

# Introduzione

## Premessa

Nel 1967, due anni prima di morire, in un articolo intitolato *Vita invidiabile*, Giovanni Comisso traccia in poche, rapide pennellate, l'essenza del suo scrivere:

Nella mia lunga carriera di giornalista pare, ascoltando gli amici attuali, che io abbia soltanto scritto degli articoli da tutte le parti del mondo per far vedere che potevo in quei tempi godere smisuratamente la vita. [...]. Possono essere fortunati che io non debba riprendere quel mestiere, perché i patti sarebbero diversi. [...].

La vera invidiabile bellezza della vita è nel mio scrivere: la vita è orrenda, piena di mostri e menzogne, e solo l'arte ha la forza di trasmutare questi e quelle in storie fiorite e luminose.<sup>3</sup>

Distinguendo tra arte e vita, lo scrittore attribuisce alla letteratura una funzione riparatrice in grado di creare una vita alternativa, «invidiabile» per l'appunto, dove le nefandezze della vita reale non trovano spazio. Con queste parole, Comisso capovolge di fatto una certa interpretazione della sua opera, che tuttavia ha prevalso tra lettori e critici negli anni successivi alla sua scomparsa, continuando a influenzare il giudizio fino ai giorni nostri. Nel 1990, in un saggio che esaminava lo stato degli studi su Comisso a vent'anni dalla morte, Ricciarda Ricorda rilevava una sostanziale divisione nella critica comissiana: da un lato, la lettura «complice» della sua vicenda biografica, incline a sorvolare sugli aspetti che lo scrittore lascia nell'ombra e a giustificare comunque le sue scelte; dall'altro, la necessità, richiamata per primo da Giorgio Pullini, di «una ricostruzione in termini non celebrativi, attenta alla realtà, delle esperienze di vita dello scrittore».<sup>4</sup> Trascorsi altri trent'anni, la prima tendenza non sembra essere del tutto superata, e oggi il nome dello scrittore suscita più «un'aura» che un vero «corpus testuale»,<sup>5</sup> un'aura che deriva dal rischio, segnalato da Ricorda, di incorrere in una semplicistica lettura del complesso rapporto tra arte e vita, interpretando la prima come una mera trascrizione della seconda. Nonostante l'evidente ascendente autobiografico che caratterizza l'opera di Comisso, un'adesione troppo fedele a questa visione impedisce di superare l'immagine che l'autore dà di sé nei suoi libri, un'immagine che, soprattutto nelle opere giovanili, appartiene alla sfera della «vita invidiabile», pertinente al mondo scritto, che si distanzia dalla realtà e dal tentativo di rispecchiarla.

---

3 Giovanni Comisso, *Vita invidiabile*, «Il Gazzettino», 12 marzo 1967.

4 Ricciarda Ricorda, *Rassegna comissiana*, «Quaderni veneti», 11, giugno 1990, p. 200.

5 Marco Belpoliti, Andrea Cortellessa, *Editoriale*, in *Goffredo Parise*, «Riga», 36, Milano, Marcos y Marcos, 2016, p. 9.

Si rende dunque necessario esplorare il rapporto tra vita e scrittura in Comisso adottando una prospettiva che, fin dall'inizio, operi una distinzione tra i due ambiti, al fine di ridefinirne il loro reale rapporto e restituirne, per quanto possibile, la complessità.

In quest'ottica, l'epistolario si rivela uno strumento fondamentale, da affiancare alla ricostruzione filologica e all'indagine ermeneutica dei testi comissiani, poiché fornisce informazioni cruciali sulla formazione dello scrittore, sulle sue letture e sul processo creativo che ha dato vita alle sue opere. Le lettere, inoltre, testimoniano i rapporti con alcune delle personalità più rilevanti del panorama letterario e artistico del Novecento, offrendo al contempo uno spunto per comprendere gli aspetti più quotidiani della vita di Comisso, strettamente intrecciata con le vicende storico-culturali di un'Italia in continuo mutamento, dal periodo immediatamente precedente la Prima guerra mondiale fino alla seconda metà degli anni Sessanta.

L'edizione dell'epistolario qui presentata, composta da mille lettere inviate e ricevute, include oltre cinquecento documenti inediti, relativi a corrispondenze recentemente riemerse, e una selezione delle lettere editate, molte delle quali ormai difficili da reperire. Ragioni di spazio, unite a possibili sviste del curatore, hanno comportato l'inevitabile omissione di una parte del materiale epistolare edito in precedenza. Risulta pertanto opportuno offrire un riepilogo dei principali carteggi pubblicati nel corso degli anni.

A inaugurare questa rassegna è lo stesso Comisso, che nel 1954 inserisce alcune lettere inviategli da Arturo Martini nell'edizione dell'epistolario dello scultore da lui curata, successivamente ampliata da Natale Mazzolà (Lino) nel 1967. Fin dalla seconda metà degli anni Venti, Comisso affida una parte rilevante del proprio archivio ai coniugi Mazzolà, e in particolare a Maria Calzavara. Con regolarità, invia alla «Signora Maria» le lettere più importanti ricevute, tra cui le missive di Valéry Larbaud, pubblicate il 31 dicembre 1963 sul settimanale «Le Ore», e quelle di Saba e Svevo, editate nel 1968 a cura di Mario Sutor. Nell'introduzione a quest'ultima raccolta, in un brano intitolato *Una società letteraria*, uscito nel gennaio di quell'anno sul «Gazzettino», Comisso riflette così sul destino del proprio archivio epistolare:

Fu una mia fortuna che negli anni 1928 e 1929 non avessi a Milano un'abitazione a me riservata. Non avevo neanche una camera; così fui costretto a dare a dei miei amici, perché le conservassero, le lettere che formavano il mio archivio. Oggi, dopo quarant'anni costoro mi hanno fatto vedere quelle lettere. Hanno intenzione di regalarle poi alla biblioteca civica della mia città per i posteri. Sono loro grato per questo.

Le lettere sono maturate e si sono fatte positive. Oggi sarebbe da conservarle tutte, e meditarle; e soprattutto e meditarle sul corso degli anni e degli avvenimenti. Molte cose sono da riflettere. In primo luogo come era facile trovare un amico e da questo farsi consigliare.

Vi sono nomi che ancora oggi non dicono niente eppure messi tutti assieme formavano quella *società letteraria* in cui si viveva.<sup>6</sup>

Nel corso degli anni, Comisso ricorre spesso all'epistolario come fonte per articoli e libri. Un esempio significativo risale al 1954, quando, durante la stesura di *Mio sodalizio con De Pisis*, si rivolge ai Mazzolà per verificare se conservassero lettere del Marchesino. Nelle *Trecento lettere* ai Mazzolà, uscite nel 1972 a cura di Enzo Demattè, Comisso torna più volte a riflettere sul valore dell'epistolario nell'opera di un artista. In uno di questi passaggi, rivolgendosi a Lino il 19 maggio 1947, dopo la morte di Martini, scrive:

ogni lettera di Arturo anche riguardante questioni mediocri, contiene una molecola del suo grande corpo vivente e immortale. Tu sai l'importanza dell'epistolario di un uomo che abbia molto vissuto e di un artista e per giunta di un italiano (perché gli italiani nelle lettere sono straordinari, costituendo queste una forma d'amore, come il canto). L'epistolario di Arturo deve essere quanto mai completo e costituirà un grande romanzo.

Tuttavia, a distanza di un mese, confida di aver scartato numerose lettere, pur animate da battute dello scultore, ritenendole monotone o marginali nei contenuti. Lo stesso criterio selettivo riemerge anche dieci anni dopo, durante la preparazione della seconda edizione delle *Lettere* «sono del parere che se non ànno un minimo di interesse *storico* o *artistico* è bene senz'altro scartarle (e questo lo puoi fare anche tu per le nuove arrivate) altrimenti si fa un epistolario barboso».

Parallelamente, negli stessi anni, Comisso inizia a maturare l'idea di pubblicare la corrispondenza indirizzata ai genitori tra il 1915 e il 1945. Il 15 marzo 1966, in una lettera a Cibotto, scrive: «sono tutto preso per il mio *Epistolario* e ò trovato l'aiuto generoso di questo giovane triestino che si chiama Daniele Lovrecich e che disinteressatamente viene apposta da Trieste per aiutarmi». Con l'aiuto del giovane, Comisso avvia la selezione e trascrizione delle lettere scambiate con la famiglia tra il 1915 e il 1921: anni cruciali, segnati dalla Grande guerra, dall'impresa di Fiume e dal dopoguerra. Un primo tentativo in tal senso risale già al 1939, quando, nel numero annuale del «Tesoretto» (pp. 216-217), Comisso pubblica quattro lettere ai genitori, datate 20 settembre 1916, 18 ottobre 1917, 20 giugno e 1° novembre 1918. Il 18 aprile 1966, sul «Gazzettino», annuncia il ritrovamento di un'ulteriore sezione dell'epistolario ai genitori, rinvenuta in uno stipite della vecchia casa di Treviso, parzialmente distrutta dal bombardamento del 7 aprile 1944, e offre un primo commento al carteggio, che merita di essere riportato quasi per intero:

---

6 G. Comisso, *Fine d'una società letteraria*, «Il Gazzettino», 26 gennaio 1968; poi in *Saba-Svevo-Comisso*, a cura di Mario Sutor, Padova, Gruppo di lettere moderne, 1968, p. 7.

La battaglia del Montello con la cacciata degli austriaci al di là del Piave, è annunciata così: «Ho vissuto momenti memorabili».

Durante quella per la presa di Gorizia venne fatta avanzare la cavalleria credendo si potesse arrivare in un balzo a Trieste, un soldato che era stato mio compagno di scuola, ebbe l'ordine da suo padre, che era un colonnello, di andare con il suo squadrone in esplorazione e venne ucciso. Lo riferisco così: «Sembra un fatto della storia romana». E ancora scrivo sull'esito della battaglia che in quei giorni sembrava risolutiva: «Qui le operazioni sono andate bene. Ho visto feriti che venivano caricati in un treno ospedale e cantavano per entusiasmo». Scrivevo, ma non avevo ancora esperienza della vita, cantavano, perché sapevano che non erano morti e sarebbero ritornati borghesi.

Un'altra volta annuncio come eccezionale un fatto semplicissimo, quasi fossi stato coinvolto in una battaglia. Ero andato a fare il bagno in un torrente vicino al posto dove prestavo servizio, quando alcuni portati ad abbeverare, calpestarono il mio vestito schiacciando l'orologio. Racconto la mia rabbia di non aver potuto impormi a quei soldati, perché non avevo addosso i gradi di caporale.

In una lettera dei primi mesi di guerra scrivo a casa perché mi si mandi il libro di Machiavelli *L'arte della guerra* e sembra che mi fosse necessario nella circostanza di trovarmi al fronte come una guida turistica in attesa di fare un viaggio. È strano, ma in quegli anni non prevedevo che sarei diventato uno scrittore di racconti e qualche tempo dopo, diventato ufficiale, avvertivo di avere scritto, non i primi capitoli di *Giorni di guerra*, ma un libro di organizzazione militare frutto delle mie esperienze, e che lo avrei mandato al ministero della guerra. Credevo necessario fare delle innovazioni nella sistemazione dei comandi schierati di fronte al nemico.

Quando ero sul Grappa invece volevo che mi spedissero un libro lasciato nella mia stanza, *Il poeta assassinato*, di Apollinaire e soggiungevo che quel poeta ero io.

In grande parte della corrispondenza sempre dichiaro di stare molto bene e di divertirmi, certamente per dare tranquillità ai genitori. Sempre ho la speranza che tutto vada a finire per il meglio, anche se il Veneto era invaso, la guerra continuava, i familiari fuggiaschi, la casa minacciata e la mia vita incerta. Le ingenuità sono molte, come quella di scrivere di essere entrato nella nostra casa abbandonata e con l'aiuto dell'attendente di avere spazzato tutti i vetri rotti e di avere sbattuto la polvere dai divani. Un'incoscienza grandissima, dopo doveva avvenire un'altra guerra che avrebbe raso al suolo quella casa. Si vive sempre così: i giovani non sanno quello che sta loro attorno, perché accecati dai vent'anni e gli anziani vivono in continuo allarme vicini al tramonto. La vita va avanti lo stesso perdendo il suo pulviscolo d'oro come quello delle ali delle farfalle che vengono prese con le dita.

Quante morti nel passare del tempo, non solo per la guerra, ma per lo scorrere della vita: innumerevoli nomi di amici, di parenti, di conoscenti non sono più di questo mondo. Un ritornello quasi a ogni lettera è l'accento all'influenza di una persona amica che si trova al comando supremo per ottenere una destinazione o un'altra. Nella vita vi è sempre un comando supremo e sempre si cerca una scorciatoia che muti il destino.

Le lettere dopo la guerra non sono diverse da quelle di quel periodo. Sempre sono in attesa di una fine e di un principio, di una sistemazione sicura. Sempre parlo di avere conosciuto persone importanti e mecenati decisivi, che non lo sono stati per niente. E sempre quello che è stato invero importante e decisivo, viene accennato senza che mi accorga che lo era. Continuerò la lettura di queste lettere, che mi sarà molto istruttiva perché nella vita vi

è sempre una guerra e si finisce per essere sempre dominati dall'incoscienza dei vent'anni, anche se non si hanno più.<sup>7</sup>

Negli ultimi anni della sua vita, Comisso lavorò intensamente su queste lettere, correggendo gli errori ortografici e grammaticali e selezionando, tra parentesi quadre, i passi più significativi, che venivano poi trascritti a macchina da Lovrecich.<sup>8</sup> Pur non riuscendo a pubblicare l'intero carteggio, riuscì a offrirne un'anticipazione il 3 novembre 1966 sulla «Fiera Letteraria», con alcuni estratti delle lettere inviate ai genitori tra il 1921 e il 1924.

Con l'acquisizione dell'Archivio, nel 1978, da parte della Biblioteca comunale di Treviso, l'interesse per l'epistolario di Comisso conobbe un rinnovato slancio negli anni Ottanta, dando avvio a una fitta stagione di pubblicazioni. Nel 1983, Gian Antonio Cibotto curò per Longanesi le lettere indirizzategli da Comisso; l'anno successivo, Patrizia Veroli pubblicò quelle inviate, tra il 1929 e il 1967, alla traduttrice russa Olga Resnevič Signorelli, nota biografa di Eleonora Duse. Nel 1985, Luigi Uretini raccolse in volume le lettere inviate da Comisso ai genitori tra il 1914 e il 1920, e nel 1988, sulla rivista «Eidos», rese pubbliche dodici lettere ricevute dallo scrittore da Eugenio Montale (una), Giuseppe Antonio Borgese (due), Leonardo Sinisgalli (una), Gianfranco Contini (una), Carlo Emilio Gadda (due), Giuseppe Prezzolini (tre) e Tono Zancanaro (due). Sempre nel 1988, Sandro Zanotto inserì in *Divino Giovanni* le lettere di de Pisis a Comisso. Nel 1989, invece, uscì *L'ultimo Comisso* di Adriano Mădăru, con alcune lettere di Comisso a lui indirizzate, e soprattutto *Vita nel tempo*, una selezione di tutte le lettere inviate da Comisso, curata da Nico Naldini.

Nel 1992, Mariarosa Bricchi curò per Manni le lettere di Comisso a Enzo Ferreri, direttore del «Convegno», rivista con cui lo scrittore collaborò tra il 1926 e il 1929, pubblicandovi un ultimo racconto, *La multa*, nel maggio 1936. Nel 1995 uscirono le lettere di Parise a Comisso, inviate tra il 1954 e il 1966,<sup>9</sup> sempre a cura di Uretini, che, nell'autunno dello stesso anno, offrì su «Tratti» anche una selezione di lettere a Comisso di Arturo Onofri. Alcune lettere del trevigiano a Onofri, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, furono incluse nel volume *Corrispondenze* a cura di Marco Albertazzi e Magda Vigilante, che raccoglie anche

<sup>7</sup> G. Comisso, *Vecchie lettere*, «Il Gazzettino», 13 marzo 1966.

<sup>8</sup> Le trascrizioni sono conservate nella busta 3 del Fondo Comisso, u.a. 12, che mantiene l'originale denominazione data dallo scrittore: «Copie di mie lettere ai genitori».

<sup>9</sup> A queste si aggiungono due lettere: una di Comisso a Parise pubblicata da Manuela Brunetta in *Affioramenti da un fondo sommerso: due lettere di Parise e Comisso* («Studi Novecenteschi», n. 54, dicembre 1997, pp. 395–401); e un'altra, di Parise a Comisso, ritrovata da Dario Borso nel Fondo Comisso e apparsa il 7 marzo 2010 sul quotidiano «Il Giornale» nell'articolo *Così Comisso fece da padre a Parise*.

i carteggi del poeta romano con figure quali de Pisis, Montale, Palazzeschi, Banfi, Gromo, Evola, Péladan, De Gubernatis, Mazzarelli e Schwarz.

Dal 2000 al 2015, Urettini proseguì la pubblicazione di frammenti epistolari comissiani sulla rivista «Terra d'Este». Nel 2000 e nel 2001 uscirono le cartoline e le lettere inviate da Comisso alla madre durante il viaggio in Nord Africa del 1929 per la «Gazzetta del Popolo» e in occasione del Tour Orientale realizzato tra il dicembre 1929 e il giugno 1930 per il «Corriere della Sera»; nel 2003, vennero pubblicate due lettere di Montale, due di Isaak Babel, due di Sandro Penna (n. 25) e due lettere di Anna Maria Ortese (n. 26), riproposte nel 2024, insieme a un biglietto inedito, da Benedetta Centovalli su «Trasparenze». Nel 2005, per il centenario della nascita di Mario Soldati, sempre su «Terra d'Este», furono pubblicate le lettere da lui inviate a Comisso. Nel 2015, infine, Urettini presentò le lettere inviate dai genitori a Comisso tra il 1915 e il 1918.

Al 2023 risale la pubblicazione del carteggio scambiato da Comisso con Mario Pannunzio tra il 1949 e il 1966, curato da Arianna Tiritelli, parzialmente riprodotto in *Comisso nel tempo* (2020) e pubblicato in appendice al volume *Per Giovanni Comisso. Critico, editore, giornalista*, a cura di Giuseppe Sandrini. Sempre nel 2023, sul numero di aprile del «Bollettino dei Musei e degli Istituti della cultura della città di Treviso», Francesca Sardi ha presentato otto documenti – tra lettere, cartoline e biglietti postali – inviati da Juti Ravenna a Comisso. Nel 2025, Agostino Contò ha inserito nel suo *Comisso en français* (Ronzani Editore), quattro lettere del trevigiano a Lionello Fiumi e quattro di Léon Kochnitzky a Comisso.

Per quanto articolato e ricco, il panorama delle pubblicazioni epistolari comissiane rivela una certa frammentarietà, che rende difficile ottenere una visione complessiva sull'autore e sulla sua opera. I carteggi editi risultano infatti dispersi su numerose sedi editoriali e, in alcuni casi, privi di un adeguato commento. L'unica edizione nata con intenti sistematici, *Vita nel tempo* a cura di Nico Naldini, necessita oggi di una revisione, alla luce non solo delle lettere ricevute da Comisso e delle corrispondenze pubblicate dopo il 1989, ma anche dei materiali inediti riemersi negli ultimi anni.

Nella *Nota al testo* di *Vita nel tempo*, Naldini specifica di aver scelto di accompagnare le lettere con una cronologia «evitando un eccesso di note così poco consone alla figura letteraria di Giovanni Comisso».<sup>10</sup> Tale scelta, coerente con le esigenze di allora – tese soprattutto a riportare l'attenzione sull'autore anche attraverso la pubblicazione della sua biografia (*Vita di Giovanni Comisso*, 1985) –, non risponde alla necessità attuale di ricostruire e approfondire la personalità umana e artistica di Comisso, che risulta ben più complessa di quanto non suggeriscano le etichette

10 Nico Naldini, *Vita nel tempo (1905–1968)*, Milano, Longanesi, 1989, p. 10.

che spesso gli sono state attribuite: «scrittore dalla golosa verginità», «primitivo nato», «sensuale, golosamente avido di sensazioni».<sup>11</sup>

È dunque a partire da questa consapevolezza che si muove il presente lavoro, il cui obiettivo è offrire un commento più ampio e articolato, costruito anche a partire dalle letture precedenti, pur senza la pretesa di raggiungere una completezza definitiva. Sono ancora molti i punti della vita e dell'opera da esplorare e di cui non si è potuto rendere conto in questa sede. L'auspicio è che questa edizione possa contribuire ad alimentare l'interesse per una figura letteraria ancora in parte da riscoprire, e che possa costituire una base per future ricerche e approfondimenti. L'edizione, in tal senso, è pensata come un'opera aperta, da arricchire e perfezionare nel tempo attraverso nuovi studi.

## Vincere il tempo

*Attraverso il tempo*, l'ultimo libro pubblicato in vita da Comisso nel maggio 1968, si sarebbe dovuto intitolare nel progetto iniziale *La crudezza del tempo*, quasi a racchiudere in quattro parole la resa definitiva dello scrittore di fronte al suo nemico più grande. Già nelle *Mie stagioni*, rievocando il 1922, scriveva: «Questo parlare del tempo come di un ladro vorace della nostra vita accresceva in me il tormento di lottare con esso, a non dargliela vinta. Vincere il tempo, era il mio incubo. E fra tutti i mezzi, sentivo che l'arte può riuscire più di ogni altro. Mi convincevo dell'assoluta superiorità dell'arte su tutte le possibilità umane» (LMS, p. 1187).

Dopo il Natale di sangue, rientrato a Treviso, Comisso cerca rifugio nell'arte, nel tentativo di ingannare il tempo, prolungando la giovinezza avventurosa e precaria vissuta durante la guerra e a Fiume. È da questa urgenza che nascono *Il porto dell'amore*, *Gente di mare* e *Giorni di guerra*. La letteratura assume così una funzione riparatoria, grazie alla quale il tempo, da lineare, approda a una dimensione circolare. Non è un caso che Comisso firmi i suoi scritti su «Yoga» con il simbolo  $\infty$ , che, secondo Simonetta Bartolini,<sup>12</sup> rimanderebbe all'uroboro – di cui l'infinito è considerato una variante –, scelto da D'Annunzio per la bandiera di Fiume e prima ancora da Nietzsche, nella *Gaia scienza*, per indicare l'eterno ritorno.

Pietro Pancrazi, recensendo *Gente di mare*, osserva:

<sup>11</sup> Alberto Frasson, *Giovanni Comisso attraverso il tempo*, «l'osservatore politico letterario», XIV, 12, dicembre 1968, p. 98.

<sup>12</sup> Simonetta Bartolini, «Yoga», *Sovversivi e rivoluzionari con d'Annunzio a Fiume*, Milano, Luni Editrice, 2009, pp. 56–58.

Come nessuno [...] Comisso possiede quel “che” che si chiama gioventù. Stagione che ogni scrittore ha goduto, che molti hanno espresso, ma che Comisso sembra esser riuscito ad arrestare per sé, a prostrarre. Ecco uno scrittore che è riuscito a scherzare con le date: a trentaquattr’anni, quello che Comisso fa ha spesso un gusto protervo, sdruciolevole, come di adolescente. E abbasso le date! [...]. Forse [...] è più malizioso di quel che pare; la sua gioventù non è tutta ingenua, la sua trascuranza ha già del vezzo.<sup>13</sup>

Pochi anni dopo, riflettendo su *Questa è Parigi*, si chiede se Comisso abbia davvero coscienza di sé. Se possieda, oltre alla sensibilità, anche un’intelligenza. La risposta, affermativa, risiede nell’«intima esigenza» con la quale sceglie e dispone le impressioni colte dall’esterno, conferendo loro un’armonia originale, un ordine alla dispersione apparente: «Leggendolo si pensa a volte che cosa potrebbe dare questo dotatissimo scrittore se rinunciassse al suo protratto adolescente diletterantismo, se trovasse alla sua vita una ragione più seria, alla sua pagina uno schema più solido...».<sup>14</sup>

In altri termini, l’intelligenza di Comisso si esprime soprattutto nello stile: nella scelta e nella disposizione delle impressioni, così come nella logica che guida i frequenti interventi tra una versione e l’altra dello stesso testo. Questi interventi, che spesso consistono in tagli e omissioni, mirano ad accentuare la fluidità della prosa,<sup>15</sup> privilegiando la paratassi all’ipotassi. Contini ha definito lo stile del Comisso solariano «impressionismo paratattico e spesso contraddittorio fra sensazione e sensazione».<sup>16</sup> Zanzotto, ampliando il concetto, ha parlato di «violazione *biologica* della sintassi»: «una psicologia così radicata nel continuo fluire della vitalità istantanea, [...] che è rifiuto della morte, dell’arresto, della stasi, poteva trovare assestamento solo in una sintassi del genere, al di fuori di ogni monumentalismo, dato che ogni sintassi troppo subordinante porta al monumentum».<sup>17</sup>

L’intuizione di Zanzotto è particolarmente rilevante per il primo Comisso, quello di *Gente di mare* e di *Questa è Parigi*, dove la sintassi esprime un «tono»<sup>18</sup> e una visione del mondo consacrata al prolungamento dell’«era, eternamente

13 Pietro Pancrazi, rec. a *Gente di mare*, «Pègaso», I, 2, febbraio 1929, p. 251.

14 Id., rec. a *Giovanni Comisso, Questa è Parigi*, «Pègaso», III, 10, ottobre 1931, pp. 501–502.

15 Cfr. in merito alle varianti dagli articoli di giornale a *Questa è Parigi*, G. Carlesso, «Una continua invenzione»: la *Parigi* di Comisso, in *Giovanni Comisso. Uno scrittore trevigiano e il suo archivio*, a cura di Id. e Ricciarda Ricorda, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, pp. 111–135.

16 Gianfranco Contini, *Letteratura dell’Italia unita 1861–1968* [1968], Milano, Sansoni, 1994, p. 851.

17 Andrea Zanzotto, *Comisso nella cultura letteraria del Novecento* in *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, p. 231.

18 L’espressione riprende quella utilizzata da Debenedetti per Proust. Per un maggior approfondimento sul “tono Comisso” rimando a G. Carlesso, *Le intermittenze della coscienza. Note a partire da uno scritto raro di Comisso su Svevo*, «Ermeneutica Letteraria», 108, pp. 68–71 e Id., «Il modo di leggere Proust». *Comisso e la ricezione della Recherche negli anni Venti*, in *Poteri della lettura. Pra-*



poetica, dell'adolescenza»,<sup>19</sup> in cui la giovinezza si fa «angolazione dello sguardo» e, in merito alla scrittura, «categoria stilistica».<sup>20</sup> Saba, in una lettera del 1936, poi ripresa in una scorciatoia dispersa, ha accostato lo stile di Comisso a quello di un «assassino impulsivo» che procede «come se di tutto quello che avviene nella profondità della sua anima egli percepisse solo l'ultima spinta ad agire e fosse innocente (ignaro) di tutto il resto».<sup>21</sup> Comisso, come un assassino, occulta la complessità e i conflitti interiori dovuti al fluire del tempo, costruendosi l'alibi della naturalezza. Il suo stile esprime un mondo con un proprio «tempo narrativo», un presente che circolarmente ritorna e si rinnova: non la ricerca del tempo perduto, ma la vittoria sul tempo e la negazione della perdita. Così, l'io narrante delle prime opere – in cui il lettore riconosce la figura dell'autore grazie al patto autobiografico insito nelle scritture a matrice memoriale e odeporica – si configura come un'immagine di sé proiettata da Comisso attraverso il «tono», una sagoma priva di complessità che vive fuori dal tempo, cristallizzata in una «giovinanza integrale simile a quella perenne del mondo» (LMS, p. 1339). Le opere, per quanto alimentate da una forte componente autobiografica, non bastano a restituire la complessità dell'uomo Comisso. Per coglierne le sfumature più intime, occorre cercare altrove: nei documenti privati, soprattutto nei diari e nell'epistolario.

Nico Naldini scelse di intitolare la raccolta di lettere del 1989 *Vita nel tempo*, riprendendo il titolo originariamente pensato da Comisso per *Le mie stagioni*, e a sua volta ispirato da una frase di Guido Bottegai, il giovane poeta trevigiano amato dallo scrittore, fucilato per errore dai partigiani, nel marzo 1945, a soli vent'anni, sull'Altopiano di Asiago. L'espressione compare in una lettera inviata da Bottegai a Comisso da Brescia, il 12 novembre 1941, poi riproposta con alcune modifiche nella *Mia casa di campagna*:

I pensieri, le amarezze e la vecchiaia, tutto sparisce appena io leggo il pensiero d'una persona a cui voglio bene. Il tempo, il pensiero stesso distrugge volgarmente la felicità e ne rimane niente: la vita nel tempo. La finestra riprende a sbattere cigolando al vento della strada [...]. Allora ricordo i pensieri. La poesia supera tutto. La sensibilità d'animo al presente e al passato; l'armonia (MCC, p. 1499).

Nella fase più matura della sua opera, in particolare attraverso la forma memorialistica, Comisso racconta l'ultima illusione della giovinezza, rivissuta attraverso

---

*tiche, immagini, supporti*, vol. 1, a cura di Simone Carati, Marco Malvestio, Luigi Marfè, Alessandro Metlica, Valentina Vignotto, Padova, Padova University Press, 2024, pp. 599–612.

<sup>19</sup> Giacomo Debenedetti, rec. ad *Al vento dell'Adriatico*, «Gazzetta del Popolo», 22 giugno 1928.

<sup>20</sup> Rolando Damiani, *La sola verità dell'attimo*, in G. Comisso, *Opere*, cit., p. XXII.

<sup>21</sup> Umberto Saba, *Un'appendice di scorciatoie disperse*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 887.

la figura di Guido, e il suo definitivo tramonto, rappresentato dalla tragica morte del ragazzo. *Le mie stagioni* e *La mia casa di campagna* segnano così il passaggio dall'idea dell'arte come rifugio atemporale a una narrativa che si confronta con la «vita nel tempo».

In quest'ottica, *Attraverso il tempo* rappresenta il punto d'arrivo di un'evoluzione artistica caratterizzata da un progressivo avvicinamento alla vita. Non sorprende, allora, che negli stessi anni in cui andava pubblicando le prose del suo ultimo libro, Comisso lavorasse anche all'edizione del proprio epistolario. Rileggere le lettere accanto alle opere consente di cogliere ciò che la letteratura da sola non dice: i tratti della persona celati dietro il personaggio, le molteplici sfumature del rapporto tra arte e vita, e il modo in cui questo si trasforma nel tempo.

## Note per una biografia intellettuale

L'incontro con Arturo Martini, avvenuto nel 1913, segna un primo spartiacque nella vita di Comisso e una prima ideale rottura con Treviso. Comisso, all'epoca diciottenne, trova nello scultore innanzitutto un esempio di ribellione alla borghesia trevigiana di cui la sua stessa famiglia è parte integrante: «Invidiavo dalla mia nicchia di giovane borghese la libertà del suo passo che lo portava sempre nel mezzo della strada, a cui facevo corrispondere una libertà interiore verso gli uomini».<sup>22</sup> Per Comisso, Martini rappresenta un mondo estraneo al proprio, verso il quale si sente profondamente attratto. Non solo per l'estrazione proletaria dello scultore, ma per la sua indole non incline al compromesso con l'ambiente culturale trevigiano, che lo aveva già spinto a trasferirsi a Monaco, per formarsi a contatto con le suggestioni di artisti come Adolf von Hildebrand, e, per alcuni mesi, nella Parigi delle avanguardie, dove alcune sue opere vengono esposte al Salon d'Automne. Comisso ritrova in lui: «il Maestro, il fratello maggiore, il compagno più esperto che dissipava le grandi nebbie che ancora mi avvolgevano nella mia timida giovinezza».<sup>23</sup>

Attraverso Martini inizia a maturare un'idea dell'arte in totale rottura con la società di appartenenza. Durante le lunghe passeggiate serali, il più anziano amico lo avvicina, nei limiti di una cultura non certo dotta, alla poesia simbolista di Baudelaire e Rimbaud<sup>24</sup> e alla filosofia di Nietzsche. In un articolo dedicato

<sup>22</sup> G. Comisso, *Martini*, in A. Martini, *Lettere raccolte da Giovanni Comisso*, Treviso, Edizioni di Treviso, 1954, p. 7.

<sup>23</sup> Ivi, p. 12. Il soprannome di “Chirone Centauro”, attribuito da Comisso a Martini, è un'ulteriore spia del rapporto esistente tra i due.

<sup>24</sup> Nonostante una prima traduzione a opera del poeta ligure Ceccardo Roccatagliata Ceccardi risalga al 1895, un decisivo contributo alla diffusione di Rimbaud in Italia si deve invece alla

alla memoria dell'amica Nevra Garatti, ricordando le ore giovanili trascorse con Martini e con altri artisti in casa della futura autrice di *Profughe*, scrive: «Nella sua cucina prima dei venti anni leggevamo Nietzsche, Wittman [sic], Dostojewski [sic], Wilde, Rimbaud, Leopardi».<sup>25</sup>

Non vi sono molti cenni che consentano di stabilire con esattezza quali opere degli autori citati venissero lette, o apprese indirettamente, da Comisso. Relativamente a Nietzsche, alcune tracce si ricavano dal primo scritto dedicato a Martini, apparso nel 1925 sull'«Eco del Piave». Accennando, come farà in altre occasioni, alla modesta casa in cui abitava lo scultore, Comisso riporta «il suo grido di battaglia», una citazione tratta da *Così parlò Zarathustra* affissa da Martini sui muri della stanza da letto: «assai nobili uomini io conobbi che perdettero le loro più sublimi speranze. Allora presero a vivere insolenti tra brevi orgie e di rado seppero farsi mèta di là della giornata... Ma per il mio amore e per la mia speranza ti sconsiglio: non far getto dell'eroe che è in te! Tieni sempre sacra la tua sublime speranza!». <sup>26</sup>

È molto probabile che l'avvicinamento allo *Zarathustra* da parte di Comisso fosse avvenuto già in anni precedenti allo scoppio della guerra. Nel 1913, infatti, nel periodo della loro conoscenza, Martini stava realizzando delle cheramografie – tecnica da lui stesso inventata – dedicate a soggetti di chiara ispirazione nietzschiana e in particolare zaratustriana: *Superuomo*, *Solitudine* e *Viandante*. A ulteriore testimonianza, due anni più tardi, il 22 luglio 1915, mentre si trova con la sua compagnia a Brazzano, Comisso chiede ai genitori di procurargli una copia di *Così parlò Zarathustra*, «un libro forse troppo costoso, ma vale la pena».

Sebbene a quest'altezza l'assimilazione, da parte di Comisso, di Nietzsche e di altri autori, in particolare Rimbaud, risulti ancora molto acerba, venendo in parte rafforzata, in un'ottica profondamente soggettiva, soltanto negli anni a venire, il semplice interesse verso questi attesta in ogni caso la vicinanza, mediata da Martini, agli influssi europei legati alla cosiddetta “crisi della ragione” riconducibile alla seconda metà dell'Ottocento e ai primi del Novecento.<sup>27</sup>

---

monografia di Soffici del 1911. Sebbene soltanto due anni più tardi Comisso si avvicini alla poesia del francese attraverso Martini, non vi sono elementi che attestino l'avvenuta lettura del saggio da parte di quest'ultimo.

<sup>25</sup> G. Comisso, *La nobile vita di Nevra Garatti*, «Il Gazzettino», 17 dicembre 1948.

<sup>26</sup> Friedrich Nietzsche, in G. Comisso, *Arturo Martini*, «L'Eco del Piave», 7 luglio 1925. La citazione è ricavata dalla prosa *Dell'albero sulla montagna*, in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. Costa, presentazione di R. Cantoni, Milano, Mursia, 1972, p. 46.

<sup>27</sup> Cfr. John W. Burrow, *La crisi della ragione. Il pensiero europeo 1848–1914*, Bologna, il Mulino, 2002. L'accostamento, sul solco dell'irrazionalità, tra Nietzsche e Rimbaud ricorre spesso. Si osservi per esempio quanto scrive Sossio Giametta in *Commento allo “Zarathustra”*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 300.

In tal senso, le lettere forniscono indicazioni preziose sulla formazione di Comisso e sulle sue letture nel corso degli anni. In questa fase mi concentrerò sul decennio che va dall'uscita di *Poesie* (1916) al 1926, definito nelle *Mie stagioni* «l'anno della mia liberazione». Accanto alla corrispondenza con i genitori e alle lettere di Martini, risultano significativi i carteggi con Arturo Onofri e con Tito Antonio Spagnol, scrittore e giornalista di Vittorio Veneto, compagno di liceo di Comisso e ritrovato nel 1914 a Firenze. È Spagnol a introdurre Comisso alla rivista «La Voce», alla quale il trevigiano si abbona nel dicembre 1915. In una lettera databile dopo il 31 agosto 1916, Spagnol lo invita a leggere il *Diario napoletano* di Soffici, la poesia *Dolcezze* di Govoni e, soprattutto, il saggio di Onofri sulle *Myricae* di Pascoli, pubblicato in più puntate a partire dal 31 gennaio. Inizia così il carteggio con il poeta romano, qui in buona parte riprodotto, a partire dalla prima lettera conservata, datata 5 ottobre 1916,<sup>28</sup> in cui Comisso si presenta come un poeta ancora in cerca della propria cifra stilistica, privo di una solida formazione letteraria, condizionato dall'ambiente di provenienza e dalla guerra: «io vengo quasi dai campi ed ho letto pochi libri. [...] Io ò tante cose che vogliono nascere ma qua, non mi sento completo, e credo sia meglio non aver fretta».

Da questo snodo dell'epistolario, i cenni alle letture di Comisso si infittiscono. Fino a quel momento, oltre allo *Zarathustra*, aveva chiesto ai genitori anche *Jacques le fataliste* di Diderot (13 giugno 1915). Una lettera del 24 maggio 1917 di Spagnol testimonia il prestito di alcuni libri di Gozzano e di Remy de Gourmont, mentre nel 1918 la corrispondenza con i genitori registra la lettura di *Le poète assassiné* di Apollinaire e, soprattutto, dell'opera completa di Rimbaud. Nel frattempo, un'altra lettera di Spagnol del 1917, oltre a suggerire la probabile lettura del *Don Quixote*, documenta l'interesse di Comisso per Mallarmé, la cui poetica aveva ispirato l'articolo di Onofri *Tendenze*, uscito il 15 giugno del 1915 sulla «Voce» e riconosciuto come manifesto del frammentismo italiano. Alla base dell'«impalcatura estetica» di Onofri e Mallarmé – da cui nasce la poesia del frammento – vi è, secondo Valli, «una eguale intensa fede nella letteratura come arte e una singolare proposta di svalutazione del dato reale, fisico, romantico a vantaggio della ricreazione fantastica e intuitiva della stessa realtà naturale».<sup>29</sup> La lettura di Mallarmé appare quindi, a quest'altezza, un chiaro segnale del magistero di Onofri, che Comisso aveva già incontrato di persona a Roma verso la fine del 1916, alla prima licenza utile.

Il 1917 è anche l'anno della pubblicazione di *Orchestra*, la cui lettura, come hanno osservato puntualmente Bandini e Colusso, ha esercitato un forte

<sup>28</sup> La data della lettera consente di ricalibrare quanto scrive Urettini, che riconduce l'inizio dell'amicizia al 1917 (Cfr. L. Urettini, *L'amicizia con Onofri*, in *Un provinciale in fuga*, Caselle (VR), Cierre Edizioni, 2009, p. 94).

<sup>29</sup> Donato Valli, *Vita e morte del «Frammento» in Italia*, Lecce, Milella, 1980, p. 7.

influsso sui *petits poèmes en prose* scritti da Comisso tra il 1917 e il 1921.<sup>30</sup> Una bozza dattiloscritta di un articolo – mai pubblicato – su *Orchestre*, inviata a Onofri il 31 agosto 1919, offre un’ulteriore testimonianza dell’orizzonte culturale del giovane Comisso. In quella circostanza, il poeta romano viene inserito in un pantheon di «illuminati» insieme a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue e Gide. Alcuni di questi riferimenti ricorrono anche in una recensione alle *Trombe d’argento* apparsa il 30 luglio 1924 su «Camicia Nera», dove, a sostegno del verso libero – prediletto da Onofri e al centro dei suoi scritti teorici – Comisso cita *Les cahiers d’André Walter* di Gide, probabilmente letto tra la fine degli anni Dieci e l’inizio degli anni Venti proprio sotto la guida onofriana.<sup>31</sup>

Nelle righe successive della recensione, in disaccordo con Corrado Pavolini, che aveva individuato nelle poesie di Onofri affinità con «Novalis, Maeterlinck, Rimbaud, Ruysbreck [sic], d’Annunzio, Claudel, Goethe», Comisso replica: «Di Novalis e di Rimbaud v’è il sistema lirico, preso come estremità d’una trama da continuare a tessere, ma degli altri, per carità! e per fortuna, non c’è neanche l’ombra d’un ombra». Più pertinenti, a suo avviso, sarebbero invece i nomi di Pascoli – «grandemente amato e studiato» da Onofri –, del Petrarca della *Sestina prima* e della musica di Debussy e Wagner.

La musica, in questa visione, diventa la cifra attraverso cui l’arte rivela l’indivisibilità dell’artista oltre le gabbie formali. Onofri, specifica Comisso, ha saputo riconoscere in Pascoli «il peso d’un suono, il colore d’una parola, la virtù d’una virgola». L’accostamento a Novalis e Rimbaud richiama le parole di Onofri stesso, riportate in una lettera del 13 ottobre 1921: «la storia dei tentativi di vera e propria poesia moderna va da Novalis a Rimbaud e dentro questi due estremi troverai già posti i termini del *controsimbolismo assoluto*. Ti raccomando soprattutto il primo grande profeta: Novalis. Studialo da capo a fondo: come “poeta” come “idealista magico” e come “teorico” primordiale della *poesia dell’infinito*». Se Novalis viene citato solo a questo punto della corrispondenza, Rimbaud è già un tema di discussione sin dal

30 Cfr. Fernando Bandini, *Preistoria di Comisso*, in *Giovanni Comisso*, a cura di G. Pullini, Firenze, Olschki, 1983, p. 69; e Annalisa Colusso, «Solstizio metafisico»: *gli esordi di Giovanni Comisso tra prosa lirica e riflessione*, in G. Comisso, *Solstizio metafisico*, a cura di A. Colusso, pref. di R. Ricorda, Padova, Il Poligrafo, 1999, pp. 66–68.

31 Riguardo all’influsso di Gide sull’opera di Comisso cfr. Gilbert Bosetti, *Gide e Comisso*, in *Giovanni Comisso*, cit., pp. 215–239 e G. Carlesso, «Uscire dal traino abituale della vita»: *Comisso attraverso Gide*, «Comparatistica», 21, 2025, pp. 175–192. In quest’ultimo è riportata anche una breve lettera autografa senza data conservata presso l’archivio della Fondation Catherine Gide, con la quale Comisso propone un pezzo – ricavato, stando a quanto riporta Comisso, dalla «Gazzetta di Venezia» del 13 gennaio 1907 e intitolato *Drammatica fine di un mozzo* – per la rubrica di Gide, *faits-divers*, istituita nel 1926. La missiva recita: «Per il Signor André Gide. | Le invio questa notizia per la sua rubrica *Faits divers*. | Con ossequio | devotissimo | Giovanni Comisso».

1919, come dimostra il dattiloscritto della recensione a *Orchestraire*. Al momento del loro incontro, come si è detto, Comisso ne aveva già letto l'opera completa. Sotto la guida di Onofri, Comisso approfondisce Rimbaud sul piano stilistico, trasformandolo da idolo giovanile<sup>32</sup> in modello formale, come nota acutamente Bandini.

Un'importante testimonianza di questo processo è contenuta nella nota di un taccuino del 1919, probabilmente vergata a Roma: «Le *Illuminations* di Arturo Rimbaud sono forse più note in Italia che in Francia, ma certo sono più capite là che qui. Pensavo intensamente a Rimbaud siccome a noi ormai Gabriele D'Annunzio dista indietro da Rimbaud quanto Numa Pompilio da Augusto». Cinque anni più tardi, nella recensione, Comisso ribadisce lo scarto tra Rimbaud e D'Annunzio, rifiutando l'accostamento di Onofri al Vate proposto da Pavolini («ma degli altri, per carità! e per fortuna, non c'è neanche l'ombra d'un ombra»). Echi antidannunziani, del resto, si ritrovano negli anni Dieci anche nelle lettere di Spagnol. In una del 1916, riferendosi al poeta Paolo Buzzi, lo definisce «Ridicolo. Si dice avanzato e scrive robe come si scriveva cent'anni fa in Francia. È d'annunziano. Un'ostrica della arte». In un'altra, postdatata al 12 settembre 1919, la visione di D'Annunzio si trasferisce agli scritti di Comisso: «Non approvo la tua permanenza a Fiume. Davanti un polipo. E mi pare che tu non abbia più idee. Mi scrivi male e vuoto».

A lungo si è parlato del presunto dannunzianesimo del primo Comisso.<sup>33</sup> I documenti, in tal senso, rivelano da un lato il rifiuto del Vate come modello stilistico;

32 Cfr. G. Comisso, *Le bateau ivre*, «Il Gazzettino», 17 settembre 1965, poi come *Continua da un tropico all'altro il "folle" viaggio di Rimbaud*, «Gazzetta del Popolo», 7 ottobre 1965, e, infine, in *Attraverso il tempo*, Milano, Longanesi, 1968, pp. 184–188.

33 Negli anni, numerosi critici, da Contini a Montale, hanno ridimensionato il presunto debito del primo Comisso verso D'Annunzio, sostenuto, tra gli altri, da Falqui (*Comisso e il dannunzianesimo*, in *Ricerche di stile*, Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 207–209; poi in *Novecento letterario*, II, Firenze, Vallecchi, 1960) e Bertacchini (*Vitalismo dannunziano, amore omosessuale, «libertà dei sensi»*, in *Letteratura italiana. 900*, VI, pp. 5267–5304). Zanzotto, per esempio, ha distinto il vitalismo eroico di D'Annunzio, sul quale si è poi sviluppato quello fascista, improntato al «vivere pericolosamente», da quello comissiano che è invece «un vitalismo integrale, cioè che non tollera l'uccidere, che rifiuta la morte, a differenza di quello dei nazifascisti che faceva della morte un vero e proprio emblema [...]. Per Comisso è tutto il contrario; la vita si incontra proprio toccando l'innocenza primordiale che essa ha nel suo manifestarsi e nel suo rifiuto, quasi per un felice «riflesso condizionato», e dell'uccisione di ogni compiacimento decadentistico-mortuario» (A. Zanzotto, *Comisso nella cultura letteraria del Novecento*, in Id., *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 228). Al contempo, Bosetti ha osservato come «il vitalismo, l'amore omosessuale e la libertà dei sensi» prima ancora che motivi dannunziani sono motivi gidiani, aggiungendo: «Si potrebbe così risalire per esempio a Nietzsche di cui il giovane Gide fu a suo modo un discepolo, e a Rimbaud come ce l'ha suggerito Fernando Bandini. [...] D'Annunzio, anche lui sedotto dal fervore dionisiaco di Nietzsche, era molto ricettivo all'arte di vivere proposta da Gide e fu il suo mediatore in Italia» (G. Bosetti, *art. cit.*, p. 217). Per uno studio più recente e riassuntivo delle precedenti posizioni rinvio a Ilaria Crotti, *La*

mentre, dall'altro, in seguito all'impresa fiumana, il riconoscimento in D'Annunzio di un'autorità politica e culturale degna di considerazione. Le lettere di Spagnol, così come la recensione a *Orchestra*, consentono di individuare una linea Rimbaud-Onofri, alla quale Comisso sente di appartenere, percepita in antitesi a quella dannunziana. La necessità di marcare il distacco avvertita nella recensione alle *Trombe d'argento* risulta coerente con la quasi totale assenza di riferimenti a D'Annunzio nel *Porto dell'amore*, uscito in quell'anno. Gialloredo ha giustamente ricondotto tale scelta «alla necessità di elidere ogni traccia del magistero dannunziano e del ruolo di questi quale fulcro della giostra di avventure vitalistiche che aveva allietato i giorni fiumani».<sup>34</sup> Anni più tardi, nel 1940, a proposito della prefazione alla raccolta *Storia di Antonia* di Giuseppe Mesirca, in cui aveva riconosciuto l'influenza del D'Annunzio della *Leda senza cigno* su *Al vento dell'Adriatico*, Comisso scrive ad Angioletti: «è bastato che io in una prefazione ad un libro riconoscessi di avere una derivazione dannunziana (una di quelle tante confessioni che fanno gli scrittori senza alcuna base critica, una presunzione forse sentimentale), perché tutti si mettessero a scrivere che io sono un dannunziano e a rintracciare le orme. Orme d'un fantasma».

Al contempo, l'autorevolezza riconosciuta a D'Annunzio è confermata, ad esempio, da una lettera a Onofri del luglio 1921, in cui Comisso si impegna a portare una copia di *Arioso* al Vate (chiamato confidenzialmente «Gabriele»), in occasione di un incontro previsto a Gardone nei giorni successivi: «Gli parlerò di te come un fedele. Basta che egli pensi di influire più decisamente su questa opaca vita italiana. Noi abbiamo fede ma non sappiamo se il tempo sia pur ora nostro».

Altrettanto degne di nota sono le risonanze, in alcuni scritti successivi al Natale di sangue, del Nietzsche dannunziano presente in «Yoga»,<sup>35</sup> utilizzato dal Vate in un'ottica wagneriana e superomistica, diversamente da intellettuali come Papini, Prezzolini e Soffici, che lo registrano compiutamente in ottica modernista. Si pensi ad esempio agli articoli scritti in quegli anni sul quotidiano liberal-conservatore tre-

---

linea stilistica della «chiarezza poetica». Comisso vs D'Annunzio, «Archivio d'Annunzio», 5, ottobre 2018, pp. 109–129.

34 Andrea Gialloredo, «Sarò un battello ubriaco di golfi e di mari»: peregrinazioni adriatiche di Giovanni Comisso, «Critica letteraria», XLVIII, 189, 2020, p. 743.

35 Emblematica è la presenza, nel secondo numero, del brano *Che cosa è aristocratico?*, tratto e tradotto in italiano da *Jenseits von Gut und Böse* (*Al di là del bene e del male*). Comisso, che è tra i principali animatori della rivista, condivide quest'interpretazione, esprimendola in articoli come *L'evoluzione dello spirito europeo* dove è esplicito il richiamo all'«aristocrazia della razza» esemplificato in Metternich, «che col reprimere e contrapporsi tremendo e intransigente alle correnti liberali cioè antidogmatiche fu il solo a dimostrare un vero amore per gli uomini ed una perfetta conoscenza nei loro semplici destini».

vigiano «Il Risorgimento» – a partire da *Pel cattivo gusto democratico* (28 gennaio 1921) – e su «Camicia Nera», dove l'8 agosto 1923 ripropone l'articolo su Giotto, pubblicato in precedenza su «Yoga», aggiungendo come sottotitolo: *Critica pittorica di un punto di vista aristocratico*. Lo stesso spirito emerge anche da alcune lettere ai genitori, come quella del 9 maggio 1921: «sono un anticristiano, come ce ne sono tanti, come siamo tutti in forma più o meno coraggiosa».

Lettere e articoli di quegli anni consentono di contestualizzare meglio quanto Comisso afferma nei *Sentimenti nell'arte*, dove individua nella trama degli «istinti», introdotta da D'Annunzio su ispirazione di Nietzsche, il principale fondamento dell'«arte pietrosa», «non umana», che caratterizza la letteratura italiana degli ultimi cinquant'anni, compresa la prima parte della sua produzione: Nietzsche «trovava troppo semplice l'uomo e non ne vedeva la profondità», preferendogli «una costruzione irreal e falsa: il superuomo». <sup>36</sup>

Il lascito di D'Annunzio, dunque, più che nell'arte va rintracciato nello spirito di Fiume, che, avulso da ogni retorica, attraversa le lettere ai genitori e le pagine del *Porto dell'amore*, e nelle conseguenze di una scelta, a suo modo politica e di vita, che lo stesso trevigiano continua a rivendicare, al di fuori dell'opera, negli articoli di giornale coevi e successivi. Emblematica, in tal senso, è una sua riflessione del 1958, in occasione del ventennale della morte dell'Orbo Veggente:

Era morto un uomo al quale dovevo molto. Gli dovevo un anno di vita rara a ripetersi uguale, quella passata a Fiume al suo comando. Una gioventù come la nostra dopo tre duri anni di guerra aveva trovato a Fiume la più esultante ricompensa. Una città governata da un poeta che sosteneva col dono della parola perfetta un ideale di giustizia, di libertà e di innovazione. [...] La piccola città era uno Stato dove la poesia e la giovinezza si fondevano per determinare una vita sublime che oggi siamo costretti a considerare con molta tristezza: folle. Ogni giorno vi era uno spettacolo, una impresa, un'avventura come in una narrazione omerica. Era la giovinezza più spietata portata a norma di vita come ai primi tempi della storia, quando si fondavano le città [...]. La nostra giovinezza per merito di questo condottiero poeta veniva a coincidere con la giovinezza del genere umano, e in quel giorno della sua morte sentivo quanto dovevo essergli grato. <sup>37</sup>

In poche righe è racchiuso lo spirito di Fiume, ancora vivo a distanza di anni. La formula «vita rara a ripetersi uguale» riecheggia l'espressione «vita invidiabile», adottata nel 1967 per distinguere la vita narrata dalla vita reale. Diversamente da questa, la «vita rara» dei giorni fiumani è vita reale che, per la dimensione di eccezionalità che la contraddistingue, si presta a trasfondersi in narrazione. Comisso, che immagina per sé un futuro come scrittore (nonostante le aspettative familiari

<sup>36</sup> G. Comisso, *I sentimenti nell'arte*, Venezia, Il Tridente, 1945, p. 3.

<sup>37</sup> G. Comisso, «Io non temo se non l'orrore di non essere più l'incompreso», «l'osservatore politico letterario», IV, 3, marzo 1958, p. 75.



lo spingano verso l'avvocatura), intuisce subito, mentre la sta vivendo, il potenziale romanzesco dell'esperienza. Nell'aprile del 1920 scrive infatti ai genitori: «La vita mi offre infinite cose mirabili, che non posso trattenermi dallo scriverle e dal fissarle in composizioni che soprattutto mi serviranno come stampo dei miei giorni». Nascono così alcune delle prose brevi poi inserite nella *Virtù leggendaria* e in *Soltizio metafisico*.

All'insegna dell'irripetibilità viene a crearsi la consonanza tra l'impresa fiumana e la giovinezza vissuta appieno durante quell'anno. Nell'articolo citato, la parola “giovinezza” ricorre ben quattro volte, cinque con “gioventù”. La giovinezza oltre ogni limite si fonde alla poesia e viene elevata «a norma di vita». Artefice di tutto ciò è D'Annunzio, che Comisso — a quasi cinquant'anni dall'impresa — definisce provocatoriamente «l'unico grande uomo politico che ha avuto l'Italia».<sup>38</sup>

La forzata interruzione della “grande vacanza” fiumana e il ritorno a una vita ordinaria, circoscritta nei limiti della soffocante Treviso, ha delle inevitabili ripercussioni sul suo rapporto con la famiglia: «non andavo d'accordo con alcuno né in casa, né fuori. E presto cominciai a sentire l'insofferenza della famiglia, della piccola città, dell'Italia e dell'Europa, desiderando solo terre nuove e selvagge dove vivere nella massima libertà» (LMS, p. 1176). In questo periodo, il desiderio esotico è alimentato dalle letture suggerite da Spagnol: «Mi aveva fatto leggere Stevenson e Gauguin, e la nostra meta era Tahiti. Spesse volte credemmo sul serio di essere alla vigilia della partenza. Una piantagione di banane ci avrebbe dato da vivere. Ma non riuscivamo mai ad avere i soldi per il viaggio» (LMS, pp. 1204–1205). Nel 1921, lo scrittore di Vittorio Veneto accenna infatti alla «partenza per l'Africa nostra». In un'altra missiva, del 1922, allude invece a un possibile viaggio in Ecuador «a scoprire le miniere di oro nelle foreste vergini sugli estremi affluenti dell'Amazzone». La sfera dell'avventura è attivata nelle lettere dal richiamo ad autori come Rimbaud, Conrad, Stevenson, London e Casanova. Il riferimento a Casanova, del 1922, pare confermare quanto riportato da Comisso nelle *Mie stagioni*, dove la lettura dell'*Histoire de ma vie* e della *Vita* di Benvenuto Cellini è ricondotta al 1921.<sup>39</sup>

A Spagnol e a Onofri, Comisso affida in lettura le poesie e i poemetti in prosa scritti tra la seconda metà degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti. Se Onofri rappresenta per lui – almeno fino alla prima metà degli anni Venti – un maestro e un punto di riferimento al quale condividere gli sviluppi del proprio percorso artistico, Spagnol si rivela un lettore attento e sincero, che, pur stimando l'amico,

<sup>38</sup> Id., *La grande ala della giovinezza*, intervista di G. A. Cibotto a G. Comisso, «Il Giornale d'Italia», 5–6 marzo 1966.

<sup>39</sup> Cfr. anche LMS, p. 1182 e G. Comisso, *Nota su Benvenuto Cellini*, «Il Giornale», 4 luglio 1950.

non rinuncia a esprimere con onestà i propri dubbi sulle sue prime prove letterarie. Un esempio eloquente è la lettera inviata da Spagnol all'uscita del primo numero di «Yoga», che rivela anche come l'autore di Vittorio Veneto già utilizzasse il simbolo orientale della svastica, adottato poi anche da Comisso e Guido Keller come emblema della rivista.

Altri lettori di quegli anni sono gli amici della cerchia romana, su tutti De Chirico e de Pisis, conosciuti grazie a Onofri e allo scultore Alpinolo Porcella, introdotto a Comisso da Martini nel 1918. I mesi trascorsi a Roma nella prima metà del 1919, ufficialmente per frequentare un corso speciale per studenti sotto le armi, offrono, del resto, un ulteriore elemento utile a comprendere l'ascendente esercitato dalla rivista «Valori plastici» sulla futura «Yoga». Già il primo numero, infatti, ripropone, tra gli altri, l'articolo «*Anadiomènon*». *Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*, dove Savinio enuclea i fondamenti teorici della metafisica, già apparso sul mensile di Broglio nell'aprile-maggio 1919.

Alla metà degli anni Venti risale invece la lettura della *Recherche*. Il 17 giugno 1925, in una recensione a *La Germilèa* di Mario Marelli apparsa sull'«Eco del Piave», Comisso afferma infatti di aver compiuto «certi studi d'indagine sullo stile e sull'espressione di Marcel Proust». Sullo stesso quotidiano, alla recensione segue, il 9 settembre, la traduzione di un brano tratto dal secondo libro di *Sodoma e Gomorra*, la quarta in assoluto ad apparire in Italia dopo quelle di Corrado Alvaro, Renato Mucci e Giuseppe Sprovieri.<sup>40</sup>

Non è possibile ricostruire con esattezza quando e in quali circostanze Comisso avesse letto Proust, né tantomeno se vi fosse stata, come ipotizza Naldini, un'eventuale mediazione da parte di de Pisis o di Martini.<sup>41</sup> Alla luce dei documenti giunti sino a noi, è più probabile abbia influito il primo, che all'inizio del 1925 mostra già una certa familiarità con l'opera proustiana, al punto di scrivere all'amica Nina Vendeghini: «Un giorno forse io gli sarò avvicinato [a Proust] per la mia opera di scrittore. La vado costruendo con un lavoro interiore incessante, inaudito, talora penosissimo, talaltra inebriante».<sup>42</sup> In quei mesi il Marchesino collabora al neonato «Corriere Padano», dove è attivo, tra gli altri, Lucio d'Ambra, lo scopritore italiano

<sup>40</sup> *La morte di Bergotte* nella versione di Alvaro appare sul «Mondo» di Amendola il 18 febbraio 1923; sullo stesso giornale, il 2 settembre 1924, viene pubblicata la traduzione di Sprovieri (*Soggiorno a Venezia nel dopo guerra*); mentre, sull'«Esame» di Somaré, nel numero di maggio-giugno 1924, esce il brano tradotto da Mucci, tratto dal libro I de *Le Côté de Guermantes*. Per una panoramica sulle traduzioni italiane di Proust cfr. M. Raccanello, *Proust in Italia. Le traduzioni della Recherche*, Firenze, Le Lettere, 2014.

<sup>41</sup> Cfr. N. Naldini, *Post scriptum*, in G. Comisso, *Gioco d'infanzia* [1965], Milano, Scheiwiller, 1987, p. 163.

<sup>42</sup> Filippo de Pisis, in Sandro Zanutto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 210.

di Proust.<sup>43</sup> È grazie alla mediazione di de Pisis che il 26 aprile dello stesso anno, Comisso riesce a pubblicarvi un suo articolo, *Santa Caterina da Siena*.

Un'altra pista è suggerita da due lettere inviategli da Spagnol – la prima databile tra il gennaio e il febbraio 1922, la seconda, con buona probabilità, al luglio 1924 – dalle quali emerge un Comisso lettore e aspirante collaboratore del «Mondo» di Amendola, che, dunque, avrebbe potuto conoscere le traduzioni realizzate da Alvaro e Sprovieri. Su quest'ultima, del resto, Comisso si sofferma due anni più tardi, il 5 maggio 1926, sul «Giornale del Veneto» – nuova denominazione dell'«Eco del Piave» – nell'articolo *Un'alterazione di Proust?*.

Allo stile della *Recherche*, Comisso dedica *Il modo di leggere Proust*, apparso il 24 dicembre 1925 sul quotidiano romano «L'Idea Nazionale» – sul quale comincia a scrivere grazie alla mediazione di Henry Furst – e ripubblicato il 18 febbraio 1926 sul «Giornale del Veneto» con il titolo *Marcel Proust*, a completamento delle riflessioni sul romanzo espresse sei giorni prima in *L'arte narrativa dell'800*.<sup>44</sup>

*Il modo di leggere Proust* attira, tra gli altri, l'interesse di Titta Rosa, come attesta la lettera del 13 gennaio 1926. Il documento testimonia anche la rinnovata attenzione per *Il porto dell'amore* – uscito due anni prima – all'interno del *milieu* letterario milanese. Soltanto due giorni dopo, infatti, grazie all'interessamento di Enrico Somaré, compare sul primo numero del «Quindicinale» *Chiacchiere con una signora*, a cui segue, il 1° marzo, *Viaggio ad un'isola*. Il numero successivo accoglie invece la fondamentale recensione di Montale al *Porto*. La crescente notorietà favorisce la nascita di nuove collaborazioni: già in aprile, Comisso comincia a pubblicare i suoi racconti sul «Convegno» di Ferrieri; mentre, in ottobre, l'uscita di *Una città di pescatori* inaugura il sodalizio con «Solaria».

In quei mesi entra in contatto con scrittori e critici come Giovan Battista Angioletti, Piero Gadda, Giacomo Noventa, Sergio Solmi e con il giovane Giacomo Debenedetti. Le lettere inviate a quest'ultimo mostrano la centralità di Proust come argomento di discussione. Nell'agosto del 1926, comunicando la lettura di Joyce, Comisso osserva: «c'è molto della quintessenza di Rimbaud, ma non trovo nulla di straordinario. Il grande e invincibile tra i moderni è solo Proust». Il 10 settembre, promette in lettura al critico «la traduzione del periodo di 72 righe di Proust col commento sullo stile; quella specie di avventure a Sodoma e Gomorra», poi uscito il 6 febbraio 1927 sulla «Fiera Letteraria» con il titolo *Il più lungo periodo di Proust*. Nel commento al brano, Comisso chiarisce quella che in un'altra lettera al biellese definiva «una wagnerizzazione» di Proust, ovvero la capacità, derivata da

<sup>43</sup> Cfr. Lucio D'Ambra, *Cronaca di letteratura francese*, «Rassegna contemporanea», 10 dicembre 1913, ora in *Proust e la critica italiana*, a cura di Paolo Pinto e Giuseppe Grasso, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1990, pp. 1–13.

<sup>44</sup> Poi come *L'arte narrativa dopo Napoleone*, «La Tribuna», 12 gennaio 1927.

Wagner, di «creare per ogni persona [...] motivi, che non sono superficiali melodie, ma quintessenze del contenuto profondo della persona, della sua situazione o del panorama»; una lettura in linea con l'interpretazione avanzata da Debenedetti in *Proust 1925* (e ripresa in *Proust e la musica*), che lo stesso critico contribuisce a diffondere nell'ambiente solariano, dove Proust si afferma come «un modello di stile, un repertorio di temi, un'idea di prosa come illuminazione memoriale refrattaria alla continuità o alle misure estese», che sacrifica in questo modo la struttura complessiva della *Recherche*, scomposta «in una serie di pagine liriche e che perciò non ispira romanzi, ma racconti o prose d'arte», dove il buon esito di una narrazione risiede «nell'unità che la organizza, nella musica che fa risuonare, nel tono che la tiene assieme».<sup>45</sup> Si tratta di un elemento tutt'altro che marginale, che contribuisce a illuminare il processo di definizione dell'identità artistica di Comisso, la presa di coscienza del proprio «tono», maturata anche attraverso Proust, inteso non come modello da imitare, ma come esempio di ricerca e affermazione di una propria individualità, capace di tradurre in linguaggio un mondo differente e riconoscibile.

## Viaggi, sodalizi, collaborazioni

Da questi brevi cenni emergono frammenti di un Comisso inedito, che arricchiscono e al tempo stesso complicano il profilo biobibliografico dello scrittore. I carteggi presentati consentono di ricostruire anche parte delle numerose collaborazioni con riviste e quotidiani intrattenute da Comisso in vita. Gli scambi epistolari con direttori e redazioni, in particolare, costituiscono un documento fondamentale per stabilire l'effettiva entità di queste collaborazioni, specialmente nel periodo tra le due guerre e durante la Seconda guerra mondiale, rivelando talvolta le pressioni della committenza e il loro riflesso sulla produzione giornalistica e sulle opere da questa ricavate.

Le missive, in particolare quelle indirizzate alla madre, offrono un vivido resoconto dei suoi numerosi viaggi. Cruciale per la formazione di Comisso risulta il secondo soggiorno a Parigi (novembre 1927 - marzo 1928), intrapreso nel tentativo – poi rivelatosi vano – di ottenere, grazie alla mediazione di Larbaud e di Crémieux, una traduzione del *Porto dell'amore*. Il viaggio è documentato da lettere che attestano numerosi incontri: oltre a de Pisis, De Chirico e Savinio, Comisso frequenta Onofrio Martinelli, Giuseppe Prezzolini - l'altro italiano, con lo stesso Comisso, a omaggiare Svevo al Pen Club -, il pittore armeno Sciltian e il traduttore Mark Slonim. Con quest'ul-

---

<sup>45</sup> Raffaele Donnarumma, «Solaria» e il canone della narrativa modernista, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918–1940)*, a cura di R. Donnarumma e Serena Grazzini, Perugia, Morlacchi Editore, 2016, p. 169.

timo cura, nell'aprile 1928, un numero del «Convegno» sulla nuova letteratura russa. Il 16 dicembre, durante una cena a casa di Slonim, conosce invece Isaak Babel.

Nelle stesse settimane, su consiglio di Borgese, si propone a Ugo Ojetti, allora direttore del «Corriere della Sera», come inviato da Parigi in sostituzione di Nino Frank, allontanato in quanto antifascista. L'occasione sfuma, poiché Ojetti era stato da poco sollevato dalla direzione, pur restando collaboratore. Tuttavia, questo primo contatto avvia un rapporto quasi ventennale, interrotto soltanto nel 1946, alla morte del critico, e testimoniato da una vasta corrispondenza epistolare qui proposta per la prima volta.

Ojetti gioca un ruolo centrale nel percorso editoriale e giornalistico di Comisso, promuovendolo sulle riviste da lui dirette – «Pègaso» (1929–1933) e «Pan» (1933–1934) – e favorendone il passaggio, nel novembre 1929, dalla «Gazzetta del Popolo» al «Corriere della Sera». Già durante il secondo soggiorno a Parigi, dopo l'incontro alla mostra degli «Italiens de Paris» il 3 febbraio, Ojetti invita Comisso a collaborare alla collana «Le più belle pagine degli scrittori italiani scelte dagli scrittori viventi», da lui coordinata per Treves, affidandogli la curatela di un'antologia di testi di Baldassarre Castiglione, poi uscita nel 1929. L'incontro con Treves, mediato da Ojetti, favorisce la pubblicazione di altre opere come *Gente di mare*, *Cina-Giapone* e *Storia di un patrimonio*.

Fin dall'inizio, Ojetti si impegna anche a valorizzare l'opera di Comisso attraverso contatti influenti, come quello con Pietro Pancrazi, che il 12 luglio 1928 lo presenta ai lettori del «Corriere della Sera» con l'articolo *Scrittore giovane*, in occasione dell'uscita di *Al vento dell'Adriatico*. Pancrazi, si è detto, è tra i critici più attenti al primo Comisso. Dal carteggio, oltre a trasparire la stima di Comisso nei suoi confronti, emergono interessanti autoriflessioni del trevigiano sulle proprie creazioni. Così, in una lettera del 28 maggio 1928, racconta di aver scritto *Al vento dell'Adriatico* «senza intenzioni polemiche», spinto dal desiderio di rivivere, nella quiete del suo paese natale, i giorni trascorsi a Fiume, ormai perduti «come la giovinezza». Il 15 gennaio 1931, rispondendo a una lettera – andata perduta – in cui Pancrazi esprimeva perplessità su *Il delitto di Fausto Diamante*, Comisso condivide il giudizio del critico: «Quel romanzo mi nausea fin sopra i capelli. Io non scriverò mai dei romanzi, non li sento. Infine, potrebbe anche essere passato il loro tempo». Due anni dopo, però, in fase di rilettura per la stampa, il suo sguardo cambia: «Le confesso che questo libro, riletto ora per correggere le bozze, mi è piaciuto e ho visto che ha un fondamento concreto, sebbene una volta fossi del suo stesso parere» (13 gennaio 1933). Allo stesso modo, il 24 novembre 1936, in seguito alla recensione di Pancrazi a *I due compagni*, Comisso ne loda la capacità critica: «Nessuno sa fare meglio di Lei la critica giornalistica. Finora nessuno era riuscito a riassumere la trama di quel mio libro con tanta agilità; pare incredibile, tutti vi si sono impastoiati». Accogliendo poi le osservazioni ricevute, riconosce i limiti del romanzo,

ravvisandoli nello sviluppo affrettato di alcune parti e nella consapevole adozione di schemi narrativi ottocenteschi.

Rientrato da Parigi, nel giugno del 1928, Comisso avvia una collaborazione con «il Resto del Carlino» e con la «Gazzetta del Popolo», che gli affida un reportage di quaranta giorni dalla Ville Lumière.<sup>46</sup> Il successo di questi articoli, insieme alla vittoria del premio Bagutta con *Gente di mare*, accresce la sua fama, aprendogli la strada a nuovi reportage in Nord Africa<sup>47</sup> e in Europa.<sup>48</sup>

Nei mesi seguenti, Lauro De Bosis, allora segretario dell'Italy America Society, gli propone un soggiorno negli Stati Uniti. Comisso declina l'invito, adducendo come motivo la scarsa padronanza dell'inglese, come si legge in una lettera a Prezzolini del 28 settembre. In realtà, in quei giorni si stanno delineando le trattative per il suo passaggio al «Corriere della Sera», con cui si accorda subito per un lungo servizio dall'Oriente, e in particolare dalla Cina e dal Giappone. Le lettere, oltre a ricostruire minuziosamente itinerario e impressioni di viaggio, documentano anche il momento del licenziamento da parte del giornale milanese.

Durante la collaborazione con il quotidiano diretto da Borelli, Comisso sperimenta per la prima volta il conflitto tra giornalismo e letteratura, che diviene una costante del suo ritorno alla «Gazzetta del Popolo» e di gran parte delle successive collaborazioni. Molte sono le lettere significative a riguardo. Spagnol, il 29 giugno 1930, gli scrive:

Amavo di più la tua prosa senza grammatica e senza ricerca. Ma ritengo che – se sarai saggio – scriverai sempre in due modi e per due pubblici. Diffida dalle pantofole e dallo scrittoio di mogano col calamaio di argento. Mi sono accorto che le tue capacità di “vivere” stanno atrofizzandosi. [...] Fa che la tua curiosità della vita non sia quella del filosofo o del fisiologo, ma quella dell'uomo e del poeta. Viaggia senza valige e senza biglietto di ritorno. Non pensare al libretto della banca, soprattutto.

<sup>46</sup> Riguardo la ricostruzione della corrispondenza per la «Gazzetta del Popolo» e il passaggio dagli articoli di giornale a *Questa Parigi* rinvio a G. Carlesso, «Una continua invenzione»: *la Parigi di Comisso*, cit.

<sup>47</sup> Per la ricostruzione del reportage e del successivo passaggio in *Viaggi felici* (Garzanti, 1949) cfr. G. Carlesso, «Uscire dal traino abituale della vita»: *Comisso attraverso Gide*, cit.

<sup>48</sup> Il viaggio ispira i seguenti articoli apparsi sulla «Gazzetta del Popolo»: *Vita del Quartier Latino*, 6 luglio 1929 (poi in QP31, pp. 123–132; e in VF66, pp. 246–254); *Il salotto di Madame Calais (dove Proust è incomprensibile)*, 10 luglio 1929 (poi in QP31, pp. 105–114; e in VF66, pp. 233–239); *Faubourg di S. Germain*, 13 luglio 1929 (in QP31, pp. 115–122; e in VF66, pp. 239–245); *Il più grande porto del mondo*, 21 luglio 1929; *Luoghi di pace*, 24 luglio 1929; *Marinai a Rotterdam*, 28 luglio 1929; *Usi, costumi e amori in Olanda*, 31 luglio 1929; *Scivoloni nella malinconia*, 3 agosto 1929 (in VF49, pp. 215–220); *Atmosfera germanica*, 13 agosto 1929; *Hagenbeck: troppe bestie!*, 18 agosto 1929 (in VF49, pp. 41–48); *Le tane del così detto piacere*, 21 agosto 1929 (in VF49, pp. 49–56); *Istantanea di Berlino*, 25 agosto 1929; *Natura contro cultura*, 1° settembre 1929.

L'invito rivolto è di rimanere fedele alla propria arte, senza lasciarsi ammaliare esclusivamente dalle opportunità economiche offerte dal «Corriere». Viaggiare senza valigie e senza biglietto di ritorno, a differenza di quanto fatto per il resoconto orientale, è un'esortazione a disattendere artisticamente il carattere programmatico del viaggio, connaturato alla stessa corrispondenza giornalistica, come è riuscito a fare in precedenza, con esiti positivi, nelle prose odeporiche pubblicate sulla «Gazzetta». Ciò non comporta necessariamente rinunciare alla collaborazione con il «Corriere», ma piuttosto scrivere «in due modi e per due pubblici», accettando la coesistenza tra la figura dello scrittore e quella del giornalista.

Al momento del licenziamento, Comisso rischia di perdere la protezione di Ogetti, che fino a quel momento aveva fatto da garante per lui. Il 14 novembre 1931, per riguadagnarne la fiducia, gli invia una lettera, nella quale scrive, a conclusione:

Io sono forse un puro artista, ma sappia che sono un impuro giornalista. [...]. Il giornalismo è pari ad una camera per girare un film sonoro: cioè un ambiente asfissiante e opprimente. Io ne ero stanco e giorno per giorno per il bel guadagno che oramai mi dava, perdevo la forza del mio estro. Ò altre cose da fare e di più elevato impegno col futuro e col mio nome.

La decisione di abbandonare il giornalismo per dedicarsi esclusivamente alla letteratura sembra, in un primo momento, risoluta. Tuttavia, appena sei giorni dopo, Comisso chiede ad Amicucci di poter rientrare alla «Gazzetta del Popolo», ricevendo inizialmente un rifiuto, motivato dal già elevato numero di collaboratori. Questo apparente ripensamento cela in realtà ragioni economiche: Comisso ha da poco acquistato la casa di Zero Branco, quando la banca presso cui ha depositato i risparmi subisce ingenti perdite, con gravi conseguenze per i correntisti. Nel luglio 1932 confida a Debenedetti di trovarsi al «verdissimo», anche a causa del gioco d'azzardo e delle difficoltà con giornali e editori. Le sue opere, pur apprezzate dalla critica, non incontrano il successo commerciale sperato; i periodici restano quindi la principale fonte di sostentamento. Da qui la decisione di tornare alla «Gazzetta», che – come scrive a Ogetti all'inizio del 1932 – «almeno mi pubblicano tutto quello che mando e senza limitazione». Ogetti, da parte sua, aveva cercato di favorire un trasferimento di Comisso alla «Stampa», tramite Augusto Turati, dimostrandosi ancora una volta pronto a sostenerlo.

Nel frattempo, esce *Cina-Giappone*, opera che, frutto di una scrittura strettamente giornalistica, suscita la diffidenza dello stesso autore sin dalla pubblicazione. A Ogetti scrive: «Sono gli articoli ripuliti e rifatti; quante cose sciocche si scrivono per i giornali e anch'io quante sciocchezze avevo scritto!». Accogliendo con consapevolezza la recensione non del tutto favorevole di Debenedetti sull'«Italia Letteraria», osserva: «Il marcio di quel libro sorse da questo fatto che è stato scritto per il «Corriere». Questo mandante è il più terribile contagiatore del suo spirito da

sacrestia. Il giornalismo in genere è una rovina per gli scrittori; ma il “Corriere” è il demone massimo».

In una lettera a Pancrazi del gennaio 1933, si lancia nuovamente in una dura invettiva contro il giornalismo, nonostante in quel periodo la «Gazzetta» pubblichi ogni mese uno dei suoi articoli:

Il giornalismo lo ò abbandonato del tutto. Quello che è stato, è stato e non ci cascherò più in mano di questo lurido mestiere. Per la nostra collaborazione, *di noi artisti*, questi mostruosi aborti, che sono i giornali si sono dati grandi arie fingendo poi di non tenerci in nessuna considerazione. Che ritornino alla cronaca e che ci lascino in pace, non sono essi che ci aiutano per la gloria!

La corrispondenza tra Comisso e la «Gazzetta del Popolo», che si estende dalla seconda metà degli anni Trenta fino al 1943, anno in cui si conclude il secondo periodo di collaborazione, offre l'opportunità di ricostruire alcuni aspetti poco noti del suo rapporto con il giornale torinese, sia prima che durante la Seconda guerra mondiale. Sebbene Comisso si proponga personalmente per i viaggi in Sardegna (1936), nell'Africa Orientale Italiana (1937), a Parigi (1938) e in Libia (1939), consapevole di dover adattare la sua scrittura alle esigenze propagandistiche del regime fascista, le motivazioni che lo spingono a realizzare questi reportage non sono di natura ideologica, ma economica. Lo conferma una lettera di Ojetti datata 18 settembre 1937:

Ma perché vuole andare a far l'oste o il tabaccaio in A. O.? Il caso suo è il caso, cioè la sorte, di tutti noi che si scrive in questi tempi distrattissimi e convulsi. L'ideale di un giornale oggi è un foglio di due facciate di telegrammi ufficiali e ufficiosi, in tutta Europa. [...]. Questo afoso clima passerà. Prima che passiamo noi? Non lo so.

Nell'esaminare la collaborazione, è importante considerare anche la posizione della direzione del giornale nei confronti dello scrittore. Ad esempio, nell'ottobre del 1934, il segretario Cima, su incarico di Amicucci, gli chiede di mandare «articoli di pura fantasia, niente cose di cui non è competente». L'11 gennaio 1936, il direttore respinge la proposta di Comisso di realizzare un'inchiesta sugli emigranti italiani in Francia, Belgio e Svizzera, ammettendo, seppur in modo velato, di avergli preferito Nino Savaneschi. L'amarezza di Comisso, acuita dalla chiusura di «Pan», trova sfogo in una lettera, datata lo stesso giorno, alla moglie di Ojetti, Fernanda Gobba:

nel fare il mio bilancio letterario constatavo come per l'arte oggi ci siano le stesse difficoltà come al tempo delle invasioni gotiche. Un mio romanzo non à certezza di uscire per mancanza di carta e per ragione di Stato che lo vorrebbe modificare, tagliare ecc ecc. I giornali, non pubblicano più niente. La «Gazzetta» più di un articolo al mese (£. 368) non pubblica e di viaggi non ne vuol sapere. [...]. Io sono assai, assai demoralizzato.



Nel 1937, Comisso propone ad Amicucci un viaggio in Libia, ma questi, in una lettera del 17 febbraio, declina nuovamente, motivando:

dal 10 al 22 marzo il Duce visiterà la colonia [...]. In quell'occasione sarà in Libia il nostro inviato speciale Paolo Monelli. [...]. Sarò sempre lieto di farLe fare qualcosa: se Ella volesse, per esempio, studiare qualche servizio in Italia, ma non generico come quello fatto sulla Sardegna, [...] un [...] servizio tipo inchiesta su un determinato settore di un determinato genere di produzione o di avvenimenti [...] qualcosa insomma di particolare e di veramente interessante

Le preferenze per Savaneschi e per Monelli, già corrispondente durante la guerra d'Etiopia, e la sostanziale bocciatura del precedente servizio dalla Sardegna, evidenziano la distanza tra le esigenze propagandistiche del giornale e lo stile del Comisso scrittore di viaggio, apprezzabile in opere come *Questa è Parigi o L'italiano errante per l'Italia* e così descritto da Piovene: «Mai un viaggiatore ideologico. Non quello che compie inchieste, o referti. Nessun conformismo, qualche volta eretico. È un viaggiatore veramente realistico, disinteressato».<sup>49</sup>

Un ulteriore esempio di questa frizione tra il giornalismo e la visione artistica di Comisso si trova in un episodio riguardante l'ultimo articolo della sua corrispondenza parigina del 1938, *Orto botanico*. In questa occasione, il redattore modifica, a insaputa dello scrittore, la frase iniziale: «Dopo la guerra la Francia ha avuto un grande prosatore, Marcel Proust», sostituendola con «Dopo la guerra la Francia ha avuto un buon prosatore, ma ebreo, Marcel Proust [...]». La modifica provoca il risentimento di Comisso, che esprime il suo disappunto in una lettera ad Amicucci del 27 dicembre: «tra i vari tagli e modifiche, uno mi è particolarmente dispiaciuto, perché mi fa dire cosa contraria al vero. [...] Ebreo o non ebreo, francese o non francese, Marcel Proust è un grande prosatore e non un buon prosatore [...]. Questo fatto mi è assai dispiaciuto, perché altera la verità a mio mezzo e a mia insaputa».

A suscitare il disappunto di Comisso non è tanto il riferimento all'origine semitica, quanto il ridimensionamento del valore di Proust come prosatore, a testimonianza dell'inconciliabilità tra i gusti artistici del trevigiano e i principi del fascismo.

Questi episodi – solo parzialmente rievocati nelle memorie dello scrittore – testimoniano la complessità del rapporto di Comisso con il fascismo, un quadro che non può essere semplificato in un'interpretazione che dipinga l'autore come totalmente estraneo o pienamente aderente al regime. La stessa ambiguità emerge anche dal discusso passaggio al «Corriere» repubblicano nel novembre 1943. Sebbene sia Comisso a proporsi ad Amicucci – nominato direttore dal ministro della Cultura

---

<sup>49</sup> Guido Piovene, *Il viaggiatore Comisso*, in Id., *I Saggi*, II, a cura di Lorenzo Simonelli, Mondadori, Milano 1986, p. 97.

popolare di Salò, Ferdinando Mezzasoma – è quest'ultimo, nell'accettarne la candidatura, a stabilire che gli vengano inviati «soltanto elzeviri». In totale ne usciranno quindici. In una lettera a Olga Signorelli, datata 12 marzo 1944, Comisso definisce questi scritti «novelle che mostrano il mio nuovo stile». Coerentemente, nel 1945, due di esse, *L'affittacamere* e *Il ritorno di Elvira*, vengono incluse, insieme a *Il boia*, in appendice alla dichiarazione dei *Sentimenti nell'arte*. Allo stesso modo, *La nuova padrona* viene citata da Luigi Einaudi nelle sue *Lezioni di politica sociale* come «esempio sulla sorte riservata alle contadine divenute vedove», specificandone tuttavia la pubblicazione «purtroppo in un numero del tempo dell'Italia occupata dal nemico». <sup>50</sup> Comisso ritorna sulla citazione di Einaudi e sulla sua collaborazione al «Corriere» in un articolo del 21 gennaio 1965:

Mentre ricevevo l'invito di Amicucci, meditai a lungo e conclusi a questo modo: «L'artista deve comportarsi, in una disfida tra parti avverse, come il medico che ha il dovere di curare anche se nemico». Non mi preoccupai se il Corriere fosse diventato un giornale nazifascista, mi preoccupai soltanto di cercare di fare sapere agli esseri umani, diventati pietre, che l'anima è dentro al nostro corpo. Iniziai allora una serie di articoli tessuti sugli schemi dei sentimenti. <sup>51</sup>

Pur suonando come una giustificazione a posteriori, e benché sia stato lo stesso Comisso a proporsi al «Corriere» – e non Amicucci a invitarlo –, i quindici articoli apparsi sul giornale mostrano che la collaborazione era incentrata più sulle qualità artistiche dello scrittore che su una volontà esplicita di sostenere la propaganda del regime. Alla luce di questi elementi, è opportuno riconsiderare le nette affermazioni di Uretтини, che, ad esempio, individuava nella visione della campagna espressa nei brani di Comisso un forte legame con la «concezione ruralista, reazionaria, imposta con la forza del fascismo alle masse contadine, organizzate, nel trevigiano, nelle Leghe bianche». <sup>52</sup>

Nel secondo dopoguerra la situazione non cambia, anzi si complica ulteriormente: Comisso avvia numerosi rapporti di collaborazione con periodici di diversa natura, alcuni dei quali durano fino alla sua morte. Data la complessità del quadro, che rappresenta una novità rispetto agli studi precedenti, <sup>53</sup> si propongono due tabelle relative alle collaborazioni documentate con quotidiani e riviste dal 1946 fino alla morte dello scrittore.

<sup>50</sup> Luigi Einaudi, *Lezioni di politica sociale*, Torino, Einaudi, 1975, p. 97.

<sup>51</sup> Id., *I consigli di Einaudi*, «Il Gazzettino», 21 gennaio 1965; anche come Luigi Einaudi, «Il Giornale d'Italia», 26 gennaio 1965 ed Einaudi, «La Nazione», 15 febbraio 1965.

<sup>52</sup> Luigi Uretтини, *Un provinciale in fuga*, cit., p. 165.

<sup>53</sup> Al riguardo, è indicativo quanto scrive Naldini nella *Cronologia* del Meridiano, in merito al 1953: «I suoi reportage più belli escono sul settimanale "Il Mondo" di Pannunzio. È la sua unica risorsa, non solo economica. Collabora anche a testate minori, a riviste di case farmaceutiche e altro» (*Opere*, cit., p. XCI).

<b>Quotidiani</b>	<b>Periodo collaborazione</b>
«Il Gazzettino»	1946, 1948–1953, 1960–1968
«Corriere Lombardo»	1946–1948
«Risorgimento liberale»	1946–1948
«Corriere di Milano»	1947–1948
«Milano Sera»	1946–1947, 1949–1951
«La Nazione»	1947, 1949–1952, 1961–1967
«Sicilia del Popolo»	1948–1949
«La Stampa»	1948–1951, 1954–1956
«Il Giornale»	1946, 1948–1954
«Il Tempo»	1948–1951
«Giornale dell'Emilia» (poi «il Resto del Carlino»)	1949–1953, 1953–1954
«Paese Sera»	1950, 1961
«Gazzetta del Popolo»	1951–1952, 1959–1960, 1962–1968
«Il Messaggero»	1951–1954
«Il Giorno»	1956–1958
«Giornale di Sicilia»	1961–1964
«Giornale d'Italia»	1963–1968

<b>Riviste</b>	<b>Periodo collaborazione</b>
«La Fiera Letteraria» (II serie)	1946, 1948–1951, 1953, 1955–1956
«Europeo»	1946–1947
«L'Illustrazione del medico»	1947–1952, 1957–1960, 1963
«Lo Smeraldo»	1947–1950, 1952, 1954–1957
«Ai Giardini»	1948
«Oggi»	1948
«Il Mondo»	1949–1966
«Ca Balà»	1950
«La Lettura del medico»	1950–1951, 1953–1957, 1959–1962
«L'Illustrazione Italiana»	1951–1956, 1961
«Candido»	1952
«Arcadie»	1955, 1957, 1960, 1962
«Civiltà delle macchine»	1956
«Sguardi sul mondo»	1956–1959
«Settimo giorno»	1957–1960
«Illustrazione Igea»	1958–1961, 1963–1965
«Le vie d'Italia»	1959–1960, 1963, 1965
«Asclepieo»	1960, 1962
«L'Espresso Mese»	1960–1961
«Il Borghese»	1961
«Le Ore»	1963–1964

Sebbene la partecipazione ventennale al «Mondo» di Pannunzio risulti essere la più duratura tra tutte le collaborazioni di Comisso, essa non costituisce la sua unica fonte di guadagno. Nutrita è per esempio la collaborazione con il bimestrale «Lo Smeraldo», diretto tra il 1947 e il 1952 da Eugenio Bertuetti, già condirettore della «Gazzetta del Popolo» tra il 1930 e il 1939 e direttore della stessa dal 1939 al 1943. Numerose sono anche le pubblicazioni sulle riviste di medicina, «L'Illustrazione del medico» e «La Lettura del medico», o su settimanali di vario genere, tra cui riviste letterarie come «L'Illustrazione Italiana» e «La Fiera Letteraria», nonché settimanali di varietà come «Settimo Giorno».

Comisso, inoltre, collaborò contemporaneamente con numerose testate distribuite sull'intero territorio nazionale. Nel biennio 1951–1952, ad esempio, è attivo su «Il Gazzettino», «La Nazione», «Gazzetta del Popolo», «Il Messaggero» e «Giornale dell'Emilia». Una situazione analoga si ripete tra il 1962 e il 1967, quando gli stessi articoli appaiono, a pochi giorni di distanza, su «Il Giornale d'Italia», «La Nazione», «Gazzetta del Popolo» e «Il Gazzettino». Di rilievo sono anche le collaborazioni con il «Corriere Lombardo» e «La Stampa».

Nel volume sono stati inclusi quindi anche gli scambi epistolari con alcuni direttori dei giornali frequentati da Comisso negli ultimi due decenni della sua vita: Giuseppe Longo, alla guida del «Giornale dell'Emilia» fino al 28 febbraio 1953 e successivamente direttore del «Gazzettino» dal 1960 al 1967; Massimo Caputo, direttore della «Gazzetta del Popolo» dal 1945 al 1953; e Giulio De Benedetti, già condirettore di Amicucci alla «Gazzetta» tra il 1927 e il 1930 e poi direttore della «Stampa» dal 1948 al 1968.

Lo scenario delineato da queste lettere è inequivocabile. Le missive di Caputo, in particolare, rivelano chiaramente la progressiva rottura tra Comisso e la «Gazzetta del Popolo», dove le pretese economiche dello scrittore si scontrano con i dubbi del direttore sulla qualità dei suoi articoli. Emblematico è il tono della lettera del 21 aprile 1952, in cui Caputo respinge l'autodefinizione di Comisso come “maestro di giornalismo”, accusandolo di presunzione e superficialità. Così, il 24 maggio Comisso pubblica sulla «Gazzetta del Popolo» l'ultimo articolo, intitolato *Le ossa di Chiampo*.<sup>54</sup> Due giorni dopo inizia già a trattare con Giuseppe Longo per collaborare al «Giornale dell'Emilia». Nella lettera inviata a Longo, Comisso difende con forza il valore della propria scrittura e il ruolo della terza pagina come spazio di qualità, contrapposto al giornalismo effimero e «di ripiego» del dopoguerra. Critica la scarsa disponibilità economica dei giornali

---

<sup>54</sup> Per una nuova collaborazione si deve attendere il 1959, quando alla guida del giornale subentra Ugo Zatterin.

per la cultura, a fronte di investimenti spropositati per eventi sportivi come il ciclismo.

Come molti scrittori intervistati da Falqui tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta,<sup>55</sup> anche Comisso avverte il declino della terza pagina e la marginalizzazione della letteratura nel sistema dei media. Nonostante ciò, la sua attività giornalistica resta intensa: tra il 1951 e il 1956 compie numerosi viaggi, documentati almeno fino al 1953 dalle lettere alla madre. Dal viaggio in Austria (compiuto tra il 24 agosto e il 4 settembre 1951) nascono cinque articoli pubblicati sulla «Gazzetta del Popolo» e parzialmente, con diversa intitolazione, su «La Nazione», «Il Gazzettino» e «Il Messaggero».<sup>56</sup> L'ultima parte, dedicata a Vienna, inizialmente destinata alla «Gazzetta», esce sull'«Illustrazione Italiana».<sup>57</sup>

Nel giugno 1952, realizza un viaggio in Europa centrale per il «Giornale dell'Emilia», attraversando Svizzera, Francia, Germania e Austria: da questa esperienza nascono dodici articoli, otto dei quali pubblicati sul «Gazzettino».<sup>58</sup> Dal 19 marzo al 5 aprile 1953 è invece in Grecia per «Il Messaggero» e «Il Gazzettino». Degli undici

---

55 Cfr. Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.

56 Gli articoli pubblicati sulla «Gazzetta del Popolo» sono: *Vecchio albergatore della Carinzia*, 30 settembre 1951 (lo stesso giorno sulla «Nazione» come *Gli inizi euforici del secolo imbalsamati in un albergo in Carinzia*); *Una manata sulla spalla dà il benvenuto in Austria*, 3 ottobre 1951 (lo stesso giorno sulla «Nazione» come *Un popolo di celluloidi prima impressione degli austriaci*); *Cena in Austria*, 9 ottobre 1951 (lo stesso giorno sulla «Nazione» come *Si mangiò molto male benché la cucina fosse organizzatissima*); *L'alta scuola del turismo*, 16 ottobre 1951 (lo stesso giorno sulla «Nazione» come *Gli austriaci amano le selve consapevoli di essere nati da esse*; mentre il giorno prima sul «Gazzettino» come *Le ninfe della Stiria*); *Le penne di gallo cedrone sul cappello di un italiano*, 25 ottobre 1951 (lo stesso giorno sul «Gazzettino» come *È rimasta una canzone da ricordare*; e il giorno dopo sul «Messaggero» come *Le romanzesche vicende di una famiglia di italiani e austriaci*).

57 G. Comisso, *Vienna confine d'Europa*, «L'Illustrazione Italiana», 10, ottobre 1951, pp. 37–44.

58 Gli articoli pubblicati sul «Giornale dell'Emilia» sono: *Il passaporto scortese*, 22 luglio 1952; *Le mucche in Engadina*, 24 luglio 1952; *Il miraggio svizzero*, 29 luglio 1952 (lo stesso giorno su sul «Gazzettino» come *Una vita senza rumore come dentro un collegio*); *Un po' di Veneto in terra svizzera*, 1° agosto 1952 (lo stesso giorno sul «Gazzettino» come *Guerra ed emigrazione nostro amaro destino*); *Basilea è la riprova dell'assurdità delle frontiere*, 3 agosto 1952 (lo stesso giorno sul «Gazzettino» come *Inerzia e monotonia della provincia francese*); *Parigi dieci anni dopo*, 7 agosto 1952; *Dal museo degli uomini di cera*, 10 agosto 1952 (lo stesso giorno sul «Gazzettino» come *La grande città rifiuta una proporzione con l'uomo*); *A Parigi di notte*, 13 agosto 1952; *Viaggio nelle terre pidocchiose*, 15 agosto 1952 (lo stesso giorno sul «Gazzettino» come *Noia della domenica nella città di Nancy*); *Strasburgo è un miraggio*, 19 agosto 1952 (*Non ha voglie guerriere il nuovo stato germanico*, «Il Gazzettino», 2 settembre 1952); *Tappa a Dachau*, 27 agosto 1952 (lo stesso giorno sul «Gazzettino» come *Dachau*); *Le tasse e la guerra bandite dal Lichtenstein*, 2 settembre 1952 (*Piccolo, felice paese lo stato di Lichtenstein*, «Il Gazzettino», 30 agosto 1952).

articoli editi su entrambi i giornali,<sup>59</sup> nove vengono selezionati per comporre *Approdo in Grecia*, stampato l'anno successivo dalla casa editrice Leonardo da Vinci di Bari. Risale invece al mese di luglio il breve tour siciliano con il fotografo svizzero Rudolf Pestalozzi, rivelatosi inferiore alle aspettative, come si evince da una minuta datata 5 agosto, indirizzata allo stesso Pestalozzi:

Il nostro viaggio in Sicilia non è stato come ci si proponeva, un sopralluogo per darmi un'ispirazione, ma una fuga. Per una artista [sic] non si tratta come per fare una foto. Abbiamo avuto una meravigliosa occasione e l'abbiamo barbaramente sciupata. La colpa è della macchina che rende schiavo l'uomo e Lei ne era schiavo.

Dal viaggio ricava una decina di articoli, editi su «Il Gazzettino», «Il Messaggero» e in parte sul «Giornale» di Napoli. A testimonianza dell'ormai ridotto slancio creativo, due di questi erano già stati pubblicati nel 1948 sul «Corriere di Milano».<sup>60</sup>

---

59 Gli articoli pubblicati sul «Messaggero» sono: *Viaggio in Grecia*, 16 aprile 1953 (poi sul «Gazzettino», 24 aprile 1953; e in *Approdo in Grecia*, cit., 1954, pp. 12–18 e nell'edizione del 1966 in VF66, pp. 270–276); *Dal Pireo ad Atene*, 21 aprile 1953 (*Atene*, «Il Gazzettino», 24 aprile 1953; poi in *Approdo in Grecia*, cit., 1954, pp. 18–25; e in VF66, pp. 276–283); *Ellade viva*, 28 aprile 1953 (*Giorni ad Atene*, «Il Gazzettino», 7 maggio 1953; in *Approdo in Grecia* cit., 1954, pp. 25–36; e in *Viaggi felici*, cit. pp. 283–294); *Parole con e senza eco*, 1 maggio 1953 (*Parlar greco*, «Il Gazzettino», 16 maggio 1953; in *Approdo in Grecia*, cit., 1954, pp. 38–42; e in VF66, pp. 294–298); *La stirpe d'Omero*, 7 maggio 1953 (*La Grecia non è mutata*, «Il Gazzettino», 22 maggio 1953; in *Approdo in Grecia*, cit., 1954, pp. 44–52; e in VF66, pp. 298–304); *La città dei giovani*, 12 maggio 1953 (*Il silenzio di Olimpia*, «Il Gazzettino», 26 maggio 1953; in *Approdo in Grecia*, cit., 1954, pp. 54–74; e in VF66, pp. 308–318); *Luce da Olimpia*, 21 maggio 1953 (*Luce per la Grecia*, «Il Gazzettino», 31 maggio 1953); *La città degli atridi*, 28 maggio 1953 (*Nella terra degli atridi*, «Il Gazzettino», 9 giugno 1953; in *Approdo in Grecia*, cit., 1954, pp. 74–83; e in VF66, pp. 318–325); *Micene*, 3 giugno 1953 (*Fantasie a Micene*, «Il Gazzettino», 23 giugno 1953; in *Approdo in Grecia*, cit., 1954, pp. 84–88; e in *Viaggi felici*, pp. 326–327); *Sulla rotta di Ulisse*, 9 giugno 1953 (*La civetta sul Partenone*, «Il Gazzettino», 28 giugno 1953; in *Approdo in Grecia*, cit., 1954 pp. 91–98; e in VF66, pp. 336–242); *Un mondo da scoprire*, 22 giugno 1953.

60 Gli articoli apparsi sul «Gazzettino» sono: *Immagine della Sicilia*, 15 settembre 1953 (*Uomini, animali ed alberi*, «Il Messaggero», 21 settembre 1953; in *Sicilia*, in *La favorita*, Milano, Longanesi, 1965 pp. 230–235); *Villaggi di Sicilia*, 26 settembre 1953 (*Paese inviolato*, «Il Messaggero», 29 settembre 1953; in *Sicilia*, in *La favorita*, cit., 1965, pp. 235–39); *Riposo a Selinunte*, 29 settembre 1953 (*Selinunte*, «Il Messaggero», 11 ottobre 1953; in *Sicilia*, in *La favorita*, cit., 1965, pp. 239–244); *Donne in nero*, 8 ottobre 1953 («Il Messaggero», 21 ottobre 1953; in *Sicilia*, in *La favorita*, cit., 1965, pp. 250–254); *Notte ad Enna*, 29 ottobre 1953 (il giorno prima sul «Messaggero» come *Aria di Enna*; poi in *Sicilia*, in *La favorita*, cit., 1965, pp. 254–260); *Colonne prigioniere*, 18 ottobre 1953 (*Tramonto a Siracusa*, «Il Messaggero», 12 novembre 1953; in *Sicilia*, in *La favorita*, cit., 1965, pp. 260–267); *Terre dell'Etna*, 19 novembre 1953 (pubblicato in precedenza come *Prodigi sul Vulcano*, «Corriere di Milano», 11 gennaio 1948; e poi come *Viaggio in Sicilia*, «Il Giornale», 13 dicembre 1953; e in *Sicilia*, in *La favorita*, cit., 1965, pp. 267–271); *Catania*, 5 novembre 1953 (pubblicato in precedenza come *Tutta Catania*, «Corriere di Milano», 1 febbraio 1948; poi come *Ricordo di Catania*, «Il Giornale», 1 gennaio 1954; e in *Sicilia*, in *La favorita*, cit.

Da questi testi sparsi per le varie testate nasce il volume *Sicilia*, stampato dall'editore ginevrino Cailler e arricchito di 97 fotografie di Pestalozzi.

Dal 1954 inizia a viaggiare anche per «La Stampa»: dal 19 giugno al 4 luglio è in Germania; ad agosto attraversa Svizzera, Olanda, Germania e Danimarca;<sup>61</sup> dal 15 al 28 novembre è in Spagna;<sup>62</sup> infine, tra il 26 novembre e il 29 dicembre 1955 viaggia in Egitto, visitando in particolare Luxor, Il Cairo e Alessandria.<sup>63</sup> Negli anni Sessanta, a causa della salute precaria, i viaggi si riducono: nel 1961 è in Grecia; mentre nel 1963 è in Jugoslavia. Dalla prima esperienza nascono dodici «Foglietti di viaggio» pubblicati sul «Gazzettino» tra l'11 ottobre e il 15 novembre 1961, undici dei quali successivamente riproposti, in ordine sparso, sulla «Nazione».<sup>64</sup> Il viaggio

---

1965, pp. 271–276); *Gente in treno*, 13 novembre 1953 (poi in *Sicilia in La favorita*, cit., 1965, pp. 276–280). A questi si aggiunge *Una tarantella*, «Il Giornale», 15 gennaio 1954 (poi in *Sicilia* 1965, in *La favorita*, cit., 1965, pp. 280–283).

61 Escono 17 articoli: *Viaggio nel Settentrione* (Innsbruck), 13 luglio 1954; *La contadina col fanale rosso* (Würms), 15 luglio 1954; «*Cerchiamo di ritornare gentili*» (Pforzheim), 17 luglio 1954; *Tagliavano il molle fieno in un vento di allegrezza* (Calw), 20 luglio 1954; *Il generale e la governante* (Baden Baden), 23 luglio 1954; *Alla nostra confusa epoca manca la luce di un Voltaire* (Heidelberg), 28 luglio 1954; *Campeggio sulla riva del lago pugnolato da un vento glaciale* (Zurigo), 04 agosto 1954; *Il sabato del villaggio* (Dielsdorf), 10 agosto 1954; *L'ebbrezza del vino del Reno* (Rotterdam), 14 agosto 1954; *Svanita la nebbia, Delft appare variopinta e lucida di canali* (Delft), 18 agosto 1954; *Un quadro di Vermeer ricostituito dal vero* (Delft), 20 agosto 1954; *Cartoline da Rotterdam* (Delft), 24 agosto 1954; *La ronda di notte* (Haarlem), 29 agosto 1954; *Addio all'Olanda* (Amburgo), 5 settembre 1954; *La casa di Andersen* (Odense), 10 settembre 1954; *Un uomo umilissimo* (Copenaghen), 14 settembre 1954; *Ultima sosta in Danimarca gelida terra di contadini* (Copenaghen), 18 settembre 1954.

62 Escono otto articoli: *A piccole tappe verso la Spagna* (Vence), 1° dicembre 1954; *La domestica del Petrarca* (Valchiusa), 4 dicembre 1954; *Passaggio sulla Rambla* (Barcellona), 10 dicembre 1954; *La giornata degli incontri* (Madrid), 14 dicembre 1954; *Corrida fuori stagione* (Siviglia), 17 dicembre 1954; *Il canto dei canonici nella Cattedrale di Cordova* (Cordova), 23 dicembre 1954; *Pane, arance e contadine* (Puerto Lumbreras), 25 dicembre 1954; *Una scimmia poteva giungere sino a Roma senza toccar terra* (Murcia), 5 gennaio 1955; *I tori mobili e neri e i cespugli mossi dal vento* (Algesiras), 8 gennaio 1955.

63 Escono cinque articoli: *Due suore in viaggio* (Alessandria d'Egitto), 23 dicembre 1955; *In Egitto può essere immorale suonare alla maniera tzigana* (Alessandria d'Egitto), 31 dicembre 1955; *Uomini, miserie e splendori nella luce del delta del Nilo* (Delta del Nilo), 4 gennaio 1956; *Modesto mensile ai feudatari che avevano in pugno l'Egitto* (Alessandria d'Egitto), 14 gennaio 1956; *Un discendente di Attila* (Il Cairo), 1° febbraio 1956.

64 Gli articoli pubblicati sul «Gazzettino» sono: *Prima sosta a Todi città del silenzio*, 11 ottobre 1961 (*Panorama di Todi*, «La Nazione», 15 marzo 1962); *Nel nome di Toscana si riassume Etruria*, 14 ottobre 1961 (*I segreti di Toscana*, «La Nazione», 16 maggio 1962); *Se fossero tutti uguali gli italiani sarebbero noiosi*, 18 ottobre 1961 (*Gente del meridione*, «La Nazione», 10 aprile 1962); *Da Benevento a Brindisi sulle orme di Orazio*, 21 ottobre 1961 (*Il ponte di Manfredi*, «La Nazione», 19 aprile 1962); *A Brindisi il vino è vino, l'olio olio, il pane pane*, 24 ottobre 1961 (*Una partita di "passatella"*, «La

in Jugoslavia ispira invece quattro articoli per «Il Gazzettino» e «La Nazione», due dei quali usciti anche sulla «Gazzetta del Popolo».<sup>65</sup>

La panoramica delineata mostra un Comisso ultrasessantenne che continua a viaggiare per necessità economiche.<sup>66</sup> Già in una lettera a Longo del 1° giugno 1952, al momento di intraprendere il viaggio in Europa centrale, scriveva con rassegnazione: «Il mio mestiere è infame. [...] Io rischio pure cento e cinquanta mila lire di spese, sperando di avere il misero vantaggio di centomila, con questi dieci articoli». La frustrazione di Comisso si riflette sulla qualità degli articoli. Emblematica è una missiva di Caputo del 10 aprile 1952, dove, nel rifiutare la corrispondenza poi accettata da Longo, aggiunge: «caro Comisso, e non se ne abbia a male, che finora le Sue corrispondenze di viaggio sono state quanto mai fiacche e il più delle volte io le ho pubblicate soltanto perché sotto c'era il Suo nome».

Del resto, i reportage giornalistici di quegli anni, a eccezione di quelli sulla Grecia e sulla Sicilia, non vengono raccolti in volume. Come in *Viaggi felici* del 1966, dove, agli articoli apparsi sui quotidiani, Comisso preferisce gli scritti memorialistici pubblicati sul «Mondo» tra il 1951 e il 1956.<sup>67</sup>

---

Nazione», 4 maggio 1962); *Troppe diciannove ore da Brindisi a Patrasso*, 26 ottobre 1961; *Ha il profumo del basilico l'antica terra ellenica*, 28 ottobre 1961 (*Patrasso*, «La Nazione», 13 dicembre 1961); *Un coro di valchirie nella tomba di Agamennone*, 2 novembre 1961 (*L'acropoli di Micene città delle leggende*, «La Nazione», 29 dicembre 1961); *I turisti fanno all'amore nel Palazzo Reale di Tirinto*, 4 novembre 1961 (*La reggia di Tirinto*, «La Nazione», 19 gennaio 1962); *Come un novello Ulisse il mio amico tornò a Pilo*, 9 novembre 1961 (*L'oste di Pilo*, «La Nazione», 3 febbraio 1962; poi in *Approdo in Grecia*, in VF66, pp. 331–336); *Un contadino che lavora come un orso al guinzaglio*, 11 novembre 1961 (*Festa a Messene*, «La Nazione», 17 febbraio 1962); *Alte ciminiere sulla collina di Demetra*, 15 novembre 1961 (*Il museo di Atene*, «La Nazione», 27 febbraio 1962).

<sup>65</sup> Si tratta di: *L'Acropoli di Belgrado*, «Il Gazzettino», 19 giugno 1963 (*I fiumi della storia*, «La Nazione», 27 giugno 1963); *In Jugoslavia senza lingua*, «Il Gazzettino», 28 giugno 1963 (*Giovani di Belgrado*, «La Nazione», 24 luglio 1963); *Sui confini della latinità*, «Il Gazzettino», 3 luglio 1963 (*Artisti singolari*, «La Nazione», 8 agosto 1963; *Voglia di lampone*, «Gazzetta del Popolo», 7 luglio 1963); *Madame Bovary s'annoa a Brod*, «Il Gazzettino», 7 luglio 1963 (*La strada per Brod*, «La Nazione», 18 agosto 1963; *Una sera a Brod*, «Gazzetta del Popolo», 16 luglio 1963).

<sup>66</sup> Emblematico l'incipit di *Don Giovanni in Europa*: «Viaggiare mi è diventato noiosissimo. Eppure ò dovuto accettare di fare un viaggio in Europa per cercare di distrarmi dal dolore per la morte di mia madre e non potevo più vivere nella casa che ò abitato con lei. Ò assunto l'incarico come un mestiere, come fossi un rappresentante commerciale, oppure come un agente segreto inviato da una nazione sconosciuta con l'obbligo di fare dettagliati rapporti d'ogni genere sui paesi europei tra le Alpi e il mare del Nord» («Il Mondo», 16 novembre 1954; poi in VF66, p. 35).

<sup>67</sup> In merito alla ricostruzione dei reportage e al passaggio dal giornale al volume, cfr. G. Carlesso, *Scenari odeporeici. Dall'epistolario privato alle opere editate*, tesi di dottorato in Italianistica, Università Ca' Foscari Venezia, aa. 2021–2022, rel. Alessandro Cinquegrani, Venezia, 2023.



Negli ultimi anni, la dimensione del viaggio lascia spazio a quella del sogno. Come scrive Aurelia Accame Bobbio, «Un'altra forma di evasione sono i "sogni", in cui la fantasia può lavorare distesa ed estrosa come negli antichi viaggi». <sup>68</sup> All'inizio del 1964, Comisso pubblica un reportage immaginario sugli Stati Uniti, apparso in quattro puntate su varie testate, dal «Gazzettino» al «Giornale di Sicilia», passando per la «Gazzetta del Popolo» e «La Nazione», prima di venire inserito nella raccolta *Busta chiusa* (1965). L'aver celato la matrice finzionale dell'esperienza odepórica in quasi tutti i giornali, a esclusione del «Gazzettino», inganna parecchi lettori, suscitando l'ammirazione degli amici critici e scrittori. Il 17 gennaio, Furst gli scrive: «vedi più con la fantasia che tanti altri con gli occhi del corpo». Così, invece, Soldati:

Ho letto i tuoi quattro articoli, che sei stato così gentile da inviarmi, sull'America. Li trovo, tutti e quattro, stupendi. Ho immaginato una specie di esame, fra tutti gli scrittori italiani, chiusi ermeticamente nelle camere del Grande Albergo delle Isole Borromee, a Stresa; tempo sei ore: tema, quello: cioè una corrispondenza dagli Stati Uniti. Sono sicuro che avresti vinto tu.

Addirittura, gli ambasciatori americani Heller e Wyne, dopo aver letto il reportage, propongono a Comisso un tour guidato negli Stati Uniti, che lui cortesemente declina.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Comisso tenta anche di trovare guadagni alternativi ai giornali, provando per esempio a collaborare con il cinema. Nel 1950 sembra andare in porto la riduzione cinematografica di *Una donna al giorno*, che tuttavia non si concretizza. Tra le intenzioni mancate, risultano di particolare interesse due lettere di Fellini riguardanti il progetto di un film su Casanova a Londra, ispirato all'edizione dell'*Histoire de ma vie* curata da Comisso nel 1958 per Longanesi. Il 28 dicembre 1960, Fellini accenna anche al desiderio di dedicare un film alla figura di de Pisis, approfondita grazie alla lettura del *Mio sodalizio*. Una lettera di Vittorio Gassman, datata 23 marzo 1958, testimonia invece l'idea di una riduzione teatrale dell'*Histoire de ma vie* con l'attore nel ruolo di Casanova. Vedono la luce, nel 1961, un cortometraggio di Francesco De Feo, intitolato *La terra di Comisso*, e soprattutto, nel 1965, il film *La donna del lago* di Franco Rossellini e Luigi Bazzoni, tratto dal romanzo omonimo.

## L'Illusione della giovinezza

Le lettere degli anni Quaranta – e soprattutto della prima metà del decennio – riguardano, oltre alle collaborazioni giornalistiche, il sofferto rapporto tra Comisso e Guido Bottegal. L'edizione ripropone per intero molti dei documenti citati da

---

68 Aurelia Accame Bobbio, *Giovanni Comisso*, Milano, Mursia, 1973, p. 163.

Naldini nella terza sezione di *Vita di Giovanni Comisso*, tutta dedicata alla relazione con il giovane poeta, che va dal 1940 al 1945, anno in cui muore il fuggitivo. La turbolenta amicizia con Guido lascia profonde tracce nella vita e nell'opera di Comisso, a partire dalla svolta neoromantica dei *Sentimenti nell'arte*, dichiarata il 15 giugno 1943 su «Primato» in un testo riproposto in plaquette, con lievi varianti, nel 1945.<sup>69</sup> Sebbene lo scritto sui sentimenti si inserisca all'interno di un dibattito nato in seno alla rivista – animato in precedenza dagli interventi di Bruno Romani e Giancarlo Vigorelli – è bene sottolineare come nel numero del 1° aprile Comisso avesse già pubblicato un racconto sintomatico di questa sua ricercata evoluzione artistica, intitolato *Addio alla casa*, dove per la prima volta nella sua narrativa trasfigura la figura di Guido. Come in *Capriccio e illusione*, il personaggio che incarna l'alter ego di Guido è una ragazza, di cui il protagonista, figura che rimanda allo stesso Comisso, si innamora. L'ambientazione della casa è modellata sulla casa di Zero Branco, e qui compare per la prima volta l'espressione «Tutto il mondo in un metro quadrato», destinata a trovare fortuna con *La mia casa di campagna*.

Il racconto fece discutere, dando adito a pettegolezzi, come testimonianza la lettera a Renato Peretti del 18 maggio: «nella pettegola Italia orami [sic] si parla del mio accidente come di una spece [sic] di caduta di San Paolo sulla via di Damasco; sia il mio racconto *Addio alla casa*, sia quelli su Parma,<sup>70</sup> sia le indiscrezioni di amici hanno diffuso la notizia a Roma e altrove che una mia delusione in amore ha provocato in me e nella letteratura italiana il ritorno al romanticismo».

Nonostante le voci, Comisso portò avanti la stesura di *Capriccio e illusione*, pubblicato soltanto nel 1947 da Mondadori. In una lettera del novembre 1943, definisce il romanzo «una vendetta» per il dolore inflittogli dall'amato: «ò risanato la piaga colla mia arte. Il romanzo è finito, è nato il mio balsamo e la mia vendetta. [...] E alla tua crudeltà ò voluto rispondere io pure con la mia crudeltà: ti ò trasfigurato in un essere miserabile e in questi giorni ò rivissuto quei giorni. Le ore passano, formano giorni, mesi e anni. La vita compie il suo giuoco. Io non so il domani».

Nonostante la reazione indignata di Guido («Ti avevo raccomandato il silenzio per quello che avvenne tra di noi»), Comisso non rinuncia a rielaborare artisticamente la vicenda. Dopo la morte del giovane, infatti, oltre a *Capriccio e illusione*, nel 1949, dà alle stampe anche *Gioventù che muore*.

L'epistolario testimonia le fasi di stesura delle due opere. Significative, in particolare, le letture offerte dall'amico Henry Furst. Il 15 luglio 1947, dopo aver letto *Capriccio e illusione*, gli scrive:

<sup>69</sup> Cfr. la lettera a Renato Peretti del 14 luglio 1943.

<sup>70</sup> Si riferisce a *Parma romantica* e ad *Amore in Parma*, apparsi sulla «Gazzetta del Popolo» il 30 aprile e il 13 maggio 1943.

Peccato poi che hai creduto necessario di cambiare il sesso del tuo personaggio. Si sente dalla prima pagina che quella ragazza porta qualche cosa sotto le gonne che non dovrebbe esservi. E tutta la narrazione ha qualche cosa di incredibile (come quella delle *Jeunes filles en fleurs*) per questo stesso fatto. Non si comportano così le ragazze; e ancora meno le madri delle ragazze. Ma forse la gran parte dei lettori – e dei critici – non si accorgeranno di tutto questo.

Se in *Capriccio e illusione* Guido è trasfigurato nel personaggio di Ida, in *Gioventù che muore* l'alter ego di Comisso è una donna, Adele. Rifiutato da Longanesi, Mondadori e Bompiani, il romanzo viene pubblicato dalle edizioni di «Milano-Sera». Comisso è convinto di aver scritto «il capolavoro del secolo», come confidato a Lino Mazzola l'8 marzo 1950. Due giorni più tardi, Furst sottolinea nuovamente le forzature dovute all'alterazione del sesso dei personaggi, pronunciandosi in un giudizio più severo:

Siamo sempre da capo, come in *Capriccio*. Soltanto qui l'amatore è diventato una donna. Ma non ti accorgi come tutta la prospettiva ne viene falsificata, da questo mutamento? Tutti i rapporti diventano falsi, impossibili; non si spiega perché questo giovane scappa a tutti i momenti così. [...] È un libro in cui non va nulla, assolutamente nulla; salvo mutare il sesso della protagonista, e allora tutto va bene come per magia. [...].

Se fossi te, lo rifarei dicendo la verità. Certo, allora certe cose offenderanno maledettamente [...] Impossibile scriverle, per un uomo.

È stato tutto dunque inutile, che Proust e Gide e Whitman abbiano preparato la strada? Ancora in Italia non si può dire nulla?

Il suggerimento di Furst non cade nel vuoto: già nei mesi successivi, infatti, Comisso pubblica sul «Ponte» – nei numeri di luglio e agosto – il racconto in prima persona della vicenda di Guido. Questo nucleo narrativo viene successivamente rielaborato e confluisce nelle *Mie stagioni*, opera che trova il suo vertice espressivo proprio nella drammatica parabola del fuggitivo, dalla comparsa iniziale fino alla morte. Franco Fortini, figura distante dalla sensibilità di Comisso, riconobbe nella parte conclusiva del memoriale una forza narrativa capace di riscattare «quanto c'è di spento o di superficiale nel resto del libro»: «pagine strazianti», in cui «il ritmo affrettato delle altre pagine qui diventa singhiozzo».<sup>71</sup>

L'epilogo di quella che, non senza una certa superficialità, viene spesso definita l'autobiografia di Comisso, nasce in realtà da un continuo esercizio di riscrittura, che giunge alla forma del memoriale attraverso la reinvenzione romanzesca. In questa luce, andrebbe riconsiderata – e opportunamente contestualizzata – l'annotazione diaristica del 28 settembre 1952: «Non vi è altro da scrivere che di se stesso con sempre più coraggiosa confessione» (D, p. 54). Una frase spesso estesa all'intera produzione dell'autore, ma che andrebbe invece riferita in modo più

<sup>71</sup> Franco Fortini, *Gli annali di Comisso*, «Comunità», VI, 12, 20 ottobre 1951, p. 72.

preciso al momento in cui fu concepita: l'anno successivo alla pubblicazione delle *Mie stagioni*, opera accolta con favore dalla critica e capace di riscattare gli insuccessi dei precedenti romanzi *Capriccio e illusione* e *Gioventù che muore*.

Attraverso la scrittura dei due romanzi, Comisso rielabora e approfondisce il significato che Guido ha avuto nella sua vita, fino al compimento narrativo raggiunto proprio nelle *Mie stagioni*:

L'ò chiamato: il fuggitivo, ma avrei potuto chiamarlo: l'assurdo. Egli era l'assurdo, non per follia o per stupidità, ma per intuito dell'assoluta verità dell'attimo. Non voleva essere legato ai ricordi, né alla preoccupazione per l'avvenire: tutto questo apparteneva agli uomini, ed egli era la giovinezza. Viveva nell'attimo per istinto e per impulsi. [...] Era la giovinezza integrale, simile a quella perenne del mondo e non voleva invecchiare, ma avrebbe preferito morire a vent'anni (LMS, p. 1339).

Secondo Carlo Bo, questo passo racchiude «l'immagine stessa della vita per Comisso: una libertà che non conosce limiti né nomi ma solo gli oggetti offerti dal tempo, una libertà senza fondi segreti, senza possibilità di sconfinamenti e di allargamenti di natura diversa». <sup>72</sup>

Guido incarna, dunque, un'idea assoluta di libertà, che per Comisso è inscindibile dalla giovinezza: la stessa libertà vissuta in prima persona durante l'esperienza bellica e, con maggiore intensità, nei giorni fiumani che ispirarono *Il porto dell'amore*, «l'era [...] dell'adolescenza» distillata nel «tono» del primo Comisso. Guido sublima quell'idea di giovinezza, già inseguita dallo scrittore in figure precedenti, come Bruno Pagan e, prima ancora, Giulio Pacher.

A quest'ultimo – conosciuto nel 1922, lo stesso anno in cui prende avvio la stesura del *Porto dell'amore* –, è dedicato un vivido ricordo nelle *Mie stagioni*, dove viene descritto come «un giovane incantevole che per me rappresentava quello che di giovinezza avevo perduto», dotato di «una intelligenza e di una sensibilità che si armonizzavano con la sua perfetta giovinezza, facendo di lui per me come un essere irreal» (LMS, p. 1189).

Il legame con Pacher andò oltre la semplice amicizia, sfociando in una forte attrazione, particolarmente intensa agli inizi e destinata col tempo ad affievolirsi. <sup>73</sup> La sua figura anticipa idealmente quelle di Bruno e, soprattutto, di Guido.

<sup>72</sup> Carlo Bo, *Le mie stagioni di Giovanni Comisso*, «La Fiera Letteraria», VI, 14, 1951, p. 2.

<sup>73</sup> Comisso introduce Pacher nell'ambiente solariano, dove pubblica, tra il 1929 e il 1932, cinque racconti, due recensioni e una poesia, uscita nel numero di novembre 1932, successivo alla sua prematura scomparsa, avvenuta il 2 ottobre, a soli 28 anni, mentre si trovava ricoverato all'ospedale di Pola in seguito a una polmonite. In quell'occasione, Bonsanti dedicò alcune righe al giovane scrittore, soffermandosi in particolare sul debito nutrito nei confronti di Comisso. Quest'ultimo, colpito da un senso di colpa per il progressivo allontanamento da Pacher negli ultimi anni, si percepì in parte responsabile della sua morte. A confermarlo è una lettera che Saba gli scrive il 7 ottobre 1932, nel tentativo di consolarlo.

L'interesse di Comisso per Pacher è infatti legato alla sua giovinezza, già allora percepita dallo scrittore come irrimediabilmente lontana da sé. A trent'anni dal primo incontro, Pacher assume una valenza quasi simbolica, «un essere irreal» per l'appunto. La stessa sorte tocca a Guido, chiamato a rappresentare «la giovinezza integrale, simile a quella perenne del mondo».

Nel memoriale, Comisso riconosce sé stesso in entrambi i giovani. Di Pacher scrive: «Un giorno mentre gli parlavo del tempo e dell'arte lo vidi offuscarsi quasi alle lagrime, come era toccato a me negli anni prima della guerra quando Martini mi parlava dell'infinito e della nostra vita». Il rispecchiamento si fa ancora più esplicito nella figura di Bottegal:

La sua giovinezza mi riportava indietro verso la mia dalla quale mi credevo distaccato. Egli era folle e io aggiungevo alla sua follia, la mia dei miei vent'anni riemersi. Poi volevo che riscattassimo la perdizione con la creazione, mi mettevo al mio tavolo ed egli, al suo (LMS, p. 1345);

era diventato come il mio figlio spirituale. Constatavo che la mia anima si era riversata nella sua. Non esisteva più il mio fiero egoismo, vivevo per un altro essere. Sentivo di essere arrivato al limite dei miei istinti e che stavo superandolo verso un sentimento mai provato (p. 1350).

Andrea Zanzotto interpreta quest'apertura all'altro come «proiezione e reviviscenza dell'ego, immagine della gioventù». Proiettando nei due la propria immagine giovanile, Comisso ne fa dei doppi ideali, delle figurazioni della giovinezza perduta, analoghe a quella del suo alter ego in opere come *Il porto dell'amore*, *Gente di mare*, *Giorni di guerra* e *Questa è Parigi* – scritti che, significativamente, vedono la luce quando l'autore già considera conclusa la propria stagione giovanile.

La vicinanza ai due, e soprattutto al fuggitivo, accentua l'illusione di poter riapprodare, almeno simbolicamente, alla propria giovinezza. Nel cantare questa illusione in *Gioventù che muore*, Comisso avvicina di fatto quel romanzo – pensato come approdo definitivo ai sentimenti nell'arte – alla sensibilità della sua produzione iniziale. Emblematica, in tal senso, è una lettera che Saba gli scrive l'11 marzo 1950: «tutti i particolari della narrazione sono estremamente vivaci e persuasivi; mi pare che in *Gioventù che muore* tu abbia ritrovata la vena migliore della tua giovanezza, con in più l'esperienza della vita». Quell'illusione, come testimoniano anche *Gioventù che muore* e *Le mie stagioni*, si spegne definitivamente con la morte di Guido.

## Una società letteraria

La relazione tra Comisso e Guido Bottegai non si esaurisce sul piano umano, ma si estende anche a quello artistico. A testimonianza di questo legame resta il volume *Finestre*, pubblicato da Guanda nel 1944 e giunto tra le mani di Comisso, per una tragica coincidenza, proprio nei giorni in cui il giovane poeta veniva fucilato. Le poesie e le brevi prose di Bottegai sono precedute dalla prefazione di Comisso e da un suo discorso intitolato *Per un'arte umana* che riprende a larghi tratti le riflessioni contenute nei *Sentimenti nell'arte*. Va tuttavia osservato che le idee espresse da Comisso nella sua introduzione – critiche verso la narrativa contemporanea e tese a una rivalutazione dell'elemento umano nell'arte – risultano in realtà poco pertinenti alla poetica di Bottegai, più orientata verso l'immediatezza espressiva e l'urgenza vitale dei suoi anni giovanili. Non a caso, lo stesso Comisso si augura che, per ampliare e maturare la propria opera, il giovane autore possa affidarsi a «una maggiore conoscenza di vita che gli riveli gli infiniti accordi dell'anima». <sup>74</sup>

In realtà, anche quando si confronta con i testi altrui, Comisso tende sempre a riflettere sulla propria esperienza d'autore. Un caso ancora più emblematico risale a cinque anni prima, quando firma la citata *Prefazione a guisa di autoritratto* alla raccolta *Storia di Antonia* di Mesirca. In quell'occasione, rivendica di essere stato il primo a sottrarsi all'influenza dannunziana, introducendo nella narrativa italiana una forma nuova, più aderente al vissuto e libera dalle convenzioni stilistiche del passato: «Questo mio modo di narrare aderente, chiaro e sostenuto da un'ebbrezza lirica che cerco sempre di sommergere ha avuto ed ha la sua notevole influenza, ma nel seguirlo occorre fare attenzione all'equilibrio tra aderenza e lirismo, perché il minimo abuso da una parte o dall'altra basta per capovolgere la situazione». <sup>75</sup> Pur riconoscendo l'influenza del suo stile su Mesirca, Comisso esorta il giovane autore ad affrancarsene, «tramutandolo verso nuove possibilità», <sup>76</sup> come lui stesso aveva fatto rispetto al modello dannunziano.

Nonostante l'evidente inclinazione egoriferita, che lo porta spesso a parlare di sé attraverso le opere altrui, l'epistolario e le pubblicazioni su giornali e riviste dimostrano come l'interesse di Comisso per gli scrittori emergenti non fosse né episodico né puramente affettivo, ma rappresentasse una costante del suo impegno culturale nel secondo dopoguerra.

---

<sup>74</sup> G. Comisso, *Prefazione*, in G. Bottegai, *Finestre*, Parma, Guanda, 1944, p. 8.

<sup>75</sup> Id., *Prefazione a guisa di autoritratto*, in G. Mesirca, *Storia di Antonia*, Milano, Primi Piani, 1939, p. 12.

<sup>76</sup> Ivi, p. 13.

È il caso di Giuseppe Berto. Il 6 settembre 1946, Comisso scrive con entusiasmo a Henry Furst e Leo Longanesi per raccomandarne la pubblicazione, dopo averlo conosciuto a casa di Zamberlan:

Caro Enrico, sempre in attesa di tue notizie, ti mando questo racconto di un giovane scrittore italiano Giuseppe Berto che non ha ancora pubblicato nulla in Italia e che io ritengo una vera rivelazione. Egli ha scritto altri racconti che forse usciranno su "L'Italiano" di cui è imminente la ripresa e un romanzo che ora sto leggendo e che è anche in lettura da Garzanti. Il romanzo è anche sorprendente fino al punto dove sono arrivato a leggerlo. Se non lo pubblicherà Garzanti voglio raccomandarlo a Longanesi. Cerca dunque di collocare a mezzo del tuo Pantheon presso qualche magazine d'America e per il compenso stabilisci tu. Mi sembra che sia eccezionale per uno scrittore italiano come questo novellino penetrare così umanamente fuori dai soliti personaggi da villaggio cui gli scrittori italiani ci hanno abituato.

A Longanesi, annuncia:

una lieta sorpresa ho trovato qui vicino a Mogliano Veneto un giovane scrittore che non ha mai pubblicato niente in Italia, egli oltre al racconto che ti spedisce ne ha scritto altri e un romanzo che è interessantissimo. Questo romanzo attualmente è in lettura da Garzanti ma dubito che ne capiscano qualcosa, vorrei che lo rifiutassero perché tu avessi la fortuna di lanciarlo e rivelarlo. Anzi interroga Vergani e fatti passare il libro, perché giuro che non si accorgeranno delle grandi qualità che vi sono dentro. Bompiani a cui aveva mandato dei racconti non se n'è accorto. Tu vedessi nel romanzo certi dialoghi di ragazzette che si avviano a quella che sarà la loro vita di prostitute che sorprende umanità hanno. Il romanzo è sulle trecento pagine e ti assicuro che rappresenta una svolta nella letteratura italiana. Il racconto dovresti pubblicarlo su "L'Italiano".

Entrambe le lettere sono riportate nell'*Inconsapevole approccio*, dove lo stesso Berto ricorda con riconoscenza il sostegno «disinteressato» di Comisso per la pubblicazione del *Cielo è rosso*. Pur attribuendo i suoi «eccessivi slanci» all'«ambizione d'essere il padre della letteratura veneta», Berto riconosce in Comisso «un affetto speciale, tanto più sorprendente in quanto la narrativa di Berto era [...] dalla banda opposta [alla sua] [...], e pure i loro sistemi di vita erano alquanto differenti». <sup>77</sup>

Anche in questo caso, seppure indirettamente, riemerge la componente ego-riferita del gesto: appoggiando *Il cielo è rosso*, Comisso afferma l'avvento di quel «nuovo romanticismo» da lui invocato sin dal 1943. Una linea poetica ribadita nella recensione apparsa sul «Corriere Lombardo» il 19 gennaio 1947, significativamente intitolata *Trovato il primo libro del nuovo romanticismo*.

---

<sup>77</sup> Giuseppe Berto, *L'inconsapevole approccio*, Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 45. Le lettere di Comisso a Furst e Longanesi sono riportate alle pp. 43–44.

Negli anni successivi, Comisso continua a segnalare e promuovere nuove voci. In *Paesaggi veneti*, un articolo apparso il 9 febbraio 1951 sul «Giornale dell'Emilia», nomina «due giovani poeti friulani, Pier Paolo Pasolini e Domenico Naldini», fondatori della «piccola accademia di lingua friulana» a Casarsa. Nella stessa occasione, menziona anche *Icaro e Petronio*, romanzo d'esordio di Elio Bartolini.

Al luglio 1954, risale invece la presentazione del giovane Parise al convegno di San Pellegrino Terme dedicato alla nuova letteratura italiana. Anche in quell'occasione, lodando il romanzo *Il prete bello*, Comisso si sofferma sulla capacità del vicentino di costruire, al pari di Berto, «una vicenda umana e sentimentale». Il convegno segna l'inizio di un'importante amicizia destinata a durare, tra entusiasmi e distanze, fino alla morte di Comisso. Si tratta, come la definisce Parise, di una relazione «di carattere estetico, espressivo, artistico, come dire: intuitivo, immediato». Lo stesso sentimento paterno e filiale, dovuto alla «forte differenza d'età» che caratterizza il loro rapporto, è retto da un'intima consapevolezza artistica condivisa da entrambi. Per Comisso, Parise è «l'atteso»: colui che avrebbe potuto continuare la sua visione del mondo e dell'arte. «Sentiva – scrive Parise – che l'arte narrativa continuava anche attraverso di me».<sup>78</sup> Allo stesso modo, in una lettera del 5 aprile 1965, il vicentino gli confida la sua più alta aspirazione: «essere la [sua] continuazione», essere degno della sua arte «e del modo, soprattutto, con cui l'arte deve essere afferrata e posseduta. Cioè, quella qualità, quella sostanza interna, ineffabile, così difficile da dire [...] da spiegare, ma che scorre come la linfa vitale nelle vene di chi è degno». Questa concezione dell'arte, che Parise riconosce come eredità diretta di Comisso, si traduce nella «bontà di chi tutto capisce, fin nelle più piccole particelle dell'essere, la vastità e la grandezza delle cose e, insieme, la malinconia della loro transitorietà, del loro passaggio, della loro epifania sul mondo». Sono parole che anticipano e riassumono la poetica dei *Sillabari*, il «distillato artistico» (La Capria) dell'eredità di Comisso, la cui figura, nel secondo volume, è chiamata a incarnare l'idea stessa di Poesia.

L'interesse di Comisso per la letteratura contemporanea prosegue anche negli anni Sessanta. Nel 1962, in un'intervista di Giovan Battista Vicari, oltre a reputare Pasolini «uno scrittore importante», menziona tra gli emergenti Giampiero Bona e Sergio Saviane. Nella stessa occasione, guardando al panorama internazionale, si mostra affascinato dai racconti di Tennessee Williams, al punto da battersi per la loro pubblicazione in Italia. Il nome dello scrittore americano ricorre più volte anche nell'epistolario. Già a novembre del 1960, infatti, Comisso scriveva ad Alfredo

---

78 Goffredo Parise, *La pansessualità di Comisso*, in *Orgoglio e pregiudizio. L'eros lesbico e omosessuale nella letteratura del Novecento*, Torino, Fondazione Sandro Penna, 1983, p. 42.



Beltrame per segnalargli un racconto di Williams apparso su «Arcadie»; mentre, due mesi più tardi, nella stessa corrispondenza, dichiarava di aver letto *One Arm*. La raccolta esce in Italia nel 1966 per Einaudi, tradotta da Giuliana Gadola Beltrami e Nora Finzi. Comisso la recensisce criticando la traduzione, che secondo lui perde l'«immediatezza espressiva» dell'originale, ed esaltando le qualità di Williams:

L'autenticità delle creazioni di Tennessee Williams mi pare consista nel perfetto amalgama di invenzione e di linguaggio, che si integrano spontaneamente nella fase genetica e non restano elementi distinti, se non addirittura contraddittori, come succede molto spesso ormai nella narrativa nostrana di questi anni. [...] È uno dei grandi narratori, un creatore nel senso rinascimentale, che ha il grande dono di riprodurre il mito, o il sogno, o la favola con il linguaggio fermo e concreto della realtà, che fa diventare «veri» i fantasmi dell'arte e conferisce loro un significato più largo [...], uno scrittore che sa dominare magistralmente la materia narrativa che fermenta nella sua fantasia alimentata dallo specchio della quotidiana osservazione del mondo circostante, da cui riesce a trarre le intime note fino ad isolare il termine focale che assume perciò una specie di significazione mitizzata: per tale procedimento i tipi ed i personaggi diventano archetipi e maschere di una realtà immutabile quale è la storia della umanità, e la vicenda, pure angusta, trova la via per giungere ad una sua «verità».

Qui mi pare sia da ricercare la validità di uno scrittore che ha molte cose da dire: [...] occorre ricercarla con attenzione per non essere tratti in inganno da quella fermezza di rappresentazione e di immagine, dalla quale il lettore frettoloso potrebbe trarre l'inesatta ed ingiusta impressione di uno scrittore che si esaurisce interamente in una inutile ed anacronistica resa fotografica della realtà.<sup>79</sup>

Sempre nel 1966, Comisso rilascia un'intervista a un giovane autore a lui caro, Gian Antonio Cibotto, in cui riflette, nell'insolita veste di giudice di un premio letterario (il Campiello), sullo stato della narrativa contemporanea:

come un giudice di un premio al quale ormai concorrono tutti i più importanti scrittori nostrani – Comisso ricoprì il ruolo di giurato al Campiello dal 1963 al 1966 –, dirò che ho l'impressione di trovarmi di fronte a generazioni sempre più brave, sempre più smaliziate, ma che mancano di scatto sanguigno. Il più delle volte i loro romanzi sembrano dei temi svolti secondo le regole del mercato, in obbedienza alle esigenze della macchina culturale che anno per anno sta allargando il suo raggio di potere. Aggiungi che si somigliano un po' tutti, per cui talora si finisce per confonderli.

Pur riconoscendo il valore autentico di alcuni autori – «da Calvino a Arbasino – che nelle lettere ricambia la stima – a Volponi» –, Comisso lamenta la mancanza di un «tono», di una «temperatura umana», che faccia vibrare l'opera oltre le convenzioni editoriali. Sono opinioni coerenti con una concezione dell'arte intesa innanzitutto come espressione di una voce unica e autentica, irriducibile a schemi precostituiti.

---

<sup>79</sup> G. Comisso, *Tennessee Williams grande narratore*, 20 maggio 1966. Il ritaglio è conservato nel Fondo Falqui della BNCr. Non è stato possibile risalire alla testata giornalistica.

## Casa-mondo e casa-madre

Nei memoriali degli anni Cinquanta, il divario tra vita e opera – pur non annullandosi – tende a ridursi sensibilmente. In particolare, *La mia casa di campagna*, opera che si configura anche come estensione del diario, segna un inedito livello di introspezione. Comisso vi racconta gli anni della maturità trascorsi nella casa di Zero Branco, tra il 1933 e il 1954, anno della scomparsa della madre. La dimora assume qui un forte valore simbolico: spazio fisico e proiezione interiore si intrecciano, trasformando la casa in specchio dell'io narrante. Per questo, il testo si rivela fondamentale per cogliere la complessità dell'animo del Comisso maturo e le sfumature della sua evoluzione interiore.

Prima del trasferimento a Zero Branco, lo scrittore aveva vissuto a Treviso: dapprima, fino ai cinque anni, nella casa del quartiere di San Francesco, e poi in quella di via Fiumicelli, luogo dell'infanzia e della giovinezza, ma anche rifugio nei momenti di pausa dalla guerra e dai viaggi. A questa dimora, profondamente legata al suo vissuto, Comisso dedica un articolo pubblicato sul «Mondo» il 15 giugno 1954, negli stessi anni in cui andava elaborando *La mia casa di campagna*, dove scrive:

Crescendo cogli anni tutta quella casa veniva conformandosi su di me come un altro mio corpo. Ogni stanza, ogni angolo corrispondeva a un mio sentimento particolare. [...]. Diventato più grande non dormii più nella stanza dei miei genitori, ma in quella dove era l'ufficio di mio padre, avendo potuto trasferirlo in una stanza a pianterreno. In quella stanza potevo chiudermi dentro, sulla porta avevo messo un cartello con scritto: «Beata solitudo, sola beatitudo». [...]. Quella stanza tutta per me era diventata come un guanto aderente alla mia mano, riceveva il mio calore ed essa dava a me il suo.<sup>80</sup>

Le parole evidenziano un rapporto quasi simbiotico con l'abitazione, intesa non più solo come spazio esterno, ma come estensione sensibile del corpo e dell'interiorità. In particolare, la conquista di uno spazio autonomo – la stanza dell'ex ufficio paterno – segna simbolicamente un passaggio di maturazione, laddove la ricercata solitudine assume il valore di una conquista spirituale e identitaria. La casa di via Fiumicelli si configura così come luogo formativo e specchio del sé in trasformazione, anticipando il legame profondo che, più tardi, unirà Comisso alla casa di campagna.

Un primo distacco dalla casa è segnato dagli anni della guerra, affrontata come una grande vacanza, uno spazio alternativo all'ordine della famiglia e della società. Le lettere a casa documentano con chiarezza questo periodo. Così, il 23 giugno 1915: «se non pensassi a voi, griderei ancora più forte che la guerra è bella, perché racchiude tante e tante emozioni e spettacoli che cento anni di vita in pace

---

80 G. Comisso, *La mia casa*, VI, 24, «Il Mondo», 15 giugno 1954, p. 13.

non ce li offre, è tutta movimento, energia, rumore, giovinezza, è insomma la radice quadrata della vita». Curiosamente, nel mese di luglio, manifesta ai genitori il desiderio di frequentare l'università a Parigi, salvo poi ritornare sui suoi passi nei giorni successivi: «Anderò così a Padova e verrò sempre da voi altri a casa, ma come mi piacerebbe se si abitasse in campagna! Invece mi lascerete far dei viaggi; perché viaggiare è una cosa che fa bene, come leggere un libro, per rinascere meglio».

Dopo l'esperienza fiumana, lo scrittore si allontana progressivamente da Treviso, trasferendosi prima a Genova e poi a Siena, dove prosegue gli studi di giurisprudenza, e infine, nel dicembre 1926, a Milano, dove inizia a lavorare alla biblioteca della galleria d'arte di Somaré. Questo distacco crescente dalla «piccola città», dalla casa e dalla famiglia coincide con la volontà di affermarsi in ambito letterario. Una svolta definitiva arriva nel maggio 1927, con la morte del padre Antonio, avvenuta a Gardone, all'indomani del ritorno di Comisso dal primo viaggio a Parigi. In questa prospettiva, *Gioco d'infanzia* si configura come uno snodo cruciale dell'opera comissiana: un testo rivelatore, in cui si intrecciano la rielaborazione del lutto paterno e del rapporto, ambivalente e irrisolto, con la madre.

La morte del padre è la seconda rievocazione memoriale di *Gioco d'infanzia* dopo il ricordo, caro e doloroso insieme, della relazione con Pietro. A innescarla è l'incontro con Hans, un tedesco diretto a Bangkok per farsi monaco. Dialogando con lui, Alberto, protagonista e alter ego dell'autore, omette inconsapevolmente la morte del genitore, percependo da subito «un senso penoso». Tornato in cabina, sogna il padre «fragile e tremante» e prova una «pietà immensa» (GI, p. 682). Al risveglio, i ricordi affiorano con precisione quasi cronometrica.

Il nodo centrale dell'episodio risiede nel rifiuto, da parte di Alberto, di assumere il ruolo simbolico del padre, nonostante le aspettative familiari sembrano spingerlo in quella direzione: gli zii lo conducono fisicamente nel letto del genitore e, al rientro, la madre — dormendo accanto a lui — lo chiama con il nome del marito scomparso. È infine l'inconscio stesso a produrre l'identificazione: tossendo, Alberto riconosce nel proprio timbro quello del padre, analogia che lo turba profondamente, al punto da non voler più dormire in quella stanza. Durante il funerale, invece, l'identificazione avviene con la figura materna: «al pianto di lei anche Alberto pianse. Come ritornato allo stato infantile, tutte le emozioni materne avevano immediato riflesso su di lui, determinandolo in modo conforme, ma poco dopo egli ebbe coscienza di questo e si sentì ribellare» (p. 692).

Secondo la lettura psicoanalitica, l'identificazione con il genitore di sesso opposto in «stato infantile» può prefigurare un futuro orientamento omosessuale. La ribellione di Alberto, coincisa con una presa di coscienza potrebbe essere

interpretata sia come un tentativo di resistenza alla propria natura – come sembrerebbe suggerire anche il rifiuto delle avances di un giovane massaggiatore – sia, in modo più sottile, come un'esitazione a riconoscersi nei valori incarnati dalla madre, ossia l'ordine sociale e morale della «piccola città dove abitava», esteso nell'immaginario di Alberto all'Europa e all'Occidente.

Lo scavo interiore del personaggio, infatti, trova il suo momento culminante nella rievocazione della «prima volta che aveva trasgredito alla volontà di sua madre». Si tratta di un episodio all'apparenza marginale – l'assaggio proibito di un torso di verza durante una visita ai parenti della serva – ma che assume una forte valenza simbolica. In quel gesto, vissuto come un'iniziazione alla trasgressione, si cela il senso profondo del «navigare allontanandosi dall'Europa», che ha l'effetto di smuovere «gli strati pesanti creati dal tempo per tenere sepolte le impronte dei momenti migliori della sua vita» (GI, p. 726).

Dal carteggio con Saba sappiamo che il passo in questione venne inizialmente rimosso da Comisso, per poi essere reinserito su suggerimento del poeta. Saba ne colse subito l'importanza, probabilmente alla luce di un'interpretazione mediata dalle teorie di Otto Weininger,<sup>81</sup> per il quale l'amore materno «è del tutto indifferente» all'«individualità del figlio».<sup>82</sup> La suggestione sembra trovare conferma nell'*intermittence* che precede quella del torso di verza, in cui un Alberto in età puberale, durante i giochi d'infanzia con Mario, scopre il piacere omoerotico. In quel caso, la madre normalizza la trasformazione fisica del figlio, accomunandolo inconsciamente agli altri ragazzi, senza accorgersi della sua diversa natura: «Sua madre sapeva la causa di tutto questo e pareva non preoccuparsi. Con un sorriso gli diceva che era nulla, una cosa che doveva avvenire» (GI, p. 722). I nessi, consapevoli o meno, con la visione negativa della donna e della madre proposta da Weininger si collocano in Comisso entro una logica più intima e personale, legata all'affermazione dell'individualità.

Alberto, come il suo autore, si trova a un bivio: restare e prendere il posto del padre, integrandosi nel sistema sociale da cui proviene, oppure lasciare la casa natale e partire verso un altrove dove poter esprimere appieno la propria identità. La scelta ricade sulla seconda possibilità: «non voleva più saperne di sua madre, né della sua casa, [...] aveva bisogno di altra vita, di partire». La casa della «piccola città» finisce quindi per convergere con l'immagine materna, rivelandosi, nella sua dimensione affettiva e simbolica, un ostacolo all'emancipazione del sé.

---

<sup>81</sup> Circa l'influenza di Weininger sull'immaginario di Saba, vedi A. Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007.

<sup>82</sup> Otto Weininger, *Sesso e carattere*, trad. di Giulio Fenoglio, Torino, Fratelli Bocca, 1922, p. 206.

Il conflitto di Alberto con la madre affonda direttamente nella biografia dell'autore, come dimostra una nota di diario del 21 maggio 1951: «Avevo tutte le possibilità di essere libero: una terra mia, una casa mia, non essermi sposato. No: ò dovuto convivere con mia madre che mi impone di mangiare quello che vuole lei come quando ero bambino ecc. ecc» (D, p. 21).

Il riferimento implicito è alla casa di Zero Branco, concepita inizialmente come spazio di liberazione dalla borghesia trevigiana e come luogo in cui radicarsi nella propria individualità. *La mia casa di campagna* ruota attorno a questa tensione. In un primo momento, l'abitazione viene vissuta come «un padiglione di piaceri e di divertimenti», grazie alle efebiche presenze dei vari Bruno – venuto a sostituire lo zio, Virgilio Gamba, come aiutante domestico –, Loli, Gildo, Carlo e Santino. In altre parole, è concepita come il teatro in cui prolungare, in chiave erotico-affettiva, l'atmosfera dei «giochi d'infanzia», con tutta la loro immediatezza e provvisorietà. La casa assume così i contorni della «tenda di un nomade da potersi ripiegare e trasportare altrove» (MCC, p. 1496).

Non a caso, in un articolo introduttivo alla corrispondenza dalla Libia del 1939, Comisso si definisce «nemico della casa», attribuendo all'abitazione il valore sinistro di «anticipazione della tomba». E aggiunge: «se ò finito per costringermi a farmi una casa, questa è tale da considerarsi piuttosto come una tenda».<sup>83</sup> Si tratta di un'illusoria fantasia irradiata nell'immaginario come strategia difensiva, per neutralizzare, almeno temporaneamente, l'angoscia della fine della giovinezza e il presagio di morte da cui è investita la casa intesa come dimora definitiva, e dunque sepolcro. Superare questo scoglio, accettando la dimensione finita dell'esistenza e iniziando, dunque, a convivere con l'idea della morte diventa il solo modo per radicarsi autenticamente e approfondire la propria identità. Nella seconda parte della *Mia casa di campagna*, si legge:

Non potevo avere quella casa e abitarvi solo. Una casa, pretende un focolare e una famiglia, per l'anarchia dei miei istinti non sentivo di ripiegare su questa condizione. Tra le pareti credevo di potere vivere senza radicarmi, ma la legge era ineluttabile. D'altra parte mi accorgevo che non avevo più l'elasticità giovanile di considerare quella casa come la tenda di un nomade da potersi ripiegare e trasportare altrove. La verità consisteva nella murale esistenza di quella casa, che era mia e mi ospitava, qualcuno doveva stare con me per essere l'eco della mia voce. L'arte non era sufficiente ad astrarmi nell'isolamento [...]. Cominciavo a sentirmi staccato dalla giovinezza come fossi salpato da un'isola e la vedessi allontanarsi profilata intera nelle sue rade e montagne. Misuravo la giovinezza e in me la sentivo finita (p. 1496).

---

83 G. Comisso, *Partenza*, «Gazzetta del Popolo», 27 gennaio 1939; poi in VF49, pp. 227–235.

La percezione della casa riflette l'evoluzione interiore dell'io narrante e delle tensioni esistenziali che lo attraversano. Che si tratti di una «casa-tenda» o della trasfigurazione del mondo interiore incluso nel «metro quadrato» della propria coscienza, la casa avrebbe dovuto rappresentare il prolungamento dell'identità del narratore. Ma la presenza della madre compromette ogni proposito. Negli anni precedenti alla guerra, la donna vive nella vecchia casa di Treviso e accoglie con una certa ilarità il trasferimento del figlio a Zero Branco: «sorrideva delle mie esperienze intraprese senza la partecipazione dei suoi consigli». La casa, già in questi passi iniziali, è intesa dal narratore in antitesi alla figura materna, come chiarisce subito dopo: «Nonostante queste delusioni e queste arrabbiate, come nelle vicende di una lotta di conquista, invece di staccarmi da quella casa e da quella terra, me ne sentii più avvinto di prima» (MCC, p. 1397).

La svolta avviene durante una delle prime estati, quando la madre, accompagnata dalla domestica Giovanna Baseggio, si reca in visita alla casa di Zero Branco: «si mise le mani tra i capelli per il disordine che una donna può riscontrare in una casa diretta solo da uomini» e subito manifesta il desiderio di «dare un nuovo indirizzo alla casa» (MCC, p. 1427). I mesi estivi trascorsi dalla madre a Zero Branco sono il preludio a quanto accadrà più tardi. L'intervento materno non è solo pratico, ma simbolico: il desiderio di «dare un nuovo indirizzo alla casa» che rispecchi «il suo senso d'ordine» si traduce nell'imposizione di un codice valoriale e domestico che entra in conflitto con l'ordine precedente, il disordine proprio di un «padiglione di piaceri e di divertimenti», espressione della personalità del narratore e del suo desiderio di libertà.

L'ipotesi trova tacita conferma in un dettaglio minimo: durante il soggiorno estivo della madre, «ritornarono sulla tavola le pietanze che mi erano state abituali fino dall'infanzia» (ibidem). È il ritorno forzato a un ordine, quello materno, che si rivela limitante, quasi regressivo, per l'io narrante. Questo gesto richiama simbolicamente la scena del torso di verza in *Gioco d'infanzia*, in cui la trasgressione infantile rappresentava il primo atto di affermazione dell'individualità, così come riecheggia la nota di diario del 21 maggio 1951, in cui Comisso lamentava l'impossibilità di esercitare la propria libertà a causa della coabitazione forzata con la madre.

In sintesi, la casa si configura come uno spazio ambivalente, al tempo stesso rifugio e prigione, dove il desiderio di autodeterminazione si scontra con la forza modellante – e talvolta soffocante – dell'ordine materno. I giorni della convivenza, pur «felici», sono attraversati da una persistente malinconia, riconducibile alla presenza della madre. Non a caso, al suo ritorno a Treviso, la tristezza svanisce e l'armonia con la casa appare ripristinata: «Mi trovavo rispetto alla mia casa come verso un'amante dalla quale non potevo stare diviso» (ibidem). E più avanti: «Non

avere padroni, né servitori, non avere l'incubo delle ore, non avere alcuna preoccupazione di denaro e lasciare che la mente e i sensi vivano tra il sogno e l'azione, liberi e folli, secondo l'estro determinato quasi da una consistenza astrale. Questa vita, anche se per brevissimi periodi, si avverò miracolosamente nella mia casa di Zero» (MCC, p. 1436).

La presenza/assenza della madre influisce sul significato assunto dalla casa. In sua assenza, l'abitazione di Zero Branco si afferma quale antitesi all'ordine della casa-madre di Treviso. In sua presenza, al contrario, viene ristabilito quell'ordine che inibisce l'io autentico del figlio. I «brevissimi periodi» vissuti «tra il sogno e l'azione, liberi e folli» coincidono dunque con l'assenza della madre e, al contempo, con gli amori vissuti liberamente in quella casa, con Bruno e soprattutto con Guido.

Il personaggio di Guido, alla luce di quanto si è detto, consente a Comisso di riattivare nella narrazione i motivi della precarietà e dell'avventura prossimi alla giovinezza dionisiaca e irrazionale, che il suo alter ego, ora contemplatore, non può più rappresentare.

Quando Guido si trasferisce nella casa di campagna, questa diviene il teatro della «giovinezza integrale» da lui promanata. Il tempo trascorso con lui, riprendendo un'espressione di *Gioco d'infanzia*, induce il narratore a «posporre l'arte alla vita»: «Non avevo alcuna voglia di scrivere, volevo solo vivere e la vita con Guido mi riportava a una giovinezza che credevo perduta, mi affiancavo a lui in tutte le nostre disordinate imprese» (MCC, p. 1497).

L'aggettivo «disordinate» richiama idealmente il «disordine» della casa vissuta nel primo periodo, contrapposto all'«ordine» che la madre desiderava affermare. Analogamente, al cibo imposto dalla madre, come al tempo dell'infanzia, si sostituiscono le «pietanze stravaganti» inventate con Guido. Nella trama simbolica del testo, il legame amoroso con Guido è l'equivalente del torso di verza per il piccolo Alberto, connotandosi come infrazione dell'ordine materno e del principio di individuazione, ovvero dell'immagine di sé che la madre ha previsto per lui.

Nel corso della loro relazione, la casa si lega sempre più alla figura di Guido, ai suoi improvvisi allontanamenti e ritorni: «Capivo che la mia felicità e infelicità insieme, dipendevano da quella casa. Gli dissi che non avrei potuto abitare solo in essa, se desiderava stare con me l'avrei tenuta aperta, ma se non gli piaceva, doveva dirmelo chiaramente, ché l'avrei chiusa e sarei andato altrove a cercare altri compagni». E ancora:

La amicizia con Guido fu come un compromesso in rapporto alla casa e alla terra determinante a generare in me i sentimenti più essenziali che fino allora mi erano stati estranei. Nel vivere con lui mi sentivo portare dalla sua giovinezza in una travolgente incoscienza. Le sue prime fughe mi facevano presagire che un giorno si sarebbe definitivamente staccato da me e che allora sarei ritornato ai miei gelidi calcoli per sfidare da solo il tempo e gli uomini (MCC, p. 1504).

Come esiste una casa con o senza la madre, così esiste una casa con o senza Guido. La vicinanza del ragazzo agisce come un argine provvisorio all'abisso della solitudine, sospendendo l'inevitabile confronto con il vuoto esistenziale, con l'*horror vacui* che accompagna la consapevolezza della finitezza e dell'irreversibile fluire del tempo. Quando Guido – la Giovinezza – fugge, il primo istinto del narratore è di allontanarsi a sua volta dalla casa, di sottrarsi al peso del tempo e della solitudine. Nel gesto di chiudere le imposte, assiste al passaggio di un carrozzone di zingari: invidia il loro modo di vivere, consacrato al senso della casa-tenda. Così, decide di partire «seguendo la loro traccia». Tuttavia, una volta giunto a Roma, l'impulso a lasciarsi alle spalle ogni radicamento si è ormai esaurito, inducendolo a fare ritorno a Zero Branco.

Diversamente, in *Addio alla casa*, l'alter ego di Comisso «si ribellò contro se stesso, contro quella casa, quell'essere amato lo aveva fuggito per colpa di quella casa che egli si era costruita. Odiò quella casa, odiò se stesso, decise di ritornare quello di un tempo, di partire di chiudere quella casa di non abitarla più».

Se la fuga dalla casa rappresenta il tentativo di reintegrarsi nell'Avventura e di sottrarsi alla linearità temporale, illudendosi di uscire «fuori della rimanente continuità di questa vita», la scelta di «radicarsi e approfondirsi» esprime la consapevolezza di dover «vivere nel tempo», di accettare passivamente il suo fluire, divenendo «spettatori» del proprio invecchiamento.<sup>84</sup>

Il motivo della fuga si ripete in *Gioventù che muore*, dove Guido identifica nella casa e nella condizione borghese una minaccia alla vitalità giovanile.<sup>85</sup> Come accennato, le proiezioni letterarie di Guido sono al contempo emanazioni del personaggio-Comisso delle prime opere, portatore di un vitalismo errabondo e avventuroso. Questo spirito si concentra nell'atto della fuga, espressione dell'odio per qualsiasi forma di casa, a eccezione della casa-tenda, l'unica congeniale allo spirito antiborghese. La fuga è la svolta rivelatoria del conflitto interno tra il personaggio-Comisso «di un tempo» e il Comisso-contemplatore delle nuove opere. In *Addio alla casa*, diversamente da quanto accadrà nella *Mia casa di campagna*, ha la meglio il primo: il protagonista, infatti, abbandona l'abitazione senza tornare sui suoi passi, segue il carrozzone di zingari che «portavano seco la loro casa, senza rimpianti». Così, in *Gioventù che muore*, Adele non si rassegna alla fine della giovinezza, abbandona la casa e insegue Guido al punto di darsi la morte.

Nel memoriale, invece, la volontà di dominare il tempo, riemersa nell'io narrante attraverso Guido, si arrende al destino dell'uomo Comisso: quello di rimanere nella

<sup>84</sup> Cfr. G. Comisso, *Uno spettacolo di me stesso*, «Lo Smeraldo», 30 novembre 1950, pp. 27–31; poi in *Un gatto attraversa la strada*, Milano, Mondadori, 1954.

<sup>85</sup> Cfr. Id., *Gioventù che muore*, Milano, Milano-Sera, 1949, p. 136.



casa, emblema sì della condizione borghese, ma anche della sua «anima viva». Tuttavia, questo radicamento nell'anima risulta impossibile senza una piena identificazione con il luogo abitato, che viene compromessa dal definitivo trasferimento della madre nella casa di campagna, in seguito al bombardamento del 7 aprile 1944. La corrispondenza tra casa e madre diventa irreversibile alla morte della donna, avvenuta all'interno dell'abitazione. A quel punto, il sogno della casa-Itaca, rifugio dell'anima e spazio di autenticità, si infrange e Comisso decide di lasciare la casa di campagna.

Alla luce di questo nodo biografico ed esistenziale, colto attraverso l'interpretazione di *Gioco d'infanzia* e della *Mia casa di campagna*, è possibile rileggere da una nuova prospettiva le lettere inviate ai genitori, e in particolare alla madre. In esse affiora con chiarezza il tentativo costante, da parte di Comisso, di offrire alla donna un'immagine rassicurante e compiuta di sé, anche a costo di offuscare la realtà. Così, De Chirico e Savinio sono presentati come «i primi critici d'Italia», Slonim come un «importante traduttore», e non mancano espressioni enfatiche come «i migliori critici e scrittori mi stimano grandemente» o «sarò subito quotato come giornalista viaggiante».

Quando si rivolge alla madre, Comisso sembra percepire il bisogno di «individuarsi» secondo i parametri sociali da lei riconosciuti. Significative, in tal senso, sono le lettere scritte tra maggio e giugno del 1930, durante il tour orientale per il «Corriere della Sera», che restituiscono l'immagine idealizzata di un giornalista affermato e celebrato. Se fossero l'unica fonte a disposizione, il rapporto con la direzione del quotidiano apparirebbe idilliaco. I successi narrati — le lodi dell'ambasciata (11 maggio), l'entusiasmo di Borelli, il plauso del pubblico (19 maggio) e perfino l'interesse del Governo derivato dalla sua competenza in «cose commerciali» (26 maggio) — contribuiscono a costruire un autoritratto strategico, conforme alle aspettative materne.

Il giornalismo si offre così come un surrogato della carriera forense auspicata dai genitori.<sup>86</sup> una professione «seria», in grado di colmare quel «vuoto di individuazione» che l'arte — «indefinibile come la vita perché ad essa equivale», come scrive de Pisis — non è in grado di soddisfare.

A suggello di questa lettura, si consideri la cartolina del 2 dicembre 1931, dove affiora con forza un'affermazione di sé a lungo trattenuta:

Cara Mamma, il tuo dispiacere perché io non son più al «Corriere» è sbagliato. Non solo non scriverò più sul «Corriere», ma in nessun altro giornale, perché per accontentare loro ero costretto a falsare il mio stile. Io non sono giornalista, ma ben altro. Basta, non ne voglio più

---

<sup>86</sup> Si pensi per esempio alla lettera che la madre gli invia, da Gardone, il 1° maggio 1927: «Giovannin caro che questa benedetta laurea potrebbe esserti un giorno utilissima! Basta pensaci tu, che ormai l'età e l'esperienza della vita devono averti insegnato che purtroppo bisogna lavorare per vivere».

sapere. La cosa grave è invece che mi è morta una vacca. Mi ritirerò in campagna per un anno, così farò economia e lavorerò ai miei libri. Sono deciso. Comincerò a gennaio.

Da un lato, traspare la delusione della madre per il licenziamento dal «Corriere»; dall'altro, si registra la presa di posizione netta di Comisso nel rivendicare la propria individualità artistica opposta alla ricerca di legittimazione sociale rappresentata dal giornalismo.

L'idea di allontanarsi da Zero Branco, in realtà, precede la morte della madre. Già nel novembre del 1953, Comisso acquista un terreno a Monte Circeo, con il progetto di costruirvi una nuova abitazione dove stabilirvisi in modo definitivo. In attesa del completamento dei lavori, nel gennaio del 1955, si trasferisce in affitto in una casa all'interno delle mura di Treviso. Verso la primavera, trascorre una ventina di giorni al Circeo, dove il 13 marzo annota nel diario:

Sono stato a vedere la mia terra del Circeo e la mia *villula* sorgente. Ò colto i ciclamini in fiore. Certo quando verrò qui ad abitare dovrò adattarmi a un nuovo «linguaggio», a una vita nuova. La vita si prolunga rinnovandola. Dovrò recidere le mie «impazienze», aspirare alla pacatezza degli anacoreti. Il mare mi à accolto nel più impetuoso e livido dei suoi aspetti, quasi adirato. Esso sarà la fibra del mio nuovo linguaggio (D, pp. 94–95).

La casa al Circeo rispecchia l'esigenza di un rinnovamento, l'inizio di una nuova stagione esistenziale, animata dal nuovo-vecchio proposito di «vincere il tempo» (p. 95). Tuttavia, questo slancio si misura presto con l'instabilità di una fase di passaggio. Il 26 aprile scrive: «Sono in un periodo di assestamento: niente più Zero, Circeo che sorge, Treviso che mi ospita, forse transitoria, giornalismo che non sento più, che sento solo per il denaro» (p. 97). «Sapersi liberare delle cose – scrive il 22 giugno – è già una salvazione in rapporto alla morte. Io già mi so liberare dalla campagna, dalla casa e dalle sue cose» (p. 99). Il peso del tempo e l'approssimarsi della morte proiettano su di lui un'ombra crescente di malinconia. Emblematica è la nota del 6 luglio 1955, successiva alla vittoria del Premio Strega con *Un gatto attraversa la strada*: «Alla mattina dopo il premio passando per le strade secondarie di Roma vi erano tanti splendidi ragazzi che erano semplicemente felici della loro giovinezza e della bella giornata. Erano più felici di me» (D, p. 99). A tormentarlo è un profondo senso di estraneità alla vita, accentuato anche dalla scomparsa di amici cari, come de Pisis e Zamberlan. Nel luglio del 1956, acquista una nuova abitazione a Santa Maria del Rovere, dove si trasferisce definitivamente. Il 14 luglio annota:

Vi trovo il senso della campagna, della mia vita di Zero, pure essendo vicino alla città, senza la stalla e i contadini e le perdite di tempo dei proprietari agricoli. [...]. Ora nella nuova tana sento lentamente di minuto in minuto prendermi da un godimento per la sua ambientazione [...]. Tutto diventa piacevole in modo crescente, avvolgente, il tempo persino sembra allungato. Ecco un nuovo punto di partenza per la mia vita (pp. 110–111).

Progressivamente, Comisso abbandona l'idea di vivere al Circeo, che inizia ad apparirgli ostile e inospitale. Il 13 settembre 1957 scrive: «Sono qui nella mia casa al Circeo, ma non riesco a ingranarmi, mi sembra che pesi su di essa una maledizione. Che la casa debba crollare, che un male mi debba prendere, che l'incendio debba accerchiarla. Non sono più fatto per la solitudine» (p. 149). Il 24 agosto 1958 ribadisce: «mi libererò del Circeo, quella non è la mia terra, questa invece del Piave mi ha fatto rinascere da piccolo» (p. 127).

L'urgenza di rinascere è una reazione all'ossessione della morte. Significativo, in tal senso, è il confronto tra sé e la casa di Zero Branco, affidato a una pagina del diario del 10 gennaio 1961:

La casa à ancora intatte le finestre della camera di mia madre, dove ella è morta vedendo l'ultima luce e le finestre della mia camera dalle quali ò visto apparire il giro delle stagioni e tanti amici arrivare e partire. Mi sembrava di vedere il mio teschio e quelle finestre erano come le orbite dalle quali i miei occhi avevano veduto il mondo e la vita, che sono oramai nel tempo (p. 140).

Il 4 marzo 1961 confessa: «Ò paura della mia maturità perché mi avvicina alla fine». Nel 1962, dopo la vendita della casa al Circeo, acquista un'abitazione in via Municipio 6, sul canale dei Buranelli, nel centro di Treviso, che lascia in usufrutto al segretario Gigetto Figallo e alla sua famiglia, di cui Comisso ha adottato i figli, Diego e Barbara. Lo scrittore continua a vivere nella casa di S. Maria del Rovere con l'anziana domestica Giovanna, rimastagli accanto anche dopo la scomparsa della madre. Un episodio che riguarda la donna – una rovinosa caduta che le provoca la frattura del femore –, riportato in una nota del 13 marzo 1964, offre un'ulteriore chiave di lettura del rapporto irrisolto dello scrittore con la figura materna: «I sentimenti, i ricordi mi legano ai fragili motivi della vita, la mia cameriera Giovanna, il cuore semplice, è stata sbattuta a terra dal vento in questo stregato mese di marzo e si è rotta una gamba. La mia casa barcolla senza di lei che simbolicamente rappresenta mia madre».

Non solo riaffiora la sovrapposizione tra la casa e la madre – di cui Giovanna è ormai la presenza vicaria – ma emerge con forza la persistenza di un'identità filiale che Comisso, anche prossimo ai settant'anni, continua a riconoscere in sé. Durante la convalescenza della donna, come si evince anche dalle lettere, l'equilibrio emotivo e domestico di Comisso vacilla, sintomo evidente di quanto questo suo sentirsi figlio costituisca un tratto fondamentale della sua personalità.

## Il tempo ultimo

Le lettere degli anni Sessanta rispecchiano la malinconia e l'amarezza dell'ultimo Comisso, quello di *Satire italiane* e *Attraverso il tempo*, opere segnate dai «temi

della solitudine e del “rifiuto”, in una piuttosto drastica e astiosa allergia ai tempi e ai modi della società contemporanea, soprattutto italiana».<sup>87</sup>

Un'importante testimonianza relativa alla fase conclusiva della vita di Comisso proviene da Adriano Mădaro, stimato sinologo che, dal 1963 – quando aveva poco più di vent'anni – lo affiancò battendo a macchina i testi che questi gli dettava e aiutandolo nella revisione dei libri destinati all'edizione omnia presso Longanesi. Ricorda Mădaro:

A partire dal 1965 cominciò lentamente a chiudersi in se stesso, a interessarsi soltanto dei suoi scritti, a organizzare la giornata seguendo un suo personale istinto di sopravvivenza elementare.

L'ossessione di una malattia che avrebbe potuto colpirlo all'improvviso, l'impossibilità di provvedere con il suo lavoro a mantenere se stesso, Giovanna e la famiglia di Gigetto in caso di un accidente, la consapevolezza di non poter contare su una pensione, ma di dover lavorare fino all'ultimo giorno della sua vita per guadagnare il necessario per sopravvivere, lo spaventava. Disse che aveva lavorato come una formica ma era vissuto come una cicala e tutto gli parve di colpo rovinargli addosso.<sup>88</sup>

Costretto a scrivere per giornali e riviste per ragioni economiche, Comisso vive la scrittura come un peso. Nel luglio del 1965 si rivolge direttamente al Presidente della Repubblica, Giuseppe Saragat, chiedendogli di intercedere presso la SIAE per ottenere un sussidio – senza successo:

Da cinquanta anni sono impegnato nel dare uno stile alla narrativa italiana e ora che compio il settantennio, quasi cieco, continuo ancora a lavorare per questo compito. [...] I miei libri non formano un patrimonio come il risultato dell'attività di altre categorie sociali così da appartenere ai miei eredi, ma la mia opera, se lo meriterà, diventerà di pubblico dominio. La mia situazione è già generosa verso la società, spero quindi che essa sia generosa verso di me fino a quando mi sarà dato di vivere.<sup>89</sup>

In quegli anni, la corrispondenza con gli amici diventa per Comisso un rifugio. Come osserva Mădaro, le lettere rappresentano per lui un'illusione vitale, un ritorno simbolico a «una fanciullezza senza fine». Ma sotto la patina nostalgica si celano ansie profonde, sogni inquieti e oscuri timori. La morte aleggia sulla casa con sempre maggiore insistenza, mentre Comisso si fa «sempre più misantropo, ossessionato da misteriosi malefici, come se una jattura incomba sulla sua vita, fino allora serena e intensamente goduta».<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Giorgio Pullini, «Attraverso il tempo» ultimo di Comisso, in *Giovanni Comisso*, cit., p. 2.

<sup>88</sup> Adriano Mădaro, *L'ultimo Comisso*, Treviso, Matteo Editore, 1989, p. 25.

<sup>89</sup> La lettera è trascritta da Mădaro in *op. cit.*, p. 26.

<sup>90</sup> Ivi, p. 31.

Nell'aprile 1967, in occasione dei quarant'anni dalla pubblicazione di *Gente di mare*, viene omaggiato a Villa Furstenberg, sul Terraglio, a Marocco. Vi partecipano, oltre ai conti Loredan, ad Andrea e Vendramina Marcello e alla marchesa Strozzi, anche Berto, il musicista Malipiero, l'editore Mario Monti, Giuseppe Longo e una nutrita delegazione di amici chioggiotti.

Nell'inverno di quell'anno viene colpito da una paralisi, che lo costringe all'uso del bastone per camminare. I mesi successivi si cristallizzano in un'immagine intensa, restituita ancora una volta dal ricordo di Màdaro:

Giovanna era in veranda, sulla poltrona di vimini, la gamba tesa sopra un cuscino. Andai in cucina e presi una sedia per il maestro, mi chiese di accendere il gas per riscaldare l'acqua, avremmo bevuto un tè con la menta. Tornai silenzioso sui miei passi e li osservai entrambi di spalle, ammutoliti, gli occhi fissi sulla pioggia che scrosciava. Lui lievemente abbandonato sulla sedia come dopo una fatica immane, lei quasi rannicchiata, contratta da un dolore nelle ossa. Era una scena di tristezza indicibile. Sentivo che quelle due vite, pur tanto diverse e perfino opposte, avevano finalmente trovato un loro punto di comunione suprema. Aspettavano semplicemente la morte.<sup>91</sup>

Il 30 e il 31 maggio 1968, durante l'ultimo anno della sua vita, Comisso partecipa a un convegno a lui dedicato, organizzato dalla Longanesi e ospitato nella suggestiva cornice di Ca' da Noal, a Treviso. All'incontro, intitolato "Gli amici di Comisso", prendono parte tra gli altri Montale, Parise, Pasolini, Piovene, Valeri, Naldini, Malipiero, Guarnieri, Ravenna, Botter e Mazzotti. L'incontro assume il valore di un riconoscimento pubblico della sua opera e, al contempo, si configura come un momento di testimonianza collettiva da parte di quegli intellettuali che, in forme diverse, avevano condiviso con Comisso un tratto del percorso umano e letterario.

La sofferenza degli ultimi mesi di vita dello scrittore è tutta nelle lettere inviate agli amici. A Naldini scrive: «Ho bisogno di denaro. Digli se vuole comperare gli autografi dei miei romanzi, quadri e disegni di De Pisis, il mio archivio. Sono deciso a vendere tutto prima di morire. [...] Sono sempre in attesa di svanire e vorrei che fosse come girare un rubinetto. [...] Il mio terrore è di vivere e non riuscire più a scrivere». E ancora: «Perdonami queste parole lacrimose, ma non mai come ora mi sono vive le parole di Petrarca: "Di mia morte mi pasco – e vivo in fiamme" Ma più ancora cosa egli doveva essere quando scriveva: – Tutto il di piango –».

Il 28 agosto 1968, nell'ultima lettera indirizzata ai Mazzolà, si legge: «spero che io possa scambiare ancora una lettera con voi [...] prima che la mia corrispondenza abbia una fine. Sono impaziente di spedirvi questa mia ultima missiva, il tempo è passato e io non so neanche come».

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 32.

La lettera a Contini del 22 settembre, che conclude l'epistolario, restituisce un'ultima toccante immagine di Comisso, fragile nel corpo e consapevole dell'imminenza della fine, ma ancora capace di un'affettuosa e premurosa sollecitudine per chi gli è stato accanto:

Sono fragile, oramai, la gamba sinistra non vuole reggermi, una semiparesi dicono. Sono assistito da amici e da chi mi vuole veramente bene, primo se non unico quel Daniele da Trieste che hai conosciuto a casa mia e che è stato con noi a pranzo. Vorrei che veramente tu ti ricordassi di lui, sono tre anni che sacrifica tutto il suo tempo libero e viene da Trieste per assistermi in questa mia orribile vecchiaia. È l'unico verso cui ho debito di riconoscenza e se un giorno dovesse chiederti un aiuto letterario aiutalo, sarà come tu lo facessi per me. Credo in lui come ho creduto in altri, un giorno sarà uno scrittore. Se la strada ti portasse nel Veneto, vieni a trovarmi. Relegato in letto ho voluto ricordarti, unico superstite di una gioventù ardente e proficua. Ricordami, tuo

G. Comisso

Le mille lettere qui raccolte tracciano il profilo multiforme di una personalità in continuo divenire, che si dispiega attraverso le diverse fasi della vita. Dal giovane entusiasta che vive la guerra e l'impresa fiumana come una sublimazione dell'Avventura, all'artista emergente animato dal desiderio di affermarsi; dall'apprezzato scrittore di viaggio al giornalista per necessità, soggetto prima alle dinamiche del regime e, nel secondo dopoguerra, al declino della terza pagina; dall'allievo al mentore; dall'amico all'amante; dal figlio che cerca di costruire la propria identità lontano dalle aspettative dei genitori, all'uomo anziano che, pur sentendo avvicinarsi la fine, continua a riconoscersi nella propria dimensione filiale. La lettura dell'epistolario, nel ripercorrere la «vita nel tempo» di Comisso, offre la chiave per interpretare la sua opera come il risultato di un incessante corpo a corpo con *Chronos*: un confronto che accompagna ogni stagione della sua esistenza e che, lungi dall'esaurirsi, si rinnova e risuona, con tensioni mutevoli, da una pagina all'altra.