



Università degli Studi di Udine
LAUREA AD HONOREM A ELIO BARTOLINI
26 maggio 2004

Prof. Antonio Daniele

LAUDATIO

Elio Bartolini, friulano di Codroipo anche se nato a Conegliano (classe 1922), è della schiera degli autori che è venuta in luce con la “Medusa degli italiani”, l’ammirata collana arancione della Mondadori, corrispettiva a quella verde della “Medusa degli stranieri”. Sono libri eleganti, che ancora acquistiamo, se ci capita di trovarli d’antiquariato.

Con questa credenziale d’avvio Bartolini ha avuto subito i lettori giusti. Primo fra tutti Eugenio Montale che (pur con qualche riserva) ha visto immediatamente le grandi qualità di invenzione narrativa presenti nelle storie di Bartolini.

Recensendo *Icaro e Petronio* (1950) sul “Corriere della sera”, Montale scriveva: «Elio Bartolini ha dimostrato di possedere un autentico dono di narratore. I suoi contadini, le sue campagne sono visti in un luce nuova, il libro ha, per tre quarti, una progressione che non è soltanto meccanica. Più che un bel romanzo *Icaro e Petronio* è un bel soggetto di film, uno scheletro che attende di essere completato, integrato».

Più che un giudizio era una divinazione, visti gli esiti di Bartolini come sceneggiatore di film (collaboratore di Antonioni, di Puccini, di Zagni, di Blasetti, di Vancini e di altri, e in seguito anche regista in proprio). In particolare la collaborazione con Antonioni ha portato ad esiti cinematograficamente cospicui e nuovi sul piano della struttura e grammatica cinematografica: e non è escluso che la

sintassi narrativa sincopata e per scorci propria di Bartolini abbia anche influenzato la modularità registica di Antonioni.

Ma è con il terzo romanzo edito nel 1955 – il secondo, *Due ponti a Caracas*, era del 1953 – che Montale riconosce in pieno le doti di Bartolini, anche quelle colte in controluce e come per contrasto critico, quelle che maggiormente risaltano nella opposizione dialettica di pregi e difetti: «*La bellezza d'Ippolita* non è propriamente un romanzo, ma questo non importa: è un racconto poeticamente realizzato, a cui solo nuoce una certa cavillosità dell'espressione, che vuol essere duttile, colloquiale, calcata sul vero e riesce invece faticosa e talvolta poco chiara. Quasi mai, però, sommaria o aridamente stenografica, come prima accadeva a Bartolini. C'è in questo nuovo scrittore un eccessivo terrore della 'letteratura'».

Albergava forse un equivoco nei giudizi di Montale che pur vedeva nello 'sliricato' Bartolini la tempra del sodo narratore, sebbene perso dietro un neorealismo di casa nostra che teneva degli americani (Hemingway *in primis*), ma soprattutto di Rossellini: sulle cui orme pareva mettersi anche una via italiana al racconto.

Il vertice artistico che segna *La bellezza d'Ippolita* è determinato da una aderenza di linguaggio (spigoloso e come scostante) e di realtà: come se la vicenda per incarnarsi avesse bisogno di una sua adeguata cifra espressiva che per Bartolini è quella di una lingua aderente, asciutta, volutamente non dialettale, alla quale in fondo è sempre rimasto legato fino alle sue recentissime prove rievocative ed autobiografiche (dove pure indulge a qualche numerato inserto regionale). Eppure la lingua di Bartolini non è sciatta: essa si impronta inizialmente di una aderenza agli oggetti che è il suo maggior pregio, affidando all'evidenza il maggior peso rappresentativo. Ma è anche una lingua nervosa, fatta di sospensioni, di fratture interpuntive, di frasi sincopate e come didascaliche (da sceneggiatore, dunque).

Con Ippolita Bartolini dà vita ad un personaggio di evidenza singolare, ad una donna in fuga (dal suo ambiente contadino, da se stessa e dal suo passato, dal peso della propria carne), secondo un modello di insoddisfazione ed evasione femminile che insegue i tratti del bovarismo di Flaubert e di Tolstoj, ma anche se ne distacca

per una sua connotazione paesana e campagnola, senza tuttavia esasperazioni di tipo mitologico (alla Pavese, per intenderci). La fuga notturna di Ippolita attraverso il greto del Tagliamento, l'abbandono della casa, del marito, fuga fatale che la porterà (banalmente o per un'inconscia volontà?) a finire sotto le ruote di un camion, è un pagina di vera letteratura, checché ne pensasse Montale, e forse a dispetto dello stesso Bartolini che certo non indulge alla bella pagina di per sé.

Riporto per esemplificazione solo il primo capoverso del *Capitolo nono* (e ultimo) del romanzo, che ha un andamento circolare e come ritornante, e che sembra rappresentare la cifra espressiva della narrativa di Bartolini, talora divagata e come distratta, ma alla fine sempre conclusa in sé, circolarmente ricondotta ad un evento prestabilito, predeterminato dagli antefatti e il più delle volte tragico:

Dapprima ebbe soltanto gioia: una materia ignea che, apprendendosi ai muscoli, glieli consumava in una vampata di gioia, di energia gloriosa e irresistibile. E correva in fuga sul terrapieno dell'argine, saltellando come una capra su quelle irregolarità, con la gioia a sospingerla sfrenata correva e cadde. Ma qualcosa l'aspettava alla fine del sentiero, al limite fragile dei canneti, oltre il greto e i campanili addormentati: e lei gli correva incontro su un libero ritmo di fuga, con l'aria della corsa che le irritava la gola, con un dilatarsi dei polmoni che volevano sempre più aria; e aveva già ripreso a correre quando, sfregandosi il mento, s'accorse del sangue che gocciolava: sentì sulla mano il tiepido del sangue che, spinto dal cuore, lì s'interrompeva per gocciolare sul ritmo di quella spinta, ed era tiepido sulla mano, tiepido e prezioso come tutto quel sentimento di vita ritrovata ed ancora da vivere, come tutta quella fuga che dapprima era stata soltanto irresistibile e piena di gioia.

Ma è con *La donna al punto* (Milano, Rizzoli, 1963) che Bartolini introduce nella sua poetica una sorta di frantumazione del realismo iniziale, insinuando nella sua maniera di articolare il racconto una modalità poliprospectica, caratterizzata da diversi punti di vista (e che tiene molto del linguaggio franto cinematografico e soprattutto della possibilità pressoché infinite di sdipanare la storia date dal montaggio). Bartolini non si accontenta più della linearità figurativa; egli si fa mimetico della cinepresa e delle sue diverse ottiche di fronte al reale, nonché delle

possibilità di *flashback* e di anticipazione del futuro. Anche il dialogo si attua come per resezione del parlato corrente, trascalto e come ‘tagliato’ da una catena progressiva, da un indistinto continuo che rappresenta il fluire del vissuto. Ne deriva a volte un senso di spaesamento e di *découpage* quasi astratto di segmenti di dialogo, quasi traditi e subito lasciati cadere, secondo un procedimento di registrazione astratta, imperfetta e quasi casuale.

La donna al punto è però anche qualcosa di più che la sperimentazione di un nuovo linguaggio che fa della sincope narrativa un espediente tecnico-formale e una via di scampo dal neorealismo letterario al tempo dominante. Esso è un esperimento di quadro d’ambiente complessivo, centrato sulla figura di una giovane mantenuta, partecipe del *demi-monde* romano (l’ambiente è quello proprio del cinema), attorno alla quale ruota una corallità di personaggi, quasi meccanicamente e caoticamente legati e mescolati da un vincolo d’appartenenza e di svogliata socialità (del tipo felliniano della *Dolce vita*). Eppure Bartolini si pone anche da un punto di vista morale, a partire dal titolo, che riecheggia *L’uomo al punto* (s’intenda, di morte) del gesuita del Seicento Daniello Bartoli, cui lo legano (oltre alle evidenti consociazioni onomastiche che a volte possono ingenerare stimoli di curiosità) anche delle attrazioni intellettuali e delle particolari suggestioni stilistiche.

Intrecciato su più piani e accompagnato da più voci (tra cui quella di un fantomatico osservatore, consigliere, suggeritore esterno, dal nome in sigla e forse ombra dell’autore, B.de Z.), il romanzo si sdipana tutto nell’arco di una giornata di Jenny, alla fine della quale, dopo un party, nel quale vengono a maturazione tutte le contraddizioni – morali, psicologiche ed economiche – della sua esistenza, la protagonista si trova come ad un punto di non ritorno, in rotta con il passato, senza certezze per l’avvenire, ad osservare una partita a tennis di due ragazze sconosciute.

Avrebbe tutto per essere come quelle due. Meglio anzi: non solo l’eleganza e la disinvoltura, ma anche l’abilità sveltita dall’esperienza. Invece è al di qua dell’inferriata. Siamo tutti al di qua dell’inferriata, le dice B.de Z., tutti a guardare, a protendere la mano, a morire di fame e di sete, e gli altri non si accorgono di noi più di quanto i ricchi non si accorgano dei poveri oltre i finestrini

appannati dei loro ristoranti. Ma è un'immagine, le sembra. E, comunque, lei le ha insegue le cose della ricchezza, le ha anche avute, basterebbe una telefonata per riaverle magari ridotte in termini estremamente semplici e brutali. Ma non era così che pensava di averle. O forse è davvero arrivata a un punto che non le importano. O, di più, certa che volendo le riavrà, finge a se stessa che non le importino.

Con il romanzo *Chi abita la villa* (Torino, Einaudi, 1967) Bartolini porta a maturazione i germi già fecondati di un suo relativismo narrativo, arrivando a posizioni venate di neoavanguardia (frammentismo, *collage*, giustapposizione di elementi documentari), senza tuttavia sposare di quella le tesi più estremistiche e fatalmente impoetiche, ma restando invece ancorato ad una sapiente variazione di registri concreti nel dettaglio quanto surreali nella sostanza, entro i quali si snoda una vicenda di larve ed ombre della storia, nella cornice sempre più fatiscente d'una villa veneta. Entro uno scenario immobile e come extratemporale – la villa appunto – si snoda una vicenda di dubbia consistenza, ma di poetica emblematicità: il rapporto tra l'abitatrice della villa (una fantasmatica contessina senza età) e la sua compagna, non meno inquietante, una civetta.

È in ragione di questo romanzo, frutto della sedimentazione in lui della tradizione veneta più nobile, e nel quale si incrociano le istanze più letterarie della decadenza e dello sfacelo care alla narrativa indigena (da Fogazzaro a Piovene, da Comisso a Parise), che Bartolini mette definitivamente a fuoco una sua linea di pratica creativa, cui in seguito resterà fedele, pur senza schematismi, vale a dire quella del rifiuto della oggettività come presupposto del valore narrativo, pervenendo anche – secondo le sue proprie parole – ad una fondamentale convinzione: «che non c'è nulla di più ridicolo di un romanziere che crede ai suoi personaggi, l'unica categoria per il narratore essendo la possibilità, l'unico modo il condizionale: suggerire, non definire; insinuare l'eventuale, non presentare il definito, men che meno il certo, mai e poi mai l'indiscutibile».

In più è da notare che, con *Chi abita la villa*, Bartolini pare assecondare per la prima volta anche una tenue deriva dialettale, che in lui fruttificherà veramente più in

là, con l'adibizione innanzitutto negli anni della maturità del materno friulano come lingua della poesia e poi anche come forma di accompagnamento rammemorativo (con inserti friulani e veneti), specie nelle prove anamnestiche e autobiografiche degli ultimi anni.

Poi sono venuti i cosiddetti romanzi 'storici' (dopo il rientro dell'autore nel suo Friuli, lasciate alle spalle Milano e Roma) e la riappropriazione in senso più maturo e consapevole dell'impronta (così vorrei dire) nieviana delle proprie origini: romanzi che l'autore suggerisce – più aderentemente – di definire 'ideologici', e che tuttavia si nutrono di una trama di interessi colti, di ambientazioni d'epoca, di ricerche d'archivio, secondo una linea d'interesse storico-ricostruttivo che privilegia il Friuli e la sua lunga storia, dagli Unni e i Longobardi in poi.

Con *Pontificale in San Marco* (Milano, Rusconi 1978) si inaugura dunque una linea di narrativa più radicalmente ancorata alle trame della storia, arricchita di linfe di studio e di ricerca, dalle quali si sviluppano intrecci di una verisimiglianza e aderenza storica memorabili, misti ad una complicazione inventiva corrispondente e geniale. In questo romanzo l'umiliante vicenda della soppressione del Patriarcato di Aquileia (6 luglio 1751), consumata per ragioni di opportunità politico-istituzionale per le pressioni congiunte di Casa d'Austria, divenuta sovrana del Friuli orientale, e Curia romana, viene vissuta dall'ultimo patriarca Daniele Dolfin, protagonista del libro, come scacco personale, cui egli corrisponde con un magnanimo atto di superiore dignitosa alterezza: la richiesta in cambio (richiesta modesta in sé, ma orgogliosa nel proposito) di celebrare un'ultima volta un solenne pontificale in San Marco, secondo l'antico rito aquileiese.

È dunque nell'attesa di questa solenne riparazione della diminuzione subita che il patriarca Dolfin rientra nella sua Venezia, ripercorrendo le tracce della sua vita e sognando quel rito come riparatore della funzione e della pompa del suo rango. Ma è in questo quadro generale che si insinuano i tarli corrosivi del suo passato di giovane nobile (una relazione incestuosa con la madre; un amore giovanile che non può più

rinnovarsi neppure in presenza dell'oggetto dell'antica passione; un senso di estraneità ai tortuosi giochi mondani e diplomatici dell'oligarchia veneziana).

Si consuma così, in un senso di quasi accidiosa attesa il sogno della cerimonia e della sua apparente reintegrazione di dignità, cui i traumi del passato sembrano togliere, nella mente turbata del prelado, ogni possibilità di riscatto. Sarà la mancata assoluzione in confessione da parte di un ignaro piovano a provocare nel Dolfin il crollo della speranza di chiusa trionfale, la morte repentina.

Ma dietro a questa trama da noi ridotta all'osso, sta una serie di registri narrativi variati, come se la realtà fosse riflessa da specchi diversi e, se non deformanti, certo diversamente riflettenti, secondo la pratica instaurata dall'autore, della molteplicità dei punti di vista. Così l'attesa del pontificale (come sogno di epilogo in bellezza) si mescola con la narrazione della modesta e riservata pratica di vita nella città tentatrice, con il resoconto quasi giornaliero alle autorità di un solerte agente dell'Inquisizione relativo a tutte le mosse del prelado. Anche qui, da questa polifonia concorde di onirismo e realtà, di storia vera e di invenzione pura, di azione mentalmente anticipata, di azione narrativamente vissuta e di azione riferita su un registro linguistico imitativo vagamente settecentesco si snodano tutte le possibilità espressive della tecnica romanzesca di Bartolini e delle sue astuzie di inventore di storie.

Su questa traccia di miscela variegata dei registri espressivi e sovrapposizione di strati di racconto si pongono poi anche *La linea dell'Arciduca* (Milano, Rusconi, 1980) e il *Palazzo di Tauride* (stesso editore, 1982): il primo romanzo raffigurante una cavalcata attraverso il tempo, nel Friuli degli ultimi due secoli: dall'invasione napoleonica a Caporetto, dal fascismo alle servitù militari straniere; il secondo un'emblematico confronto tra due donne, reduci del '68, e l'inevitabile presa di coscienza della sconfitta di una generazione.

L'ultima fase della narrativa di Bartolini si apre su un versante personale e intimistico: quello dei ricordi d'infanzia, con una cordiale, pacificata adesione ad una prosa non più sperimentale, ma autoriflessiva (e quasi circolarmente riallacciantesi

alle origini dello scrittore), nella quale la scansione temporale va di pari passo con la concretezza documentaria del ricordo, pur dentro un'aura come trasognata di incanto perduto.

L'infanzia furlana (Treviso, Santi Quaranta, 1997) è uno dei più suggestivi libri di memoria degli ultimi anni (sulla scia degli incanti e delle perdizioni di Meneghello, cui lo lega anche un romanzo resistenziale – *Il Ghebo*: Udine, La Nuova Base, 1970 –, ma senza la disincantata malizia di quello). La narrativa memoriale di Bartolini si avvicina forse anche più ad una traccia di ricostruzione di vita paesana affine a certe rievocazioni di Rigoni Stern, con il quale condivide un pari poetico sentimento della vita e delle sue manifestazioni. In queste ultime scritture – a cui si aggiunge come ulteriore continuazione e supplemento *Le quattro sorelle Bau*: ancora Santi Quaranta, 2000 – è da registrare una perfetta adesione di stile e di materia evocata, con un gusto tutto nuovo – si è detto – di inserimento nella pagina (qua e là, ma fin dal titolo) di alcuni cammei lessicali dialettali: quasi punti di ancoraggio di una robusta architettura linguistica, articolata e letterariamente impostata, ma non aliena dal piegarsi ad un puntilismo dialettale, benché di necessità e non certo espressionistico (alla Gadda, per intenderci).

In sostanza l'inserzione dialettale rimane in lui un fatto marginale e come additivo, eppur non ascitizio, preferendo egli il dialetto pieno – lingua primordiale ed edenica – per la sola poesia. È una scelta di cui dobbiamo essergli grati, per averci alla fine dato una prosa elevata e non mimetica, duttile e insieme complessa, come si può ricavare dal brevissimo brano dall' *Infanzia furlana*, che qui trascelgo per ragioni di stile e più ancora di sostanza (cioè una certa inclinazione o ottica – diciamo così – 'cattolica', che contrassegna tutta la vicenda artistica di Bartolini):

Erano i luoghi [*parla della sacrestia*] dei paramenti dismessi, dei messali accartocciati, dei turiboli sfondati, dei candelieri che non si reggevano più in piedi. In un odore commisto d'incenso e di cera, in luci che, oblique, arrivavano sempre d'altrove, in un silenzio incrinato appena da qualche insistito, come querulo scricchiolio, ospitavano, tra una stola lisa fino alla consunzione e uno stendardo che non avrebbe sventolato più a nessun vento, anche i i ritratti di gravi, severi

personaggi, e tuttavia paterni di una familiarità conosciuta da sempre, come quello che fissavo di preferenza nell'oro un po' spento della sua croce pettorale, nella luce d'ametista che gli brillava all'anulare, nell'intricatissimo ricamo di grappoli d'uva e di spighe di frumento della sua cotta, ripetendomi, anzi garantendomi, che anch'io sarei diventato vescovo come lui.

Mi avvedo ora di aver privilegiato soprattutto Bartolini romanziere e di aver trascurato il poeta friulano e lo studioso ed editore di testi antichi e il biografo e ricostruttore di tante vite singolari (Ignazio di Loyola, Giacomo Casanova, Giorgio Baffo, ecc.).

Ma a comprendere tutta l'attività creativa e studiosa di Bartolini non possono certo bastare i tempi cronometrati, cerimoniali di una *laudatio*. Faccio punto dunque qui, al limite di un discorso settoriale e appena abbozzato, augurandomi almeno che quanto sin qui detto incontri il suo gradimento e venga accettato come un sintetico contributo critico alla sua attività di narratore e un segno personale della mia ammirazione.