

NOVECENTO INQUIETO

TESTI E STUDI

3

Direttori

Arnaldo BRUNI

Università degli Studi di Firenze

Simone CASINI

Università degli Studi di Perugia

Comitato scientifico

Alberto CASADEI

Università degli Studi di Pisa

Andrea FABIANO

Université la Sorbonne-Paris

Giulio FERRONI

Sapienza – Università di Roma

NOVECENTO INQUIETO

TESTI E STUDI



«Tendono alla chiarezza le cose oscure»

La responsabilità di misurarsi con l'inaugurazione di una Collana di studi e testi dedicata al Novecento deve considerare subito la complessità della cultura coinvolta. Non si andrà lontani dal vero ravvisando nelle scoperte di Bergson, Freud e Einstein, concentrate nel debutto del secolo trascorso, l'inizio di una vicenda inedita che disegna una linea di faglia rispetto all'Ottocento. Ne deriva la necessità di allargare il fuoco dell'attenzione a contributi che non ricalchino sentieri già battuti, a norma di una prospettiva intesa a smuovere e rimuovere analisi insufficienti, nell'ottica di una rilettura di quanto risulti ancora oscuro o impreciso. Sotto il rispetto tematico e della varietà delle proposte, l'apertura di credito di «Novecento inquieto» sarà necessariamente a vasto raggio. Se la letteratura sembrerà l'ambito privilegiato, lo sarà solo perché nella disciplina possono convergere tutte le esperienze e tutti i saperi: perciò tutte le esperienze e tutti i saperi che condividono la stessa feconda inquietudine troveranno qui uno spazio senza preconcetti di genere.

Luca Padalino

Rileggere oggi Enrico Pea

Reticenza e dissimulazione nella trilogia di Moscardino





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3115-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2020

Indice

7	Introduzione
17	Capitolo I Propedeutica alla trilogia di <i>Moscardino</i> 1.1. <i>Una «scrittura d'eccezione»?», 17 — 1.2. Il problema autobiografico, 28</i> — 1.3. <i>Enrico Pea autodidatta, 34 — 1.4. Due casi esemplari, 41 — 1.5.</i> <i>Breve storia editoriale, 49</i>
61	Capitolo II Le ragioni del testo 2.1. <i>«Moscardino», 61 — 2.2. «Il Volto Santo», 71 — 2.3. «Il Servitore del</i> <i>Diavolo», 84 — 2.4. Reticenza e narrazione biblica, 100</i>
119	Capitolo III Enrico Pea scrittore moderno 3.1. <i>Per un nuovo profilo d'autore, 119 — 3.2. Un confronto: Enrico Pea e il</i> <i>frammentismo, 127 — 3.3. Oltre la biblioteca, 142 — 3.4. La Versilia come</i> <i>metafora, 150</i>
159	Bibliografia

Introduzione

L'analisi formale e l'esegesi dell'opera più nota di Enrico Pea, la cosiddetta trilogia di *Moscardino*, possono dirsi propositi fondanti e interesse specifico di questo nostro studio. Tre opere narrative dunque — *Moscardino*, *Il Volto Santo*, *Il Servitore del Diavolo* — apparse rispettivamente nel 1922, 1924 e 1931 e solo in seguito riunite in volume con l'aggiunta di un quarto lavoro — *Magoometto* — sotto il nome di *Romanzo di Moscardino*, a partire dal 1944. Nonostante il fervido interesse di alcuni critici italiani e stranieri di sicura e ferma reputazione, il trittico è già da anni costretto a una mesta condizione di marginalità editoriale difficile a dirimersi. Molto di quanto scritto intorno ad esso, salvo qualche isolato caso di lunga fedeltà, è oggi riconoscibile quale lavoro occasionale ed estemporaneo, con prevalenza di brevissimi articoli ed esposizioni di carattere generale che non coadiuvarono certo la sua consacrazione presso il grande pubblico. A pur presenti studi di ampio respiro e indiscussa autorità scientifica, come l'esercizio di lettura continuino sul lessico di Pea, si uniscono solo in data recente altri contributi critici e filologici, tra cui spiccano per originalità d'intenti e sicurezza metodologica i lavori di Giona Tuccini, Enrico Baldi o Marina Fratnik — non a caso nostro costante riferimento — che hanno il merito di rilanciare un autore su cui in fondo resta ancora molto da scrivere. La complessiva rilettura critica della sua opera maggiore, crediamo, può rivelarsi in tal senso necessaria, a patto che sappia fornire chiavi di lettura utili a evidenziarne nuovamente il valore effettivo, sia nel quadro della nostra tradizione letteraria, sia su di uno sfondo di autentico respiro euro-

peo. Tale intento, che non può tralasciare le radici culturali e storiche dell'ispirazione peana, da cui è invero necessario muovere per un corretto esercizio ermeneutico, riconosce queste chiavi di interpretazione nei concetti cardine di *reticenza* e *dis-simulazione*. Sono tali categorie contigue che meglio ordinano, a nostro dire, i caratteri costituenti la trilogia, che ne inquadrano la struttura e ne evidenziano gli aspetti più innovativi e rilevanti, e che vanno a porsi pertanto al centro del nostro disegno.

Nel suo dispiegamento, il lavoro segue una forma tripartita. Il primo capitolo è dedicato alla storia della critica all'opera, vale a dire all'indagine sopra la nascita e il consolidamento di alcuni giudizi che hanno poi fondato la sua interpretazione lungo il corso del XX secolo. Ci riferiamo in special modo alla dicitura di autore atipico, "d'eccezione", la cui modesta formazione costringe il suo immaginario intorno a un limitante e ligio autobiografismo. È nostro proposito dimostrare come simili congetture non reggano a un'analisi ravvicinata dell'opera e come una loro sistematica decostruzione appaia propedeutica a ogni mossa ulteriore. A tal fine, risulta decisivo rimarcare il ruolo e le responsabilità dell'autore in un simile processo, che si concreta nei termini di una costante, ininterrotta *dissimulazione* del proprio pensiero, dei propri tratti biografici e di ogni esplicitazione di poetica rispetto alla critica coeva, condotta che ha finito per intorbidare le acque e legittimare letture improbabili, finanche dubbie operazioni editoriali. Di pregevole ausilio a questo proposito un inedito documento autografo da noi rinvenuto presso l'archivio Lerici-Pea della Fondazione Primo Conti in Fiesole, una missiva di risposta ad Aurelio Emilio Saffi, segretario di redazione della «Ronda», la cui lettura risulterà utile, è nostro auspicio, al fine di comprendere l'elusivo rapporto che l'autore intrattiene con il campo intellettuale e letterario coevo. Un'attitudine che si colloca al di là di ogni mera esitazione o titubanza personali, configurandosi quale cosciente intenzionalità, prassi di narrazione e ricezione di sé dagli specifici esiti formali, presenti e percettibili nella trilogia di *Moscardino*.

Dedichiamo il secondo capitolo al riconoscimento e all'analisi testuale di tali aspetti stilistici lungo le tre opere in

oggetto, che conseguono e corrispondono alla dissimulazione del sé perseguita dall'autore — da intendersi, come detto, nel celamento di ogni programmatica intenzionalità artistica e in una negazione sistematica di ogni affidabile rimando autobiografico — e determinano l'arditezza di lettura e d'interpretazione rilevate dalla critica. Tali caratteri sono individuabili in un risoluto abbandono d'ogni intreccio romanzesco tradizionale di matrice ottocentesca e nell'adozione di una specola disgregata in molteplici punti focali, ma sopra tutto nell'estrema *reticenza* informativa che permea il tessuto stesso dell'affabulazione. Essa determina invero la struttura logico-formale e diegetica del testo, fondata su una duplice operazione di sospensione anaforica del senso e sua disseminazione orizzontale che costringe a uno strenuo impegno esegetico, modulantesi in una tensione interpretativa mai doma nel corso dell'esperienza di lettura. L'elusività e l'ambiguità del suo autore trovano nella trilogia il proprio corrispettivo formale, una pervicace ambiguità e una indeterminatezza semantica che ne modellano nel profondo le strutture narrative.

Si rivelerà indispensabile, al fine di meglio intendere il concetto di reticenza nell'arte di Pea, evidenziarne a questo punto le ascendenze letterarie di natura dichiaratamente scritturale. Individuiamo infatti le radici di suddetti elementi nella originale lettura e personale assimilazione di alcune strutture diegetiche caratteristiche delle Sacre Scritture, debito che trova così adeguato inquadramento in sede critica. Attraverso i contributi e gli strumenti approntati nell'ambito della critica letteraria-scritturale da nomi autorevoli e specialisti quali Erich Auerbach e Robert Alter, ci è infine possibile scorgere una convergenza stilistica tra le Sacre Scritture e la peculiare prassi narrativa adottata da Pea nel corso della trilogia. La nostra analisi si soffermerà pertanto su alcuni caratteri comuni alle due opere, che vanno dall'articolazione della reticenza narrativa come incentivo a una lettura partecipata da parte dei lettori fino alle corrispondenze nell'articolazione sintattica e lessicale del testo. Un approccio adeguato a tale questione non può tuttavia accontentarsi di un generico riferimento all'ipotesto biblico, bensì considerare

l'assoluta preminenza di una specifica versione fra tutte, vale a dire *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento tradotti fedelmente dall'originale in italiano*, di Giovanni Diodati, che Pea lesse lungo tutto il corso della propria esistenza. Le ragioni di una affinità elettiva di tal fatta sono molteplici: la vicenda biografica e intellettuale del teologo ginevrino ma «di nation lucchese», la lingua e lo stile dal sapore affabulatorio che ne distinguono la traduzione, il significato culturale che la sua "Vulgata" protestante assume nel quadro dei sommovimenti politici della *fin de siècle*, specie tra i capannelli anarchici di Alessandria d'Egitto, presso cui Pea consegue la propria formazione di emigrato autodidatta. Ne deriva un rapporto d'intertestualità radicato su molteplici ed eterogenei livelli di senso, tra cui non sempre è scontata la preminenza dell'istanza confessionale e religiosa: il testo biblico appare tanto più significativo in quanto «vólto in italiano da un lucchese come me e come me espatriato e traviato», come Pea dirà in una testimonianza sulla propria formazione. Pea legge invero la Bibbia come qualsiasi altro libro gli capitò a tiro durante il suo apprendistato alle lettere, ed è proprio tale ricezione eversiva e dissacrante a favorire il recepimento di alcuni caratteri formali dell'arte della narrazione biblica che più ne determineranno la voce di scrittore.

Nel terzo e ultimo capitolo ci premuriamo infine di avanzare un compiuto giudizio critico alla luce di quanto emerso. Le categorie di reticenza e dissimulazione sottese all'opera e alla vita del Pea narratore comportano il delinearsi di un profilo di rottura e una istanza di rinnovamento dei paradigmi di narrazione e ricezione tradizionali. Il giudizio di inconsueta marginalità cui Pea è stato relegato decade per tal tramite in favore di un profilo in linea con i caratteri propri della cultura primonovecentesca, presso cui può infine venir confrontato. L'accostamento più prossimo, perseguito in special modo da Silvio Guarnieri e Franco Petroni, è quello con la poetica e l'ambiente del frammentismo vociano, che resta però incerto, e non solo sulla base della dichiarata avversione di Pea per ogni autobiografismo, carattere determinante l'identità estetica di quella stagione. Se una certa prossimità è ravvisabile, essa è da individuarsi semmai in

un suo superamento verso esiti di inedita orizzontalità narrativa, aperta all'auscultazione della condizione e fatalità umana ai principi del XX secolo.

Ed è a proprio a partire da un simile, decisivo aspetto che l'esperienza di Pea ci pare paragonabile a quella di altri scrittori italiani "marginali" — tra tutti Federigo Tozzi — i cui caratteri insediarono la scena letteraria post-unitaria con persistente e inquietata tenacia. Nell'espressione di un tale perturbamento, la dissimulazione e la reticenza insite nell'approccio di Enrico Pea rivestono un ruolo primario, articolantesi su di un radicale afflato etico e di appello al prossimo, annichilimento del sé e coinvolgimento continuo del lettore in una decifrazione condivisa di un annuncio universale, la cui eco sembra farsi sempre più fiavole. Non si affretti il richiamo a tormenti e tensioni trascendenti proprie di altri animi — Giovanni Boine, Clemente Rebora — magari sostenuto dalla frequentazione peana della "Diodati", pur fondamentale — ma si rilevi piuttosto come l'impossibilità di un pieno esperimento trascendente attraverso la letteratura appaia ormai dato pacifico nella trilogia. Sintomi di una sensibilità letteraria moderna, che della provincia si nutre e attraverso questa si accosta a contemporanee e seminali esperienze estetiche italiane ed europee.

Altre precisazioni in premessa al testo ci sembrano necessarie. Sulla base di alcune fondamentali indicazioni che discuteremo nel primo capitolo, si è scelto di considerare l'opera come trilogia, e non quadrilogia così come presentata nel *Romanzo di Moscardino* fin dal 1944. Ne consegue che definiremo sempre l'opera "trilogia" di Moscardino, non *Romanzo*, rifacendoci alla linea suggerita da Marcello Ciccuto con l'edizione delle tre opere per Einaudi, del 1979. Non si consideri tale scelta una sottesa svalutazione di *Magoometto*, bensì una presa di posizione che considera la sua inclusione nella silloge ingiustificata, a posteriori, priva di qualsiasi avvallo autoriale. L'unitarietà delle prime tre opere e l'esclusione della quarta conseguono a constatazioni di natura stilistica, non editoriale, e la legittimità di tale scelta si concreterà al meglio attraverso la lettura del testo.

Infine sulla metodologia di lavoro. Sebbene il nostro studio sia incentrato unicamente sulla trilogia, abbiamo seguito nel suo corso un *iter* aperto e intertestuale, chiamando in causa i documenti e le opere inedite che si è ritenuto via via più utile adoperare al fine di un corretto inquadramento dei temi fondamentali. Oltre alla Bibbia diodatina, abbiamo così tenuto in continua considerazione le opere precedenti la trilogia, in particolar modo *Lo Spaventaccio* e *Montignoso*, finanche *La Ballata della coperta versiliese*, opera mai tenuta presente in sede critica (con l'ovvia eccezione del suo scopritore, Enrico Baldi). Tale metodo di ricerca ha puntato al superamento di quell'approccio "per stanze separate", che ha invalidato per anni ogni approfondimento diacronico complessivo dello stile e della poetica dell'autore.

Inoltre, alle opere e alla letteratura scientifica di riferimento si è accompagnato l'ausilio dei numerosi carteggi, la cui cura e diffusione devono molto all'appassionato impegno di archivisti e addetti ai lavori, e lascia ben sperare per il proseguo della ricerca in merito, il cui vasto catalogo, è cosa nota, attende ancora una piena rivalutazione. Ringrazio infine la Fondazione Primo Conti e la dottoressa Maria Chiara Berni, per l'assistenza e la pronta disponibilità, e il professor Simone Casini, per il sempre puntuale supporto e il prezioso consiglio lungo tutto il corso dell'attività di ricerca.

*Nota biografica*¹

ENRICO PEA (Seravezza 1881 - Forte dei Marmi 1958) nasce da Mattia Pea, meccanico nelle segherie di marmo a Seravezza, e Giuseppa Gasperetti, figlia di Cleofe e Luigi Gasperetti. A causa della prematura morte del padre sul lavoro (novembre 1885), la famiglia è accolta presso il borgo di Chifenti (Lucca) dal

¹ Per redigere la *Nota biografica* di inquadramento, ci siamo basati sulla *Cronologia critica della vita* a cura di Giona Tuccini, in id.(a cura di) *Enrico Pea. Bibliografia completa e nuovi saggi critici (1910-2010)*, Pontedera, Bibliografia e informazione, 2012, cui rimandiamo per ulteriori approfondimenti.

nonno Luigi, appena dimesso dal manicomio di Frigionaja, presso cui è rimasto in cura diciassette anni a seguito di tentato suicidio. Ben prima della nascita di Enrico, infatti, il giovane Luigi si era squarciato il ventre dinanzi ai parenti, sconvolto dai sempre più forti deliri di gelosia per la moglie Cleofe. Questa sistemazione ha tuttavia breve durata: a seguito dell'abbandono del nonno, che intraprende un periodo di romitaggio tra i campi dell'Alta Toscana, la famiglia deve infatti dividersi. La madre si trasferisce a Lucca a servizio e il piccolo Enrico e i fratelli vengono affidati a diversi parenti. Il più grande, Gino, viene accolto dallo zio Giuseppe Pea presso la compagnia Henraux di Seravezza, mentre Tito, il più piccolo, viene adottato da una vicina di casa: morirà poco dopo, a seguito di una crisi epilettica. Tornato il nonno in Versilia (1890), Enrico si rifugia con lui a Querceta e poi sul monte di Ripa. Il vecchio parente è il suo primo vero mentore, figura di carismatico affabulatore, erede di una famiglia aristocratica decaduta, poeta e girovago, di cui molto (ma non tutto) è restituito nel personaggio del nonno di Moscardino. Sono questi anni contrassegnati da continue fughe e dura vita di stenti per il piccolo "Righetto", che si concludono con la morte del nonno Gasperetti, nel 1894. Rimasto solo, il tredicenne Pea si dedica a vari lavori manuali, prende qualche lezione dal giovane prete di campagna don Raffaele Galleni e valuta di entrare al monastero di San Torpè a Pisa, ma a causa di una vecchia menomazione all'occhio destro, conseguenza di un incidente avuto all'età di tre anni, non viene accettato. Dopo una parentesi come mozzo su velieri mercantili di stanza a Livorno, Pea si imbarca per l'Egitto insieme al fratello Gino, è il 1899.

Ad Alessandria, città divenuta crocevia cosmopolita di caratura europea a seguito dell'apertura del canale di Suez nel 1864, Pea si dedica dapprima a lavori pesanti, per poi entrare in società con il fratello nello smercio di marmi e altri articoli. Sposa qui Aida Caciagli, figlia di un mosaicista fiorentino emigrato in Egitto, il 5 febbraio 1902, da cui avrà tre figli: Valentina (1903), Pia (1904), e Marx (1906). Frequenta in questi anni i circoli anarchici e socialisti di Alessandria, e fonda nel suo magazzino

l'Università Popolare passata alla storia con il nome di "Baracca Rossa". Qui conosce, tra gli altri, il giovane Giuseppe Ungaretti, che lo aiuta a maturare una piena coscienza intellettuale, così come i fratelli scrittori Jean-Léon e Henri Thuile. Legge i testi-chiave della dottrina anarchica e la Bibbia nella traduzione di Giovanni Diodati, e scrive le sue prime opere: *Fole* (1910), pubblicato per le Industrie grafiche di Pescara su intercessione di Ungaretti, *Montignoso* (1912), *Lo Spaventacchio* (1913) nonché il primo nucleo di quanto diverranno *Moscardino* e *Il Volto Santo*. Stanco di Alessandria, torna in Italia nel 1914 e risiede con la famiglia presso Viareggio, dove resterà fino al 1943, anno in cui dovrà sfollare a Lucca con la famiglia. In questo lungo corso d'anni svolgerà attività d'impresario e autore teatrale, prima con un teatro all'aperto nel bosco di Marina di Pietrasanta, poi presso il Teatro Politeama di Viareggio, che gestisce fino al 1944. Vedono la luce in tali circostanze i drammi *Giuda* (1918), poi rinnegato, *Prime piogge d'ottobre* (1919), *Rosa di Sion* (1920), *Parole di scimmie e di poeti* (1922), *La passione di Cristo* (1923), *L'anello del parente folle* (1932), nonché numerose rappresentazioni ispirate all'antica tradizione popolare dei maggi versiliesi. Prende inoltre contatto con alcuni intellettuali della «Voce», ed entra a far parte della cosiddetta «Repubblica di Apua», fondata nel 1910, circolo costituito da alcune delle figure politicamente e culturalmente più in vista della Versilia primonovecentesca, tra cui Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Lorenzo Viani e lo stesso Giuseppe Ungaretti. Ma sono questi soprattutto gli anni della sua più intensa attività narrativa, che inizia con *Moscardino* (1922), cui seguiranno *Il Volto Santo* (1924) e *Il Servitore del Diavolo* (1929). L'impegno come romanziere proseguirà lungo tutto il corso della sua vita, con alterne fortune di critica e pubblico: seguono infatti *La Figlioccia* (1935), *Il Forestiero* (1937), *La Maremmana* (1938), *Solaio* (1941), *Rosalina* (1943), *Lisetta* (1946), *Malaria di Guerra* (1947), *Zitina* (1949), *Vita in Egitto* (1949), *Peccati in piazza* (1956), e le raccolte di racconti e scritti vari *Il trenino dei sassi* (1940) e *L'acquapazza* (1942). Dal 1944 vive tra Lucca e Forte dei Marmi, dove è animatore riconosciuto e ammirato del Caffè

Roma, il noto “Quarto Platano”, presso il quale si riunisce buona parte degli intellettuali e letterati italiani più in vista del periodo (da Papini a Ungaretti, da Malaparte a Montale, da Luzi a De Robertis a Gadda a Pratolini). Comincia poi in questo corso d’anni a collaborare con il «Corriere di Informazione», per cui è elzevirista fino al 1953, e nello stesso anno appare come protagonista nel lungometraggio di Giovanni Paolucci, *Gli orizzonti del sole*. Nel 1954 esce in volume *Il maggio in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana come lo ha visto Enrico Pea*, che racchiude riflessioni autografe intorno alla sua lunga esperienza teatrale. Del 1955 è invece la traduzione inglese di *Moscardino*, curata da Ezra Pound fin dal 1941 e pubblicata dall’editore New Directions (New York) di James Laughlin. Da sempre di salute cagionevole, si ammala di tubercolosi e si ritira definitivamente presso Forte dei Marmi, dove muore l’11 agosto del 1958, tre mesi dopo la scomparsa della moglie Aida.

Propedeutica alla trilogia di *Moscardino*

1.1. Una «scrittura d'eccezione»?

Alcuni aspetti epitetuali che orbitano intorno la trilogia di *Moscardino* hanno condizionato a lungo l'interpretazione dell'opera e la sua fortuna critica nel corso dei decenni. Esaminare precise letture che hanno goduto più di altre di vasta fortuna e diffusione si rivela in tal senso operazione propedeutica opportuna. Tra queste, la nota formula «scrittura d'eccezione»¹, che determinerebbe l'ispirazione di Enrico Pea, giocata su un anelito, uno slancio lirico che avrebbe permesso il conseguimento di inattesi risultati letterari. Una tale affermazione comporta una serie di inferenze, tra cui, senz'altro, l'immagine di una trilogia opera fortuita del proprio autore, proprio l'opposto di quanto scritto in merito da Giuseppe De Robertis, per cui invece «l'uomo veramente valeva più dei suoi libri»². La trilogia resterebbe così un episodio isolato, un'eccezione appunto, fantasia apparsa tra un'opera poetica modesta e una produzione narrativa in linea con il generale ritorno all'ordine italiano del primo dopoguerra.

1. PIETRO PANCRAZI, *Enrico Pea scrittore d'eccezione*, in «Il Resto del Carlino», 20 giugno 1931, poi in *Scrittori d'oggi*, Serie Seconda, Bari, Laterza, 1946, p. 136, quindi in *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di Cesare Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, p. 329.

2. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 153. Di opinione opposta Eugenio Montale: «L'uomo è in alto, e direi fuori della mischia: le polemiche e i chiacchiericci non hanno tentato neppure per un istante di toccarlo» (EUGENIO MONTALE, recensione a *Il servitore del Diavolo*, in «L'Italia letteraria», 1932, ora in *Il secondo mestiere. Prose*, vol. I, Milano, Mondadori, 1996, p. 457).