

**LETTERATURA ITALIANA**

a cura di Paola Italia

*L'eterno accade. L'officina letteraria di Luigi Fallacara*, a cura di Giuseppe Langella, Bari, Stilo Editrice 2015, pp. 144, € 16,00.

È il maggio del 1940 e Piero Bargellini, Carlo Bo e Luigi Fallacara sono seduti sull'erba del cimitero di San Colombano a Settimo, davanti a una cassetta su cui hanno appoggiato le spoglie di Dino Campana, riesumate per concedere al poeta una degna sepoltura. Racconta Bargellini che «quando, adagiato tra la terra e i resti imporrati della cassa, apparve lo scheletro, Luigi Fallacara esclamò: “È lui”». Campana era morto otto anni prima, nel manicomio di Castel Pulci, pochi anni dopo che Vallecchi, ristampando i *Canti Orfici*, aveva dato inizio alla stagione della riscoperta del poeta del Novecento il cui mito avrebbe rappresentato l'essenza stessa della poesia. In quell'immediato e spontaneo riconoscimento, e nell'atto umile e pietoso verso chi aveva consumato la propria inquietudine nella poesia, c'è tutto Fallacara.

Barese di nascita, fiorentino d'adozione, amico prima di Papini e Soffici, che lo introducono in «Lacerba», poi nel «Frontespizio» di Bargellini, Luigi Fallacara è stato uno dei protagonisti più interessanti della stagione dell'ermetismo. Negli ultimi anni, intorno alla sua opera si è sviluppato un attivo cantiere filologico e critico promosso dal Centro di ricerca 'Letteratura e Cultura dell'Italia unita' dell'Università Cattolica di Milano, in collaborazione con l'Università degli Studi di Bari, dove, nel 2013, si è tenuto un incontro di studio in occasione del cinquantesimo dalla scomparsa. Gli atti, usciti a cura di Giuseppe Langella, che da anni è promotore di un gruppo di lavoro di giovani studiosi intorno a un poeta (e pittore) a lungo dimenticato, costituiscono l'occasione per rileggere la sua esperienza letteraria sul doppio versante delle amicizie e relazioni esterne, cui sono dedicati i contributi dello stesso Langella e di Wanda De Nunzio Schilardi, sulla collaborazione di Fallacara a «Frontespizio», e dell'«officina» di lavoro poetico, su cui si soffermano Marilena Squicciarini (che nel 2013 ha pubblicato un commento all'opera poetica e che qui indaga la raccolta *Voce d'uomo*) e di Valentina Puleo (sulla genesi dei *Notturmi*), ma anche prosastico, cui sono dedicate le relazioni di Chiara Didonè (curatrice nel 2013 dei *Giorni incantati*), sulla storia interna del romanzo autobiografico *Quindici anni* e di Francesca Riva (sul romanzo inedito *L'occhio simile al sole*).

Il viaggio letterario di questo «futurista pugliese», approdato a Firenze a ventidue anni per frequentare l'università, passa attraverso De Robertis, Papini e Soffici, e lo porta a «Lacerba» e alla laurea, nel 1917, con una tesi su Rimbaud, da poco introdotto in Italia proprio da Soffici. Inevitabile che,

dopo l'immane esordio dannunziano, la sua seconda raccolta di poesia si intitola *Illuminazioni*. Ma sbagliaremmo a volervi vedere l'estetismo francesizzante di molti aspiranti *maudit* nostrani. La guerra, come per altri avanguardisti della parola, lascia una ferita aperta e una frattura, anche espressiva. Fallacara, nominato nel 1920 insegnante di scuola media ad Assisi, si avvicina agli ambienti francescani e inizia un apprendistato religioso che la poesia si fa carico di testimoniare. Le sue sono quindi «Illuminazioni» religiose, sonetti che testimoniano un percorso spirituale non pacifico, sempre animato da un atteggiamento di ricerca anche di fronte al silenzio del divino: «Dio è lontano / come le cose ferme, estranee e mute / che non son tu! Silenzio sovrumano, / voce di tanto affrontato deserto» (*De profundis*, vv. 9-10, citati a p. 44). La verità non è un possesso, ma un'approssimazione, uno scavo interiore. E la Poesia è lo strumento che permette di avvicinarsi a questa consapevolezza, e che procede per accensioni liriche, epifanie, e, appunto, illuminazioni. E che si svela con la stessa tensione che avrebbe animato i *Frammenti lirici* di un altro avanguardista della parola, rivolto, dopo la Guerra, a un'interiorità esclusiva e totalizzante, Clemente Rebora. Ma mentre la guerra, per Rebora, porta al ripudio della poesia precedente, Fallacara invece contempla e ammira, attraverso il creato, la sua essenza spirituale, e sente il dovere di esprimere questa felicità di contemplazione nell'atto poetico. La strenua ricerca dello stile diventa quindi non un lavoro di lima, ma la difficoltà di cogliere con la parola esatta questa dimensione lirica e mistica della realtà. È un percorso interiore, ma condiviso con la moglie, che lo segue nel 'ritiro' di Assisi, durato fino al 1925, dove prende forma il suo francescanesimo religioso (nel 1921 diventa frate terziario) e poetico, nel doppio movimento di individuazione di una poeticità nativa della realtà naturale, e di scoperta della spiritualità della realtà attraverso la poesia, che passa attraverso la lettura dei mistici, e in particolare di Angela da Foligno, che traduce e pubblica nella collana diretta dal neo-convertito Papini, nel 1922. Ricorderà, negli anni Sessanta, in un'intervista con Enzo Filippo Accrocca:

Collaborare alla rivista dei lacerbiani Papini, Soffici, A. Palazzeschi, I. Tavolato voleva dire far parte dell'avanguardia letteraria; voleva dire aver letto tutti i libri, sapersi portatore di un nuovo verbo. Poi, venne la guerra, vennero le conversioni, venne il ripiegamento morale, e io, invece di stampare le illuminazioni lacerbiane, mi detti a tradurre Angela da Foligno e a scrivere la storia di una crisi religiosa in cinquanta sonetti. (*Ritratti su misura*, a cura di E. F. Accrocca, Venezia 1960, p. 177).

Se la religiosità con cui Fallacara vive impone una declinazione spirituale alla poesia, la poesia diventa allora un'esperienza necessaria, l'atto concreto con cui testimoniare, francescanamente, questa scoperta, che passa

attraverso la contemplazione della natura. I verdi fiori di cedro, i peschi e le rose del paesaggio pugliese «aprono, ai nostri occhi, spiragli / di bellezza» (*Il giardino del sole*, vv. 39-40), sono «visioni illuminate, specchio di Dio nelle cose create» (vv. 41-42). E la pagina finisce per brulicare di suoni, colori, «elementi terrestri illuminati da una luce divina, tant'è che» – commenta Squicciarini – «pare sia la luce a fiorire»: «È il sole dunque un giardino, / per chi lo vede da vicino?» (*Il giardino di sole*, vv. 31-32). Sono questi gli anni di incubazione di *Firmamenti terrestri*, che impone, sin dal titolo, un doppio sguardo, conferisce a ogni elemento terrestre una valenza spirituale, veicolo di infinito: «il mio incontro con San Francesco – racconta ancora ad Accrocca – fu anche la scoperta del senso metafisico di ogni vera poesia nella apertura di amore per tutte le creature». Una dimensione che porta anche al recupero della visione naturale del paesaggio pugliese delle radici, con lo splendore dell'arte toscana, per integrare, come ha scritto Pegorari, «il giottesco rigore geometrico e luministico, dominante nella produzione lirica, col più mosso autobiografismo introspettivo, non privo di una certa sensualità e di un irrazionalismo modernista di derivazione fogazzariana e dannunziana» (*Les barisiens. Letteratura di una capitale di periferia (1850-2010)*, Bari, Stilo 2010, p. 196).

Ma se la corda più sensibile a questo percorso interiore è poetica, anche le prose degli anni Trenta riescono a esprimere originalmente la sua naturale disposizione alla riflessione, una innata *curiositas* che lo salva dalle *damnationes* alla nuova narrativa straniera, e in particolare francese, imposte dai moralismi confessionali dei suoi compagni di strada. In questo senso, nelle recensioni pubblicate su «Frontespizio», Fallacara segna una strada individuale e originale, più ancora delle prose autobiografiche come *Quindici anni* (del 1932), poi rielaborato negli anni Quaranta in *L'eterna infanzia* (studiato da Chiara Didoné), dove il protagonista (dal nome programmatico di Lanciotto) è costantemente in bilico tra le tentazioni di D'Annunzio e i turbamenti di Fogazzato, e tra le 'sventure' di Manzoni e i 'compiacimenti' di Tommaseo. Una strada di redenzione interiore, non sempre di efficacia narrativa.

Sono invece illuminanti, della sua capacità di ascolto che ne fece un punto di riferimento di un cattolicesimo più aperto e progressista dei ripiegamenti del sodale Papini, le recensioni pubblicate – dopo il ritorno a Firenze, ottenuto grazie allo stesso Papini – dal 1934 al 1939 su «Frontespizio», e indagate da De Nunzio Schilardi. Già dal 1930, del resto, con le prose liriche dei *Giorni incantati*, Fallacara aveva segnato il passo di quale per lui dovesse essere la ricerca poetica, inaugurando con quel testo una nuova collana, «Nostro Novecento», che «fosse l'espressione dei più alti valori dello spirito», e in cui il valore intellettuale non fosse disgiunto da quello «morale» e «religioso» (p. 104). È una dimensione di contemplazione, uno stato di grazia, che non può non fare i conti, attraverso la nuova letteratura europea e nel cuore

inquieto del Novecento, con il problema del male come dimensione comune a tutti, radicata nei recessi profondi di un'infanzia non più idillica, pura, incantata, così straniante dall'immagine che Fallacara aveva accreditato in *Giorni incantati*: un «Eden perduto», che permettesse a tutti gli uomini in grado di ritrovare quella dimensione di purezza originaria, «quell'innocenza», «quel cielo», «quel paese», dal quale ogni uomo proviene», di «ritornare ai fanciulli», di volgersi di nuovo, cioè, «alla sorgente dell'umiltà interiore», di riscoprire nel proprio cuore «le risorse d'infanzia», di recuperare il sorriso e lo sguardo contemplante di quell'età» (Didonè a p. 99).

E in questa difficile scelta Fallacara sarà ortodosso, ma non apologeta. Starà con Mauriac, più che con Bargellini. Con chi aveva difeso il diritto, se non il dovere, della letteratura, di rappresentare tutti gli aspetti della realtà e non solo quelli edificanti. Finendo per prendere una strada diversa, anche rispetto ai compagni di «Frontespizio». Emblematico il giudizio su Proust, definito da Papini uno «straniero marcio corrompitore e ossessionato dal sesso», verso cui Bargellini stesso aveva preso posizioni squisitamente di regime: «chi ama Proust non può amare la serenità e la virilità italiana» (p. 91), e che invece per Fallacara, letterariamente tiepido ma non confessionale, è il risultato di un eccesso di avvicinamento di prospettiva, un microscopio dell'introspezione che rischia di perdere di vista la realtà in cui è immerso quel sismografo delle emozioni:

l'attenzione dell'artista rivolta esclusivamente all'uomo ne ha distrutto la personalità. La sua ambizione di rappresentare la vita vera lo ha condotto a scorgere solo delle fluttuazioni indistinte... la *recherche* è un frantumamento di sensazioni, di intenzioni, di volontà al quale l'artista dà un'illusoria unità ricorrendo alla metafisica del ricordo (p. 91).

Anche se si sente lontano dal comprendere una letteratura così spregiudicata nell'analisi delle pulsioni dell'io, Fallacara non giudica, ma cerca, suo malgrado, di capire, giungendo a valutazioni estetiche non banali, guidate dalla critica, non dal messale. Con *Gli indifferenti* o con le *Ambizioni sbagliate*, per esempio, stigmatizzati dalle imbarazzanti condanne di Bargellini, che non aveva avuto remore a condannare l'«impurità e lo sfacelo dell'anima», non riesce a comprendere una letteratura priva di sentimenti, guidata da una nuova 'scienza' che «esclude dalla sfera dello spirito ogni purezza intuitiva» facendo «di ciò che doveva rimanere marginale, il suo centro vitale» (così nel 1936, in *Apertura d'anno*, sul «Frontespizio», citato a p. 35). Anche se bloccato dalla «paura che il reale possa compromettere l'ideale» (De Nunzio Schilardi, a p. 93), il giudizio mette in luce una focalizzazione univoca che, per esempio nell'ultimo Moravia, diverrà perdita di prospettiva.

Fallacara vuole invece una prospettiva allargata, una visione unitaria dell'arte, alla ricerca di un «umanesimo integrale», alla Maritain, come aveva scritto a Titta Rosa a proposito di *Giorni incantati*, nel maggio 1931: «noi cattolici tendiamo, non solo a dare un contenuto morale ecc. all'arte, il che sarebbe già qualche cosa, ma a riabilitare una estetica trascendentale che rivendichi sull'arte la sua verità, il suo universale» (p. 39).

Un'estetica a suo modo anticrociana, che rivendica «il germe artistico nel processo formale di elaborazione della materia» anziché nell'intuizione imponderabile professata da Croce. Importante, ma non meno indispensabile del «momento successivo, paziente e intelligente, di traduzione espressiva, di decantazione tecnica, mediante il quale «i fatti sentimentali vengono assunti nella sfera della coscienza» e sottoposti a perizia letteraria, onde eliminare tutte le scorie che inevitabilmente accompagnano lo stadio dell'accensione emotiva» (Langella, p. 38).

Il saggio del 1934, *Intelligenza e Poesia*, è emblematico di questa poetica, con cui Fallacara raccoglie intorno a sé una parte del mondo cattolico con meno preconcetti che inquietudini, sostenendo il «rapporto che deve intercorrere tra arte e morale» e affermando che, «pur non volendo tornare alla falsa concezione moralistica dell'arte, si doveva riconoscere all'artista un consenso-dissenso etico, una gradazione di valori che interferiscono e coesistono con la sua volizione di bellezza» (p. 91). Il che non gli impedisce di annoiarsi terribilmente di fronte alle «belle azioni» di Liberatore, o ai «lentissimi» languori dello spirito dei monologhi interiori di Quarantotti Gambini.

Una ricerca della verità che lo spinge a difendere lo stesso genere romanzo dagli attacchi di Papini e di Bargellini, il direttore cattolico ma «miscredente» verso il «pupillo indifeso» di cui Fallacara si fa, a suo modo, tutore. Convinto, come avrebbe fatto dire al protagonista del romanzo inedito del 1945-46, *l'Occhio simile al sole* (studiato da Francesca Riva in chiave «neoplatonico dantesca»), che «per dipingere il soprannaturale, bisogna sempre cominciare dal naturale. Per rappresentare il Paradiso bisogna cominciare dall'Inferno» (dal dattiloscritto inedito riportato a p. 124).

Inevitabile sarà, dopo l'orrore della guerra (in cui scampa per un soffio la deportazione nazista), il ritorno alla meditazione religiosa attraverso la letteratura, con la cura dei Mistici medievali del 1950, e delle *Laudi* di Jacopone da Todi, curate e commentate nel 1955. Riflessioni da cui scaturisce il desiderio di sistemazione della propria opera poetica (*Le poesie*, pubblicate nel 1952 presso la Libreria Editrice Fiorentina) e della feconda stagione culturale che aveva attraversato, con l'Antologia del «Frontespizio» (1929-38) curata nel 1961, ultimo «lavoro culturale» prima della scomparsa.

Avrebbe scritto a Carlo Betocchi, il 28 novembre del 1938:

La verità della poesia non è data, e fatta, ahimé, per nessuno: bisogna cercarla soffrendo; per tutta la vita. A me gli anni vissuti, molti, se li conto, mi convalidano solo la legittimità, vorrei dire il destino di questa ansia, come l'eguaglianza, se non il grado, della sofferenza, mi dà il senso della direzione, del tendere: sappiamo dove andiamo; solo questo. Ma la parola che si apre dolorosamente in noi, se non reca la ricerca di tanta sentita distanza, non è nulla». (Lettera conservata all'Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux nel Fondo Betocchi, cit. a p. 71).

Erano passati solo dieci giorni dall'emanazione delle leggi razziali. Fallacara era nel pieno della composizione dei *Notturni*. Una ricerca espressiva che solo la pazienza e la passione di Valentina Puleo potevano documentare nella impressionante serie di prove e riscritture (centinaia di carte per soli 20 sonetti, che testimoniano uno scavo profondo, ungarettiano, nella parola poetica, piuttosto che quella «volatilizzazione» di cui lo avrebbe rimproverato Bargellini). Continuerà però a scrivere fino al marzo 1940, fedele a un'idea totalizzante – e campaniana – della poesia che, nel furore disumano della guerra, non avrebbe potuto più trovare espressione, come confessa nuovamente a Betocchi nel febbraio 1941:

Ora io non posso più scrivere, e la mia voce rimane in quel libro. Mi sfogo nella pittura: essa è silenziosa. Questi colloqui muti con le cose, e i movimenti dell'anima senza parola, senza definizione, mi sembrano l'unica continuazione possibile. O, ad ogni modo, non posso fare altrimenti (p. 80).