.

Un nuovo personaggio 'nasce' da queste pagine, un *alter ego* che agisce per conto del protagonista, possedendo una propria personalità che sfugge facilmente al controllo. Aumenta in questo modo la distanza tra chi vive il testo e il lettore, che in precedenza era legato ad esso dai continui rimproveri dei protagonisti che si rivolgevano direttamente a lui. Il coinvolgimento però, nelle vicende narrate da parte del lettore, è maggiore; sparisce dalla pagina il chiaro riferimento, posto dai continui rimproveri dei personaggi, che le vicende narrate siano ascrivibili al mondo fantastico.

Le due raccolte sono legate da molteplici aspetti quali, ad esempio, lo spazio e il tempo. Lo schema usato e applicato per i luoghi presenti nel *Tragico quotidiano* può essere utilizzato anche per le novelle del *Pilota cieco*; infatti, rimangono a disposizione degli esseri superiori il cielo, le alture e il mare e, invece, appartiene all'uomo comune il centro.

Tuttavia sussistono anche elementi di profonda diversità. Mutano i personaggi e il rapporto che l'autore ha con essi; una maggiore distanza e una profonda ironia caratterizzano le pagine del *Pilota cieco*, ispirando al lettore una sensazione grottesca e una profonda compassione verso i personaggi.

La distinzione tra intrecci di rivelazione e intrecci di risoluzione² è utile per comprendere maggiormente la diversità che incorre tra le due opere. Nella prima raccolta abbiamo notato la facilità dell'intreccio e delle sequenze narrative, dal momento che la situazione presentata non muta quasi mai stato, viene solo rivelata una condizione già esistente. Nella seconda silloge il

² L'intreccio di rivelazione consiste nell'aumento di coscienza da parte del personaggio del racconto. L'intreccio di risoluzione avviene nello scioglimento di un problema di natura concreta, come la nascita di un doppio. Cfr. H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 27.

discorso narrativo acquista un carattere conclusivo, mentre la situazione di partenza viene modificata dalle azioni dei personaggi e si evolve in una risoluzione. I personaggi del *Pilota cieco* sono molto più numerosi e non appartengono al mondo della letteratura, tranne Ariele, una specie di angelo e Thule, una creatura marina.

L'autore allontana gli argomenti e i personaggi leggendari; attraverso di essi veniva fornito al lettore l'interpretazione e la chiave di volta per la comprensione dei racconti tramite la filosofia, fattore di esegesi testuale.

Calvino nel saggio dal titolo *Un'antologia di racconti «neri»* notava:

Volendo segnare il momento in cui il racconto fantastico italiano si stacca dai modelli ottocenteschi e diventa un'altra cosa (o cento altre cose) potremmo indicare il 1907, data del *Pilota cieco*, quel Papini giovanile caro a Borges, tutto esattezza e negatività, così diverso dal Papini che abbiamo conosciuto poi.³

Calvino individua in Papini il vero maestro del fantastico italiano contemporaneo, e definisce lo stile papiniano come un'esplicita scommessa dell'immaginazione e dell'invenzione formale e concettuale.⁴

I racconti si possono suddividere in tre sezioni secondo i temi presenti. La prima corrisponde all'impossibilità da parte del protagonista di trovare un valore alla propria vita; infatti, i personaggi vanno incontro spesso alla fine della novella alla loro morte attraverso il suicidio indotto da un'altra figura. Nel secondo caso avviene la crisi d'identità dell'io protagonista, con il

³ I. CALVINO, *Un'antologia di racconti «neri»*, in *Saggi 1945-1985*, t. II, cit., p. 1693.

⁴ *Ivi*, pp. 1687-1695.

manifestarsi di una doppia personalità e con il conseguente sdoppiamento dello spirito e del corpo. La terza distinzione trova nel tempo il vero protagonista; infatti, la vanità del momento porta il protagonista a lunghi monologhi senza terminare la narrazione.

Nel primo racconto del *Pilota cieco*, *Due immagini in una vasca*⁵ si narrano le vicende di un uomo che desidera tornare nella città in cui aveva studiato, e da cui ormai mancava da sette anni. Il numero sette indica la chiusura di un ciclo ormai concluso; il suo esempio più illustre è riconducibile alla creazione del mondo, compiuta in sei giorni, più un settimo destinato al riposo di Dio. Il ritorno del nostro personaggio è dovuto al suo desiderio di rispecchiarsi ancora una volta nella vasca di acqua putrida e stagnante che giaceva dimenticata nel giardino del convitto in cui abitava. Nel momento in cui si specchia nell'acqua, alle sue spalle compare il suo *alter ego* abbandonato sette anni prima. Il protagonista non si spaventa, intuisce subito che un avvenimento fantastico è entrato nella sua 'realtà'; ha la possibilità di comunicare con se stesso, come se gli ultimi anni non fossero trascorsi. Dopo alcuni giorni però la sua «lamentevole ombra»⁶ diviene noiosa al punto di doverla annegare nella stessa vasca di acqua sporca in cui aveva trovato vita. L'esistenza dello studente continuerà a scorrere tranquilla, anche se il protagonista non riesce a spiegare il vuoto, la mancanza che avverte nello spirito.

L'elemento dell'*alter ego* è fondamentale in questo racconto. Uno dei temi più ricorrenti nel mondo fantastico è il doppio legato indissolubilmente al

⁵ G. PAPINI, *Il pilota cieco*, cit., pp. 5-16.

⁶ *Ivi*, p. 15.

perturbante.⁷ Il collegamento istituito da Freud tra la nascita di una sensazione angosciosa causata dall'elemento fantastico e le fasi della crescita dell'Io nella sua evoluzione, è pienamente indagato in questo racconto. L'*Unheimliche* consiste nell'emersione di momenti della nostra storia individuale che consideriamo superati. L'angoscia perturbante è provocata dall'ingovernabile ritorno di un elemento che un tempo ci era stato familiare. Una novella come quella scritta da Papini è l'esemplare figurazione del concetto di perturbante freudiano e della sua relazione con il tempo: il ritorno del superato e dell'arcaico, aggravato dal fatto che a 'riportarlo in vita' sia stato lo stesso protagonista.

La vitalità di queste tematiche è presente nella cultura italiana degli inizi del Novecento; infatti, ritroviamo ad esempio nell'*Umorismo* di Pirandello, scritto nel 1908, gli stessi concetti:

Non soltanto noi, quali siamo ora, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che ad un urto, a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato.⁸

Il protagonista del racconto prende la decisione di tornare nel luogo che gli era stato tanto caro, dal quale egli credeva di essersi allontanato per sempre. La lotta compiuta contro se stesso è riconducibile quasi ad uno scontro con la propria storia passata, a un periodo da lui vissuto e dimenticato.

⁷ S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di L. Musatti, Roma, Theoria, 1984.

⁸ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908, p. 153.

Questa fase corrisponde al momento narcisistico dell'evoluzione della coscienza,⁹ e per questo assolutamente collegabile al gesto dello specchiarsi nella vasca e della comparsa del *Doppelgänger*. La situazione fantastica viene aggravata dal fatto che sia il protagonista ad andare a specchiarsi. Appartiene solo a lui il desiderio di ritrovare il proprio Sé di un tempo ormai finito. Infatti, se l'incontro non fosse voluto e ricercato non ci sarebbe l'immediato idillio tra le due personalità, e la felicità del protagonista di ritrovarsi e di trascorrere delle giornate con il suo doppio. Si tratta di una felicità destinata a finire perché le regole del 'fantastico' sono tassative: le trasgressioni che il desiderio inesorabilmente impone sono sempre foriere di sgomento e sventure.¹⁰ Trascinato dall'odio e dalla disperazione il protagonista decide di liberarsi della sua copia proprio dove tutto era iniziato, così da ricondurre violentemente ad unità la propria immagine scissa e moltiplicata.

Ora che il passato è morto la vita può riprendere il suo normale corso,¹¹ anche se una sensazione d'indefinibile mancanza non lascerà mai il personaggio.

⁹ «L'identità sdoppiata, l'esplicitezza rappresenta comunque il culmine di un attacco sistematico al principio di identità, in cui diventa particolarmente chiaro quel ritorno di credenze magiche e infantili superate dal maturare della razionalità che costituisce secondo Freud l'essenza dell'effetto perturbante». M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, p. 21.

¹⁰ I testi sulla nascita di un doppio, una sorta di alter ego, hanno delle costanti che Fusillo, nel volume *L'altro e lo stesso*, individua attraverso «la crisi della lettura razionale, del reale e dello spaziotempo, che produce l'incrocio con temi paralleli come la follia, il sogno, l'allucinazione, la droga, e che può portare talvolta al ribaltamento dell'opposizione vero/falso. Il conflitto tra istanze psichiche opposte e la scomposizione dell'identità porta ad un conflitto che cela contenuti repressi di vario genere e che sfocia quasi inevitabilmente nell'eliminazione di una delle due metà, nell'omicidio – suicidio, come se un'identità sdoppiata non potesse sussistere a lungo. La dissonanza tra l'io e il mondo, tra il protagonista e l'universo sociale implica talvolta un blocco narcisistico e una difficoltà nella relazione amorosa». *Ivi*, p. 25.

¹¹ Dorian Gray pugnala il proprio ritratto pensando così di uccidere il passato, Cfr. O. WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. R. Calzini, Milano, Mondadori, 1982 (London 1890). Anche William Wilson dei *Racconti* di Poe, uccide il suo doppio che morendo lo minaccia di aver ucciso se stesso. Cfr. E. A. POE, *Racconti*, trad. it. G. Manganelli, Torino, Einaudi, 2009 (Philadelphia 1839), pp. 175-191.

In un saggio di Sandro Moraldo contenuto nel volume, *Lo specchio dei mondi possibili*, viene analizzata la figura del *Doppelgänger* nella letteratura fantastica. Nel corso della storia la figura del 'doppio' viene principalmente utilizzata in tre diverse modalità. La prima, risalente a Plauto con la commedia *I Menechmi*, viene individuata nella forte similarità tra due persone, permettendo così lo scambio d'identità. La seconda, riferibile ai racconti di Papini, viene individuata non solo attraverso la somiglianza tra due persone, ma anche tramite un cambiamento relazionale che muta i rapporti tra i personaggi. Il protagonista ora dipende dal suo doppio, diventando lo specchio di un'identità divisa. Analizzando il primo racconto del *Pilota cieco* si può notare come la copia sorga da uno specchio d'acqua sporca e putrida. Il lettore viene spinto a capire quale possibile finale avrà la novella, e alla morte del doppio, di come sorga nel protagonista la strana sensazione di vuoto interiore. La terza categoria si riferisce a quei casi in cui la scissione avviene solamente all'interno dello stesso individuo, con la prevaricazione prima di una e poi dell'altra personalità, finché una della due non assuma nuovamente il controllo.

Nel secondo racconto intitolato *Storia completamente assurda*¹² ritroviamo molte caratteristiche della prima novella, anche se la trama risulta essere completamente diversa. Conosciamo il protagonista mentre scrive le sue memorie inventate e fasulle, così che nessuno al mondo possa conoscere davvero la sua anima. Per tre giorni alla stessa ora qualcuno bussava alla porta ma lo scrittore non è intenzionato ad aprire. Finalmente decide di conoscere colui che ogni giorno si permette di disturbarlo. Lo sconosciuto presentandosi

¹² G. PAPINI, *Il pilota cieco*, cit., pp. 17-28.

dichiara di essere anche lui uno scrittore e di voler stipulare un accordo: desidera sottoporre la sua opera narrativa, a cui affida tutte le speranze e tutto il futuro successo, al giudizio dello scrittore anziano; se l'opera non fosse apprezzata lui si ucciderà.

Quando inizia la lettura lo scrittore partecipa distratto, ma dopo poche righe l'interesse diventa totale perché ascoltando le parole, rivive nel racconto, la propria vita. Lo sconosciuto sta leggendo nei particolari più intimi l'esistenza del protagonista. La condizione psicologica in cui cade lo scrittore anziano è la sensazione di collasso tra la vita reale e l'esistenza fittizia. Alla fine della lettura, il patto deve essere rispettato: l'opera aspramente rifiutata dal mentore del giovane ragazzo lo conduce al suicidio, per questo egli si getta nel fiume con il suo manoscritto. Lo scrittore però, anche in questo caso, come in *Due immagini in una vasca*, è come se uccidesse una parte di sé, e infatti, confessa che gli «sembra di esser già morto».¹³

L'acqua è presente in tutti i racconti di questa silloge. Questa immagine appartiene alle tematiche simbolistiche, riferibile soprattutto al mito di Narciso. Nella raccolta, il mito viene rovesciato e deriso perché l'acqua non possiede più le caratteristiche derivanti dalla mitologia; infatti, in queste novelle il liquido porta ad una morte diversa poiché non è mai il protagonista che annega ma sempre il suo doppio.¹⁴

¹³ *Ivi*, p. 27.

¹⁴ «Narciso era un ragazzo di straordinaria bellezza che provava una resistenza ostinata verso ogni forma di eros; dopo aver fatto soffrire atrocemente frotte di ragazzi e ragazze, e dopo aver fatto morire la ninfa Eco, viene punito dalla dea della vendetta, Nemese, sollecitata dalle preghiere di un'anonima vittima, con l'amore per un oggetto impossibile da possedere: la propria immagine.[...]. Quel che risulta in rilievo è l'illusione provocata dalla superficie specchiante dell'acqua: lo specchio era per gli antichi un luogo di proiezione simbolica, capace di deformare l'identità, riproducendone i lati rimossi.[...]. L'episodio termina con la morte sentita come morte

In *Chi sei?*¹⁵ vengono descritte le vicende di un uomo banale che improvvisamente un giorno, non riceve nessuna corrispondenza. Il protagonista preoccupato da quest'avvenimento, incontra nei giorni successivi tutti i suoi amici e conoscenti per chiedere spiegazioni di questo curiosa circostanza. Ogni qualvolta l'uomo cerchi l'approvazione di queste persone nessuno riconosce la sua identità. Dopo aver desiderato invano di essere identificato si accorge di esistere solo in funzione delle altre persone e dei loro desideri. Quando riesce a capire chi veramente egli sia, senza la necessità della continua approvazione cercata nel prossimo, arriveranno in una sola mattinata tutte le lettere che per molto tempo non aveva ricevuto. Le persone torneranno a riconoscerlo e a stringere nuovamente amicizia, senza mai proferire parola sugli avvenimenti precorsi. Il finale del racconto lascia il lettore confuso; si intuisce il cambiamento interiore del protagonista ma i puntini finali di sospensione non concludono veramente la vicenda.

In tutta la raccolta i momenti più espressivi vengono segnalati dallo scrittore attraverso il ricorso di caratteri corsivi, così da evidenziare la difficoltà dell'esistenza e la reazione combattiva e ostinata che caratterizza i personaggi.

La figura tipo del *Tragico quotidiano* mirava a traguardi inesistenti e sovraumani, era nostalgica, lacerata da conflitti interiori e bloccata nel proprio agire; invece, la personalità dei protagonisti del *Pilota cieco* è caratterizzata dalla volontà di non soccombere ai propri demoni o alle proprie paure, è carica di impegno, segnata da un atteggiamento pragmatico e talvolta sprezzante.

comune dei due amanti in un'anima sola». Cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 263-266.

¹⁵ G. PAPINI, *Il pilota cieco*, cit., pp. 29-44.

Questo nuovo personaggio si ritrova completamente nel protagonista del racconto *Una vita in due*.¹⁶ Uno scrittore passa la vita a bere thè e a frequentare le sue tre fidanzate. Una mattina al suo risveglio avverte una sensazione insolita, strana: non ama più nessuna. Innervosito esce da casa, e passeggia per la città senza trovare il senso di questa sua nuova condizione. Incontra un giovane scrittore, suo amico, che gli confida di essersi svegliato quella stessa mattina più innamorato che mai. La prima coincidenza viene svelata al lettore; altri indizi continuano a essere descritti in maniera sempre più incalzante. Lo scrittore anziano pedina il giovane e capisce che la loro è un'unica esistenza divisa in due corpi. Se uno è felice, l'altro è triste; se uno compone un libro, l'altro è senza ispirazione; se uno ama, l'altro non prova nessun sentimento. La frase di totale svelamento dell'intreccio è scritta in corsivo così da emergere molto chiaramente: «*Noi abbiamo una vita in due*».¹⁷ Attraverso il corsivo l'autore ci segnala il passaggio verso il mondo fantastico; il netto separarsi dalla banale quotidianità risulta così privo di sfumature interpretative. Il carattere di guida, già notato nelle tre prefazioni del *Tragico quotidiano*, entra direttamente nel racconto. La volontà dell'autore emerge ancora una volta in maniera prepotente.

La soluzione proposta dallo scrittore anziano è la morte di uno dei due, così che l'altro possa condurre un'esistenza piena e totale. Con i dadi scelgono quale destino seguire, mentre viene decretata la condanna e quindi la morte del giovane scrittore. La vita del protagonista torna così ad essere vissuta

¹⁶ *Ivi*, pp. 45-54.

¹⁷ *Ivi*, p. 53.

pienamente, senza rimpianti, senza riserve, come per gli altri protagonisti delle novelle.

Nel *Pilota cieco* non mutano soltanto le caratteristiche dei personaggi ma anche il loro modo di stare in 'scena'. Molti racconti sembrano scritti per il teatro, come se il sipario si aprisse su un mondo e poi senza lasciare nulla al lettore si chiudesse con l'inchino delle marionette. Le sequenze narrative, molto più complesse, permettono al mondo fantastico di risultare più concreto.

Nel racconto *Il giorno non restituito*¹⁸ l'universo fantastico viene piegato ad un uso parodistico. Il protagonista racconta della sua avventura con una vecchia principessa, la quale viene descritta nei minimi piccoli particolari; Si può porre l'accento sull'insolita tecnica di rappresentazione dei personaggi. Nel *Pilota cieco* le descrizioni avvengono più frequentemente e più accuratamente che nel *Tragico quotidiano*, ma sono soprattutto i luoghi, ad esempio, le città, a subire le descrizioni più attente, come se fosse il mondo ad essere assoggettato al pieno volere del proprio autore demiurgo. In questo caso, la principessa diviene un *topoi* dell'Ottocento, simboleggiando un mondo che sta per tramontare. Il protagonista chiede alla dama di raccontargli qualche avventura «inverosimile»¹⁹ e lei lo accontenta. Narra che all'età di ventidue anni ricevette un'insolita richiesta da parte di un colonnello. Il prestito immediato di uno dei suoi anni di vita; in cambio il tempo le sarebbe stato restituito qualche giorno per volta, in futuro, quando lei ne avrebbe avuto bisogno. La principessa acconsentì a questa singolare proposta e lentamente con l'avanzare degli anni, finì il tempo a sua disposizione per tornare giovane.

¹⁸ *Ivi*, pp. 55-66.

¹⁹ *Ivi*, p. 59.

Solo un giorno le rimaneva da riscuotere e desiderava trascorrerlo con il giovane protagonista per sentirsi ancora affascinante e bella. L'incontro fu fissato dopo un mese e all'arrivo del giovane nella villa ormai decadente, la principessa fu trovata morta con vicino la lettera che riportava l'impossibilità momentanea di restituire quell'ultimo giorno. Tutto il racconto è permeato da un senso di protezione nei confronti dell'anziana principessa che si scontra con il suo desiderio di trascorrere un'ultima notte d'amore. La sincerità della donna viene messa in dubbio dal protagonista, il quale tornando a casa vede la luna che – «non perfettamente piena mi guardava insistentemente con aria di pietà, ma pensavo troppo alla bella principessa per prenderla sul serio» –.²⁰ Questa luna, suggerisce un parallelo con Leopardi,²¹ ma il tono nel racconto è ironico; infatti, anche la luna sembra guardarlo con aria pietosa. La villa deserta, pronta per la grande festa e la consumazione della notte d'amore, appare come un palcoscenico, descritta in particolari che rimandano ai castelli incantati delle fiabe.

La singolare trama che viene raccontata nell'*Intervista con la regina di Thule*²² si esplica fin dalla prima riga: «La lega dei Cercatori dell'Inesistente mi aveva pregato qualche tempo fa di trovare la regina di Thule».²³ Questa lega immaginaria avrebbe incaricato il protagonista di cercare la regina, congetturando la sua esistenza perché legata alla vita di un Re di Thule. Nell'indagine il protagonista si reca in Inghilterra e riesce a scoprire dove vive

²⁰ *Ivi*, p. 65.

²¹ La luna in Leopardi viene interpretata come natura benigna che rappresenta per l'uomo la realizzazione di cose altrimenti negate. Cfr. R. GAETANO, *Giacomo Leopardi e il sublime: archeologia e percorsi di un'idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002.

²² G. PAPINI, *Il pilota cieco*, cit., pp. 67-78.

²³ *Ivi*, p. 69.

la principessa; essa è visibile solo agli occhi di chi la cerca veramente, come tutte le persone morte intorno a noi. La sua storia inizia quando lei era ancora una sirena, e anche in questo racconto, l'elemento dell'acqua è connesso con la positività. La sirena capisce che la qualità più importante al mondo non risiede nella bellezza ma nell'intelligenza. Trovandosi al cospetto del re Salomone gli chiese quale fosse il vero segreto della saggezza, e lui le confidò che la risposta era nel non dimenticare nulla, poiché dimenticando si uccide lentamente se stessi. Quando la regina tornò per la terza volta sulla terra aveva il dono di ricordare ogni particolare e la sua esistenza divenne estremamente dolorosa. Così sola fuggì nell'ultima terra conosciuta; Il re la vide, s'innamorò di lei e la sposò. La sofferenza della regina non conosceva tregua, fino al giorno in cui decise di togliersi la vita. Finito di raccontare la propria vita all'investigatore, la regina scappò e il nostro protagonista, guardando l'orizzonte, ebbe solo il desiderio di divenire un sasso da gettare nell'acqua. Così la storia della regina, nata dal mare e tolta per amore della conoscenza e del sapere da esso, si chiude con il protagonista desideroso di finire in quello stesso mare.

Il grottesco che avevamo riconosciuto prima nella principessa del *Giorno non restituito*, qui cambia soggetto ma rimane riferibile allo stesso personaggio. La creatura leggendaria non è più definita in maniera univoca, come succedeva nel *Tragico quotidiano*. La donna appare come gli altri desiderano vederla. Se il tono non fosse ridicolo saremmo davanti al dramma dell'uomo, ossia fingere di essere come gli altri vogliono vederlo. Questo, infatti, caratterizzava i primi racconti di Papini; ora invece anche se le difficoltà dei personaggi sono rimaste invariate, l'ironia distingue il finale delle

novelle. Papini schematizza un aspetto interiore e profondo in maniera esteriore e superficiale.

Tutti questi elementi contrastanti si manifestano nella messa in scena dei vari personaggi nel *Pilota cieco*, avvicinando Papini al 'sentimento del contrario' che Pirandello, qualche anno più tardi, definirà come uno dei cardini dell'umorismo.²⁴

Mescolando il registro drammatico con quello comico l'autore sfrutta una caratteristica tipica del tragico novecentesco, quel tragico cioè che tende a rovesciarsi nel proprio contrario.

Nel racconto *I muti*²⁵ troviamo il secondo ed ultimo essere di tutta la raccolta non appartenente al mondo reale. Ariele, una specie di angelo mistico, svela agli umani il loro non parlare, spiega il motivo per cui alle continue domande poste dal creatore attraverso gli elementi naturali, non giunga mai nessuna risposta. La sua verità viene svelata ogni giorno all'interno di una scuola ma nessun essere umano può partecipare due volte alla sua 'lezione'.

*L'orologio fermo alle sette*²⁶ è un monologo formato da una serie di commenti espressi dal proprietario di un orologio rotto da tempo che segna l'ora esatta solo ogni dodici ore. La figura dell'io narrante, di cui la pendola è il

²⁴ Pirandello passa attraverso una lenta maturazione, per approdare a una ricerca eccezionale d'inflessioni e di soluzioni stilistiche e formali. Papini, invece schematizza e riduce un motivo che potrebbe essere davvero originale a un aspetto del tutto esteriore del suo personaggio. Langella nel suo saggio, che si occupa solo marginalmente delle novelle papiniane, prende in considerazione *Il pilota cieco* e vi riscontra «la stringente affinità del buffo papiniano col pirandelliano sentimento del contrario». Pirandello però andrà molto più a fondo nello sviscerare la conseguenze dell'umorismo, non solo nel suo saggio dedicato all'argomento, ma in tutta la sua opera successiva. Papini fa geniali scoperte che poi non riesce a maturare. Cfr. G. LANGELLA, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 108-144.

²⁵ G. PAPINI, *Il pilota cieco*, cit., pp. 79-88.

²⁶ *Ivi*, pp. 89-98.

doppio, vive la pienezza della vita solo per pochi e brevi istanti. Quello che rifiuta il protagonista è lo scorrere inesorabile del tempo. Come in tutti i racconti il doppio, sia esso un essere o un oggetto, per pochi attimi prende il controllo della storia e quindi anche del protagonista.

Mi piace la scelta dell'ultima ora ch'egli fece or sono tanti anni e la tranquilla fedeltà del suo sonno. E più mi piace e più l'amo perché in lui ho dovuto vedere un riflesso di me, uno specchio di me stesso, un altro me stesso. La sua sorte è quasi la mia e la mia vita un poco la sua morte.²⁷

Lo specchio, in questo caso non formato dall'acqua, permette il riflesso della propria immagine e lo sdoppiamento fittizio del protagonista in due. Le risate dei gentiluomini per i deliri del personaggio riportano il racconto alla struttura psicologica e mentale riferibile al *Tragico quotidiano*. Se non fossero presenti lo specchio e le risate, il racconto potrebbe appartenere alla prima raccolta con il riferimento al quadro psicologico mai approfondito dei suoi personaggi.

L'orologio diviene un *topos* simbolistico, come lo era la vasca del primo racconto. La pendola troneggia nella poesia di fine secolo; inoltre l'idea di un'ora destinata a ritornare è di marca simbolista.

Il protagonista di *Una città per una risata*²⁸ viene informato della vendita di una cittadina abitata da bambole senza vita, e desidera acquistarla. Le sue avventure iniziano con la ricerca di cento donne per comprare la città; poi dovendo saldare il pagamento delle donne dovrà procurarsi un pappagallo ingiurioso che cercherà di sottrarre ad una zia malata; ed infine in cambio del

²⁷ *Ivi*, p. 92.

²⁸ *Ivi*, pp. 107-116.

pappagallo dovrà far ridere la zia come quando era bambina. A questo punto il protagonista deve cercare qualcosa d'illare per la zia. Ragionando corre a prendere un professore universitario che spieghi all'anziana signora, attraverso delle prove inconfutabili, l'esistenza del mondo. Quando il professore inizia ad esporre la teoria della presenza dell'universo, la donna scoppia in una risata così forte e fragorosa da sentirsi male fino a morire. Catturato il pappagallo, pagato le donne, il protagonista può finalmente comprare la città che aveva desiderato.

Poco tempo dopo, la città contro ogni previsione, prese vita. La popolazione si animò, animali e persone salutavano e rendevano omaggio al loro re. Lentamente però, iniziarono anche le proteste dei cittadini culminanti in una rivoluzione. È per questo - ci svela il personaggio - che chi volesse comprare una città la può trovare in vendita; è stata pagata una risata ma ora è in vendita per un semplice sorriso.

Il lettore è immediatamente colpito dal ritmo di questo dialogo nel *Pilota cieco*, reso attraverso una struttura paratattica che prende avvio da una storia ricca di avvenimenti. Sono soprattutto le donne a soccombere in questa parodia; infatti, le cento creature vengono scelte al «mercato delle donne»,²⁹ dove molte persone anziane e annoiate aspettano di morire. La seconda figura femminile è 'interpretata' dall'anziana zia, che esprime come ultimo desiderio (e in cambio del pappagallo) di poter ridere un'ultima volta. Questo la condurrà alla morte.

²⁹ *Ivi*, p. 115.

*Nelle tre lettere*³⁰ il racconto è scandito dal tempo delle missive. Un'artista non riesce più a produrre la sua arte e consegnando una lettera scritta di suo pugno ad un amico decreta la sua morte. Il contratto che in essa veniva stipulato era di comporre entro un anno qualcosa di artistico altrimenti l'amico avrebbe dovuto ucciderlo. Trascorso l'anno l'amico chiede spiegazioni all'artista ma questi lo prega di dargli altro tempo e così avviene. Un'ultima lettera gli concedeva altri tre mesi per creare un'opera. Quando l'amico si rese conto che l'artista non aveva ideato niente, fu costretto a cercarlo e a ucciderlo per sua stessa mano in riva a un fiume. Il ritmo nel racconto non è segnato da colloqui incalzanti ma è il tempo a dettare le proprie leggi. La creazione artistica permette di sfuggire alle regole del tempo; infatti, colui che non riesce a dar vita all'arte decide di morire.

La prosa di *Più presto!*³¹ ha un ritmo molto veloce e incalzante. Il monologo viene 'recitato' da un uomo disperato perché il mondo sta dormendo, è «un infermo rimbambito».³² Esorta gli uomini a vivere con più energia, con più vitalità, e alla fine del monologo, quando vede arrivare la morte, la saluta con entusiasmo, esalta scioccamente quella che sarà la sua tomba.

³⁰ *Ivi*, pp. 117-128.

³¹ *Ivi*, pp. 135-142.

³² *Ivi*, p. 137.

III. 2 La seconda edizione del *Pilota cieco*.

Papini raccoglierà le due raccolte *Il tragico quotidiano* e *Il pilota cieco* in un unico volume, edito per la Libreria della «Voce», nel 1913. Nella seconda edizione l'autore decide di sostituire quattro racconti del *Pilota cieco* con alcuni inediti: *Una vita in due*, *Intervista con la Regina di Thule*, *Una città per una risata* e *Le tre lettere* vengono succeduti da

Una morte mentale in «Riviera Ligure», luglio 1912.

La zia di tutti sulla «Stampa», 16 febbraio 1912.

Il suicida sostituito, sulla «Stampa», 22 gennaio 1913.

453 lettere d'amore, in «Riviera Ligure», ottobre 1911.

Queste prose risentono del tempo trascorso dalla prima edizione alla seconda, rivista e corretta. Molti temi sono paralleli alla silloge *Parole e Sangue*,³³ pubblicata l'anno precedente. *Una morte mentale* e *La zia di tutti* sono racconti ambientati in città, connotati da un'atmosfera di morte. Si tratta di una Firenze descritta con grande fedeltà. Nel *Suicida sostituito* tre amici sono seduti al tavolino di un bar. Uno di loro è preso da un'incontenibile agitazione. Col procedere del racconto la sua sofferenza si chiarisce alla luce dell'identificazione del personaggio con la figura di Cristo, inserendo così all'interno della nuova edizione del *Pilota cieco* la tematica religiosa.

Perché – seguitò – non si deve aver il diritto di ripetere le parole di Cristo? Non siamo figliuoli dell'uomo come lui? Non dobbiamo bere

³³ ID, *Parole e Sangue. Quattordici racconti tragici*, Napoli, Petrella, 1912.

il fiele come lui? E se un giorno volessi, non potrei essere straziato come lui?³⁴

Usciti dal caffè dopo un alterco, due delle tre figure iniziali s'incamminano lungo le strade che portano in collina. L'identificazione iniziale del personaggio centrale con Cristo trasforma il colle di San Miniato in una trasposizione del Calvario, con l'immagine di Cristo in cima che osserva con severità la città ai suoi piedi, mentre il viale dei colli diventa una sorta di *via Crucis* che conduce alla morte. Il parallelo con la passione di Cristo continua con la sosta nel giardino degli ulivi; è qui che il personaggio espone la sua intenzione di farsi salvatore dell'uomo con il proprio sacrificio, portando a completo compimento l'identificazione con la figura di Cristo. L'uomo sta per compiere trentatré anni, e decide, come Cristo, di dare la vita per l'amico, nella speranza che ciò contribuisca alla salvezza di lui. La vicenda termina con il congedo dei due amici; tutto lascia presagire che l'uomo disperato porrà fine ai propri giorni.

Nella novella *Una morte mentale*, la città di Firenze è descritta nei minimi particolari. Il protagonista, si muove tra le strade del capoluogo toscano, in mezzo ad una serie di personaggi: una madre povera con la sua bambina, un vinaio nella sua bottega, un portiere, un turista tedesco, il signor Kressler, diventato suo amico, che alla fine del racconto deciderà di lasciarsi morire. Il proposito di disegnare una città con i suoi palazzi caratteristici, con i suoi abitanti, in una prosa sobria e precisa, rende questo testo, uno dei più riusciti nel tentativo di mimesi del reale.

³⁴ ID, *Il tragico quotidiano e Il pilota cieco*, Firenze, Libreria della Voce, 1913.

Il racconto, nella prima e nella seconda edizione del *Pilota cieco*, non svolge più una funzione didattica o esplicativa, non si tratta di esemplificare modelli ideali di vita. Il distanziarsi di una prospettiva eccessivamente ideologica contribuisce al quasi completo abbandono di quel carattere ripetitivo e monotono che caratterizza *Il tragico quotidiano*.

Nel sistema dei personaggi si può notare come in questa seconda raccolta siano presenti sempre degli oppositori ai protagonisti, non solo l'alter ego che si sdoppia dal personaggio principale, ma la comparsa di figure d'appoggio o alcuni oggetti che entrano nel racconto.

Spesso nel *Pilota cieco* gli eventi si manifestano secondo regole precise e costanti con una logica interna che produce nel testo i propri effetti sempre uguali. L'accadimento straordinario, dovuto al rispetto delle leggi fantastiche a cui questi racconti devono rispondere, non si esaurisce in se stesso ma diventa una dimostrazione di intersecazione con le leggi conosciute del mondo reale. La volontà di determinare queste leggi è da riferire all'autore. Nelle differenze tra le due raccolte, la più significativa riguarda le conclusioni delle novelle. Sono risoluzioni diverse tra loro, come ad esempio il conseguimento dei propri obiettivi in *Due immagini in una vasca* oppure in *Una vita in due*; il ritorno alla situazione di partenza come in *Chi sei?*, e ancora, l'obiettivo non raggiunto come nel *Giorno non restituito* o in *Una città per una risata*.

Papini è in una fase di ricerca personale, di sperimentazione e lo dichiara nella prefazione chiamandosi pilota cieco. È un navigante in cerca di un approdo sicuro e lo trova nelle peculiarità della narrativa rispetto a quella della saggistica. La narrativa, e i racconti, gli permettono di inserire variazioni

nel sistema dei personaggi, nella struttura della trama e nella costruzione della prosa. Quando *Il pilota cieco* appare nel panorama letterario italiano, molte sono le note positive che gli vengono attribuite.

Arturo Graf esprime la propria ammirazione attraverso parole di elogio:

Caro signor Papini, sono un antico amator del fantastico. Posso dire d'aver cominciato il mestiere letterario con alcune novelle fantastiche, pubblicate poi in Roma l'anno di grazia 1875. Anche per questa ragione dunque m'è piaciuto molto *Il pilota cieco*. Questo titolo è felicissimo. Io mi domando ancora una volta donde Ella sia piovuta nel bel paese che Apennin ecc. E più mi piace il fantastico quando racchiude sensi profondi, come avviene nel Suo.³⁵

I racconti di Papini hanno portato una novità nella narrativa italiana.

Le prose papiniane anticipano temi e strutture narrative che molti scrittori, i quali ancora oggi vengono annoverati nella sezione del fantastico italiano, come ad esempio Massimo Bontempelli, Alberto Savinio e Giorgio De Chirico, adotteranno per i propri racconti.³⁶

Ogni personaggio papiniano vive un'avventura nel senso di fuga verso un'ideale, non attraverso spostamenti o viaggi lontani ma solo attraverso la loro immaginazione. Un'avventura che si conclude spesso in una grande insoddisfazione; infatti, il segreto non viene svelato. Molti personaggi sono come prigionieri di un mistero, di un elemento fantastico che non vuole lasciarli liberi di vivere. Questa sottile riflessione sui rapporti tra reale e

³⁵ Cfr. M. MARCHI E J. SOLDATESCHI (a cura di), *Giovanni Papini 1881-1981*, catalogo della mostra, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981, p. 46, in A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 103.

³⁶ *Ivi*, p. 110.

immaginario dovrebbe annoverare il nostro autore tra più grandi narratori italiani del primo Novecento.

Jorge Luis Borges cura una raccolta antologica dei racconti papiniani³⁷ che più l'hanno interessato dalla raccolta del 1913, poiché il riferimento alla prosa *Una morte mentale* è riconducibile solo a quell'edizione. Nella prefazione elogia lo scrittore fiorentino:

Giovanni Papini non vuole che i suoi racconti appaiano reali. Il lettore sente dall'inizio l'irrealtà dell'ambito di ciascuno.[...]. Due idee si uniscono in *Lo specchio che fugge*: quella del tempo che si arresta e quella della nostra vita pensata come un'insoddisfatta e infinita serie di veglie.[...].

Sospetto che Papini sia stato immeritabilmente dimenticato.³⁸

³⁷ J. L. BORGES, *Introduzione*, in *Giovanni Papini. Lo specchio che fugge*, trad. it. G. Guadalupi, Milano, F. M. Ricci, 1975, pp. 7-10.

³⁸ *Ivi*, pp. 8-10.

CAPITOLO QUARTO

IL REALISMO DI *PAROLE E SANGUE*

IV. 1 Verso un realismo formale.

Giovanni Papini scrive, il 4 maggio del 1906, una lettera all'amico Giuseppe Prezzolini:

Ormai quella liquidazione di cui parliamo è quasi mai completa per me. Ho pubblicato i due volumi che rappresentano il doppio succo della mia critica e della mia fantasia. Il Crepuscolo non ha ottenuto quel successo d'irritazione che speravo e il Tragico quel successo di ammirazione che temevo – ormai ho una posizione riconosciuta fra i giovani e gli entusiasmi non mancano. Ma io non sono contento – non sono contento! Io voglio fare qualcosa, voglio fabbricarmi una vita più eroica, voglio gridare ciò che non ho detto, voglio imporre ciò che ho delineato appena. Casa debbo fare dunque? Cosa pensare? Dove andare?¹

Queste confidenze si riferiscono al desiderio dell'autore di cambiare la struttura delle proprie prose. Attraverso *Il crepuscolo dei filosofi* e le due raccolte *Il tragico quotidiano* e *Il pilota cieco*, Papini aveva inaugurato un periodo di attenta riflessione nei confronti della parabola degli esperimenti e delle avventure avanguardistiche.

¹ G. PAPINI- G. PREZZOLINI, *Storia di un'amicizia 1920-1924*, cit., p. 121.

La terza silloge di novelle dal titolo, *Parole e Sangue. Quattordici Racconti Tragici* è stata pubblicata a Napoli presso l'editore Francesco Petrella & C. nel 1912, ed è composta da quattordici novelle e da una prefazione intitolata *Osservazioni su questi racconti*. Otto racconti erano già stati pubblicati in rivista:

Il tre di Settembre, in «Riviera Ligure», dicembre 1907, pp. 257-262.

L'uomo di mia proprietà, in «Lettura», maggio 1908, pp. 392-397.

L'ultimo desiderio, in «Riviera Ligure», agosto 1908, pp. 379-392.

L'uomo che ha perduto sé stesso, in «Riviera Ligure», 23 novembre 1908, pp. 221-223.

Chi mi ama muore, in «Riviera Ligure», giugno 1909, pp. 298-300.

Le anime barattate, in «Riviera Ligure», gennaio 1910, pp. 372-375.

Senza nessuna ragione, in «Riviera Ligure», luglio 1910, pp. 422,426.

Il prigioniero di sé medesimo, in «Riviera Ligure», gennaio 1911, pp. 286-290.

Il ritratto profetico, in «Riviera Ligure», marzo 1912, pp. 22-25.

Le seguenti novelle risultano inedite:

La prima e la seconda

Speranza

Quattro cani fecero giustizia

La buona educazione

Il vero cristiano

Queste prose risentono di un forte cambiamento, sia nella struttura del racconto, che per i temi trattati legati al fantastico, in cui si trasforma la declinazione della figura dell'io scrittore.

Nella raccolta si è ravvisato anche un andamento narrativo più accentuato e un intreccio elaborato.

Le innovazioni sono legate a motivi di cambiamento nella vita stessa dell'autore. Negli anni di composizione di *Parole e Sangue*, Papini pubblica *Un uomo finito*.² Questa prova diaristica si lega indissolubilmente a tutte le opere composte nello stesso periodo, e quindi anche alle raccolte precedenti.

E così mi nacque attorno, senza volere, tutto un mondo fantastico, opposto al mondo reale, dove potevo ritirarmi e piangere e rammemorare, dov'ero padrone e re senza legge. In quel tempo conobbi il pallido Demonio de' nostri giorni; e ascoltai le confessioni del Gentiluomo malato e della Regina di Thule; e accolsi i gemiti del travagliato Amleto e le confidenze di Giovanni Buttadeo e Giovanni Tenorio.³

Le novelle sono presentate come il frutto di una conversione dalla filosofia al mito ed infine vengono proiettate verso la leggenda. Incapaci di comunicare con i propri simili, i protagonisti solitamente ricreano il proprio mondo, come Papini aveva cercato di fare quando era bambino. Il diario *Un uomo finito* è uno 'specchio' in cui lo scrittore ritrova se stesso, riscopre i propri connotati, e sente di appartenere all'umanità. Per riuscire in questo progetto è obbligato ad

² G. PAPINI, *Un uomo finito*, cit.

³ *Ivi*, pp. 89-90.

allontanarsi dal mondo perché «soltanto nella solitudine»⁴ si può creare, e come affermava il pilota cieco, si può ritrovare la ragione della propria vita. È impossibile per i narratori papiniani e per Papini confondersi con la massa.

La narrativa dell'autore attraversa i primi anni del Novecento istituendo, mediante le sue prime raccolte, un'ampia intertestualità con autori europei dell'area decadente e simbolista: Laforgue, Maeterlinck, Wilde, Poe, Hoffmann.⁵ Papini attraverso un'abile riscrittura sfrutta i *topoi* di questa letteratura. La tematica dell'*étrange* scaturita dal fantastico nella vita quotidiana e nelle allucinazioni, consente all'autore di collocarsi perfettamente in un contesto europeo.

Il dialogo con gli scrittori italiani del primo Novecento appare molto produttivo. Dalla nascita della Scapigliatura⁶ fino ad arrivare all'altezza papiniana il racconto fantastico rimane uno dei temi più interessanti con cui confrontarsi per gli autori novecenteschi. La novella fantastica non ha una localizzazione geografica precisa; infatti, i promotori di questo genere provengono da tutta Italia, per esempio Tarchetti è piemontese, Boito è veneto, Papini è fiorentino, Pirandello e Bonaviri sono siciliani. La scrittura 'fantastica' si afferma in tutta la penisola, con notevoli varietà regionali, grazie a un'omologazione europea garantita dall'utilizzo di un collaudato repertorio di

⁴ G. PAPINI, *Il pilota cieco*, cit., p. 4.

⁵ Le novelle di Papini s'ispirano a questi autori, e in alcuni racconti il riferimento è esplicito. Ad esempio nel *L'uomo di mia proprietà* papini scrive: «In Hoffmann e in Poe ci sono cose ben più terribili e in Gaboriau e Ponson du Terrail più complicate». ID, *Parole e Sangue*, cit., p. 67.

⁶ La scapigliatura è un movimento letterario nato in Lombardia verso la fine degli anni cinquanta del XIX secolo. È intesa come un insieme piuttosto eterogeneo di tentativi operati da artisti appartenenti alla stessa generazione e accumulati dall'insofferenza per il modello di vita borghese. La data ufficiale di nascita è riconducibile al 1861, anno in cui è apparso il romanzo di CLETTA ARRIGHI, *La Scapigliatura e il 6 Febbraio*, Milano, Sonzogno, 1861. Cfr. G. ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, Milano, Unicopli, 2012.

luoghi comuni e di situazioni che spesso si ripetono, come ad esempio le maschere, gli sdoppiamenti di personalità, gli specchi, i fantasmi e i desideri onirici che a volte prendono 'vita'.

Gli autori italiani del primo Novecento, e per primo Papini, conoscono approfonditamente i classici della letteratura della propria penisola. Le due tradizioni, quella europea, e quella italiana, sono legate al fantastico in maniera indissolubile. Gli scrittori di novelle o racconti assumono un atteggiamento di distanza di fronte agli avvenimenti che trattano. Questa distanza può prendere molte forme: dalla complicità tra l'io narrante e il lettore, riferibile alla prima raccolta *Il tragico quotidiano*, alla riscrittura esplicita di testi celebri. Può prendere anche la forma della contestazione dello statuto del narratore e del racconto, come ad esempio nel testo *L'ultima visita del gentiluomo malato*.⁷

Il lettore di queste opere sa di assistere ad un'operazione letteraria: il fantastico si affida più alla struttura formale del racconto, aperta e messa in discussione, che al repertorio tematico. Il fantastico in questo caso non è un'evasione dalla realtà ma un invito a scoprire il mondo segreto che ci circonda. Nella silloge *Parole e Sangue* i temi del fantastico vengono messi da parte per dare maggior spazio ad un realismo formale che caratterizzerà tutta la raccolta. La concretezza viene resa nei brani attraverso la riscoperta della terra Toscana, molto cara a Papini. Proprio questa terra, con le sue città e le campagne, diventerà la cornice di moltissimi testi della raccolta del 1912. Un altro elemento di rottura con le precedenti novelle è imputabile al desiderio di abbandonare le elucubrazioni filosofiche per volgersi all'azione. Sobrietà e

⁷ G. PAPINI, *Il tragico quotidiano*, cit.

concisione caratterizzano la prosa di *Parole e Sangue*, nella quale viene eliminata, almeno in parte, la ridondanza delle prime novelle.

Il titolo, appartenente già a questo nuovo modo di scrivere, associa la parola con il sangue, indice della crudezza con la quale l'autore desidera esprimersi. Papini vuole dar vita a pagine che rifiutino le convenzioni letterarie, vuole scrivere in maniera chiara e diretta e se necessario anche volgare. «Parole» e «Sangue», come indica l'autore nelle *Osservazioni su questi racconti*, sono parole che provengono da una terzina del canto XIII dell'*Inferno* di Dante.⁸

Il titolo è rubato a Dante (*Inferno*, XIII, 44), e rappresenta abbastanza esattamente il contenuto del libro. Vi sono, troppo spesso, colloqui, monologhi [discorsi], e, alla fine, la morte [suicidio o assassinio]. Casi singolari, problemi interni, dubbi e terrori che posson essere soffocati soltanto dal sangue.⁹

Dante giunto con Virgilio nella selva dei suicidi, spezza un ramoscello e da esso inizia a sgorgare sangue, mentre si odono i lamenti di Pier della Vigna la cui anima costituisce il pruno spezzato. Viene spiegato ai due viaggiatori come l'anima del suicida divenga il cespuglio ma nello stesso tempo di come si senta «incarcerato». Persiste il contrasto tra anima e corpo vegetale, aggravato dall'obbligo di immobilità delle piante per l'uomo innaturale. L'anima divisa e immobile ricorda da vicino molti personaggi delle prime due raccolte, come ad

⁸ Dove si legge: «sì de la scheggia rotta usciva insieme // parole e sangue; ond'io lasciai la cima // cadere, e stetti come l'uom che teme» D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di U. Bosco – G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002, canto XIII, versi 43-45, p. 213.

⁹ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., p. 5.

esempio *L'uomo che non poté essere imperatore, Lo specchio che fugge* o ancora *Perché vuoi amarmi?*.

Il paesaggio, dal significato determinante nel XIII canto dell'*Inferno*, ricorda da vicino lo scenario della Maremma toscana. Papini scegliendo un verso di questo canto per intitolare la raccolta dichiara esplicitamente ai lettori l'intenzione che anima il suo stile. Le notazioni realistiche del paesaggio, che assumono un valore umano all'interno canto, si ritrovano anche nella raccolta, attraverso le ambientazioni dei luoghi e le individualità dei personaggi.

Sempre all'altezza del 1912 Papini scrive un articolo *Le due tradizioni letterarie italiane*, in cui manifesta la propria volontà di adottare una poetica per «parlare aspro e duro». ¹⁰ La campagna diventa il luogo dove la natura riprende i propri diritti, usurpati dalle costruzioni degli uomini in città, ed è anche la plaga dove il linguaggio può tornare ad esprimersi in tutta la sua schiettezza senza dover sottostare alle convenzioni della società. ¹¹

È con questo stile 'rustico' che Papini vuole comporre *Parole e Sangue*.

Nell'*Uomo Carducci* ¹² l'autore elogia gli scrittori italiani che si sono ispirati alla campagna.

Tutta la letteratura italiana dal principio alla fine è piena d'immagini e descrizioni della campagna. Dalla *Divina Commedia* ai *Promessi Sposi*, da Guido Cavalcanti a Giovanni Pascoli i poeti e prosatori

¹⁰ Papini in quest'articolo elogia gli scrittori che adottano una poetica più «maschia, di macigno e plebea». Il primo esempio descritto dall'autore per confrontarsi con questo tipo di scrittura è l'iscrizione di San Clemente «Fili de le pute traite!» Cfr. G. PAPINI, *Le due tradizioni letterarie*, in «La Voce», IV, n. 1, 1912, ora in ID, *Opere: dal «Leonardo» al Futurismo*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1977, pp. 730-739.

¹¹ Papini contrappone il linguaggio della sincera poesia della campagna presente nella *Divina Commedia* alla vuota letteratura a proposito della campagna del 'cittadino' Petrarca. *Idem*

¹² G. PAPINI, *L'uomo Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1918.

italiani hanno tolto il più e il meglio della materia descrittiva e comparativa dai campi, dalle pasture, dalle selve. [...]. La nostra letteratura dove è più bella è una letteratura campagnola. La città e la vita della città ha ispirato pochissimi e quei pochi non felicemente: la poesia della città è tutta moderna e, per ora, inferiore a quella della campagna.¹³

Gli elementi che conferiscono realismo formale ai quattordici racconti del 1912 sono numerosi. I personaggi, quasi sempre, hanno un nome e un cognome che li configura. L'individualità ci viene descritta attraverso molti particolari, così come l'aspetto esteriore e il carattere. Non compaiono in nessun modo personaggi della letteratura del passato, come nelle precedenti raccolte, ma solo figure 'inventate' dall'autore o ispirate alla propria epoca. L'identità dei personaggi diviene così precisa e inconfondibile; infatti, troviamo la scrittrice Speranza, lo studente Sieroska e Don Angelo. In altri casi i nomi svelano il destino dei protagonisti, come ad esempio Amico Ditè, che pone il proprio destino in mano ad altri, oppure Gherardo Solingo il quale deve vivere solo, in una valle solitaria, altrimenti le persone vicino a lui sono destinate a morire.

Lo spazio e il tempo acquisiscono nuove dimensioni. Sono descritti ampiamente i paesaggi di città e di campagna dove i protagonisti vivono le proprie vicende. Il tempo viene indicato in maniera precisa contribuendo all'interpretazione di autenticità della raccolta. Questi due elementi coadiuvano a immergere il lettore nei racconti attraverso l'esperienza di tutti i giorni. Il paesaggio non solo entra a far parte della storia, ma ne influenza le vicende. La struttura delle novelle di *Parole e Sangue* si configura come un'opposizione tra una campagna solitaria, *locus amoenus*, dove la natura è una presenza benigna,

¹³ *Ivi*, p. 35.

e gli spazi abitati dall'uomo, dove tutto accade freneticamente e il protagonista non riesce a compiere la sua missione. Non esiste in questa raccolta il mondo degli esseri superiori accanto a quello degli inferiori. Tutti i personaggi sono figure terrestri, che si muovono sullo stesso piano in una medesima dimensione.

IV.2 Una tematica che attraversa tre raccolte: il doppio.

Nella novella *Speranza*¹⁴ la protagonista viene descritta accuratamente dal narratore, ed è rappresentata come «un'anima d'altri tempi».¹⁵ La storia racconta di una giovane donna delusa dell'amore e dagli uomini, che per diletto inizia a scrivere racconti. Un giorno i suoi scritti vengono pubblicati grazie ad una famosa e importante rivista; da qui avrà inizio la sua disavventura. Speranza confida ad un altro scrittore le proprie perplessità.

Da qualche tempo mi sono accorta che fra i tanti spunti di racconti che tengo pronti fra i miei fogli e nella mia testa soltanto alcuni son capace di esprimere e di svolgere; e quel ch'è più strano, questi argomenti hanno qualcosa in comune – anzi hanno in comune il fatto più importante, cioè si riferiscono tutti a una donna e questa donna, per quanto faccia per mutarla e trasfigurarla, somiglia precisamente a me.[...]. Il fatto veramente strano è quel che viene dopo – cioè che quando ho scritto e pubblicato le storie che si riferiscono alla donna che mi somiglia accade che le stesse avventure immaginate da me per

¹⁴ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., pp. 177-192.

¹⁵ *Ivi*, p. 179.

la mia eroina, si ripetono nella vita per me, proprio per me in carne ed ossa.¹⁶

Questi accadimenti strani e insoliti preoccupano molto Speranza che non riesce a smettere di comporre le sue avventure. La motivazione che la spinge nella continua scrittura deriva dal dover pubblicare le proprie opere così da guadagnare il denaro per riuscire a «mangiare».¹⁷ Il suo «doppio letterario e profetico»¹⁸ non le permette di interrompere la scrittura, poiché è attraverso di essa che 'prende vita'. Il perturbante, che nasce nella vita quotidiana, non amplia magicamente le facoltà del soggetto o la sua influenza sul mondo, anzi viene vissuto dal protagonista come una presenza minacciosa. Confrontandosi con la propria immagine riflessa nello 'specchio' della letteratura, la scrittrice scopre di essere subalterna ad essa, capisce quindi che il soggetto in carne ed ossa è diventato l'ombra di quel doppio immaginario senza il quale essa non potrebbe affermare di esistere. L'ambizione papiniana di progettare la vita come fosse un'imitazione dell'arte, «la docile creta colla quale l'Uomo-Dio darà forma ai suoi fantasmi»,¹⁹ mostra in questa novella il proprio capovolgimento. La scrittrice è posseduta e dominata dal suo doppio tirannico che soggioga la sua volontà, padroneggiandone la scrittura e decidendone il destino.

Come il protagonista del racconto *L'ultima visita del gentiluomo malato* o lo scrittore di *Storia completamente assurda*, Speranza si rende conto che ciò che si considera più reale, come la nostra esistenza, appartiene all'Altro e

¹⁶ *Ivi*, pp. 184-186.

¹⁷ *Ivi*, p. 191.

¹⁸ *Ivi*, p. 190.

¹⁹ ID, *Il crepuscolo dei filosofi*, cit., p. 181.

all'immaginario. Il gentiluomo malato sparisce senza lasciare traccia. Le varie personalità doppie 'nate' dalle raccolte precedenti, come ad esempio in *Due immagini in una vasca*, muoiono sempre per mano del protagonista originario, mentre Speranza soccombe sotto il proprio *Doppelgänger*.

L'immagine della persecutrice eroina non le dava pace e le suggeriva giorno e notte nuove e straordinarie traversie.[...]. L'ultima novella era la più terribile di tutte: annunciava la morte. L'infelice aggiungeva di non temere la morte ma voleva avvertirmi perché ci fosse un testimonia della sua triste chiaroveggenza. Appena ebbi scorsa la lettera corsi alla pensione. M'indicarono la sua nuova casa. Appena vi fui giunto una serva che venne ad aprirmi col viso stravolto mi disse che la signorina Speranza era morta da poche ore per un attacco di mal di cuore. Sopra la tavola fu trovata la sua ultima novella nella quale una melanconica bruna e abbandonata eroina moriva di strazio, perseguitata da un'ombra che nessuno vedeva e conosceva al di fuori di lei.²⁰

Si potrebbe identificare la novella di cui si parla nel racconto, con il racconto stesso, quindi con il testo che il lettore ha appena letto. In questo modo sarebbe esso stesso la novella fatale e, nel medesimo tempo, il resoconto della propria genesi e dei propri effetti mortali. In questo circolo metanarrativo manca un elemento essenziale; infatti, il lettore non conosce la vera identità dell'eroina dell'ultimo racconto di Speranza, non si sa se fosse anch'essa una scrittrice. Il brano mette in scena quell'effetto di sconfinamento del racconto nel reale e di verifica dell'impossibile, a cui sono finalizzati strutture e procedimenti narrativi del modo fantastico. La funzione del lettore equivale al 'doppio

²⁰ ID, *Parole e Sangue*, cit., p. 192.

letterario' della novella. Il narratore-testimone che narra gli accadimenti e, con essi, il tema dell'ultima novella di Speranza, è, di necessità, egli stesso lettore di questa novella. Il racconto Speranza è anche la storia di un lettore che legge un'avventura, di cui egli stesso è testimone; infatti, la trama coincide con quella del testo che noi stessi teniamo sotto gli occhi. L'intrappolamento del lettore è inevitabile: è avvenuto senza essere dichiarato esplicitamente dall'autore, ed è questa la vera finalità testuale del racconto. L'autobiografia che, suo malgrado, Speranza sta scrivendo forma, attraverso il continuo inserimento di capitoli, il conflitto con il suo doppio. In *Storia completamente assurda* invece, il doppio, rappresentato dal libro, veniva letto dal narratore mediocre cercando l'approvazione dello scrittore di false memorie. I due protagonisti non si conoscevano e quindi la prova di scrittura che compie il primo autore non poteva realizzarsi se non attraverso un elemento fantastico e inspiegabile che prendeva 'vita'. In *Speranza*, come in *Due immagini in una vasca*, è il doppio a morire e proprio per mano dell'originale. Ma la sopravvivenza di questi è dimidiata e spettrale. L'esistenza di coloro che hanno ucciso se stessi è per sempre compromessa e inutile.

Il tema del doppio ritorna con una diversa declinazione anche nel racconto *L'uomo che ha perduto se stesso*.²¹ L'emulo di Peter Schlemihl e di Erasmus Spikher²² che agisce in questa novella racconta la sua vicenda. Una sera, anche se poco persuaso, decide di partecipare ad un ballo in maschera per festeggiare l'ultima notte di carnevale. Tutti gli invitati dovevano rispettare

²¹ *Ivi*, pp. 138-150.

²² Il riferimento è al celebre personaggio hoffmanniano delle *Avventure della notte di San Silvestro*. Cfr. E. T. A. HOFFMANN, *Romanzi e Racconti*, trad. it. C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1969, pp. 238-264.

delle regole: indossare un domino bianco, mettere una maschera nera e non parlare mai con nessuno per tutta la durata dei festeggiamenti. Il protagonista, che si reca alla festa solo per soddisfare una propria voglia fanciullesca di curiosità, rimane impaurito e inquietato. Gli «incappati»²³ sono tutti irricognoscibili e muti, l'atmosfera è allucinata e i partecipanti sono impegnati in balli senza senso, non sapendo chi sia l'altra persona. Ad un tratto, stanco di rimanere alla sciocca festa e affaticato da un lieve mal di testa, l'uomo decide di andarsene. Non può evitare, però, uscendo di riflettersi nella «grandissima specchiera che andava da terra fin quasi al soffitto e larga tanto da coprire più di mezza parete».²⁴ È questo il punto esatto del racconto dove il fantastico 'prende vita'. Il protagonista specchiandosi perde se stesso fra tutti gli altri invitati, non riesce più ad individuare la propria figura in mezzo alla folla di persone vestite in maniera identica. Il fantastico è entrato nel racconto, ma questa volta non assistiamo alla nascita di una doppia personalità o alla comparsa di un personaggio che s'impone come doppio attraverso la vita del protagonista, è il protagonista che scompare dal racconto. Infatti, dopo essersi specchiato, l'uomo non riesce più a ritrovarsi «dove sono dunque *io* fra tutti costoro? Dov'è il mio *me* fra tutti questi estranei silenziosi? Mi sono perduto – ho perduto *me* stesso – mi perdo... Dove sono? Cercatemi, ritrovatemi!».²⁵

²³ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., p. 139.

²⁴ *Ivi*, p. 140.

²⁵ *Ivi*, p. 141.

La grande specchiera, simile a quella dove si era specchiato, sempre durante una festa in maschera, William Wilson²⁶, duplica lo spazio e l'identità, proietta il soggetto che si specchia in una dimensione nella quale non può più tracciare il confine tra Sé e l'altro, dove l'individuo si smarrisce e non riesce più a ricomporsi in unità.

Quando si risveglia è il terzo giorno di Quaresima e disperato, perché non riesce a trovare se stesso, inizia la ricerca. È costretto in ospedale perché i dottori lo credono pazzo, e quindi comincia a progettare piani per la fuga. Scappa dal sanatorio e corre subito dal signor Secco, organizzatore della festa, e gli chiede se ha trovato il suo 'essere' in casa, magari dopo la serata. Dopo aver visitato tutta la casa ed essendo sicuro che 'lui' non si trovasse in quel posto, dirige la propria ricerca altrove. Tra tutti i personaggi descritti nella novella, il protagonista è l'unico senza nome, senza nessuna qualifica che lo descriva, senza nemmeno una qualità che gli appartenga. È un chiaro sintomo di ciò che il lettore debba aspettarsi. Nelle raccolte precedenti, i personaggi non avevano mai nome, venivano descritti attraverso molti particolari e con determinate caratteristiche. Solo in questo racconto troviamo un uomo senza descrizione; infatti, le sue disavventure saranno uniche. È importante rilevare come lo specchio compaia sempre come tramite per la nascita del doppio, ma essendo questo personaggio senza individualità, l'immagine restituita dalla superficie riflettente non si moltiplica, ma cattura la figura per annientarla.

²⁶ «Egli indossava un costume perfettamente identico al mio[...]. E sul viso portava una maschera di seta nera. Dove prima non c'era che il legno della parete vedevo adesso, nel mio turbamento, uno specchio enorme; e siccome terrorizzato mi avvanzi verso di esso, la mia immagine mi venne incontro, pallida in viso e coperta di sangue, con passo debole, malfermo», E. A. POE, *I racconti*, cit., pp. 175-182.

Il protagonista della novella si paragona al suo precursore Peter Schemihl – «che aveva venduto la sua ombra e l’andava ricercando per il mondo»²⁷ ma conclude che la propria condizione è peggiore di quella del suo anticipatore, dal momento che l’uno aveva perso solo l’ombra, mentre lui aveva perso anima, il corpo, insomma, tutto. La ricerca disperata di se stesso continua senza tregua, ma per quanti sforzi egli compia non riesce a trovarsi. Dopo varie traversie, scopre nell’ufficio «*Oggetti perduti ritrovati*»²⁸ il domino e la maschera bianca. Corre a casa e davanti ad una grande e antica specchiera, si guarda e ritrova finalmente la propria immagine perduta. Lo specchio gli ha restituito il suo essere, ma troppo spaventato per togliersi il costume dovrà vivere per sempre chiuso in casa, indossando il domino bianco e la maschera nera così da non perdersi più.

Il lettore non si trova davanti ad un lieto fine, come sembrerebbe ad una prima lettura. La paura di perdersi del protagonista è così forte da rendere impossibile ogni confronto con il mondo esterno, potenzialmente distruttivo; infatti, la riconquista del proprio statuto di essere è tanto debole da condannare il personaggio al totale isolamento. Egli è inoltre costretto ad indossare per sempre quella maschera che ormai è divenuta l’ultima ed unica garanzia della sua presenza. Togliendola il protagonista teme di doversi confrontare con quel nulla, con quel vuoto che lo fa essere senza qualità. La maschera nasconde il suo vero Io inutile per il mondo. Il soggetto per riscattare il senso della propria presenza deve pagare il prezzo della totale cancellazione della propria identità. È come se la maschera si fosse staccata dal volto del personaggio per fissarsi di

²⁷ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., p. 144.

²⁸ *Ivi*, p. 149.

fronte a lui e impadronirsi del suo sguardo e della sua autonomia. La maschera è l'unico modo per affermare la propria identità, in un mondo dove ogni uomo è mascherato per pura apparenza estetica.

Non meno pericoloso dell'immagine riflessa sullo specchio, è il doppio 'nato' dalla contemplazione del proprio ritratto, soprattutto quando esso racchiude l'anima. Questo tema viene rappresentato perfettamente nella novella *Il ritratto profetico*²⁹ ispirata al racconto di Hawthorne dal quale lo scrittore fiorentino ha preso le mosse.³⁰ Il protagonista del racconto nutre verso l'arte una profonda ammirazione. La sua passione per i ritratti è irrefrenabile, e appena può permetterselo si sistema in posa per farsi ritrarre da tutti i pittori conosciuti.

Allo scopo di «contentare»³¹ questa sua ingordigia di simulacri egli fa «di tutto per arrivar presto al *tu* coi pittori giovani e poveri come me per indurli a farmi il ritratto, e il più delle volte riescivo a farmelo dare dopo ch'era finito».³² Quando il denaro non gli manca, si fa ritrarre anche tre o quattro volte l'anno così da trasformare la propria casa in una «odiosa galleria». La personale collezione del protagonista inizia ad acquistare tratti inquietanti, paurosi. Egli continua a farsi ritrarre, con meccanica insistenza, da chiunque, solo per vedere realizzato il proprio narcisismo. La moltiplicazione dell'immagine individuale è una tematica del perturbante quotidiano.³³ I ritratti appesi ai muri si trasformano in una miriade di specchi rinviando l'immagine

²⁹ *Ivi*, pp. 229-247.

³⁰ Cfr. P. PELLINI, *Il quadro animato: tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001.

³¹ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., p. 231.

³² *Idem*.

³³ Cfr. A. M. MANGINI, *Il maldestro demiurgo. Note sul doppio nel fantastico papiniano*, in «Poetiche», n. 2, 2003, pp. 189-237.

del protagonista come fosse distorta, deformata. Questa moltitudine di 'altri' che lo guardano e lo giudicano, lo fanno sentire come un'anima impoverita. Questi «doppi di tela e colore»³⁴ rivolgono lo stesso sguardo con cui sono guardati, proprio come fossero specchi. Il protagonista continua nell'incessante ricerca di pittori nei quali potesse trovare, attraverso la realizzazione delle loro opere, il suo vero ritratto. Un giorno, a Firenze, conosce un pittore russo di nome Hartling che lo prega di farsi ritrarre. Hartling però, non è un pittore comune, ricerca l'anima, lo spirito del proprio modello e «sente tantissimo»³⁵ quella del protagonista. Il lavoro finito è sconcertante: per il pittore la sua opera è un vero capolavoro, il modello invece, si trova davanti ad un «orribile pasticcio di colori»³⁶ dal quale emergono i tratti di una figura informe, nella quale non può riconoscersi. Il protagonista inizialmente si rifiuta di acquistare il quadro, ma vedendolo esposto pubblicamente ad una mostra, si convince ad acquistarlo per nascondere in una soffitta dove nessun essere umano possa mai vederlo. L'uomo in occasione di un trasloco, ritrova il ritratto dimenticato e con suo grandissimo stupore si accorge che la tela ora è identica a lui. Il quadro rivela il suo segreto solo se osservato nella penombra, dall'alto verso il basso, e da una precisa distanza, come nelle composizioni pittoriche anamorfiche. È attraverso lo specchio, ancora una volta, che il ritratto prende vita e restituisce la vera immagine che il pittore aveva realizzato. Lo specchio rimane l'oggetto rappresentativo con il quale l'autore segnala al lettore il deflagrare dell'*Unheimliche* e la comparsa dell'*alter ego*. *Il ritratto profetico* riprende, capovolgendole, le tematiche che Poe ha affrontato nella novella *Il ritratto*

³⁴ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., p. 232.

³⁵ *Ivi*, p. 234.

³⁶ *Ivi*, p. 241.

ovale³⁷ e che Oscar Wilde ha analizzato nel romanzo *Il ritratto di Dorian Gray*.³⁸ Dorian Gray rimase subito incantato dal quadro e lo appese nella propria stanza; in seguito, quando la sua immagine nel quadro cominciò a trasformarsi, lo nascose disgustato in una stanza a chiave. Il narratore del *Ritratto profetico* è invece subito indisposto dal proprio ritratto, tanto da riporlo in una cassa e dimenticarlo. Anni dopo, quando rivedrà il dipinto capirà la somiglianza e solo allora apprezzerà il lavoro del pittore. Nel romanzo di Wilde gli avvenimenti sono diversi: è solo il ritratto ad invecchiare e ad imbruttirsi, mentre il giovane Dorian trascorre una vita senza freni. All'inizio del *Ritratto di Dorian Gray* abbiamo due figure identiche e giovani, poiché il ritratto è fedele all'originale. All'inizio del racconto di Papini abbiamo invece due immagini opposte, quella del narratore giovane e quella del ritratto vecchio. Le figure alla fine del romanzo di Wilde sono contrapposte perché vediamo il ritratto giovane e Dorian sfigurato dalla propria esistenza effimera. Mentre nel *Ritratto profetico* le figure alla fine diventano speculari, il ritratto vecchio e il protagonista hanno le stesse sembianze. Se per Wilde è la vita ad influire sull'arte, per Papini invece, è l'arte ad esercitare il controllo sulla vita come dimostra anche nella novella *Speranza*.

³⁷ E. A. POE, *I racconti*, cit., pp. 297-300.

³⁸ O. WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. R. Calzini, Milano, Mondadori, 1982 (London 1890).

IV. 3 La campagna come unica salvezza dalla città.

In tutta la silloge la differenza tra i personaggi di campagna e quelli di città è molto marcata. I primi hanno la natura a loro protezione e solo attraverso di essa possono raggiungere quel riscatto che gli permette di condurre un'esistenza serena. I secondi, abitanti delle metropoli, non possiedono alcuna caratteristica positiva, sono connotati solo da attributi negativi ed egoistici. La riscoperta della campagna da parte di Papini è documentata nel quarantaseiesimo capito di *Un uomo finito*, e viene ripresa nei racconti nelle ampie descrizioni naturali e dagli sviluppi concreti che la terra riflette sull'uomo

Il primo racconto che leggiamo è *Il tre di Settembre*,³⁹ dove troviamo fin da subito il protagonista immerso nei campi.

Il tre di settembre uscii di casa. Davanti alla casa c'erano campi, vigne, alberi, zolle secche e macchie d'erba. Le viti eran cariche di grappoli violacei e si appoggiavano ai pioppi voluttuosamente recline, come le donne col petto gonfio di giovinezza si appoggiano al rude uomo che amano. Tutto il cielo era pieno: di vento che faceva ridere con lenti sussulti tutte le foglie; di mostri grigi ed informi che strisciavano lentamente nell'azzurro; di montagne bianche che si sfaldavano; del profumo della terra bagnata e del granturco ammucciato sull'aia.

Il protagonista narra delle attività che compie ogni giorno. Ogni mattina attraversa il fiume e sedendosi sulla riva contempla il paesaggio dinnanzi a lui pensando all'esistenza umana. L'uomo guarda il fiume per approdare sull'«altra

³⁹ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., pp. 9-20.

riva»,⁴⁰ lo attraversa per fuggire dalla sua solita, monotona parte. L'altra sponda è diversa da quella in cui egli vive, anche il paesaggio cambia. Arriva un pescatore che getta le reti nel fiume vicino al protagonista. Il pescatore è interrogato dal pensatore sul perché egli compia quel gesto; la risposta, scontata, è il dover procacciarsi cibo. Il protagonista, allora, continua insistentemente a porre domande finché non chiede la cosa che più gli sta a cuore: «Ma perché volete vivere?».⁴¹ Il pescatore sorpreso dal quesito non sa cosa rispondere e dice di vivere perché è nato. Il pensatore non si scoraggia e continua con il suo interrogatorio sui motivi che portano il pescatore a vivere. Si arrende soltanto quando l'interrogato risponde che pescare è l'unico scopo della sua vita e non sa fare altro. Il protagonista si allontana indispettito e prosegue lungo l'argine nella sua ricerca. Trovato un contadino lo interroga, come aveva fatto con il pescatore, sul senso della vita, ma questi non alza nemmeno il viso da proprio lavoro. Il pensatore continua a camminare finché incontra una bambina bionda e piccola e inizia a chiederle perché sta componendo il mazzetto di fiori che tiene in mano. La bambina ingenuamente gli risponde che i boccioli sono per la Madonna, perché si ricordi di lei. Il narratore di questo racconto si avvicina a tre persone che vivono in campagna per interrogarle sul motivo della loro esistenza. La risposta più sensata viene dalla bocca della bimba, l'unica a dare una vera risposta al quesito. Infatti, il pescatore e il contadino vivono per 'campare' e si comportano secondo finalità materiali e pragmatiche, che non possono essere valutate positivamente dal protagonista. Alla fine del racconto i due uomini, infastiditi dalle domande

⁴⁰ *Ivi*, p. 12.

⁴¹ *Ivi*, p. 14.

inopportune del pensatore, lo rincorrono e lo gettano violentemente in acqua. Rialzandosi con qualche osso dolorante, il protagonista si consola con l'idea, «Domani – dissi fra me sorridendo – è il quattro settembre».⁴² I protagonisti del *Tragico quotidiano* e del *Pilota cieco* si muovevano su un piano di forte intellettualismo, e ricercavano le risposte ai propri quesiti in loro stessi o interrogando esseri superiori. I personaggi di *Parole e Sangue* cercano sollievo ai loro conflitti interiori nella contemplazione della natura o si affidano all'esperienza di uomini che vivono a contatto con essa. La descrizione dei personaggi anche in questo racconto è molto dettagliata. Il pescatore, ad esempio, è «un giovanotto basso, faccia bruciata e bocca enorme».⁴³ Attraverso le conversazioni, in tono filosofico, con il pescatore, e successivamente con il contadino, emerge l'attenzione rivolta da entrambi al solo benessere materiale, essendo totalmente incapaci di interrogarsi sul fine del loro agire, mentre la bambina è portatrice di una saggezza d'ispirazione religiosa che incanta il narratore. Spesso nelle opere di Papini la figura della bambina è vista positivamente. Nel libro *Gog* il protagonista, un ricco disincantato, intraprende un viaggio per cercare di capire il senso della sua esistenza. Troverà il significato della propria vita, anche se solo per qualche istante, in un pezzo di pane dal «sapore buono e ricco»⁴⁴ ricevuto in dono proprio da una bambina, nelle campagne vicino ad Arezzo.

⁴² *Ivi*, p. 20.

⁴³ *Ivi*, p. 12.

⁴⁴ Le prose che compongono il libro *Gog* sono appunti e ricordi di Goggins, un ricco e stravagante personaggio. Tutte le sue avventure inseguono lo scoprire il vero significato dell'esistenza dell'uomo. Nell'ultimo suo frammento narra la vicenda di essersi finto povero «Per chi ha posseduto tutto quel che si può comprare al mondo non c'è rifugio che nella miseria. È una commedia – forse una ridicola commedia – ma che non ha, per fortuna, spettatori» e di aver ricevuto aiuto, attraverso un pezzo di

In *Chi mi ama muore*⁴⁵ il protagonista, Gherardo Solingo, è un solitario misantropo che porta inscritto nel cognome il proprio destino. Chiunque viva vicino a lui è condannato a morire, ed è per questo che Gherardo vive da solo in una valle desolata e rifiuta ogni relazione sociale. La sua figura è tracciata dallo scrittore attraverso l'espedito di un personaggio - narratore il quale osserva le scene della vita del solitario dall'alto di un poggio sassoso. L'unica compagnia accettata da Solingo è quella degli animali. Il suo passatempo preferito, oltre alla contemplazione del cielo, è la lettura di moltissimi libri. Chi lo osserva da lontano è preso da simpatia per lo scontroso solitario e cerca di conoscerlo. Gherardo accetta di incontrare il misterioso amico solo per avvertirlo del pericolo al quale va incontro. Quando i due si trovano, la storia raccontata da Solingo è singolare e tragica. Poco dopo la sua nascita la madre morì senza nessuna apparente motivazione. Poco più grande, anche il padre un giorno cadde svenuto e in seguito perì. La stessa sorte toccò alla sorella e alla fidanzata, la quale desiderava solo sposarlo e prendersi cura di lui. Dopo aver ascoltato la sua storia il narratore partì la sera stessa e non seppe più niente di Gherardo Solingo. Il tema della novella figura in vari autori come ad esempio nel racconto *L'ospite sinistro*⁴⁶ di Hoffmann o in *I fatali*⁴⁷ di Tarchetti ma Papini trasforma il punto di vista del narratore, il quale osserva i personaggi con distacco. La distanza tra i personaggi e il narratore è totale; infatti, le tecniche narrative si trasformano. Viene abbandonata la prospettiva della

pane, da una bellissima bambina. Finito di mangiare Gog si chiede «Che sia questo il vero cibo dell'anima? e questa la vera vita?». ID, *Gog*, cit., pp. 285-286.

⁴⁵ ID, *Parole e Sangue*, cit., pp. 121-135.

⁴⁶ E. T. A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 540-578.

⁴⁷ I. U. TARCHETTI, *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C., 1869, pp. 6-52.

focalizzazione interna,⁴⁸ largamente dominante nelle raccolte precedenti dove la narrazione veniva gestita dal personaggio-protagonista. Vengono introdotte novelle a focalizzazione zero,⁴⁹ in cui una voce fuori campo presenta personaggi che godono di una totale autonomia, oppure racconti dove un narratore-testimone, in posizione marginale, assume un ruolo secondario nella vicenda. Il personaggio-tipo di *Parole e Sangue* viene coinvolto in una pluralità di azioni, anche attraverso la presenza di antagonisti e figure benigne di appoggio. Le vicende diventano più strutturate e la lunghezza dei testi diviene maggiore rispetto alle novelle delle precedenti raccolte.⁵⁰

La campagna toscana è descritta in diverse novelle, come ad esempio nel racconto *La prima e la seconda*.⁵¹ Gli incontri tra il protagonista e le sue due fidanzate non solo avvengono in campagna, ma sembra che solo tra la natura possa nascere un sentimento tra i protagonisti. Proprio in questo quadro bucolico avviene lo scioglimento della vicenda, poiché il protagonista viene scoperto dalla Prima tra le braccia della Seconda. Abbandonato da entrambe ora vive solo e non vuole più amare nessuna. La natura anche in questo racconto, come in tutta la raccolta papiniana, è luogo epifanico, apportatore di verità.

⁴⁸ Per focalizzazione interna s'intende quanto segue: «il narratore dice solo quello che sa il personaggio in questione, il personaggio cioè di cui si adotta il punto di vista». H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 83.

⁴⁹ Per focalizzazione zero o racconto non focalizzato s'intende la definizione seguente: «il narratore ne sa più del personaggio, o meglio ne dice di più di quanto ne sappia uno qualunque dei personaggi». *Idem*.

⁵⁰ Per la racconta *Il tragico quotidiano* e *Il pilota cieco* i racconti occupano mediamente dieci pagine ciascuno, mentre per *Parole e Sangue* i testi hanno una lunghezza media di diciannove pagine.

⁵¹ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., pp. 21-40.

Il tema della campagna ritorna in una diversa accezione nel racconto *Il prigioniero di sé medesimo*⁵² che può essere definita la «più rappresentativa»⁵³ di tutta la silloge. Il protagonista- narratore desidera raccontare la propria storia così da espiare le colpe commesse. A ventiquattro anni inizia a commettere efferati omicidi, non perché disgustato dagli esseri umani o perché pazzo, ma solo per misurare la propria capacità di celare atti e sentimenti. Dopo varie uccisioni il protagonista comincia a sentirsi osservato dai moltissimi occhi delle persone che lo incontrano. Per punirsi delle sue efferatezze, dopo un processo che lo vede nelle vesti di giudice, accusatore e avvocato, l'assassino decide di rinchiudersi in una «tozza torre di pietra»⁵⁴ acquistata per lo scopo, per scontare trent'anni di pena. Un pastore di fiducia gli porta ogni giorno acqua e cibo. Dalla piccola finestra della sua prigione l'uomo guarda il paesaggio attorno, disseminato di branchi di pecore e capre e il continuo e inesorabile cambio delle stagioni. La descrizione continua di anno in anno attraverso il mutare del tempo e dei periodi. Non compaiono figure umane in nessuna di queste note, troviamo solo un'assoluta contemplazione della natura. L'opposizione campagna – città assume in questo racconto un significato emblematico: l'assassino ha agito in città ed è andato a espiare le proprie colpe in campagna. In città ha condotto una vita piena di rimorsi ed inquietudini, ora in campagna può ricercare quella pace solitaria, e trascorrere il tempo a contemplare la natura e il cielo. Il prigioniero si specchia spesso così da poter seguire di mese in mese l'invecchiamento del suo volto e del corpo. Lo specchio ancora una volta fa apparire l'immagine del completo disfaccimento

⁵² *Ivi*, pp. 73-99.

⁵³ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 156.

⁵⁴ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., p. 83.

senza alcuna possibilità di remissione. La dimensione di recuperata serenità in cui vive il narratore-protagonista lo porta ad esprimersi con un linguaggio più sereno. Le proposizioni diventano più distese, non c'è più l'uso di frasi tronche e periodi concitati. Trascorsi ventiquattro anni in perfetta solitudine, un giorno l'assassino sente aprire la porta da un passo insolito. La moglie del fattore è stata incaricata da suo marito, che nel frattempo era impazzito, di andare a liberare il prigioniero. Riconquistata la libertà, il protagonista torna nella città che lo aveva visto nascere e commettere tutti gli assassinii. Nella morte non può trovare una liberazione, poiché lo attendono le anime delle sue vittime, che lo hanno già visitato in prigione: «Non vorrei morire. Ho paura, dopo, di ritrovar tutti i *miei* morti e di dover ricominciare con loro, ancora una volta, la mia vita».⁵⁵ La conclusione aperta, dimostra l'impossibilità di costituirsi giudice di se stessi e, soprattutto, di concedersi da solo il perdono.

IV.4 La città come condanna

La novella *L'uomo di mia proprietà*⁵⁶ confronta nuovamente l'uomo comune con lo scrittore intellettuale. L'amico Ditè si presenta un giorno al protagonista della novella per dichiararsi un uomo comune «io sono un uomo comune, un uomo terribilmente comune, che vuol fare a tutti i costi una vita non comune, una vita assolutamente straordinaria».⁵⁷ Il piano pensato da Ditè consiste nell'affidare la propria esistenza allo scrittore di genio perché gli

⁵⁵ *Ivi*, p. 99.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 51-72.

⁵⁷ *Ivi*, p. 57.

faccia vivere avventure straordinarie, che lui non avrebbe mai il coraggio di affrontare. L'uomo comune desidera «una vita nobile, pericolosa, avventurosa come quella degli eroi dei poemi».⁵⁸ Mediante regolare contratto i due stipulano i termini del rapporto: la donazione della vita di Ditè con annessa una retribuzione di diecimila lire per le spese; in cambio l'uomo comune deve sottostare a qualsiasi ordine dello scrittore. Il romanziere inizia a pensare a come condurre l'esistenza di Ditè per farla sembrare spericolata e avventurosa. Inizialmente lo fa rapire da alcuni amici, poi, viene sfidato a duello da un famoso spadaccino, complice dello scrittore, ma questi viene ferito e l'amico Ditè finisce in carcere. La vita di entrambi si complica quando lo scrittore riesce a far evadere l'uomo comune ed entrambi sono costretti alla fuga verso Londra. Dopo molte disavventure però l'amico Ditè confessa allo scrittore di non trovare niente di straordinario nella vita che sta conducendo. Preso da una forte rabbia perché lo scrittore stava sacrificando la propria di esistenza per pensare alle avventure dell'amico, decide di scrivere una lettera a Ditè e di costringerlo al suicidio, ingoiando delle pillole. L'amico Ditè, rispetta il contratto e prende il veleno. Lo scrittore pentito cerca di fermarlo, ma non arriva in tempo. Processato e condannato il letterato passa alcuni anni in carcere. I ruoli dei protagonisti si sono invertiti; infatti, è l'esistenza dello scrittore, adesso, degna di essere raccontata in una novella.

Pirandello aveva affrontato il tema dei personaggi nati dalla fantasia, che come tali, acquistano vita propria e indipendente dall'autore, nella novella *Personaggi*, pubblicata su «Il Ventesimo» il 10 giugno del 1906. All'altezza

⁵⁸ *Ivi*, p. 58.

del 1915 scrive *Colloqui con i personaggi*, ipotesto⁵⁹ di *Sei personaggi in cerca d'autore*, del 1920-1920. La prosa *L'uomo di mia proprietà* è stata scritta nel 1908, e quindi ci rendiamo conto che i due autori affrontano un tema molto simile negli stessi anni e in maniera indipendente. I personaggi pirandelliani hanno già la loro storia, e al loro autore è affidato il compito di metterla in scena. Il personaggio papiniano, invece, chiede al suo autore di regalargli una vita avventurosa, un'altra esistenza, e non sulle scena ma nella realtà. Egli non è un vero e proprio personaggio pirandelliano ma un attore alla ricerca di una nuova parte. La città, in questo racconto, è portatrice di morte e di molte disavventure. Lo scrittore non riesce a fermare il suicidio da lui stesso indotto, perché bloccato nel traffico della città di Londra. È la città quindi che permette l'omicidio di Ditè.

Una nuova dimensione compare negli scritti di Papini. La morale della società viene affrontata in accezione negativa e in rapporto con la città.

Nella prosa di *Senza nessuna ragione*⁶⁰ viene narrata l'esistenza di Sieroska, uno studente di chimica che passa le giornate a guardare dal parapetto il fiume Rodano. Lo studente viene in possesso di revolver, acquistato per pochi spiccioli da un amico in difficoltà. Quando Sieroska si corica la sera, la pistola è diventata un'ossessione e «Quest'arma che io non ho

⁵⁹ Andrea Bernardelli e Remo Ceserani definiscono ipotesto quanto segue: «L'*ipertestualità* è quella forma di relazione che unisce un testo temporalmente *anteriore*, detto *ipotesto*, a un testo *posteriore* che sia derivato dal precedente, detto *ipertesto*. Secondo Genette esistono due forme principali di relazione ipertestuale: quella di trasformazione (trasformazione diretta) e quella di imitazione (o trasformazione indiretta). La trasformazione diretta consiste in una semplice trasposizione o ripresa formale della struttura di un singolo e specifico testo. L'operazione di imitazione prevede che nel passaggio dall'ipotesto all'ipertesto derivato intervenga la mediazione di un modello formale, estrapolato dall'ipotesto di riferimento». A. BERNARDELLI et R. CESERANI, *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 193.

⁶⁰ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., pp. 151-175.

cercato, che in fondo non volevo, che non mi piace punto, ha tutta l'aria di far parte della mia vita». ⁶¹ I tormenti notturni di Sieroska non lo lasciano riposare tranquillo e l'arma diventa il punto di partenza per una serie di considerazioni concatenate tra loro – «La cosa non può andare liscia: o la butto dalla finestra, o l'adopro. Ma come adoprarlo? Non vi sono che due possibilità: o prendere di mira gli altri, o scaricarlo contro la propria testa o il proprio cuore» –. ⁶² Sieroska decide di uccidersi, ma prima di farlo invia agli amici e alla famiglia delle lettere d'addio. Quando si punta la pistola alla tempia e il proiettile rimane incastrato, il suicidio fallisce. Preso da una strana euforia, lo studente si ubriaca per festeggiare la propria vita e torna a casa senza ricordare le lettere spedite. Al mattino, dopo essersi svegliato, esce di casa e incontra un amico al quale era arrivata la missiva. L'amico contento di vederlo, lo deride per lo scherzo del finto suicidio. Sieroska allora si convince di aver fatto un patto con gli uomini grazie alla scrittura di quelle lettere e, ripetendosi nella mente la frase «*Senza nessuna ragione!*» ⁶³ si getta nel Rodano. Il vero suicida, che si toglie la vita senza avere un reale motivo per farlo, è costretto a seguire la sua natura, senza esitare a pagare il prezzo più alto: la propria vita. Le considerazioni sul suicidio senza motivazione di Sieroska hanno inizio dal revolver. La descrizione della pistola viene resa attraverso una sensazione di concretezza fisica, che il narratore riesce a trasmettere al lettore. Non è più l'individuo a comandare sulle cose, ma sono esse le autonome fautrici dell'esistenza dell'uomo. Il revolver è un oggetto concreto trasformato in un

⁶¹ *Ivi*, p. 161.

⁶² *Ivi*, p. 162.

⁶³ *Ivi*, p. 175.

concetto; è attraverso l'uomo che la pistola esiste. La città di Ginevra ha assistito alla vicenda di Sieroska senza opporsi all'inevitabile destino.

Il racconto *Il vero cristiano*⁶⁴ è l'ultimo della silloge. Il protagonista Don Angelo⁶⁵ viene così minuziosamente descritto.

Il signor canonico aveva l'abitudine da far colazione tardi e di tornare a letto dopo la messa. Era uno di quegli uomini magri che non riescono a pensare fuori dal soffice. Il suo disarticolato corpo era secco senza essere asciutto – il suo scheletro fasciato da muscoli, ma da una pelle flaccida, leggermente imbottita di quel cattivo grasso che hanno più o meno tutti i preti cattolici. Questo per spiegare come il cannone di mezzogiorno lo trovasse ancora seduto nel suo gran letto matrimoniale, appoggiato a due guanciali, protetto da grosse coperte di lana e da piumini ricolmi, e con la tazza del caffè non ancora vuota sul marmo del comodino.⁶⁶

La figura del canonico diventa il simbolo impietoso di un intellettualismo sterile che non comporta eccessivi sforzi per appartenere alla comunità cristiana. Don Angelo è rappresentato come un grandissimo teologo, un moralista di – «polso e soprattutto come predicatore vigoroso di vena» –.⁶⁷ Il 23 Marzo del 1909 entra nella stanza del prete un signore, il protagonista della vicenda, disperato e alla ricerca di risposte su come essere un vero cristiano. Il protagonista è assillato dal dubbio che la beatitudine eterna, ottenuta grazie alla sua naturale predisposizione al bene e a seguire i comandamenti del

⁶⁴ *Ivi*, pp. 249-274.

⁶⁵ Il nome è tradizionale e si riferisce all'Angelo come creatura divina. Tutti i nomi dei protagonisti della silloge *Parole e Sangue* racchiudono un ulteriore significato. Ad esempio, la scrittrice di nome Speranza desiderava il successo letterario, oppure l'amico Dità, che non riesce a vivere la propria esistenza come vorrebbe, conduce una vita monotona.

⁶⁶ G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., p. 251.

⁶⁷ *Ivi*, p. 252.

cristianesimo possa compromettere la sua vera essenza di credente in quanto il suo comportamento, sia pure a posteriori, finirebbe inevitabilmente per essere un calcolo interessato. L'autore ci pone davanti a due personaggi tormentati. Il primo, Don Angelo, è una vivace figura di prete teologo, il secondo è uno sconosciuto che gli si presenta davanti improvvisamente per un consulto. L'uomo irrompe nella scena con la foga dei propri ragionamenti, senza presentarsi o dire il nome. Il dubbio che assilla il protagonista è come debba comportarsi un vero cristiano, come si possa meritare la salvezza eterna. Non solo bisognerebbe fare del bene senza aspettarsi il compenso della beatitudine, ma occorrerebbe compiere dei gesti magnanimi con la certezza della dannazione perpetua. L'unico modo per ottenere la salvezza è compiere un peccato capitale per poi, pentirsi del gravissimo gesto nell'ultimo istante di vita. Il problema del protagonista non è più quello di diventare un bravo cristiano ma di assicurarsi l'inferno. Dopo la lunga discussione con Don Angelo, il protagonista – «s'avventò come un fulmine sul canonico, gli rovesciò la testa giù sul guanciale e tratto di tasca un coltello lo cacciò tre o quattro volte nel magro petto del confessore» –.⁶⁸ Alle urla del canonico la perpetua accorse velocemente e il pazzo accoltella anche lei. L'assassino pensa, camminando per la stanza su come salvarsi dalla situazione e incrocia la propria immagine riflessa sullo specchio. Vide nel proprio volto le sembianze di un uomo pentito, e terrorizzato per il possibile peccato espiato si getto dalla finestra del quarto piano. Poche ore dopo degli uomini – «incappati di nero

⁶⁸ *Ivi*, pp. 272-273.

portarono i pezzi del cadavere dell'ultimo vero cristiano» —.⁶⁹ La città, ancora una volta, è teatro di avvenimenti funesti.

⁶⁹ *Ivi*, p. 274.

CAPITOLO QUINTO

ACCEZIONI DEL COMICO: *BUFFONATE*

V. 1 L'origine della raccolta

Il 1 gennaio del 1913 «Lacerba» inizia le sue pubblicazioni. La rivista, fondata da Giovanni Papini e Ardengo Soffici, diviene progressivamente l'organo ufficiale del Futurismo italiano. La momentanea adesione al Futurismo¹ permette a Papini di avere a disposizione tutti i mezzi necessari per la diffusione delle proprie ideologie attraverso la propaganda della prima avanguardia italiana del Novecento.²

I futuristi offrono a Papini la possibilità di operare su nuovi orizzonti. Prima solo la critica s'interessava alle sue opere letterarie, ora la sua ambizione è conquistare un pubblico più ampio. Questo diverso progetto può trovare realizzazione grazie all'editore Attilio Vallecchi, che mettendosi a disposizione

¹ Nel 1919, presso Vallecchi, Papini pubblica *L'esperienza futurista*, che raccoglie tutti gli interventi dello scrittore sul Futurismo e allo stesso tempo dichiara chiusa quell'esperienza. G. PAPINI, *L'esperienza futurista*, Firenze, Vallecchi, 1919, pp. 3-6. Papini aveva manifestato su «Lacerba» un primo serio dissenso nei confronti del Futurismo il 15 febbraio 1914 con l'articolo *Il cerchio si chiude*, in «Lacerba», n. 4, 1914, pp. 1-2.

² Salaris nel volume, *Dizionario del futurismo*, delinea gli strumenti di propaganda del movimento: «Il Futurismo ha utilizzato per le proprie iniziative quei sistemi pubblicitari che erano patrimonio del mondo commerciale e industriale come volantini, annunci sui giornali, affissione dei manifesti, lettere circolari, serate futuriste». C. SALARIS, *Dizionario del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 114.

degli scrittori gravitanti intorno alla «Voce», stamperà la seconda e la terza edizione di *Buffonate*.

La raccolta *Buffonate. Satire e Fantasie*,³ è stata pubblicata dalla Libreria della Voce, a Firenze, nel 1914 ed è formata da venti novelle, undici delle quali erano già comparse in rivista. Il successo della silloge è tale che viene ristampata, una seconda volta nel 1918, una terza nel 1919, ed infine una quarta nel 1927, sempre per l'editore Vallecchi. L'autore propone una raccolta differente dalle altre.

Papini decide di mettere sul proprio volto una maschera quando scrive *Buffonate*: la maschera del saltimbanco, cioè del letterato che si sbizzarrisce in un'interpretazione demistificata della realtà, rifiutando di irrigidirsi nella schematizzazione del comportamento "borghese". La figura dello scrittore che si atteggia a *clown*, che rinuncia alla propria responsabilità, caratterizza uno degli atteggiamenti di fondo dell'estetica del futurismo fiorentino.⁴

Non è un'invenzione dei fiorentini, poiché ha dietro di sé una lunga tradizione romantica e decadente: la maschera del saltimbanco, del *clown*, è dal romanticismo in poi una delle immagini volontariamente deformanti che l'artista elabora di sé.⁵ È un'immagine che viene adottata da Soffici e da Palazzeschi, mentre non poteva essere accolta da Marinetti, che stabilisce una rigida precettistica per i futuristi milanesi, ed è quindi poco incline ai liberi capricci dello scrittore-saltimbanco. Palazzeschi nei versi conclusivi della lirica

³ G. PAPINI, *Buffonate. Satire e Fantasie*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.

⁴ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 201.

⁵ G. MAZZACURATI, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

liminare *Poemi*, apparsa nel 1909, dal titolo *Chi sono?*, con parodistica autoderisione dichiara:

Son dunque...che cosa?
Io metto una lente
davanti al mio cuore
per farlo vedere alla gente.
Chi sono?
Il saltimbanco dell'anima mia.⁶

È opportuno considerare la poetica del saltimbanco come la risposta ironica e semiparodica che l'artista oppone «allo svilimento di un secolo ormai in preda al potere del denaro».⁷ Lo strumento derisorio che il clown oppone al reale non è necessariamente finalizzato, con intento sarcastico, a mostrare al mondo malato il suo ordine autentico, oppure il suo fondamento perduto. Può essere interpretato come compartecipe derisione di chi continua ad affidarsi ai fondamenti di una realtà inesistente. Il ruolo del saltimbanco può essere quello di riportare il reale dall'alienazione all'autenticità, ma anche quello di additare al mondo l'inesistenza di tutto ciò che esso considera autentico. Questa seconda considerazione non costringe a credere che Palazzeschi giochi a proporre un nuovo ordine: il suo discorso ironico probabilmente vuole propugnare una sorta di permanente disordine.

⁶ A. PALAZZESCHI, *Opere giovanili*, t. I, Milano, Mondadori, 1958, p. 11.

⁷ J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. it. C. Bologna, Torino, Boringhieri, 1984, p. 61.

Armato della contraddizione umoristica, additerà alla folla il vuoto su cui i significati poggiano, ma non per condurla a un nichilismo del senso, ma ad una sua polivalenza.

Il futurismo fiorentino propose una poetica della libertà rispetto alle convenzioni letterarie ottocentesche. Tra il 1913 e il 1916 su «Lacerba» escono gli articoli più dissacranti e anticonformisti che Papini abbia mai scritto. I valori importanti per gli scrittori attivi nella stesura della rivista sono la libertà dello spirito dell'artista e l'arte intesa come ragione di vita,⁸ un'arte costruita sul paradosso, sullo strano e sullo scherzo.

Palazzeschi deride l'eccesso di serietà nel manifesto *Controdolore*;⁹ Soffici sviluppa la nozione del *clown* proprio in un articolo di presentazione della poesia di Palazzeschi, dove rileva:

Estetica da clown, si dirà. Appunto: e il clown, se è in quanto dilettante, rappresenta meglio di ogni altro la figura dell'artista disinteressato, l'idea del divertimento per il divertimento. [...]. Secondo me la grandezza di Palazzeschi consiste principalmente in questo: aver avuto il coraggio di non offrire più nulla al lettore all'infuori di immagini chiaramente colorite, di ritmi liberi e di fantasie.¹⁰

Soffici torna ad esaltare la figura dell'artista da circo nei suoi *Primi principi di una estetica futurista*. Per lui il pagliaccio con il suo aspetto buffo rappresenta:

⁸ Nell'analisi del racconto *Il ritratto profetico* avevamo analizzato come l'arte influisca nella vita dell'uomo. Cfr. G. PAPINI, *Parole e Sangue*, cit., pp. 229-247.

⁹ A. PALAZZESCHI, *Controdolore*, in «Lacerba», 15 gennaio 1914, pp. 17-21.

¹⁰ A. SOFFICI, *Aldo Palazzeschi*, in «La Voce», 17 luglio 1913, poi in ID., *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 518-521.

Ribellione a qualunque sistema di logica [...] dichiarazioni potenti intorno all'essenza fantastica del mondo, negazioni di tutti i valori in favore di un fantasmagorico multicolore e leggero, che ha per verbo animatore una freddura o un *calembour*.¹¹

La retorica burlesca era congeniale all'anima di Papini, che sin dal 1903 dedica sul «Leonardo» un articolo alla nozione di gioco, definendola come «una delle ragioni più profonde della mia attività»¹² e dichiarando il gioco principio dell'arte, unico vero ispiratore di un'intera esistenza, di cui soltanto i bambini e i poeti possono coglierne l'importanza.¹³

L'introduzione, dal titolo *Imbonimento*, svela fin da subito al lettore le chiare intenzioni con cui l'autore ha scritto l'opera. La stesura delle novelle corrisponde al desiderio di «divertire qualche persona intelligente».¹⁴ Questa «miscellanea d'immagini spiritose»¹⁵ non è solo una lettura da affrontare con leggerezza; infatti, Papini nell'introduzione espone la propria teoria sulla situazione difficile nella quale versa la letteratura «buffa» in Italia.

Credo che un tal genere di spirito non sia comune fra noi, dove si passa troppo bruscamente dalla scolarità gravida della prosa «distinta» alla scimunitaggine senza fondo dei giornali per ridere. Mancano, mi pare, uomini che vogliano far sorridere per far pensare e che tentino di

¹¹ *Ivi*, pp. 715-716.

¹² G. PAPINI, *Piccoli e grandi giuochi*, in «Leonardo», n. 4, 8 febbraio 1903, pp. 1-3.

¹³ Papini scrive « Il giuoco, per essere veramente tale dev'essere disinteressato ed è per ciò che io posso riportare al giuoco l'arte, alla quale tutti, o quasi, riconoscono un carattere disinteressato. Tutto ciò che per gli altri è la fede e il sostegno dell'esistenza non è per me che uno strumento dal quale cerco estrarre la massima gioia. Ogni cosa mi serve, a nessuna servo, - e invece d'impormi un dovere o un'illusione io scelgo un piacere e un passatempo. Così mi libero dal tedio della serietà e dalla tristezza del disinganno». Cfr. *Idem*.

¹⁴ *Id*, *Buffonate*, cit., p. VIII.

¹⁵ *Ivi*, p, VII.

suggerire qualche idea insolita o qualche problema curioso attraverso la rappresentazione umoristica (in senso inglese) di un tipo o di un fatto.¹⁶

Il lettore è diviso tra il tono scherzoso dell'inizio dell'*Imbonimento* – «Signore e Signori! Una voce che non viene dal cuore mi dice che il titolo da me scelto volontariamente per questo libro di sciocchezze dovrebbe essere il titolo generale delle mie opere complete» – e la difficile situazione in cui versa la letteratura in Italia. In *Buffonate* questo gusto per il rovesciamento, per l'antitesi, diviene una vera e propria tecnica di racconto, sia per il contenuto delle novelle che per la loro struttura formale.

Le prose pubblicate in rivista sono:

Intervista con uno spirito, in «Giornale d'Italia», 23 settembre 1907.

La conquista delle nuvole, sulla «Stampa», 23 ottobre 1912.

Il nemico del sonno, sulla «Stampa», 2 ottobre 1912.

La legge contro i poeti, sulla «Stampa», 1914.

La rivolta dei ragazzi, sulla «Stampa», 6 settembre 1913.

L'eroe del far niente, sulla «Stampa», 20 febbraio 1913.

Il genio satanico, sulla «Stampa», 29 maggio 1913.

L'astemio, sulla «Stampa», 1914.

Noemi e Milano, in «Riviera Ligure», 22 ottobre 1913, pp. 211-213.

La gatta pensante, sulla «Stampa», 15 novembre 1912.

Nein ladro, sul «Resto del Carlino», 15 settembre 1912.

Legittima difesa, in «Riviera Ligure», 25 gennaio 1914, pp. 245-247.

Gli altri racconti inediti sono:

¹⁶ *Ivi*, p. VIII.

La riforma del galateo

Uno scherzo

L'intervallo del no

Gli inconvenienti del buon cuore

La signora Antonietta

Buono a tutto

Il signor Cìù

Il povero esemplare

V. 2 Il rovesciamento dei temi

La prima novella, *Intervista con uno spirito*,¹⁷ riassume l'intenzione parodistica che l'autore vuole imprimere alla raccolta. Il protagonista desidera comunicare con uno spirito. Dopo aver preso parlato con lui riporta le osservazioni della presenza per insegnare agli uomini a condurre un'esistenza più serena. «L'intelligenza intelligente»¹⁸ dichiara che il mondo degli spiriti è molto più antico di quello del genere umano, e il loro mettersi in contatto con gli esseri viventi è volto a perfezionare la vita sulla terra. Il fantasma sottopone al protagonista alcune considerazioni per cercare una continuità tra i due universi. Gli ostacoli incontrati nella comunicazione tra l'entità e l'uomo sono adducibili alla paura che quest'ultimo prova per l'ignoto. L'esistenza umana è caratterizzata da una curiosità infantile, una lentezza che non le permette di proseguire l'evoluzione e infine anche da una superficialità nei ragionamenti.

¹⁷ *Ivi*, pp. 1-7.

¹⁸ *Ivi*, p. 3.

La presenza lascia il protagonista con l'augurio e la speranza per gli uomini di migliorare le proprie condizioni e di entrare presto nuovamente in contatto con loro. Nel *Tragico quotidiano* e nel *Pilota cieco* i personaggi del mondo soprannaturale incutevano timore o preoccupazione, mentre i loro discorsi conducevano verso dimensioni fantastiche. In questo racconto, invece, il personaggio si confronta con lo spirito che non lo spaventa per nulla e le cui osservazioni gli appaiono in un primo momento del tutto normali poi un po' «strane».¹⁹ Il gusto del paradosso è chiaro: non sono gli uomini che indagano sull'aldilà grazie alle sedute medianiche, ma sono gli spiriti che interrogano gli esseri viventi.

Con un procedimento analogo nella struttura ma più elaborato nella forma, la novella *Il genio satanico*²⁰ rovescia la figura del Demonio, la quale aveva avuto un'importanza centrale nelle raccolte precedenti. Il genio satanico, è uno scrittore maledetto, idolatrato dal narratore della novella. Il ragazzo è disposto a qualsiasi cosa pur di conoscerlo; infatti, si reca a Praga²¹ due volte con l'intenzione di incontrarlo. La novella è costruita con un andamento progressivo: dall'iniziale ammirazione che il narratore confessa per lo scrittore, si passa ad una certa perplessità nel vederlo, ed infine ad una completa disillusione, scoperto il suo metodo di lavoro. Quando la segretaria apre la porta del «Maledetto»²² al ragazzo, s'intuisce l'andamento della visita, e quindi

¹⁹ *Ivi*, p. 7.

²⁰ *Ivi*, pp. 75-85.

²¹ Vannicelli nel volume, *La tentazione del racconto*, sostiene quanto segue: «La città di Praga potrebbe far pensare a Franz Kafka. In realtà è impossibile che Papini facesse riferimento al maestro dell'assurdo, dato che questi pubblicò la sua prima opera soltanto nel 1913 (del 1916 è il suo racconto più celebre, *La metamorfosi*). Praga era all'epoca un vivace centro culturale, impregnato dal clima simbolista e decadente». A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 210.

²² G. PAPINI, *Buffonate*, cit., p. 78.

di conseguenza del racconto. Lo studio dello scrittore sembra quello di una «persona a posto»²³. Nessun segno di eccentricità, niente di stravagante, alle pareti solo un orribile quadro con un paesaggio napoletano. La descrizione dello scrittore è ancora più banale.

Un ometto basso sulla cinquantina, il quale mi chiese, in buonissimo francese, quel che volessi da lui.[...]. Era mai possibile che quell'uomo dei miei sogni fosse quel borghesuccio calmo gentile, che mi squadrava tranquillamente con due occhietti grigi senza pretese, e pareva sorridere stupidamente sotto quei baffi bianchi tagliati all'americana? Ma come? Quell'uomo vestito correttamente in redingote, con una mano nella tasca dei calzoni a righe, con le ghette color caffè latte sulle scarpe lucide, che sembrava tutt'al più un maggiordomo a riposo o un cassiere in pensione, era proprio lo stesso che aveva fatto palpitare il mio cuore.²⁴

Il comportamento «dell'ometto basso» risulta molto convenzionale e troppo educato verso l'ammiratore. Il suo metodo di lavoro è estremamente noioso e ripetitivo. In archivio possiede moltissimi argomenti già analizzati e pronti per essere ampliati e diventare così un romanzo. Lavora quattro ore al giorno e scrive circa trenta cartelle senza troppo impegno. Questo scrittore – ingegnere è il modello più lontano dall'autore maledetto. Il «genio satanico» che aspetta l'arrivo della moglie e dei figli per bere il thè delle cinque si è rivelato un tipo comune e noioso. Il Demonio viene ridotto ad una dimensione terrestre e parodistica. L'essere soprannaturale non possiede più un proprio spazio e una

²³ *Idem.*

²⁴ *Ivi*, pp. 80-81.

dimensione che appartenga solo a lui. Il 'genio satanico' del racconto non è paragonabile alle figure incontrate nelle altre raccolte di novelle, non possiede nessun potere e non ha nessuna caratteristica originale: è solo una parodia dissacrante dei personaggi demoniaci descritti in un primo tempo dall'autore.

Nella prosa *Nein ladro*,²⁵ è la figura del pittore ad essere messa in ridicolo. Nelle raccolte precedenti, come ad esempio nella novella *Le tre lettere*,²⁶ gli artisti erano degni di rispetto e sacrificavano la loro vita per il valore supremo dell'arte. Il personaggio Nein non merita la stessa considerazione; infatti, lo scrittore colpevole di omicidio si trova in carcere. Il narratore, suo amico, si reca a trovarlo per farsi raccontare l'avventura che l'ha indotto a compiere un gesto così violento. Il lettore scopre che Nein è deciso a distruggere i suoi quadri disegnati in gioventù – « da quasi due anni la mia pittura è tutt'un'altra. Quel che facevo prima ha qualcosa di antico, come tappa di ricerca. Quello che ho fatto negli ultimi tempi è sopra altra strada» –.²⁷ Tutti gli acquirenti, risarciti con un adeguato compenso in denaro, restituiscono al legittimo proprietario le opere d'arte. Solo il dottor Stizzi non è intenzionato alla riconsegna dei suoi acquisti. Nein allora s'introduce in casa del dottore per sottrargli i quadri, ma viene scoperto e preso dalla paura accoltella il povero Stizzi. Il pittore è un personaggio mediocre e il suo ruolo da assassino è altrettanto misero. L'assassino nella novella, *Il prigioniero di sé medesimo*,²⁸ ad esempio, aveva il preciso scopo di celare gli omicidi commessi, sfidando la

²⁵ *Ivi*, pp. 137-151.

²⁶ ID, *Il pilota cieco*, cit., pp. 117-128.

²⁷ ID, *Buffonate*, cit., p. 144.

²⁸ ID, *Parole e Sangue*, cit., pp. 73-100.

giustizia. Nessuno dei personaggi appartenenti alle prose precedenti di Papini, agisce in maniera così egoistica come Nein ladro.

Il rovesciamento di come si debba condurre una vita dedicata all'arte è dissacrante.

Nella novella *L'intervallo del no*²⁹ è il tema del doppio a essere soggetto a rovesciamento. Piero e Alessandro sono due figure opposte per comportamento ed abitudini, ma si muovono in perfetta sintonia. Piero è chiamato «l'uomo puttano»³⁰ perché non riesce a rifiutare nessuna proposta. Alessandro, invece, è l'opposto, un personaggio egoista e chiuso in se stesso. I due sono amici ma chiaramente Piero è succube e subisce le decisioni prese da Alessandro, che quindi lo tratta come fosse il suo 'doppio'. I «due contrari»³¹ un giorno litigano per una sigaretta, poiché Piero non vuole cedere alla volontà di Alessandro. Il rovesciamento del testo è ormai in atto quando la figura debole decide di imporsi sulla personalità forte. Piero contrae una malattia grave ed incurabile e l'unico ad aiutarlo è Alessandro. Dopo una lunga convalescenza Piero riesce a guarire grazie alle cure costanti dell'amico, che perirà però, poco dopo, per la stessa patologia. Il doppio, figura costante nelle altre raccolte, non acquisiva le caratteristiche del personaggio dal quale 'sorgeva', e in ogni novella periva sempre l'essere più debole. In questa prosa invece, il personaggio asservito riesce a sopravvivere nella vicenda. Non ritroviamo la riflessione psicologica di nessuno dei personaggi precedenti, e il loro comportamento è dettato solo da un egoismo personale. Nella differenza tra le

²⁹ ID, *Buffonate*, cit., pp. 165-174.

³⁰ *Ivi*, p. 165.

³¹ *Ivi*, p. 170.

creature eteree, appartenenti al *Tragico quotidiano* o al *Pilota cieco*, e queste ciniche figure di viziosi, si misura il cambiamento radicale della poetica di Papini.

V. 3 Il paradosso

Nelle prose di *Buffonate* non ritroviamo altri temi rivisitati delle raccolte precedenti, ma il procedimento del ribaltamento delle novelle rimane invariato. Il rivolgimento può realizzarsi nei personaggi, in cui convivono due personalità opposte da cui scaturisce la contraddittorietà che è alla base della dinamica narrativa del testo, oppure nella struttura, tra l'inizio del racconto e la fine.

In *La conquista delle nuvole*,³² seconda novella della raccolta, il protagonista narra la propria storia. Viene attirato ad una conferenza, dal titolo *La conquista delle nuvole*, organizzata dalla «Società degli uomini pratici».³³ Il conferenziere propone all'umanità una nuova meta, una sfida per il genere umano: diventare i padroni del cielo. L'oratore continuando nel suo vaneggiare, sostiene che, dopo aver cambiato il volto della terra, ora si debba cambiare e dominare l'atmosfera, decidere quando far piovere o far splendere il sole e modificare il corso dei venti. Il mitico ideale futurista della conquista dello spazio attraverso l'aeroplano, sostenuto da Marinetti che scriveva «Oh! salire! salire!... fuggire in alto e lontano!»³⁴ è completamente rovesciato in questa prosa. L'oratore non elogia i piloti degli aerei, li descrive come i primi viandanti del cielo ma molto lontani dalla sua conquista. La lezione finisce, il

³² *Ivi*, pp. 9-18.

³³ *Ivi*, p. 11.

³⁴ F. T. M. MARINETTI, *L'aeroplano del Papa – romanzo profetico in versi liberi*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914, in C. SALARIS, *Dizionario del futurismo*, cit., p. 114.

conferenziere esce dallo «stanzone» e la parola torna al narratore. La sala è rimasta quasi vuota, nessuno ha applaudito il membro della «Società degli uomini pratici». Non sono solo gli uditori a non essere d'accordo con l'oratore, ma anche le nuvole smentiscono il suo discorso; infatti, appena usciti, una leggera pioggia bagna il lastricato della strada. Il finale contraddice il progetto della conquista del cielo: l'uomo deve rimanere in balia degli elementi atmosferici. In questa prosa non solo è la struttura del racconto ad essere capovolta, ma soprattutto l'ideologia che intende proporre. Il nome della società è usato in maniera parodistica perché essa infine non si rivela né pratica, né realista. Il desiderio della conquista del cielo, ideologia dei futuristi, viene smentita dal cielo stesso attraverso una pioggia leggera.

Nel racconto il *Nemico del sonno*,³⁵ viene usata una struttura affine. Il dottor Georg Schlaf sta svolgendo delle ricerche volte ad eliminare il sonno dalla vita degli uomini; infatti, egli stesso non dorme da tre anni. Il tema è chiaramente futurista. Non dormire e restare continuamente in attività permetterebbe all'uomo di vivere in maniera molto più veloce ed efficace. La lotta futurista contro l'immobilità pensosa e l'estasi del sonno è dichiarata nel manifesto di fondazione del Futurismo del 20 febbraio 1909.³⁶

Il dottore illustra al protagonista quali benefici l'umanità potrebbe godere se il sonno non interrompesse le attività quotidiane. Il tempo dello sviluppo del mondo sarebbe minore perché l'uomo non dovrebbe sottostare alla barbarica usanza del dormire.

³⁵ G. PAPINI, *Buffonate*, cit., pp. 19-28.

³⁶ F. T. MARINETTI, *Manifesto iniziale del futurismo*, in «Le Figaro», Parigi, 20 febbraio 1909.

Il discorso del sapiente è caricaturale dei testi di Marinetti, sul dover vivere la vita al ritmo accelerato della modernità.³⁷ Schlaf si limita a vaghe promesse per l'eliminazione del sonno negli uomini. Deve trovare una cura grazie alla quale l'uomo non si addormenti quando la stanchezza diviene insostenibile. Il dottore per avvalorare la propria tesi propone la lettura di un memoriale al suo interlocutore, dove illustra l'importanza del non dormire. Il narratore interessato all'argomento legge il testo e a un tratto alzando lo sguardo dalle pagine scopre il dottore assopito su una sedia con la bocca aperta. Per evitare nuove discussioni e l'imbarazzo al risveglio del dottore, il narratore si alza e in «punta di piedi»³⁸ esce dallo studio. I fatti, come nella novella precedente, contraddicono l'assunto centrale che essa dovrebbe illustrare.

In *La rivolta dei ragazzi*³⁹ il protagonista, scappato dalla classe in cui abitualmente segue le lezioni, fonda la «Lega dei ragazzi»⁴⁰ e dichiara guerra all'istruzione obbligatoria, elaborando una complessa teoria e i metodi per attuarla, come ad esempio lo «sciopero generale in tutte le scuole, rifiuto d'obbedienza, dimostrazioni a dispetto dei soldati».⁴¹ L'ironia del racconto viene rivelata alla fine. Durante un'assemblea il fanciullo, in preda a mille vagheggiamenti sulla ribellione verso l'istruzione e gli organi di governo, corre ubbidiente appena intravede la figura della madre, senza salutare alcun partecipante. Il rovesciamento della situazione iniziale avviene anche in questa novella. Il protagonista viene condizionato dalla famiglia, in questo caso dalla

³⁷ Marinetti sostiene che «l'uomo sarebbe moltiplicato dalle macchine» e «la terra rimpicciolita dalla velocità». Cfr. F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in «I manifesti del Futurismo», 11 maggio 1913.

³⁸ G. PAPINI, *Buffonate*, cit., p. 28.

³⁹ *Ivi*, pp. 41-52.

⁴⁰ *Ivi*, p. 46.

⁴¹ *Ivi*, p. 49.

figura materna, e non può accedere alla vera rivoluzione. Il fallimento non è estremo e violento come succedeva ai protagonisti dei racconti precedenti.

Nel saggio di Papini, *Chiudiamo le scuole*,⁴² pubblicato il 1 giugno del 1914, l'autore esprimeva le proprie idee rivoluzionarie in materia pedagogica.

La struttura di molte novelle risponde al desiderio dell'autore di stupire e spiazzare il lettore. Scrive Vannicelli:

Questo desiderio di meravigliare a tutti i costi non è solo di marca papiniana, ma anche futurista. Eppure quello di Papini è un futurismo che non crede in sé stesso, che si prende in giro. Papini è troppo scaltro e sovvertitore per dare eccessivo credito alle tesi di Marinetti. Con stupefacente autolesionismo, l'autore fiorentino mette in crisi nelle novelle le sue stesse tesi, le sue stesse argomentazioni. Non resta in piedi davvero nulla, a parte un sorriso amaro, un ghigno ambiguo.⁴³

V.4 La satira di Papini

V.4.1 Contro l'amore romantico

I testi di *Buffonate* sono spesso satirici. L'amore è il tema ispiratore di questa sottile ironia che traspare nei primi sedici testi della silloge. In *Un uomo finito* il narratore nega ogni importanza a questo sentimento, soprattutto nel

⁴² «Noi sappiamo con assoluta certezza che la civiltà non è venuta fuor dalle scuole e che le scuole intristiscono gli animi invece di sollevarli e che le scoperte decisive della scienza non son nate dall'insegnamento pubblico ma dalla ricerca solitaria disinteressata e magari pazzesca di uomini che spesso non erano stati a scuola o non v'insegnavano». G. PAPINI, *Chiudiamo le scuole*, in «Lacerba», n. 11, giugno 1914, pp. 161-164.

⁴³ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 216.

capitolo *Io e l'amore*, «di amore non si parla qui né se ne parlerà mai fino in fondo. [...]. Io non scriverò d'amore e non presenterò donne di nessuna specie. Se questo è un romanzo sarà un romanzo senza amore».⁴⁴ Nelle raccolte precedenti non viene narrata alcuna storia d'amore. Nelle novelle, come ad esempio *La prima e la seconda*,⁴⁵ in cui figura un rapporto tra due personaggi, il sentimento non è mai contraccambiato. L'amore di tono romantico viene dissacrato e la donna considerata con disprezzo. La storia d'amore è sarcastica perché contrassegnata da rapporti non sinceri e disonesti. Papini rifiuta di presentare delle prose in cui la donna svolga un ruolo dominante e di rilievo.

Per *Buffonate* non si può parlare di maschilismo ma di autentico cinismo, causato dall'influenza esercitata sull'autore dai colleghi di «Lacerba» e soprattutto da Italo Tavalato.⁴⁶ Papini riprende, interpretando a suo modo gli spunti di Tavalato in un articolo *Il massacro delle donne*.⁴⁷ La tesi sostenuta è estremista: perché l'uomo diventi davvero libero è necessario sterminare le donne. Gli argomenti avanzati sono tutti volti a screditare la compagna dell'uomo.⁴⁸

Nella novella *Gli inconvenienti del buon cuore*⁴⁹ viene approfondita la tematica dell'incontro e, successivamente, del rapporto tra un uomo e una donna. I due personaggi si incontrano in un giorno di pioggia e nell'incrociarsi dei loro sguardo viene descritto un momento d'amore dall'alone romantico. Il

⁴⁴ G. PAPINI, *Un uomo finito*, cit., p. 100.

⁴⁵ ID, *Parole e Sangue*, cit., pp. 21-40.

⁴⁶ Italo Tavalato suscitò scandalo pubblicando su «Lacerba» articoli in favore della prostituzione, contro il matrimonio e la morale sessuale. Secondo l'autore l'amore avrebbe dovuto essere libero e senza vincoli. Cfr. I. TAVOLATO, *La morale sessuale*, in «Lacerba», 1 febbraio 1913, pp. 27-28. Cfr. I. TAVOLATO, *Elogio della prostituzione*, in «Lacerba», 1 maggio 1913, pp. 89-113.

⁴⁷ G. PAPINI, *Il massacro delle donne*, in «Lacerba», n. 7, 1 aprile 1914, pp. 97-99.

⁴⁸ Cfr. A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 217.

⁴⁹ G. PAPINI, *Buffonate*, cit., pp. 175-186.

sentimento però è del tutto ipocrita, poiché l'uomo finge di essersi innamorato. È solo la compassione a spingerlo a continuare la relazione con la propria ragazza; infatti, egli compie qualsiasi gesto al fine di essere lasciato. La ragazza, spinta tra le braccia di un altro uomo, s'innamora di questo e decide di abbandonare il suo primo amore per vivere un sentimento più autentico. Il protagonista confessa di non aver mai dimenticato la ragazza e di vivere una vita triste e vuota. L'ironia dell'autore fa apparire il personaggio maschile come un individuo senza dignità e senza carattere. Egli riuscirà a raggiungere il proprio obiettivo ma ciò lo condannerà a un'esistenza infelice.

In *Noemi e Milano*⁵⁰ è sempre l'uomo a non realizzarsi nella vita amorosa. Il narratore che vive per qualche tempo a Milano s'invaghisce di una ragazza di nome Noemi. La passione nasce senza motivo – «M'innamorerai perché lei s'innamorò di me e volle ch'io m'innamorassi di lei. A me succede sempre così e a questo modo non ho niente da rimproverarmi. Io non son mai stato il primo. L'amore è talmente poco grave, per me, che non mi curo di cercarlo» –.⁵¹ Attraverso queste parole s'intuisce lo scarso rilievo dell'amore per il protagonista. L'uomo è costretto a partire per un viaggio di lavoro. Appena lasciata Milano si rende conto di non provare più nulla per la propria ragazza. Al ritorno, quando Noemi corre da lui, l'amore ritorna con la stessa intensità di prima. L'amore sensuale che lega il narratore a Noemi è in realtà un sentimento indotto passivamente dalla città. Dopo aver sperimentato più volte questa inspiegabile coincidenza, il protagonista è costretto ad abbandonare il capoluogo lombardo e con esso anche l'amore per Noemi.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 111-122.

⁵¹ *Ivi*, p. 113.

Il decimo racconto di Buffonate s'intitola *Uno scherzo*⁵² ed è indicativo non solo per il gusto del rovesciamento delle situazioni paradossali create nelle novelle, ma anche per individuare lo spirito che anima tutta la silloge. Il protagonista è uno scrittore sposato e padre di due bambine. Costui è costretto a rimanere solo e per un lungo periodo a Firenze, mentre la moglie e le figlie sono in campagna. Una sera conosce una giovane finlandese di nome Assia e se ne innamora. Poco tempo dopo chiede la mano della ragazza promettendole di vivere tutta la vita con lei. Si crea così una situazione illogica e imbarazzante. La ragazza e i suoi familiari, ignorando che il pretendente sia sposato, si occupano dei preparativi per le nozze. Gli amici del fidanzato adultero lo ammoniscono, supplicandolo di porre fine alla commedia e di pensare alla propria moglie e alle figlie. Il padre della sposa, il signor Assio, pochi giorni prima delle nozze scopre la vera identità del protagonista e la sua condizione di coniugato. Le spiegazioni del futuro genero sono simboliche.

Ma lei non capisce! – cominciai, - lei non mi capisce affatto. Non è facile capirmi. Non c'è nulla di serio, mi dispiace, ma non c'è nulla... Bisogna entrare nel mio spirito. È stato uno scherzo, nient'altro che uno scherzo. Uno scherzo doloroso, lo riconosco, ma non poteva essere altrimenti nella condizione in cui mi trovavo. Lei deve capire: anche Assia capirà. Loro hanno letto i miei libri e nei miei libri c'è il mio carattere. Non è difficile ritrovare il filo di tutto. Lei deve perdonarmi: era uno scherzo, nient'altro che uno scherzo.⁵³

L'impotenza del personaggio emerge dalle sue parole. La struttura del racconto prevale sul carattere del protagonista e sul contenuto dell'intreccio.

⁵² *Ivi*, pp. 97-110.

⁵³ *Ivi*, pp. 108-109.

In questa raccolta il «fantastico» viene avvicinato allo «strano». Si desidera rovesciare paradossalmente la trama per arrivare all'eccentricità assoluta. Se ritornano alcuni motivi del fantastico quotidiano o della favola, sono ricondotti dagli avvenimenti del racconto lontano dal confine misterioso e ambiguo tra il razionale e l'irrazionale.⁵⁴

V.4.2 Contro la borghesia

La satira di Papini si scaglia anche contro gli ambienti borghesi. Un esempio è offerto dalla descrizione del salotto del dottor Schlaf.

La stanza era uno di quei salotti buoni «di orribile gusto», che sarebbe difficilissimo mettere insieme apposta e che pure si ritrovano e si rassomigliano in quasi tutte le conservatrici famiglie di mezza tacca che ammobiliaron la casa trenta o quarant'anni fa. Poltrone tozze ricoperte di trine, la console col grande specchio alto, il lume a petrolio in cima una colonnetta nera col capitello dorato, la tavola ovale coi vasini di porcellana fatti a cigno o a scarpetta, su per i muri brutte copie di quadri di galleria, fiori dipinti per la disperazione da qualche zia buon'anima, paesaggi alla Walter Scott col ponte e il castello, e in un cantuccio una colonna di gesso roseo con sopra un'anfora smanicata. Non mancava neppure il cuscino ricamato di lana che rappresentava, in questo caso, un can barbone senza bocca e colla coda smerlettata, sopra un fondo color sangue.⁵⁵

Il salotto inglese è rappresentato senza gusto e senza personalità dal narratore.

La stanza diventa un luogo opprimente, come lo erano le città nelle raccolte

⁵⁴ Cfr. J. SOLDATESCHI, *Il giovane «fantastico» Papini*, in «La rassegna della Letteratura Italiana», n. 1, 1997, pp. 141-153.

⁵⁵ G. PAPINI, *Buffonate*, cit., p. 22.

precedenti, dal quale non si può scappare. In *Buffonate* la città rimane un luogo di perdizione e di negatività, ma è la casa che intrappola la libertà dell'individuo. Il macrocosmo delle metropoli viene riassunto negli elementi delle dimore aristocratiche. Gli ambienti ritratti all'interno delle abitazioni sono tutti simili tra loro. Si trova sempre un mobile, un tavolo, un lume a petrolio, dei pessimi quadri e predomina il colore rosso. I diversi contesti borghesi descritti nella raccolta sono il riflesso della mediocrità dei personaggi che li abitano. Non esistono spazi positivi come, ad esempio, la campagna narrata in molte novelle.

V.5 Contrastanti punti di vista

La satira nasce dal contrapporsi di due punti di vista: quello del narratore da una parte, quello del personaggio dall'altra. Questa caratteristica avvicina *Buffonate* alle raccolte precedenti, *Il tragico quotidiano* del 1906 e *Il pilota cieco* del 1907. L'autore sceglie la struttura della novella a focalizzazione interna, con un narratore omodiegetico che spesso dialoga solo con un altro personaggio. Nella novella *La gatta pensante*⁵⁶ il contrasto tra le diverse opinioni è molto forte. Il protagonista è Alberto Rego, uno studente promettente ma completamente privo di immaginazione. La descrizione del ragazzo è emblematica.

Alieno per natura da ogni forma di originalità personale, seppe contenersi austeramente nei limiti segnati dai vigenti programmi ed ebbe la gioia

⁵⁶ *Ivi*, pp. 123-135.

non amareggiata dall'invidia d'essere sempre il primo della sua classe. Così, dopo venti anni di rigorosa disciplina e di fatiche modeste, egli arrivò, colla precisione di un calendario, alla prima tappa delle sue ambizioni e fu dinanzi alle leggi e agli uomini quel che sempre era stato nel suo pensiero e nella sua più intima essenza: un dottore.⁵⁷

Quest'uomo ha nella vita il solo scopo di seguire in maniera pedissequa i programmi scolastici e poi universitari.⁵⁸ La polemica di Papini contro le istituzioni scolastiche emerge in queste pagine nella figura del medico, trasformato dallo studio in un «funzionario dello Stato»,⁵⁹ senza spontaneità e personalità. Il dottor Rego non possiede alcuna idea, ma eccelle nel far credere agli altri di averne e appena riesce copia le inventive altrui, trasformandole in proprie. «Egli non aveva idee, ma eccelleva nell'arte di far sue quelle degli altri; non sapeva parlare, ma sapeva ripetere quel che aveva ascoltato; non era capace d'inventar nulla di nuovo, ma stava a balzello d'ogni novità transmontana o transmarina per farsene subito il primo banditore».⁶⁰ Il personaggio si comporta come gli scienziati descritti da Papini nella *Coltura italiana*, che basavano le proprie ricerche su metodi non elaborati da loro ma copiando altri sperimentatori.⁶¹ Il dottore dopo il conseguimento della laurea

⁵⁷ *Ivi*, p. 126.

⁵⁸ Il protagonista del racconto *Il mendicante di anime*, inserito nella raccolta *Il tragico quotidiano* possedeva le stesse caratteristiche. Eccelleva nel rispettare scrupolosamente i propri impegni, senza riuscire ad ampliare la mente a nuove esperienze.

⁵⁹ G. PAPINI, *Buffonate*, cit., p. 125.

⁶⁰ *Ivi*, p. 127.

⁶¹ Papini descrive gli scienziati celebri all'inizio del Novecento in Italia. Critica «la leggerezza delle ipotesi; la fragilità delle costruzioni, la malsicurtà della documentazione; la confusione e il disordine abituale dei loro libri». Questi sapienti preferiscono la «scienza celebre» alla «scienza seria», si dedicano a problematiche alla moda, come l'antropologia e la sociologia, e si specializzano in «tutto ciò che deprime, che umilia, che rattrista l'uomo». G. PAPINI, *La coltura italiana*, Firenze, Lumachi, 1906, pp. 153-159.

inizia a viaggiare per l'Europa alla ricerca di conoscenze e idee da copiare per diventare famoso e conosciuto. Dopo tanto girovagare, scopre i risultati che uno scienziato finlandese aveva ottenuto studiando l'intelligenza degli animali, specialmente delle renne. Rego, dopo essere tornato a casa, applica il nuovo metodo a una gatta trovata per caso, una sera, in strada. Il dottore, dopo molti mesi di addestramento, riesce nell'esperimento di insegnare all'animale a leggere, a comprendere l'algebra e a usare parole astratte. Preso dall'entusiasmo per questo nuovo traguardo, organizza in casa sua una riunione in cui l'animale deve dimostrare le sue strabilianti attitudini davanti ad un pubblico di curiosi. L'ironia nasce dalla contrapposizione del punto di vista dell'accademico, impettito ed orgoglioso della sua gatta, e quello del narratore che nell'animale vede solo una «volgarissima gatta nera». Proseguendo con la dimostrazione delle doti del gatto, il sarcasmo verso il dottore aumenta. Dopo aver superato molte domande, un matematico pose dinanzi all'animale una fotografia del suo celebre padrone.

La bestia lo fissò severamente, coi suoi occhi gialli solcati dal taglio nero della pupilla, eppoi cominciò lentamente a batter la sua zampa sul tappeto rosso. Cominciò con *i*: poi venne l'*m*, poi il *b*, indi l'*e* e via via un *c*, un *i*, due *l* e finalmente un'altra *e*: *Imbecille!* Un momento di silenzio – poi alcune risate – alcune facce rosse – un alzarsi, un mormorare, un rumorio di tosse involontaria e di seggiole smosse. Nessuno parlò a voce alta: la gatta tranquilla e beata, dopo tanta fatica, guardava la turbata assemblea coi suoi occhi chiari e luccicanti fra il pelo nero.[...]. Un animale aveva detto la parola che tanti uomini non osavano pronunciare dinanzi al celebre scienziato.⁶²

⁶² G. PAPINI, *Buffonate*, cit., p. 134.

L'impeccabile reputazione del dottore viene inizialmente corroborata dalle risposte intelligenti fornite dall'attento animale, per essere poi subitamente smentita solo con una semplice parola: imbecille. Da quest'antitesi nasce il comico. Il felino, proprio perché diventato intelligente, può giudicare quanto sia stupido il suo maestro, il quale si rivela meno sagace dell'animale pensante.

V.6 Conclusioni su *Buffonate*

Coincidenze sorprendenti e casi imprevisi concretano la vena fantastica di *Buffonate*. Il sarcasmo e l'ironia incidono profondamente sulla struttura del testo. Il fantastico, come genere, implica una disposizione ingenua della mente, un lasciarsi trasportare in mondi diversi da quello conosciuto, un desiderio di evasione dalla quotidianità.⁶³ La satira e la derisione sono due atteggiamenti che non lasciano avvicinare il fantastico; infatti, l'ironia demistificatoria impedisce al lettore di prendere seriamente i fatti accaduti. La reazione dei personaggi di *Buffonate* all'accadimento dell'evento insolito è indicativa per l'orientamento antifantastico assunto dalla raccolta. Il protagonista di *Intervista con uno spirito* commenta con molto scetticismo le frasi ascoltate dal suo interlocutore dell'aldilà.⁶⁴ L'amante, nel racconto *Noemi e Milano*, nel descrivere la sua relazione con Noemi non è scosso dal fatto che il suo amore sia legato misteriosamente alla città e abbandona la propria compagna senza

⁶³ Todorov afferma: «*Arrivai quasi a credere: ecco la formula che riassume lo spirito del fantastico. La fede assoluta, come l'incredulità totale, ci condurrebbero fuori del fantastico; è l'esitazione a dargli vita*». Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 32-35.

⁶⁴ «Lo spirito continuò a parlare, ma le cose che mi disse sono talmente strane che voglio pensarci ancora un poco prima di riferirle a tutti». G. PAPINI, *Buffonate*, cit., p. 7.

rimpianti. Dal punto di vista del narratore non esiste la possibilità di operare una lettura degli eventi fondata sul senso letterale e immediato del racconto.⁶⁵

Il vero valore delle novelle non risiede nel personaggio al centro del racconto, ma nel carattere paradossale della vicenda. Il prevalere della struttura sui personaggi e sul contenuto dell'intreccio implica di conseguenza sul piano narrativo, il passaggio ad una concezione dell'arte come gioco e non di una vita dedicata all'arte come nelle raccolte precedenti. Nella silloge del 1914 le novelle seguono sempre uno schema fisso, ripetuto con insistenza. I personaggi sono piatti, la durata del tempo e i luoghi dello spazio sono indicati con estrema precisione, la narrazione è tendenzialmente astratta, ma con un forte contenuto d'idee.

Vannicelli, nel volume *La tentazione del racconto*, sostiene che Papini per la scrittura di *Buffonate* «viva di rendita su quanto scritto prima».⁶⁶ La satira contro il mondo accademico, il disprezzo per le convenzioni borghesi, per la città e per le storie d'amore sentimentali erano argomenti su cui l'autore aveva già espresso il proprio pensiero.⁶⁷

Per esempio la novella *Legittima difesa*⁶⁸ riprende il tema centrale di *Quattro cani fecero giustizia*.⁶⁹ Il protagonista è un logorroico intellettuale che vuole cambiare il mondo mentre rimane seduto davanti ad una tavola imbandita. L'argomento rimane invariato nei due racconti, ma manca il motivo della difesa della propria terra così interessante nella raccolta *Parole e Sangue*.

⁶⁵ Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 63-79.

⁶⁶ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 229.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 227-231.

⁶⁸ G. PAPINI, *Buffonate*, cit., pp. 153-164.

⁶⁹ ID, *Parole e Sangue*, cit., pp. 193-212.

Nel *L'astemio*⁷⁰ il protagonista, il signor Paolo, un omicida, ricorda le tormentate figure del *Il prigioniero di sé medesimo*, ed *Il vero cristiano*, ma è completamente assente il sentimento che consuma e distrugge questi personaggi.

La prosa di Papini risulta spesso concettuale. In *Buffonate* sono assenti le descrizioni dei paesaggi e torna a prevalere il confronto polemico tra personaggi per dimostrare o confutare una tesi.

Nelle pagine di *Un uomo finito*, Papini aveva dedicato un capitolo all'argomento, *Il buffone*.⁷¹

Ma c'è un mestiere che non farò mai e poi mai,[...]. Quello dello scrittore buffone, dello scrittore che scrive per divertir la gente, per far passare il tempo agli annoiati ed ai vagabondi, l'infame mestiere dell'uomo che da un gennaio all'altro inventa storie, fabbrica intrecci, cerca avventure, rinfresca ricordi, stende romanzi, improvvisa novelle e mette su commedie per far ridere, lacrimare e commovere chi lo paga e gli batte le mani.[...]. Ma cosa m'importa di far piacere agli uomini? Io non voglio fare il buffone di nessuno! E affermo che tutti quanti gli scrittori di romanzi, di storie, di racconti, di commedie e di drammi, sono stati buffoni, gente che vive per stuzzicare l'immaginazione degli uomini, come i suonatori accarezzano i loro orecchi e le donne i loro corpi.

Ciò che viene condannato con queste parole non è la produzione in prosa, altrimenti lo stesso autore ne sarebbe vittima, ma piuttosto l'atteggiamento di chi vende i propri scritti animato dall'intento di svagare gli uomini. Papini ha sempre attribuito grandissimo valore alla scrittura: essa deve risvegliare la

⁷⁰ ID, *Buffonate*, cit., pp. 87-96.

⁷¹ ID, *Un uomo finito*, cit., pp. 169-171.

coscienza degli uomini, condurli ad un'esistenza migliore, e lo scrittore rappresenta, un maestro di vita molto più che un giullare.⁷²

⁷² ID, *Lo scrittore come maestro*, in «Nuova Antologia», 1 gennaio 1933, pp. 30-41.

CAPITOLO SESTO

LA METAFORMOSI DEL RACCONTO: *STRANE STORIE*

Andrea Vannicelli nel volume *La tentazione del racconto* scrive:

Papini non è uno scrittore che possa essere preso in blocco: è molto facile invertire il segno (da positivo a negativo) davanti al suo nome. Il nucleo della fantasia di Papini è minimo: eppure certe ragioni di fondo fanno sì che egli riesca a comporre un libro straordinariamente organico come *Il tragico quotidiano*. Più tardi il montaggio del *Pilota cieco* non riesce altrettanto uniforme: vecchi schemi convivono con nuove scelte. Al *Tragico quotidiano* e al *Pilota cieco*, contrassegnati da una fuga metafisica, dalla ricerca di un'aura favolosa e allusiva, seguono la fantasie spesso amare di *Parole e sangue*, dove si mira maggiormente alla costruzione di intrighi appassionati e all'illusione realistica.[...]. Nel 1914, con *Buffonate*, Papini si diverte a rovesciare quanto ha fatto in passato, senza trovare veramente strade nuove: l'esibizionismo di marca futurista ed una certa macchinosità giovano poco alle doti del narratore.¹

All'altezza del 1954, l'editore Vallecchi propone a Papini di raccogliere le novelle più rappresentative della propria produzione giovanile e di pubblicarne una silloge con il titolo *Strane storie*.² Questo volume appare poco dopo la

¹ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 268.

² G. PAPINI, *Strane storie*, cit.

pubblicazione di un'altra raccolta papiniana, *Concerto fantastico. 110 racconti – capricci – divertimenti – ritratti*,³ sempre edita da Vallecchi nel 1954.

Concerto fantastico è un volume d'insieme che raccoglie tutte le novelle dal 1906 al 1914. Vengono aggiunte altre tre collezioni: *Figure umane* del 1940, *Le pazzie del poeta* del 1950 ed infine *La sesta parte del mondo*, del 1954 rimasta incompiuta. La diversità tra questi due volumi risiede nelle intenzioni dell'autore: *Strane storie* rappresenta «il meglio»⁴ delle novelle papiniane, mentre *Concerto fantastico* è l'insieme di tutte le novelle scritte durante la vita.

Nell'edizione di *Strane storie* Papini aveva scelto ventidue racconti tratti dai quattro volumi giovanili, *Il tragico quotidiano* del 1906, *Il pilota cieco*, seconda edizione, del 1913, *Parole e sangue* del 1912 ed infine *Buffonate* del 1914.

Nella nota dell'autore viene illustrato il criterio di predilezione delle novelle dalle raccolte precedenti.

I racconti di questo volume furono scritti nei primi anni del secolo. Mostrano perciò molti segni della gioventù e soprattutto la mania della novità fino alla stravaganza, del paradosso fino all'assurdo, del rovesciamento fino al delirio. V'è anche molta candidezza accanto alla frenesia cerebralista; v'è pure, qua e là una spregiudicatezza d'ingenuo moralista che si libera talvolta nel comico e nella satira. E v'è infine, e non sbaglio, un po' di poesia.⁵

³ ID, *Concerto fantastico*, cit.

⁴ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 268.

⁵ G. PAPINI, *Strane storie*, cit., p. 11.

La raccolta *Strane storie* è formata da quattro novelle del volume *Il Tragico quotidiano*:

Il demonio mi disse

Il mendicante di anime

Colui che non poté amare

Lo specchio che fugge

Dal *Pilota cieco* prima e seconda edizione :

Il giorno non restituito

Una morte mentale

La zia di tutti

Da *Parole e Sangue*:

Il prigioniero di sé medesimo

L'uomo che ha perduto sé stesso

Senza nessuna ragione

Speranza

La buona educazione

Il vero cristiano

Dalla silloge *Buffonate* sono state individuate nove prose:

L'eroe del far niente il genio satanico

uni scherzo

Noemi e Milano

Nein ladro

L'intervallo del no

Gli inconvenienti del buon cuore

La signora Antonietta

Il povero esemplare

Le tematiche dei racconti come la struttura dei testi non si modificano dalla prima edizione del *Tragico quotidiano* a quella di *Buffonate*. Nella silloge *Strane storie* sono individuabili nuclei tematici che corrono lungo tutta la produzione novellistica papiniana. L'autore nel selezionare queste prose ha considerato l'omogeneità della raccolta. Egli con la presentazione di questo volume voleva reagire all'accusa di essere uno scrittore «girandola», una persona che cambiava pelle ad ogni nuova stagione letteraria.⁶ Francesco Flora osserva nei riguardi di Papini: «C'è tra i suoi lavori un distacco terribile: parecchie novelle potrebbero portare firme diverse. È un uomo che vuole imporre una fede a sé stesso, stroncando tutto ciò che ad essa si oppone. Ma ogni semestre cambia fede e forse ogni settimana».⁷

⁶ Cfr. F. FLORA, *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza, V. Porta, 1921.

⁷ *Ivi*, pp. 274-275.

Nel bilancio della propria attività letteraria premesso al volume *Mostra personale*,⁸ Papini illustra come abbia anticipato i surrealisti con il racconto *Una città per una risata*.⁹ L'autore in questa apologia esprime le ragioni che l'avrebbero portato ad essere così contestato dalla critica: «Ti sembra scandaloso e quasi incredibile che possa essere preso sottogamba o addirittura vilipeso da certi schifosi o collerosi letteratelli di trentaduesimo ordine».¹⁰ Lo scrittore fiorentino ha aperto alla cultura italiana l'orizzonte di quella internazionale, avvicinandosi per sua stessa dichiarazione a scrittori come Baudelaire, Hoffmann, Poe e Wilde.¹¹ Papini contribuisce alla rinascita della novella in Italia, proseguendo in maniera personale un'esperienza di reazione che lui stesso aveva promosso. Attraverso le diverse forme assunte dalle sue prose nel corso degli anni, l'autore ha rivelato una notevole capacità di adattamento alle avanguardie della propria epoca. Il genere fantastico non costituisce tuttavia una letteratura d'evasione. Il pensiero filosofico si accompagna, nelle novelle papiniane di primo Novecento, ad un gusto per la costruzione della trama che diventa sempre più strutturata. L'autore compie un'azione di semplificazione e di riduzione dei temi dell'assurdo, dell'alienazione e dell'angoscia che percorrono la letteratura europea del ventesimo secolo. L'opera di Papini catalizza i temi e gli interessi proposti dalla letteratura d'avanguardia. In *Strane storie* l'autore non fornisce al lettore una semplice ed immediata risposta per interpretare la silloge. I temi ricorrenti nella produzione papiniana, come ad esempio il doppio o l'opposizione città-

⁸ G. PAPINI, *Mostra personale*, Brescia, Morcelliana, 1941, pp. 7-29.

⁹ ID, *Il pilota cieco*, cit., pp. 107-116.

¹⁰ ID, *Mostra personale*, cit., p. 9.

¹¹ «Il primo narratore che presi a modello per i miei più antichi racconti fantastici fu Edgar Poe». ID, *Diario 1900*, cit., p. 160.

campagna, sono presenti in tutta la raccolta. Dal punto di vista stilistico l'autore non raccoglie nel volume le prose maggiormente «degne»¹² della propria produzione. Sono assenti le novelle più significative, come ad esempio *Due immagini in una vasca*, *L'ultima visita del gentiluomo malato* e *Una città per una risata*.

La scrittura di Papini è una scrittura semplice, che rifiuta il periodare complesso e un lessico ricercato. Da uno studio di Antonio Deidda, *Note sul lessico di Giovanni Papini*,¹³ si desume che i neologismi usati dallo scrittore toscano per rendere più espressivo il proprio stile, non compaiono mai nelle prime raccolte di novelle, mentre sono presenti nella seconda fase della produzione novellistica. Papini evita le ripetizioni e preferisce presentare i personaggi dei racconti attraverso scarni tratti fisici o descrivendo gli atteggiamenti. L'acquisizione di una misura stilistica personale e convincente è già un segno di originalità dell'autore, che attraverso un tipo di prosa poetica giunge a presentare i personaggi solo psicologicamente. Lo studio delle finzioni brevi papiniane sino al 1914 ci ha condotto a selezionare alcune costanti dei racconti dal punto di vista contenutistico. Sono presenti temi legati al fantastico: la ricerca di poteri divini o di un accordo con il demonio, la comparsa di un doppio, lo scambio di anime tra personaggi o ancora la tematica del ritratto vivente. In tutte le novelle sono notevoli le considerazioni filosofiche, che presuppongono una concezione nichilistica dell'esistenza. L'impossibilità di trovare un senso alla propria vita, l'irrimediabile crisi dell'identità dell'io e il predominante sentimento della vanità e del tempo dei

¹² A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 271.

¹³ A. DEIDDA, *Note sul lessico di Giovanni Papini*, in «Lingua nostra», volume XVIII, fascicolo II, giugno 1957, pp. 42-48.

desideri umani, portano unicamente al fallimento dei rapporti interpersonali. Papini contribuisce ad alimentare un mito che il romanticismo aveva esaltato: il dolore, considerato non solo come insopprimibile, ma come essenziale alla natura umana. Tra i valori positivi che emergono nell'universo dei racconti possiamo individuare l'arte come modo di vivere, e la ricerca della solitudine portata avanti in un ambiente di campagna.

L'opera novellistica di Papini sino al 1914 rimane a testimonianza di un neoromanticismo che è in crisi, che rifiuta se stesso, e preannuncia i toni del surrealismo e dell'esistenzialismo. Molti elementi avvicinano l'autore alla *Weltanschauung* degli esistenzialisti: la concezione dell'esistenza come prigionia, l'accentuazione fino all'assurdo della difficoltà nel rapporto tra sé e gli altri, il vitalismo.¹⁴

L'autore coglie il travaglio e i fermenti di novità dell'alba del ventesimo secolo. Crea un sistema di valori che non si riferiscono solo al passato, ma preannunciano gli sviluppi futuri della narrativa italiana ed europea. «Papini merita di essere considerato uno dei novellisti più sensibili e vigili della sua epoca»¹⁵

Fino al 1921, la letteratura è stata per Papini come un viaggio senza meta, sempre rivolto alle avanguardie. All'interno della produzione letteraria dello scrittore si possono individuare tre tipi di scrittura. La scrittura di intervento, di diretta destinazione giornalistica, - basti pensare agli articoli sul «Leonardo» e sull'«Lacerba», - considerata dall'autore come un gesto liberatorio del proprio spirito. Una scrittura destinata ai generi di poesia e

¹⁴ Cfr. A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 273.

¹⁵ *Ivi*, p. 274.

prosa, come ad esempio in *Un uomo finito* e in *Storia di Cristo*. Tra questi due poli estremi sussiste una zona intermedia individuabile nelle novelle giovanili. Le opere di Papini sono fondamentali perché manifestazione di una personalità artistica sentita e vissuta. L'autobiografismo è un dato che lo stesso scrittore, quando sottopone al proprio giudizio di critico letterario le opere di altri autori, reputa essenziale. La conclusione è che la novella non è quasi mai il luogo in cui abbandonarsi al piacere del racconto. Per lo scrittore fiorentino la novella deve esprimere il proprio sentire, deve tradurre con rapidità quella dialettica, quella tensione che è il modo papiniano d'intendere la realtà. Il racconto diventa in questa concezione a volte lirica a volte satira, altre volte caricatura o ritratto. Quando esiste una trama essa è sempre orientata verso un finale ad effetto, è sempre strutturata in maniera rigorosa. Non abbiamo evasione in altri mondi, non compaiono estese descrizioni di situazioni e di personaggi. Le novelle rimangono per l'autore una scrittura laterale, che gli permette di divertirsi a comporre «favole filosofiche, allegorie morali, embrioni di poemi in prosa, capricci umoreschi, ritratti satirici»¹⁶ liberamente ispirati ai suoi scritti di teoria. Per quanto secondari, i racconti rappresentano un momento importante per Papini; infatti, lo scrittore inizia la sua carriera letteraria proprio con la composizione di novelle.

Vannicelli, nel volume *La tentazione del racconto*, teorizza che Papini abbia iniziato il suo percorso di scrittore attraverso la composizione di prose brevi per avvicinarsi ai naturalisti francesi, e in particolar modo a Maupassant, e per accostarsi a Verga, entrambi autori che lo scrittore fiorentino legge sin dal

¹⁶ G. PAPINI, *Concerto fantastico*, cit., p. V.

1900, come testimoniato dal suo *Diario 1900*.¹⁷ Un'altra motivazione che può aver spinto Papini a questa scelta è il suo consueto anticonformismo, che lo porta ad imboccare una strada opposta a quella più spesso intrapresa dai maggiori scrittori dell'Ottocento. Sperava di creare qualcosa di veramente innovativo e quindi forgia la sua vita in opposizione ai grandi autori che l'hanno preceduto, nell'ambizione di diventare egli stesso il più grande.¹⁸

L'originalità delle novella è quasi tutta intessuta di imitazioni e prestiti da altri scrittori europei, che lo stesso Papini chiama «maestri» all'interno della propria produzione. In ambito italiano però l'autore apre la strada, accanto ad altri vociani a tendenze che influenzeranno tutto il Novecento, tra le quali il prediligere la misura breve di racconto. La letteratura può essere espressione dell'infinito dell'uomo solo attraverso il finito di una pagina scritta in un momento di ispirazione, in uno di quegli istanti in cui è dato allo scrittore di sentire il proprio spirito a contatto con l'anima del mondo. L'ispirazione vera non dura che pochi attimi, poi l'uomo si ritrova di nuovo prigioniero della materia e del determinato. Questo succedeva al protagonista del racconto *Il prigioniero di sé medesimo*, che acquistava la vera libertà solo quando commetteva un omicidio, per poi rinchiudersi in una vera prigione costruita dal moralismo della società.

Papini, fin dall'adolescenza, ritiene che l'attività del poeta sia la più importante; infatti, nel volume *La corona d'argento* scrive:

¹⁷ ID, *Diario 1900*, cit., pp. 249-254.

¹⁸ Cfr. A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., pp. 278-281.

La corona di ferro è destinata ai re guerrieri, ai conquistatori della terra; la corona d'oro è per i santi, per i conquistatori del cielo.

Tra l'una e l'altra e quasi ad egual distanza tra il cerchio della potenza e quello dell'obbedienza, vedo splendere la corona d'argento degli artisti e dei poeti. Anche costoro, al par dei principi, appetiscono dominazione e gloria ma guardano oltre la terra, sono spesso in relazione con Dio, aspirano all'eterno.

Non son quasi nulla nell'ordine temporale; non sono al primo posto nell'ordine della spiritualità perfetta eppure i monarchi li cercano e li onorano e i santi non li disprezzano; anzi, talvolta, li amano.¹⁹

Accanto ai poeti occupano un posto d'onore i filosofi. Il poeta e il pensatore, la poesia e la filosofia sono le più nobili tra le occupazioni dell'uomo. Il romanzo e la novella non hanno la stessa dignità. In nessuno dei suoi articoli di critica, Papini propone una propria concezione di questi generi, mentre non esita ad indicare come debba essere la vera poesia e la giusta filosofia.

Le novelle di Papini, dal 1894 al 1914, sono lo specchio di un'epoca, uno «specchio che fugge» riprendendo il titolo di un racconto del *Tragico quotidiano*, che Borges ha voluto utilizzare per la sua antologia papiniana. Gli anni in cui visse lo scrittore furono estremamente agitati, contrassegnati da innumerevoli avanguardie, e l'immagine che Papini ci restituisce di questo momento storico è come un'istantanea scattata da un fotografo avido di novità ed incapace di fissare troppo a lungo gli occhi sul mirino.

Papini merita di essere considerato come uno scrittore «emblematico»²⁰ della fine dell'Ottocento e del primo quindicennio del Novecento.

¹⁹ G. PAPINI, *La corona d'argento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1941, p. 7.

²⁰ A. VANNICELLI, *La tentazione del racconto*, cit., p. 282.

Il rapporto tra Papini e il racconto è dialettico, ricco di tensione creativa per la varietà delle forme in cui si concretizza, e felicemente speculare alla irrequieta parabola letteraria e umana dell'autore: un rapporto mai definito una volta per tutte.

Il tempo che egli avrebbe voluto fermare, come attraverso una sorta di esorcismo, grazie alla scrittura, ci viene restituito, intatto, con i colori e i sapori di un momento quanto mai significativo della nostra storia letteraria.²¹

²¹ *Idem.*

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA GENERALE

📖 **SILVIA ALBERTAZZI**, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Bari, Laterza, 1993.

📖 **ANDREA BERNARDELLI** et **REMO CESERANI**, *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005.

📖 **WAYNE C. BOOTH**, *Retorica della narrativa*, trad. it. Eleonora Zoratti - Alda Poli, Firenze, La Nuova Italia, 1996 (Chicago 1961).

📖 **CRISTINA BRAGAGLIA et Alii**, *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema*, Firenze, Aletheia, 2001.

📖 **ROGER CAILLOIS**, *Nel cuore del fantastico*, trad. it. Laura Guarini, Milano, Feltrinelli, 1984 (Paris 1965).

📖 **ITALO CALVINO**, *Definizioni di territori: il fantastico*, in «Le Monde», 15 agosto, 1970, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, tt. 2, Milano, Mondadori, 1995, pp. 266-269.

📖 **ID**, introduzione a *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, tt. 2, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1654-1666.

📖 **ID**, *Il fantastico nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1985, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, tt. 2, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1672-1682.

📖 **ID**, *Un'antologia di racconti «neri»*, Milano, Mondadori, 1983, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, tt. 2, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1689-1695.

📖 **GIOVANNA CALTAGIRONE et SANDRO MAXIA** (a cura di), *Italia magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari, AM&D, 2008.

📖 **ALDO CAROTENUTO**, *Freud il perturbante*, Milano, Bompiani, 2002.

📖 **REMO CESERANI, et Alii**, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

📖 **REMO CESERANI**, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

📖 **VINCENZO DE CAPRIO - STEFANO GIOVANARDI**, *Letteratura italiana. Storia-Autori-Testi. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995.

📖 **MONICA FARNETTI et Alii**, *Geografia storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995.

📖 **SIGMUND FREUD**, *Il perturbante*, a cura di L. Musatti, Roma, Theoria, 1984.

📖 **MASSIMO FUSILLO**, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.

📖 **RAFFAELE GAETANO**, *Giacomo Leopardi e il sublime: archeologia e percorsi di un'idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002.

📖 **GÉRARD GENETTE**, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972).

📖 **ELIO GIANOLA**, *Introduzione al Novecento: simbolismo, decadentismo, avanguardia*, Milano, Colonna, 1997.

📖 **HERMANN GROSSER**, *Narrativa. Manuale-Antologia*, Milano, Principato, 1985.

📖 **ANDRÉ JOLLES**, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana - Mito – Enigma – Sentenza – Caso - Memorabile – Fiaba - Scherzo*, trad. it. Carla Vinci Orlando e Marina Cometta, Milano, Mursia, 1980 (Tubinga 1974).

📖 **LESZEK KOLAKOWSKI**, *La filosofia del positivismo*, trad. it. Nicola Paoli, Bari, Laterza, 1974 (Warszawa 1966).

📖 **GIUSEPPE LANGELLA**, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

📖 **CRISTOPHER LASCH**, *La cultura del narcisismo: l'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, trad. it. Marina Bocconcelli, Milano, Bompiani, 1981 (W. W. Norton 1979).

📖 **STEFANO LAZZARIN**, *Il modo fantastico*, Roma , Laterza, 2000.

📖 **ENRICO MALATO** (a cura di), *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola, 19-22 settembre 1988*, tt. 2, Roma, Salerno, 1989.

📖 **GAETANO MARIANI**, *Preistoria del futurismo. La formazione letteraria di Marinetti 1897-1908: lezioni di storia della letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, La Goliardica, 1970.

📖 **GIANCARLO MAZZACURATI et Alii**, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

📖 **PIERLUIGI PELLINI**, *Il quadro animato: tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001.

📖 **EZIO RAIMONDI**, *Il romanzo senza idillio: saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1974.

📖 **VITTORIO RODA**, *Studi sul fantastico*, Bologna, Clueb, 2009.

📖 **GIOVANNA ROSA**, *La narrativa degli scapigliati*, Milano, Unicopli, 2012.

📖 **CLAUDIA SALARIS**, *Dizionario del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1996.

📖 **JEAN STAROBINSKI**, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. it. Corrado Bologna, Torino, Boringhieri, 1984 (Paris 1970).

📖 **PAVEL THOMAS**, *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, trad. it. di Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992 (Paris 1988).

📖 **TZVETAN, TODOROV**, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1977 (Paris 1970).

📖 **MARIO VERDONE**, *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1968.

OPERE DI GIOVANNI PAPINI PRESE IN ESAME

In volume

Il crepuscolo dei filosofi, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1906.

Il tragico quotidiano. Favole e colloqui, Firenze, Lumachi, 1906.

La coltura italiana, Firenze, Lumachi, 1906.

Il pilota cieco, Napoli, Ricciardi, 1907.

Parole e Sangue. Quattordici Racconti Tragici, Napoli, Petrella, 1912.

Un uomo finito, Firenze, Libreria della Voce, 1913.

Buffonate. Satire e Fantasie, Firenze, Libreria della Voce, 1914.

L'uomo Carducci, Bologna, Zanichelli, 1918.

L'esperienza futurista, Firenze, Vallecchi, 1919.

Storia di Cristo, Firenze, Vallecchi, 1921.

Pane e vino, Firenze, Vallecchi, 1926.

Gog, Firenze, Vallecchi, 1931.

Dante vivo, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1933.

Italia mia, Firenze, Vallecchi, 1939.

Mostra personale, Brescia, Morcelliana, 1941.

Racconti di gioventù, Firenze, Vallecchi, 1943.

Lettere agli uomini di papa Celestino VI, Firenze, Vallecchi, 1946.

Concerto fantastico. 110 racconti, capricci, divertimenti, ritratti., Firenze,
Vallecchi, 1954.

Strane storie, Firenze, Vallecchi, 1954.

La felicità dell'infelice, Firenze, Vallecchi, 1956.

Giudizio universale, Firenze, Vallecchi, 1957.

Opere: dal «Leonardo» al Futurismo, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1977.

Diario 1900 e pagine autobiografiche sparse 1894-1902, Firenze, Vallecchi, 1981.

Carteggi

GIOVANNI PAPINI- GIUSEPPE PREZZOLINI, *Storia di un'amicizia, volume 1 1920-1924*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Firenze, Vallecchi, 1966; *volume 2, 1925-1956*, Firenze, Vallecchi, 1968.

GIOVANNI PAPINI- GIUSEPPE PREZZOLINI, *Carteggio. Volume 1: 1900-1907. Dagli «uomini liberi» alla fine del «Leonardo»*, a cura di Sandro Gentili e Gloria Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

GIOVANNI PAPINI - GIUSEPPE PREZZOLINI, *Carteggio. Volume II: 1908-1913. Dalla nascita della «Voce» alla fine di «Lacerba»*, a cura di Sandro Gentili e Gloria Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008

In rivista

Programma sintetico, in «Leonardo», n. 1, 1903, p. 1.

Piccoli e grandi giuochi, in «Leonardo», n. 4, 8 febbraio 1903, pp. 1-3.

Le due tradizioni letterarie, in «La Voce», IV, n. 1, 1912.

Odiatevi gli uni cogli altri, in «Lacerba», n. 15, 1913, pp. 162-163.

Perché son futurista, in «Lacerba», n. 23, 1913, p. 11.

Il cerchio si chiude, in «Lacerba», n. 4, 1914, pp. 1-2.

Anch'io son borghese, in «Lacerba», n. 7, 1914, p. 5.

Amiamo la guerra, in «Lacerba», n. 20, 1914, p. 3.

Chiudiamo le scuole, in «Lacerba», n. 11, giugno 1914, pp. 161-164.

Il massacro delle donne, in «Lacerba», n. 7, 1 aprile 1914, p. 97.

Lo scrittore come maestro, in «Nuova Antologia», 1 gennaio 1933, pp. 30-41.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

In volume

📖 **ETTORE ALLODI**, *Il domatore di pulci e altri fatti della mia vita*, Firenze,

La nave, 1922.

📖 **ALBERTO VIVIANI**, *Papini aneddótico*, Roma, Formiggini, 1936.

📖 **VIOLA PAZKOWSKI PAPINI**, *La bambina guardava*, Milano, Mondadori,

1957.

📖 **VITTORIO FRANCHINI**, *Papini intimo*, Bologna, Cappelli, 1957.

📖 **ROBERTO RIDOLFI**, *Vita di Giovanni Papini*, Milano, Mondadori, 1957.

📖 **JANVIER LOVREGGIO**, *Incontri con Papini*, Juglar, Firenze, 1961.

📖 **VERA GAYE**, *La critica letteraria di Giovanni Papini*, Firenze, Sandron, 1965.

📖 **VITTORIO VETTORI**, *Giovanni Papini*, Torino, Borla, 1967.

📖 **CARLO BO**, *Io, Papini*, Firenze, Vallecchi, 1967.

📖 **MARIO ISNENGI**, *Giovanni Papini*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

📖 **JORGE LUIS BORGES**, *Prefazione a Lo specchio che fugge*, trad. it. Gianni Guadalupi, Milano-Parma, F. M. Ricci, 1975, pp. 7-10.

📖 **PAOLO BAGNOLI** (a cura di), *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982.

📖 **ANDREA VANNICELLI**, *La tentazione del racconto: le novelle del primo Papini tra simbolismo e futurismo (1894-1914)*, Firenze, Franco Cesati, 2004.

📖 **ALDO CERVO**, *Giovanni Papini nel Novecento letterario italiano*, Venafro, Edizioni Eva, 2006.

📖 **FRANCO ZANGRILLI**, *Pirandello, presenza varia e perenne*, Pesaro, Edizioni Metauro, 2007.

📖 **GLORIA MANGHETTI** (a cura di), *Per Giovanni Papini: nel 50° anniversario delle morte dello scrittore (1956-2006): atti della tavola rotonda, Firenze, 6 novembre 2006*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2008.

In Periodico

📄 **DELIA FRIGESSI**, *Per un giudizio su Papini*, in «Il Ponte», XII, n. 8-9, 1956, pp. 1405-1412.

📄 **ANTONIO DEIDDA**, *Note sul lessico di Giovanni Papini*, in «Lingua nostra», volume XVIII, fascicolo II, giugno 1957, pp. 42-48.

📄 **JOLE SOLDATESCHI**, *Il giovane «fantastico» Papini*, in «La Rassegna della letteratura italiana», n. 1, 1997, pp. 141-153.

📄 **BEATRICE LARGHEZZA**, *I “colloqui inquietanti” tra “Le due immagini in una vasca” di Giovanni Papini*, in «Italianistica», n. 1, 2001, pp. 101-123.

📄 **MATILDE TORTORA** (a cura di), *Eleonora Duse a Giovanni Papini. Lettere dal 1915 al 1921*, in «Ariel», n. 1-2, 2001, pp. 148-240.

▯ **ANDREA AVETO**, *“Sono come quando ti ho scritto la prima volta” su una lettera dispersa di Boine a Papini*, in «Archivi del Nuovo», n. 8-9, 2001, pp. 5-23.

▯ **ANNA SCANNAPIECO**, *Lemmi e dilemmi dell’umorismo*, in «Rivista di Letteratura Italiana», n. 2, 2002, pp. 67-105.

▯ **ANGELO M. MANGINI**, *Il maldestro demiurgo. Note sul “doppio” nel fantastico papiniano*, in «Poetiche», n. 2, 2003, pp. 189-237.

▯ **PIERO PIERI**, *La teatralizzazione del discorso futurista: da Palazzeschi a «Lacerba». «Il Leonardo» di Papini nel manifesto «Futurismo e Marinettismo»*, in «Studi Italiani», n. 2, 2009, pp. 5-24.

▯ **RAUL BRUNI**, *Una segreta fraternità. Intorno al rapporto Papini-Leopardi*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», n. 2, 2009, pp. 477-501.

TESTI DI RIFERIMENTO

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco - Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002.

ITALO CALVINO (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, tt. 2, Milano, Mondadori, 1983.

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Romanzi e Racconti*, trad it. Carlo Pinelli, tt. 3, Torino, Einaudi, 1969.

GIACOMO LEOPARDI, *Le operette morali*, a cura di Antonio Ranieri, Firenze, Le Monnier, 1845.

ID, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Poesie e Prose*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 2003.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto iniziale del futurismo*, in «Le Figaro», Parigi, 20 febbraio 1909.

ID, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in «I manifesti del Futurismo», 11 maggio 1913.

ALDO PALAZZESCHI, *Controdolore*, in «Lacerba», 15 gennaio 1914, pp. 17-21.

ID, *Opere giovanili*, tt. 2, Milano, Mondadori, 1958.

CESARE PAVESE, *Una bella estate*, Torino, Einaudi, 1949.

LUIGI PIRANDELLO, *Novelle e Novellieri*, in «Nuova Antologia», 1906.

ID, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908.

EDGAR ALLAN POE, *I racconti*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Torino, Einaudi, 2009.

ENZO SICILIANO (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, tt. 3, Milano, Mondadori, 2001.

ARDENGO SOFFICI, *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1959.

ITALO TAVOLATO, *La morale sessuale*, in «Lacerba», 1 febbraio 1913, pp. 27-28.

ID., *Elogio della prostituzione*, in «Lacerba», 1 maggio 1913, pp. 89-113.

UGO IGNAZIO TARCHETTI, *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C., 1869.

OSCAR WILDE, *Il ritratto do Dorian Gray*, trad. it. di Raffaele Calzini, Milano, Mondadori, 1982 (London 1890).

